

**LITERATURA
CULTA E POPULAR
EM PORTUGAL
E NO BRASIL
HOMENAGEM A
ARNALDO SARAIVA**

Isabel Morujão e Zulmira Santos



CITCEM
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA



Edições
Afrontamento

LITERATURA
CULTA E POPULAR
EM PORTUGAL
E NO BRASIL.
HOMENAGEM A
ARNALDO SARAIVA

ISABEL MORUJÃO E ZULMIRA C. SANTOS (COORD.)

Título: Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil – Homenagem a Arnaldo Saraiva

Coord.: Isabel Morujão e Zulmira C. Santos

Revisão e fixação de texto: Isabel Castro, Maria Inês Nemésio, Paula Montes Leal

Imagem da capa: Escultor João Machado

Design gráfico: Helena Lobo Design www.HLDESIGN.PT

Co-edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»

Edições Afrontamento, Lda. / Rua Costa Cabral, 859 / 4200-225 Porto

www.edicoesafrontamento.pt | geral@edicoesafrontamento.pt

N.º edição: 1427

ISBN: 978-972-36-1216-5 (Edições Afrontamento)

ISBN: 978-989-8351-13-5 (CITCEM)

Depósito legal: 337787/11

Impressão e acabamento: Rainho & Neves Lda. / Santa Maria da Feira

geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.

comercial@companhiadasartes.pt

Dezembro de 2011

SUMÁRIO

ANA LUÍSA AMARAL – <i>Poema Inédito</i> «Nem diálogo, ou quase»	6
ISABEL MORUJÃO/ZULMIRA C. SANTOS – <i>Nota de Abertura</i>	11
I – RELAÇÃO DA LITERATURA COM OS MEDIA E AS ARTES	15
Agostinho Araújo: <i>Críticos e Crítica de Arte em torno da obra de D. Carlos de Bragança</i>	16
Alexei Bueno: <i>Ribeiro, rego, rosa e rocha. Afinidades eletivas</i>	35
Ana Margarida Ramos: <i>Marginalidades e periferias: reflexões a partir de 30 anos de letras dos Xutos & Pontapés</i>	46
Aniello Angelo Avella: <i>Machado de Assis, a música, a ópera</i>	55
António Guerreiro: <i>A situação da crítica literária</i>	66
Artur Anselmo: <i>No tempo em que os jornais portugueses tinham suplementos ou páginas literárias</i>	69
Cristina Marinho: <i>Amphitryon de Molière, segundo Vassiliev. A vida além do túmulo da palavra</i>	75
Fernando Cabral Martins: <i>A Presença de Casais</i>	88
Helena Lopes: <i>Energia híbrida: a literatura cinemática de Rubem Fonseca</i>	93
Maria de Fátima Outeirinho: <i>Jornalismo e Literatura: espaços e processos de liminaridade</i>	102
Paulo da Rosária: <i>O conceito de fidelidade no argumento adaptado</i>	108
Rui Zink: <i>O papel da escrita</i>	112
Sofia de Melo Araújo: «... a esperança insinua-se» – <i>Fernanda Botelho e Pieter Brueghel, para lá da ekphrasis</i>	121
II – LITERATURA BRASILEIRA	129
Abel Barros Baptista: <i>Necessidade e pressupostos de uma revisão do Modernismo Brasileiro</i>	130
M. Carmen Villarino Pardo: <i>Exportação da literatura brasileira, hoje</i>	135
Clara Rowland: <i>No meio do redemunho: narração e resistência em «A Estória do Homem do Pinguelo» de João Guimarães Rosa</i>	144
Ettore Finazzi-Agrò: <i>Entre disposição e deposição: a escrita como exílio e como testemunho em Clarice Lispector</i>	156
Margarida Maia Gouveia: <i>Leituras da História: Gilberto Freyre sem Antero</i>	164
Maria Aparecida Ribeiro: <i>Amor de Perdição: de novela portuguesa a cordel brasileiro</i>	172
III – LITERATURAS ORAIS E MARGINAIS	189
Eduardo Lourenço: <i>Literatura e Margem</i>	190
Gabriela Funk: <i>O provérbio: um género marginal(izado)?!</i>	197
J. J. Dias Marques: <i>A lenda de «O Fantasma que Pede Boleia» («The Vanishing Hitchhiker») em dois folhetos de cordel brasileiros</i>	207
João David Pinto Correia: <i>Património Imaterial Português: notícia das NR/LOT-CTPP (recolhas de Literatura Oral Tradicional) de 2002 a 2007</i>	225
Maria de Lurdes Morgado Sampaio: <i>As margens no centro: lugares de desatenção na obra de José Cardoso Pires</i>	246
Maria Luísa Malato: <i>Júlio Verne, Da Terra à Lua: Uma parábola do Conhecimento muito útil para quase tudo</i>	259
Pedro Eiras: <i>Para que servem as histórias que metem medo?</i>	275

Pere Ferré: <i>Crítica textual e Romanceiro. Breves notas</i>	285
Ria Lemaire: <i>As verdades da verdade: o folheto entre oralidade e escrita</i>	292
Rui Faria: <i>O conto português para-popular em obras publicadas na Idade Média</i>	309
IV – MODERNISMO E FERNANDO PESSOA	321
Jerónimo Pizarro: <i>Em memória da Persona</i>	322
José Blanco: <i>Fernando Pessoa: nem tudo são rosas</i>	328
V – ENSAÍSMO E CRÍTICA	339
Ana Nascimento Piedade: <i>Contornos da «preocupação por Portugal» no ensaísmo de Eduardo Lourenço</i>	340
Ana Sofia Laranjinha: <i>Variações sobre o segredo em João Soares de Valadares</i>	350
Celeste Natário: <i>Diálogo entre Filosofia e Literatura: nas travessias do pensamento grego e português</i>	361
Cristina Costa Vieira: <i>As líricas amorosas gonzaguiana e garrettiana: influências e paralelismos</i>	369
Helena Carvalho Buescu: <i>Literatura e conhecimento dos «dias de hoje» (Aquilino e Arnaldo)</i>	388
Isabel Morujão: <i>Asas que naufragam: narrativa de viagens aéreas em Portugal na obra de Sarmento de Beires</i>	392
Maria João Reynaud: <i>Na rútila fulguração do ser: tópicos para uma leitura do poema «Os Pescadores» de Fernando Echevarría</i>	412
Pedro Vilas Boas Tavares: <i>Desconstruindo a História Pátria: aspectos do panfletarismo republicano de João Chagas.</i>	417
Rosa Maria Goulart: <i>Tudo o Que Não Escrevi: crítica, ensaio e escrita literária</i>	423
Vítor Aguiar e Silva: <i>Uma jóia da bibliografia camoniana</i>	431
VI – POESIA CONTEMPORÂNEA	437
Fernando Pinto do Amaral: <i>Das imagens do coração ao coração das imagens</i>	438
Gastão Cruz: <i>Dezanove Recantos e Área Branca – dois momentos de mudança na poesia portuguesa do século XX</i>	446
Rui Lage: <i>Perto da aldeia, longe da aldeia: sobrevivências e desistências do mundo rural em alguma poesia portuguesa contemporânea</i>	453
Rosa Maria Martelo: <i>Alguém, ninguém, algo escreve? (Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder)</i>	462
VII – TRADUÇÃO POÉTICA	469
Fernando Guimarães: <i>Que sentido se traduz em poesia?</i>	470
Piero Ceccucci: <i>Ritmo, ritmologia. Traduzir Pessoa em italiano</i>	474
VIII – SOBRE A OBRA DE ARNALDO SARAIVA	485
Ana Paula Coutinho: <i>O poema crónico de Arnaldo Saraiva</i>	486
Carlos Nogueira: <i>Arnaldo Saraiva e as literaturas marginais e marginalizadas</i>	493
Celina Silva: <i>Textualidade-Caleidoscópio; Sequências/Convergências numa Escrita-Leitura (Anotações elípticas sobre «fragmentos» de um corpus ensaístico de Arnaldo Saraiva)</i>	510
Lucila Nogueira: <i>A bela trajetória de Arnaldo Saraiva</i>	526
Maria Bochicchio: <i>Arnaldo Saraiva: «a caminho do que vem a caminho»</i>	529
Maria Cristina Pacheco: <i>Memórias de um percurso atlântico: da Literatura Brasileira às Literaturas Africanas</i>	544
Petar Petrov: <i>A crónica ensaística de Arnaldo Saraiva</i>	547
Isabel Pereira Leite: <i>Arnaldo Saraiva – Bibliografia (Incompleta)</i>	559
Tabula Gratulatoria	567

FOTOGRAFIA DE FLORA PIMENTEL



NEM DIÁLOGO, OU QUASE

Um tempo pouco apetecido – ou muito apetecido, igual a esta nuvem, a este rio que vai e vem, mas não fica nunca. «Escreve», disse.

Imagino-te, minha mão,
numa sala cheia de sol,
as cortinas transparentes ao lado,
uma mesa ampla.
Dizes-me: «escreve».

Desejar uma onda,
uma avalanche de paixão entre os dedos,
o tempo: este papel pequeno.
Escuto, mas há coisas com gume de espada
e não consigo obedecer como gostava.

Estão impressas na memória,
as palavras,
mas era aqui que um verso do avesso,
sons transparentes,
haver bolhas de sons

Como uma sala a sol,
os grãos de luz
na mesa muito ampla
não formam um padrão que se organize.
«Escreve»,
continua a minha mão.

Mas o céu repete-se tão claro,
o rio é como roda que não pára,
bicicleta com aros de metal fundente.
E o frio sente-se aqui.

«Não sei», respondo-lhe.
«Comprei agora este caderno, a sua capa é verde,
não conheço esta mesa, nem o seu mármore,
não há família entre mesa, caderno, esta nova caneta,
onde se esconde a mesa que conheço?,
o verde carregado?,
não sei», insisto.

«Só te conheço a ti, ó minha mão.
E até hoje me pareces longínqua.
Onde está essa onda?
Onde a avalanche de que eu precisava?»

Toca-te devagar a outra mão.
Conhecem-se a calor.
Mas, eu?
Entre verde e caderno, tudo novo,
o azul quase gume,
as espadas de gume circular,
o tempo em vidro,
é tão fácil perder-te.
«Talvez virando aí à tua esquerda», digo-te,
«descendo-me do ombro.
Talvez aí eu te consiga ver ao longe,
acenar-te sem sons».

«É por aqui», repito.
Mas tu não vês a luz
que passou a vermelho e de repente.
E moves-te entre carros, sons de carros,
de vozes.

E só agora, e afinal, reparo
que a minha mão nunca saiu daqui,
ficou entre cadeiras, sossegada.
Não está dispersa,
não era sua a voz,
por isso essa avalanche lhe pareceu serena.

Chamei-vos «minha mão»,
mas sois os monstros largos que me assaltam.
Já não é sol o sol,
é deste tempo o tempo.
E todavia, pesadelos meus,
podemos tomar chá, se desejardes,
vós que não me sois mão,
mas lhes sabeis da forma, a imitais,
vos transformais em dedos,
unhas, sangue.

Vinde,
ressuscitados em carne e gente,
e sentai-vos aqui.
Olhai: as minhas duas mãos,
as duas:
preparam-vos o espaço.
Não sei como chamar-vos, por que nome.
Parcas, moiras, melopeias de brilho.
Não sei como chamar-vos.

Mas finalmente escrevo.

A handwritten signature in black ink, consisting of a series of fluid, connected loops and lines, characteristic of a cursive script. The signature is positioned above the printed name.

ANA LUÍSA AMARAL

COLÓQUIO INTERNACIONAL LITERATURA CULTA E POPULAR EM PORTUGAL E NO BRASIL

Homenagem a Arnaldo Saraiva



DESIGN: JARDIM MACHADO

12, 13 e 14 de Outubro de 2009

Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos (DEPER)
da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP)



Cartaz da autoria do escultor João Machado. Prémio *Revista Graphis*

NOTA DE ABERTURA

ISABEL MORUJÃO E ZULMIRA C. SANTOS

Como o que só repousa no dorso do que ousa

Arnaldo Saraiva, «Aura»

O presente volume que agora se edita constitui uma homenagem a Arnaldo Saraiva, por altura da sua jubilação. Para assinalar essa efeméride, entendeu a Universidade do Porto, através do seu Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, organizar um Colóquio Internacional pluridisciplinar subordinado ao tema «Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil», que reuniu, durante três dias (12, 13 e 14 de Outubro de 2009), um grupo alargado de estudiosos, em torno de várias áreas significativas da carreira de docente e de investigador de Arnaldo Saraiva, bem como da sua actividade literária. Do debate que marcou intensamente o Colóquio, das interrogações suscitadas pelas diferentes intervenções, da novidade aportada por perspectivas singulares de leitura aí equacionadas resultou um conjunto de artigos que constituem reescritas das hipóteses de análise então avançadas. A este conjunto inicial acresceu uma outra série de textos de investigadores que, posteriormente, quiseram aderir a esta colectânea de estudos, originando o volume que agora se apresenta e que integra também a *Bibliografia (Incompleta)* de Arnaldo Saraiva, organizada por Isabel Pereira Leite.

Os oito blocos que suportam a orgânica interna deste livro retomam a estrutura do colóquio original: Relação da Literatura com os *Media* e as Artes, Literatura Brasileira, Literaturas Orais e Marginais, Modernismo e Fernando Pessoa, Ensáismo e Crítica, Poesia Contemporânea, Tradução Poética e um apartado em torno da obra de Arnaldo Saraiva, que abrange estudos sobre a sua produção científica e sobre a sua criação literária. Esses núcleos mantiveram-se neste volume de homenagem, por constituírem, de algum modo, um sugestivo mapeamento do percurso académico e pessoal de Arnaldo Saraiva. A busca dos diálogos culturais e literários entre Portugal e o Brasil ou a atenção com que privilegiou o estudo do fluxo e do refluxo entre o cânone e a margem em muito contribuíram para (re-des)construir e repensar os conceitos de margem e de fronteira, apontando a urgência de novas abordagens e de renovados caminhos de pesquisa. Foi, de facto, entre as dobras da margem (geográfica, social ou cultural) que procurou esbater as linhas de fronteira no trânsito dos saberes, talvez inspirado no conceito de *sagarana*, o título do romance desse Guimarães Rosa que tanto ensinou e estudou: *saga*, do português, e *rana*, do tupi, no sentido de semelhante. E porque, como afirmava Heidegger, “uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é onde algo começa a se fazer presente”, os estudos de Arnaldo Saraiva procuraram sempre a proximidade entre dois universos (Portugal e Brasil, texto original e texto traduzido, legitimidade e marginalidade, artes visuais e artes do tempo...), salientando a diferença que simultaneamente surpreende e aproxima.

Foram de facto inúmeras as áreas em que Arnaldo Saraiva incutiu dinamismo e deixou escola. É, aliás, significativo que, para além das aporções de muitos especialistas

com quem travou relação ao longo da sua carreira e que aqui colaboram em áreas que vão da Idade Média à contemporaneidade, da literatura ao cinema e à música, da literatura culta à popular, muitos artigos provenham de investigadores que foram seus alunos ou que são actualmente seus orientandos de doutoramento.

A edição deste volume de estudos ocorre em 2011, ano em que a Faculdade de Letras comemora cinquenta anos de existência, desde a sua segunda fundação. Arnaldo Saraiva pertence justamente ao grupo de docentes fundadores do primeiro Curso de Filologia Românica desta Faculdade (instituído no ano lectivo de 1969-70), sendo por isso muito significativo o cruzamento das duas efemérides, a que se junta ainda uma terceira coincidência. É que também neste ano de 2011 o homenageado celebra cinquenta anos sobre a sua primeira publicação em separata, um estudo intitulado «Nove temas e um exemplo para a poesia actual», a propósito da primeira obra de Ruy Belo, *Aquele grande rio Eufrates*, cujo cinquentenário de edição se celebra também este ano, e que Arnaldo Saraiva analisou ainda a partir do original dactilografado.

Nestes tempos inquietantes em que as Universidades são chamadas a dar sinal positivo da sua vitalidade, é estimulante reconhecer que é sob o signo de um extraordinário dinamismo que Arnaldo Saraiva encerra um ciclo da sua vida académica, mas não a sua fecundidade produtiva. Este é talvez o sinal que mais interpela. Afirmou Vieira que «nós somos o que fazemos. O que não se faz não existe». Pensamos que não haverá melhor testemunho da obra feita do que a existência deste volume de estudos, que reflecte, quer o pioneirismo das áreas que Arnaldo Saraiva rasgou na Universidade, quer a sua significativa repercussão ao nível dos interesses da investigação actual.

Isabel Morujão e Zulmira C. Santos

I – RELAÇÃO DA LITERATURA
COM OS *MEDIA* E AS ARTES

CRÍTICOS E CRÍTICA DE ARTE EM TORNO DA OBRA DE D. CARLOS DE BRAGANÇA

AGOSTINHO ARAÚJO

Membro do grupo «Memória, Património e Construção de Identidades» da Unidade de I&D (FCT) CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, Faculdade de Letras, Universidade do Porto. aaraujo@letras.up.pt.

Na época – e é esse o terreno que nos importa em rigor reconhecer – não faltaram ao rei D. Carlos, mesmo da parte de adversários políticos, elogios ao largo conjunto dos seus atributos e essa visão integrada não pode ser esquecida, isolando-se artificialmente a focagem no artista.

Algumas das palavras então registadas são de facto bastante insuspeitas. Em 1901, Bernardino Machado, conselheiro da Coroa que se convertera ao republicanismo e viria a ser Presidente do novo regime, afirmava:

Raras vezes tão preciosos dons pessoaes esmaltarão a corôa como hoje em Portugal. O rei dá o exemplo do estudo, do gôsto pelos prazeres intellectuaes, naturalista e pintor apreciavel, e até o exemplo do enrijamento physico, que não nos é menos necessario. Quasi todos têm que aprender com elle a amar por equal os exercicios do espirito e do corpo, e a preparar-se assim cabalmente por meio d'uns e d'outros a bem servir a nação. Modesto no trato intimo, a sua palavra tem vibração, sonoridade e calor em meio das assembleás solemnes. Não fraquejando nunca nas situações difficeis, a sua coragem é simpathica, ainda mesmo quando juvenilmente a desperdiça em aventuras de solidariedade dictatorial com ministros mais cautelosos do que elle. E a tempera honesta do seu character, tem-na provado bem, resistindo na sua vida particular, mais do que ao contagio da corrupção, ás tentações e armadilhas dos politicos com pretenção a validos.

A rainha é tão boa, que não há miseria de que o seu coração generoso se não amerceie; e, por onde ella passa, o seu dôce sorriso reconforta as almas. E, para nada faltar ao

throno português, tem junto a si a rainha-mãe, que o realça e doira artisticamente com todo o prestígio do seu grande talento decorativo.

E quantos são os que em Portugal crêem na monarchia? Quem está convencido de que ella se preoccupa devotadamente com os graves problemas da vida nacional? O rei faz sondagens no nosso mar? transporta para a téla scenas da nossa terra e dos nossos rios? Diverte-se! diz o povo. Monta a cavallo? barqueia? entrega-se a qualquer sport civivo? Agora é que elle vai satisfeito! dizem os politicos dirigentes.

Porquê esta falta de confiança? É talvez por causa da indifferença politica, que não é o mesmo que neutralidade partidaria, da familia reinante. Na vida publica, a todos recebe e trata e esquece e abandona egualmente. E essa indifferença nas senhoras será excesso de retrahimento, mas no rei parece desapego pela nação.

Dir-se-hia mesmo desdem de morgado, e que o chefe d'estado só sahe d'essa indifferença pela veleidade despotica de querer affirmar o seu arbitrio soberano, condecorando com as suas bôas graças e elevando até á suprema auctoridade ministerial creaturas impopulares. Será um equívoco?¹.

Também Fialho de Almeida, profundamente desiludido com os inícios da República, por quem tanto incendiara as suas páginas, tentará traçar de D. Carlos um retrato final equilibrado:

Entre taes extremos suponho dêva medir seus passos a historia, acautelando-se de dar á figura do rei-martyr, qual a ferocidade sinistra do monstro, qual a rigidez archaica do idolo, pois nem d'um nem d'outro se trata, e não há razão para da serena analyse dos factos se não colher o depoimento justificativo d'uma estatura de homem superior, intelligente, culto, bravo e mesmo generoso (...).

De feito, se vamos ás prendas que ornaram, no campo da pura cultura mental, o espirito de D. Carlos, vemos um homem com uma somma de ideias geraes permitindo-lhe dirigir vistas para uma infinidade de questões, interessando-se, não direi como um sabio, mas como um Mecenas lucido, por uma especialidade scientifica, amando as bellas coisas, fazendo elle mesmo arte como um pastelista de talento, e enfim exagerando um pouco a mania dos sports, o que até certo ponto havia utilidade n'um paiz onde ainda há pouco a gymnastica era uma coisa só aconselhada aos acrobatas.

O seu furor pela caça?... Mas quasi todos os principes o teem, e até por imitação, certos presidentes da republica, que são monarchas a dias – pois na verdade o que hão-de fazer os reis, los de verdad, senão cevar em coelhos e perdizes as ancestralidades fogosas com que a sua proveniencia de castas guerreiras lhes trabalha o sangue, n'esta epocha em que as guerras são mais de Bolsa que d'exercitos, e em que para os individuos até os codigos de honra preconizam, em vez de duelos, indemnisações pecuniarias?

Recolhi pacientemente o testemunho de duzentas ou trezentas pessoas que me pareceram desinteressadas e serenas, isto é, sem expoente politico acirrado e que todas trataram

¹ MACHADO, 1901: 249-250.

e viram de perto o rei D. Carlos: pois nenhuma diverge d'esta opinião charmée que o monarcha mais ou menos accentuadamente lhes deixou.

Quem tratava com elle podia não acquiescer na sua fôrma laxa e nonchalante de fazer governo, mas nunca deixou de vir do palacio impressionado pela sua maneira fina e subtil de tocar os assumptos de palestra, os mais diversos, pela sua agilidade mental de homem afeito a fazer da intelligencia um sport quotidiano, e mesmo até da sua lata comprehensão por coizas a que ordinariamente os da sua entourage eram alheios².

Três desenhos originais do príncipe, produzidos pela idade de vinte e três anos, terão sido dos primeiros trabalhos seus a ser publicados, no número de 20 de Fevereiro de 1887 d'A *Illustração*, editada em Paris. Feitos à pena, com assinatura e data («Carlos 1886»), foram então legendados «Nº um leque. – Paysagem»; «Typo de ovarina»; «Fantasia...» [retrato de mulher, busto]³.

No respectivo texto de apresentação, subscrito em nome da luxuosa revista (amplamente divulgada em Portugal e no Brasil graças ao poderoso David Corazzi, neste caso agindo como distribuidor) e portanto da autoria do proprietário e director Mariano Pina, há o cuidado de caucionar a revelação e o mérito da sua antevisão:

Orgulhosos dos valiosos penhores que nos haviam sido dirigidos por intermedio d'um querido amigo e distincto prosador – não resistimos ao prazer de os mostrar a alguns dos notaveis artistas que frequentam a redacção do nosso collega o Monde Illustré de Paris.

E todos esses notaveis pintores e desenhadores parisienses tiveram phrases d'admiração diante d'estes desenhos á penna, tão delicadamente executados, feitos com tanta verve e tanta largueza, e que nós hoje reproduzimos fielmente por meio dos nossos processos photographicos.

O sr. Duque de Bragança revela n'esses desenhos elegantissimos um talento superior d'artista, que seria superfluo elogiar, se ao talento superior do Principe não andasse ligada a importancia que d'estes trabalhos ha de advir para a arte nacional, e que é necessario pôr em relevo diante do publico⁴.

Em Setembro de 1888, ao apreciar as obras de arte que ornavam, no pavilhão central, a Exposição Nacional das Indústrias Fabris, realizada na Avenida da Liberdade pela Associação Industrial Portuguesa, Monteiro Ramalho, zurzindo na «quadrilha luzida de aguarelleiros», não poupa também D. Carlos: «Sua alteza o duque de Bragança, outro casanovista, aguarella puerilmente uns estudos deslavados de marinhas calmas e chatas, com a impericia canhóta d'um amador»⁵.

² ALMEIDA, 1912: 90-93.

³ PINA, 1887: 57.

⁴ PINA, 1887: 50.

⁵ RAMALHO, 1897: 225.

Mas quando deu a lume em 1897 a recolha das intervenções na imprensa, pretendendo reflectir «os lanços principaes da renovação da arte portugueza» e «demarcando ao mesmo tempo algumas passadas» da sua «jornada d’escritor», não deixou, numa das raras revisões efectuadas, de se actualizar em nota de rodapé: «Ninguem diria effectivamente, á vista das aguarellas do principe, que o senhor D. Carlos viesse mais tarde a illustrar o nome dynastico de Rei com a documentação do seu talento generoso d’artista, concorrendo ás exposições do *Gremio Artistico* com admiraveis trabalhos de pastel e de pintura a oleo, onde a vivacidade do colorista não contraria as claras manifestações d’um sentimento fundamental da natureza»⁶.

Mais tarde, a cerca de quatro anos e meio⁷ do brutal corte do rumo ascendente do pintor, Monteiro Ramalho tem já uma visão a um tempo mais abrangente e mais detalhada:

E ahí temos nós, todos os annos, o exemplo d’um rei, – do nosso Rei, está claro, – prompto a livrar-se das peias officiaes, que devem ligal-o como cintas de mumia, para vir ás exposições abertas ao publico patentear os productos soberanos do seu talento d’artista, de parceria com os profissionaes (...).

Postado no cume da organização politica do paiz, com a cabeça sobrecarregada pelo velho symbolo da corôa, o Sr. D. Carlos não pode furtar-se ao exhibicionismo adstricto á chefatura do Estado, e tem d’enredar a sua existencia na roda etiqueteira d’uma côrte. Gosta ainda de dar folgas aos atavismos confluidos no seu temperamento bem portuguez, ostentando predilecções por touradas e navegatas costeiras. Mas, apesar de tudo, encontra tempo de feição para se refugiar no isolamento fecundo do gabinete de trabalho, absorvendo a sua intellectualidade n’esse idealismo activo que exalta todos os espiritos como um dom de poesia.

Então, medita em paz sobre o turbilhão de vidas innumeraveis que se agitam nas profundidades do oceano, e sente a commovida ambição de transmitir aos outros as impressões colhidas nas suas curiosas explorações maritimas, para se enfileirar na ala dos pesquisadores graphics dos mysterios do globo. Ou, entretido pela inspiração esthetica, maneja laboriosamente os esfuminhos de côres, e traça alguns dos seus deliciosos desenhos a pastel, em cujas tonalidades intensas se reproduzem e fixam, com fulgurantes reflexos da magia eterna que acompanha os espectaculos da natureza, effeitos luminosos de vagas em cachão e d’aureolados poentes, observados com amor e executados com brilho, ou scenas movimentadas de pescarias a que não falta o rude cunho dramatico das fainas do mar.

Depois de uma evocação da *Resposta do Inquisidor* em que ecoa parte da certa leitura logo feita em 1894 por Ribeiro Artur, que adiante encontraremos, prossegue o irmão do pintor António Ramalho:

⁶ RAMALHO, 1897: 225-226.

Mas a sua communicativa e ardente sinceridade, ou melhor, a sua effusão de meridional, que estremece ao contacto da terra querida, manifesta-se sobretudo nos admiraveis estudos da paisagem ampla do Ribatejo, com os mouchões verdoengos da borda d'agua, por onde os caçadores obrigam a fugir os patos bravos, na meia claridade das madrugadas tredas; e com os tratos de charneca onde os touros passeiam ás manadas, como senhores possantes do solo, tendo alli algum character d'entes consagrados pelas adorações e pelos pavôres dos habitantes d'aquella região typica; e com as vastas planicies de campinas e lezírias, desenroladas sem fim até aos quentes horisontes, e relevadas apenas, de longe a longe, pelos vultos dos choupos e das medas conicas de palha, que se assemelham a monumentos frageis e toscos da labuta rustica.

O sentimento da côr é a sua qualidade mestra, em tudo preponderante; e leva-o sempre a escolher os mais pittorescos assumptos. A diversidade, ao mesmo tempo, deleita-lhe a mão expedita, dotada d'extrema aptidão e guiada por intuições lucidas, embora tenha de recorrer por vezes a alguns toques d'artificio para vencer, com graça, certas difficuldades mais impertinentes do acabamento. E a sua alma satisfeita, durante as breves horas que são compatíveis com as imposições e as distracções do seu ambito social, consegue afinal evadir-se para a elevada atmospheria d'encantamento, que a Arte sabe proporcionar a quem se lhe entrega com devoto coração...⁸.

Em 1892, aquando da apresentação de algumas obras de amadores na rotunda interior da Livraria Gomes, a posição de Fialho de Almeida é ainda vincadamente preconceituosa e gratuita, no seu abuso do trocadilho fácil que rápido se volve da pintura para o pintor, distraído de responsabilidades políticas tão sérias quanto a dureza do castigo aos implicado na revolta militar do Porto:

O snr. D. Carlos tem a pastel um navio phantasma, n'um ceu de gemma d'ovo, nada mal feito – o diabo é se com os pasteis lhe acontece o mesmo do que com os discursos da corôa. Nada mal feito! e melhor seria, se a mão que passeia os ocios na nobre arte de Rosa Araujo, primeiro se tivesse adextrado a assinar o indulto dos perseguidos de Janeiro.

Á primeira vista, que pontos communs entre a clemencia e a pastellaria? Mui pouca coiza. Quem desenha navios precisa não ter durezas de consciencia, sabido como foi um vapor que trouxe o Imperador do Brazil ás nossas costas⁹.

Mas por ocasião da abertura da II Exposição do Grémio Artístico, no mesmo ano, já Fialho, um dos mais violentos detractores do monarca (mas, também, dos mais culturalmente equipados...), foi capaz de reconhecer o nascimento de uma personalidade artística, ou seja, a síntese entre capacidade técnica e autenticidade expressiva:

⁷ O artigo está datado: «Douro, – junho de 1903» – cf. RAMALHO, 1904: 91.

⁸ RAMALHO, 1904: 90.

⁹ ALMEIDA, 1892^a: 19.

No grupo novo o logar de honra pertence ao rei D. Carlos, cujos pasteis passam de prenda á categoria d'um verdadeiro trabalho d'arte. O curioso acabou-se, e agora é necessario apontal-o entre os pouquissimos que n'este paiz de costa verdadeiramente sentem a marinha, e entre os raros que na exposição se esforçam por pintar em portuguez. Os seus dois pasteis de leziria revelam o olho afeito, não a aperceber objectos, mas conjunctos, e a guiar-lhe o pincel por um caminho de nuances, d'onde os nossos pastellistas mais habeis raro teem conseguido tirar triumpho a limpo¹⁰.

Ainda Fialho, e a propósito da mesma exposição, desenvolve num outro texto, com inexcusável sarcasmo, não só a crítica da vocação régia, como da prática artística em geral no seu aparato mundano, e não excluindo o papel... dos próprios críticos:

A exposição promovida nas salas da Academia de Bellas Artes de Lisboa, pela sociedade de pintores e homens de letras denominada Gremio Artístico, funde em si os trabalhos dos artistas que costumavam expôr no Grupo do Leão, accrescentando-os dos que lhe poderam advir dos ateliers dos nossos pensionistas de Paris, e assim d'aquelles que a curiosidade particular conseguiu gestar nos seus periodos de volage esthetica e – vá lá a scie – nephelibata.

Não premedita, julgo eu, pasmar o mundo, nem é provavel inspire uma pagina forte aos Lepelletier e Paul Mantz da alface, sempre tão mal humorados perante as obras d'arte nacionaes (...).

De sorte que reservarei para outros annos de pintura mais fertil, as saudações que desejaria lançar no caminho d'alguns figuristas e paysagistas da minha estima, e deixarei no escuro outros, cujas locubrações não valem mesmo a commiseração d'um epitaphio. A estes digo entanto: porque fazer pintura a oleo, quando vocês poderiam vender tão bonitos chapéus e confecções? Porque consagrar á esculptura inaptidões que seriam talentos n'uma fabrica de muringes e panellas vidradas?

Oh, as vocações invertidas! Os destinos falhos, por causa ás vezes d'um conselho mal dado, ou d'uma inclinação mal entendida! Por exemplo, deante das quatro marinhas a aguarella de sua magestade el-rei D. Carlos, quem não ousará preferir no excelso principe, o pintor ao monarcha, e o colorista de botes á vela, ao precózmente nutrido generalissimo?

Entanto veja-se como a sua palleta é magnanima, que até para democratizar a arte ao nivel da dos seus subditos, propositou sua magestade não ser sempre admiravel, e conseguiu-o, a ponto d'uma das suas mais bellas falúas á vela ter sido descripta e criticada nos jornaes, como uma vista da Serra de Cintra, a mais não rustica!...¹¹.

Em 1899, de novo sobre a exposição anual do Grémio Artístico, Fialho retoma os tópicos essenciais da sua visão da obra de D. Carlos:

¹⁰ ALMEIDA, 1892^b: 23.

¹¹ ALMEIDA, 1892^c: 287-289 e 338-339.

O Rei D. Carlos com o seu Levantar duma armação de atum (Algarve), é dos que mais cavalleiramente hombream no certamen. O seu pastel, mau grado o ser filhado na instantaneidade um pouco mechanica do Kodak, tem todavia qualidades de quadro que põem o monarcha em artista, desmentindo o parecer dos que vêem na obesidade um signal d'estupidez.

Desenho largo, seguro traço, comprehensão integral do conjunto de fôrmas que em materia d'arte pintada devam constituir o quadro, isto é, o drama completo, synthetico, caracteristico dum mais vasto cyclo d'estados emotivos – tudo isto ha no pastel do reisetete portuguez, que senão fôra aquella côr de lytographia colorida, seria um dos mais flagrantes trechos da vida piscatória, fixados em papel, desde alguns annos.

Infelizmente a côr das aguas falseia o azul turqueza da irradiante costa algarvia, onde o mar é mediterraneo já, na apaixonada belleza do plaino salso; e toda aquella toirada marinha, que outra coiza não é o erguer das armações d'atum, parece decorrer numa grande tina de mercurio, com a sua onda densa e xaroposa, os perfis da costa abaixando-se ao rez d'agua, e prejudicando assim a ideia classica que se tem das falaises soberbas, tragicas, desmanteladas, que vão desde a ponta de Lagos, ao monumental cabo de Sagres, de henriquina evocação.

Estas aptidões artisticas, dobradas doutras, sportsmanicas, que o sr. Carlos Gonzaga usa exhibir na cortiuncula de antigos moços de curro e heroes disponiveis, de que se cerca, teem-no conseguido pôr sympathicamente até aos olhos dos jacobinos ferôzes, que enfim, á phrase classica do rei «reina e não governa», não teem remedio senão accrescentar a attenuante, «mas já pinta». Pinta e muito bem, e só elle vale, nesta exposição, quasi todo o Gremio Artístico.

No caso d'elle, guiando-nos o criterio de que todo o homem valido tenha obrigação de ser util dentro da esphêra em que é eleito, o que nos cumpriria fazer, era abdicar sem perda de tempo, e abrir atelier de pintor retratista, com vista aos atuns d'ambos os sexos¹².

Por seu turno, Emídio de Brito Monteiro havia-se pronunciado em 1891, na Exposição inaugural do Grémio Artístico, confinando o monarca à categoria de amador. Mas logo no ano seguinte este severo crítico se apressava a emendar a mão:

O sr. D. Carlos que na primeira exposição do gremio apresentou aguarellas de amador, agora mostra-se um verdadeiro artista. Os seus pasteis são bellas obras d'arte, perfeitamente entoados, de impressão justa e execução primorosa, – especialmente o grande, em que as aguas e o céu são de uma bella transparencia e o da esquerda, em que o Tejo entra pelas margens alagadiças, magnifico de côr local¹³.

E Brito Monteiro não hesitaria mesmo, pouco depois, em se penitenciar detalhadamente, nas páginas de um diário de larga circulação:

¹² ALMEIDA, 1903: 153-156.

¹³ SINCERO, 1892^a: 115.

Na pintura a pastel dois artistas brilham com elevado realce, o sr. Antonio Ramalho na figura e El-Rei D. Carlos nas marinhas.

Do sr. D. Carlos disse eu o anno passado que expuzera as suas aguarellas, não como artista, mas como rei e fiz até a esse propósito considerações philosophicas e transcendentas, com as quais – confesso-o sinceramente – eu julgava ter mettido uma lança em Africa!

Com os pasteis, porém, que agora expoz, el-rei mostrou-me que nas ditas considerações transcendentas e philosophicas me estendi rasamente, dei raia!

É que toda a gente o disse e reconhece – os pasteis do sr. D. Carlos são bellas obras d’arte, superiores pela composição, que é de verdadeiro artista, e pela factura, que é de um praticante consummado.

Em especial no grande, magnifico de aspecto, luminoso e quente, ha coisas primorosas de execução. E o da esquerda, representando uma paisagem das margens do Tejo, não lhe é talvez inferior; se é menos brilhante, é mais verdadeiro, mais justo de côr local¹⁴.

Os excertos relativos a D. Carlos que se colhem na vasta obra crítica de Bartolomeu Sesinando Ribeiro Artur iniciam-se em Maio de 1892 e assumem, na perspectiva mais propriamente técnica, uma centralidade inegável:

O sr. D. Carlos apresenta-se um artista consummado, attestam-no os seus pasteis, que fazem a admiração de todos os que sabem devidamente apreciar-os (...) Raphael Bordallo, ao ver os trabalhos de El-Rei, exclamou:

«– N’um paiz onde o rei desenha melhor que os artistas, deviam estes ir occupar o throno».

Entre os artistas Sua Magestade sente-se bem, e elles estimam-no de coração, por que vêem n’elle um dos seus mais talentosos camaradas (...).

Não hesito em dizer que os trabalhos de Sua Magestade me enthusiasmaram. Houve quem, vendo-os, se lembrasse de que o sr. D. Carlos recebêra lições de Casanova para lhe approximar as maneiras; a verdade, porém, é que a maneira delicada e um pouco convencional do distincto aguarellista nada tem de commum com a factura rasgada, atrevida e original dos regios trabalhos que figuram na exposição.

As paisagens das lezirias do Tejo revelam, alem do conhecimento do mister, uma comprehensão perfeita do local.

Vê-se que El-Rei tem impressa na retina a imagem nitida dos terrenos alagadiços que marginam o formoso rio, onde os juncaes de um verde escuro são interrompidos pelo serpenteante fio de prata. Illuminada friamente pela luz da madrugada, uma das paisagens, onde um barco com as vélas de um ocre rouge marca uma nota frisante, é de uma justeza absoluta. Chamavam ao avô do sr. D. Carlos o Rei artista, mas o neto é que bem merece este cognome¹⁵.

¹⁴ SINCERO, 1892^b: 2.

¹⁵ ARTHUR, 1896: 225-226.

Logo no ano seguinte dá o distinto militar prova da sua isenção:

Foi menos feliz este anno o regio artista, que expõe um – Combate naval –, e uma – Paisagem do Ribatejo –, de pittoresco motivo. No – Combate naval –, os navios entram bem na agua e o conjuncto está tratado largamente; mas o assumpto difficil, exige, para quem d'elle se occupar, muito aturado estudo, ou uma evocação feita por poderosa phantasia capaz de dar vida á visão reveladora.

A – Paisagem do Ribatejo – tem parte das aguas bem achadas, assim como os longes, mas, em geral, principalmente nos primeiros planos, onde ha uns juncos que prejudicam a factura, apresenta uma rigidez desagradavel. O que é innegavel é que ás obras firmadas por Sua Magestade preside uma primorosa escolha, têm sentimento, e, ainda quando se lhe encontrem defeitos, mostram qua as executou mão adestrada¹⁶.

Em 1894 D. Carlos ousou tocar o topo da clássica hierarquia dos géneros, inspirando-se em consagrada fonte literária:

Sua Magestade El-Rei apresenta um trabalho a pastel, importante, pois a pintura historica é o ramo que maior seriedade exige n'um artista. Não bastam n'ella virtuosiddaes de pincel, simples emoções de sentimento, exige o emprego de altas faculdades de espirito, para a interpretação e composição do assumpto.

O motivo escolhido pelo senhor D. Carlos na sombria tragedia do Demonio do Meio Dia, é esplendido. A scena que o quadro representa já a pintára n'uma emocionante poesia o mallogrado artista das Miniaturas¹⁷.

E, depois de citar os tercetos de Gonçalves Crespo, comenta Ribeiro Artur:

O terrivel inquisidor tem no quadro uma attitude soberba quando aponta para exemplo ao rei da terra a justiça do rei do céu. O altivo e implacavel Philippe parece velho em demasia e muito curvado para a dureza do seu character. O tom geral do esboceto é encantador na sua harmoniosa sobriedade e o panno d'Arras do fundo tem bellissimos toques¹⁸.

Em Abril de 1896 aborda o mesmo autor outra das mais conhecidas obras do monarca:

Seduzia tambem pelo seu chic o grande quadro do sr. D. Carlos = Gado á bebida =; deixou-me, porém, relativamente frio este regio trabalho d'arte, a mim que, quando vou ao Gremio, demoro sempre, preso por um novo encanto, diante d'aquella primorosa =

¹⁶ ARTHUR, 1896: 295-296.

¹⁷ ARTHUR, 1896: 316.

¹⁸ ARTHUR, 1896: 317.

*Marinha = do Ribatejo, que me assombrou quando appareceu em publico (...). Póde considerar-se um bom trabalho o que Sua Magestade expõe este anno mas é muito menos sincero e muito menos sentido, visa ao effeito e tem grandes incorrecções no desenho dos animaes (...)*¹⁹.

Na 7.^a Exposição do Grémio Artístico o aguarelista amador aprecia mais um exercício a pastel de D. Carlos:

*O = Pôr do sol = a que póde notar-se pouca fuga d'horizontes e uma certa opacidade na espuma que ressalta nas rochas, é um trabalho arrojado, de bastante merito pela interpretação e execução. O sol mergulhando no oceano deixa no ceu listrões esbraseados e atira pedras preciosas á ondulação das vagas. Um formoso estudo de poente, feito a pastel por mão experimentada d'um observador que sabe ver e sentir*²⁰.

A 8.^a Exposição do Grémio assumiu carácter extraordinário, por se incluir nas comemorações do Centenário da Índia; e marcante foi também a contribuição do rei,

(...) seis grandes quadros a pastel, entre os quaes se distinguiam pela sua primorosa execução, o – Arco da Penha Verde – e a – Charneca dos Almos – de uma impressão tão suggestiva. Se o primeiro é um pedaço escolhido, e interpretado com amor, da ridente Cintra, o segundo é talvez mais sentido, traduz o sentimento de gravidade melancolica das vastas e fugidias planicies do Alemtejo. Alguns dos outros quadros como o – Por do sol – e Uma onda – tem arrosos que surpreendem n'um amator (...).

*Devia realmente ser uma surpresa, para os estrangeiros que visitaram a exposição o talento artistico do rei de Portugal*²¹.

Em 1901, na 1.^a Exposição da nascente Sociedade Nacional de Belas Artes, continua Ribeiro Artur a manifestar a sua probidade:

*No desenho occupa distincto logar Sua Magestade El-Rei com o grande pastel – Antes da caçada – caracteristico episodio da vida alemtejana. A composição é muito interessante pelo bom agrupamento das figuras, mas estas teem uma certa dureza, e o tom geral é crú. Impressiona menos vivamente do que os formosos estudos de paisagem com que Sua Magestade tem por mais d'uma vez honrado as nossas exposições artisticas, porque se desprende do conjuncto menos emoção, menos arte*²².

¹⁹ ARTHUR, 1898: 236.

²⁰ ARTHUR, 1898: 263-264.

²¹ ARTHUR, 1903: 240-241.

²² ARTHUR, 1903: 284-285.

Por último, dois anos mais tarde, o discípulo de Enrique Casanova demonstra o seu saber prático, bem melhor do que o formalismo terminológico em que se iria perder o literato Monteiro Ramalho:

No pastel (...), distinguia-se como sempre Sua Magestade El-Rei que expoz um formoso – Efeito de luar no sado –; além d’este trabalho em que manifesta a já tão conhecida e admirada proficiencia artistica, apresenta um outro estudo do formoso rio, executado pelo processo Raffaeli.

O trabalho com estes lapis gordos não pode bem chamar-se pintura, pois pelo seu processo d’execução é um desenho a côres como o pastel. Não tem d’este o avelludado e a finura, mas compensam-lhe estas qualidades o vigor e a solidez, e sendo Sua Magestade um eximio pastellista, resulta igualmente perfeito o seu desenho pelo processo Raffaeli. Raffaeli, artista d’origem italiana, considerado como um dos mais notaveis pintores francezes, tem uma vasta e interessante obra, onde podem notar-se diversas paragens d’aperfeiçoamento, e este novo modo d’aplicar tintas permite-lhe juntar n’uma pintura a riqueza do pincel com a liberdade do lapis²³.

Em 1893, comentando a Exposição do Grémio Artístico, o popular Doutor «Quim Martins» não poupou, em breves parágrafos, a produção do monarca:

S. M. El-Rei foi êste ano menos feliz. Todavia a sua batalha naval é melhor que a do Sr. Dantas. A pintura de S. M. que tem um toque largo e original, é porém uma pintura de curioso feita em horas de aborrecimento, aos bocados, de chic, e de cor.

A sua paisagem do Ribatejo é o seu quadro do ano passado levemente modificado, é ainda o quadro a óleo do Paço de Sintra datado de 1885. O mesmo fundo, a mesma água, as mesmas plantas aquáticas, o mesmo céu luminoso e claro, céu que S. M. vê sempre como caçador, e que dá como caçador, enchendo-o de aves, cujo movimento conhece como caçador, por isso se encontram em todos os seus quadros as mesmas aves, elevando-se do fundo, como um papagaio enorme deitado por uma criança.

A pintura de S. M. é uma pintura bem constitucional; que é o cúmulo do constitucionalismo repetir todos os anos o mesmo quadro, como todos os anos se repete... o mesmo discurso da coroa²⁴.

Toda a construção do texto se orienta para um remate *blagueur*, de expressa intencionalidade política. Mas, mais ainda, emerge um preconceito social, que inferioriza a prática artística amadora circunscrevendo-a a um ócio mundano e, sobretudo, apoiado numa experiência visual prosaica, limitada a prazeres cinéuticos.

²³ ARTHUR, 1903: 315-316.

²⁴ CARVALHO, 1926: 39.

Dois anos depois, em 1895, novamente no Grémio, o futuro Professor de Estética e História da Arte da Universidade de Coimbra seria bastante mais agressivo:

– Onde estão os quadros do Rei?

– Aqui!

– Isto?!

(...) *Ser isto um quadro de paisagem e representar o Alentejo!*

A pintura de El-Rei é fria, sem côr, sem luz. Um dos mais distintos pintores portugueses disse-me que o quadro era interessante, mas que não se sabia se era dia ou noite.

Sôbre isso não tenho dúvidas: o Alentejo de Sua Magestade é, sem dúvida, sonhado: o sol, a lua e as estrêlas nunca deram um efeito assim. As sombras estão rigorosamente marcadas; há luz que ilumina o quadro; mas não é a do sol, falta-lhe o brilho e o calor; mas não é a luz azulada do luar...

A paisagem de Sua Magestade tem um defeito capital: não é uma estação, nem uma hora do dia. As árvores têm fôlha, mas é impossível dizer em que mês se passa a scena que Sua Magestade quis fixar na tela.

Há mais outro defeito capital no pequenino estudo de El-Rei. O quadro é feito a óleo, mas o colorido é o do pastel. Este defeito notámos já em outros trabalhos de Sua Magestade, e particularmente numa aguarela (marinha) que vimos há anos na exposição da Sr.^a Duqueza de Palmela, no salão da livraria Gomes. Nesta aguarela, dum desenho muito irregular, a atmosfera parecia feita a pastel. O mesmo defeito se nota êste ano no Grémio em uma pequena aguarela de Lallemand (Barco de passagem). Monteiro Ramalho no seu grande quadro O Alfeire cometeu êrro análogo, tratando a atmosfera e as árvores como se fôsem pintadas a aguarela.

Sua Magestade não é único a errar nesta pequena exposição e, exactamente por os quadros de Sua Magestade sintetizarem em dois esboços todos os defeitos dos pintores portugueses, de pouco mais trataremos do que dos quadros de Sua Magestade.

Sua Magestade maneja com facilidade o pincel e pinta a-pezar disso mal; porque os mestres lhe ensinaram a pintar mas não o ensinaram a ver. Sua Magestade, como os seus súbditos, pinta os seus quadros em casa; quando sai fora, Sua Magestade vai correr touros, guiar os seus cavalos, à caça da perdiz ou da lebre, pescar, gozar, viver. A natureza nunca a vê senão com a sua preocupação habitual, e assim vê-a muito bem Sua Magestade. Nenhum caçador tem a pontaria mais certa do que El-Rei, nenhum diz com mais segurança se na paisagem há perdizes, se aquelas águas fundas têm barbos, ou se no ribeiro há trutas.

Se num momento de distracção Sua Magestade dá pela beleza da paisagem, tira rapidamente uma fotografia, meio simples e fácil de obter uma impressão, mas incompleto... É por isso que os quadros de Sua Magestade fazem lembrar fotografias coloridas. O desenho é rigoroso, as sombras estão marcadas; mas a paisagem é fria, sem luz. Há árvores, casas, animais; mas ninguém poderá dizer em que país, em que estação e em que hora do dia se passou aquela scena.

Pelo contrário, as fotografias dos quadros de Sua Magestade devem favorecê-los, dando apenas o claro-escuro que por ter sido feito talvez por fotografia é duma impressão exacta.

Parece ser este o critério dos artistas nacionais que na Arte Portuguesa publicaram como primeiro trabalho artístico de El-Rei – uma fotografia!...

A marinha, de Sua Magestade, é um pastel feito com virtuosidade, mas sem valor artístico. Há todos os lugares comuns conhecidos neste quadrinho que nos dá a impressão de coisa já muito vista. Não se sabe também a hora do dia; o céu verde e vermelho enfarruscado é o dos panos de sexta-feira de Paixão.

No primeiro plano levanta-se a quebrar uma onda verde, sem transparência, esfarrapada ao alto pelo vento. Uma gaivota de pavavent branca vem mais adiante a mergulhar, ao longe um navio sem formas nem desenho.

Neste quadro revela-se-nos bem a inferioridade artística de El-Rei. Podia não saber pintar e ter talento, mas El-Rei sabe todos os segredos da técnica e faz maus quadros.

São quadros de atelier, feitos a alinhar tintas que não ofendem a vista, que fiquem bem. E é tão cómodo pintar a pastel, há tantos crayons, de tanta côr tôdas as das borboletas e das flores!

Por este processo faz-se deliciosamente papel pintado, mas nunca um quadro, nunca uma obra de arte.

Em todo o caso, El-Rei D. Carlos desenha melhor que seu pai e é incomparavelmente superior a D. Fernando irônicamente cognominado o Rei-artista²⁵.

Também em 1895, ao comentar a exposição do Grémio Artístico do ano anterior, Zacarias d' Aça aprecia o trabalho de D. Carlos. A sua abordagem, porém, é duplamente respeitosa, considerando-o herdeiro do avô e aproximando-o (como outros fizeram...) do «Divino Mestre»:

Dos nomes inscriptos no catalogo d' esta exposição, dois são illustres e regios no mundo da Arte. Um – o de Sua Magestade El-Rei – representa e mantem brilhantemente as tradições artisticas da dynastia de Bragança, alliadas ás dos Coburgos, assignando um bello e vigoroso esboço a pastel – A resposta do Inquisidor – com que se dignou honrar este concurso dos artistas nacionaes. O outro é tambem de um príncipe, na Arte, que deixou cair o sceptro da mão, gelada pela morte, e não poudé já assignar a ultima pagina da sua primorosa e opulenta galeria!

Incompleto como está, simples como é, aquelle quadro de Silva Porto é altamente suggestivo – mas suggestivo de tristezas²⁶.

A autenticidade do sentimento nacional, regionalista e localista de D. Carlos foi também vigorosamente defendida por Ramalho Ortigão, num notável estudo já após o regicídio e que, quanto a nós, não pertence já, na verdade, ao domínio da Crítica, antes inaugura a Historiografia do pintor:

²⁵ CARVALHO, 1926: 81-83.

²⁶ AÇA, 1895: 28.

Nenhum dos provocantes atractivos de moda, de elegância, de luxo cosmopolita de castelo ou de casino, de vilegiatura rica, de garden-party, de batalha de flores ou de concurso hípico, seduzem o vernáculo portuguêsismo da sua índole afectuosa e modesta, ternamente fiel aos usos, aos costumes, à tradição do seu lar.

O que ele elege do mundo e da natureza para, no afago da transcrição artística, concretizar a sua pessoal maneira de sentir e de pensar perante a misteriosa sugestão das coisas, é o mar da costa de Portugal, é o estuário do Tejo, é a baía de Cascais e é a sua província do Alentejo na mais rústica e mais popular expressão da simples vida agrária²⁷.

Em 1900 Ramalho Ortigão notara ainda a carência de um regionalismo pictórico, que nos identificasse no concerto das nações europeias:

Na pintura subsequente à escola de Vieira Portuense, de Taborda e de Pedro Alexandrino, a qual tinha as suas raízes no século anterior, é flagrante, mais do que em qualquer outra expressão da arte moderna, o desnacionalismo de que acima falei.

Se abstrairmos de algumas cenas rurais de Anunciação, de algumas paisagens de Silva Porto e dos seus discípulos, de algumas marinhas de Vaz, de alguns aspectos alentejanos e algarvios dos quadros de El-Rei, a moderna pintura portuguesa é, no seu conjunto, destituída da acentuação regional, com que cada vez mais procuram hoje caracterizar os seus quadros os pintores holandeses, os suiços, os escandinavos, os espanhóis, os russos, os ingleses, os franceses e os belgas. Como classificação geográfica, apesar da virtuosidade magistral de alguns artistas, apenas da nossa pintura se pode dizer que ela é vagamente europeia²⁸.

Em 1901, José de Figueiredo, cuja vocação e preparação crítica se distinguiam, seleccionou D. Carlos para o restrito lote de pintores que, a par de uma selecta amostra de artes tradicionais, constituiriam a síntese da própria imagem nacional, ao mesmo tempo orgulhosa do seu património e da sua modernidade:

Para nós o grande ideal era realmente este: a construção d'um só pavilhão, e o aproveitamento d'elle para exposição dos productos das nossas industrias – mas principalmente d'aquellas que pudesse apresentar em competencia, – de envolta com o que de mais typico e de melhor tem produzido até hoje a nossa arte. Fariamos assim o que fez a Hungria, a Hespanha, a Allemanha, e a maior parte dos outros paizes.

As nossas almandras, ou cobertas de linho crú bordadas a sêda, como as nossas arcas e as tão typicas caixas encouradas que foram no seculo XVI uma das mais famosas manufacturas de Lisboa, teriam tambem ahí o seu logar de mistura com as nossas faianças, entre ellas as de Darque (Vianna), as da Real Fabrica do Rato (Lisboa) e as de outras olarias semelhantes do Porto e Gaya.

²⁷ ORTIGÃO, s/d: 95.

²⁸ ORTIGÃO, s/d: 225-226.

Typos que, pela qualidade do fabrico e pela viveza e garridez do colorido, se impõem, embora, nos seus delineamentos, sejam, como todos os outros, decalcados sobre modelos estrangeiros.

Com tudo isto, e além do que temos de bom na nossa ourivesaria religiosa (collegiada de Guimarães, museu de Coimbra, etc.), os melhores quadros de Silva Porto, Marques d'Oliveira, Xavier Pinheiro, Arthur Mello, os da primeira phase do pintor Ramalho, manchas de Candido da Cunha e Julio Ramos, e algumas paisagens alemtejanas de El-Rei, teriamos facilmente tornado typico e interessante este pavilhão.

Que, ao lado d'elle, concorressemos ainda, como fizemos, à secção de Bellas-Artes, e na de Alimentação nos apresentassemos com o alto brilho que lhe soube dar o seu organisador, comprehendia-se. O que porém se dispendeu, inutilmente, com as demais secções é que se poderia, assim, ter gasto muito melhor e com mais resultado²⁹.

E, mais adiante, pôde pormenorizar o seu comentário ao trabalho artístico do monarca:

Sua Magestade El-Rei, não tanto pela grandeza da sua obra, que é relativamente pouco numerosa, mas pelo character com que geralmente a reveste e lhe dá brilho, merece tambem aqui uma menção, e menção especial.

O sr. D. Carlos não foi porem muito feliz no que expoz. O seu pastel «A pesca do atum», se tem um certo movimento e um bom arranjo nas figuras o que, pelo seu grande numero, era difficilimo, é comtudo muito inferior ás outras telas que lhe conheço. A tonalidade é aspera, pouco fluida, sobretudo no primeiro plano, o mar, que por isso se immolisa n'uma dureza desagradavel e ingrata.

Não tem nem a grandeza larga e admiravel da «Tempestade», uma impressão de mar alto que, mais que vivida, é cheia de sonho e tragica suggestão, nem o maravilhoso hieratismo d'um outro quadro seu – hoje propriedade da illustre escriptora a sr.^a D. Maria Amalia Vaz de Carvalho – «A resposta do Inquisidor», cuja solidez de desenho e colorido sobrio deram logo a El-Rei, com a sua exhibição, um logar de honra entre os artistas portu-guezes.

Não concorrendo Marques d'Oliveira, e tendo, de Portugal, Candido da Cunha exposto só um pequeno quadro: «Papoulas», El-Rei, se tivesse mandado algumas das suas tão typicas telas alemtejanas, – visto Carlos Reis já quasi nacionalisado, não o estar ainda inteiramente, – teria tido, sem duvida, na exposição de Paris, o logar primacial entre os nossos paisagistas.

D'esses quadros, o que lhe conheço da casa de Eça de Queiroz, e que por sua magestade tinha sido offerecido ao grande morto, é soberbo de character. Representa, á hora forte do dia, uma estalagem por cuja porta, no começo do segundo plano, um almocreve, já apeiado, se prepara para entrar... O colorido é quente e magnifico, e o quadro é todo elle

²⁹ FIGUEIREDO, 1901: 22-24.

d'uma alta sobriedade decorativa que é a mesma d'essa nossa provincia que o sol queima e escalva, e que, perdendo-se em grandes extensões, só é picturalmente interessante em telas, (mas n'este caso com pouco caracter) que nos dêem o indeterminado d'esse vago, ou n'aquellas que, como esta d'El-Rei, tenham o poder de fixar-lhe os seus raros motivos com profunda verdade e segura justeza.

Quando sua Magestade expoz a primeira vez, porque El-Rei era Rei!, ninguém quis acreditar que as telas que assignava fossem realmente suas. Aventaram-se varios boatos, dizendo-se geralmente que ellas eram pintadas pelo sr. Casanova. A imbecilidade da accusação que, emquanto era vaga, corria com os visos de verdade que a tudo dá o mysterio, cahiu porém, pela base, para os que sabiam vêr, logo que se precisou. O sr. Casanova, que é um delicado e distinctissimo aguarellista, não podia, comtudo, dar a essas telas a largueza de mancha que as caracterisava.

De resto, o que ellas tinham de typico e regional, e que, sendo muito differente emotivamente, só semelhantemente tinha sido até então attingido pelo grande Silva Porto, tornava tambem impossivel que a sua factura fosse a d'um estrangeiro, destacando-as egualmente da maneira dos outros nossos melhores artistas.

Convenceram-se então. Os criticos da Monaco tiveram portanto que calar-se, e, para que a consagração fosse completa, até o illustre má-lingua do sr. Fialho d'Almeida elogiou e applaudiu³⁰.

Em 1905 desenvolveria o mesmo autor o seu juízo, numa síntese sobre arte e artistas portugueses contemporâneos publicada no Rio de Janeiro:

A obra de El-Rei é já hoje longa, e toda ela, salvas pequenas fraquezas, a mais brilhante possível. Semelhante a Raffaeli, em França, que é inexcedível na transplantação à tela dos terrenos incultos dos arredores de Paris, e a Cottet, nos assuntos da Bretanha, cujo meio, vida e costumes sabe tão belamente realizar, El-Rei é um convicto regionalista. Como Silva Porto, de quem, apesar da diferença de processo, é o sucessor imediato, El-Rei passa exclusivamente à tela ou ao papel a paisagem alentejana que admiravelmente conhece. Daí a profunda verdade e a penetração íntima das coisas que revela em todos os seus quadros, e que só a sua grande convivência com a região lhe podia dar.

Há muito que nos nossos certames de Arte, ainda mesmo expondo os nossos maiores artistas, El-Rei é sempre um dos que melhor se apresentam. A sua maneira larga de pintar ou fazer o pastel, em que é primacial a segurança do seu desenho, de uma grande solidez, e a riqueza profunda do seu colorido, translúcido e de uma absoluta justeza, deram a El-Rei um lugar de honra na Arte portuguesa.

El-Rei não é só um grande pintor, é também um pintor essencialmente português. Amando a vida do campo, que conhece nas suas minúcias, os trechos que nos dá, animados ou não, têm todo o sabor local e, ainda mesmo sem título, seriam reconhecíveis para quem

³⁰ FIGUEIREDO, 1901: 64-66.

tivesse alguma vez visitado a região. O seu quadro, por exemplo, este ano exposto, no nosso Salon, Paisagem Alentejana, como quase todos os que de El-Rei conhecemos, é uma obra absolutamente superior pelo poder de realização que revela e pelo sonho de que está tocado. Sua Magestade realizou com um recanto simples e característico uma verdadeira obra de Arte. A construção dos planos é soberba, justíssima na sua valorização, e isto com uma grande fluidez, sem empastamentos nem violências de tonalidade que iriam prejudicar o arejamento e frescura que são o melhor possíveis. Magnífica, também, a inteira verdade com que foi estudado por El-Rei o sobreiro meio descascado que fica no primeiro plano desse quadro.

Mas este pastel não é só notável por isso. É-o, igualmente, pelo sentimento com que Sua Magestade soube, ainda num trecho tão determinado, através da arquitectura acastelada do terreno, dar-nos o vago de melancolia que é típico da região e consequência, também, do tom triste do arvoredo. E essa justeza local é sempre a mesma, qualquer que seja a hora escolhida por El-Rei³¹.

Nos meados de 1902, Tomás Lino de Assunção, activo e responsável Inspector Geral dos Arquivos, a partir da visita à 2.^a Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes deixaria também, já pouco distante da morte, o seu apreço sobre o rei-pintor:

O Sr. D. Carlos fez-se no estudo directo e dilecto da natureza; e, como os grandes mestres, passado o periodo dos ensaios, soube encontrar, para reproduzir e interpretar essa natureza que tanto ama, maneira propria, processos originaes, que lhe constituíram esse stylo ao mesmo tempo extremamente simples e artisticamente elevado (...).

Talvez me fosse mais facil fazer a demonstração falada, em frente do magistral pastel; tanto mais que elle logo á primeira vista attrahe e encanta pela suavidade e harmonia melancolica do colorido, assim como nos commove pelo assumpto. É bem um cair de tarde, com a sua luz diffusa, o seu tom frio. É bem a beira rio na impressão de frescura e como que de humidade vitalizando a relva. É bem o nosso Riba Tejo; o nosso ceu com as nuvens que se reflectem na agua deixando ver clareiras d'azul, por entre as quaes dentro em pouco brilharão as estrellas. É bem uma obra d'amor e sympathia, – a grande instigadora dos artistas – esse pedaço de tela, onde, n'um trecho de paisagem se consegue dar a impressão dos montes que se succedem aos cerros, da campina a perder de vista, do rio que a vae cortando em curvas caprichosas, ora estrangulado ora alargando-se em vastas enseadas!

Que não tivesse senão este poder de suggestão, já em si a obra era excellente e de verdadeiro artista. Mas o que dizer do colorido luminoso e transparente? Como exprimir por palavras rapidas a sciencia do claro escuro que faz entrar o ar francamente por entre as massas, dividindo-as e collocando-as nos seus verdadeiros logares?

Apontaria a este respeito um exemplo frizante. No primeiro plano, á esquerda, eriça-se uma moita de juncos, e por entre os claros que n'elles se abrem, vêem-se as entradas do

³¹ CAVALHEIRO, 1964: 11-12.

rio e a passagem dos barcos. Basta deter a vista, poucos segundos, n'este trecho para que todos os planos tomem distancias, corpo e vida. Vida, sim: por que se attentarmos bem, temos logo a impressão que o vento dá movimento ao juncal, ás aguas e aos barcos. E é n'estas fugitivas allucinações do espirito que se reconhece o poder do artista. Em toda a paisagem sente-se, como disse, não só o ar em toda ella, mas a brisa mansa que enfuna as velas das fragatas e enruga a face das aguas sem desordenar a ramaria. Faria notar a limpidez fluida das aguas, obtida não pela reproducção d'uma formula de que uma vez se encontrou a expressão, e de que ao depois se usa e abusa, mas pelo estudo directo, dos effeitos de luz, fusão de reflexos, e projecções das massas coloridas e ao mesmo tempo e nas mesmas aguas notaria como, na sua tranquillidade de manso deslisar, nos dão a impressão da corrente que vem de longe e que, sem parar, para longe ainda vae.

Se nos chegassemos ao quadro as observações incidiriam sobre a maneira de fazer: e eu desafiaria quem o executasse melhor e por meios menos complicados e mais francos, quem tratasse com a mesma largueza tanto as grandes linhas como os pequenos pormenores. Aqui é que se aprenderiam processos verdadeiramente originaes e individuaes, absolutamente característicos, – que se não ensinam nas escolas, – e com os quaes se produzem effeitos seguros, certos e fundamente impressionistas. E note-se que esses processos são o que ha de mais simples: um traço, uma dedada, um esbatido à la diable, um esfregar nervoso do lapis, e eis um conjuncto harmonico, verdadeiro, empolgante³².

É sabido o quanto os salões de arte atraíam numerosos diletantes. Um desses plúmicos, que deixou incontável nota de nomes do meio artístico portuense (mas sob cuidada apresentação gráfica...), disse do rei, em Março de 1903, num impecável modo acaciano:

Começarei tal qual como indica o catalogo, apreciando, sob a impressão perfeitamente pessoal d'um provinciano, os trabalhos expostos, pela sua ordem numerica.

Primeiro estão os de S.M. Este artista amator está lá tão alto que nada poderei dizer dos seus trabalhos. Unicamente o que me agradou mais foi o No Sado – processo Raffaelli, se bem que já tive occasião de vêr trabalhos de muito maior valor executados pelo mesmo monarcha, que é inegavelmente um artista de temperamento definido³³.

Todavia, é indiscutível que a figura de D. Carlos polarizou inúmeras referências de outro quilate, que, no seu todo, documentam, em assinalável variedade de registos, a recepção que a sua obra artística mereceu.

Mas que, por outro lado, em alguns casos que sublinhámos, constituem peças importantes para a definição da própria Crítica de Arte no nosso país, nas décadas finais da monarquia constitucional.

³² ASSUMPÇÃO, 1902: 326-327.

³³ LEMOS, 1906: 42.

Bibliografia

- AÇA, Zacharias d' (Fevereiro de 1895) – *A Arte Portuguesa em 1894. II – A Exposição do Gremio Artístico*. «Arte Portuguesa». Lisboa, anno I, n.º 2.
- ALMEIDA, Fialho d' (5 de Março de 1892^a) – *14 de Fevereiro*. «Os Gatos». Porto: Typ. da Casa Editora Alcino Aranha & C.^a, n.º 39.
- (23 de Abril de 1892^b) – *14 de Março*. «Os Gatos». Lisboa: Livraria Editora de José Antonio Rodrigues, n.º 41.
- (1892^c) – *Vida Ironica (Jornal d'um vagabundo)*. Lisboa: Monteiro & C.^a, editores – Agencia Universal de Publicações.
- (1903) – *Á Esquina (Jornal dum Vagabundo)*. Coimbra: F. França Amado – Editor.
- (1912) – *Saibam quantos... (Cartas e artigos políticos)*. Lisboa: Livraria Classica Editora de A. M. Teixeira & C.^{ta}.
- ARTHUR, Ribeiro (1896) – *Arte e Artistas Contemporaneos*, 1.^a série. Lisboa: Livraria Ferin.
- (1898) – *Arte e Artistas Contemporaneos*, 2.^a serie. Lisboa: Livraria Ferin.
- (1903) – *Arte e Artistas Contemporaneos*, 3.^a serie. Lisboa: Livraria Moderna.
- ASSUMPCÃO, T. Lino d' (Maio-Junho de 1902) – *Quadros de El Rei*. «Serões», 1.^a série. Lisboa, vol. II, pp. 322-327.
- CARVALHO, J. M. Teixeira de (1926) – *Notas de Arte e Crítica*. Porto: Livraria Moreira – Editora.
- CAVALHEIRO, Rodrigues (1964) – *O Rei D. Carlos perante a Arte e perante a História*. Lisboa, s/n [sep. de «Ocidente», vol. LXVI].
- FIGUEIREDO, José de (1901) – *Portugal na Exposição de Paris*. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal. Sociedade Editora – Livraria Moderna.
- LEMOS, Antonio de (1906) – *Notas d'Arte*. Porto: Livraria Figueirinhas.
- MACHADO, Bernardino (Abril de 1901) – *Notas d'um Pae*. «O Instituto». Coimbra: Imprensa da Universidade, vol. XLVIII, n.º 4.
- ORTIGÃO, Ramalho (s/d) – *Arte Portuguesa*, vol. II, nova ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora – A. M. Teixeira & C.^a, Filhos, L.^{da}.
- PINA, Mariano (20 de Fevereiro de 1887) – *S. A. R. o Sr. D. Carlos de Bragança*. «A Ilustração». Paris, 4.º anno, vol. IV, n.º 4.
- RAMALHO, Monteiro (1897) – *Folhas d'Arte*. Lisboa: M. Gomes – Editor.
- (30 de Abril de 1904) – *El-Rei, artista, e Raffaelli*. «O Occidente». Lisboa, 27.º anno, vol. XXVII, n.º 912.
- SINCERO, João (21 de Maio de 1892^a) – *A Exposição de Bellas Artes do Gremio Artístico*. «O Occidente». Lisboa, 15.º anno, vol. XV, n.º 483.
- (29 de Maio de 1892^b) – *A exposição do Gremio Artístico*. «O Seculo». Lisboa, 12.º anno, n.º 3710.

RIBEIRO, REGO, ROSA E ROCHA. AFINIDADES ELETIVAS

ALEXEI BUENO

Poeta e ensaísta
alexexi@academia.org.br

Muitas vezes afirmamos que a língua portuguesa é a única língua moderna a ter criado três epopéias: *Os Lusíadas*, *Os sertões* e *Grande sertão: veredas*. Uma em verso, no século XVI, e duas em prosa, no século XX. É certo que só Camões a escreveu dentro dos cânones estritos do gênero, mas o titanismo, o caráter bélico e o *pathos* épico que dominam a narrativa histórico-militar de Euclides da Cunha e o romance de Guimarães Rosa fazem com que ambos os livros, para nós, existam emocionalmente como epopéias, o que nos importa muito mais do que a discussão sobre gêneros literários.

O que é inegável é que são eles os dois grandes livros nacionais do Brasil, respectivamente a sua *Iliada* e a sua *Odisséia*, assim como *Os Lusíadas* são a *Eneida* de Portugal, como bem disse Borges em soneto a Camões:

*Quiero saber si aquende la ribera
última comprendiste humildemente
que todo lo perdido, el Occidente*

*y el Oriente, el acero y la bandera,
perduraría (ajeno a toda humana
que todo lo perdido, el Occidente*¹.

¹ BORGES, 1989, II: 210.

Pois se esse livro cruento, *Os sertões*, narrando a queda da «Tróia de taipa dos jagunços», faz bem as vezes da primeira, *Grande sertão: veredas*, essa demanda sublime pelo amor, pelo conhecimento e pela vingança é sem dúvida a possibilidade brasileira da segunda. Como Ulisses no seu atribulado retorno, o jagunço Riobaldo navega pelos infinitos e ínvios caminhos do sertão, plenos de tentações físicas e sobrenaturais, na busca do restabelecimento da ordem, do apaziguamento final, só conseguidos após a destruição da potência maligna representada por Hermógenes, tal como o grego só os conseguiu após o massacre dos pretendentes e de seus próximos.

Quanto ao sempre discutido e comumente mal interpretado estilo de Guimarães Rosa, foi ele o genial criador de uma espécie de expressionismo lingüístico onde violentas deformações da base já muito requintada que é a expressão oral do sertanejo brasileiro conseguiram atingir sínteses artísticas e emocionais espantosas. Expressionismo, no caso de *Grande sertão: veredas*, é uma palavra chave, definidora dos processos que criam o corpo lingüístico dessa narrativa única, gerada do que podemos chamar uma memória traumática, sustentada e ocultada genialmente por meio milhar de páginas, ainda que já presente desde a epígrafe hipnótica, mântica, «o diabo na rua, no meio do redemunho», síntese da cena-ápice que desvela e resolve toda a trama. É mais do que sabido o fundo de romances de cavalaria, do *romance viejo* ibérico, que se encontra no mundo arcaico de *Grande sertão: veredas*, bastando recordar os célebres versos de um dos mais conhecidos romances lusitanos: «Os olhos de Dom Varão / São de mulher, de homem não». Mas se falarmos especificamente da matriz lingüística da mais característica prosa roseana – criada em *Sagarana*, desenvolvida em *Corpo de Baile*, levada ao ápice em *Grande sertão: veredas* e na novela póstuma «Meu tio o Iauaretê», e mitigada nos dois admiráveis livros que sucederam ao romance monumental – não duvidamos que a primeira e mais direta influência na criação dessa linguagem encontra-se na obra do grande escritor português Aquilino Ribeiro. Não há artista sem ascendência, sem genealogia, por mais original que seja. Não há Beethoven sem Haydn, não há Augusto dos Anjos sem Cesário Verde, não há Serguei Eisenstein sem Griffith.

Na biblioteca relativamente modesta de Guimarães Rosa encontravam-se três livros de Aquilino Ribeiro, de acordo com o levantamento de seu conteúdo feito por Suzi Frankl Sperber em *Caos e cosmos, leituras de Guimarães Rosa*, no ano de 1976: *Uma luz ao longe*, edição de 1948; *Cinco réis de gente*, a 4.^a edição, sem data, e *Estrada de Santiago*, sétimo milheiro, de 1924. *O Malhadinhas*, novela de cerca de cem páginas, que apareceu pela primeira vez neste último volume, *Estrada de Santiago*, sendo mais tarde, em 1949, publicada individualmente, é o marco da mais profunda afinidade genésica com a prosa de *Grande sertão: veredas*. Trata-se de uma obra de Aquilino Ribeiro na sua feição mais típica de grande regionalista beirão, o mesmo de *Terras do Demo* e *Quando os lobos uivam*, prosador cuja transfiguração do linguajar popular de sua região sempre foi julgada de leitura difícil, inclusive para os próprios portugueses, o mesmo que ocorreu com Guimarães Rosa no Brasil.

A confrontação de alguns parágrafos dessa novela genial, *O Malhadinhas*, escrita no início da década de 1920 e toda narrada na primeira pessoa, com outros parágrafos de *Grande sertão: veredas* nos parece implacavelmente comprobatória, embora no Brasil quase só se fale de James Joyce em sua genealogia, autor radicalmente afastado do transbordamento emocional de Guimarães Rosa, ainda que usuário de certos processos que sem dúvida serviram ao amálgama do fabuloso mestre de Cordisburgo.

Em resumo, escutemos – e o verbo escutar nos parece mais importante, neste caso, do que o verbo ler – alguns parágrafos da prosa de Aquilino Ribeiro em *O Malhadinhas*, história da vida de um almocreve beirão, valente e brigador, contada por ele mesmo:

Ah, velha Barrelas dum sino! Tomara-me eu outra vez com vinte anos e saber o que hoje sei! Diabos me levem se não fosse rei. Mas rei a valer, e nenhum rei de copas, ali... de cetro em punho, todos ajoelhados diante de mim a lamber-me os butes, sabendo o que era, pois rei era eu sem o saber. Que menos, com o rapariguedo à volta: Antoninho, cravo roxo! saúde de cavalo, açaface o que se chama farto, caminhos desimpedidos?!²

Mas saber ler não basta para ser fino, ser cavalheiro, e muito menos ser feliz. Eu só tarde, moço do senhor vigário, estudei letra redonda. Salamanca a uns sara, a outros manca, olhem, meus senhores, ainda não me apontava o buço e já por minhas próprias e boas artes era dono dum machito, tão bom para estardiota como para carga, de jarretes rijos como aço, só um pouco rifador o dianho: o frade missionário que mo vendeu tinha três dentes estoirados dum senhor coice que lhe pregou. Deu-me na fantasia para pôr-lhe campainhas castelhanas na barbela, cornachas de cores acima das orelhas, franjas na retranca, eh! parecia mesmo a cavalgadura dum bispo! Eu de riba dele e, tepe, tepe, por aqueles povos de Cristo, mais veloz que o raio, ouvia vozear das portas: «Lá vai o Diabo para fora da terra!» Adiante, antes chalaças que chumbada!...³

E ia trocá-los pelo azeite, a azeitona, o linho em adeitos, a termos de Penedono, e destas recovagens umas por outras, quatro libras, andavam em voga as de cavalinho, dançavam no saco. Nada se me punha pela frente, nem a noite, nem as invernias, nem os ladrões das estradas, qual o quê! Com latim, rocim e florim andarás mandarim⁴.

O parentesco estilístico e estético é inegável. Passaremos, agora, às afinidades eletivas entre o grande mestre de Cordisburgo e um genial artista brasileiro de outra arte, Glauber Rocha.

Em 1962, quando, aos 23 anos de idade, Glauber Rocha dirigia o suplemento cultural do «Diário de Notícias» de Salvador, antes mesmo de lançar o seu primeiro longa-

² RIBEIRO, 1958: 15.

³ RIBEIRO, 1958: 1.

⁴ RIBEIRO, 1958: 17.

-metragem, *Barravento*, recebeu ele de Guimarães Rosa, sem qualquer pedido ou aproximação, um exemplar de *Primeiras estórias* com a seguinte dedicatória:

A GLAUBER ROCHA

com o grato, vivo apreço,
muito cordialmente,
do
Guimarães Rosa,
Rio, setembro, 62⁵

Tratava-se do mesmo Guimarães Rosa que, quinze anos depois, em 1977, Glauber Rocha transformaria em personagem do seu quase romance *Riverão Sussuarana*, que, mesmo no título, marca o influxo direto do autor de *Corpo de baile*. Sem a menor dúvida, existe uma influência subterrânea, mas definidora, de Guimarães Rosa em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, outra das obras mais altas não só da arte brasileira como da arte brasileira que interpreta e tenta compreender o Brasil. Assim como houve uma influência criadora do beirão Aquilino Ribeiro sobre o mineiro Guimarães Rosa, o influxo deste passou para o baiano Glauber Rocha, agindo sobre a visão glauberiana do cangaço, fenômeno especificamente nordestino.

Guimarães Rosa é mineiro, objetar-me-ão, mas a verdade é que, na estrutura dos bandos de jagunços em guerra, após o assassinato de Joca Ramiro, em *Grande sertão: veredas*, sente-se uma organização social e militar muito mais próxima da que conhecemos como cangaço, pela independência, sobretudo, dos seus membros, do que na de qualquer jaguncismo histórico daquele mais sonhado do que real norte de Minas, próximo da Bahia e de Goiás, ainda que certo bandido dessa região, Antônio Dó, baiano de nascimento e morto em 1929, várias vezes lembrado na obra de Guimarães Rosa, tenha sigo explicitamente chamado de cangaceiro por seus contemporâneos. É sintomático disso, aliás, uma declaração de Ferreira Gullar, não compreendendo, diga-se de passagem, a altitude da obra, ao lê-la, em 1956, definindo-a como um «romance de cangaceiros para lingüistas». A verdade é que Rosa, homem de cultura universal e artista literário ímpar, unificou as mais variadas influências, a começar pelo português e a sintaxe de Aquilino Ribeiro, a grande fonte primária, como já afirmamos, de sua prosa em *Grande sertão: veredas*, que sempre ficou oculta pela pretensa influência de James Joyce, autor de uma cerebralidade a 180.º do emocionalmente espasmódico homem de Cordisburgo, para desgosto de muitos dos

⁵ ROCHA, 1977: 9.

numerosos pedantes anglicizados que pululam em território brasileiro. Se Guimarães Rosa lançou mão de alguns processos joycianos na sua escritura expressionista e barroca, o que é verdade, esses assinalam o final e não a gênese do seu livro insuperável. Mais importante, porém, do que qualquer estrutura paramilitar realmente mineira, na definição estrutural sociológica do bando de jagunços do livro, foi o cangaceirismo nordestino.

Guimarães Rosa é um dos poucos artistas brasileiros que poderia fazer sua a declaração quase goethiana de Serguei Eisenstein: «Não sou um realista; afasto-me do realismo para atingir a realidade», a mesma que se prestaria à perfeição à trajetória pictórica de um Van Gogh. Tal caminho, por outro lado, foi o mesmo tomado por Glauber Rocha, o transfigurador máximo da realidade brasileira em arte cinematográfica.

As origens dessa trajetória artística podem ser rastreadas num documento dos mais interessantes, a ingênua e admirável carta escrita para seu tio Wilson Mendes de Andrade em 15 de Janeiro de 1953. Nela, aos treze anos de idade, Glauber demonstra, de maneira clara, a importância fundamental da literatura na formação de sua visão do mundo, e as suas veleidades de caldear para a própria a sua nascente ânsia de expressão, isso pouco antes de começar a falar sobre cinema e filosofia. Faltava-lhe, no entanto, nesta leitura precoce, o encontro decisivo com *Sagarana*, o único livro até então publicado por Guimarães Rosa:

Quanto a Poe e Kipling já os li. O segundo melhor do que o primeiro (opinião minha!). E aquela poesia «Se» é o que de mais belo pode haver em matéria de filosofia mas que considero, assim por dizer, impraticável. Às vezes chego a duvidar do autor de Mowgly, o Menino Lobo, Kim e outros... Bem, duvidar porque acredito que ele não seguia os mandamentos que escreveu em «Se» e assim sendo seria... Bem, não pretendo e não estou à altura de criticar o grande poeta e escritor Rudyard Kipling. Mande-me tua opinião acerca dele. Quanto a aprender e observar as coisas, obrigado; saberei de hoje em diante observá-las melhor.

Tio, se algum dia tornar-me escritor fique certo que escreverei sobre minha terra. Saiba que também prefiro os escritores brasileiros aos europeus. Não que tenha vasta cultura literária, a ponto de querer compará-los, mas prefiro conhecer antes a filosofia de meus patrícios para depois conhecer a dos europeus. Não quero dizer com isto que Dickens, Stevenson e outros são maus escritores.

Li Terras do sem-fim, de Jorge Amado, e achei mais do que «realista». A sua linguagem poder-se-ia dizer quase imoral. Virgílio, Margot, Ester, Juca Badaró são sem dúvida personagens que cativam o leitor, porém nunca como o Eugênio, a Olívia, a Dora e o Simão, a Eunice e todos os outros personagens de Veríssimo em Olhai os lírios do campo; o li de uma só vez, tal o seu poder de atração, e pretendo relê-lo para sentir novamente a tragédia íntima de Eugênio e pensar na existência.

Quero confessar-te uma coisa: às vezes pareço-me com Eugênio, às vezes sinto o irrefreável complexo de inferioridade. São coisas da vida, creio que todos nós temos um pouco de Eugênio em nossas almas⁶.

⁶ ROCHA, 1997: 79.

Para além da demonstração mais ou menos clara de já se tratar de um indivíduo destinado à arte, é importante notarmos a primeira frase do segundo dos parágrafos citados, a que se refere a escrever «sobre a minha terra». A condição de Glauber Rocha como artista especificamente brasileiro, no sentido em que também o foram um Villa-Lobos ou um Guimarães Rosa, já está toda aí. É óbvio que é possível ser um supremo artista com a obra menos nacional possível, ou um nacionalíssimo desastre. Um Machado de Assis é muito mais carioca do que brasileiro, mas não creio que a sua obra diminuísse em nada tendo ele nascido em Londres, Nápoles ou São Petersburgo. *O Ateneu*, de Raul Pompéia – escritor que tem espantosas afinidades formais e humanas com Euclides da Cunha – seria o romance genial que é em qualquer nacionalidade a que se transferisse. Os grandes poetas simbolistas do Brasil, um Cruz e Sousa e um Alphonsus de Guimaraens, poderiam ter feito obra semelhante em variadas geografias. *Limite*, de Mário Peixoto, sendo a mais bela captação jamais realizada da paisagem praieira fluminense, com a sua luz, suas redes, suas estradas de terra, casas coloniais e vegetação característica, poderia existir, pela universalidade de sua concepção, em qualquer litoral do mundo. Mas como imaginar, fora do Brasil, um Euclides da Cunha, um José Lins do Rego ou um Guimarães Rosa, ou o Villa-Lobos da parte mais importante da sua imensa obra? O mesmo com Glauber. Como o Anteu da lenda, perdia força ao levantar os pés da terra-mãe, e se há sem dúvida o que admirar no quase surrealismo hierático de *Cabeças cortadas*, na plasticidade panfletária de *O leão de sete cabeças* ou em *Claro*, a verdade é que o maior de sua obra sempre foi feito no Brasil, desde *Pátio*, o menos nacional dos curtas, até *A idade da Terra*.

Parte dessa sua feição rigorosamente brasileira consolidou-se pelo contato com a literatura, especialmente a dos três nomes citados acima, os autores de *Os sertões*, *Fogo morto* e *Sagarana*.

Sobre Euclides da Cunha não é preciso falar mais. Existe, a rigor, um Brasil de antes e um de depois de Euclides. Independentemente da força genial do seu livro vingador, força tal que a sua definição de gênero – ensaio, reportagem, livro de história, obra militar, estudo sociológico, epopéia, próximo do que ocorre, aliás, com *Grande sertão: veredas* – nunca alcançou um termo consensual, levada de roldão pelo hibridismo monolítico e impressionante do todo, podemos reafirmar que o Brasil moderno, ou seja, o duvidosamente moderno e paradoxal Brasil que todos hoje conhecemos e reconhecemos, foi uma invenção de Euclides da Cunha, um desses espantosos descobridores do óbvio, e dotado da força moral necessária para esfregar esse óbvio na cara limpa das eternas elites eufêmicas de sua pátria.

Mais do que Euclides e Guimarães, porém, de acordo com João Carlos Teixeira Gomes, amigo íntimo de Glauber desde a adolescência e seu biógrafo, foi de importância fundamental na formação da sua visão sobre o Nordeste a leitura de toda a obra de José Lins do Rego, na edição em doze volumes lançada em 1956 pela editora José Olímpio, o mesmo José Lins a quem Rosa aconselhara: «Reescreva», tendo por resposta: «Cria quem

pode, burila quem tem paciência». Sobre o autor de *Menino de engenho* escreveu Glauber o artigo «Romance de José Lins do Rego» no segundo número da revista *Mapa*, em 1957, do qual reproduzimos um parágrafo:

Nele existe a cantoria dos pássaros e o verde da terra. Em um gesto de pena, colhendo uma paisagem e um drama, entra pelo coração com a força do vento sadio, forte. Não é apenas um fotógrafo, um memorialista; traça, com hábeis domínios, o Nordeste do senhor de engenho e do cangaceiro. Assim, ultrapassa a lembrança numa criação de heróis, num levantamento de mitos.

Se sempre, na gênese de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, tanto na concepção geral do filme como em seu texto, os nomes mais lembrados como referências seminais foram os de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, a fonte mais direta foi de fato José Lins do Rego, sobretudo o dos romances *Pedra Bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953). Vale a pena lembrar, inclusive, que Glauber foi produtor, junto com o diretor do filme, Walter Lima Júnior, de *Menino de engenho*, em 1965. Toda a dicotomia beatério/cangaço já se encontra muito bem definida no primeiro dos romances citados:

«– É a desgraça do Açú, Seu Vigário, é aquela gente. O povo de lá só vive assim: quando não cai no cangaço, é no fanatismo. Eu não queria dizer nada, mas quando vi o senhor tomar aquele menino para criar, fiquei dizendo pra mim mesmo: «Padre Amâncio está criando uma cobra»⁷.

Outra relação, muito explícita no filme, que poderíamos chamar de metonímica, ou antes heráldica – ou armorial, como diria Ariano Suassuna – é a que estabelece o conflito através dos símbolos instrumentais das duas categorias, a dos fanáticos e a dos cangaceiros, ou seja, através do rosário, do rifle e do punhal. Assim se expressa Corisco, na fala magistral em que narra para Manuel o encontro de Lampião com o beato Sebastião – o mesmo nome do santo no romance *Pedra Bonita* – após saírem derrotados de uma refrega no Raso da Catarina:

Aí cortamos o dia e a noite, quando de longe apareceu Sebastião, sozinho e com fome. Tinha deixado os padres no Ceará e fazia a mesma penitência de Nosso Senhor Jesus Cristo. Meteu a mão na frente, foi dar socorro a Lampião. Cuidava das feridas e mandou Virgulino deixar o cangaço pra não morrer. Virgulino não teve medo e invocou o Padim Ciço. Sabe o que Sebastião respondeu? Que Padim Ciço era inimigo de Deus, que Deus era ele! E aí quis tirar as armas de Lampião, botar uma cruz no lugar.

– Se arrespeita, Santo safado!

⁷ REGO, 1987, I: 1244.

*Lampião bateu, chutou, cuspiu na cara dele!... Homem nesta terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino. Não é com rosário não, Satanás. É no rifle e no punhal!*⁸

É a mesma ambiência das falas da velha Josefina para o seu filho, o cangaceiro Aparício, na primeira parte de *Cangaceiros*:

– *Meu filho Aparício, Deus te mandou pra que o nosso povo saiba mesmo que a maldição não parou. O teu rifle não pode mais que o rosário do Santo. A tua força faz tremer o sertão. É a força dos malditos da nossa raça, da raça do teu pai que a terra vai comer. Tu, Aparício, não pára nunca. E me deixa, meu filho, me deixa com os últimos anos desta vida. Eu quero viver até o fim, eu quero carregar esta cruz nas costas, Aparício. Vai pro Santo e pega com ele um taco da força que ele tem. A tua força, Aparício, é a do sangue que corre nas tuas veias, é a força do teu avô, o home que era mais duro que o pau-ferro. Vai beijar a mão do Santo, Aparício. Que ele passe a mão no teu rifle, que ele toque no teu punhal, para ver se assim Deus possa entrar no teu corpo ruim*⁹.

Ou ainda:

– *Aparício, meu filho, para aqui não vieste para acabar com a tua mãe, para matar a tua mãe, para cuspir na cara da tua mãe, para pisar a madre que te pariu. Aparício, meu filho, ali está a força que pode mais que o teu rifle, uma coisa que fere mais no fundo que o teu punhal. Vai para ele, Aparício*¹⁰.

O fantasma onipresente da guerra de Canudos, que perpassa por *Deus e o Diabo na Terra do Sol* nas falas de Antônio das Mortes e do Cego Júlio, encontra-se igualmente nos personagens de *Pedra Bonita*:

– *Então Bento, a Pedra virou outra vez terra de santo? Todos sabiam que ele era de lá. Disse ele o que sabia dos fatos.*
– *Vai haver desgraça feia – continuou o sujeito. – O governo não pode deixar o negócio crescer. Senão vira Canudos.*
– *É mesmo – atalhou um segundo. – Só bala de soldado liquida isto. Agora não pensem vocês que com vinte braços se faz o serviço. Sertanejo, quando acredita em santo briga como onça*¹¹.

⁸ ROCHA, 1985: 281.

⁹ REGO, 1987, II: 903.

¹⁰ REGO, 1987, II: 904.

¹¹ REGO, 1987, I: 1247.

E no magistral plano-seqüência da invasão da casa do Coronel Calazans, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que termina no momento em que Corisco destrói um piano a coice de rifle, é possível relembrar um detalhe da invasão do engenho do Coronel Lula de Holanda por Antônio Silvino, à procura do ouro escondido, em *Fogo Morto* (1943), indubitável obra máxima do autor:

– Capitão, é capaz de o dinheiro estar escondido no instrumento.

– É verdade. Vire o bicho de papo para cima.

Estenderam no meio da sala o piano de cauda que o capitão Tomás trouxera do Recife.

Parecia um grande animal morto, com os pés para o ar. Um cangaceiro de rifle quebrou a madeira seca, como se arrebentasse um esqueleto¹².

Mas se a grande influência literária factual sobre a obra de Glauber Rocha, como já afirmamos, foi a de José Lins do Rego, a de Guimarães Rosa foi uma decisiva influência de *pathos*, difusa e muito mais difícil de ser documentada. Ironicamente, a grande obra-prima cinematográfica adaptada da obra de Guimarães Rosa – e ainda durante sua vida – foi a magistral versão de *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de outro diretor, Roberto Santos, em 1966. Trata-se, sem o menor favor, de uma das mais admiráveis adaptações literárias da história do cinema mundial – uma daquelas que gera uma obra de valor intrínseco, independente da fonte literária, como a *Mãe*, de Pudovkin, em 1926, que, aliás, como obra de arte, supera, em muito, o romance de Gorki que lhe serviu de inspiração. O mais interessante é que a influência de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme dois anos anterior, é inegável na obra-prima de Roberto Santos a partir da novela roseana.

Quando, em 1967, a censura da ditadura militar proibiu *Terra em transe* – do que voltaria atrás, poupando o país de um episódio vergonhoso –, disse Guimarães Rosa, no Conselho Nacional de Cultura:

«Somos entidade nova e não podemos nos apresentar assim protestando, mas podemos passar cheque ao portador ao Glauber Rocha, que é meu amigo pessoal e tem aspectos geniais»¹³.

A expressão «veredas do sertão», que remete diretamente ao livro insuperável de Guimarães Rosa, encontra-se exata na narração *in off* do cantador mítico, entre a morte do Santo Sebastião e o encontro com Corisco, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*:

*Da morte de Monte Santo
sobrou Manuel Vaqueiro
por piedade de Antônio,
matador de cangaceiro.*

¹² REGO, 1987, II: 701.

¹³ ROCHA, 1977: 1.

*Mas a história continua,
preste lá mais atenção,
andou Manuel e Rosa
nas veredas do sertão,
até que um dia,
pelo sim e pelo não,
entrou na vida deles,
Corisco...
o diabo de Lampião¹⁴.*

Podemos notar nesses versos, compostos por Glauber Rocha, autor absoluto de seus filmes, e musicados por Sérgio Ricardo, o claro influxo roseano, tanto na presença diabólica – não nos esqueçamos que Manuel será rebatizado «Satanás» por Corisco – como na imagem das «veredas do sertão», ainda que esta possa ser encontrada, igual ou aproximadamente, em autores anteriores a Guimarães Rosa, no velho Afonso Arinos de *Pelo sertão*, em Hugo de Carvalho Ramos – um dos únicos verdadeiros antecessores de Guimarães Rosa, que se matou aos 25 anos, pouco depois de publicar o admirável, sob todos os aspectos, *Tropas e boiadas* –, ou até no esquecido paraibano Carlos Dias Fernandes, em seu romance autobiográfico *Fretana*, publicado em 1936.

Em suma, tudo o que aqui falamos são pequenas veredas do imenso labirinto da sensibilidade humana, que une além da cronologia e da vida os grandes criadores. E para terminar esta breve comunicação que passa por Ribeiro, Rego, Rosa e Rocha, em homenagem ao segundo e a Arnaldo Saraiva, seu profundo admirador e conhecedor, leremos este nosso soneto velho de mais de uma década, que justamente se intitula:

GUIMARÃES ROSA

*Por detrás da gravata ele trazia
O sangue de animais, homens e auroras,
A terra a se evolar na chuva fria
E as sádicas estrelas das esporas.*

*Sob o terno uma lua irreal luzia,
Torrentes erodiam vales e horas,
E a mata verde e gorda deglutia
Corpos hirtos e inertes como toras.*

¹⁴ ROCHA, 1985: 273.

*Sobre os sapatos uivos e estampidos
Vazavam o alvejar das madrugadas
Prenhes das tramas torpes dos descritos.*

*Atrás das lentes, a esperança e a sorte
Batiam-se entre o pó das cavalgadas
Sujas de barro, de alegria e morte¹⁵.*

Bibliografia

- BORGES, Jorge Luís (1989) – *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 3 vols.
- BUENO, Alexei (1999) – *Em sonho*. Rio de Janeiro: Record.
- REGO, José Lins do (1986) – *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2 vols.
- RIBEIRO, Aquilino (1958) – *O Malhadinhas*. Lisboa: Bertrand.
- ROCHA, Glauber (1977) – *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record.
- *Roteiros do Terceiro Mundo* (1985) – Org. Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra.
- *Glauber Rocha: cartas ao mundo* (1977) – Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras.

¹⁵ BUENO, 1999: 49.

MARGINALIDADES E PERIFERIAS: REFLEXÕES A PARTIR DE 30 ANOS DE LETRAS DOS XUTOS & PONTAPÉS

ANA MARGARIDA RAMOS

Universidade de Aveiro
anamargarida@ua.pt

*As palavras são os tijolos. São os alicerces. Poemas?! Não!
São letras rock.*

(Tim, in *Ferrão*, 2009: 75)

A comemorarem 30 anos de carreira em 2009, não foi a Festa de Aniversário que trouxe os Xutos & Pontapés para as páginas dos jornais e para as controvérsias entusiasticamente debatidas em *blogs*. A polémica suscitada pela letra da música «Sem eira nem beira» (2009), da autoria de Tim e cantada por Kalú, incluída no mais recente álbum homónimo da banda portuguesa, propagou-se, como um rastilho curto, à opinião pública, suscitando comentários de diferentes partidos e até de figuras relevantes do movimento sindical. E, todavia, o carácter interventivo da letra não é uma novidade na filosofia do grupo que, nos anos 80 do século XX, denunciava o pretensão mal-estar e o ambiente opressivo da sociedade portuguesa, exprimindo desejos de fuga em textos como «Barcos Gregos» ou «N'América» e apelando a diferentes formas de resistência. A revolta perante o desemprego, o desajuste das novas gerações, a frustração juvenil e a denúncia de uma realidade perversa sobem de tom com o sucesso do grupo nos finais da década de 80 e ao longo dos anos 90.

Neste breve estudo, serão passados em revista os motivos e as estratégias textuais que estruturam as mensagens das letras das canções do grupo, configuradores de uma certa visão da realidade social portuguesa das três últimas décadas, marcada pelas ideias de

revolta, de resistência e de denúncia, constituindo, pela continuidade e persistência, uma poética particular.

A realização deste texto, centrado na análise das letras das canções da banda portuguesa editadas em álbum, excluindo as gravações ao vivo, prende-se não só com a efemeridade mencionada e a vitalidade do grupo, mas também com a necessidade de, volvidas várias décadas sobre as análises de Arnaldo Saraiva (1980, 1983) das canções de Sérgio Godinho, voltar a chamar a atenção para um universo que permanece à margem da atenção dos estudiosos.

Com raízes no *punk*, movimento musical com origem em meados da década de 70 do século XX, 1979 assiste ao nascimento do grupo português Xutos & Pontapés, dois anos após a explosão daquele género com a edição de álbuns dos Clash, Sex Pistols, Ramones, entre outros. Com recurso a músicas simples, tanto do ponto de vista melódico como poético, rápidas e agressivas, exprimem-se ideias revolucionárias e anarquistas, exaltam-se o sexo e a droga, tratam-se temas políticos e sociais, como o desemprego, a guerra e a violência. A brevidade dos textos, sobretudo dos primeiros álbuns, sublinha a força da repetição das ideias centrais.

Editado em 1982, o álbum *78-82*, apesar da ausência da temática política que surgirá explicitamente mais à frente, é o mais devedor da linha *punk*, insistindo em motivos recorrentes como o sexo, a violência, a morte ou a droga. Veja-se o tema de abertura «Sémen» ou, ainda de forma mais evidente, o caso de «Mãe», tema onde o complexo de Édipo é recriado com uma crueza e uma ferocidade inabituais, próximas de uma certa bestialidade. O carácter explícito do tratamento de um tema tabu, com recurso ao calão e a insistência da construção paralelística e anafórica, encerra potencial para chocar e confrontar a moral conservadora vigente. Com destinatário intratextual explícito, como as sucessivas após-trofes à «mãe» deixam perceber, o texto dá conta da vivência familiar marcada pela violência e pelo trauma, pelo desajuste afectivo e social. A expressão do desejo físico, com alusões mais ou menos óbvias ao próprio acto sexual, está clara em «Quero-te», onde a sedução é recriada como um processo gradativo.

Tal como o sexo, a droga é outro tema herdado da influência *punk* que encontra eco neste primeiro álbum da banda no tema «Medo». As referências explícitas à «agulha romba», à «picada aguda» e ao «flash» permitem perceber que o destinatário do texto é a própria droga, personificada e elevada à categoria de personagem que domina o sujeito poético que exprime, repetidamente, em discurso directo, «a dor que me dá / ficar tão longe de ti», numa alusão aos efeitos da privação. O desassombro no tratamento de uma temática fracturante é sintomático da insubmissão que caracteriza o grupo e que explica o tratamento de universos abjectos, às vezes próximos do grotesco, permitindo a denúncia de uma sociedade em decadência, na esteira da génese *punk* onde se voluntariamente o grupo se filia.

Enquanto projecto musical, este álbum reflecte de forma muito límpida uma visão disfórica do mundo, resultante de uma certa revolta geracional: «1978-1982 trazia consigo

a magia indelével da sinceridade, da força juvenil e só os ouvidos mais sensíveis conseguiam deixar passar ao lado a mensagem de desencanto e solidão»¹.

O lamento pelo tempo que passou, em «Dantes», a recusa de arrependimento, em «Falhas», a instabilidade e a mudança contínua em «Toca & Foge» ou a defesa da resistência e da independência em relação a todas as formas de opressão, incluindo os amigos ou o trabalho, em «Quero Mais», são reveladores de uma poética de fractura e de vertigem construída nas margens do senso comum, determinada em propor outras formas de afirmação pessoal e grupal. Não será estranha a esta proposta o contexto político, social e cultural português da segunda metade da década de 70, uma vez desaparecida a esperança luminosamente fugaz da Revolução de Abril. Os textos que pontuam a fotobiografia do grupo, da autoria de Jorge Pires, são, a este nível, esclarecedores. Dão conta, mesmo à distância do tempo, em discurso retrospectivo onde não está ausente um certo tom nostálgico, das fracturas sociais e ideológicas existentes em Portugal e do papel da música enquanto resposta provocatória para os equívocos que lhe servem de pano de fundo, desenhando uma vaga filosofia de grupo.

Regra geral, este álbum agrupa canções que se caracterizam pela rebeldia e pelo sarcasmo das letras, geralmente muito breves, mais ou menos politizadas. É notório o espírito contra-corrente que as caracteriza, profundamente marcado pela antipatia e pelo desprezo perante a cultura vigente e o tipo de sociedade dominante, elementos definidores da génese da banda e da sua filiação musical e cultural original. E é por isso que, no livro que reconstrói a fotobiografia da banda se assume, descomplexadamente, relativamente ao período inicial da formação, que «a poesia, diga-se em boa verdade, demorou algum tempo a chegar». As primeiras entrevistas, entre a hesitante ingenuidade e o tom provocatório, dão conta dos objectivos iniciais: «afrontar a mentalidade reinante, afirmar a diferença, estabelecer uma posição, mostrarem-se parte de uma força nova, não necessariamente punk»², de que este primeiro disco e, de certa forma, também o álbum seguinte são reveladores. A proibição da emissão de alguns temas da banda na Rádio Renascença, que acompanhou a evolução da banda até aos nossos dias, é sintomática da sua rebeldia e do espírito assumidamente provocatório.

Já com a formação actual da banda, ocorre, em 1985, a edição de *Cerco*, um álbum com apenas seis temas, onde está presente uma certa intervenção política e social. Em «Barcos Gregos», uma das mais emblemáticas canções do grupo, exprime-se o desejo de fuga em resultado da inadaptação, do desemprego e da asfixia social e de um sentimento de incompreensão que conduz à emigração, a uma espécie de exílio voluntário associado também à viagem e à distância. Atente-se, do ponto de vista retórico, na selecção vocabular, nomeadamente dos adjectivos, no recurso à anáfora, à tripla adjectivação, a estruturas

¹ FERRÃO, 2009: 75.

² FERRÃO, 2009: 25.

sintácticas de tipo paralelístico reforçando as sugestões semânticas de um texto que exprime o desajuste do indivíduo e o desnorte que dele resulta.

A sugestão opressiva percorre o tema que empresta o título à colectânea, *Cerco*, cuja letra apresenta uma inversão dos pólos tradicionais do bem e do mal, propondo uma visão alternativa e necessariamente subversiva do real. Ao centrar a atenção sobre uma certa marginalidade social, ligada aos perseguidos pelo poder voraz, o poema parece reequacionar e reenquadrar fenómenos sociais recentes, propondo a sua reinterpretação.

A edição, em Fevereiro de 1987, de *Circo de Feras* marcará de forma indelével o percurso da banda, afastando-a definitivamente do circuito musical marginal e conferindo-lhe um sucesso assinalável, tornando-se disco de ouro em poucos meses. Curiosamente, é um dos discos ideologicamente mais fortes, perseguindo eixos ideotemáticos como o desemprego e a emigração, a crítica social mais ou menos generalizada e o apelo à revolta e ao protesto. Do ponto de vista da história do rock português, este álbum é considerado como «uma bandeira e um sinal»³, marcando definitivamente a maioria do género e a vitalidade da nova música portuguesa, depois de anos de dificuldades de gravação e de edição.

À semelhança de «Barcos Gregos», é agora o tema «N'América» que volta a falar implicitamente de emigração como resposta ao sentimento generalizado de insatisfação que caracteriza o aqui e o agora. A América, apresentada como «novo mundo», encarna o apelo do longe e do distante, surgindo como uma espécie de paraíso ou de terra de todas as possibilidades, mundo de sonho que contrasta com a realidade negativa coeva: «Viver a vida sempre preocupado / Passar o tempo sem ir a nenhum lado / Deixa-me seco, eu vivo esgotado / Tendo prazeres em dias alternados».

Catapultados para o sucesso por *Circo de Feras*, os Xutos & Pontapés editam, em 1988, o álbum 88, iniciando logo a seguir uma digressão de 4 meses, com 60 concertos. É a melhor fase do grupo até ao momento, convertendo-o definitivamente em fenómeno de massas. A edição do single «A Minha Casinha», que depois é incluído neste álbum, desempenha também um papel relevante nessa popularização do grupo, tornando-o inesperadamente comercial e conhecido por diferentes gerações. Tratou-se de converter, em versão rock, uma canção portuguesa dos anos 40, reactualizando-o do ponto de vista sonoro. Mas aquilo que podia ser visto exclusivamente como uma graça mais ou menos inocente ou, até, um certo revivalismo, pode ser objecto de leituras mais profundas. Recriar os seis primeiros versos da canção interpretada por Milú no filme de Arthur Duarte, *O Costa do Castelo* (1943), também pode ser lido como denúncia do atraso de Portugal, ainda preso à memória do passado salazarista dos brandos costumes e do elogio da vida simples e modesta. A recriação de «Avé Maria», por exemplo, corresponde a um exercício fracturante semelhante de desconstrução de uma certa mentalidade portuguesa, subvertendo um dos seus «mitos» mais populares e alienantes.

³ FERRÃO, 2009: 72.

Equilibrando desilusão e esperança, este álbum parece hesitar entre o desespero e a visão disfórica dos primeiros álbuns e uma certa confiança na capacidade humana de persistir e de resistir face às adversidades, inesperadamente pontuada de algum humor. Apesar do sucesso e da popularidade, o grupo procura manter-se fiel a uma certa génese insubmissa, debatendo-se com vários fantasmas e definindo-se, muitos anos depois do seu aparecimento, como «uma banda militante, de certo modo porta-voz da rebeldia de uma facção da juventude mais interveniente»⁴. A identidade dos Xutos & Pontapés é fruto não só da persistência da formação, que se mantém praticamente inalterável desde a sua fundação, sobretudo em torno de um núcleo duro formado por Zé Pedro, Tim e Kalú e à volta do qual sempre gravitaram músicos de qualidade, mas também do facto de a grande maioria das letras das canções serem da autoria de Tim (com algumas colaborações esporádicas de Zé Pedro) e praticamente ser atribuída a autoria das músicas ao grupo na sua globalidade.

O álbum seguinte, *Gritos Mudos*, será percorrido por um tom diferente, muito mais duro e ácido, a lembrar os primeiros tempos da banda. O tema que empresta o nome ao disco constrói uma sugestiva imagem desta insatisfação e do desespero intraduzível em palavras ou em gritos, resultado de uma dor, a tal da «grande ferida» que nenhuma droga sara. De regresso a uma ambiência urbana e nocturna, num tempo marcado pelo consumo em excesso, pelas drogas, pelo perigo, pelo medo e por uma sensação obsessiva de fracasso.

Os anos que se seguem à edição de *Gritos Mudos* são de alguma contenção na banda, fruto de uma certa reorganização interna, mas também da ligação individual dos elementos a outros projectos. Só em 1992 o grupo volta a juntar-se para o disco que ficou conhecido como o «álbum da teimosia»⁵, *Dizer Não de Vez*, regressando aos temas da intervenção social que persistirão, ainda com mais intensidade, na colectânea seguinte, *Direito ao Deserto*, datada de 1993. Definido como «uma colecção de canções vigorosas a que as letras de Tim acrescentavam a veemência de uma pulsão humana e de um empenho social que pareciam ter-se ausentado de Lisboa, senão mesmo do país»⁶, o álbum *Dizer Não de Vez* tematiza *topoi* como o isolamento, a solidão ou o desnorte em «Lugar Nenhum», reiterando, em «Poço da salvação», a imagem da vida como o *iter* duro e doloroso que se faz caminhando, em direcção a uma felicidade inatingível, metaforizada na perfeição dos «sete mares» e «sete céus», assim como as dificuldades em comunicar afectos em «Hás-de ver». Em «Alta rotação», a droga surge como única fuga à vertigem do dia-a-dia vivido em ritmo alucinante, enquanto em «O que foi não volta a ser» é recriado um dos tópicos literários mais persistente, o da consciência da inexorabilidade do tempo e da sua irrepetibilidade.

Mas são os temas de forte intervenção social política, ainda hoje presentes nos alinhamentos dos concertos da banda, que lhe asseguram uma identidade ideológica particular-

⁴ FERRÃO, 2009: 219.

⁵ PIRES, 1999: 112.

⁶ PIRES, 1999: 112.

mente vincada, onde ecoam as críticas ao governo maioritário da altura. «Dia de S. Receber» dá voz ao sentimento de exploração das classes mais desfavorecidas, recriando, com especial visualismo, um universo de pobreza e um lamento pela injustiça na distribuição dos bens e das oportunidades. O mais longo tema do álbum, «Estupidez», é bem claro quanto à análise crítica, dura e directa, da realidade portuguesa, enumerando, de forma mordaz e corrosiva, problemas sociais, políticos, económicos, estratégicos e culturais. A corrupção, o crime de colarinho branco, a falta de justiça, a pobreza e a exploração dos mais pobres, a perda de identidade nacional, o abandono da agricultura e o desemprego constroem uma imagem agonizante de um país onde a estupidez, a fazer fé no título, parece ser geral. O recurso a um registo popular, com presença de calão, de frases feitas e expressões idiomáticas, combinado com a adjectivação expressiva, as apóstrofes e vocativos, a reiteração de ideias-chave com recurso a estruturas paralelísticas aproxima o texto de uma certa voz comum, profundamente cáustica, sublinhando essa visão crítica e denunciadora que perpassa boa parte das letras do grupo.

O álbum seguinte, datado de Novembro de 1993, intitulado *Direito ao Deserto*, não só segue esta linha temática, como «resultou francamente mais negro, desesperado e inumano do que o seu antecessor»⁷. Funcionando como uma espécie de díptico, os dois álbuns, editados com apenas um ano de intervalo, podem ser lidos enquanto reacção da banda ao sucesso comercial e à surpreendente popularidade que os atingiu no final da década de 80, religando o grupo à sua génese e à sua linha original.

À semelhança do que ocorrera em discos anteriores, é notória uma certa atracção pela dimensão narrativa na composição dos textos, uma vez que aquele modo, mesmo condensado em poucos versos, permite contar histórias, criar personagens e dar-lhes profundidade psicológica, explorando as potencialidades expressivas e dramáticas do género para tratar histórias de criminalidade urbana, como os esquadrões da morte no Brasil.

O *topos* do jogo, presente desde o título do álbum *Dados Viciados* (1997), percorre muitos dos textos construídos em torno deste mote, chamando a atenção para o carácter arbitrário da vida em resultado dos acasos da fortuna ou da falta dela. Mas a alusão a «dados viciados» sugere ainda uma leitura mais disfórica, uma vez que o jogo, estando viciado, inibe qualquer hipótese, mesmo remota, de vitória, conduzindo invariavelmente à perda. Essa leitura assumidamente derrotista decorre da acção dos poderosos, submetendo e humilhando os mais fracos que, apesar de serem pedras angulares da sociedade, são por ela explorados.

De cariz distinto dos restantes álbuns da banda, *Tentação* (1998) resulta de «um exercício de recolhimento, de minúcia e concentração»⁸ para a composição da banda sonora do filme *Tentação* (1997), de Joaquim Leitão. Mantém-se, apesar de tudo, os *topoi* defini-

⁷ PIRES, 1999: 112.

⁸ PIRES, 1999: 113.

dores da banda, como a manifestação de uma certa submissão a um desejo avassalador e incontrolável num cenário de uma urbanidade disfórica que é recuperado de outros temas do grupo.

Esta experiência, aliás, não ficou por aqui. Em 1999, os Xutos & Pontapés voltam a compor, para um filme de Joaquim Leitão, *Inferno*, música que integram o álbum *XIII*. Os dois temas «Inferno (O filme) Parte 1» e «Inferno (O filme) Parte 2» percorrem o imaginário da Guerra Colonial, procurando recriar um certo ambiente de companheirismo e camaradagem que une as personagens, trinta anos volvidos sobre aquele episódio traumático da história portuguesa recente. Entre o desejo de memória e a vontade de esquecer, os temas musicais dão voz a recordações dolorosas de dias difíceis, exprimindo sentimentos e emoções tão fortes quanto contraditórios. Enquanto ferida aberta à espera de cura, a reescrita da guerra colonial, em filme e em música, recupera o discurso oficial, submetendo a um processo de desconstrução que resulta da pessoalização dos acontecimentos.

O álbum reúne, por isso, temas muito diversificados, percorrendo uma variedade significativa de referências. Apostando numa visão crítica da actualidade e da sociedade portuguesa, os textos espelham uma realidade marcada pela pobreza e pela alienação, como acontece em «Fim do mês». A despreocupação face às condições de vida menos favoráveis resulta, simultaneamente, de uma espécie de estoicismo tipicamente nacional e de um alheamento voluntário resultado de distrações como o futebol ou a cerveja.

Atentos às injustiças que pululam na sociedade, não surpreende que tenha sido exactamente a imagem do desconcerto do mundo e do absurdo da existência a emprestar o título ao álbum *Mundo ao Contrário*. O tema «Diz-me» é, claramente, o mais ideologicamente conotado, passando em revista tópicos como a alienação social, a criminalização e a estigmatização do aborto, a dualidade de critérios da justiça, a injustiça da guerra, o desgoverno e a desorientação política, a falta de informação e de participação dos cidadãos e a denúncia das difíceis condições de vida das pessoas.

Em 2009, associado à digressão do 30.º aniversário (que se seguiu à *tournee* acústica da banda), ocorreu o lançamento de *Xutos & Pontapés*, o mais recente álbum homónimo do grupo. À semelhança dos álbuns anteriores, e em coerência com as preocupações centrais do grupo, as canções agrupam-se em torno de dois eixos ideotemáticos principais, um mais claramente interventivo, ligado à análise crítica da contemporaneidade, dos seus valores e comportamentos, outro de cariz mais introspectivo e intimista, explorando as relações do eu consigo mesmo e com os outros e analisando questões relacionadas com os afectos e com a complexidade e a dinâmica das relações amorosas, mas também com uma visão do mundo marcada pelo desencanto, pelo questionamento e por uma certa desorientação.

De implicações mais sociais do que individuais destacam-se temas como «Tetris Anonimus», «Quem é quem», «O Sangue da Cidade» e «Sem eira nem beira». O primeiro denuncia a alienação e o vazio criados pela obsessão e pela dependência dos jogos de computador, como a referência ao Tetris, célebre passatempo de perícia e rapidez, permite

perceber. Transformado em vício, o jogo inibe a reflexão e o juízo crítico, formatando as consciências. As referências explícitas às «cabeças quadradas» e às «almas formatadas» são reveladoras da dimensão crítica de um texto fortemente ancorado na realidade à qual o grupo se mostra sempre atento. Essa atenção e essa necessidade de denúncia não se cingem, contudo, à realidade portuguesa. Situado no contexto africano, «Quem é quem» expõe, de forma brutal, a realidade atroz de uma guerra torpe que, pelo seu carácter abjecto, quase demencial, se alimenta de massacre e de sofrimento. Entre a caçada e o extermínio, a cena de violência descrita cria voluntariamente um cenário de horror, apostando na disforia. A condição infantil das vítimas, órfãs e famintas, para quem «as balas foram as suas primeiras letras» e «as facas do mato as suas canetas» sublinha a denúncia de uma guerra construída com base na opressão e na ditadura, na ignorância e no interesse económico, invertendo a relação entre o homem e o animal.

Na voz de Kalú, as críticas de «Sem Eira Nem Beira» ganharam um impacto considerável, nomeadamente nos meios de comunicação social, nas redes sociais e nos *blogs*. O contexto político, marcado pela contestação dos professores ao governo de Sócrates, pelas greves por algumas manifestações nacionais, permite que o tema se transforme em mote para o protesto, dando voz a uma visão assumidamente crítica da realidade portuguesa. As alusões à corrupção, à exploração dos mais fracos e desfavorecidos, ao desemprego, à mentira e à pobreza sem remédio são feitas num registo popular que não enjeita a opção pelo calão e por um acentuado despudor linguístico, sintomáticas de uma revolta que se quer generalizada. O sentimento de impotência e de falta de resposta das elites políticas explicará o vocativo ao «senhor engenheiro» e os apelos por mais atenção, característicos de um certo discurso da rua que o texto cristaliza e populariza.

Apesar de desvalorizadas nas entrevistas, as semelhanças da letra com a realidade portuguesa contemporânea talvez não se limitem a meras coincidências. A leitura das letras do grupo, ao longo de 30 anos de actividade, esclarece acerca da atenção revelada face ao mundo e a Portugal. A temática social e política marca, de forma decisiva, alguns dos temas mais emblemáticos do grupo. A arte, e a música em particular, sempre se pautaram pela capacidade de, se não mudar o mundo, pelo menos acordar as consciências. As implicações sociais do *rock and roll*, decorrentes da sua popularidade, fazem parte do código genético de um género e, neste caso, de uma banda que, passadas três décadas, ainda se mostra surda às censuras, fiel às suas origens e ao público. A comprová-lo, veja-se o caso do concerto de aniversário, no estádio do Restelo, em 26 de Setembro de 2009. Perante 40 000 espectadores, oriundos de diferentes gerações e praticamente todas as classes sociais, mesmo em véspera de eleições legislativas, Kalú entoou «Sem eira nem beira» e, logo a seguir, Zé Pedro apelava à mobilização, pedindo aos presentes que não deixassem nas mãos de outros escolhas decisivas.

No percurso do grupo, a expressão de desencanto e de desilusão é equilibrada por um apelo, entre a revolta e a ingenuidade, à resistência, à luta e à esperança. Contra uma inércia

alienante que caracteriza as massas e apesar dos estreitos limites da sociedade portuguesa, ouvem-se gritos que incentivam à mudança, à acção individual e à iniciativa, metaforizadas no «mergulho no mar», na acção de «remar, remar» ou no «erguer de escadas» e «partir muros». E hoje, como ontem, ainda que mais velhos, mais gordos e mais grisalhos, mas notoriamente mais sábios e mais experientes, é ainda «a voz do Tim, [que] enche a noite, porta-voz de todas as raivas e impotências que vão enchendo a depressão do dia a dia, hinos singelos de quem não-sabe-se-haverá-amanhã»⁹.

Bibliografia

- REIS, Helena (2007) – *Não sou o único. A biografia de Zé Pedro guitarrista dos Xutos & Pontapés escrita pela sua irmã*, 3.^a ed. [1.^a de 2007]. Lisboa: Presença.
- FERRÃO, Ana Cristina (2009) – *Conta-me Histórias. Xutos & Pontapés*, 2.^a ed. revista e aumentada [1.^a de 1991]. Lisboa: Assírio e Alvim.
- PIRES, Jorge (1999) – *Uma Fotobiografia dos Xutos & Pontapés: XX anos*. Lisboa: El Tatu (fotos de Álvaro Rosendo).
- SARAIVA, Arnaldo (1980) – *Literatura Marginalizada: novos ensaios*. Porto: Árvore.
- (1983) – *Canções de Sérgio Godinho*, 2.^a ed. actualizada [1.^a de 1977]. Lisboa: Assírio e Alvim.

⁹ FERRÃO, 2009: 180.

MACHADO DE ASSIS, A MÚSICA, A ÓPERA

ANIELLO ANGELO AVELLA

Professor de Literaturas Portuguesa e Brasileira na *Università di Roma Tor Vergata*.
avella@lettere.uniroma2.it

A música italiana, meu amigo, é o melhor presente que Deus nos fez, é o alimento das almas sensíveis.

(Martins Pena, *O Diletante*, 1846)

1. A melomania de Machado de Assis, apesar de sobejamente conhecida, parece não ter sido aprofundada pela crítica de forma sistemática; ela deu azo a estudos e pesquisas importantes, mas a impressão é que estes trabalhos consideram as contínuas referências que Machado faz à música e ao seu campo semântico apenas como um dos elementos da sua «constelação temática» (nas palavras de Starobinski), sem compreender que ela pode exprimir uma concatenação real de causa e efeito, como a retórica nos ensina, um deslocamento da denominação para fora do plano do conteúdo conceitual¹. A música torna-se, nesse sentido, metonímia da produção artística no seu conjunto.

Na obra de Machado, palavra escrita e música vivem em relação de estreita contiguidade, de onde surge uma linguagem capaz de exaltar o efeito estético e intensificar a densidade psicológica das personagens. Respigando entre os inúmeros trechos nos quais se fala de música, o leitor crítico percebe a relação de carácter lógico e material em que palavra própria e palavra translata estão conectadas. A conhecida ambiguidade machadiana parece

¹ LAUSBERG, 1969.

encontrar no ritmo da prosa o seu «natural» instrumento expressivo; a voz que anatomiza o universo comportamental de uma sociedade marcada pela alienação mostra-se consciente de que somente no canto está a esperança de resgatar a sua própria melancolia.

O capítulo IX de *Dom Casmurro*, intitulado «A Ópera», é precedido por uma espécie de *ouverture* em que o narrador começa a dialogar com o leitor contando o início da sua história, que ele coloca numa tarde de novembro de 1857:

Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. «A vida é uma ópera», dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu. E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la, é só um capítulo².

Começa, portanto, o cap. IX e o narrador Bentinho cede o seu lugar em cena ao tenor italiano, certo Marcolini, que depois de beber meia garrafa de *Chianti*, exhibe-se como num recitativo:

A vida é uma ópera e uma grande ópera: O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente [...] Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu [...]»³.

O tenor Marcolini continua a cantar o episódio de Satanás que organizou uma revolta porque acreditava que, na distribuição dos prémios, os seus rivais (Miguel, Rafael e Gabriel), tivessem sido favorecidos; a revolta foi descoberta e ele, escreve Machado, foi «expulso do conservatório». Mas Deus tinha escrito um libreto de ópera, Satanás pegou-o e levou-o para o inferno, onde compôs a partitura para demonstrar que valia muito mais do que os seus rivais. Então, foi ter com o Padre Eterno levando a partitura, pedindo-lhe que a mandasse tocar e que – se a achasse digna – o fizesse voltar ao Paraíso. Depois de muitas insistências Deus aceitou, mas a ópera devia ser representada fora do céu e por isso criou um teatro especial, este planeta, com todos os papéis, primários e comprimários, coros e bailarinos. Depois de representada a ópera há um breve diálogo de intensidade fulminante. Diz Satanás:

*Ouvi agora alguns ensaios!*⁴

² ASSIS, 1971: 817.

³ ASSIS, 1971: 817.

⁴ ASSIS, 1971: 818.

E Deus responde:

*Não, não quero saber de ensaios. Basta-me haver composto o libreto; estou pronto a dividir contigo os direitos de autor*⁵.

Segue o comentário do narrador:

*Foi talvez um mal esta recusa: dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado*⁶.

Começa assim um intercâmbio dialéctico que parece uma espécie de troca de papéis; o contraste não é entre o bem e o mal, o certo e o errado, aliás, diz o escritor, «não falta quem diga que nisso mesmo está a beleza da composição, fugindo à monotonia»⁷; já nisso se vê a relação de conexão entre as duas partes. O verdadeiro contraste parece ser, na realidade, aquele entre a aspiração à perfeita execução da ópera e aquilo que a impede. Poder-se-ia perceber nessas palavras um forte desejo de totalização, similar ao que Goethe expressou numa das suas *Maximen und Reflexionen*: «Das Höchste ist das Anschauen des Verschiednen als identisch; das Gemeinste ist die Tat, das aktive Verbinden des Getrennten zur Identität»⁸.

Ao interpretar o pensamento goethiano, Mircea Eliade fala da coincidência dos contrários como «simpatia polare tra il Creatore e Mefistofele»⁹; essa surpreendente simpatia divina, explica, parece justificada por Goethe, nestes versos do *Faust*: «Des Menschen Tätigkeit kann allzu leicht erschaffen, / Er liebt sich bald die unbedingte Ruh; / Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu, / Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen» (versos 340-343)¹⁰.

Mefistofele por sua vez retribui a simpatia: «Von Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern, / Und hüte mich, mit ihm zu brechen. / Es ist gar hübsch, von einem großen Herrn, / So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen» (versos 350-353)¹¹.

Segundo Eliade, a simpatia entre o criador e o demônio tem um sentido bem definido que implica na dialéctica do Cosmo: como o erro pode às vezes estimular a ação quanto uma verdade, assim Mefistofele torna o homem dinâmico através da tentação, contri-

⁵ ASSIS, 1971: 818.

⁶ ASSIS, 1971: 818.

⁷ ASSIS, 1971: 818.

⁸ GOETHE, 1948-1952: v. 9, 643.

⁹ ELIADE, 2002: 9.

¹⁰ GOETHE, 1948-1952: v.5, 152.

¹¹ GOETHE, 1948-1952: v.5, 152.

buindo de forma decisiva à vida daquilo que Goethe definia em sentido imanente «Gründungs-genschaft der lebendigen Einheit»¹².

Também no caso de Machado de Assis, a cumplicidade entre Deus e Satanás é evidente; ela diz respeito à problemática da composição artística, evocando o eterno contraste entre o anseio à perfeita execução da obra e aquilo que a impede.

2. Seria muito longa a lista de textos em que Machado se refere à música, quer nas suas crónicas em jornais e revistas, quer nos contos e romances e também nos poemas. Numa perspectiva que abrange todo o conjunto da obra, pode-se falar de um verdadeiro crescendo, que inclui a tradução para português de libretos de ópera estrangeiros. Em 1863, num momento de forte tensão política entre o Brasil e a Inglaterra, compõe «O Hino Patriótico», com música de Júlio José Nunes¹³.

O seu poema «Lágrimas de Cera», publicado em *Falenas*¹⁴, foi musicado por Francisco Braga, excelente clarinetista, mulato de origem humilde. Na mesma coletânea encontra-se o poema «Coração triste falando ao sol», recriação de um poema chinês que Machado havia lido na tradução francesa e que em conjunto com mais sete composições forma um secção chamada *Lira chinesa*¹⁵. Os versos foram musicados por Alberto Nepomuceno, considerado o pai do nacionalismo musical brasileiro por defender os valores da tradição autóctona, na qual erudito e popular convivem e se fecundam¹⁶. Temos ainda uma serenata (canto, piano e flauta) que nasce da união de dois grandes talentos: Machado, autor dos versos, e Arthur Napoleão, um pianista português que chegou ao Rio de Janeiro em 1866 e em sociedade com Leopoldo Miguez fundou uma editora especializada em música¹⁷. A serenata intitula-se «Lua da Estiva Noite» e começa assim:

Lua da estiva noite
Que surges no horizonte
Vai por além do monte
Cair, cair, cair...
A virgem dos meus sonhos
Não vês dormir, dormir...¹⁸

¹² ELIADE, 2002: 7.

¹³ *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, 18.01.1863. In: ASSIS, 1969.

¹⁴ ASSIS, 1969: 50-51.

¹⁵ ASSIS, 1969: 56.

¹⁶ GOLDBERG, 2007; PIGNATARI, 1985.

¹⁷ PEREIRA, 1997.

¹⁸ NAPOLEÃO, 1867-1869: 22.

Na biografia de Machado a paixão musical é omnipresente, a partir da assiduidade com que frequentava, ainda jovem, aquela verdadeira fábrica de talentos que foi a livraria editora de Francisco de Paula Brito, sediada no coração do Rio de Janeiro em meados do séc. XIX. Também mulato de origem humilde e autodidacta, Paula Brito foi um dos mais vivazes dinamizadores e promotores da cultura da sua época. Fundou jornais populares, revistas dedicadas ao público feminino, publicações humorísticas. Principalmente ele soube reconhecer e revelar escritores como Joaquim Manoel de Macedo, Martins Pena, Casimiro de Abreu e o próprio Machado de Assis¹⁹.

Na tertúlia de Paula Brito, Machado encontrava políticos importantes, homens de negócios interessados na cultura, poetas, escritores, e sobretudo músicos. Este magma de personalidades diferentes e exuberantes, a partir de determinada altura auto baptiza-se com o nome faceto de «Petalógica» que não deriva de «Pétala» – que poderia fazer pensar em algo romântico, mas sim da palavra «peta», ou seja, «mentira». A «Petalógica», da qual o nosso autor era um dos sócios mais activos, juntava músicos populares e intelectuais de alta escola. Dela saíam resultados originais, linguagens expressivas novas, experimentações que desafiavam e ultrapassavam os cânones consagrados no campo dos ritmos, das sonoridades, da escrita²⁰.

Mergulhado nesse clima, Machado traça no seu conto «Um Homem célebre» o perfil de um músico, chamado Pestana, muito parecido ao do maestro Francisco Manoel da Silva, autor do hino nacional brasileiro²¹. No conto, Pestana é um compositor de talento, amante de Chopin, Beethoven e Mozart, que se quer tornar imortal como autor de uma obra erudita, mas se sente frustrado porque só alcança fama como compositor de polca²². Sabe-se que o músico recriado por Machado, o maestro Francisco Manoel da Silva, foi autor, juntamente com Paula Brito, do famoso e licencioso «Lundu da marrequinha» (1863); o lundu, ritmo de origem africana, em meados do séc. XIX foi-se caracterizando como canção influenciada pela «modinha», que por sua vez é considerada por alguns investigadores como a primeira manifestação de música popular tipicamente brasileira, enquanto outros defendem sua origem erudita e europeia (é este o caso de Mário de Andrade que publicou em 1930 uma colectânea de *Modinhas imperiais*).

Se lêssemos em voz alta a história de Pestana, sentiríamos quase fisicamente a força de uma música que se difunde e conquista espaços cada vez maiores na vida quotidiana e na cultura do Segundo Império, uma música já então mestiça no sentido de fusão entre erudito e popular. Ou, pelo menos, podemos falar de uma convivência activa (melhor

¹⁹ GONDIM, 1965; BRAGANÇA, 2002.

²⁰ MOUTINHO, 2009.

²¹ MARIZ, 2006: 65-69.

²² ASSIS, 1969: 494-504.

ainda, contiguidade) entre os dois níveis. O próprio Carlos Gomes, para além das muitas composições operísticas, escreveu numerosas canções em português e em italiano.

Machado de Assis, extraordinário crítico teatral, frequentava o Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, o Teatro Lírico Fluminense, o São Luís e outros, onde se deliciava com o repertório de Bellini, Rossini, Donizetti, Verdi, Carlos Gomes, Mozart, Wagner, Liszt, Berlioz, Beethoven. A propósito deste último, não se pode deixar de lembrar que, em 1882, foi fundado no Rio o «Clube Beethoven», e Machado integrava o comité directivo. Este Clube desenvolveu uma acção importantíssima para a difusão da cultura musical no Brasil e lançou artistas de valor internacional, como o pianista Alberto Nepomuceno.

Ao mesmo tempo, o nosso escritor apreciava cantos populares, lundu, modinhas, maxixe, choro, polca, operetas de ambientação local. Neste âmbito, o caso mais interessante é o de Chiquinha Gonzaga, a primeira mulher directora de orquestra no Brasil, personalidade forte, rebelde em relação aos cânones consagrados. Em 1885 Chiquinha Gonzaga compõe e apresenta a opereta *A Corte na roça*, começo de uma longa carreira que a tornará muito popular no Brasil e na Europa, especialmente em Portugal. Entre as particularidades mais interessantes, lembramos que foi autora, em 1889, da primeira marcha de carnaval: «Ô Abre Alas».

Se o Segundo Império foi um «momento decisivo», para usar a expressão de Antonio Candido, no processo de formação da identidade brasileira, a criação artística de Machado de Assis mostra-se consciente da sua natureza complexa voltada para a contaminação: Deus e Satanás, poesia e música, cultura erudita e popular que convivem e se entrelaçam.

3. Como se sabe, no Brasil da segunda metade do séc. XIX a ópera desenvolveu um papel importantíssimo: como escreve Marco Lucchesi, «tornou-se símbolo da nacionalidade em construção»²³. Em seu ensaio, Lucchesi reconstrói o clima da corte do Rio de Janeiro, onde o *bel canto* se identificava com a Itália de Bellini, Donizetti, Verdi. Não somente nos teatros, mas também nas casas privadas, nas praças, pelas ruas da cidade, ecoavam as notas das óperas italianas que estavam na moda, recorda ainda Lucchesi, que nos restitui a atmosfera daquele período marcado por verdadeiro fanatismo melomaniaco. Falando da popularidade de *Norma*, ele cita o desabafo de Josefina de *O Dilettante* a propósito da ária «Casta Diva»:

*Será sublimíssima, estupendíssima e tudo quanto quiser: mas como há algum tempo que a ouço todos os dias por essas ruas e casas, miada, guinchada, assobiada e estropiada, já não a posso aturar, é uma epidemia*²⁴.

²³ LUCCHESI, 1999: 143.

²⁴ LUCCHESI, 1999: 140.

Espectáculo oficial do Império, a ópera e os seus intérpretes gozavam da proteção dos soberanos D. Pedro II e Teresa Cristina di Borbone. A imperatriz nascida e criada na cosmopolita cultura napolitana da primeira metade de oitocentos tinha paixão pelas artes, assim como o seu marido, o «Imperador filósofo». Teresa Cristina possuía uma bela voz e, em privado, exibia-se cantando como soprano²⁵.

Neste contexto, compreende-se melhor o predomínio absoluto da música italiana no Brasil do séc. XIX. Poder-se-iam citar dezenas de músicos e actores italianos que conquistaram o público do Rio e de todo o país.

Alguns anos antes do casamento entre D. Pedro II e Teresa Cristina a opinião pública carioca já reconhecia o valor ético para além do artístico da música italiana. Um anónimo cronista do «Jornal do Comércio» escrevia assim em 22 de setembro 1835:

É pois a ópera italiana e a música em geral o termómetro da civilização de um povo. Ela domina com estupendo despotismo, penetra com força e velocidade igual à da matéria eléctrica; mas, oh!, quão suavíssimas são as impressões que deixa. Já nos tivemos uma boa companhia italiana; já o nosso teatro esteve em pé, se não maravilhoso, ao menos o comportavam as nossas circunstâncias; e tudo acabou. [...] Parece pois que além do deleite público, e de um orgulho nacional bem fundado, também a tranqüilidade, a paz, os bons costumes, a moral e tudo reclama a protecção do governo em favor de uma companhia italiana que torne a dar aos amadores da música as noites deliciosas que já tivemos²⁶.

O retorno de uma companhia italiana nos palcos no Rio de Janeiro aconteceu em seguida à chegada de Teresa Cristina. Em dezembro de 1843, dois meses depois do desembarque da imperatriz, chegou pois a *Compagnia Italiana d'Opera*; a prima-dona Carlotta Augusta Candiani obteve logo um enorme sucesso interpretando a *Norma* de Bellini, representada pela primeira vez no Brasil. A partir de então, a Candiani tornou-se um verdadeiro mito vivo, sob a protecção dos monarcas que foram padrinhos no baptizado da sua filha²⁷.

Compreendem-se, portanto, o desconcerto e o fragor causados pelo divórcio do seu marido, também ele italiano, que se verificaria alguns anos mais tarde, e pela a sua união com o músico José Almeida Cabral, autor de modinhas. A Candiani foi obrigada a deixar a Corte e a viver numa espécie de exílio no longínquo Rio Grande do Sul. Em 1877, finalmente, conseguiu regressar ao amado Rio de Janeiro, onde renovou os sucessos dos seus primeiros anos. Em 1880 abandonou os palcos, e se retirou no bairro de Santa Cruz. Morreu em 28 de Fevereiro de 1890, poucos meses depois da queda da monarquia.

²⁵ TAUNAY, 1935.

²⁶ CENNI, 2003: 424.

²⁷ ANDRADE, 1973; STARK, 2000.

Machado de Assis escreveu uma belíssima crónica na revista *Ilustração Brasileira*, em 1877, para saudar o regresso em palco da cantora italiana:

Outro fato de algum interesse é a ressurreição da Candiani. A Candiani não é conhecida da geração presente. Mas os velhos, como eu, ainda se lembram do que ela fez, porque eu fui (me, me adsum) um dos cavalos temporários do carro da prima-donna, nas noites da bela Norma! Ô tempos! Ô saudades! [...] Bom tempo! A Candiani não cantava, punha o céu na boca, e a boca no mundo. Quando ela suspirava a Norma era de pôr a gente fora de si. O público fluminense, que morre por melodia como macaco por banana, estava então nas suas auroras líricas. Ouvia a Candiani e perdia a noção da realidade²⁸.

O nome da Candiani é apenas um entre os muitos artistas italianos que fizeram grande sucesso no Brasil Imperial, suscitando paixões que às vezes provocavam encontros entre os fãs de uma e outra *star* do momento²⁹.

É interessante observar que seja a Candiani, seja muitos outros artistas ao longo dos anos iam ampliando o seu repertório, misturando o clássico com géneros musicais autóctones. Desta mescla surgiria anos depois o génio criativo de Heitor Villa-Lobos.

Erudito e popular, Deus e Satanás, convivem; na escritura de Machado de Assis os quatro movimentos que dividem o seu conto «Trio em lá menor» não apenas exprimem a mudança dos sentimentos no desenrolar da comédia humana, mas marcam também o ritmo e os tons da prosa: *adagio cantabile, allegro ma non troppo, allegro appassionato, minuetto*³⁰. Nesse sentido, é bastante revelador o trecho que encerra o terceiro movimento; a jovem Maria Regina indecisa na escolha entre os seus dois pretendentes Maciel e Miranda usa uma estratégia esperando resolver o dilema:

Completo um pelo outro; escutava a este com o pensamento naquele; e a música ia ajustando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada. Assim Titânia, ouvindo namorada a cantiga do tecelão, admirava-lhe as belas formas, sem advertir que a cabeça era de burro³¹.

A relação de contiguidade entre prosa e música torna-se, nessa altura, totalmente explícita. «*Primus movens*» da sua poética, o canto manifesta-se em Machado como desejo de absoluto, anseio de realização da obra total, ou seja, em termos wagnerianos, «*Gesamtkunstwerk*».

²⁸ Apud CENNI, 2003: 428.

²⁹ AVELLA, 2009.

³⁰ ASSIS, 1971: 519-522.

³¹ ASSIS, 1971: 523-524.

4. Na outra margem do Atlântico, cerca de um século mais tarde, outro grande intelectual parece sublinhar hoje, em seu específico idiolecto artístico, a relação entre canto e escritura. O português Manoel de Oliveira pois, num recente texto de estética escreve: «A desenvoltura característica da ópera vai perfeitamente bem com os grandes textos de qualidade literária»³².

O termo «desenvoltura», para além do significado de «elasticidade», tem outras acepções entre as quais «inquietude, malícia, astúcia». É, em suma, um termo ambivalente. O cineasta, também ele portador de uma visão desencantada da condição humana, mostra em toda a sua filmografia ter consciência das ambiguidades características do texto estético. A ironia, comum a de Oliveira e a Machado, marca os respectivos «desenhos identificáveis», diria Umberto Eco³³ na esteira de Jakobson, aparecendo como o principal aspecto de suas «linguagens autoreflexivas». A arte, que se esforça por representar a condição humana, é por sua vez intrinsecamente ambígua e logo na ambiguidade está o seu valor: como diz Claudio Magris, a propósito da literatura ela «difende l'eccezione e lo scarto contro la norma e le regole; essa ricorda che la totalità del mondo è infranta e che nessuna restaurazione può fingere di ricostruire un'immagine armoniosa e unitaria della realtà, che sarebbe falsa»³⁴.

No caso de Machado, poesia e música, ou seja, Deus e Satanás representam ao mesmo tempo a necessidade do limite e a consciência da precariedade das barreiras. Em outros termos, citando ainda Claudio Magris, a escritura de Machado vive sempre ao longo de uma linha de fronteira, com todos os riscos e as potencialidades contidas nessa condição:

*La letteratura è di per se stessa una frontiera ed una spedizione alla ricerca di nuove frontiere, un loro spostamento e una loro definizione. Ogni espressione letteraria, ogni forma è una soglia [...] Ogni scrittore, lo sappia e lo voglia o no, è un uomo di frontiera, si muove lungo di essa [...] La scrittura lavora ai confini e al loro slittamento, al momento del loro sfumare e trapassare*³⁵.

A fronteira, nesta perspectiva, é também busca da identidade. Uma vez tomado o conhecimento da fragmentação da totalidade, o escritor vai em busca do seu próprio eu individual e colectivo, sob impulso daquele sentimento que a psicanálise contemporânea chama de «*desiderium patriae*». Se é verdade, como escreve Shlegel, que a poesia moderna exprime a nostalgia de uma inalcançável totalidade do ser, o desencanto e a ironia de Machado são formas da esperança, manifestações de pulsões utópicas³⁶. A sua pátria está

³² OLIVEIRA, 1988: 117.

³³ ECO, 1975: 329.

³⁴ MAGRIS, 1999: 26.

³⁵ MAGRIS, 1999: 62.

³⁶ MASSAUD, 2001.

no famoso «instinto de nacionalidade» e, igualmente, no desejo de alcançar a unidade primigénia através da escritura, «perché soltanto la poesia può rappresentare le contraddizioni senza risolverle concettualmente, bensì componendole in un'unità superiore, elusiva e musicale»³⁷.

Sobre o «caso Pestana» foram realizados numerosos estudos, voltados para as problemáticas histórico-sociológicas subjacentes ao uso da música pelo autor. Nesse âmbito, a contribuição de José Miguel Wisnik³⁸ assinala-se como uma das mais agudas.

Na óptica do presente trabalho, mais voltado para o exame da concepção estético-filosófica do escritor, a contiguidade entre palavra e música revela-se característica fundamental da sua poética. No confronto/diálogo entre Deus e Satanás, contrários e complementares, a «constelação temática» machadiana adquire densidade, ritmo e potencia tais que superam as fronteiras do universo cultural brasileiro para tornar-se patrimônio da *Weltliteratur*.

No final de tudo resta apenas a música, afirma Machado; no silêncio melancólico das ilusões perdidas uma voz levanta-se do abismo para dirigir à jovem Maria Regina do conto, cheia de desejo de saber, estas palavras que ela não poderá compreender por meio da razão: «– a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dous astros incompletos, ao som desta sonata do absoluto: lá, lá, lá...»³⁹.

Postos um ao lado do outro para dividirem os direitos de autor, cúmplices no fazer, desfazer, reelaborar, praticar alquimias, os «dous astros incompletos» do universo machadiano vivem em «osmose simpática», cientes de que o libreto de ópera de Deus precisa em todos os casos da partitura de Satanás. Eles bem sabem, em conclusão, que tudo se transforma em canto, como dizia o tenor Marcolini de *Dom Casmurro*:

*Um dia, quando todos os livros forem queimados por inúteis, há de haver alguém, pode ser que italiano, que ensine esta verdade aos homens. Tudo é música, meu amigo. No princípio era o dó, e do dó fez-se ré, etc. Este cálix (e enchia-o novamente), este cálix é um breve estribilho. Não se ouve? Também não se ouve o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera*⁴⁰.

Bibliografia

- ANDRADE, A. (1973) – *A Glória de Augusta Candiani*. Rio de Janeiro: Editora Record.
 ASSIS, Machado de (1971) – *Obra Completa de Machado de Assis*, org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora.

³⁷ MAGRIS, 1999: 14.

³⁸ WISNIK, 2008.

³⁹ ASSIS, 1971: 525.

⁴⁰ ASSIS, 1971: 819.

- AVELLA, A. A. (2009) – *A Imperatriz e a Bailarina* in «Nel Mezzo del cammin. Actas da Jornada de Estudos Italianos em Honra de Giuseppe Mea». Porto: Sombra pela Cintura, pp. 81-87.
- BRAGANÇA, A. (2002) – *Introdução à História Editorial no Brasil*. «Cultura, Revista de História e Teoria das Ideias». Lisboa: Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, II série, Vol. XIV, pp. 57-83.
- CENNI, F. (2003) – *Italianos no Brasil*. «*Andiamo in 'Merica*», 3.^a ed. São Paulo: EDUSP.
- DINIZ, E. (2001) – *Mestres da Música no Brasil – Chiquinha Gonzaga*. São Paulo: Moderna.
- (2003) – *Chiquinha Gonzaga: Uma História de Vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.
- ECO, U. (1975) – *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- ELIADE, M. (1943) – *Mítul Reintegrării*. Bucuresti [trad. it. *Il mito della reintegrazione* a cura di R. Scagno. Milano: Jaca Book, 2002].
- GOETHE, W. (1948-1952) – *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, org. Ernst Beutler. Zürich: Artemis Verlag.
- GOLDBERG, L. G. (2007) – *Um Garatuja entre Wotan e Fauno. Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical no Brasil*. Porto Alegre: IA-UFRGS.
- GONDIM, E. R. (1965) – *Vida e Obra de Paula Brito*. Rio de Janeiro: Brasiliana.
- LAUSBERG, H. (1949) – *Elemente der literarischen Rhetorik*. München [trad. it. *Elementi di retorica*. Bologna: il Mulino, 1969].
- LUCCHESI, M. (1999) – *Mitologia das Plateias. A Ópera na Corte: 1840-1889* in «Teatro Alquímico: Diário de Leituras». Rio de Janeiro: Artium.
- MAGRIS, C. (1999) – *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno*. Milano: Garzanti.
- MARIZ, V. (2006) – *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MASSAUD, M. (2001) – *Machado de Assis: Utopia e Ficção*. São Paulo: Cultrix.
- MOUTINHO, M. (2009) – *O Operário das Letras*. «O Globo», Rio de Janeiro, 28 Nov. 2009.
- NAPOLEÃO, A. (1867-1869) – *Echos do Passado*, I.º Álbum de Romances. Rio de Janeiro: Editora Narciso, Napoleão e Miguez.
- OLIVEIRA, M. (1988) – *Alguns Projectos não Realizados e Outros Textos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- PEREIRA, Martins G. (1997) – *No Porto Romântico, com Camilo*. Porto: Lello e Irmão, pp. 64-65.
- PIGNATARI, D. (1985) – *Canções para Piano de Alberto Nepomuceno*. São Paulo: EDUSP.
- ROUANET, S. P. (2007) – *Riso e Melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- STARK, A. C. (2000) – *Augusta Candiani*. In SCHUMACHER, S. e BRASIL, E. V. – *Dicionário Mulheres do Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, pp. 91-92.
- TAUNAY, A. (1935) – *No Brasil de 1840*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.
- WISNIK, José Miguel (2008) – *Machado Maxixe: o Caso Pestana*. São Paulo: Publifolha.

A SITUAÇÃO DA CRÍTICA LITERÁRIA

ANTÓNIO GUERREIRO

Jornalista e ensaísta
antoniofguerreiro@gmail.com

Tentando perceber o que de mais significativo, no domínio da crítica, aconteceu nos últimos anos, começemos por verificar que, na universidade, o velho paradigma dos estudos literários foi substituído pelo novo paradigma dos estudos culturais. Este caracteriza-se, sobretudo, por uma não limitação do seu campo de referência e por praticar a indistinção entre alta cultura e cultura popular, entre textos literários e textos que são meras manifestações da cultura, entendida no sentido sociológico. Deste modo, os estudos culturais implicam uma recusa de qualquer disciplinaridade específica e acabam por ocupar, sem resistência, um campo extremamente vasto. Em certos aspectos, os estudos culturais podem ser vistos, por um lado, como um sintoma do declínio do poder da universidade na esfera pública e, por outro, como um esvaziamento sociológico e estetizante da cultura, em que esta se reduz a um objecto de estudo, entre muitos outros, e deixa de significar algo de vital. Dito de outra maneira, a universidade vê-se diminuída no seu papel de instância de legitimação (lembramos que a universidade moderna surge ligada ao exercício organizado e sistemático da crítica) e torna-se extremamente permeável aos artefactos da indústria cultural. A questão da situação actual da literatura e dos estudos literários implica a referência a este contexto onde se dá uma expansão enorme da cultura, como palavra e como objecto académico, e um correspondente enfraquecimento (e consequente perda de autonomia) das instâncias de legitimação crítica.

Temos assim, por um lado, o enfraquecimento das metodologias e o descrédito em que caiu aquele domínio do saber especulativo que alguns departamentos das universi-

dades norte-americanas consagraram com o nome de «Theory»; temos, por outro, a «economização» das universidades (isto é, uma sujeição ao cálculo económico) que torna pertinente a questão sobre o futuro das «Humanities»: haverá lugar para o estudo da literatura, da arte, da linguagem, da filosofia, quando se chegou ao completo domínio das determinações económicas e da tecno-ciência?

De modo publicamente mais visível, é nos suplementos culturais dos jornais (onde as páginas de crítica literária ocupam um espaço residual) que se exhibe claramente a perda de importância da crítica literária, como resultado, aliás, de uma perda de autonomia da literatura e da diminuição do seu papel no interior do sistema cultural. Por um lado, os lugares de encontro, discussão e crítica (em suma: a esfera pública literária, as regras da sua circulação e legitimação) têm diminuído e foram submetidos a regras de funcionamento que anulam a crítica; por outro lado, o espaço que a auto-consciência sócio-cultural concede à literatura é cada vez mais escasso.

A situação da crítica literária é, hoje, a de um terreno devastado. Em tempos, um tema bastante glosado foi o da crise da crítica. Em rigor, trata-se de uma tautologia, pois a crítica implica a ideia de crise, como, de resto, nos indica a etimologia comum das duas palavras. É talvez por isso que vamos encontrar ao longo de todo este século a herança romântica da crise, reiterada e interpretada de várias maneiras. Certo é que as declarações de óbito passadas à crítica ganharam um carácter recorrente, desde que Walter Benjamin, nos anos 30 do século passado, disse que ela era uma coisa do passado. Mas quando hoje falamos do desaparecimento da crítica referimo-nos a uma situação que, nos seus aspectos extremos, corresponde a uma outra etapa. O que se passa actualmente é que o crítico, que dantes tinha uma função fundamental na mediação entre o texto e o leitor, foi substituído por uma série de figuras mais aptas a responder às novas exigências da divulgação e da circulação rápida, segundo o modelo imposto pelos «media» e pela indústria editorial, que funcionam exactamente segundo a mesma lógica. Podemos identificar no divulgador, no comissário e no animador cultural algumas destas figuras. Todos têm um papel poderoso de legitimação que já não é a legitimação crítica mas a legitimação feita pela lógica da mercadoria cultural. No lugar da crítica, floresceu o discurso que não coloca nada em discussão e que do crítico tem uma ideia caricatural: a de que se trata de um animador do gosto. A ideia do crítico como um animador do gosto e, por conseguinte, reduzido a uma função inerte, está bem presente nas transformações dos suplementos literários dos jornais: textos cada vez mais curtos, multiplicação de listas, escolhas, balanços anuais, classificações traduzidas em número de estrelas.

Se analisarmos os mecanismos de produção daquilo a que na linguagem jornalística se chama «acontecimento literário», facilmente verificamos que entre a lógica da indústria editorial e o jornalismo cultural, que ocupou o lugar vazio deixado pela crítica, há hoje uma funcionalidade recíproca que nada consegue interromper. Ou seja, perante os desígnios da divulgação e da amplificação mediática, a crítica literária fica reduzida a um papel

muito residual ou mesmo inexistente. Demos um exemplo: a publicação de um novo romance de Saramago ou de Lobo Antunes (para falarmos dos dois escritores que mais livros vendem em Portugal) é pretexto para inumeráveis entrevistas e artigos, de onde foi banido o discurso crítico sobre os livros. O interesse pela pessoa do escritor e pelo acontecimento em si (o «acontecimento» é sempre auto-referencial: designa-se a si mesmo como acontecimento) realiza o prodígio de dispensar críticas ao livro, esquecido que ele fica por tudo aquilo que cresce artificialmente à sua volta. O «acontecimento literário» consiste, por definição, em curto-circuitar tanto o literário como a crítica. E, nesta medida, ele é um revelador de que o lugar da crítica foi esvaziado e deslegitimado, e aquilo que se pede ao crítico é que faça divulgação e jornalismo literário. Daí, o facto de o discurso especializado da crítica, dotado de uma autoridade que só o sistema da instituição literária, na sua complexidade, pode reconhecer (e que não pode ser concedida pelo simples facto de se escrever numa publicação importante), ser uma presença cada vez mais rara nas páginas literárias dos jornais e revistas. O modelo actual dos suplementos literários – as suas exigências – é incompatível (por questões de tempo, de espaço, de elaboração interpretativa e conceptual) com um discurso crítico digno desse nome. Chegámos assim a uma situação de perigoso estreitamento da esfera pública literária. Até há pouco mais de uma década, ainda se mantinha em Portugal, nas páginas dos jornais, um discurso crítico consciente das suas metodologias e da sua história, forjado no interior do campo literário – como emanção dele – e, nessa medida, buscando na diferença que estabelecia com o discurso jornalístico e a lógica dos «media» uma das bases em que se legitimava. Em pouco tempo, tudo isso desapareceu, e mesmo os universitários que fazem crítica regularmente em jornais aceitaram, na maior parte dos casos, um papel completamente funcional em relação ao lugar onde escrevem. Uma vez reduzidos os circuitos da crítica e discussão, todo o espaço é ocupado por um certo tipo de livros que accionam facilmente os mecanismos da divulgação acrítica.

A cultura, com as suas nobres intenções e o seu poder de homogeneização é hoje um álibi que justifica a renúncia crítica e explica a razão pela qual o gosto das elites passou a coincidir com o gosto das massas. No seu funcionamento enquanto sistema, ela retira à crítica a possibilidade de preservar a sua autonomia e construir o seu próprio discurso. Todo este conjunto de factores forma um sistema com as leis do mercado editorial. Eis porque, em pouco mais de uma década, a literatura passou a ter um papel minoritário tanto na edição (onde abunda a «Trivialliteratur» e os livros que mantêm uma relação com a actualidade definida pela lógica jornalística) como nas páginas dos suplementos literários.

NO TEMPO EM QUE OS JORNAIS PORTUGUESES TINHAM SUPLEMENTOS OU PAGINAS LITERARIAS

ARTUR ANSELMO

Universidade Nova de Lisboa
aa@fsh.unl.pt

À semelhança do que sucede com muitos outros intelectuais da sua geração, as primícias literárias de Arnaldo Saraiva passam pela página «Artes e Letras» do «Diário de Notícias», que Natércia Freire fundou em 1955 e dirigiu até 1974. Com efeito, a primeira colaboração do então jovem colegial Arnaldo Saraiva no matutino lisboeta foi publicada em 5 de Novembro de 1959: intitulava-se *A Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa ou dos poetas revelados depois de 1950* e consistia numa entrevista com Ernesto Manuel de Melo e Castro, organizador (juntamente com Maria Alberta Menéres) dessa cretostomatia poética editada pela Moraes, obra que era, ao tempo, uma espécie de 4.^a série das *Líricas Portuguesas* da Portugália Editora¹.

Pouco depois – em 7 de Janeiro de 1960 –, segunda colaboração de Arnaldo Saraiva na mesma página cultural: uma crónica intitulada «O *inferno dantesco* do mundo literário», cujo conteúdo merece atenção especial, como adiante se verá. A seguir – em 4 de Fevereiro de 1960 – é publicada a famosa entrevista de Arnaldo Saraiva a Fidelino de Figueiredo, com o seguinte título, extraído das declarações do mestre: «Só queria que se reconhecesse a minha vontade de pensar mais em humano do que em lusitano».

Os estudiosos da obra de Arnaldo Saraiva – felizmente, hoje, em número crescente – podem encontrar reproduzidas as duas entrevistas na obra *Encontros Des encontros*, editada no Porto, pela livraria Paisagem, em 1973. De uma delas – na qual retrata Fidelino – posso

¹ Recorde-se que Jorge de Sena dera à estampa em 1958 uma 3.^a série das *Líricas*, antologando poetas revelados até aos meados da década de 50.

dar testemunho do espanto que causou: sabia-se então mais da obra do pensador de *Entre dois Universos* do que acerca da sua vida particular. Doente, privado da fala mas mantendo toda a clarividência espiritual, Fidelino, escrevendo num bloco de papel, declarava ao seu jovem entrevistador: «Sou um montão de destroços com uma mioleira no alto».

Mas é o texto «O *inferno dantesco* do mundo literário» que, lido hoje, se me afirma da maior importância sociológica. Como Arnaldo Saraiva não o republicou em livro – por ventura por entender que correspondia a uma época excessivamente *datada* da vida intelectual portuguesa –, vale a pena resumir o essencial do seu conteúdo.

Arnaldo Saraiva começa por citar uma frase de Armando Palácio Valdés, em que este autor espanhol comparava o mundo literário, visto por dentro, a um «inferno dantesco» em que os literatos se assam uns aos outros, em lume brando, na sertã das suas vaidades. Transposta a metáfora para Portugal, verificava Arnaldo Saraiva que, ao contrário do que se passava então no Brasil e noutros países europeus, a nossa república das letras era das mais permeáveis ao sectarismo. E acrescentava:

...Quer-me parecer que, de há uns tempos para cá (precisamente desde os últimos anos da Monarquia), as coisas pioraram e têm piorado, diariamente, no que respeita ao bom entendimento ou às boas relações entre literatos. É evidente que o inferno dantesco, a que Armando Valdés se refere, não é de invenção ou criação recente. Ódios e intrigas sempre os houve, infelizmente, num meio que, tanto ou mais que o político, é por natureza favorável à sua criação e crescimento. Mas também é certo que, embora o não pareça, hoje os nossos homens de letras estão mais separados, afastados ou divididos do que no tempo de um Rui de Pina, de um João de Barros, ou de um Herculano e até de um Antero de Quental.

A seguir, Arnaldo Saraiva apontava dois autores portugueses a quem as hostilidades entre intelectuais desagradavam particularmente (António Quadros e Fidelino de Figueiredo) e atribuía a situação portuguesa à «diferença de posições no campo político ou religioso». Quem, como eu, assistiu às guerrilhas ideológicas que há meio século dividiam os intelectuais portugueses pelas razões mais frívolas e disparatadas, não pode deixar de concordar com a descrição que Arnaldo Saraiva então fazia da situação:

O republicano não suporta, nem literariamente, o monárquico – e vice-versa. O situacionista não lê com bons olhos o anti-situacionista – e ao contrário. O ateu não dá o devido apreço ao católico – e ao invés. O escritor não perde a menor oportunidade para se vingar do crítico que disse mal do seu livro – e o crítico não perdona e ressentido-se, forçosamente, da gracinha do autor. O poeta diz as piores da antologia em que não foi incluído ou em que não foi bem representado ou salientado. O candidato a um prémio apregoa aos quatro ventos que houve injustiça, parcialidade na atribuição desse prémio a outro (e o mais interessante é que, frequentemente, as há!). A publicação que se diz apenas «literária,

artística ou cultural» serve também apenas um partido e não aceita colaboração estritamente literária, artística ou cultural, de escritores de outra ideologia ou partido.

Havia exceções? Claro que sim: e Arnaldo Saraiva lembrava já então famosa resposta de Salazar a um jornalista estrangeiro acerca de Aquilino². Mas outra exceção poderia ser apontada, segundo Arnaldo Saraiva: a página literária do «Diário de Notícias», onde ele próprio começara a colaborar pouco antes. E sublinhava:

Que consolador não é ver que ainda há quem não confunde política e religião com literatura, e publica, lado a lado, como o fazia há dias, nomes de tão diversas ideologias como João Ameal, José Régio, Mário Beirão, José Rodrigues Miguéis, Luís Forjaz Trigueiros, Fernando Namora, Maria da Graça Freire, Pedro Homem de Melo, João Gaspar Simões, etc.! E que consolador é verificar também que alguns escritores não tem relutância em figurar ao lado dos outros!

Nas entrelinhas, o texto de Arnaldo Saraiva deixava subentender uma homenagem (justíssima, sem dúvida) a Natércia Freire, a quem a Literatura Portuguesa Contemporânea ficou a dever a organização, semana a semana, durante cerca de vinte anos, de uma das páginas literárias mais bem colaboradas de quantas existiram em Portugal.

O aparecimento das páginas ou suplementos literários nos jornais portugueses remonta ao século XIX e liga-se a outro tipo de publicações de aceitação generalizada entre os leitores, como era o caso das chamadas «ilustrações» e dos almanaques. Está por fazer uma recolha sistemática da colaboração literária em ilustrações e almanaques dos séculos XIX e XX; se algum dia vier a fazer-se, será possível verificar que a maior parte dos colaboradores dessas publicações era constituída por jornalistas e escritores cujos nomes surgem também nos números especiais dos jornais de expansão nacional (pelo Natal, pela Páscoa, por ocasião do aniversário do jornal) ou até em revistas e jornais de província.

Podemos dizer que a música, a literatura, as artes plásticas e as artes cénicas na sua vertente sociológica (na qual entram autores e leitores, distribuidores e livreiros, papelarias e tabacarias, estabelecimentos de ensino e associações recreativas, teatros, cineclubes, casas-do-povo, cafés e tabernas, tudo em confraternização com a letra impressa), foram tradicionalmente apoiadas pela imprensa escrita. Obviamente, tratando-se de um país onde, como dizia Fidelino de Figueiredo na entrevista a Arnaldo Saraiva, a literatura tinha «mais autores que leitores», as páginas e os suplementos literários nunca fizeram qualquer concorrência às revistas culturais, estas entendidas no sentido de publicações periódicas e

² Reproduziu-a o próprio Aquilino na badana anterior da 1.ª edição de *Quando os lobos uivam*, obra perseguida pela Justiça após o seu lançamento no mercado, em 1958: «Comece o seu inquérito por Aquilino. É um inimigo do regime. Dir-lhe-á mal de mim, mas não importa: é um grande escritor».

autónomas, acerca dos quais temos estudos tão autorizados como os que lhes dedicaram Clara Rocha, Fernando Guimarães ou Daniel Pires.

Encarando o assunto na perspectiva do historiador do livro, poderemos afirmar que, no caso da literatura, os suplementos e as páginas especiais eram a forma mais económica de estimular o gosto da leitura num público de fraco poder de compra: como os jornais (grandes e pequenos) sobreviviam à sua própria custa, uma página de colaboração literária, entre as 20 ou 30 do jornal, não custava rigorosamente nada em termos de obra tipográfica e só prestigiava o jornal, mesmo que a colaboração fosse paga, como acontecia nos matutinos lisboetas «Diário de Notícias» e «Diário da Manhã» e nos vespertinos «Diário de Lisboa» e «Diário Popular». Quanto aos jornais do Porto, todos tinham também as suas páginas literárias: a mais construída era indiscutivelmente a d'«O Comércio do Porto» (organizada por Costa Barreto³) mas a do «Jornal de Notícias» (da responsabilidade de António Ramos de Almeida) e a d'«O Primeiro de Janeiro» (dirigida por Jaime Brasil e, mais tarde, por Alberto de Serpa), embora com menor colaboração original de autores portugueses, tinham também lugar bem marcado na vida cultural. A este respeito, seja-me permitida uma evocação pessoal:

«Era no Porto, aí por meados da década de 50. Era no Porto, com epicentro na Ramada Alta: uma linha para baixo, Cedofeita e Cordoaria, até às aulas de Latim do Dr. Tito Livio; outra linha para cima, pela Constituição dos treinos de basquete com Arme-lindo Bentes, pelo Marquês das noites paradas do Verão (cinema do Terço, bandeira de férias longas) e daí para S. Lázaro, dez minutos de sol ou de chuva até ao «Alexandre Herculano» do Reitor Sena Esteves e do amável Cruz Malpique, sua bata branca de químico, sua brandura de pai e filósofo. Era no Porto de Yustrich, o futebol e a polémica, Barrigana e Carvalho no Salgueiros, Virgílio correndo pela direita, Pedroto e Monteiro da Costa a dar o jogo para a frente, onde Carlos Duarte, Gastão, Jaburu, Teixeira e Hernâni faziam os golos mais disciplinados da centúria. Era no Porto do Cineclub, animado por Alves Costa e Rebelo Bonito, com sessões matinais, ao domingo, no «Águia d'Ouro» e no «Batalha», olhos maravilhados no primeiro encontro com a Faina de Manuel de Oliveira, porque as coisas evidentes eram ainda as mais difíceis e saborosas. Era no Porto das cervejarias e dos bilhares, das Belas-Artes de Resende, dos livros usados de Guedes da Silva, das grandes causas adormecidas, dos grandes dramas judiciais, empréstimo literário a Sousa Costa, amigo do juiz António Ferreira, com casa à Rua Firmeza, onde conheci D. Flora, neta de Camilo. Era no Porto dos anos 50 como podia ser no Porto do século passado ou no Porto dos meus filhos. Aquela cidade, aquele frio, aquela luz aqueles amigos.

³ O primeiro número deste suplemento saiu em 13 de Novembro de 1951. Costa Barreto dirige-o até Maio de 1973, data do seu falecimento. *Cultura e Arte* (assim se intitulava) continuará ainda durante meia dúzia de anos, embora sem o fulgor do período em que o coordenou Costa Barreto. Dois artigos prestam justiça à memória deste escritor: no próprio suplemento, um de Ilídio Sardoeira (em 12 de Junho de 1973) e outro de Eduíno Borges Garcia (em 26 do mesmo mês e ano).

Umás escapadas na memória deixam-me ver melhor os objectos. Jornais, por exemplo, eram dois: um às quintas, comprado ao fim da manhã, quando vinha do liceu; outro às terças, de quinze em quinze dias, pão quente e madrugador nas mãos do ardina que saltava para o eléctrico em Serpa Pinto ou no cruzamento da Constituição com Antero de Quental. O das quintas era o «Diário de Notícias» e trazia a página de «Artes e letras»; o das terças era «O Comércio do Porto» e trazia o suplemento «Cultura e Arte». Miúdos, a meio caminho entre o carolo e a carambola, não direi que devorávamos todos os artigos das duas páginas literárias. Mas posso dizer que a nossa leitura, mesmo breve e raramente cúmplice, respondia a uma exigência bem definida de actualização, que os métodos vigentes do ensino da literatura deixavam sem resposta.

Está por fazer (é tão fácil de dizer que uma coisa «está por fazer»!) a história das páginas literárias portuguesas na década de 50. Elas vieram preencher, de certo modo, o vazio do folhetim de ficção (à maneira de Camilo ou Júlio César Machado) e do rodapé de crítica (ao estilo de Alfredo Pimenta ou João Gaspar Simões), para não falar dos jornais especializados que as «circunstâncias» não toleravam. Por comodidade, e porque o assunto tem pano para mangas, fico no lugar-comum: essas páginas – cujos exemplos mais apurados vamos encontrar, talvez, no «Diário de Notícias» e n’*O Comercio do Porto* – deram à cultura portuguesa o suplemento de alma que o nosso incipiente associativismo literário não era capaz de fornecer. Com esta nota particularmente significativa: partindo embora da iniciativa individual, polarizaram o interesse de numerosos escritores, fomentaram a troca de ideias e estimularam o aparecimento de novos valores. Mas, assim como não há espectáculo sem marcação de actores, também não é possível conceber uma página literária (no sentido mais completo da expressão) sem um animador de vontades, um catalisador de esforços e de sugestões: um realizador, enfim, apto a garantir, em paralelo, a liberdade crítica que apenas se encontra no pensamento mais amadurecido. Por tudo isto, ao falarmos de duas páginas com lugar bem marcado no panorama cultural português dos anos 50, 60 e 70 do século XX, justo é que lhes associemos imediatamente os nomes dos seus animadores: Natércia Freire (em Lisboa) e Costa Barreto (no Porto). Da obra deste malogrado escritor falam os três volumes de recolha da colaboração do suplemento «Cultura e Arte» que a seu tempo foram publicados, bem como os números que não chegaram a ser reunidos em volume, até à morte do orientador. Da obra de Natércia à frente da página literária do «Diário de Notícias», durante perto de vinte anos, não será fácil às novas gerações formarem um juízo, uma vez que, à excepção da colectânea monográfica *Os Lusíadas* que fomos, os *Lusíadas* que somos (com interpretações camonianas de artistas contemporâneos), não dispomos de obras de consulta».

Voltando ao tema da importância sociocultural das páginas e suplementos literários, lembrarei que, na primeira metade do século XX, a primeira manifestação concreta da influência dessas páginas na formação do gosto literário é dada pela publicação do «Suplemento Literário» do *Diário de Lisboa*. Com cabeçalho desenhado por Almada Negreiros,

nele colaboraram escritores e críticos como Fernando Pessoa, Aquilino Ribeiro, Mário Saá, João de Barros, Albino Forjaz Sampaio, Vitorino Nemésio, Diogo de Macedo, Roberto Nobre e outros. Mas a figura literária principal do suplemento foi, sem dúvida, João Gaspar Simões, o qual nestas colunas adquiriu a projecção que faria dele, mais tarde, uma espécie de Castilho da crítica literária portuguesa do século XX.

Curiosamente, alguns colaboradores dos suplementos literários dos jornais portugueses (cuja lista seria interminável, se lhe acrescentássemos os da imprensa regional⁴) estiveram presentes igualmente no mais importante – no ponto de vista da sua audiência de leitura – suplemento que se publicou, na língua portuguesa, nos meados do século XX: o «Suplemento Literário» do *Estado de São Paulo*. Mas esta é matéria que, pelo seu relevo, ficará para outra ocasião, pois disponho para isso de elementos preciosos, conservados no espólio de Adriano de Gusmão, o escritor que, em Portugal, fazia a ponte com os colaboradores lusos do Estadão.

Bibliografia

A Planície: Jornal quinzenal, dir. Miguel Nuno Moura.

CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e MENÉRES, Maria Alberta (1962) – *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*. Lisboa: Moraes.

Coordenada. Cadernos de Convívio (1958-1959), red. António Cabral et al. Porto (s.n.).

«Diário da Manhã»

«Diário de Lisboa»

«Diário de Notícias»

«Diário Popular»

«Jornal de Notícias»

Líricas Portuguesas (1958), selecção, pref. e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Portugalíia.

Líricas Portuguesas, 4.ª Série (1969) selecção, pref. e notas de António Ramos Rosa. Lisboa: Portugalíia.

«O Comércio do Porto»

«O Primeiro de Janeiro»

FIGUEIREDO, Fidelino de (1959) – *Entre dois Universos*. Lisboa: Guimarães Editores.

RIBEIRO, Aquilino (1958) – *Quando os lobos uivam*, 1.ª Edição. Lisboa: Bertrand.

SARAIVA, Arnaldo – «O inferno dantesco do mundo literário», 7 de Janeiro de 1960.

— «Só queria que se reconhecesse a minha vontade de pensar mais em humano do que em lusitano», 4 de Fevereiro de 1960.

— (1973) – *Encontros des encontros*. Porto: Paisagem.

⁴ Destaco, entre todos, *A Planície*, jornal alentejano de Moura, dirigido por Domingos Janeiro, para o qual o espírito dinâmico de Afonso Cautela levou uma equipa de jovens colaboradores verdadeiramente notável, alguns dos quais colaborariam mais tarde nos cadernos *Coordenada* (1958-59).

AMPHITRYON DE MOLIÈRE, SEGUNDO VASSILIEV. A VIDA ALÉM TÚMULO DA PALAVRA

CRISTINA MARINHO

Universidade do Porto
embalar@netcabo.pt

*– E tu – disse o filósofo – se tivesses aprendido a comer
lentilhas, não precisavas de bajular o rei.*

Gonçalo Tavares¹



Anatoli Vassiliev, Paris, octobre 2010. Photographie Laurencine Lot.

¹ TAVARES, 2005: 24.

Em 2002, a troupe da *Comédie-Française* apresenta, na sua Sala Richelieu, mais um *Amphitryon* de Molière, com encenação e cenografia de Anatoli Vassiliev²: aparente culminância de anos de trabalho sobre oito diálogos³ de uma das peças do comediógrafo de Luís XIV menos exploradas pela tradição crítica, fundamental no juízo de um indisciplinado discípulo de Stanislavski.

Antes de Marcel Bozonnet o ter convidado a encenar no *Français*, já Antoine Vitez e depois Jean-Pierre Miquel tinham ido ao encontro deste confessado sonho do artista russo, admirador de Jean-Baptiste Poquelin ao ponto de arriscar nele, conforme dirá, o mistério da terra e do céu na perseguição teatral de uma metafísica da vida. Organizada a partir de um eixo vertical, esta encenação assenta na irrepresentabilidade dos deuses em plena representação de planos, o do quotidiano, humano, o celestial, do Olimpo e das divindades, o subterrâneo, invisível e crucial, sobre uma assunção quase absoluta, não fosse o final, da composição. Texto intrinsecamente difícil, suscitando-lhe imagens orientais, Vassiliev assinala aos actores o essencial das tragédias do amor e da razão que Alcèmène e Amphitryon experimentam, expresso na depuração ancestral do deserto, avessa à orientação de *vaudeville* própria de múltiplas interpretações, até de reescritas da peça. Destacando a força surpreendente da troupe, o encenador exercita-a no Wu Su e nos segredos da técnica verbal de Valérie Dréville, outrora sua aluna em Moscovo, no sentido de transcender os pressupostos psicológicos, stanislavskianos, dos textos na emoção captada por outras vias que Vassiliev designa «les structures du jeu»: ultrapassando o trabalho de mesa com os actores, procura que o movimento das palavras transite no dos corpos logo em palco, em posição de diálogo no interior de «cette langue particulière en vers libres qui est celle d'*Amphitryon*», primeiro sentados em cadeiras, depois já não, consagrados, pois, ao jogo puro da representação que o verbo francês sinteticamente encerra⁴. Pascaliana, esta comédia, que

² Vide *L'Avant-Scène Théâtre* n.º 1106, 15 février 2002. Registamos aqui o elenco da produção: Thierry Hancisse será Sosie; Jean-Pierre Michael será Jupiter; Eric Ruf desempenha o papel de Amphitryon; Éric Genovèse será La Nuit; Florence Viala estará na pele de Alcèmène; Naucrátès será interpretado por Alexandre Pavloff; Céline Samie será Cléanthis; o papel de Mercúrio será atribuído a Jérôme Pouly; os papéis de Argatiphontidas, Polidas e Posiclès serão interpretados respectivamente por Jacques Poix-Terrier, Gilles Delattre e Pierre Heitz. Daryoush Tari e Kamil Tchalaev serão responsáveis pelo canto e pela música, Serguei Vladimirov é o assistente de encenação, Boris Zaborov o aderecista, Vladimir Kovalchuk o luminotécnico, a música original é da autoria de Kamil Tchalaev e John Livengood faz a síntese sonora em tempo real, François Liu Kuang-Chi é o professor interno de artes marciais, Valérie Dréville ocupa-se da técnica verbal, Sorour Kasmai e Andrej Micheev serão intérpretes.

³ *L'Avant-Scène Théâtre* n.º 1106: 86: «L'art énigmatique d'Anatoli Vassiliev / Il retrouve la Comédie-Française où Antoine Vitez l'avait invité en 1992 à mettre en scène le *Bal Masqué* de Lermontov. Il retrouve *Amphitryon* de Molière à l'affiche du festival d'Avignon 1997 sous forme d'une très particulière recherche basée sur huit dialogues brassés en un jeu vocal et spirituel impressionnant.» Nas páginas 86-87 desta edição, resume-se o interesse de Vassiliev em encenar esta peça na Comédie-Française: «Mettre en scène Molière au Français, c'était ma plus haute ambition, mon rêve. (...) C'est la première fois que je monte la pièce dans sa langue et en entier. (...)».

⁴ *L'Avant-Scène Théâtre* n.º 1106: 87. Vassiliev esclarece a parábola ainda nesta página: «(...) C'est le substrat même de toute civilisation, ce passage d'un état archaïque à un état de civilisation suppose l'expérience douloureuse de cette dualité. Cela fait en vérité de l'homme un éternel nomade spirituel qui ne peut résoudre cette scission...».

ele avalia na sua gravidade distante do riso, seria uma tragédia da cisão original, mais do que qualquer interrogação sobre uma dualidade psíquica, constituindo-se, assim, em parábola sobre a evolução do mundo, desde o seu estado arcaico até à civilização, sempre retomando «ce nomade spirituel» que é o homem a tentativa de superar tal ruptura. Se Florence Viala se congratula com o capital de sentimento e de energia ganho com este encenador, contra um princípio tão francês da lucidez, e Thierry Hancisse se realiza na dimensão filosófica de Sosie, já Jean-Pierre Michael se afasta do método de intensa exigência física de Vassiliev, como se o actor tivesse de se perder para reviver de uma outra forma, reparo sobre uma certa tensão entre agentes do espectáculo. Éric Ruf confirma a dificuldade de exercer num mesmo dia dois registos opostos em duas representações, tão singular se afigura a perspectiva deste encenador que pulveriza a formação prévia do actor: dar forma ao silêncio através de um treino verbal sentido como bizarro, concentração na energia e na serenidade, trabalho sobre a entoação não alheio a determinados procedimentos orientais, consciência do som, da vogal, da prosódia enquanto linha horizontal de voo, dimensão exterior e objectual⁵; ser capaz de produzir violência em palco permanecendo plácido no interior, reconhecimento do corpo e da voz enquanto lugares, antes só parcialmente descobertos, de um lugar fora de nós ainda menos explorado, além das experiências pessoais de uma biografia; aparente desvio sobre o resultado espectacular, como se se fizesse tudo aquilo para nada, ciente de que o produto é de certo modo imponderável; a intimidade do encenador russo com o texto, expressa na particularidade de uma dança, a instabilidade, entre uma tradução literal, uma literária em russo e o próprio original no Francês que Vassiliev não fala, admiravelmente assistido por um tradutor exímio. Território de energia – dir-se-ia mas não só, se ela não fosse realmente tanto –, a língua, cuja semântica só aparentemente se relativizaria na tónica sobre a sua música, há-de encontrar a orientação propriamente musical, especificamente instrumental também, da responsabilidade de Kamil Tchalaev, convertido ao cristianismo ortodoxo, entregue ao cântico sagrado, outrora baixista e cantor num grupo de rock, entretanto activo na escola de arte dramática de Vassiliev, em Moscovo, desde 1985, abandonando a URSS, quatro anos depois, para se instalar em Paris. Hábil no que a informática pode trazer à composição, atento à etnomusicologia, como às tendências contemporâneas do canto, Kamil encontra Anatoli na ideia de metasom, decorrente certamente do misticismo de ambos, mais para destacar a voz dos actores na elaboração da música do espectáculo, assumindo a centralidade de «l'essence musicale du texte poétique de Molière» no sopro universal dos seus intérpretes, em cena⁶.

⁵ *L'Avant-Scène Théâtre* n.º 1106: 94: «(...) Vassiliev parle de trois intonations possibles au théâtre: une intonation exclamative (c'est celle de la tragédie), une narrative (le récit) et une affirmative, celle de transmettre un contenu plus spirituel. Une intonation qui rentre dans la terre, dit Valérie Dréville. (...)».

⁶ *L'Avant-Scène Théâtre* n.º 1106: 97.



«Amphitryon» Molière/Anatoli Vassiliev, Comédie-Française, 2002, copyright Photo Lot ⁷

O periódico *Les Incorruptibles* registará o esmero do encenador russo, «personnalité incontournable, artiste visionnaire et théoricien de la scène», no verdadeiro laboratório que monta sobre *Amphitryon*, a partir do seu espectáculo no Festival de Avignon em 1999 e da sua proposta de um fraseado inesperado na boca de Valérie Dréville, antes de a projectar, três anos mais tarde, para os bastidores do *Français*⁸. «Le Figaro» notará a irritação da forte personalidade com a mediocridade, humilde, no entanto, perante o génio do escritor que inclui num círculo eleito de Slavkine, Pirandello, Thomas Mann, Muller, Tchekhov, Dostoievski, Ostrovski, Lermontov, Pouchkine, ainda Platão, Dumas e Maupassant, na linha cronológica do seu próprio trabalho⁹. Antiteórico, conforme Vassiliev se apresenta em *aden*, descobre-se na prática retomada até à exaustão, única forma da pesquisa autêntica, e na liberdade com que lê os autores, arrancados à carga histórica que os emudece,

⁷ Florence Viala (Alcmène) e Jean-Pierre Michael (Jupiter).

⁸ *Les Incorruptibles*, mardi 15 janvier 2002, Rentrées scènes 2002, «rideau», p. 10.

⁹ «Le Figaro», samedi 9 février 2002, «Théâtre Le metteur en scène russe monte *Amphitryon* à la Comédie-Française / Le rêve accompli de Vassiliev», p. 5. Aqui se refere que Vassiliev, já no Festival de Avignon de 1997, apresentara oito diálogos da comédia de Molière, «huit dialogues en un mouvement envoûtant, très loin des fantaisies que l'on peut souhaiter entendre dans la comédie».

revelando-lhe «un Molière abstrait», conceptual na sua complexa arte de poeta e de filósofo¹⁰, o grande teatro de algum modo consubstancial ao mistério medieval e ao Teatro Antigo. «Libération» recordará as reacções negativas da imprensa de dez anos antes à antecipação por natureza que erige a experiência de Anatoli, sem provocação, contudo sentida como tal: a obra da sua professora, Maria Knebel¹¹, aluna também de Stanislavski, intitulada *Le Mot dans la création théâtrale*, sensibiliza-o para a palavra enquanto acção, conduzindo à tipologia da entoação já que «c'est la mélodie de la langue qui porte l'information, c'est en elle qui s'inscrit le sens»¹². Valérie Dréville, a propósito do seu desempenho com um texto de Heiner Müller, esclarece o movimento afirmativo da dicção que desce na direcção da terra, aprendido sobretudo nos autores de biografia incerta, nas personagens sem história, quando as futilidades de milhares de circunstâncias não abafam o texto. O jornal salientará a perturbação da trupe da *Comédie-Française* no trabalho da voz que deve projectar o som como uma flecha, inesquecível ao ponto de se estabelecer um antes e um pós Vassiliev no treino da companhia; na fronteira das técnicas orientais e ocidentais, o encenador exercita quase uma inversão tónica da língua francesa, acentuando a frase toda até à primeira sílaba, a tal linha a direito do som, encontrado o centro do nosso corpo e com ele a aventura da própria identidade¹³. Primeiro, um treino centrado exclusivamente nos diálogos, nos modos da partitura sonora e da sua narração afirmativa, sem a encenação que, só depois, será suturada mas para ser transparente, resultado de uma tensão experimentada sobre o palco. Num outro dia, ainda «Libération» registará uma ressonância outra dos versos irregulares em cesuras inesperadas e espaços em branco que decantam o próprio sopro entre sons, na prosódia que notas musicais acompanham ou com que dialogam¹⁴.

¹⁰ *Aden*, mercredi 13 février 2002, «Anatoli Vassiliev: Molière, sa face cache», p. 6, onde se acrescenta: «(...) De ces recherches – qui bousculent quelque peu notre approche habituelle de ce classique –, Anatoli Vassiliev présente plusieurs étapes, dont une qui perturba sensiblement le public lors de sa représentation, en 1997 au festival d'Avignon. C'est donc armé d'expérience que le metteur en scène russe a abordé avec les comédiens du Français cette première mise en scène proprement dite de la pièce de Molière. (...) Pendant les répétitions, nous avons travaillé sur cette évolution d'un Molière concret vers une vision plus abstraite du dramaturge. (...)». Esta publicação precisa interessantemente o processo de Vassiliev na percepção de um Molière abstracto: delicadeza e não levar o caminho às últimas consequências, compromisso. Neste plano, o encenador afirma superar, como já sublinhámos, Stanislavski e uma estética mais das formas para procurar «la vie de l'esprit humain».

¹¹ Acerca de Maria Knebel, vide as referências fundamentais de NAGY, 1994: 247 e VAN DE WATER, 2006: 13.

¹² «Libération», 18 février 2002, «Amphitryon va vous... intoner»: 2.

¹³ «Libération», 18 février 2002: 3, «Amphitryon va vous... intoner»: 4. Valérie Dréville é longamente citada para valorizar «une tension de tout le texte, comme un aimant qui permet toutes les poses sans que la structure de la phrase soit détachée, comme si c'était cousu. (...) un travail qui n'est pas seulement formel, mais doit être lié au contenu. C'est comme un rythme cardiaque. Si on le perd, on étouffe. Je me suis aperçue qu'à chaque fois que je ne reconnaissais plus ma langue – la fameuse musique –, je sentais que c'était là où je devais être: (...)». Aqui se nota ainda: «(...) Outre le travail avec Dréville et les séances de tai chi, Vassiliev a longuement travaillé la partition sonore et la narration affirmative. Les vers irréguliers utilisés par Molière pour l'écriture de cette pièce l'ont aidé. (...)».

¹⁴ «Libération», 25 février 2002, «Théâtre: Vassiliev recrée totalement Molière à la Comédie Française / *Amphitryon* à la fête / connaissance d'homme par Mathilde de Bardonnie»: 2, onde se lê: «(...) *Ludisme*. La mélodie se mue en esquisse de l'universel au singulier. La prosodie se «pose» dans votre cerveau comme décantée par le souffle d'air parfois entre les sons, le glissement

Mathilde la Bardonnie exaltará a inteligência de Vassiliev, entre o demoníaco e o *naïf*, à maneira igualmente de um Peter Brook, que interroga a familiaridade francesa com Molière, tornando-o ora íntimo, ora distante, para trabalhar a sua dimensão crítica até ao misticismo, em pormenores: a senhora aproxima-se da criada; Sosie radicalmente confundido apela à franqueza, palavra que corta com um grande silêncio; o seu amo, que toma o rosto de Cristo, conforma-se, qual São José, com a natureza divina do seu filho e troca um sorriso cúmplice com o criado, na convivência. «La Tribune» celebra a graça de uma cenografia fantasmática, rica de símbolos no confronto entre homens e deuses, identidades, fé e racionalidade, direito e usurpação¹⁵, para aplaudir a inovação absoluta sobre um texto convertido em cerimonial da condição humana, entre cólera e riso, no perigo da loucura sob o jugo dos poderosos. Annie Coppermann, de «Les Echos», parece distanciar-se na opinião dividida dos que acolheram o espectáculo como magnífico e dos outros que se irritaram com ele até à pateada no teatro, na aparência recuperando a tradição da circunstanciação crítica desta comédia em detrimento da abstracção vassilieviana¹⁶, não sem confessar o encantamento, mas para reforçar a irritação. Destacará a representação de Thierry Hancisse, capaz de, brilhante, regenerar, na expressão de Coppermann, o texto, enquanto outros não conseguem deixar de mostrar o artificialismo do método, num resultado geral mais afectado do que convincente.

Télérama deplora, na crítica incisiva de Fabienne Pascaud, a *mundialização*, na sua aceção mais infeliz, do «dernier mage de l'art dramatique, une sorte de théoricien autoritaire aux drastiques pratiques empreintes d'un confus mysticisme»¹⁷ encenando Molière

de telle accentuation: on se retrouve, par cet effet d'exigence inusitée, au fond du labyrinthe de l'existence. Au fil des actes, on n'a plus conscience de ce dépaysement, entré dans l'idée d'un désert voulu où une noria ferait tourner la roue d'un puits irréel, et la roue se démultiplierait, en sens inversé, comme les étages de la tour. (...)».

¹⁵ BOURCIER, 2002. Este crítico, a propósito da entrada em cena de Mercure e de Nuit, respectivamente Jérôme Pouly e Eric Génovèse, afirma: «(...) Prennent des postures où entrent dans des pas de danse d'inspiration zen. Rythment leurs répliques avec une musicalité qui fait ondoyer le vers de Molière jusqu'à l'impression de disparition de la rime. (...) Anatoli Vassiliev met de l'accent tonique là-dedans, délibérément appuyé sur la syllable ou le mot qui fait sens. (...)».

¹⁶ «Les Echos», mardi 5 mars 2002, a referida crítica insinua: «(...) Parfois montée comme une farce vaudevillesque ou comme une féerie, la pièce, écrite par un Molière malade et sans doute lui-même mari trompé, a son versant somber, son poids de souffrance et de dénonciation de la guerre, des puissants et des dieux. Anatoli Vassiliev, le metteur en scène, y voit lui surtout un combat entre foi et raison... (...)». Annie Coppermann concluirá: «(...) Certains, et notamment Thierry Hancisse, remarquable, semblent avoir su digérer la methode, et le texte, en effet, en paraît comme régénéré. (...) Pour le moment, et surtout après l'entreacte, il peut paraître d'un clinquant plus affecté que convaincant. Mais en même temps, il reserve de nombreux moments de grâce pure, et même d'émotion, et ne se laisse pas oublier...».

¹⁷ PASCAUD, 2002: 65. Citamos ainda Fabienne Pascaud noutras formulações do mesmo desapareço: «(...) Tout au long de ce spectacle imité de trop de formes pour n'en avoir plus aucune, les acteurs semblent se livrer besogneusement à ce qui leur passe par la tête et a pu retenir en répétition l'attention de leur metteur en scène. (...) Mais il y a pire. Vassiliev désirerait révolutionner le travail sur le langage, reveler par-delà toute vieillotte psychologie la richesse conceptuelle du verbe. Entreprise louable. Sauf que pour cela, il est revenue à de vieilles méthodes vocales héritées de l'avant-garde russe et niaisement plaquées sur Molière. Echec sur toute la ligne. De son fameux «training vocal» ne reste qu'un lamentable jeu sur le mot. Une réplique fait allusion aux dents? L'acteur se grate les dents. En fait d'écouter, il se grate l'Oreille... Des amateurs n'oseraient

em mestiçagem absurda de cadeirões Luís XVI, adereços japoneses, cenografia à italiana, cortinado brechtiano, mastro provençal onde actores se exercitam ao gosto russo de Meyerhold, nos anos 30, ao som de instrumentos indianos, chineses, acordeão... Pascaud põe radicalmente em causa o essencial do trabalho de Anatoli, ridicularizando todo o treino vocal da troupe na busca do que, em pura chacota, designará «métason», ou por assim dizer «un souffle bordélique» num espectáculo que resulta em mais «une scène de comédie musicale à l'anglaise, de travesti à l'éventail, de cirque ringard». O humor explosivo de *Le Canard enchaîné*¹⁸ aplaude ironicamente a invenção de um Molière japonês, «ce Nippon génétiquement modifié», e a abertura da *Comédie-Française* a um repertório nipónico que contraria toda uma herança, pura imbecilidade, dando lugar ao tédio inteligente. Bernard Thomas censura aqui Valérie Dréville, «une tête chercheuse», que simplesmente deitaria a perder a língua francesa, com ela o dramaturgo na sua própria casa e a casa o dinheiro dos contribuintes mal aplicado nestas bizantinices.

Se a crítica sobre *Amphitryon* de Molière, segundo Vassiliev, na *Comédie-Française*, se tende a radicalizar ou no elogio rasgado, ou na reprovação severa, raramente se moderando na ponderação dos seus defeitos e das suas virtudes combinados, parece poder extrair-se duas orientações teóricas contrastantes nos juízos antitéticos. Consideremos, primeiro, a negatividade que confessadamente se fundamenta na certeza patrimonial de um legado histórico-cultural, só vagamente crítico, como se depreende, sobre a comédia de Jean-Baptiste Poquelin, ele próprio jóia de uma coroa numa instituição que, a não ser tomada como museu, deve pelo menos benzer-se antes de arriscar o que quer que seja. Neste sentido, Fabienne Pascaud é cortante na subtracção do nada vassilieviano à riqueza da peça que não hesita em sintetizar em interpretações estáveis, perguntas a que não se deve responder, para lamentar que nem se consiga rir:

Qu'apporte cette allusion messianique? Mystère. D'autant qu'Il y a plus passionnantes énigmes existentielles, dans cet Amphitryon créé en 1668. Sous couvert d'un divin adultère

pas ces méthodes. Ou pour rire. Hélas, on ne rit pas. Car en plus, on ne comprend rien. Chaque alexandrine est interrompue par le comédien deux, trois fois, histoire de longuement faire ressortir un nom, un adjectif... Du coup, on perd le sens. À moins que ce pompeux gâchis ne serve à prouver qu'il n'y a plus aucun sens, qu'il faut décidément transcender tout phénomène théâtral. Vous vous souvenez, le métason?».

¹⁸ THOMAS, 2002: 8. O autor prossegue na denúncia do que considera absurdo, contra toda uma tradição: «(...) Nous voilà donc quelque part vers les confins du Gobi, entre Mongolie intérieure, Xinjiang et Gansu. Cela fait plus rêver que la Béotie ou que l'ex-Seine-et-Oise, chef-lieu de Versailles, n'est-ce pas? En un lieu où l'on dresse de grands mâts de cognac, auxquels les amoureux grimpent naturellement pour exprimer leur émoi, quand ils ne s'accrochent pas à de longs filins pour converser entre eux en s'élançant dans les airs, volant ainsi à lents bonds de géants, comme Jacques Lassalle en avait déjà eu l'idée en 1988. Voilà qui est beau. Mais ne facilite non plus le dialogue. (...) C'est *Amphitryon* chez les *Ouzbeks*. Sosie chez les *Sepy* samourais. On est consternés. On ne parlerait même pas de ces préciosités ridicules si le fric ne ruisselait à flots sur le plateau. S'il ne s'agissait pas en somme d'une ineptie de plus à la *Comédie-Française*, gardienne du répertoire, qui engloutit à elle seule le plus gros de ce que l'Etat verse aux théâtres subventionnés».

(...), Molière explore non seulement la domination sur les humbles des puissants de ce monde, mais les troubles de l'identité (...)»¹⁹.

No mesmo sentido, Bernard Thomas reafirma o peso da herança hermenêutica que se centra na recepção histórica da peça, escrita pelo comediógrafo de sua majestade, em que pulveriza, sem hesitação, o suposto talento, isto é, o desrespeito do encenador russo:

*C'est par pure niaiserie que depuis plus de trois cents ans on se complaisait à entendre dans les ruses minables de Jupiter, dieu des dieux, destinées à lui permettre de se taper Alcène, l'écho des frasques du roi avec la Montespan, dont le mari bramait à mesure que les cornes lui poussaient (...)»*²⁰.

Globalmente, quem incensa ou quem louva, mesmo sem êxtase, este *Amphitryon* sentido como audacioso não se detém na sacralidade da História Literária (os primeiros não a descrevem, os segundos referem-na *en passant*), de resto tímida até hoje quanto a esta singular reescrita de Plauto, que nem aduz, para convergir no mesmo termo de «décryptage»²¹, retomado com cinismo por alguns desaprovadores.

¹⁹ PASCAUD, 2002. A alusão messiânica, a que se refere Fabienne Pascaud, consiste no «calice tout christique qui vient sceller ici la réconciliation finale, lorsque le roi des dieux, Jupiter, annonce la naissance du jeune Hercule, dieu fait homme qu'il a conçu de la très humaine Alcène. Et le premier cadeau qu'il a fait à la belle était évidemment une croix, au lieu du «noeud de diamant» décrit par Molière.» Segura, circuncreve perfeitamente o âmbito interpretativo da comédia nas interrogações previsíveis _ «Qui est qui? Où est le moi? Où est le moi? Où commence l'autre? Les troubles de l'amour aussi: qui aime-t-on au juste? Autant de vraies interrogations sous le badinage apparent du propos. Et Molière répond par un tragique silence: Alcène et Amphitryon restent douloureusement muets quand s'achève la prétendue comédie. (...)».

²⁰ THOMAS, 2002. O crítico prossegue para anular a posição de Vassiliev: «(...) Jusqu'à la fin, insolente dans son ambiguïté, où Jupiter triomphe sur le thème: 'J'ai eu bien du plaisir avec ta femme, mais grâce à moi ton fils, Hercule, sera un demi-dieu'. En termes vassilieviens la chose se traduit: 'Perdre la foi dans la raison et n'en trouver aucune autre.' Décryptage entêtant l'amphigouri. On crève d'ennui. (...)».

²¹ Vide, a título de exemplo, «Le Figaro», 9 février 2002, nas palavras discretas e prudentes, não comprometedoras de Armelle Héliot, e, «Le Canard enchaîné», 27 mars 2002, com intransigência, respectivamente: «(...) Embarquée dans la grande aventure, la belle jeunesse de la Maison Molière, soumise à un long travail de décryptage, un entraînement physique (Wu su) et vocal exigeant. Hancisse, Michael, Ruf, Génovèse, Viala, Pavloff, Pouly, Samie, Poix-Terrier. Ils sont fourbus mais ils auront des ailes. (...)». «(...) En termes vassilieviens la chose se traduit: 'Perdre la foi dans la raison et n'en trouver aucune autre.' Décryptage entêtant l'amphigouri. On crève d'ennui. (...)». Agradecemos a Paula Braga do Arquivo do Teatro Nacional São João a oportunidade de consulta da crítica nacional referente à participação de Anatoli Vassiliev no *Ponti 04 XIII Festival da União dos Teatros da Europa* com a encenação de *A Ilíada – Canto XXIII Jogos Fúnebres em Honra de Pátroclo a partir de Homero*, numa produção do Teatro de Moscovo-Escola de Arte Dramática. Inês Nadais, no «Público», de 19 Novembro de 2004, considera «o mito anatoli vassiliev», não sem um toque irónico quanto às opções singularíssimas do encenador, nomeadamente o seu não-teatro, concluindo que «o efeito é da ordem da cosmogonia, é da ordem do mundo tal como o conhecemos, nesse tempo sobre-humano em que o mito era a ordem do dia, que se trata». O suplemento Y de 19 de Novembro de 2004 regista, ainda, o mito no seu percurso de extrema independência de espírito. É de destacar o suplemento do «Diário de Notícias», 19 de Novembro de 2004, com a sua «Entrevista a Vassiliev»: 40-41: aqui o encenador refere a polémica que sempre marcou o seu percurso como artista, mesmo na Rússia, e desenvolve as suas linhas de acção, nomeadamente o seu conceito de estrutura de obra teatral enquanto partitura musical. «O Comércio do Porto» de 22 de Novembro de 2004 assinala,



«Amphitryon» Molière/Anatoli Vassiliev, Comédie-Française, 2002, copyright Photo Lot²²

nas palavras de Luísa Marinho, tão só a singularidade do encenador. Helena Teixeira Silva, no mesmo jornal, de 23 de Novembro de 2004, em «Anatoli Vassiliev encena poema da Grécia antiga» assinala também genericamente os fundamentos literários e teatrais do espectáculo, sem se comprometer com um juízo próprio. «O Público» de 25 de Novembro de 2004, em «Vassiliev o grande teatro do mundo» exalta as «24h de teatro primordial – o resultado de seis anos de trabalho intensivo de um dos mais prodigiosos encenadores da actualidade, (...), mas também o resultado de uma vida inteira a tentar perceber que matéria é essa a que chamamos teatro» para sublinhar que «assistir às suas criações é passar para lá dessa linha imaginária que divide o teatro que conta histórias do teatro que cria mundos.» «O Primeiro de Janeiro» de 26 de Novembro de 2004, em «A arte marcial de contar uma tragédia grega», recomenda vivamente o espectáculo com uma citação do dossier do espectáculo, sem grande fundamentação crítica própria. Paulo Trindade, no «Público» de 3 de Dezembro de 2004, em «O corpo ritualizado», aplaude «uma genial exploração do ritualismo», «incontornável (...) pelo impressionante envolvimento do público numa experiência mística da cena. As vozes, os corpos e os gestos das 45 pessoas em palco (...) são totalmente inscritos pelo rigor que foi investido na orquestração de todos os detalhes que estruturam a acção cénica, concebida a partir da celebração do funeral de Pátroclo (...)». Depois de salientar a dimensão hipnótica deste efeito cénico, o crítico afirma que «a depuração é absoluta, tanto no espaço, como nos figurinos, como no trabalho dos intérpretes, e resulta de um trabalho laboratorial, de pesquisa, que tem vindo a ser desenvolvido, desde 1996, com todos os seus intervenientes» ao ponto de Vassiliev conseguir tornar visível o invisível, numa experiência que não hesita em designar de teatro sacro. Augusto M. Seabra, em «Inclinações / Nós como Outros?», no *Público* de 6 de Dezembro de 2004: 37, destaca-se tanto da generalidade descritiva, como do tom efusivo, questionando o espectáculo através da formulação das suas perplexidades sobre ele, umas de ordem especificamente dramáticas, outras de ordem cultural. Sumariamente, as primeiras culminariam na observação de que «é na deslocação cerimonial e ritual, na ênfase e mesmo na pose como aquela ocorre, que se distingue o acto teatral de Vassiliev – e é nesse aspecto que ele também se (me) afigura mais imediatamente questionável, na ‘distância’ afirmada para com o espectador e simultaneamente no assédio imediato do mesmo espectador». As segundas centrar-se-iam no facto de Homero e a sua *Iliada* se constituírem em «memória mítica da cultura europeia» tratada por Vassiliev com o exotismo multicultural que pode bem não nos devolver a nossa desejada imagem europeia. Deste modo, assevera que «com o risco de ser injusto, mas na veracidade do meu sentimento, ocorreu-me em certos momentos do espectáculo aquelas cerimónias que Bartabás organiza no seu circo em Paris, com uma mescla indigesta de, por exemplo, cantos caucásios e berberes».

²² Alexandre Pavloff (Naucratis) e Eric Ruf (Amphitryon).

Mesmo se o *Français*, «lieu de confrontation vigoureuse entre la tradition et l'audace», inscreve, na sua «histoire et patrimoine», a equilibrada síntese de «trois tumultueux siècles d'existence» entre tradições e audácias, as duas palavras que qualitativamente se repetem, o certo é que o peso de um orgulho de conservação parece moderar, – e a que preço? –, a todo o momento, o sentido puro, perigoso, da investigação ao encenar. Assim, Jacqueline Razgonnikoff, vivíssima memória da instituição, assinalará a poesia particular, no todo do espectáculo, emitindo um juízo dividido entre «l'admiration et l'agacement» marcado, por um lado, pela experiência de convívio com Vassiliev, e, por outro lado, pela radicação patrimonial do seu entendimento. Mesmo tendo aprovado a experiência anterior de Anatoli, na *Comédie-Française*, com o *Bal Masqué* de Lermontov, choca-se com o facto de Vassiliev ter afirmado «dans le foyer même du théâtre héritier de Molière, et devant son buste, symbole de sa permanence, que nous, Français, nous ne comprenions rien à Molière, d'emblée, avant même de commencer les répétitions»²³. Distancia-se igualmente de «le traitement qu'il a infligé à la merveilleuse versification libre de Molière, qui, pour moi, est l'une des plus poétiques et des plus réussies de Molière, à l'instar de la versification de La Fontaine», sendo a sua formulação expressiva tanto da repugnância, como da certeza, decorrentes de um paradigma (dois, se considerarmos o próprio juízo sobre o poeta das *Fables*), na mesma proporção relativa. censura o encenador por imprimir «une gravité qui n'était pas nécessairement – *fantástica a fissura adverbial* – voulue par Molière (n'oublions pas qu'il faisait dans cette pièce sa cour au roi Louis XIV!)», unindo filosofia e artes marciais asiáticas na sua especial concepção poética da peça, ao ponto de qualificar o resultado final deste inacabado esforço de Vassiliev de «objet non identifié».

Ora, já em 1997, Anatoli Vassiliev fazia a sua «Apologie d'*Amphitryon*», aquando das «Rencontres théâtrales d'Avignon, le 24 juillet»²⁴, admitindo que esperou vinte anos para abordar Molière: treinou-se em obras menores antes de se lançar na tragédia clássica, desenvolvendo a intuição estudantil de que o comediógrafo explorava o abstracto, singularidade descoberta enquanto agente teatral. Para além da pequena vida das pessoas, Molière trataria sempre a «raison suprême» e ele teria sido, para o encenador, na sua qualidade de russo, propulsor da «expérience philosophique primordiale du XX^e siècle, ou de cette fin du XX^e siècle»²⁵ que se interroga igualmente através da teoria do teatro e do actor dos sistemas psicológicos: única personagem da peça, ser único da natureza de todas as

²³ Agradeço a Jacqueline Razgonnikoff, distinta arquivista da *Comédie-Française*, o envio da sua crítica pessoal sobre o espectáculo de Vassiliev e a autorização para divulgar o seu texto, neste estudo.

²⁴ VASSILIEV, 1999: 195-196. O pressuposto do diálogo com Vassiliev, aqui, é o de que «pour certains universitaires, qui avaient une conception classique, historique d'*Amphitryon*, le spectacle ne leur permet plus de retrouver leurs repères».

²⁵ VASSILIEV, 1999: 198. O encenador precisa: «(...) La base de l'organisation de l'homme et de l'humanité, le fondement de ses convictions ont toujours été la foi en la force de sa raison. Il a cru à la raison, il y a fondé ses espoirs, c'est par elle qu'il a organisé le monde, qu'il l'a exploré, étudié, qu'il l'a fondé et qu'il s'est fondé lui-même. Cette idée est aujourd'hui fortement ébranlée. (...)».

coisas investido intimamente na representação, superado nos seus sentimentos por um exercício filosófico quotidiano que lhe permite transmitir entidades exteriores a si. Religioso, na condição assumida de «l'homme imparfait, mais le parfait pécheur», Vassiliev interpreta o «noeud de diamants» que Amphitryon não reconhece nas mãos de Alcmène como «le globe surmonté de la croix», sacro símbolo do poder (que o encenador previamente mandou benzer num altar) oferecido por Júpiter para que o marido acredite na esposa e o/a aceite. Sem fé, ele gritará vingança e isola-se: «Que la problématique indiquée par Molière au XVII^e siècle était, en ce XX^e siècle, devenue réalité»²⁶. O artista procura, ainda, desfazer o equívoco frequente de um texto ignorado ou dissolvido na melodia ou tão só nos sons, máxima indiferença em relação à autoria, à autoridade, sejamos claros, mais uma vez pela abstracção que encontra no texto e sempre nele a parábola, sem representar Deus que obviamente não se deixa representar. Amphitryon e Alcmène conhecerão, notará, a tragédia da civilização, dupla, perdida a unidade e integridade míticas, mas hão-de vivê-la tão em divergência que só a custo se encontrarão um no outro; ele encerra-se na lógica e no seu ressentimento, enquanto ela, bendita entre as mulheres, mulher divinamente molieresca, dirá sim, no mistério superior da conjugalidade e do amor, profundidade deste texto. Repudiada, por assim dizer, no Acto III, a sua marginalidade, face a um marido perdido na impiedade, constitui a plenitude do retiro, no dom divino que se realiza em Verbo que se ouve, sendo «l'intonation / ... / l'arme la plus puissante, le véhicule fondamental de la communication»²⁷. Sensível às «scènes-bouffes» do comediógrafo, Vassiliev entende-as numa complexidade nem sempre reconhecida, muito para além do prolongamento da *commedia dell'arte*, inteiramente original e exigente no que é pedido ao actor, hábil na inscrição numa estética que o próprio dramaturgo ilustrava como actor: ele foi Sosie. Próximo do fundamental texto de Molière, o encenador abre o espectáculo com o diálogo deste com Mercure e dá a primazia à palavra, à interrogação: «Si tu es Sosie, qui suis-je?».

Stéphanie Lupo, na sua magnífica tese²⁸, define bem a importância de *Amphitryon* no percurso metodológico de Vassiliev, sobretudo no seu progresso em direcção ao seu novo método – pesquisa ainda em curso –, depois de treinar o verbo no verso com Pouchkine ou de elaborar uma técnica verbal de prática quotidiana com Homero. Ele manifesta conti-

²⁶ VASSILIEV, 1999: 201. Na página 202, o encenador desenvolve: «(...) La comédie qui naît de l'opposition en miroir d'Amphitryon au ciel et de Jupiter sur la terre. Et la tragédie de l'homme. Non pas de l'homme de la comédie, mais de l'homme de la tragédie. Il suffit pour cela de croire réellement à la substitution du noeud de diamants. (...)».

²⁷ VASSILIEV, 1999: 205. Nas páginas 205-6, Anatoli procura explicar a sua abordagem prosódica, aspecto que mais suscita dúvida no interlocutor, dado que esta obra se organiza em forma de diálogo: «(...) En changeant la rythmique et la mélodie de la langue française, je ne la prive pas nécessairement de contenu. Simplement, vous ne recevez pas l'information habituelle de la mélodie. Elle n'est plus la même. (...) Je propose ainsi d'avoir une autre écoute de la mélodie – d'y entendre un autre sens».

²⁸ LUPO, 2006. Aqui, a propósito de *Amphitryon*, a autora remete para a obra supracitada, LUPO, 2006: 213.

nuidade com o projecto teatral que fundamenta a Escola de Arte Dramática, desde os anos oitenta, Vassiliev pouco escreveu sobre ele até hoje, mas caracteriza-se pela exploração de dois eixos fundamentais: o trabalho sobre a semântica do verso, determinando zonas de sentidos, e a *intonation affirmative*, maneira de enorme precisão técnica ao dizer o verso²⁹. Se durante trezentos anos de História do Teatro Francês permaneceu o equívoco de que Molière teria sido um defensor do *naturel* na declamação teatral, a verdade é que investigação universitária do século XXI tem apurado uma outra verdade de distanciamento prosódico próprio de uma declamação dita *ampoulée*, defendida e praticada pelo comediógrafo do rei: reconciliada, até certo ponto, a França com uma sua representação barroca, território de sombras na civilização solar, soltam-se perspectivas para além das convenções do Classicismo.

O verbo genesíaco que o trovão da voz do actor harmonizou no coração do verso, o verso que transgrediu na complexidade que uma poética não disciplinou e que a crítica cristalizou numa previsível disciplina, a superação de uma *francité* que encerrou o Terêncio francês na narratividade histórico-literária talvez confirmem a intuição de Vassiliev: livre, Molière definitivamente colocou a França no universo. Homenageou, como lhe competia, uma personalidade absoluta, com o risco e a ironia da sua liberdade.

Bibliografia

- «Aden», mercredi 13 février 2002.
 BOURCIER, Jean-Pierre (2002) – *Théâtre. Quand «moi» est un autre merveilleux*. In «La Tribune», mardi 26 février.
 «Diário de Notícias, «Entrevista a Vassiliev», 19 de Novembro de 2004.
 «L'Avant-Scène Théâtre» n.º 1106, 15 février 2002.
 «Le Canard enchaîné», 27 mars 2002.
 «Le Figaro», samedi 9 février 2002.
 «Les Echos», mardi 5 mars 2002.
 «Les Incorruptibles», mardi 15 janvier 2002.
 «Libération», 18 février 2002.
 «Libération», 25 février 2002.
 LUPO, Stéphanie (2006) – *Anatoli Vassiliev au coeur de la pédagogie théâtrale rigueur et anarchie*. Vic de la Gardiole: L'Entretemps.
 NAGY, Peter (1994) – *World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Vol. 1, Europe. London: Routledge.
 «O Comércio do Porto», 22 de Novembro de 2004.
 «O Primeiro de Janeiro», 26 de Novembro de 2004.

²⁹ A obra de POLIAKOV, 2006 apresenta sumariamente a singularidade do trabalho deste encenador. É sobretudo no capítulo «Divisions, reprises, montage: le vers et le verbe», POLIAKOV, 2006: 102-118, que se desenvolve o tratamento vassilieviano da prosódia. Esta questão específica será retomada por nós com maior desenvolvimento, exigido pela orientação da nossa própria perspectiva sobre a *intonation affirmative*, na publicação *teatro do mundo tradição e vanguardas: cenas de uma conversa inacabada*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2010 (no prelo).

- PASCAUD, Fabienne (2002) – *La critique de Fabienne Pascaud, Les prétentieux ridicules*. In «Télérama», n.º 2721, 6 mars.
- POLIAKOV, Stéphanie (2006) – *Anatoli Vassiliev: L'Art de la Composition*, préface de Valérie Dréville. Paris: Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.
- «Público», Y, 19 de Novembro de 2004.
- «Público», 25 de Novembro de 2004; 3 de Dezembro de 2004.
- SEABRA, Augusto M. (2004) – *Inclinações/Nós como Outros?* In «Público», 6 de Dezembro.
- TAVARES, Gonçalo (2005) – *A história de Listo Mercatore*. In «Histórias falsas». Porto: Campo das Letras.
- THOMAS, Bernard (2002) – *Amphitryon (Nô, nô et nô)*. In «Le Canard enchaîné», 27 mars, p. 8.
- TRINDADE, Paulo (2004) – *O corpo ritualizado*. In «Público», 26 de Novembro.
- VAN DE WATER, Manon (2006) – *Moscow Theatres for Young People: A Cultural History of Ideological Coercion and Artistic Innovation*. New York, Palgrave, Macmillian.
- VASSILIEV, Anatoli (1999) – *Sept ou huit leçons de théâtre*, textes traduits, révisés et annotés par Martine Néron, P.O.L., 33, RUE Saint-André-des-Arts. Paris 6^e: Coédité avec L' Académie Expérimentale des Théâtres.

A PRESENÇA DE CASAIS

FERNANDO CABRAL MARTINS

Universidade Nova de Lisboa
cabralmartins@mail.telepac.pt

Adolfo Casais Monteiro e Adolfo Rocha

A correspondência entre Pessoa e os da *presença* é instrutiva das opções poéticas respectivas. Em 1930, nomeadamente, encontram-se duas importantes trocas de cartas com Adolfo Casais Monteiro e Adolfo Rocha, em breve conhecido sob o nome de Miguel Torga. Nos dois casos, o objecto da discussão é o mesmo, e central.

A carta para Adolfo Rocha, de 6 de Junho, tem pormenores que não podiam deixar de irritar o jovem *presencista*. Por exemplo, Pessoa afirma que «a arte não é mais que uma manifestação distraída da inteligência», acrescentando a seguir que, para o poeta, «a sensibilidade é o inimigo». Adolfo Rocha não reagiu bem, escrevendo em resposta uma carta dura.

Adolfo Casais Monteiro não se sabe como reagiu, mas a carta que a si tinha sido endereçada, a 11 de Janeiro, será talvez um dos mais claramente formulados de entre os vários momentos em que expõe a poética do fingidor:

Para que qualquer impressão possa ser convertida em matéria de arte, é mister que, primeiro, se transmute em impressão, não parcialmente, senão inteiramente, intelectual. E «intelectual» quer dizer, não da inteligência como expressão superior da personalidade, mas da inteligência como expressão abstracta dela.

Adolfo Casais Monteiro e João Gaspar Simões

De todo o modo, a relação com Adolfo Casais Monteiro será a mais produtiva de todas as que estabeleceu com os presencistas, até mesmo João Gaspar Simões, que de vários modos é essencial para a sua história (seu interlocutor, crítico, biógrafo, editor).

Há a famosa polémica final em que Adolfo Casais Monteiro ataca os «Diálogos Inúteis» de João Gaspar Simões, polémica que destrói a possibilidade de existência da revista, ou, talvez, que manifesta a sua impossibilidade histórica.

Mas já tinha havido a experiência paralela e altamente elucidativa da publicação das duas cartas, por João Gaspar Simões (sobre o Freudismo, entre outras coisas) e por Adolfo Casais Monteiro (sobre a génese dos heterónimos), em n.^{os} sucessivos da *presença*, cada uma delas muito importante e cada uma delas devidamente seguida de um comentário dos destinatários.

As diferenças de entendimento de Pessoa – e da heteronímia, o maior escândalo do Modernismo – são colocadas com clareza.

O que faz João Gaspar Simões? Diz frases destas: «Há na literatura, em verdade, uma parte puramente formal, desprezível se não significa um esforço para melhor exprimir uma mensagem íntima». Ou ainda: «Se Pessoa fosse realmente um artista que não soubesse senão mentir, pequeno artista teria sido». A frase de Pessoa era: «o [seu] estudo a meu respeito peca só por se basear, como verdadeiros, em dados que são falsos por eu, artisticamente, não saber senão mentir».

Adolfo Casais Monteiro interlocutor privilegiado

Apesar das óbvias diferenças entre ambos, de idade e de ideias pelo menos, apenas Adolfo Casais Monteiro podia ser o destinatário da carta sobre a génese dos heterónimos, apenas ele podia ser um verdadeiro interlocutor para Pessoa. Isso é manifestado, aliás, do modo negativo, pela crítica que Adolfo Casais Monteiro faz em 1932 do livro de Luiz Pedro, *Acrónios*, que Pessoa prefacia, e que é impiedosa, como, aliás, merece bem a nulidade poética em questão. Mas Pessoa é igualmente visado por essa crítica, ele que tinha escrito o referido prefácio pela simples boa razão de que Luiz Pedro era filho de Moitinho de Almeida, um dos patrões dos escritórios em que Pessoa trabalhava. Essa venalidade amiga tornou Pessoa vulnerável, por um lado, e, por outro, conduziu a uma formulação pouco feliz no seu prefácio, que Adolfo Casais Monteiro justamente criticou: a de que a poesia se reduz a «uma prosa com pausas artificiais». O facto é que Pessoa não ficou melindrado, mas antes embaraçado, e mais tarde haveria de escrever a João Gaspar Simões referindo o caso, e alegando lapso, considerando que obviamente deveria ter posto a palavra «verso» onde figurava a palavra «poesia»¹. Foi fácil a Pessoa perceber que aquele crítico não estava

¹ Cf. MONTEIRO, 1985.

centrado na temática da sinceridade, com a qual ele havia de brincar provocatoriamente com a sua tese do «poeta fingidor», e que sabia o que queria dizer a palavra «poesia».

Voltando e precisando: apenas Adolfo Casais Monteiro, de entre os presencistas, podia escrever estas palavras, em resposta a essa carta (com data de 17 de Janeiro de 1935):

É claro que não hesito sobre a crença ou descrença nos seus heterónimos: a hipótese da simulação foi ponto onde nem sequer me detive: eu creio na realidade do Caeiro, do Ricardo Reis, do Álvaro de Campos.

Embora Adolfo Casais Monteiro nunca deixe de ser presencista, e nunca prescindir de uma reserva última, de uma dúvida irremissível, que, ainda que absurda no contexto dado, tal como ele próprio o entendeu, não pode deixar de exprimir, logo de seguida, na mesma carta:

É isto é o mais extraordinário: cada um deles é um poeta, cada um tem de verdade a sua personalidade; e cada um é admirável poeta. Não me resta dúvida que V. é habitado por essas personalidades. Não posso contudo ignorar que V. é embora um só. E eis a grande dificuldade.

Pessoa responde a Adolfo Casais Monteiro com uma carta que completa a grande carta anterior, com data de 20 de Janeiro seguinte (e note-se que esta troca se faz durante uma única semana), em que precisa, em resposta a uma sugestão do seu interlocutor na carta de 17 de Janeiro:

O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo. O fenómeno da minha despersonalização instintiva a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterónimos, conduz naturalmente a essa definição. Sendo assim, não evoluo, VIAJO.

Mas não faz qualquer tentativa de esclarecimento da «grande dificuldade» que o outro colocara.

E, quando em 1937 a carta é publicada pela primeira vez na *presença*, num comentário com que Adolfo Casais Monteiro a acompanha propõe uma interpretação dessa «grande dificuldade» que em nada a minimiza ou desentende, por mais que ainda o perturbe e intrigue:

Fernando Pessoa é um romancista em poetas: pois que, como o romancista só pode fazer viver as personagens da sua obra quando elas são de certo modo ele próprio, também as obras heterónimas de Fernando Pessoa são como os monólogos de personagens dum romance.

Concluindo, de um modo menos claro do que parece:

O romance é ele próprio – e que admirável romance!

Excurso: Adolfo Casais Monteiro e o cinema como arte da presença

Porto da Minha Infância é um filme em que a relação com a poesia é muito marcada. Há a colagem de elementos variados e não conectados entre si se não pelo facto de serem recordações do mesmo homem, que é o realizador e o sujeito que enuncia o filme, em todos os sentidos da palavra. Recordações essas que não são sempre verdadeiras, isto é, em que se manifesta com evidência o aspecto artificioso do próprio projecto memorialista que encerram. Por exemplo, a personagem da Dama-Texto, Agustina Bessa Luís, que a certa altura intervém, lendo, sentada a uma mesa, aquilo que é um comentário seu a um aspecto da mesma cena que está a ser «reconstituída pela memória».

Depois há a canção cantada na abertura e no final, até à longa recitação em *off*, pelo próprio Oliveira, do poema *Europa*, de Adolfo Casais Monteiro.

A presença de Adolfo Casais Monteiro

A capacidade crítica que leva a que o próprio e traumático artigo de Ed. Lourenço seja recebido e discutido, caso de se considerar do ponto de vista presencista também – o que nunca terá ocorrido ao próprio Ed. Lourenço

A raiz do entendimento crítico e teórico de Adolfo Casais Monteiro pode ser encontrado, em mais que um sentido do termo «raiz», num dos primeiros artigos que publica na revista, em 1929, sobre Sá-Carneiro.

Sá-Carneiro é mais directamente o inspirador da *presença* que Pessoa, sendo o caso de Régio exemplo bastante disso. Pessoa aparece com a exorbitância de um píncaro inóspito que fica sempre para se ver ao longe, e que, aliás, é ele mesmo um colaborador da *presença* – isto é, Pessoa é também ele um presencista em certo literal sentido do termo. Pessoa está perto demais e longe demais da *presença*. Na verdade, apenas Adolfo Casais Monteiro pôde saber lê-lo, como vimos.

Mas a leitura de Sá-Carneiro que Adolfo Casais Monteiro propõe (n.º 20, 1929) tem como base uma noção larga de *vitalidade*:

Os poetas clássicos, mesmo os mais emotivos [...], têm qualquer coisa de hierático, de distante: estão longe; aos modernos, ainda os mais inumanos, os mais desumanizados, sentimo-los próximos, sentimo-los poetas por vitalmente, com todo o seu ser, com todo o seu desespero e toda a sua alegria: são homens, os outros eram, ainda os maiores, literatos.

É a «vitalidade desesperada» de Pasolini que Barthes tanto citava como último valor nos seus últimos anos.

É também a assunção de uma participação dos modernos na revolução romântica, no que decerto apreende a que será a grande teoria de Octavio Paz. Mas que tem também relevância num teoria como a de Hans Ulrich Gumbrecht, que parte de um entendimento fulcral da «crise da representação» que ocorre por volta de 1800.

Mas é sobretudo um entendimento da necessidade de fazer nascer a *presença* contra a representação. A presença física, espacial, que as Vanguardas tinham trazido como urgência de base, e que contraria e destrói a confiança na representação, no distanciamento da realidade, na transformação da presença em *referência*.

É esse o seu entendimento de uma «literatura viva» de que fala Régio no primeiro n.º da *presença*, numa tradução da patologia da provocação e da vontade do original que caracterizavam o Modernismo. Não se trata, portanto, de uma domesticação da violência vanguardista, vertida no molde de uma psicologia mais ou menos freudiana que a tornasse utilizável pela nova geração. Trata-se de um entendimento mais profundo dela, retirando o acento posto na interioridade do eu perdido e recuperado, e apontando antes para a espacialidade do *contacto físico* com uma *intensidade*.

Bibliografia

MONTEIRO, Adolfo Casais (1985) – *A poesia de Fernando Pessoa*. 2.ª ed. Org. de José Blanco. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ENERGIA HÍBRIDA: A LITERATURA CINEMÁTICA DE RUBEM FONSECA

HELENA LOPES

Doutoranda FLUP/FCT
city.of.glass@hotmail.com

No seu livro *Remediation – Understanding new media* (1999), Jay David Bolter & Richard Grusin consideram a evolução dos *media* determinada pelo desejo de alcançar uma impressão de realidade, no sentido de proporcionar ao utilizador uma experiência psicológica do *medium* cada vez mais realista. Tendo como paradigma sobretudo os novos *media* digitais, Bolter & Grusin propõem o conceito de *remediação* para explicar o desenvolvimento dos *media*, argumentando que a sua evolução obedece a uma lógica segundo a qual cada *medium* que é inventado ou remodelado se apropria das principais características de um *medium* precedente, otimizando o seu efeito de real. Assim, a fotografia remediaria a pintura, e o cinema remediaria a fotografia ao acrescentar-lhe o movimento e o som. Os próprios autores convocam um conceito bloomiano para psicanalizar este fenómeno, entrevedo uma certa *angústia da influência* como motor da remediação, no sentido em que cada jovem *medium* fundaria a sua originalidade na superação de um predecessor¹. A lógica da remediação funcionaria também no sentido inverso, podendo um *medium* mais antigo como a literatura evoluir apropriando valências de um *medium* mais recente como o cinema, o que veremos a respeito da ficção literária de Rubem Fonseca.

Em Rubem Fonseca, a importação de convenções narrativas e formais do filme pode ser vista como uma remediação do romance face à nova hierarquia de *media* observável na

¹ Cf. BOLTER & GRUSIN, 1999: 49.

segunda metade do século XX. A prevalência do cinema no imaginário cultural cria um público leitor familiarizado com a retórica audiovisual². Sendo também espectador de filmes, o leitor de romances cria expectativas narrativas que estão em dívida para com a ficção cinematográfica e constrói mecanismos de leitura aprendidos através da experiência do filme. Rubem Fonseca apela a esta competência transmedial de leitura através de uma manipulação engenhosa de convenções narrativas partilhadas com o cinema de massas, nomeadamente a personagem plana e estereotipada, a peripécia narrativa formulaica ou o discurso do *cliché*. Entre outras estratégias que terei oportunidade de exemplificar, a focalização externa e a linguagem denotativa são frequentemente embraiadores de um *efeito de mostra* que encoraja o leitor a imaginar certas passagens como cenas de um filme. Como procurarei argumentar, esta aproximação da literatura a um meio de representação hegemónico e de massas funciona como estratégia para incrementar a *legibilidade* do romance, entendida como um conjunto de factores que agilizam a sua leitura e a tornam acessível a um vasto público de leitores.

A perspectiva comparatista da esfera medial proposta por Bolter & Grusin parece-me cada vez mais pertinente num contexto em que a rápida sucessão de *media* possibilitada pelas tecnologias digitais nos compele a confrontar cada *medium* com os restantes. Mas já nos anos 60 a era eléctrica suscitara em Marshall McLuhan uma visão inexoravelmente relacional dos *media*:

(...) o «conteúdo» de qualquer medium é sempre outro medium. O conteúdo da escrita é a fala, tal como a palavra escrita é o conteúdo da tipografia, e a tipografia é o conteúdo do telégrafo³.

Não só esta hibridez intrínseca à genealogia dos *media* é invisível a menos que seja salientada por uma reflexão comparativa, como contribuiria para invisibilizar a operação dos *media*. Como sugere McLuhan em «Hybrid energy: *les liaisons dangereuses*», o carácter híbrido de um artefacto concorre para camuflar a presença formal dos dois códigos envolvidos:

(...) todos [os] media vêm aos pares, cada um funcionando como o conteúdo do outro, e obscurecendo a operação de ambos⁴.

De facto, McLuhan considera que a eficácia analgésica característica para ele do poder dos *media* é ampliada pela presença do *medium* apropriado enquanto conteúdo:

² Cf. DENZIN, 1995: 1-41.

³ MCLUHAN, 1964^a: 23-24. A tradução de excertos para português é da minha responsabilidade, tal como nos restantes casos em que remeto para uma referência bibliográfica em língua estrangeira.

⁴ MCLUHAN, 1964^b: 60.

*O efeito do medium é intensificado simplesmente por lhe ser dado outro medium enquanto conteúdo. O conteúdo de um filme é um romance ou uma peça ou uma ópera. (...) O conteúdo da escrita ou tipografia é a fala, mas o leitor praticamente não toma consciência nem da tipografia nem da fala*⁵.

Na sua análise da remediação contemporânea, Bolter & Grusin parecem herdar de McLuhan a caracterização dos *media* enquanto duplamente vocacionados para a *multiplicidade e transparência*:

*A nossa cultura quer ao mesmo tempo multiplicar os seus media e apagar qualquer vestígio de mediação: idealmente, quer apagar os seus media no próprio acto de multiplicação*⁶.

Esta tendência dos *media* para a multiplicação nem sempre é congruente com o desejo de assegurar a sua invisibilidade, pelo que Bolter & Grusin distinguem duas estratégias básicas de remediação: a *imediação*, que procura apagar as marcas da representação, e a *hipermediação*, que investe na exibição dos códigos implicados.

Começemos pela hipermediação. Um exemplo de remediação por hipermediação seria a evolução do telejornal, através da qual o inicial frente a frente do espectador com o pivô foi sendo guarnecido por omnipresentes rodapés volantes que anunciam *sound bites* informativos a desenvolver posteriormente. As coberturas em directo cindem frequentemente o ecrã do televisor numa pluralidade de janelas multimédia que assemelham a imagem televisiva a um site cibernético⁷. A escolha providenciada ao espectador pela remissão simultânea para conteúdos informativos diversos não gera ainda o hipertexto que podemos encontrar nos *links* cibernéticos ou na televisão interactiva, visto que a emissão se mantém arraigada à sequencialidade imposta pela linearidade do significante. Mas esta pluralidade de ferramentas multimédia simultâneas contribui para criar no espectador uma sensação de *completude* e *saciedade* de experiência, exemplificando cabalmente a noção de hipermediação⁸. No telejornal contemporâneo, a multiplicação de *media* redundava numa saliência da mediação que é paradoxalmente colocada ao serviço da impressão de presença directa e imediata. É na medida em que faz depender a ilusão de realidade do gozo dos *media* que o telejornal contemporâneo estabelece um regime de hipermediação.

O narrador do romance *O selvagem da ópera* (1994) de Rubem Fonseca reivindica-se de um género que não o romanesco, fazendo passar o romance histórico que o leitor tem

⁵ MCLUHAN, 1964^a: 32.

⁶ BOLTER & GRUSIN, 1999: 5.

⁷ Cf. BOLTER & GRUSIN, 1999: 189; 224.

⁸ Cf. BOLTER & GRUSIN, 1999: 53.

em mãos pelo «texto básico de um filme»⁹, destinado a servir de base a um argumento cinematográfico. Ainda que sem a exactidão própria de um guião, o narrador auto-consciente dissemina sugestões técnicas para movimentos de câmara e opções de montagem, tergiversa sobre o fazer cinematográfico e até desabafa pontualmente sobre as suas próprias opções de escrita:

*(...) suprimi toda a infância do maestro, não só por não gostar de crianças e cachorros no cinema (deixo-os para Walt Disney), mas porque esses filmes que contam linearmente a vida de um sujeito do nascimento até sua morte são todos muito enfadonhos. (...) É claro que tudo pode ser resolvido depois, na montagem*¹⁰.

Como comenta Petar Petrov a propósito deste romance,

*(...) todas as estratégias empregues pelo narrador revelam uma postura particularmente irónica, tanto no plano do enunciado como no da enunciação, a comprovar um distanciamento crítico relativamente à matéria retratada e uma consciência aguda sobre o acto de produção literária*¹¹.

Efectivamente, em *O selvagem da ópera*, a auto-reflexividade literária alia-se à referência explícita aos códigos técnicos e narrativos do cinema para adensar a presença da mediação. Neste romance, o prazer de leitura é criado pela opacidade de uma representação anti-ilusionista, de forma que este cruzamento intermedial me parece funcionar num regime de hipermediação.

Mas a apropriação que a ficção literária de Rubem Fonseca faz do cinema passa geralmente pela modalidade de remediação que Bolter & Grusin consideram mais frequente: a *imediação*. Tomemos como exemplo os jogos de vídeo em que o utilizador adopta o ponto de vista subjectivo de uma personagem no universo do jogo: eles podem ser vistos como remediando a câmara cinematográfica ao acrescentar-lhe a interactividade. Trata-se de apropriar as convenções de realismo audiovisual do cinema e usar a inovação tecnológica para possibilitar uma *imersão* no universo ficcional superior à possibilitada pelo suporte do cinema¹². A este tipo de remediação que procura proporcionar ao sujeito uma experiência o mais *imediate* possível dos objectos representados, Bolter & Grusin atribuem a lógica da imediação. Nesta estratégia de mimese, a impressão da presença dos objectos seria fabricada através do apagamento das marcas da mediação. O efeito de real seria, e ao contrário do que acontece na hipermediação, fundado na ilusão da transparência do *medium*.

⁹ FONSECA, 1994: 31.

¹⁰ FONSECA, 1994: 31.

¹¹ PETROV, 2000: 96.

¹² Cf. BOLTER & GRUSIN, 1999: 48.

Com efeito, a presença de convenções tipicamente cinematográficas na maior parte das obras de Rubem Fonseca já não coloca em relevo a interferência do *medium* cinematográfico, contribuindo ao invés para dotar a experiência narrada de um carácter mais imediato. Nestas ficções, o cinema fomenta a *legibilidade* do romance sem ser ele próprio facilmente inteligível no romance. No caso desta assimilação discreta do cinema que relacionarei com o conceito de imediação, não é forçoso – nem necessariamente desejável – que o leitor de Rubem Fonseca tome consciência da presença do cinema para desfrutar da visualidade da sua prosa. Será suficiente que tenha sido exposto à retórica audiovisual para que as suas competências de leitura o habilitem a descodificar espontaneamente estratégias narrativas transmediais.

Em termos de composição, a fluidez da prosa fonssequiana parece-me construir-se através de um conjunto de convenções narrativas que podem ser equiparadas às regras de montagem do cinema clássico norte-americano, isto é, do período compreendido entre 1917 e 1960. Nos anos 80, David Bordwell, Kirstin Thompson e Janet Staiger popularizaram nos estudos fílmicos o influente conceito de *sistema de continuidade* para designar a gramática convencional deste cinema de massas¹³. A chamada «escola de Wisconsin» sistematizou as regras de montagem destinadas a assegurar a continuidade espaço-temporal no período clássico, deparando com um regime de montagem fundado na *causalidade* e empenhado em camuflar as marcas da mediação fílmica, de forma a proporcionar ao espectador uma experiência *ilusionista*. No seu livro de 2006, Bordwell sustenta que os princípios básicos deste sistema desenvolvido pela produção hollywoodiana da era dos estúdios sobreviveria no cinema contemporâneo – ainda, e em modo intensificado¹⁴.

Um dos princípios chave da montagem invisível é o *raccord* pelo olhar, segundo o qual um plano contemplativo deveria ser seguido pela revelação do seu observador no contra-campo, ou vice-versa. A teoria fílmica da sutura interpretou detalhadamente este estilema do ponto de vista psicanalítico. Para Jean-Pierre Oudart, o prazer do visionamento de uma imagem cinematográfica cede rapidamente lugar a um sentimento de falta, ditando o desejo de descoberta do contra-campo onde presumivelmente se situaria a origem óptica da primeira vista. Seria para colmatar essa incompletude que o plano seguinte revela por regra um olhar que funcione como fundador da primeira imagem¹⁵. A fim de evitar trazer à consciência do espectador as origens pró-fílmicas ou extradiagéticas do plano – a câmara, o realizador, etc. –, a narrativa clássica atribui frequentemente as imagens ao ponto de vista óptico de uma personagem¹⁶. Através da identificação ocular com a personagem, o espectador assume uma posição centralizadora do olhar fílmico¹⁷. Este processo cerze o espec-

¹³ Cf. BORDWELL & THOMPSON & STAIGER, 1988: 194-213.

¹⁴ Cf. BORDWELL, 2006: 115-189.

¹⁵ Cf. OUDART, 2001.

¹⁶ Cf. DAYAN, 1976: 450.

¹⁷ Cf. HEATH, 1981: 48.

tador ao espaço filmico, onde se inscreve literalmente enquanto ângulo de visão e figurativamente enquanto sujeito¹⁸. Ao suturar dois planos que funcionam como duas faces de um signo, o espectador torna-se também o vértice constituinte da significação filmica, pois o significado deste díptico nunca está presente num plano, apenas podendo ser acedido retrospectivamente na memória do espectador¹⁹. A lógica pela qual cada plano solicita o próximo pela continuidade espacial e causalidade estreita imprime velocidade e fluidez à narração pois cativa o espectador pela antecipação, gratificando continuamente as suas expectativas. Ainda que não sejam exclusivos da literatura pós-cinematográfica, certos adiamentos do significado a nível de um enunciado literário podem participar da estrutura semiótica descrita pelos teóricos da sutura. O romance *A grande arte* (1990) de Rubem Fonseca, por exemplo, radicaliza uma economia narrativa pela qual cada frase funciona como significante estreito da seguinte, criando uma retórica evocativa do cinema:

«Onde posso comprar uma córnea?»

«Nos anúncios dos jornais, na parte dos classificados»

*

Córnea – moça, 24.ª, vende. Tel. 185-3944.

O anúncio no *O Dia* foi lido por Fuentes. Ele ligou do seu quarto, no Hotel Bragança²⁰.

Detenhamo-nos nos dois últimos parágrafos. Esta anteposição do conteúdo do jornal ao sujeito que o lê parece-me uma opção estética singular no contexto do discurso literário ocidental influenciado pela ordem linguística *Sujeito-Verbo-Objecto* (SVO). Mas semelhante sutura de uma imagem ao seu observador intradieético é uma convenção cinematográfica clássica bem frequente. Obedecendo à lógica do sistema de continuidade filmico, o plano/contra-plano aqui mimetizado logra um efeito dinamizador no ritmo da narrativa literária.

Entre os dois subcapítulos assinalados com um asterisco, é notória a ausência de comentário narratorial ou marcadores espaço-temporais. Trata-se de uma elipse narrativa que Gérard Genette classificaria de *implícita* (a passagem do tempo é apenas presumível, não sendo declarada por alguma expressão), *indeterminada* (pois não é possível inferir exactamente quanto tempo passa) e *não-qualificada* (já que não é mencionado o conteúdo diegético do tempo lacunar)²¹. Em virtude desta «elisão pura e simples»²², que Genette considera «o grau zero do texto elíptico»²³, o leitor experimenta um certo desnorteamento quando lê o parágrafo «Córnea...». Mas antes do fim da frase é capaz de preencher as

¹⁸ Cf. HEATH, 1981: 52.

¹⁹ Cf. DAYAN, 1976: 450.

²⁰ FONSECA, 1990: 138.

²¹ Cf. GENETTE, 1995: 106-109.

²² GENETTE, 1995: 107.

²³ GENETTE, 1995: 107.

lacunas entre as duas passagens de acordo com mecanismos de leitura que, defendendo, aprendeu com a retórica elíptica do cinema. Claude-Edmonde Magny radicou celeberrimamente nas convenções do cinema a tendência então experimentalista do modernismo literário americano para a elipse²⁴. A legibilidade actual de uma elipse brusca como esta sugere a assimilação contemporânea das convenções filmicas pela norma literária²⁵.

A carência informativa é perpetuada pela demora na nomeação da personagem (Fuentes) e na marcação espacial (Hotel Bragança), o que obriga o leitor a exigir contextualização de frase em frase segundo uma lógica indefectível de causalidade que imprime à leitura um ritmo veloz.

Em *A grande arte*, elipses, *raccords* pelo olhar e a primazia do visível contribuem para sonegar a presença do narrador, tornando automático o fluxo narrativo. Este enunciado de 3.^a pessoa que oculta a intervenção do locutor assemelha-se à noção de *história* proposta por Émile Benveniste:

*(...) os acontecimentos apresentam-se como se se produzissem à medida que surgem no horizonte da história. Ninguém fala aqui; os acontecimentos parecem contar-se a si mesmos*²⁶.

Ora tal camuflagem do acto de representação literária corresponde precisamente à ideia de remediação por imediação²⁷. Este devir automático da narrativa literária aproxima-a da dicção do cinema, em que a vocação mostrativa do material icónico-analógico anda de mãos dadas com uma tradição de convenções impessoais. Se é inegável que, do ponto de vista comunicativo, o filme é um acto discursivo que pressupõe um emissor, também é verdade que uma história de convenções hegemónicas soube manipular a natureza mostrativa do *medium* para criar uma linguagem propensa a camuflar as marcas da enunciação, como sugere Christian Metz:

(...) «se há imagens para serem vistas, significa que alguém as montou»: nem toda a gente sente isto claramente. O espectador atribui espontaneamente (...) os discursos de um potencial narrador (...) que se pretende todo-poderoso a uma posição enunciativa, mas uma que permanece imprecisa e vaga, ou algo indefinida (...). O espectador nunca consegue fingir que a primeira e originária enunciação não deriva do «Grande Orquestrador» mencionado por Albert Laffay, que organiza imagens e até vozes (...), e cuja empresa globalmente extra-linguística nunca dá a impressão clara de uma presença enunciativa especializada, personalizada. Mas na maior parte dos casos, o espectador não pensa

²⁴ Cf. MAGNY, 1948: 62-81.

²⁵ Cf. PETROV, 2000: 88; 160.

²⁶ BENVENISTE, 1966: 241. A este conceito de *história*, Benveniste opõe o de *discurso*, texto em que se inscrevem pronomes pessoais e outras marcas deícticas da enunciação.

²⁷ Cf. BOLTER; GRUSIN, 1999: 33.

no «Orquestrador». Por outro lado, também não acredita, obviamente, que as coisas se revelam por si próprias: ele simplesmente vê imagens²⁸.

Característico do filme, o apagamento do sujeito enunciador é uma possibilidade literária capaz de contribuir para uma leitura cinemática de um romance. Ao despersonalizar-se, o narrador romanesco heterodiegético não-intrusivo favorece um escamotear da origem enunciativa que aproxima a narração literária da narração cinematográfica clássica, de tipo ilusionista e impessoal. Através da ocultação da figura do narrador, a enunciação fonsequiana consegue simular um discurso desoriginado reminescente da comunicação mecanicamente operada pelo cinema²⁹.

Dentro do vasto leque de possibilidades narrativas proporcionadas pelo *medium* literário, o romance fonsequiano adota constantemente convenções cinematográficas para cerzir espaço e tempo. Ao seleccionar do repertório romanesco estratégias literárias capazes de homologar a retórica filmica, Rubem Fonseca produz equivalentes literários de técnicas cinematográficas.

No sentido em que incorpora o cinema para fomentar a sua legibilidade, esta literatura cinemática desenvolve-se através de uma lógica de remediação. Quer através da multiplicação de *media* em *O selvagem da ópera*, quer através da camuflagem do arquitecónio filmico em *A grande arte*, o cinema parece-me o principal meio de remediação através do qual Rubem Fonseca confere à sua narrativa uma velocidade e um pendor mostrativo que permitem ao romance singrar numa economia medial empenhada em fabricar efeitos de realidade. Como demonstra Petar Petrov, a sintonia da ficção fonsequiana com a linguagem do cinema constitui uma trave-mestra da sua modalidade de realismo literário:

A brusca alternância de situações (...) exerce (...) um efeito persuasivo (...) pelo facto de incutir, ao longo da leitura, a sensação de se estar a ver um filme (...). [Neste] caso, o predomínio da caracterização indirecta das personagens, com larga exploração de acções e diálogos, representativos das suas vivências, imprime à história uma maior vivacidade, reforçando simultaneamente o efeito de real³⁰.

A cumplicidade aparentemente paradoxal entre ficção cinematográfica e impressão de realidade testemunha o facto de o cinematógrafo ter sido paradigma de realismo artístico durante quase um século. Não quero com isto sugerir que o cinema usufrui, pelo seu suporte, de uma relação privilegiada com a realidade. Longe estão os dias em que os estudos fílmicos sob a influência de André Bazin hipostasiavam a relação do cinema com a realidade, tratando uma relativa novidade tecnológica – a mostração analógica audiovi-

²⁸ METZ, 1991: 752-3; ênfase meu.

²⁹ Cf. PETROV, 2000: 102; 262; 293.

³⁰ PETROV, 2000: 261.

sua capaz de reproduzir o movimento – como um universal estético que estabelecesse uma relação natural com o real³¹. Esta crença é desafiada pela paisagem medial contemporânea: ao remediarem-se vertiginosamente, os novos *media* digitais denunciam a historicidade de qualquer convenção de realismo, condenada a ser substituída. Marshall McLuhan sintetiza esta relatividade através de uma analogia improvável que recorda o quanto a nossa noção cultural de realidade é configurada pelas convenções vigentes de realismo medial:

*Cervantes vivia num mundo em que o livro impresso era tão recente quanto os filmes hoje no Ocidente, e parecia-lhe óbvio que o livro, tal como as imagens agora na tela, tinham usurpado o mundo real*³².

Bibliografia

- BENVENISTE, Émile (1966) – *Problèmes de linguistique générale*, vol. I. Paris: Gallimard.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard (1999) – *Remediation. Understanding new media*. Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press.
- BORDWELL, David (2006) – *The way Hollywood tells it. Story and style in modern movies*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kirstin; STAIGER, Janet (1988) – *The classical Hollywood cinema. Film style & mode of production to 1960*. London: Routledge.
- DAYAN, Daniel (1976) – *The tutor-code of classical cinema*. In «Movies and methods. An anthology», ed. Bill Nichols, Vol. I. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, pp. 438-451.
- DENZIN, Norman K. (1995) – *The cinematic society. The voyeur's gaze*. London & Thousand Oaks, California: SAGE.
- FONSECA, Rubem (1990) – *A grande arte*, 12.^a ed., São Paulo: Companhia das Letras.
- (1994) – *O selvagem da ópera*, São Paulo: Companhia das Letras.
- GENETTE, Gérard (1995) – *Discurso da narrativa*, trad. Fernando Cabral Martins sob orientação de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega.
- HEATH, Stephen (1981) – *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- MAGNY, Claude-Edmonde (1948) – *L'âge du roman américain*. Paris: Seuil.
- MCLUHAN, Marshall (1964a) – *The medium is the message*. In «Understanding media. The extensions of man». New York: Signet Books, pp. 23-35.
- (1964b) – *Hybrid energy: les liaisons dangereuses*. In «Understanding media. The extensions of man». New York: Signet Books, pp. 57-63.
- MCLUHAN, Marshall (1964^c) – *Movies: the reel world*. In «Understanding media. The extensions of man». New York: Signet Books, pp. 248-259.
- METZ, Christian (1991) – *The impersonal enunciation, or the site of film (in the margin of recent works on enunciation in cinema)*, trad. Béatrice Durand-Sendrail & Kristen Brookes. In «New Literary History», Vol. XXII, No. 3 (Summer, 1991), pp. 747-772.
- ODART, Jean-Pierre (2001) – *La suture*. In «Théories du cinéma», org. Antoine de Baecque, s/l, Cahiers du Cinéma, pp. 59-79.
- PETROV, Petar (2000) – *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Lisboa: Difel.

³¹ Cf. BAZIN, 1975.

³² MCLUHAN, 1964^c: 249.

JORNALISMO E LITERATURA: ESPAÇOS E PROCESSOS DE LIMINARIDADE

MARIA DE FÁTIMA OUTEIRINHO

Universidade do Porto
outeirinho@letras.up.pt

Mercê da importância crescente, no século XIX, de um *medium* como a imprensa periódica no campo das trocas culturais, já pela aproximação de múltiplos espaços nacionais enquanto meio congregador e disseminador de informação, já pela conquista progressiva de um lugar de destaque no quotidiano do leitor da época, o campo literário de então revela uma *praxis* literária fortemente assente no periodismo. Com efeito, em Oitocentos, as figuras que integram ou pretendem vir a integrar a República das Letras circulam, incessantemente, entre Jornalismo e Literatura, num afazer constante que permite erguer empresas jornalísticas, escrever editoriais ou notícias, ou ainda ocupar, de modo polimórfico, o rés-do-chão ou o pavimento térreo¹ do jornal, expressões usadas para designar o folhetim, graficamente inscrito no rodapé do jornal.

Fenómeno transnacional, o folhetim ergue-se, à época, como espaço procurado e porta de entrada no mundo das letras² e são os próprios folhetinistas a darem desse facto testemunho, na sua prática folhetinesca³. Entre os múltiplos exemplos que o século XIX nos deixa, lembremos apenas as afirmações problematizadoras de Camilo Castelo Branco, sob as vestes de Fouché, nos baixos do jornal⁴ «O Eco Popular», e que revelam, claramente, as expectativas de visibilidade e legitimação criadas pelo advento do folhetim:

¹ Estas são algumas das alternativas sinónimicas então usadas para designar o folhetim.

² No domínio da ficção, como não lembrar o desejo de glória literária da personagem queirosiana Artur Corvelo que, em *Capital*, pensa sempre o percurso sonhado, intimamente ligado ao mundo periodístico e ao folhetim?

³ Sobre esta questão consulte-se OUTEIRINHO, 2003: 50-61.

⁴ Expressão que também à época se utiliza para falar de folhetim.

Aqui, há duzentos anos, quem se quisesse fazer conhecido pelas letras, precisava de escrever vinte volumes em tipo de breviário; e o seu nome ia morar em gordos caracteres na estante dum livreiro, quando a inteligência do escritor era pasto dos vermes (...). Aos vinte e cinco anos largava o rapaz de génio o Ovídio, e o santo Agostinho, e começava a escrever a crónica deste ou daquele diabo. (...) Hoje, nós os superficialíssimos entendedores do coração humano, se cá víssemos um destes homens, chamávamos-lhe um bom pândego.

Abstraindo de frades, crónicas, e reis, porque não sou amigo de arcaísmos, (...) descairei cá na época do lume-pronto, em que o rapaz cimenta, o seu monumento literário com meia dúzia de folhetins num jornal⁵.

Muito embora o folhetim seja apenas um dos múltiplos factores que autorizam pensar a expansão e desenvolvimento do periódico – e de um modo mais intenso, o jornal diário – e pensar ainda o campo literário, será somente em torno dele que centraremos a nossa atenção, ou seja, em torno do que veio a ser dicionarizado como «(...) secção literária de um jornal, que ocupa a parte inferior de uma ou mais páginas (...)»⁶, permitindo-nos reflectir em torno de espaços e processos de liminaridade⁷.

Com vista à reflexão, façamos um esforço de afastamento da acepção do vocábulo folhetim, mais comumente identificada, como algo de aparência ficcional, de episódios múltiplos, com variedade de peripécias, de duração longa e de prolongamentos quase infinitos, para remontarmos à condição primeira do folhetim: um espaço gráfico de divulgação e de crítica, atento à vida cultural e ocupando um tempo de lazer de um leitorado heterogéneo. Na verdade, surgido no dealbar do século XIX, no «Journal des Débats», pela mão do Abbé Geoffroy, o folhetim dos primeiros tempos apresenta-se como «(...) mélange d'articles de critique, de compte-rendus de théâtre, d'éphémérides politiques ou littéraires, d'annonces, de charades, de bulletin de modes, de recettes pharmaceutiques ou culinaires, de romances, de chansons, etc.»⁸, rubrica e espaço gráfico do periódico disponível para albergar objectos variegados. Contudo, o folhetim cedo dará lugar, quase exclusivamente, a uma actividade de crítica dramática e de crítica de novidades editoriais. Já a década de trinta vai adiantada quando o folhetim passa a publicar, com regularidade, o romance que, numa rápida adaptação ao suporte que o difunde, desenvolverá estratégias retóricas e narrativas, transformando-se em romance-folhetim e levando a uma fidelização do público leitor.

De funcionamento diferencial no conjunto do periódico, funcionamento sublinhado pelo filete negro que o separa de qualquer outra peça jornalística e pelo ecletismo de maté-

⁵ CASTELO BRANCO, 1849: 1. Ao longo do nosso estudo, permitimo-nos actualizar a ortografia oitocentista em todas as citações transcritas.

⁶ MORAIS, 1953: 264.

⁷ A reflexão desenvolvida por Arnold Van Gennep apresenta instrumentos conceptuais que podem ser produtivos também para a abordagem do fenómeno folhetinesco. Veja-se, particularmente, VAN GENNEP, 1981: 19-33.

⁸ HATIN, 1861: 442.

rias que alberga, o folhetim, desde o seu início e como o referimos em estudo anterior⁹, será também um «*no man's land* que se converterá gradualmente num *every man's land* da república das letras»¹⁰, procurado por todo aquele que busca legitimação e capital simbólico, como literato e/ou figura pública, motivando para uma produção textual e impulsionando a difusão dessa mesma produção. Compreende-se pois que, em 1889, Mariano Pina afirmasse que «Ser literato [era] a suprema aspiração do animal lusitano.»¹¹ ou que, em registo ficcional, em *A Ilustre Casa de Ramires*, se encontre o seguinte conselho dado a Gonçalo Mendes Ramires:

*E depois, menino, a literatura leva a tudo em Portugal. Eu sei que o Gonçalo em Coimbra, ultimamente, frequentava o Centro Regenerador. Pois, amigo, de folhetim em folhetim, se chega a S. Bento! A pena agora, como a espada outrora, edifica reinos... Pense você nisto!*¹²

Espaço procurado pela sua visibilidade e para conquista de visibilidade, paradoxalmente, em termos de história literária o folhetim converteu-se num espaço de invisibilidade de dinâmicas culturais, textos e autores, fruto da vulgarização, mas também da banalização do acto de escrever e que terá redundado numa folhetinomania que então se viveu, fruto ainda de uma suspeição fundada no seu largo consumo e na estrutura tantas vezes serial dos romances aí publicados, resultando numa menorização da produção folhetinesca já experimentada à época e sublinhada numa pós-recepção¹³.

Com frequência votado a uma marginalidade estatutária face ao seu largo consumo e face à contribuição para uma literatura de massas, as aproximações críticas a um objecto que se apresenta dúctil, caleidoscópico e, por esse mesmo motivo, de difícil delimitação, têm também elas reforçado, pelas categorias de análise que elegem – centro e margem, centro e periferia –, uma visão hierarquizadora e marginalizante.

Como lembra Dominique Berthet,

*Les notions de marge et de périphérie, quoique non superposables, évoquent un écart, un en dehors, un à côté, une distance. Elles induisent aussi une séparation, une différenciation, de même qu'une limite, une extrémité, un bord, la fin d'une surface ou d'une zone par exemple et le début d'une autre*¹⁴.

⁹ Cf. OUTEIRINHO, 2003.

¹⁰ OUTEIRINHO, 2003: 30.

¹¹ PINA, 1889: 50.

¹² QUEIRÓS, 1999: 84.

¹³ Na verdade e como observa Michel Pierssens, há que considerar não apenas a recepção imediata de um texto, mas também a pós-recepção: «On doit maintenant aussi parler de post-réception dans la mesure où, à ces lectures premières, s'est ajouté un phénomène de conservation ou, au contraire, de non-conservation des textes, très dépendant de la sociologie du lectorat mais également de la nature matérielle des supports.» (PIERSSENS, 2007: 21)

¹⁴ BERTHET, 2001.

Apesar de percebido numa relação de contiguidade com um espaço eleito como central, a margem situa-se num espaço outro e, no caso do folhetim, resulta com frequência num tratamento quase de exclusão por parte da história literária.

É neste quadro genericamente traçado que se nos afigura como promissor e estratégico o conceito de liminaridade na abordagem do fenómeno folhetinesco. Grandemente difundido, num primeiro momento, no domínio da antropologia – quer por Arnold van Gennep quer por Victor Turner –, tal conceito tem vindo a conhecer uma enorme fortuna enquanto ferramenta de carácter heurístico que permite uma considerável aplicabilidade na análise de diversos objectos de estudo¹⁵. Como observa Tuner,

*Liminality, marginality, and structural inferiority are conditions in which are frequently generated myths, symbols, rituals, philosophical systems, and works of art. These cultural forms provide men with a set of templates or models which are, at one level, periodical reclassifications of reality and man's relationship to society, nature, and culture. But they are more than classifications, since they incite men to action as well as to thought*¹⁶.

Entendido enquanto estádio transitório integrado em ritos de passagem e que pode ser encontrado em diversas culturas, o conceito de liminaridade encontra a sua raiz no termo latino *limen* e diz respeito a um «transitory, in-between state or space, which is characterized by indeterminacy, ambiguity, hybridity, potential for subversion and change»¹⁷.

O conjunto de traços aqui sumariamente elencados e definidores de liminaridade permitem facilmente perceber a adopção que tem sido feita do conceito, nomeadamente no domínio dos Estudos Culturais, nas abordagens de uma literatura contemporânea com frequência atravessada por questões identitárias, habitada que está por seres liminares situados num *in-between space*.

Já no que toca à sua aplicação ao estudo do folhetim, ela decorre desde logo da valorização que podemos fazer a partir de liminaridade: o folhetim enquanto espaço e estádio que se vê como transitório, o folhetim enquanto rito de passagem para muitos dos aspirantes a homem de letras ou ainda o folhetim enquanto espaço de indeterminação que autoriza a mudança, a criatividade com as consequente redescições do fazer literário, um espaço sem constrangimentos, a não ser, obviamente, os constrangimentos gráficos.

Assomar à janela do folhetim é, no século XIX, uma forma de transpor a porta de entrada no mundo das letras. Assim, o folhetim é local de passagem para todo o postulante

¹⁵ Lembremos apenas o projecto The Northanger Library em torno da literatura gótica (Cf. <http://www.northangerlibrary.com/>).

¹⁶ Citado por BOWIE, 2000: 170.

¹⁷ <http://borderpoetics.wikidot.com/liminality>.

a literato, que transitoriamente o quer atravessar em busca de legitimação, de reconhecimento da crítica e do público leitor, possibilitando o acesso a um capital social que lhe abrirá portas não apenas no campo literário, mas também no exercício da coisa pública. Transpor o folhetim é afinal a passagem para uma ordem outra, num novo estatuto que se quer mais perene. O postulante a homem de letras não se contenta com a mera condição de folhetinista, condição transitória, efémera e, por esse motivo, numa tentativa de fazer perdurar os seus textos, providenciará a sua publicação em livro, suporte mais duradouro e com possibilidades de circulação no tempo. Para muitos então, o folhetim ergue-se como espaço e estádio transitórios a permitir uma construção identitária.

Não significa porém que esse limiar jornalístico não seja por vezes percorrido por um conjunto de figuras já com poder simbólico e que funcionam afinal como promessa da possibilidade de mudança, ao mesmo tempo que estabelecem laços entre periódico e leitorado a cativar. Esse limiar que é o folhetim funciona afinal como espaço de agregação de um colectivo composto pelo neófito, pelo homem de letras já consagrado e por aquele que é o seu destinatário, o leitor. Em 1866, afirmava Pinheiro Chagas nos seus *Ensaios Críticos*:

*O século, em que vivemos, inventou o folhetim. Os admiradores do passado vêem nisso uma prova de frivolidade desta geração; creio pelo contrário que se não deve ver neste facto senão a consequência necessária do derramamento da luz intelectual, e da participação de todas as classes nos prazeres delicados, que eram dantes privilégio dum limitado número*¹⁸.

Também a inexistência de uma pré-regulação, desta secção gráfica do periódico que assente numa preceptística, faz do folhetim um espaço de liminaridade. Espaço da indeterminação, o folhetim não só pode acolher qualquer forma de escrita como pode ser laboratório de escrita, em que se descobrem e se afinam estratégias, num espaço e tempo de incubação conducentes à emergência de novas formas literárias¹⁹. O folhetim é então lugar de criatividade, de transformação, de mudança.

Assim, pensar o folhetim à luz de processos de liminaridade é ultrapassar visões e classificações hierarquizantes num reequacionamento da história literária e também da história cultural, permitindo-nos claramente perceber que o folhetim ao estar muito para além de uma «maneira tipográfica de arrumar palavras», nas palavras de Vitorino Nemésio²⁰, se apresenta como espaço de práticas sociais e literárias fundamentais responsáveis por dinâmicas que singularizam o campo literário oitocentista.

¹⁸ CHAGAS, 1866: 93.

¹⁹ Refiramos tão-somente a emergência do romance-folhetim e um fazer cronístico com prolongamentos até à actualidade.

²⁰ NEMÉSIO, 1945: 304.

Bibliografia

- BERTHET, Dominique (2001) – *Editorial*. «Recherches en Esthétique». Fort-de-France: IUFM Martinique/CEREAP, n.º 7 [n.º dédié à «Marge(s) et périphérie(s)»].
- BOWIE, Fiona (2000) – *The Anthropology of Religion*. Oxford: Blackwell Publishing.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1849) – *Leiam: verão o que é*. «O Eco Popular». Porto, 6 de Janeiro.
- CHAGAS, Manuel Pinheiro (1866) – *Ensaio Críticos*. Porto: em Casa da Viúva Moré-Editora.
- FOREST, Philippe Forest; SZKILNIK, Michelle (org.) (2005) – *Théorie des Marges Littéraires*. Mothe-Achard: Éditions Cécile Défaul.
- HATIN, Eugène (1861) – *Histoire Politique et Littéraire de la Presse en France*. Paris: Poulet-Malassis et De Broise, Libraires.Éditeurs, tomo VII.
- <http://borderpoetics.wikidot.com/liminality> [consultado a 20 de Setembro de 2009].
- <http://www.northangerlibrary.com/> [consultado a 20 de Setembro de 2009].
- NEMÉSIO, Vitorino (1945) – *Ondas Médias. Biografia e Literatura*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- OUTEIRINHO, Maria de Fátima Outeirinho (2003) – *O Folhetim em Portugal no Século XIX: uma nova janela no mundo das letras*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.
- PIERSENS, Michel (2007) – *Le brouillard lointain des siècles*. «Les Cahiers du XIX^e siècle», dir. Rainier Gruttman. Cap-Saint-Ignace: Éditions Nota Bene, n.º 2 [n.º dédié à «Quels XIX^e siècles? Considérations inactuelles»].
- PINA, Mariano (1889) – [Crónica]. «A Ilustração. Revista Universal». Paris, 20 de Fevereiro, p. 50.
- QUEIRÓS, Eça de (1999) – *A Ilustre Casa de Ramires*, edição de Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SILVA, António de Moraes (1953) – *Grande Dicionário de Língua Portuguesa*, 10.^a ed. Lisboa: Editora Confluência, vol. V.
- VAN GENNEP, Arnold (1981) – *Les Rites de Passage. Étude systématique des rites*. Paris: A. & J. Picard.

O CONCEITO DE FIDELIDADE NO ARGUMENTO ADAPTADO

PAULO DA ROSÁRIA

Universidade Católica Portuguesa
prosaria@porto.ucp.pt

O subtítulo deste texto poderia muito bem respigar a expressão frequentemente usada como comentário a um filme que decorre de uma adaptação literária e que reza assim: «Humm... gostei mais do livro».

Ora «Humm, gostei mais do livro» surge como uma reacção de quem avalia o desempenho de dois exercícios dirigidos pelas mesmas regras e centrados nos mesmos objectivos. O livro e o filme competiriam assanhadamente pelo reputado prémio de melhor D. Quixote ou melhor Madame de Bovary. E no final, *the winner is...* pois, normalmente, o veredicto proclama o livro.

Em grande parte dos casos, o estímulo que provoca no espectador uma reacção de preferência entre as duas obras reside no uso da credibilidade da fonte (o livro) para a promoção de uma nova obra (o filme) cuja notoriedade será evidentemente exorbitada. Por vezes, a adaptação do livro serve, apenas, para garantir a sobrevivência do filme, como a rémora que se cola ao tubarão para dessa forma aproveitar a boleia, bem como a protecção e o alimento, prestando serviços de limpeza, como contrapartida. Nesta imagem baça, mas de ressonâncias barrocas, o serviço de limpeza corresponderia a uma chamada de atenção para o livro, que muitas vezes ressurge, com capas brilhantes de tão limpas, nas prateleiras mais resplandecentes da livraria. Ou do hipermercado.

Recuperemos a questão inicial: o que motivará a preferência do espectador letrado pela fonte da adaptação? Para tentar responder será sensato invocar a tese que Robert Stam

elabora no livro *Literature and Film*¹. Stam distingue oito motivos onde se estribam as opiniões que tendem a desdenhar as obras filmicas, decorrentes de adaptações de textos literários. São para o autor, as raízes do preconceito.

O primeiro consiste na antiguidade do livro em relação ao cinema, concomitantemente, na presunção de que as artes mais vetustas são melhores. Ora, acontece que a reputação da literatura romaneada serve de mote à construção de personagens arquetípicas, como D. Quixote ou Madame de Bovary. Nos casos citados, a influência da leitura desabrida de romances não poderá ser lá muito bem reputada. Outro motivo consiste na rivalidade presumida entre literatura e cinema narrativo. Como se o novo média ameaçasse a existência do anterior. Nunca aconteceu entre o romance e o teatro; nunca ocorreu avaliar escultura e pintura como representações rivais. Nunca se ouviu «Humm.. gostei mais da escultura».

Dois outros motivos surgem relacionados: a *iconofobia* e a *logofilia*. «No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por meio dele» (João 1:1-3). As culturas de raiz judaico-cristã valorizam a palavra em detrimento da imagem. O que nos remete para o quinto motivo enumerado, a rejeição do corpóreo. A leitura estima o pudor. As imagens que criamos a partir da leitura silenciosa ocorrem na privacidade da nossa imaginação. Sabemos que mesmo a leitura de uma passagem, que poderemos considerar, obscena não se materializa. Ainda bem que o estimado leitor não está a observar o autor deste timorato texto, enquanto escreve. Poupa-se ao horror do ruído das pipocas rilhadas por dentes que já conheceram melhores dias.

Os três outros motivos propostos convergem, de facto, num preconceito ancorado na ignorância. Dois deles têm por base a ignorância acerca da escrita de argumento. O mito da facilidade e o parasitismo imputado à criação de uma obra a partir de uma fonte. Com base nessa ideia de facilidade e de parasitismo o que ocorreria dizer sobre a versão shakespeariana da história de Romeu e Julieta? Finalmente, o preconceito social que ainda relega o cinema, dadas as suas origens menos respeitáveis, para as artes populares, massificadas.

Daqui resulta toda a panóplia de vocabulário frequentemente usado quando nos referimos a um filme adaptado de uma obra literária. Infidelidade, traição, vulgarização são palavras que ecoam bastas vezes nas recensões críticas relativas a filmes adaptados. Mas daqui resulta igualmente um paradoxo. Uma adaptação fiel será sempre inferior ao livro, dado que é, apenas, uma cópia. Por outro lado, se for infiel comete uma vergonhosa traição ao original. Ilustrando o problema do argumentista perante a adaptação, à laia de caricatura, para agradar o espectador mais circunspecto e zeloso do seu livro, a ideia sublime de arte seria plasmada numa fidelíssima adaptação d'*Os Maias*, por exemplo, com o texto integral, entoado em *off* por uma melíflua voz de barítono. Mesmo assim, seria muito

¹ STAM, 2005: 4-7.

difícil que a actriz chamada a representar Maria Eduarda coincidisse com a Maria Eduarda que o espectador guardara na memória. Porque cada espectador imagina a sua.

A crítica exclusivamente fundamentada no conceito de fidelidade estriba-se num grau de coincidência de leituras muito difícil de alcançar «since any given film version is able only to aim at reproducing the film-maker's reading of the original and to hope that it will coincide with that of many other readers/viewers. Since such coincidence is unlikely, the fidelity approach seems a doomed enterprise and fidelity criticism unilluminating.»²

Embora não descartem o conceito de fidelidade no estudo da adaptação (até porque mantém aspectos cruciais na comparação entre diferentes adaptações da mesma obra), as novas abordagens, centram-se nas noções críticas de intertextualidade. «Within this critical context, the issue is not whether the adapted film is faithful to its source, but rather how the choice of a specific source and how the approach to that source serve the film's ideology»³.

Geoffrey Wagner⁴ sugere três categorias a observar numa adaptação: transposição; comentário; analogia. Caberá ao espectador distinguir o tipo de adaptação seguido e posteriormente avaliar o resultado da adaptação. Na primeira, a obra é vertida directamente para o ecrã com o mínimo de interferência aparente. Na segunda, o original é propositalmente alterado, de modo a convergir com uma intenção pessoal do realizador. A terceira apresenta um afastamento notório e evidente do original, com o objectivo de criar uma outra obra.

Dudley Andrew⁵ propõe também três modelos de adaptação que não se afastam das categorias sugeridas por Geoffrey Wagner: «borrowing; intersection; fidelity of transformation.» Sendo que o primeiro modelo corrobora a analogia, o segundo aproxima-se do comentário e o terceiro corresponde ao que Geoffrey Wagner define como transposição. Poderíamos ainda considerar as classificações avançadas por Michael Klein e Gillian Parker cujo paralelismo com as já aqui enunciadas é claro e redundante.

Interessa mais ao objectivo deste texto relevar a deriva da abordagem aos filmes realizados a partir de argumentos adaptados. A princípio, afinilada pela valorização de um único parâmetro: a fidelidade em relação à obra original. Para uma outra abordagem centrada no resultado da adaptação. Interpretada, analisada e criticada como uma realização artística nova. Porque é, de facto disso que se trata. Porque não ocorre a ninguém confrontar a Gioconda de Marcel Duchamp com a Gioconda de Leonardo Da Vinci, usando como único critério a fidelidade ao original. E não será apenas uma questão de buço.

² MACFARLANE, 1996: 9.

³ ORR, 1984: 72.

⁴ WAGNER, 1975: 222.

⁵ ANDREW, 2000: 28.

Orson Welles afirmava que se não encontrasse nada de novo a acrescentar a um livro, não haveria interesse na adaptação. Hitchcock adaptou inúmeras obras literárias ao ecrã, mas sempre com o objectivo de criar uma outra obra. Entre muitas, ocorre destacar as adaptações de *Strangers on a Train*, a partir de Patricia Highsmith, de *Rear Window*, a partir de Cornell Woolrich, e de *Birds*, argumento baseado num conto de Daphne Du Maurier. As obras são todas abordadas segundo parâmetros de análise fílmica. Perante as obras a adaptar, Hitchcock agiu como Shakespeare na adaptação da história de Romeu e Julieta. Usou apenas o que lhe servia para criar uma obra nova.

E quando interrogado sobre o que pensava sobre a adaptação, como lhe aconteceu na célebre entrevista a Truffaut, Hitchcock lembrou-se de um cartoon que vira nas páginas do *New York Times*. Duas cabras deglutiam latas com rolos de filme e uma comentava: «Humm... gostei mais do livro.»

Bibliografia

STAM, Robert (2005) – *Literature and Film*. Oxford-UK: Blackwell Publishing.

MCFARLANE, Brian (1996) – *Novel to Film*. Oxford. New York: Clarendon Press.

ORR, Christopher (1984) – *The Discourse on Adaptation: A review*, *Wide Angle*, 6.2

WAGNER, Geoffrey (1975) – *The Novel and the Cinema*. New Jersey: Rutherford.

ANDREW, Dudley (2000) – *Adaptation* in «Film Adaptation». New Jersey: Rutgers University Press, p. 28.

O PAPEL DA ESCRITA

RUI ZINK

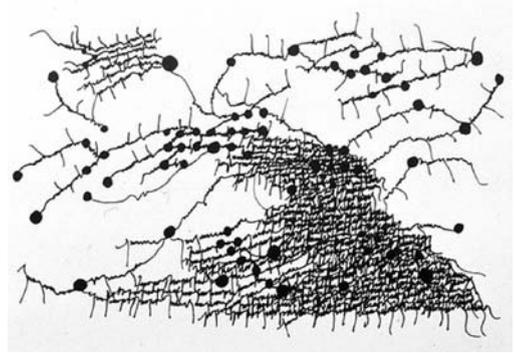
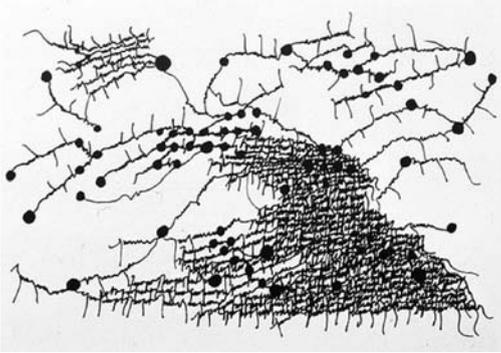
FCSH – Universidade Nova de Lisboa
zink.rui@gmail.com

1.

1. Ana Hatherly explica o seu fascínio pela caligrafia chinesa a partir do seu desconhecimento do que está lá escrito. A luz por vezes cega, e com o entendimento acontece o mesmo. *Não compreender* foi a alavanca para Hatherly se maravilhar com a capacidade expressiva e a beleza intrínseca da caligrafia chinesa, para não ficar presa de uma das faces do signo (o significado) e poder apreciar a outra (o significante).



2. «Interessei-me pelos ‘desenhos’ porque não entendia o significado»



2. A partir do seu trabalho de *desaprendizagem do sentido* foi fácil a Ana Hatherly proceder, por analogia, a idêntica aproximação à escrita do alfabeto latino. Desaprender o sentido para re-aprender (re-nascer, olhar como que pela primeira vez) o desenho das letras. Na verdade, esse olhar já lá estava, na instrução primária, quando o professor nos pedia para «desenharmos bem as letras». Só que aí o objectivo, bem entendido, era outro: fazer «letra bonita» conforme ao modelo, em vez de *buscar a diferença, explorar*, apostar na letra.

3. Melo e Castro: «Um erro na tipografia melhorou o texto»

**merda merda merda merda merda
merda merda merda merda merda
merda merda merda merda merda
merda merda merda merda merda**

**merda merda merda merda merda
merda merda merda merda merda
merda merda merda merda merda
merda merda merda merda merda**

**merda merda merda merda merda
merda merda merda merda merda**

3. Melo e Castro tem uma história maravilhosa, com o «Soneto final». Lembrem-se do tempo em que se dizia: eu não leio fotocópias? Pois há um texto – um poema – de Melo e Castro que teve um acidente semelhante ao que acontecia com as primeiras fotocopiadoras.

Ou seja, um poema violento – em termos de linguagem e de imagem – que joga com a forma do soneto para suscitar no leitor uma turbulência cacofônica (de tão monotemática) torna-se genial por uma falha de suporte, um acaso de tipografia, que o poeta teve sensibilidade (à semelhança de gravadores e escultores) para identificar e aceitar.

4. *Aragão: a fotocopiadora como caneta e pincel*

4. Mais tarde, António Aragão exploraria o mesmo processo, já voluntariamente, como podemos ver neste diapositivo.

Uma das grandes lições dos poetas experimentais, amiúde esquecida, é que o papel não é o único suporte quer para a escrita quer para a palavra escrita. Digo isto porque, para mim, é importante a distinção entre ambas: a escrita não se resume à palavra escrita, embora esta seja o seu mais ilustre representante, tal como a leitura não se resume à leitura da palavra, embora se passe o mesmo.



5. *O suporte desqualifica o texto?*

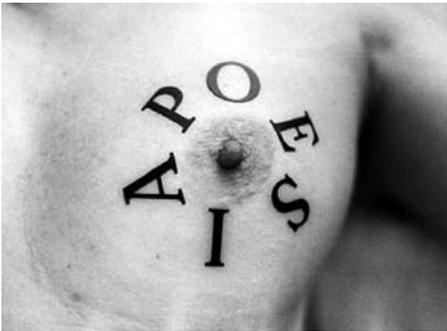
• *Um soneto projectado aqui (no lugar destas palavras) será menos soneto?*

• *Camões (Pessoa, Eugénio, Sophia, Herberto...) só o são se impressos no papel? E em que tamanho de letra? E qual a gramagem adequada? E o estilo (Garamond, Arial, Sufi)? E a lombada? Capa dura ou capa mole? Editora de prestígio ou de sucesso? Tiragem re (...)*

5. Um soneto de Camões projectado num suporte efémero será menos de Camões – e menos poema – por isso? Um poema só o é se inscrito em papel impresso segundo as regras dominantes? E que editoras legitimam um texto? Mais recentemente, Caetano perguntava (a cantar, que é o que ele sabe fazer) se «só é possível filosofar em alemão?»

Não há muito tempo, só era poesia praticamente o que fosse publicado na Assírio & Alvim. A literatura tem dessas coisas. Vive demasiado à sombra de legitimadores que praticamente dispensam, graças a Deus, a fruição do texto. Lembremo-nos de que a literatura é a única área onde são atribuídos prémios sem se lerem os textos. Semanas atrás, emprestei a uma colega um livro. Há dois dias perguntei-lhe o que achava: «Adorei a dedicatória inicial!» E procedeu daí a uma análise muito inteligente... da dedicatória. Muito bem – e o resto? Sorriu, não muito embaraçada. Estava «a adorar», mas ainda não tinha passado dali por «falta de tempo».

6. Fernando Aguiar: dar o corpo ao Manifesto



6. O tempo, esse grande malandro. O tempo do leitor, o tempo da leitura, o tempo do corpo, o tempo das estações, do tempo. Fernando Aguiar, que é o poeta e performer português mais consistente e persistente dos últimos trinta anos, assimilou bem a lição de McLuhan:

The medium is not only the message.
«The medium is the *massage*».

7. «O papel? Qual papel?»

• Este suporte está aqui. Onde? Projectado neste/a:
• A) ecrã
• B) parede
• C) muro
• D) gente na plateia
• E) tecto
• (continua...)

7. A questão que se coloca sempre é: até que ponto o valor de um texto é determinado pelo seu suporte? Temos duas respostas possíveis, ambas verdadeiras, ambas menos verdadeiras. A primeira diz, segura da sua superioridade moral, que o valor literário de um texto não é medido por razões extra-literárias, apenas pela sua qualidade estética. A segunda resposta, que me parece menos bonita mas mais franca, constata que nem sempre é fácil separar um texto do seu (como diria Genette) *paratexto*, bem como do seu contexto mais vasto.

8. Alberto Pimenta: fósforos na rede



8. Por exemplo, Alberto Pimenta criou em «Poesia de Artifício» um texto efémero que poderia ter durado alguns anos (ah, o tempo, esse grande legitimador): um poema visual escrito com fósforos enfiados numa rede de pesca.

O texto não durou mais que alguns minutos porque a sua completa leitura – a leitura faz-se *com tempo* (tempo para ler) mas também se faz *no tempo*, tem sempre um antes e um depois –, a sua completa leitura implica um último fósforo:

9. «Apre... Que farei quando tudo arde?»

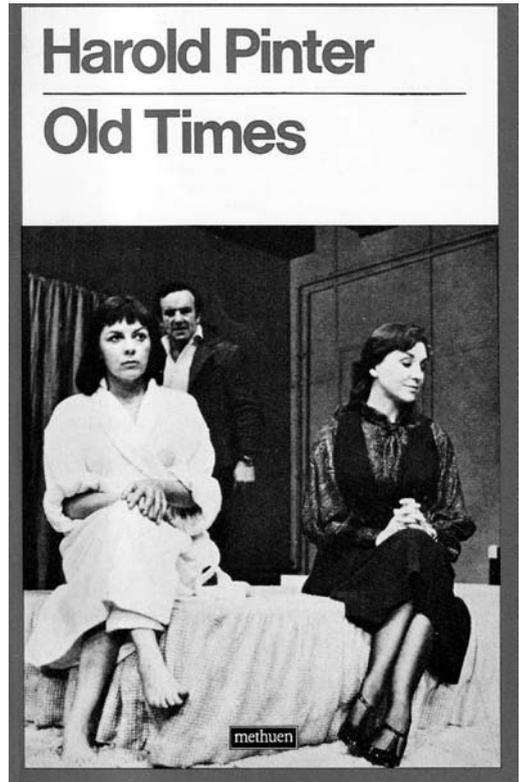


9. – um fósforo que não está na tela mas comunica com os que, na tela, desenham um nome e uma forma. *É leitura e não teatro, atenção:* é uma interessante experiência de leitura da qual há, em papel, esta pobre memória, pois falta a data: aquela leitura foi feita em Évora, perto da Capela dos Ossos, *ao mesmo tempo* que Ronald Reagan fazia uma controversa visita a um cemitério alemão onde estão sepultados membros das SS.

Pois é. Esquecemos vezes em demasia que o texto não é só o papel *nobre* onde está impresso, é também a experiência literária – e o leitor. Ora, a pergunta é esta: pode um leitor ter uma experiência estética válida ao ler um soneto de Camões num pacote de açúcar ou numa caneca ou num ecrã de computador ou... projectado numa parede?

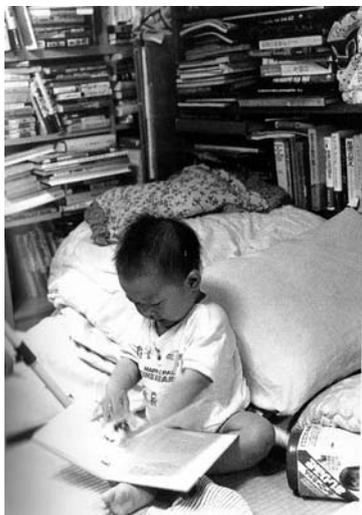
10. *No teatro, o papel do actor é ser o papel*

10. Há hoje uma discussão quente acerca das diferenças entre o leitor de livros electrónicos (o *ebook reader*) como suporte e o livro «propriamente dito», em papel. As pessoas em Portugal, este centro da modernidade (mais, este antro da pós-modernidade) dizem que preferem o papel – que «um livro é outra coisa». E «tem cheiro», etc. Eu concordo, mas penso que o nosso juízo está a ser obnubilado pelo hábito – nós somos animais de hábitos – e pelo preconceito – nós somos animais de preconceitos. (E suspeito que mais farejadores que leitores, mas pronto.) Por vezes deixamos os pré-conceitos e chegamos aos conceitos, mas é sol de pouca dura. E confundimos o suporte com o texto, atribuindo um valor absoluto – o livro só é livro em papel, o texto só é texto em papel – àquilo que tem apenas um valor relativo. Ficamos um bocado parecidos com aquelas pessoas que provam café americano e dizem «isto não é café».

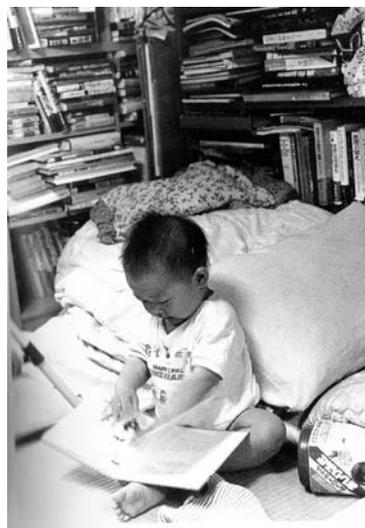


Ora sempre houve outros papéis para a palavra escrita: o teatro de Pinter é, no século recente, um exemplo disso, porque é palavra, palavra dita com o rigor da palavra escrita, cortante, exacta, humana.

11. O leitor é soberano...



11. O fotógrafo japonês Kai Fukayoshi escreveu – perdão, fez – um livro de fotografias sobre a leitura. São dezenas de imagens mais ou menos previsíveis de gente lendo livros e jornais nos mais diversos lugares, entremeadas de imagens menos óbvias, mais poéticas ou, pelo menos, mais ambíguas, mais resistentes à anuência imediata.



12. ...mesmo que não saiba ler

12. Numa um bebé brinca com um livro – está interessado, mas poderemos dizer que ele lê?

13. Kai Fusayoshi: isto também é ler



13. Noutra, um homem faz um movimento de ginástica, ou sumô (o que será cómico, porque é muito magro) ou Karate (mas está vestido, sem Kimono). O livro chama-se *Dokusho ni Kanshite, On Reading*, «Da leitura». E o que Kai diz é: isto também é leitura.

14. *E qual deles está mesmo a ler?*



14. E eu fico na dúvida: qual deles está *mais* a ler? O homem em movimento (parece uma letra, naquela posição) ou a criança meditabunda?

Podemos dizer que um está, sem o saber, a ler o outro: o primeiro a partir do livro que ainda não entende, o segundo a partir do próprio corpo cujas páginas começam já a escapar-lhe, a rasgar-se, a perder-se. O livro de areia dará, um dia, lugar ao leitor de areia, aquele que nada retém (outro nome para isto é Alzheimer – eu prefiro chamar-lhe Al-Qeda...).

O bebé e o homem não são opostos. Como as fotos são a preto e branco, até poderíamos imaginar que eram feitas à mesma pessoa, com 50 anos de distância.

15. *E o papel do autor? Criar ou «destruir» sentido? Comunicar ou cortar a ligação? Massajar o leitor ou massacrar o leitor?*

15. É que, quando falamos do papel da escrita, acabamos a falar do papel da leitura. Esse movimento individual que, porque vivemos em comunidade, acabamos por inscrever no colectivo. E o autor, qual é o papel dele? Consolar ou desequilibrar o leitor? Diverti-lo ou «picá-lo»? Adormecê-lo ou acordá-lo? E a pista onde se dança, de que modo modifica a dança? E que dança é esta? Que dança é esta? Que dança é esta?



16. *Boa pergunta, né?*

Bibliografia

- AGUIAR, Fernando; PESTANA, Silvestre (1985) – *Poemografia*. Lisboa: Ulmeiro.
- ARAGÃO, António (1971) – *Um buraco na boca*. Funchal: [Ed. do Autor].
- FUSAYOSHI, Kai (1997) – *On reading*. Quioto: KozoNagazawa.
- HATHERLY, Ana (2001) – *Um calculador de improbabilidades*. Lisboa: Quimera.
- CASTRO, Melo e (1975) – *Cara lh amas*. Lisboa: Fernando Ribeiro de Melo/Afrodite.
- MCLUHAN, Marshall (1967) – *The Medium is the Massage: An Inventory of Effect*. Nova Iorque: Bantam Books.
- PIMENTA, Alberto (1990) – *Obra quase incompleta*. Lisboa: Fenda.
- PINTER, Harold (1971) – *Old Times*. Londres: Methuen.

«... A ESPERANÇA INSINUA-SE» – FERNANDA BÖTELHO E PIETER BRUEGHEL, PARA LA DA EKPHRASIS

SOFIA DE MELO ARAÚJO

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
sofiademeloaraujo@hotmail.com

Hás-de explicar-me essa do Brueghel

Esta Noite Sonhei com Brueghel, Fernanda Botelho

Acordamos, despertamos para a vida

E somos personagens, de obras erradas,

Díficeis de interpretar, díficeis de perceber,

(...)

E somos só isto:

Verdadeiras personagens irreais...

Verdadeiras verdades irreais?, João Ferreira

Porquê Brueghel?

Esta Noite Sonhei com Brueghel, romance de Fernanda Botelho, foi publicado em 1987, após um silêncio de mais de uma dezena de anos. Uma das questões mais relevantes na abordagem do romance é simultaneamente uma das mais imediatas: Porquê Brueghel? – o que levou a autora portuguesa a destacar de forma tão notória o pintor flamengo neste seu regresso à literatura? Procurando sustentar uma tese em torno desta questão, parti de uma reflexão à roda do artista em si, da sua obra e seus princípios orientadores. Seguidamente, dediquei-me a recuperar a forma como outros autores invocaram a pintura de Pieter Brueghel, dando particular atenção a W. H. Auden e William Carlos Williams (poesia) e Caryl Churchill (drama), por forma a contextualizar o interesse de Fernanda

Botelho, aplicada ao género narrativo. Não pretendo estabelecer qualquer ponte directa entre estes quatro autores literários, mas antes comparar os seus percursos até ao mesmo porto, Pieter Brueghel, e assim, gerar uma leitura informada do valor metafórico da invocação do flamengo.

Pieter Brueghel (o velho), patriarca de uma família de artistas pictóricos, viveu entre cerca de 1525 e 1569, numa Flandres em transformação social e moral. Ainda que devidamente (in)formado pela tradição italiana, Brueghel vai buscar a Hieronymus Bosch a sua influência mais marcante. Apesar de inserido no mundo comercial (trabalhava como desenhador para a casa editorial de Hieronymus Cock), Brueghel preservou um traço pessoal que cedo o tornou um nome reconhecido. É de 1559 o primeiro quadro autónomo que temos de Brueghel e a temática não podia ser mais explícita – o combate entre Carnaval e Quaresma. Ainda em Antuérpia pintará a *Dulle Griet* (1562?), *O Triunfo da Morte* (1562?) e *A Torre de Babel* (1563), entre outras obras, tais como a série dedicada a provérbios locais. Os últimos seis anos são passados em Bruxelas e deles data uma plêiade de trabalhos pictóricos notáveis, muitos em séries (e.g. os meses do ano) e/ou painéis. É de assinalar nesta fase *O Massacre dos Inocentes*, obra de 1566 que o biógrafo Carel van Mander (1548-1606) considerou poder ser uma referência (e crítica) implícita aos atentados cometidos pela Inquisição Espanhola¹. Também *A Terra da Cocanha* (1567) denuncia o cariz político associável à obra de Pieter Brueghel. Esta última obra é, aliás, um símbolo esclarecedor do funcionamento da arte de Pieter Brueghel, recorrendo a mitos populares e tradicionais para veicular reflexões intemporais – neste caso, a utopia do país da abundância é representada em Brueghel por um quadro centrado num círculo de três personagens igualmente prostrados pelo deleite físico e iconizando nobreza, clero e povo.

Brueghel afirma-se pela junção da preocupação com o concreto e a intervenção no temporal, por um lado, e a problematização de cariz universalizante por outro. Note-se o que a este respeito disse Robert L. Bonn, estudioso do pintor flamengo.

Sometimes it tells us of social change. Sometimes it portrays social conflict. It can also depict a universal social truth or important social myth. It can even show the folly or the social chaos that is so much a part of our human condition. Whatever it is, the messages portrayed in Bruegel's paintings are so compelling that his art has for centuries not only delighted and enchanted us but also provided great insight into who and what we are².

Estão, assim, claros os traços brueghelianos que suscitam o seu interesse intemporal *per se*, e literário em particular. Não é em vão que Donald B. Burness chamou Pieter Brueghel ‘pintor para poetas’, assim intitulando o artigo onde afirma:

¹ Para um maior aprofundamento desta questão, consultar KUNZLE, 2003.

² BONN, 2007: xii.

His art suggests that Bruegel found kindred spirits in some of the writers of his age, particularly Rabelais, Montaigne and Erasmus. We do not know for sure that Bruegel was familiar with their works. What is clear, however is that his vision of human folly and his social and moral concern, find expression through satire which is primarily a literary technique; Brueghel saw man as a beast dominated by his passions, primarily lust, gluttony and aggression. Bruegel's world is one of human suffering... The literary quality of Bruegel's art cannot be exaggerated (...) The nineteenth, and particularly the twentieth, centuries have seen in Brueghel a spokesman for their own miseries³.

Brueghel e os Outros

Em benefício da polifonia analítica e do acesso à verdade pelo caleidoscópio de interpretações, estratégia tão da preferência da autora matriz deste estudo, Fernanda Botelho, considereei ser fundamental conhecer outras vozes literárias que encontraram em Pieter Brueghel um parceiro criativo. Embora não por decisão consciente, certamente por vício de formação, selecionei três casos do mundo anglo-saxónico: W. H. Auden, William Carlos Williams e Caryl Churchill, dois poetas e uma dramaturga. De facto, preocupou-me não tanto a actualização artística ou modal do recurso a Brueghel, mas sim as motivações e escolhas patentes nas obras a partir dele geradas. Daí, aliás, que não tenha incidido em exemplos novelísticos, senão o próprio *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, de Fernanda Botelho.

W. H. Auden posiciona-se (e posiciona-nos) imediatamente no exterior do quadro de Brueghel por ele lido ao intitular, em 1938, o seu poema «Musée des Beaux Arts» (referência ao museu de Bruxelas que alberga o quadro *A Queda de Ícaro*, de Pieter Brueghel). Não há, no entanto, que descurar o peso metafórico e existencial da expressão, enquanto referente universalizável. O poema incide sobre a queda de Ícaro, mas não lhe confere centralidade pictórica, apresentando antes uma paisagem ampla e indiferente à tragédia que ocorre num espaço limitado da tela – daí que com acrescida propriedade, e certamente conhecedor da leitura de Auden, William Carlos Williams venha intitular o seu próprio poema a este quadro «Landscape with the fall of Icarus»⁴. Auden recorre ao quadro dedicado por Brueghel à queda de Ícaro para reflectir existencialmente em torno da vacuidade da vida e da indiferença universal perante o indivíduo. Ora, essa terá sido também a motivação de Brueghel ao criar este quadro de *ekphrasis* invertida⁵, como lhe chama Patrick Hunt. O próprio Auden aponta no poema este propósito bruegheliano:

³ BURNES, 1972: 157.

⁴ Para um maior desenvolvimento da temática, cf. ULLYAT, 2001.

⁵ Cf. HUNT, 2005.

*About suffering they were never wrong,
The Old Masters; how well, they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking dully along*



A Queda de Ícaro, Pieter Brueghel

Assim, Brueghel surge em Auden como um reforço temporal de uma constatação intemporal, quase um argumento de autoridade, um meio para um fim, mas um meio cuja perenidade é um argumento em si, uma prova da validade e universalidade do afirmado.

Ao contrário de Auden, vinte e dois anos mais tarde, William Carlos Williams não parece ter encontrado em Brueghel uma actualização de uma ideia concreta que queria à partida apresentar ou explorar. Williams dedicou toda uma obra a diversas e distintas obras de Pieter Brueghel, parecendo-me assim fundamentado afirmar que é, não uma teoria ou mensagem concreta, mas antes o traço pictórico e, sempre, humanista do pintor flamengo que cativa, como um todo, o poeta norte-americano. Na verdade, a colectânea *Pictures from Brueghel*, premiada postumamente com o Prémio Pulitzer, inclui poemas dedicados a uma paleta de obras com nenhum outro fio condutor explícito que não a autoria: retratos e paisagens, ilustrações de metáforas e quadros de análise social directa...

O primeiro poema é dedicado ao (suposto) auto-retrato de Brueghel e seguem-se-lhe poemas dedicados a leituras subversivas (tão subversivas como o poeta crê serem as de Brueghel) de quadros *ekfrásticos* da queda de Ícaro ('a splash quite unnoticed') ou da adoração dos Reis Magos ('the alert mind dissatisfied with / what is asked to / and cannot do'), mas dedicados também a quadros representativos como os caçadores na neve ou o casamento camponês ou a colheita. A tudo se aplicará o que Williams diz a propósito de *Jogos de Crianças*:

*Brueghel saw it all
and with his grim*

*humor faithfully
recorded
it*

A maior ruptura de *Top Girls* de Caryl Churchill nesta sequência de intertextualidades brueghelianas não é tanto o género utilizado – aqui, o texto dramático – mas sim o posicionamento perante o quadro – se Auden, Williams⁶ e Botelho se colocam no exterior dos quadros, interpretando-os, experienciando-os e, no caso da escritora portuense, transformando os personagens ficcionais pelo contacto com os quadros enquanto entidade externa, Churchill toma como sua uma personagem popular conforme retratada por Brueghel e dá-lhe vida: Dulle Griet – Margarida, a Louca, ou Margarida a Vil. Esta personagem, retomada por Fernanda Botelho, surge de uma história holandesa oral (e claramente marginal). Representa a típica imagem da mulher que assume a liderança de um ‘exército’ feminino, qual Maria da Fonte ou Padeira de Aljubarrota. É, tal como habitualmente, marcada por uma simbiose nem sempre harmónica de elementos masculinos e femininos – equipamento ‘militar’ constituído por utensílios domésticos. No caso, Margarida (ou Griet) avança na dianteira de um grupo de mulheres que se dirigem às portas do Inferno, acossadas por, ou combatendo, demónios. Ressalto esta alternativa na qual reside em grande parte a raiz da divergência na interpretação sémica do mito (e da sua utilização por Brueghel): alguns lêem nele uma crítica às mulheres que usurpam o papel social masculino e assim avançam, mais ou menos alegremente para um destino que não poderia ser outro senão o Inferno – note-se Fritz Grossman que a considerou «a personification of covetousness»⁷.



⁶ Este de forma menos explícita, mas não menos real – «the reader looks at Williams looking at Brueghel looking» sintetiza Zsófia Bán (BÁN, 1999: 75).

⁷ GROSSMAN, 1973: 193.

***Dulle Griet* (detalhe), Pieter Brueghel**

Outros, nos quais incluo Churchill, Fernanda Botelho e, permita-se-me, eu própria, intuem em Pieter Brueghel uma maior simpatia pela mulher guerreira que o seu pincel agiganta e que não teme ir até às portas do Inferno e combater os seus habitantes. Um aspecto que exigiria um estudo muito mais profundo e talvez não pudesse nunca passar do plano interpretativo do académico seria, no entanto, o da relevância da condição feminina das autoras na interpretação que fazem da suposta leitura feita por Brueghel de *Dulle Griet*. Caryl Churchill coloca *Dulle Griet* como personagem entre várias mulheres poderosas da história mundial que partilham as suas histórias num almoço transtemporal, problematizando a relação de feminilidade e poder. Uma vez mais, Brueghel é invocado para analisar uma circunstância intemporal, embora Churchill vá centrar os restantes actos da peça em personagens femininas dos anos 80, presas entre feminismo e thatcherismo.

Brueghel e Fernanda Botelho

E Fernanda Botelho? Como usa Brueghel esta autora para quem a ironia é fundamental⁸. Considero que Brueghel funciona como uma⁹ para-voz autoral que permite a Botelho o mais directo confronto das dimensões sensível e intelectual no romance. ‘Esta Noite Sonhei com Brueghel’ é o título de um manuscrito iniciado em 1972 pela protagonista de *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (de um e do outro, note-se), iniciado pelo tédio («lembrei-me de que não me apetecia chá só quando o chá já estava encomendado¹⁰») de uma manhã no quarto de hotel onde Luíza passa o tempo na ausência do marido médico e congressista, Rui – qualquer semelhança de estado espírito e circunstância com *Bovary*¹¹ não é pura coincidência e é projectada ainda antes do surgimento do manuscrito pelo regresso de um encontro com o amante: o que ainda não sabemos neste complexo enredo é que o amante do primeiro capítulo pertence ao adultério cometido ao segundo marido de Luíza e não ao parceiro de Bruxelas, Rui. É no bar do hotel que a protagonista, Luíza, pela primeira vez se enreda em reproduções de Brueghel e se deixa fascinar pela convulsão de tentação, identificação e repúdio que as gentes de Brueghel geram nela:

A gente de Brueghel ostenta com desfaçatez a sua vocação primária para o vício incorrupto... [afirma] Luíza Detesto aquele homem gordo [de chapéu à banda, com pernas em

⁸ Note-se as palavras da própria em entrevista intitulada «Nem na morte vou perder a ironia», em 2003: «É fundamental que aquilo que estou a escrever me divirta. Digamos que não levo a sério os meus livros porque me divirto com eles, mesmo quando eles são dramáticos. Divirto-me a escrever, com a escolha das palavras, o sentido das frases... Com a ironia, que é fundamental para mim.» (BOTELHO, 2003).

⁹ Uma, porque não única: Tereza Moura Guedes recorda como a ênfase botelhiana em aspectos determinados da obra de Brueghel invoca, por sua vez, uma outra voz, em segunda potência – Rabelais: «...há uma obsidiante insistência nos pormenores rabelaisianos das personagens pintadas...» (GUEDES, 1988: 104).

¹⁰ BOTELHO, 1987: 15.

¹¹ *Madame Bovary*, de Flaubert.

forma de presuntos esticados e mangas enfoladas para arejar o suor], *mas ele perturba-me (...) Detesto-o (ou assim o julho) mas ele excita-me (...) Há uma explosão de fertilidade ou do seu desejo (...) pois que todas elas, elas, essas criaturas pançudas com virgíneos aventais, de nada mais precisam que de um olhar libidinoso, mais guloso que sensual, para ficarem grávidas (...) a vida impoluída e farta dos campos abertos da Flandres. Mais uma pedra de gelo, Madame?*¹²

Note-se como as personagens brueghelianas são externas à realidade da personagem de Botelho, e note-se, sobretudo, a forma como a vivência plena de sensualidade dos quadros do pintor flamengo é tida como «impoluída», «vício incorrupto». Na verdade, a mais ‘gélida’ realidade polida que rodeia Luisa é para ela bem mais poluída que a liberdade sensorial bruegheliana¹³. Ao longo do romance Luiza refugia-se amiúde no que denomina «o meu prazer solitário com os camponeses de Brueghel, quente como o pão a sair do forno, porém desnaturado pelo gosto do whisky.»¹⁴ Cedo Luiza efectivamente sonha com Brueghel, transfigurado em homem que com ela percorre as paisagens e a circunstância histórica dos quadros. A protagonista irá identificar-se com a Dulle Griet «essa Guida louca, alfobre de toda a raiva do mundo, semente e semeadora de ódio»¹⁵ ao mesmo tempo que fica cada vez mais enredada na sua própria construção mitómana da figura humana de Brueghel, num misto de identificação e, sobretudo, de atracção: «...estalagem onde Brueghel vai entrar, num crepúsculo em que, ao arrumar na tela a sua visão do país da cocanha, sente uma fome rural, e nos dedos sujos de policromia, um formigueiro de contacto fêmeo...»¹⁶. Brueghel surge na substituição dos homens da vida de Luiza – abandona-o quando lhe surge Diogo, o segundo companheiro¹⁷, fecha o manuscrito quando se reconcilia com Diogo e consigo própria. Tal como Auden e Churchill, Fernanda Botelho tem uma agenda paralela à qual aplica Brueghel. Para Botelho, Brueghel autenticado a natureza humana, cujas debilidades e prazeres universaliza, e é também voz num diálogo inter-artes libertador que acompanha, mas também espelha sem determinar, o percurso da protagonista. Luiza sentou-se, «à espera de que Brueghel acorra para me elucidar sobre os meus demónios»¹⁸.

Fernanda Botelho disse, em entrevista a Inês Pedrosa, a propósito de Brueghel: «O fascínio de Brueghel é o do seu conhecimento da natureza humana patente nos rudes,

¹² BOTELHO, 1987: 20-21.

¹³ Tereza Moura Guedes também aborda esta dualidade, mas de uma forma que não partilho integralmente, ao inserir a sexualidade das personagens na realidade viciada que Luiza sente que a envolve. Parece-me, pelo contrário, que é a repressão e falsidade que são corruptas para a protagonista, e não a «malsã sexualidade das personagens da história» (GUEDES, 1988: 105). É, no entanto, argumentável, que a repressão e falsidade inevitavelmente tornam essa sexualidade «malsã».

¹⁴ BOTELHO, 1987: 21.

¹⁵ BOTELHO, 1987: 37. Note-se que no relato do sonho, Luiza afirma ter sido o modelo para a pintura de Dulle Griet cf. BOTELHO, 1987: 51.

¹⁶ BOTELHO, 1987: 45.

¹⁷ Cf. BOTELHO, 1987: 79.

¹⁸ BOTELHO, 1987: 37.

truculentos, miseráveis, figurantes dos seus quadros. Para mim, é um pintor com uma sensibilidade e um amor das coisas humanas que me comove»¹⁹. Em Brueghel há algo de Fernanda Botelho que se encontra consigo mesmo – dela disse Inês Pedrosa «Não era neo-realismo, nem era puramente existencialismo. Era Fernanda Botelho.»²⁰ Também Brueghel, «the painter-philosopher»²¹, percorre esse estreito mas profícuo caminho de buscar a essência na existência. Um e outro reconhecem a universalidade da condição humana sem deixar de se comover com o indivíduo concreto.

W. H. Auden, William Carlos Williams, Caryl Churchill, Fernanda Botelho e tantos outros encontraram-se no Homem visto por um gravador flamengo do tempo de D. Sebastião, mas também do nascimento de William Shakespeare. Nada de estranho, portanto.

Bibliografia

- AUDEN, Hugh (1991) – *Collected Poems: Auden*. Essex: Vintage Books.
- BÁN, Zsófia (1999) – *Desire and De-Description Words and Images of Postmodernism in the late poetry of William Carlos Williams*. Amsterdão: Edições Rodopi B. V.
- BONN, Robert L. (2007) – *Painting Life The art of Pieter Brueghel, the Elder*. Nova Iorque: Bonn Books (Edição do Autor).
- BOTELHO, Fernanda (1987) – *Esta Noite Sonhei com Brueghel*. Lisboa: Contexto.
- (2003) – ‘Nem na morte vou perder a ironia’, *Entrevista a Fernanda Botelho*. In *Jornal «Público»*, 16 de Agosto de 2003.
- BURNESS, Donald B. (1972) – *Pieter Bruegel: Painter for Poets*. In «Art Journal», vol. 32, n.º 2, Inverno 1972-73, pp. 157-162.
- CHURCHILL, Caryl (2001) – *Top Girls*. Londres: Methuen.
- FLAUBERT, Gustave (1991) – *Madame Bovary*. Lisboa: Relógio D’Água.
- GIBSON, Walter S. (2006) – *Pieter Bruegel and the art of laughter*. California: University of California Press.
- GROSSMAN, Fritz (1973) – *Pieter Brueghel Complete Edition of the Paintings*. Nova Iorque: Phaidon Press.
- GUEDES, Tereza Moura (1988) – *Brueghel e Fernanda Botelho* [crítica a *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, de Fernanda Botelho]. In «Colóquio/Letras», n.º 102, Mar. 1988, pp. 102-106.
- HUNT, Patrick (2005) – *Ekphrasis or Not? Ovid (Met. 8.183-235) in Pieter Bruegel the Elder’s Landscape with the Fall of Icarus*. In http://traumwerk.stanford.edu/philolog/2005/11/ekphrasis_ovid_in_pieter_breug.html (consultado em Outubro de 2009).
- HUXLEY, Aldous (1925) – *Along the Road (Notes and Essays of a Tourist)*. Nova Iorque: George H. Doran.
- KUNZLE, David (2003) – *Spanish Herod, Dutch Innocents: Bruegel’s Massacres of the Innocents in Their Sixteenth-century Political Contexts*. In «Art History», vol 24, n.º 1, pp. 51-82.
- PEDROSA, Inês (2004) – *Anos Luz – Trinta Conversas para Celebrar o 25 de Abril*. Lisboa: Edições D. Quixote.
- ULLYATT, Anthony George (2001) – *Icarus, Brueghel and the poets: a study of meaning in the myth of Daedalus and Icarus*. Bloemfontein: University of the Free State.
- WILLIAMS, William Carlos (1962) – *Pictures from Brueghel and other poems*. Nova Iorque: New Directions Publishing.

¹⁹ PEDROSA, 2004: 106.

²⁰ PEDROSA, 2004: 138.

²¹ GIBSON, 2006: 1.

II – LITERATURA BRASILEIRA

NECESSIDADE E PRESSUPOSTOS DE UMA REVISÃO DO MODERNISMO BRASILEIRO

ABEL BARROS BAPTISTA

Universidade de Lisboa
abelbb@mail.telepac.pt

Na edição brasileira de *Modernismo Brasileiro e Modernismo Português. Subsídios para o Seu Estudo e para a História das Suas Relações*, Arnaldo Saraiva fez preceder o agora único volume de uma nota, datada de Janeiro de 2004, em que sumariamente dava conta da fortuna do livro, e mencionava alguns casos exemplares do esquecimento e ocultação de que fora vítima ao longo dos 18 anos decorridos desde a primeira edição. Um desses casos podia eu tê-lo evitado, o que quer dizer que devia tê-lo evitado, o que quer dizer ainda que sou um dos responsáveis da ocorrência. Refiro-me à reprodução, no n.º 149/150 da *Colóquio/Letras* (Julho-Dezembro de 1998) de cinco cartões-postais dirigidos a Mário de Andrade, quatro por José Osório de Oliveira, o outro por António Ferro. O conjunto era apresentado por Marcos António de Moraes, que, não obstante responsável por algumas edições da epistolografia de Mário de Andrade e, além disso, membro do projecto «Organização da Correspondência de Mário Andrade» do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, comete o erro de declarar «iné dita até hoje» a correspondência entre Mário e José Osório, afinal toda publicada mais de dez anos antes no estudo de Arnaldo Saraiva.

Em si mesma, a falha não é das mais graves; quem tiver ideia da extensão da actividade epistolográfica de Mário de Andrade tenderá à condescendência, porque é difícil saber em cada momento que carta está publicada, que postal permanece inédito, ou que telegrama teve publicação muito discreta... Claro que isso mesmo seria motivo para mais desconfiar ou tomar cuidado com declarações de fechado ineditismo, feitas sem reserva – as quais, por outro lado, quando vindas de pesquisadores com acesso a documentos e

arquivos, sempre desnorteiam. Como quer que seja, estando então a trabalhar na revista como Director-adjunto, não vejo maneira aceitável de reduzir o caso a mera falha da reputada acribia que, desde Luís Amaro, se tornou característica da revista literária da Gulbenkian. Digamos que eu tinha na matéria um especial dever de cuidado, uma situação académica e profissional que me obrigava a dar também especial atenção ao assunto.

Não o tendo feito então, e não sendo viável a indemnização, pensei que calhava bem tentar redimir-me trazendo aqui, acompanhado de alguns comentários, um exemplo aliás inédito – ao que sei... –, e aliás duplo, porque tanto testemunha a natureza da força de ocultação do estudo a que me venho referindo como lhe atesta a eficácia crítica.

Há pouco menos de dois anos, fui contactado por uma jovem estudante brasileira da USP que pretendia concluir a pesquisa de doutoramento com um estágio na Universidade Nova de Lisboa. A doutoranda, a que aqui darei o nome de Ana Teresa por comodidade de expressão, apesar de trabalhar no departamento de sociologia, já dedicara a sua tese de mestrado a um dos heterónimos pessoanos. Uma vez em Lisboa, contou-me divertida no primeiro encontro a perplexidade da sua orientadora da USP quando lhe disse que queria escrever uma tese sobre a relação, qualquer que fosse, entre o modernismo brasileiro e o português: «– Mas Ana Teresa, o Prof. Antonio Candido já falou que não tem nenhuma...!»

Estou convencido de que o curso desta história teria tido logo ali um desvio infeliz, caso Ana Teresa não tivesse lido o livro de Arnaldo Saraiva, que a Unicamp acabara de publicar. Assim, pôde iniciar o trabalho mais consciente, quer dizer, sabendo que tinha de defrontar a força institucional de um paradigma poderoso, porém alimentada da esperança assente no estudo e na documentação reunida por Arnaldo Saraiva, ainda que sem prometer nenhum resultado capaz de dar corpo a uma tese. Em termos mais radicais, Ana Teresa sabia ou estava em condições de saber que o que ia iniciar era nada menos do que a repetição do que fora gesto de Arnaldo Saraiva no seu próprio doutoramento, isto é, rever o modernismo brasileiro, reavaliar lugares-comuns, ideias transmitidas sem exame, presunções estabelecidas com força de inevitabilidades naturais... mas em território menos favorável, para não dizer hostil. A diferença mais importante, no entanto, é que essa diferença de território é secundária diante da unidade do gesto maior de revisão.

Reabrir o problema das relações entre os dois modernismos é, em qualquer momento, um gesto destrutivo: significa reabrir o problema das relações entre as duas literaturas e, mais do que isso, relançar o problema da discriminação de duas literaturas nacionais em português. A reacção da orientadora de Ana Teresa denuncia claramente a incapacidade de compreender, acolher, estimular o gesto revisionista: porque não deixar sossegado um assunto já declarado vazio, um assunto certificadamente resolvido?

Dir-se-á que se trata menos da autoridade de Antonio Candido do que da rotina académica que em seu nome se estabeleceu. Decerto. Mas a grandeza do trabalho crítico de Candido também se avalia na capacidade de criar rotinas duradouras e resistentes. E não se pode negar, nem, é claro, esquecer que Antonio Candido disse precisamente isso. Num

ensaio muito citado, significativamente apresentado como «panorama para estrangeiros», Antonio Candido afirmou que a diferença entre romantismo e o modernismo no Brasil consiste em que «enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente»¹. Seria ocioso confrontar esta declaração com a realidade dos factos; já é indispensável situá-la nessa outra realidade dos projectos e das finalidades. «Desconhecer Portugal» não designa algum estado de coisas prévio, lastimável ou louvável, mas uma construção e o resultado de uma construção projectada. O trabalho crítico de Antonio Candido, prolongando o projecto literário do modernismo de 22, produziu um paradigma crítico, ainda dominante, que, articulado com uma dimensão institucional decisiva, a universitária, estabeleceu a possibilidade de desconhecer Portugal «pura e simplesmente», dando esse desconhecimento como resultado natural do processo de «formação» da literatura brasileira. Eis a rotina, em suma.

Mas o sucesso desse passo depende duma descrição do modernismo como movimento triunfante, sobretudo, para usar a definição de Mário de Andrade em '42, enquanto «todo orgânico de consciência colectiva». Mais radicalmente, a teoria da formação da literatura brasileira de Candido é a construção modernista por excelência, aquela mesma através da qual o movimento atinge o poder de descrição retroactiva daquilo que pretendia ter superado e aquela que, ao mesmo tempo, lhe dá homogeneidade e unidade, acima de tudo o situa historicamente num processo necessário de adequação da literatura brasileira à realidade da nação.

Em sentido muito preciso, o modernismo brasileiro triunfa quando gera uma descrição de si mesmo que teleologicamente o situa na continuidade dum processo formativo. Isso mesmo no entanto o enfraquece: trata-se sempre menos do triunfo do próprio movimento do que da descrição que o movimento impõe de si próprio, que por sua vez acaba mais triunfo da imposição do que da descrição. Descrições coerentes e congregantes, por outro lado, geram na realidade aquilo mesmo que descrevem como realidade: e o desejo de ignorar pura e simplesmente conduz, ao cabo e ao resto, a ignorar pura e simplesmente.

O problema é que nunca é tão pura nem tão simplesmente... Pelo contrário. Sintetizando em três alíneas, o que quero dizer é que a) o que genericamente se chama modernismo brasileiro – tanto na sua experiência como na descrição retroactiva – projectou-se animado da finalidade de consumir a exclusão portuguesa; que b) essa exclusão efectivamente se consumou e que, enfim, c), esta consumação era desde sempre impossível. Vertendo para os termos de início, a reabertura do problema das relações entre os dois modernismos reabre uma ferida do movimento brasileiro, mas não pode ser levada a cabo em nome de alguma prioridade portuguesa muito menos com finalidade de restabelecer a

¹ CANDIDO, 1980: 112.

prioridade portuguesa. Mais ainda, o problema não só não tem conteúdo nacional, como a própria descrição a que aqui o sujeito, isto é, «projecto impossível bem sucedido», inviabiliza qualquer acção em sentido nacionalista ou similar.

«Projecto impossível bem sucedido» é contra-senso que se aceita com facilidade, e até alívio, se se perceber que o que está em causa no problema é justamente a subordinação da actividade literária no Brasil à institucionalização da literatura no Brasil. Esta última acção faz-se continuamente no esforço de construção duma tradição nacional, ainda que heterogénea ou mesmo cindida. A primeira tarefa da revisão do modernismo talvez passe justamente pela urgência desta distinção e pela destruição do laço, suposto natural, que confunde institucionalização da literatura com formação de literatura nacional legitimada pela orientação para a nação.

Neste sentido, o problema das relações com a tradição e a literatura portuguesa é ao mesmo tempo decisivo e secundário. Decisivo porque sempre denuncia a impossibilidade de sucesso de um movimento literário que pretenda determinar exclusões definitivas: o excluído regressa inexoravelmente, seja o antigo, seja o estrangeiro, seja o marginal. Secundária, porque essa denúncia, a ser consequente e radical, obriga-nos a considerar a revisão do modernismo brasileiro como necessidade urgente da própria literatura brasileira já constituída nesse processo de subordinação da actividade literária à institucionalização da literatura. Se se quiser, a revisão do modernismo é uma urgência de liberdade: de destruição, afinal, de uma identidade da literatura brasileira que, quando a define histórica e nacionalmente, subordina e subjugaria se pudesse o esforço criativo dos seus poetas e escritores.

Vale sempre a pena recordar que o modernismo brasileiro não soube o que fazer com Machado: e levar essa asserção pacífica a outra, menos pacífica, a saber, que essa descrição global da literatura brasileira como formação nunca soube o que fazer com Machado, como de resto se comprova admirando os esforços de Roberto Schwarz, há anos com pertinácia a tentar persuadir-nos de que Machado não disse o que disse mas outra coisa que entretanto não disse porque não queria que o leitor percebesse que ele a tinha dito... outra coisa que, valha a verdade, se ele a tivesse dito, o transformaria no mais brasileiro dos romancistas banais.

Mas o exemplo de liberdade da revisão do modernismo, aquele que nos inspira e em certo sentido comanda, é o de Drummond. *Claro Enigma* exige vigorosamente a reabertura de todo o dossier de revisão do modernismo: é o livro que estabelece a agenda dessa revisão enquanto resposta a uma urgência, livro apenas possível a partir da exigência radical de liberdade. E desde logo a liberdade de declarar: «E como ficou chato ser moderno».

A mesma exigência de liberdade acho eu que conduziu Ana Teresa ao seu doutoramento, defendido com coragem, muito ardor e igual sucesso em Novembro do ano passado.

Bibliografia

CANDIDO, Antonio (1980) – *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*. In «Literatura e Sociedade», 6.^a ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

EXPORTAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA, HOJE

M. CARMEN VILLARINO PARDO

Galabra-Univ. De Santiago de Compostela
carmen.villarino@usc.es

O Número 1007 do *Jornal de Letras*, correspondente ao período de 6 a 19 de Maio de 2009, trazia um especial sobre Literatura Brasileira. Nessas páginas encontramos depoimentos do professor Arnaldo Saraiva e de outros colegas que trabalham em universidades portuguesas sobre literatura e cultura brasileiras.

No artigo assinado por Maria Leonor Nunes líamos uma síntese que tentava focar o assunto:

*O país convidado desta 79.ª edição da Feira do Livro de Lisboa, que se prolonga até ao próximo dia 17, é o Brasil; enquanto, em simultâneo, embora por acaso, decorre, de 7 a 10, a 2.ª edição do Letras em Lisboa, que reúne escritores brasileiros e portugueses. Assim, pareceu-nos oportuno dedicar um tema à Literatura Brasileira (...)*¹.

Nas páginas deste especial aparecem opiniões a propósito da presença e das ausências da produção literária brasileira em Portugal, na diacronia e na sincronia das dinâmicas sistémicas.

Ora, o que mais destacaria é o comentário da jornalista indicando que estas duas iniciativas decorrem «em simultâneo, embora por acaso»², a que também acrescento as

¹ «Jornal de Letras», 2009: 8.

² «Jornal de Letras», 2009: 8.

palavras do Director do *Jornal de Letras*, José Carlos de Vasconcelos, quem indica, em alusão a estas duas iniciativas:

*O que me parece é não se terem estabelecido entre as duas iniciativas as sinergias que seriam úteis a ambas, e ao público (...)*³.

O fato de o Brasil ser o país convidado na 79.^a Feira do Livro de Lisboa em Maio de 2009 (30 de Abril-17 de Maio) coincidiu também com outros eventos deste tipo, mas em lugares bem diferentes, como Lima e Santo Domingo. Isto é, o Brasil foi também o país convidado de honra na 12.^a Feria Internacional del Libro de Santo Domingo (FIL 2009) – 20 de Abril a 3 de Maio – e da XIV Feria Internacional del Libro de Lima (FIL-Lima 2009), celebrada entre 23 de Julho e 5 de Agosto.

É claro que esses três convites têm repercussões diferentes e, também, planificações diferentes. Não podemos, nem queremos, comparar o que significam essas participações dos pavilhões editoriais brasileiros em lugares como Lisboa, Lima e Santo Domingo. Mas sim pretendemos chamar a atenção para o que significam estas propostas em termos de mercado editorial e de planificação de estratégias empresariais.

Nesse dossier do *Jornal de Letras* pessoas de destaque no meio universitário português comentavam as «ainda atuais dificuldades» de circulação literária entre Portugal e o Brasil. Aludiam também ao importantíssimo trabalho feito, a partir do espaço académico, das universidades portuguesas para diminuir essas dificuldades e, no decorrer histórico, mas sobretudo em tempos recentes, o esforço de determinadas editoras – Livros do Brasil, Quasi, Campo das Letras, Caminho, entre outras. Mostravam uma queixa comum a propósito de o livro brasileiro continuar sendo «mal divulgado em Portugal»⁴.

De entre esses comentários coincidentes, de modo geral, em sinalar o problema e em apontar as diferentes causas, o professor Arnaldo Saraiva indicava: «Acho que o esforço editorial não tem sido, por outro lado, acompanhado pela crítica nos jornais e revistas». E acrescentava que era necessário também um maior apoio das instituições culturais brasileiras. Em palavras suas: «Deviam empenhar-se mais na promoção e na divulgação de seus autores em Portugal»⁵.

Na mesma linha, a professora Maria Aparecida Ribeiro comentava que «o esforço não deve ser apenas português» e que «a Embaixada do Brasil deve unir-se à universidade e desenvolver uma política nesse sentido, auxiliando na promoção de eventos (...)». E concluía: «Essa política deve inclusive transpor as fronteiras de Lisboa e estender-se a todo o país»⁶.

³ «Jornal de Letras», 2009: 3.

⁴ «Jornal de Letras», 2009: 10.

⁵ «Jornal de Letras», 2009: 10.

⁶ «Jornal de Letras», 2009: 10.

Este texto tem justamente a ver com alguns desses sinalamentos mas tentando ligá-los com o que venho denominando «a internacionalização dos mercados da literatura e da cultura brasileiras actualmente». Trata-se de um projeto de pesquisa⁷, ainda incipiente, mas que tratará de mapear e conhecer a presença da literatura brasileira no exterior – nomeadamente na Europa ocidental – e estudar em que medida os produtos literários brasileiros aparecem diferenciados entre os produtos culturais brasileiros e como são considerados em termos de exportação, mercados, instituições e planificação.

Nos últimos anos encontramos com maior frequência a ideia de uma presença brasileira no exterior que se aproxime da ideia de «marca BRASIL», de que o mercado editorial não é alheio.

Em termos deste mercado, conhecemos as cifras de produção e desenvolvimento que estão crescendo nos últimos anos. Recentemente, líamos que

Hoje, o Brasil responde por 50% do total de livros produzidos na América Latina. De acordo com o diretor executivo da Câmara Brasileira do Livro (CBL), Eduardo Mendes – fazendo uso de dados relativos à pesquisa anual encomendada pela entidade à Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas da Universidade de São Paulo (FIPE/USP) –, em 2008 o País publicou 51.129 títulos – classificados entre didáticos, gerais, religiosos ou Científicos, Técnicos e Profissionais (CTP) –, dos quais 19.174 estavam em sua primeira edição. «Isto representa um volume de 340,3 milhões de exemplares produzidos», destacou Rosely Boschini⁸.

Os dados relativos à leitura no Brasil são uma preocupação cada vez mais presente nas políticas públicas de governos municipais, estaduais e federal; mas ainda parece recente e escassa a preocupação com as planificações internacionais e definir programas de actuação.

Durante anos, as queixas de setores destacados e agentes concretos da sociedade brasileira em matéria de cultura foram – e continuam sendo – dirigidas aos índices de analfabetismo. Informes recentes, como o da pesquisa *Retratos da leitura no Brasil* (2007)⁹ mostram que os investimentos estão dando resultados; apesar de ainda contar com uma rede insuficiente de bibliotecas públicas e de a distribuição ser um problema sem resolver.

Esses objetivos continuam de atualidade, mas começa a ganhar peso também uma perspectiva que, acompanhando as propostas do professor israelita Itamar Even-Zohar, podemos entender como a aceitação, pouco a pouco, de a literatura não ser unicamente uma coleção de textos, sobretudo os «legitimados», e aceitar mais a ideia da literatura como

⁷ Projecto a desenvolver dentro do grupo de pesquisa Galabra da Univ. de Santiago de Compostela.

⁸ http://www.apexbrasil.com.br/portal_apex/objeto/texto/impressao.wsp?tmp.estilo=&tmp.area=27&tmp.texto=6128.

⁹ Trata-se de uma pesquisa feita pelo Ibope para o Instituto Pró-Livro e publicada no livro do mesmo nome, com a parceria da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, organizada por Galeno Amorim.

instituição social e uma rede que implica um «sistema literário». Nesse sentido, e em palavras do próprio Even-Zohar, «la distinción entre ‘bienes’ y ‘herramientas’ en esta red sería un paso adelante para liberar el análisis de la ‘literatura’ del aislamiento que ha resultado de tratarla como un fenómeno *sui generis*»¹⁰.

Nesta consideração, a «literatura» não é entendida como um instrumento «estético»; é, ao contrário, «una institución social muy poderosa e importante, uno de los instrumentos más básicos de la mayoría de las sociedades humanas, para ordenar y manejar su repertorio de organización de vida, es decir, su cultura»¹¹.

Se os bens «pertencem a alguém», as ferramentas precisaremos definir «quem as controla» e, portanto, quem está por trás do uso e da configuração de repertórios e de determinar quais são os repertórios oficiais – e em que momento – assim como aqueles que pertencem a outros grupos, centrais ou periféricos¹². Estamos falando, também, de planificação cultural.

Cada vez mais, agentes com capacidade de intervenção social (especialmente no nível das políticas públicas) atendem a cultura – entendida no sentido mais amplo – como um dos focos a considerar quando se trata das novas formas de economia e de diversificação de mercados. A Organização Mundial do Comércio (OMC), entre outros organismos, é um dos foros onde as negociações comerciais bilaterais se centram também no «assunto cultura». Os Estados Unidos já há anos que ingressam uma quantidade muito importante de divisas por exportação da «indústria baseada na produção de conteúdos sujeitos a *copyright* ou direitos autorais»¹³. E livros, música, cinema e software fazem parte dos produtos desse negócio.

Coincido também com o antropólogo Felipe Lindoso em que, «além do valor comercial, os produtos culturais têm um peso fundamental na formação de opinião pública e na imagem que os países projetam internacionalmente»¹⁴.

Na medida em que conheçamos melhor como somos vistos e como se constrói a própria identidade (também através de produtos literários), teremos mais elementos para planificar de um modo ou de outro em termos culturais.

É aqui onde aparece, de novo, a questão da planificação cultural, neste caso em termos de exportação. Coincido com o professor Even-Zohar em que «planificar una cultura constituye claramente un modo de crear nuevas opciones en un repertorio»¹⁵ e que, quando acontece uma atividade de planificação – independentemente das consequências de fracasso ou sucesso – a entidade correspondente (mesmo coletiva) atinge, de modo geral,

¹⁰ EVEN-ZOHAR, 1999: 29.

¹¹ EVEN-ZOHAR, 1999: 33.

¹² EVEN-ZOHAR, 1999c.

¹³ LINDOSO, 2004: 193.

¹⁴ LINDOSO, 2004: 194.

¹⁵ EVEN-ZOHAR, 1999b: 74.

uma melhoria nas suas condições de vida; isto é, produz-se a longo prazo uma certa dinâmica, um aumento da vitalidade que possibilita a essa entidade o acesso a opções de que previamente pôde ser excluída. É o fenómeno que ele designa como «energia»¹⁶.

Recentemente, detetamos alguns sinais dessa vitalidade no nível das ações institucionais brasileiras. Poderíamos pensar mesmo que já não existe uma dinâmica de estar à espera de agentes e editores estrangeiros virem ao Brasil à procura «de um outro *boom* latinoamericano» e sim uma tendência a encontrarmos agentes brasileiros que saem para vender, neste caso, produtos literários.

Mencionamos, como exemplo, as dinâmicas mais visíveis neste terreno em relação às parcerias e convénio entre a Apex (Agência Brasileira de Promoção das Exportações e Investimentos)¹⁷ e a Câmara Brasileira do Livro. O convénio, assinado em 23 de julho de 2008, tem como premissa que «o livro brasileiro precisa ser conhecido e respeitado também fora do Brasil»¹⁸. Para difundir o livro produzido no Brasil no mercado internacional, o convénio «Projeto Setorial Integrado (PSI) do Mercado Editorial» prevê um conjunto de ações, entre elas a venda de direitos autorais, participação em feiras e eventos internacionais e programas de incentivo às exportações, como apresentação do mercado brasileiro para empresários e formadores de opinião estrangeiros¹⁹.

Para o presidente da Apex-Brasil, Alessandro Teixeira, a parceria contribuirá para a promoção do País através da imagem de uma economia moderna e de avançada produção científica e editorial²⁰.

Em linhas gerais, o convénio entre a Apex e a Câmara Brasileira do Livro pretende criar condições para que as empresas estejam aptas à venda de direitos autorais, estimular o perfil exportador das editoras, ampliar o acesso a compradores estrangeiros, além de consolidar a presença do mercado editorial brasileiro no exterior.

Em palavras do gestor do projeto na Apex-Brasil, Christiano Braga (2008):

O incentivo à venda de direitos autorais brasileiros não é apenas uma complementação ao crescimento da indústria nacional do livro, como também uma necessidade de

¹⁶ EVEN-ZOHAR, 1999b: 73.

¹⁷ «A Agência de Promoção de Exportações e Investimentos – Apex-Brasil é um Serviço Social Autônomo, criado pelo Decreto n.º 4.584 de 05/02/03 e pela Lei 10.668, de 14/05/03. A missão da Apex-Brasil é promover as exportações de produtos e serviços brasileiros, consolidando a cultura exportadora. A Apex-Brasil trabalha em parceria com o poder público e organizações privadas, com o objetivo de inserir novas empresas exportadoras no mercado internacional, ampliar e diversificar mercados para os produtos brasileiros e, em consequência, gerar emprego e renda». <http://www.apexbrasil.com.br>.

¹⁸ <http://www.apexbrasil.com.br>.

¹⁹ Pelas normas do convénio, a Apex-Brasil participa com 50% dos custos de todas as ações e as empresas participantes e a CBL com o outro 50%. Até o momento, 28 editoras estão inscritas no projeto. A estimativa de negócios gerados pelo PSI é de aproximadamente US\$ 1,563 milhão nos próximos dois anos.

²⁰ «Nossa proposta é revelar para outras nações as características de um país de economia moderna e de avançada produção científica, contribuindo para ampliar nossas exportações de forma qualificada e renovando positivamente a imagem do Brasil», ressalta Alessandro Teixeira.

*expansão e consolidação da marca Brasil, expondo outras facetas e dimensões positivas do país. Esse projeto conseguiu a adesão de importantes editoras brasileiras e tem uma estratégia fundamentada e coerente com o atual cenário dessa indústria no Brasil*²¹.

O convênio implica atuações já concretas como a identificação e avaliação dos principais mercados-alvos na compra e venda de direitos autorais (estudo que elabora a Unidade de Inteligência Comercial da Apex-Brasil), um *site* específico sobre o projeto (em inglês e espanhol), um *software* de gerenciamento internacional de produtos e de contatos para as empresas que participam da iniciativa, um serviço de consultoria visando capacitar as empresas com as melhores práticas de editoras internacionais na compra e venda de direitos²², etc. Coincidem em que divulgar e fortalecer a imagem do mercado editorial brasileiro no exterior passa necessariamente pela participação em feiras internacionais.

Nessa área, a CBL e a Apex-Brasil elaboraram um cronograma dos principais eventos relacionados com o livro que aconteceriam entre Julho de 2008 e 2010²³. Assim, em 2008 essa aliança permitiu a participação de editoras brasileiras em encontros internacionais do livro com apoio do governo federal, tais como a Feira de Frankfurt e a Feira de Guadalajara, no México. Em 2009 e, depois do balanço positivo da iniciativa anterior, estabeleceu-se uma agenda para planificação das atividades. Nessa linha, apoiaram a presença de editoras brasileiras para 2009 nas Feiras Internacionais do Livro de Bologna, Madrid, Frankfurt, Guadalajara e Buenos Aires (e não, veja-se por exemplo, na de Lisboa).

De modo que, através deste tipo de acordos, o setor editorial passa a fazer parte das agendas das «Feiras Setoriais 2009» (neste caso, como «Entretenimento e Serviços»). Recentemente (18/09/2009), a CBL e a Apex-Brasil mostraram os resultados das ações conjuntas desenvolvidas em 2008-2009 para uma delegação de jornalistas dos Estados Unidos, Inglaterra, França, Alemanha, China e Índia, membros do *Projeto Imagem*, entre as duas entidades²⁴.

Segundo a presidente da CBL, Rosely Boschini, a venda de direitos autorais de obras brasileiras para o exterior começa a ser realidade (ainda que este é um «início da história a que já assistimos» – poderíamos dizer...). Em sua opinião, «a falta de profissionalização

²¹ <http://www.feirasdobrasil.com.br/revista.asp>. 24/7/2008.

²² A primeira ação nesse sentido foi o workshop do alemão Frank Jacoby-Nelson, especialista em direitos autorais, que aconteceu nos dias 1 e 2 de julho de 2008, em São Paulo.

²³ A Feira do Livro de Frankfurt 2008, a Feira Internacional del Libro de Guadalajara, no México – também em 2008, na Bologna Book Fair, em março de 2009, na Itália, e na London Book Fair, que acontece em Londres em abril de 2010. O convênio prevê a participação das empresas em duas edições de cada uma dessas feiras, com exceção da Feria Internacional del Libro de Madrid, onde as empresas participam apenas na edição de outubro de 2009. Cfr. <http://www.apexbrasil.com.br>. 25.07.2008.

²⁴ «O Projeto Imagem, ação importante para divulgar a marca brasileira, traz formadores de opinião estrangeiros ao Brasil para conhecer o mercado editorial nacional». (http://www.revistafator.com.br/ver_noticia.php?not=47851).

[do mercado editorial brasileiro], durante muito tempo, representou o principal entrave para a venda de direitos autorais ao mercado estrangeiro»²⁵.

Alguns dos responsáveis pela assinatura e o desenvolvimento do acordo concordam em indicar que, no relativo ao mercado editorial, algumas empresas brasileiras ainda precisam adotar determinadas estratégias que as situem em condições de igualdade no mercado internacional. Assim, por exemplo, para R. Boschini, uma dessas estratégias é «criar a cultura do *Foreign Rights Agent* dentro das empresas – alguém especialista em direitos autorais, bastante comum nas editoras estrangeiras, mas ainda uma novidade no Brasil»²⁶. Para ela, é necessário também profissionalizar a cadeia produtiva a fim de as empresas adotarem práticas globais aceitas na maioria dos países. «Isso passa pela internacionalização dos produtos de maneira orientada e divulgação estratégica da cultura e da produção intelectual brasileiras», indica também a presidente da Câmara Brasileira do Livro.

De fato, outro foco do convênio é o *Projeto Comprador*, que prevê a vinda de executivos de editoras estrangeiras, agentes literários e presidentes de feiras internacionais do livro ao Brasil. O primeiro encontro entre empresários estrangeiros e as editoras brasileiras aconteceu em Agosto de 2008, em São Paulo e no Rio de Janeiro, aproveitando a realização do Congresso Ibero-Americano de Editores²⁷.

Para o coordenador do Plano Nacional do Livro e Leitura, José Castilho Neto, esse acordo CBL-Apex-Brasil ajudará a ampliar a comercialização de títulos brasileiros em línguas estrangeiras, já que o governo brasileiro «tem apoiado a presença de representantes do mercado em feiras e eventos internacionais, além de investir na ampliação e apoio à tradução»²⁸.

Promove-se a imagem do Brasil e contribui-se para uma planificação estratégica de promoção comercial. Os objetivos parecem cumpridos, em parte, com essa parceria; atendendo também a demanda de alguns representantes do setor editorial que vinham reclamando – como Mauro Palermo, diretor executivo da editora Nova Fronteira – que, «para que o Brasil consiga de fato aumentar a venda de títulos para o exterior, a participação do governo é fundamental»²⁹ explica, no decurso da Feira de Frankfurt de 2008:

*O Brasil é um péssimo vendedor de livros. Em muitos países com menos tradição literária que o Brasil, como a própria Turquia, os governos oferecem subsídios para a tradução e promoção de seus livros e escritores no exterior. O Brasil não faz isso, o que dificulta a proliferação dos autores brasileiros fora do Brasil*³⁰.

²⁵ http://www.fiorde.com.br/I_FiordeOnline_Not.asp?not=31949.

²⁶ http://www.fiorde.com.br/I_FiordeOnline_Not.asp?not=31949.

²⁷ <http://www.apexbrasil.com.br.25.07.2008>.

²⁸ http://www.fiorde.com.br/I_FiordeOnline_Not.asp?not=31949. 24/09/2009.

²⁹ <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3727600,00.html>. Júlia Carneiro, 20/10/2008, «Feira do Livro de Frankfurt termina com recorde de público».

³⁰ <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3727600,00.html>. Júlia Carneiro, 20/10/2008, «Feira do Livro de Frankfurt termina com recorde de público».

De modo geral, nessas feiras internacionais do livro os editores compram mais direitos autorais para vender no país de origem do que vendem.

Mas o caminho andado já é outro. Será preciso fazer um balanço em finais de 2010 dos resultados de acordos como este que aqui focamos; mas, quando menos, apontamos para uma apreciação como a de Felipe Lindoso no seu livro de 2004, *O Brasil pode ser um país de leitores?*, em que afirmava:

*Países como Estados Unidos, França e Canadá estão levando muito a sério o aspecto das questões culturais nas negociações comerciais. Essa percepção, infelizmente, não é ainda muito forte no Brasil (...)*³¹.

Hoje, talvez possamos dizer que essa percepção tem alguma presença maior; mas, concordamos com ele, em que o sucesso de propostas de planificação cultural em termos de exportação está estreitamente ligado à construção de políticas culturais integradas internamente; em que, e cito palavras dele para concluir,

*(...) a discussão sobre políticas culturais saíria do gueto da «questão da cultura» e do reino do simbólico para o terreno muito mais complexo e vital dos acordos multilaterais de comércio*³².

Bibliografia

- AMORIM, Galeno (org.), (2008) – *Retratos da leitura no Brasil*. São Paulo: Instituto Pró-Livro/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1999^a) – *La literatura como bienes y como herramientas*. In «Sin Fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén», coords. Darío Villanueva, Antonio Monegal, Enric Bou. Madrid: Editorial Castalia, pp. 27-36. Disponível em http://www.tau.ac.il/~itamarez/work/spapers/trabajos/polisistemas_de_cultura.htm.
- (1999^b) – *Planificación de la cultura y mercado*. In «Teoría de los Polisistemas: Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía», coord. Montserrat Iglesias Santos. Madrid: Arco, pp. 71-96. Disponível em http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura.htm.
- (1999^c) – *La fabricación de repertorios, supervivencia y éxito dentro de las condiciones de heterogeneidad*. (Tradução feita pelo autor e Elias Torres Feijó do texto original apresentado como leitura plenária no 5.º Congresso Internacional da IASS, Dresden, 6-11 de Outubro 1999, e publicado com o título «The Making of Repertoire, Survival and Success under Heterogeneity» em *Festschrift für die Wirklichkeit* [To Honor Sigfried J. Schmidt], Guido Zurstiege, ed. Darmstadt: Westdeutscher Verlag, pp. 41-51.) Disponível em http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura.htm
<http://www.apexbrasil.com.br>

³¹ LINDOSO, 2004: 202.

³² LINDOSO, 2004: 203.

<http://www.exportnews.com.br/noticia.php?noticia=129&titulo=Editoras%20brasileiras%20querem%20ampliar%20participa%C3%A7%C3%A3o%20no%20mercado%20externo>). 25/07/2008. [Consultado a 4 de Janeiro de 2010].

<http://www.feirasdobrasil.com.br/revista.asp?area=noticias&codigo=13121>. 24/7/2008. «Editoras brasileiras querem ampliar participação no mercado externo». [Consultado a 12 de Janeiro de 2010].

http://www.revistafator.com.br/ver_noticia.php?not=47851. 30/07/2008, «Apex-Brasil e Câmara do Livro incentivam exportação de conteúdo literário». [Consultado a 4 de Janeiro de 2010]

http://www.fiorde.com.br/I_FiordeOnline_Not.asp?not=31949. 4/09/2009, «Projeto apresenta dados de conteúdo literário para representantes da imprensa estrangeira», Adelto Gonçalves.

<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3727600,00.html>. 20/10/2008, «Feira do Livro de Frankfurt termina com recorde de público», Júlia Carneiro. [Consultado a 4 de Janeiro de 2010].

Jornal de Letras, n.º 1007, 6-19/5/2009.

LINDOSO, Felipe (2004) – *O Brasil pode ser um país de leitores? Política para a cultura política para o livro*. São Paulo: Summus.

REIMÃO, Sandra (1996) – *Mercado editorial brasileiro 1960-1990*. São Paulo: Com-Arte/Fapesp.

NO MEIO DO REDEMUNHO: NARRAÇÃO E RESISTÊNCIA EM «A ESTÓRIA DO HOMEM DO PINGUELO» DE JOAO GUIMARÃES ROSA

CLARA ROWLAND

Centro de Estudos Comparatistas/Universidade de Lisboa.
clararowland@sapo.pt

estreques estalos de gatilho e pinguelo – o que se diz: essas detonações.

Grande Sertão: Veredas

1.

É possível que o conto de Guimarães Rosa em que a clivagem entre o popular e o erudito se faz mais explícita seja também aquele que de forma mais clara permite questionar essa separação. Refiro-me a um texto pouco estudado do autor, «A Estória do Homem do Pinguelo», que integra a edição póstuma de *Estas Estórias*¹. Aí, a tensão entre escrita e oralidade que está na base do projecto rosiano ganha corpo numa construção que se apresenta, sob vários aspectos, como reverso da fórmula narrativa a que a obra de Rosa é mais associada: o diálogo oculto, em que uma situação de interlocução é representada pela supressão de uma das vozes. Através dessa estrutura, Rosa encenava uma paradoxal oralidade, tanto mais tensa quanto claramente subjugada a um modo de destinação que é o da escrita, fazendo depender a simultaneidade do diálogo de uma fixação necessariamente diferida e filtrada pela leitura. «A Estória do Homem do Pinguelo» é a aparente negação dessa construção. Funciona, porém, plenamente como excepção: se, como sublinha Agamben, é próprio da excepção, como caso extraordinário da regra, um movi-

¹ ROSA, 1994: 801-824.

mento de *exclusão inclusiva*, que engloba o que é posto fora², este conto de Rosa participa intimamente dos problemas que o diálogo oculto levanta através da apresentação, no corpo do texto, do seu exterior excluído: a voz do interlocutor. Mas é precisamente no modo como a co-presença, também aqui, é negada, acentuando uma exterioridade não elidida pela inclusão, que a tensão entre oralidade e escrita se revela, mais uma vez, determinante na construção narrativa. Porque se no diálogo oculto temos uma voz intimamente cindida nos planos que convoca, aqui o texto apresenta duas vozes justapostas e distintas – até pela apresentação gráfica na página, através do itálico – que abertamente exibem essa perturbadora não-coincidência, numa separação de tempos em que o interlocutor parece estar, ao mesmo tempo, fora e dentro da situação narrativa. Comenta o discurso do narrador, José Reles, e descreve a sua *performance*, ao mesmo tempo em que a sugestão de interlocução é mantida³. Deste modo, o diálogo oculto exhibe a sua assimetria de base, que a narrativa rosiana progressivamente converte, como veremos, numa paradoxal e impossível simetria. Oscilando entre a transcrição de uma suposta oralidade e a inscrição de um comentário diferido, o conto representa um caso extremo na definição metanarrativa da poética de Rosa: e se a separação das vozes (cultura e popular, escrita e oralidade) parece ser aqui uma marca de diferenciação, veremos também que a figura que o conto oferece será, afinal, a de uma inevitável contaminação – nesse aspecto traduzindo de forma explícita um movimento que está na base de toda a construção linguística e narrativa rosiana. «A Estória do Homem do Pinguelo» parece assim confirmar o particular estatuto de *Estas Estórias* na obra de Guimarães Rosa: texto excepcional e, ao mesmo tempo, texto-síntese, retrospectivamente reflectindo fases distintas da produção do autor⁴, nele se encontram – e basta pensar também no caso paradigmático de «Meu Tio o Iauaretê» – as mais directas indagações rosianas sobre os mecanismos e a forma da narração.

É significativo que o título do conto permita já articular estas questões iniciais, e convocar uma sobreposição de níveis constitutiva do próprio texto: o «Homem do Pinguelo» surge inicialmente como presença sobrenatural invocada pelo narrador nos pontos estruturais da narrativa encaixada, entidade que «aparece» nos momentos decisivos que ditarão, para as personagens, a inversão de fortuna. «Dessa forma dito é, quem não sabe saberá. Modo de referir, conversa dos antigos.»⁵, diz o narrador, no seu «jogo de adivinhas», sugerindo para esta figura misteriosa uma origem no repertório tradicional. A

² AGAMBEN, 1995: 26.

³ Se, por um lado, é evidente que uma voz responde à outra, há passagens em que é claramente vincada a marcação de uma temporalidade diferida e de uma vinculação à escrita no discurso do interlocutor. Um exemplo: «Convém, quando possível, reparar-se que o contador alterna, afetivamente, pelo menos dois tons, positivos. Aqui, em exemplo, o acento surdo recaindo sobre o «Pai», daí por isto gravado maior» (ROSA, 1994: 804).

⁴ Cf. as considerações na badana da primeira edição de *Estas Estórias* (ROSA, 1969) da autoria de Leo Gilson Ribeiro e a sua retomada por Lígia Chiappini (CHIAPPINI, 2002).

⁵ ROSA, 1994: 809.

expressão «pinguelo», dicionarizada, parece funcionar no texto como variante de «pinguela» – prancha ou tronco que serve de ponte, elo de ligação ou passagem; ou como sinónimo, numa segunda acepção, de gatilho. É suficiente referir duas das associações centrais de *Grande Sertão: Veredas* para percebermos a importância dos dois termos. Se a ponte evoca a *travessia*, palavra-chave do universo rosiano, o segundo termo aparece numa das mais importantes caracterizações, no romance, da acção divina enquanto mediação, quando Riobaldo pergunta: «Coisas imensas no mundo. O grande-sertão é a forte arma. Deus é um gatilho?»⁶.

No entanto, o Homem do Pinguelo será, ao longo do texto, o ponto indecifrável – e a cuja decifração o narrador resiste – em que os diferentes planos do conto se irão cruzar. A vinculação a um universo mítico e popular é assim complexificada pela estrutura mesma da narrativa, pondo em causa qualquer relação directa com uma memória tradicional, antes descrevendo essa relação como clivagem face a uma anterioridade enigmática e inacessível, construída como segredo e adivinha⁷. A «estória» do título articula deste modo dois níveis: o Homem do Pinguelo surge, ao mesmo tempo, como objecto da narrativa encaixada e como figura de estruturação do conto, nos dois casos representando, antes de mais, um elemento opaco. No trânsito entre os diferentes planos, que permite acentuar de forma explícita a dupla dimensão, reflexiva e transitiva, da representação⁸, decide-se o complexo jogo de inversões que determina a singularidade deste texto; e na escolha da figura misteriosa como núcleo, o conto deixa entrever o seu desenho: será em torno de um centro obscuro que as tensões que até agora assinali – popular e erudito, narração e interlocução, escrita e oralidade – se irão organizar. Como afirma noutro contexto Manuel Gusmão: «o dispositivo de representação pode supor e mostrar algo de irrepresentável, pode mesmo pôr-se em movimento para tentar designar o lugar desse irrepresentável a partir ou à procura do qual se torna representação»⁹. Se este é um princípio essencial dos textos mais radicais de Guimarães Rosa, mais importante se torna, aqui, no modo como a

⁶ ROSA, 1994: 220. São várias as associações da palavra «pinguelo», em *Grande Sertão*, ao disparar/detonar de armas; para além da referência reproduzida em epígrafe na página 1 (ROSA, 1994: 181), veja-se também a sequência em ROSA, 1994: 112: «O senhor sabe: nome-da-mãe, e o depois, quer dizer – meu pinguelo. Sobre o fato, para de mim não desaprenderem, não se esquecerem, eu pegava o rifle». Adélia Bezerra de Menezes, num importante ensaio sobre este conto, destaca também a referência fálica do termo, associando-a à representação do Pai. Sobre a articulação entre pinguelo e gatilho, assinalando a passagem de *Grande Sertão*, a crítica sublinha que o gatilho apenas «serve para detonar algo *que já estava lá*» (MENESES, 2007: 208), indicando a «predisposição para a mudança» que caracteriza já os dois protagonistas da narrativa encaixada.

⁷ Essa descontinuidade é um dos temas centrais de «Uma Estória de Amor», representada no «escândalo» da narrativa desigual de Joana Xaviel. Sobre o papel da adivinha em «A Estória do Homem do Pinguelo», é importante a leitura de Irene Gilberto Simões: «O enigma é proposto, mas não é decifrado, o que do ponto de vista da narração sugere o silêncio do segundo narrador, enquanto o primeiro desenvolve a estória como resposta à pergunta formulada» (SIMÕES, 1988: 139).

⁸ «(...) représenter signifie se présenter représentant quelque chose et toute représentation, tout signe ou procès représentationnel comprend une double dimension – dimension réflexive, se présenter; dimension transitive, représenter quelque chose (...)» (MARIN, 1994: 255).

⁹ GUSMÃO, 1994: 238.

dimensão reflexiva encontra, no texto, uma concretização figural. Porque a dupla organização de «A Estória do Homem do Pinguelo» é, na verdade, inteiramente assente sobre um princípio formal¹⁰, que aqui se tomará como imagem da ficção rosiana: o quiasmo enquanto repetição invertida e concêntrica.

2.

*Agora é que você vem vindo, e eu já vou-
m'bora. A gente contraverte.
Direito e avesso...*

(*A Estória de Lélío e Lina*)

O início do conto, no duplo jogo das vozes, propõe uma série de variações em torno do tema da legibilidade. O ponto de partida é um dos comentários do interlocutor sobre o canto dos pássaros, em que se diz: «Dó é, porém, que tão desencontradas, contramente, suas revelações se confundam. E que, no impropício, rude ou frouxo dia-a-dia, ninguém tenha inda tempo capaz de entendê-los»¹¹. Estamos muito perto de outras caracterizações rosianas do tema da cegueira, como as que marcam a descrição da travessia em *Grande Sertão: Veredas*: «A gente vive repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está empurrado noutro galho. Acertasse eu com o que depois sabendo fiquei, para lá de tantos assombros...»¹², afirma-se num passo decisivo. Nos dois casos, o enredamento ilegível dos sinais do mundo é caracterizado temporalmente. Como a invisibilidade da passagem (onde o «real» se «dispõe para gente»¹³) é determinada pelo «mim minuto» que introduz uma imperceptível descontinuidade na repetição, também no conto de *Estas Estórias* é o tempo ausente do «impropício, rude ou frouxo dia-a-dia» a provocar a ilegibilidade das confusas revelações. Pouco depois, o texto acrescenta a esta caracterização do tempo as imagens do «corrido» e do «seguimento encadeado de seu fio e fluxo». Figuras da continuidade, e de uma linearidade temporal, são associadas a uma inapreensibilidade constitutiva dos movimentos da vida; no desenvolvimento linear do tempo, as revelações confundem-se, desencontradas. No quadro desta representação de um tempo que impede

¹⁰ «(...) it becomes evident that chiasmus may give order to thoughts as well as to sounds, and that it thus may give structure to the entire thought pattern of entire literary units» (WELCH, 1981: 11).

¹¹ ROSA, 1994: 802.

¹² ROSA, 1994: 46.

¹³ A passagem prossegue com a famosa definição da travessia em *Grande Sertão: Veredas*: «Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.» (ROSA, 1994: 46).

a leitura – ou a «proveitosa lição», nas palavras de José Reles –, e como sua refutação, surge a proposta de uma narrativa, orientada não para o «corrido», mas para o «salteado»; ou, como glosará o interlocutor, para as «bruscas alterações ou mutações». A passagem é a seguinte, na alternância de vozes:

– *Credo que não. (...) Se para escutar não lhe cansa – sempre me alembro de um forte caso, conteúdo, que nem dos de livro, conformemente. É estória achada. E o senhor depois vai não contrariar comigo que, do que se vive e que se vê, a gente toma a proveitosa lição não é do corrido, mas do salteado.*

Súbito acúmulo de adágios – recurso comum ao homem do campo, quando tenta passar-se da rasa realidade, para principiar em fórmulas suas abstrações. Quanto à frase in fine, quererá dizer que: o que merece especulada atenção do observador, da vida de cada um, não é o seguimento encadeado de seu fio e fluxo, em que apenas muito de raro se entre-mostra algum aparente nexo lógico ou qualquer desperfeita coerência; mas sim as bruscas alterações ou mutações – estas, pelo menos, ao que têm de parecer, amarradinhas sempre ao invisível, ao mistério¹⁴.

A «estória» encaixada, história do encontro entre Cesarino e Mourão, é então, propriamente, a história do Homem do Pínguelo – a história da constituição, pela narração, de uma ponte ou passagem, ponto de reversão ou mutação, que tornaria legíveis as descontraídas revelações. Deste modo, é uma noção de forma que o conto começa por opor ao fio e fluxo: associando, desde logo, a legibilidade à descontinuidade, ou à recusa de uma temporalidade linear. Não é por acaso que a «estória» é caracterizada como «de livro»: a narração faz-se em nome de uma forma apreensível que mostre o que a vida não deixa ver. Não estamos longe do caso do pacto entre Davidão e Faustino, de *Grande Sertão: Veredas*, em que o «assunto de valor, para se compor uma estória em livro», parece pedir uma continuação inventada que possa «encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lerdeza de sarrafaçar.» Como pergunta Riobaldo: «A vida disfarça? Por exemplo»¹⁵.

O caso «achado» é proposto, assim, também como exemplo, do qual porém se antecipa a operação retrospectiva que está na base da sua configuração: «o senhor vai não depois contrariar comigo» é a fórmula de uma indicação de leitura (o *salteado* – e não o *corrido*) que destaca já o princípio de construção e de articulação das suas partes. O conto reforça, deste modo, a sua dimensão reflexiva, a acentuação explícita do modo como a narração se mostra e chama a atenção para as suas junturas e transições, verdadeiro objecto do que se conta. Significativamente, os lugares da aparição da figura misteriosa são espaços

¹⁴ ROSA, 1994: 802-3.

¹⁵ ROSA, 1994: 59.

liminares ou intervalares¹⁶. É por isso importante que a «proveitosa lição» seja sobre «o que se vive e vê». Comentário do mundo e comentário das estratégias de representação são aqui, como noutros momentos-chave da obra rosiana, sobrepostos, constituindo um nó reflexivo de difícil orientação. O desdobramento de José Reles em narrador e personagem será essencial nessa constituição, como veremos. Por ora, importa destacar que é o próprio interlocutor que encaminha o leitor para a interpretação dos movimentos da narrativa:

Senão se só em dois pontos, denuncia-se o narrador, quanto a secretas opiniões ou involuntárias razões, que estariam a conduzi-lo no contar; o que pode propor algo à luz o sentido oculto da estória. Primeiro, diz «na saída» do arraial, quando também, e melhor, poderia ser «na entrada».(...) (Interpelado, sobre item e outro, ele nada tem para explicar)¹⁷.

Se a partir daqui é claro que um dos problemas estruturais do texto passará necessariamente pela reversibilidade entre começo e fim, pressuposto aliás do parágrafo inicial («Nada em rigor tem começo e coisa alguma tem fim, já que tudo se passa em ponto numa bola»¹⁸), a vinculação da «condução» da narração às *opiniões* ou *razões* de José Reles atribui a construção retrospectiva da *fabula* a um suposto saber, que no narrador reside e que determinaria a forma da «estória» encaixada. A proposta de legibilidade do mundo, e a estruturação da narração como estrutura legível que o demonstraria, assentam por inteiro na suposição desse sentido oculto – a que aqui se chama Homem do Pinguelo – a marcar a identificação dos momentos de viragem ou mutação da «estória». Centro ilegível do texto, não deixa por isso de ser a condição da sua leitura.

Nesse quadro, o enredo proposto revela-se essencial: porque a história que o narrador José Reles testemunhou e quer agora contar está, na verdade, inteiramente construída em torno da figura do paralelismo invertido. Se a adivinha central sobre o Homem do Pinguelo constitui um quiasmo – «Quem é que ajunta, no escuro, o que no claro vai aparecer?»¹⁹ –, a narrativa encaixada faz-se de reversões simétricas e trocas de posição. Cesarino e Mourão são duplos e opostos²⁰ – o primeiro magro, apressado, inquieto, herdeiro contrariado de uma venda num pequeno arraial; o outro gordo, pacato, desejoso

¹⁶ «Ele, às vezes, fio que costuma aparecer assim, em portas de vendas» (ROSA, 1994: 809); «se diz que ele é velho para surgir, nesse vezo, do jeito, em parada de paragem de beira d'água. Vem só para fazer mercê de presença, conformemente.» (ROSA, 1994: 814).

¹⁷ ROSA, 1994: 803.

¹⁸ ROSA, 1994: 801.

¹⁹ ROSA, 1994: 809.

²⁰ Para a figuração do duplo neste conto e, em geral, em *Estas Estórias*, cf. CALOBREZI, 2001. Ver também MENESES, 2007: 206: «Mutações de sucessos, reversão da situação, mudança de destino: peripécia. Se o Cesarino e Mourão podem ter suas vidas radicalmente alteradas, numa violenta peripécia, porque se reconhecem trocados: é o outro que lhes mostra, como um espelho invertido, o que poderiam fazer da própria vida».

de sossego, órfão, vagueando no sertão com uma boiada condenada. A venda de Cesarino, alagada pelas chuvas inclementes daquele ano, aproxima-se do ponto de ruína; a boiada de Mourão define nos dias inclementes de uma seca sem fim à vista. A própria caracterização dos dois é, à partida, invertida: Cesarino, caçador, será caracterizado como «ardente», «homem do pé quente»²¹; Mourão, pescador, atravessando o «saara»²² da seca, «naufra-gava no sair do sertão»²³, «almirante em mar secado»²⁴. José Reles é o mediador: acompanha a evolução de Cesarino, encontra Mourão na «passagem do Ingá» e leva-o até ao arraial, na sua saída ou entrada, onde o encontro se dá. Cesarino mostra interesse pela boiada, Mourão reconhece o valor da venda – até que a troca, a reversão, é efectuada, com a proposta de «barganhar fumo podre por carne podre». Aí, como o narrador assinala, Mourão dá um salto «xispeteótico»²⁵, inscrevendo no texto, *naquela juntura*, a letra do quiasmo, e o contraponto até então desenvolvido é subitamente invertido. Diz José Reles:

É ver que é ver, bom é dizer: que vi. E ninguém era dono desse silêncio. Seo Cesarino empinou a cabeça. Seo Cesarino tossiu fora de propósitos. E o Mourão vindo de lá, de roda volta, charuto na mão, mastigando os beiços. Ombro por ombro um com o outro. De um lado, o homem; de outro lado, o homem. Eles estavam lá, os abismados.

Onde pois foi então, naquela juntura. O em que eu dei fé, de uma aragem em fino, do vero que se dava para estar acontecendo. Tudo subido sensato, no ensejo pontudo, positivo mesmo. E onde cantaria o galo? Chega que eu entendí. Sei o porquê, sem saber. Hoje, acho que sei. Que, naquela hora de paz, devia de se ter surgido para estar ali, com a gente, o... O desencontradiço... O bem-encontrado... O...²⁶.

No centro da estrutura cruzada que a troca constitui, o «Homem do Pinguelo» faz a sua aparição decisiva. A partir desse momento, a reversão está consumada: Cesarino consegue salvar a boiada, enriquece, e acaba vivendo em palácio; enquanto que, para o Mourão, «a carta errada, do ano passado, desta vez era trunfo»: a venda prospera, o antigo boiadeiro fica «sumo dono do arraial» e morre rico, formando «impossível exemplo»²⁷.

O movimento do texto é claro, na inversão dos protagonistas e dos seus elementos: o encontro dos opostos resolve-se na inversão de fortuna, reparando o desconcerto e acentuando, como é próprio do quiasmo, a unidade na diferença²⁸. A estrutura cruzada

²¹ ROSA, 1994: 804.

²² ROSA, 1994: 806.

²³ ROSA, 1994: 812.

²⁴ ROSA 1994: 810.

²⁵ «Daí, mais, porém, fez o que não se achava possível sem o pasmo: pulou também, para a banda de dentro, xispeteótico» (ROSA, 1994: 817).

²⁶ ROSA, 1994: 818.

²⁷ ROSA, 1994: 823.

²⁸ Cf. GASCHÉ, em «Reading Chiasms»: «(...) what concerns us is the idea that chiasmatic reversals secure, by the very move-

preserva os termos em oposição, criando uma relação especular em torno de um centro, deste modo contribuindo com uma nova figura – talvez a mais produtiva – para aquilo que Suzi Sperber identificou como o «tema do centro» na ficção rosiana²⁹. E evoca, além do mais, as muitas representações do pacto na obra de Rosa, como o já referido episódio de Davidão e Faustino. Assim, o texto desenha aqui uma figura, legível e apreensível, a partir da qual é possível identificar a juntura que permite a pergunta sobre o agir humano. Mas essa figura, por sua vez, dá conta da complexidade desta construção ao abrir a interrogação sobre o eixo que a sustenta: o *pinguelo*, figura da passagem. O narrador que convoca a presença da entidade sobrenatural vai progressivamente furtar-se a defini-la e a nomeá-la. A sua aparição central é marcada pela elipse, sendo caracterizado por José Reles apenas como «o desencontrado... o bem encontrado...». É uma descrição precisa das implicações do centro do quiasmo: no encontro desencontrado que a figura representa³⁰, o paralelismo invertido constrói-se em torno de um eixo necessariamente implícito, no qual movimentos de sinal oposto podem paradoxalmente sobrepor-se, ao mesmo tempo que reorganizam a separação estrutural dos sintagmas. Percebe-se assim que o quiasmo seja, ao mesmo tempo, figura de junção e disjunção³¹; e que apenas no ponto suspenso (e necessariamente, como sublinhei, implícito) em que os contrários se confundem as «revelações desencontradas» com que o conto abria se possam dar a ver. É uma imagem, aliás, recorrente noutros textos de Rosa: tanto em «Cara-de-Bronze» quanto em «A Estória de Lélío e Lina» é no momento em que «tudo contraverte», num encontro impossível entre opostos, que o tempo se suspende e a estrutura do conto se revela. Recuperando a conhecida dicotomia de *Grande Sertão: Veredas*, que opõe a *vida de sertanejo* à *matéria vertente*, verdadeiro objecto da narrativa³², poderíamos assim dizer que é no ponto em que *tudo contraverte*, na suspensão impossível dos contrários, *que a matéria vertente se dá a ver*. Mas como José Reles, «resistido, de meio no talvez»³³, parece deixar claro, se o quiasmo designa o lugar da juntura – instituindo, no contínuo, uma abrupta descontinuidade – marca também a sua necessária inapreensibilidade. Nas palavras do narrador: «Das coisas que a gente vê, a gente nunca percebe explicação. Cada caso, tudo, tem mais *antes* do que *em ponto*»³⁴.

ment of the inversion of the link that exists between opposite poles (...), the agreement of a thing at variance with itself» (GASCHÉ, 1987: xvii).

²⁹ SPERBER, 1994.

³⁰ «De um lança a outro lança, a gente se encontrando com o desencontro», diz-se a dada altura no conto (ROSA, 1994: 820).

³¹ Cf. AARONS, 2001: 176: «So the chiasmus is essentially a figure of repetition, since it consists of two phrases or clauses parallel in syntax, but it is also (...) a figure of opposites, antitheses, because of the intrinsic reversal that defines the patterning of those phrases. And it's at the centre of the chiasm, the place at which the implied crossing occurs, that we experience both juncture and disjuncture».

³² «E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder» (ROSA, 1994: 68).

³³ ROSA, 1994: 809.

³⁴ ROSA, 1994: 809.

Percebe-se assim que a estrutura temporal do quiasmo se relacione com o tema inicial do conto. A sua figura opõe-se às imagens do «seguimento encadeado» do «corrido» da vida que inicialmente sublinhei. Gerando uma descontinuidade, estabelece, espacialmente, uma simetria entre as temporalidades opostas que a sua constituição convoca. Se o texto, na sua abertura, afirma que «nada em rigor tem começo e coisa alguma tem fim», o final irá repetir que «todo o lugar é igual a outro lugar; todo tempo é o tempo»³⁵. É como figura de repetição que o quiasmo age sobre a linearidade narrativa – paradoxalmente, num texto sobre mudança e inversão, definindo a legibilidade da sua forma não em função dos seus extremos (início e fim: o percurso e a mudança de fortuna dos protagonistas) mas precisamente a partir de um centro que suspende o tempo. Não é de outra coisa que fala o interlocutor quando sublinha, como vimos, que a saída e a entrada do arraial coincidem. O quiasmo suspende a linha alimentando o conto apenas a partir do seu centro implícito: e a mudança revela, na verdade, a permanência invertida dos elementos em relação. A legibilidade dessa forma assenta por inteiro na interrogação da juntura, do ponto de transição, do meio que só existe na articulação do desencontro.

3.

Tadeu: *A vida é certa, no futuro e nos passados...*

Mainarte: *A vida?*

Tadeu: *Tudo contraverte...* (*Cara-de-bronze*)

É em torno dessa interrogação que a construção do conto, na sequência das duas vezes contrastantes, se faz significativa. A narração do «caso achado» é constituída, como já referi, pela sobreposição entre narração e comentário: o primeiro narrador descreve, comenta, corrige e interpreta as palavras de José Reles, que por sua vez vai incorporando no seu texto a resposta à solicitação do outro. Mas progressivamente, ao longo da narração do caso de Cesarino e Mourão, as posições ocupadas pelos dois narradores começam também a sofrer uma inversão – a ponto de a construção do conto poder responder, também, à figura do quiasmo que a narrativa encaixada parece ilustrar. As expressões características do «homem do campo» transitam para o discurso do interlocutor; as considerações de José Reles, no final, repetem simetricamente as do interlocutor na sua abertura, até que nas suas últimas linhas o texto sela novamente «as quatro mudanças da lua», desta vez «sob a mirada» do leitor, com a fusão dos dois narradores numa primeira pessoa do plural: «Isto viria por depois? (O narrador só escuta.) E mais não nos será perguntado»³⁶. Narração e

³⁵ ROSA, 1994: 823.

³⁶ ROSA, 1994: 824.

comentário, oralidade e escrita, popular e erudito sobrepõem-se, fazendo da assimetria estrutural do conto uma paradoxal coincidência.

O conto fecha-se, assim, sobre o seu início, cumprindo uma das possíveis definições do quiasmo – uma figura em que se sai de uma série pelo mesmo caminho por onde se entrou³⁷. E a repetição invertida das interrogações iniciais reabre a questão da exemplaridade do caso. Se toda a estrutura do texto, nos seus dois níveis sobrepostos, se orienta para a denominação negada do centro da inversão, ou seja do que se esconde nos pontos decisivos de estruturação de um destino, a legibilidade da forma proposta constrói, na verdade, uma anti-revelação, reafirmando o ponto de transição, de mudança, como lacuna fundadora. Como comenta o interlocutor: «Sobre o ser e aparecer, porém do Homem do Pinguelo, furta-se de ainda falar. Peremptório, recusa-se, chega a agastar-se»³⁸. À sugestão inicial de um «sentido oculto da estória», o final responde com a sua recusa: «É mal ver que o centro do assunto seja ainda de indiscussão, conformemente?»³⁹. Deste modo, o conto parece jogar de forma profunda com a estrutura do quiasmo: é toda a sua construção que se define como moldura em torno de um centro que se furta, que permanece de «indiscussão». Deslocando uma afirmação de Warminski sobre uma passagem de Nietzsche, na qual luz e escuridão são dispostas numa estrutura quiasmática, poderíamos dizer que o quiasmo é aqui uma «figura impossível, um marcador, um x, no lugar do que é radicalmente desconhecido e impossível de conhecer (...), uma figura colocada no lugar do que não é figurável»⁴⁰.

E a posição dessa recusa será, como em muitos textos de Rosa, a do narrador José Reles, testemunha reticente, que não domina o que conta mas que incessantemente chama a atenção para o modo como se inscreve no dispositivo de representação. Destacada no trânsito entre os níveis narrativos, exposta enquanto corpo resistente de quem a história, na intersecção das suas inversões, depende, é ela a figura que propicia o encontro, que possibilita o diálogo de opostos⁴¹ e designa, nos interstícios do enredo e dos seus espaços, o lugar opaco da revelação. «A gente fabulando – o vivendo. Será que alguém, em estudo, já escarafunchou o roda-rodar de toda a gente, neste meu mundo?»⁴² – afirma, na conclusão do seu caso. Deste modo, o final do conto claramente sublinha a sobreposição

³⁷ «By a more practical and intelligible definition, chiasmus means that you leave a series by the same route that you entered by» (FRIEDRICH, 2001: 240).

³⁸ ROSA, 1994: 823.

³⁹ ROSA, 1994: 824.

⁴⁰ «(...) the way the Apollinian figures the Dionysian is by putting an impossible figure, a marker, an x, in the place of that which is radically unknown and unknowable (...), a figure put in the place of that which is unfigurable» (WARMINSKI, 1987: xlix).

⁴¹ Cf. ainda WARMINSKI a propósito do quiasmo nietzschiano: «Everything in this carefully constructed figure seems to stress the symmetry of the terms and their inversion. Interpreted thus the metaphor brings Apollo and Dionysus into relation with one another as symmetrical interlocutors in a dialogue. The metaphorical exchange would itself be a dialogue – *dia* – *logos*, or speaking between – that allows Apollo and Dionysus to speak to one another.» (WARMINSKI, 1987: xi).

⁴² ROSA, 1994: 823.

que indiquei inicialmente, acentuando, na figura de José Reles, a sua dimensão reflexiva: se a «estória» do Homem do Pinguelo é também a história da configuração, pela narração, de pontos de passagem ou inversão, dos quais a presença misteriosa, «remirando a gente», seria figura tutelar ou entidade propiciadora, no trânsito entre os níveis narrativos deixa de ser possível distinguir entre aparição e testemunho, ou, de modo mais radical, entre intervenção e narração. O narrador é, também, a figura opaca e enigmática da mediação:

– É. Eu é que estive lá, junto, nas horas, em estâncias tão desiguais. Ali, primeiro com um, depois com o outro, depois com os todos dois, para todos o sol nascendo. Eu vi e ouvi, tudo o que conformemente era para se notar, que se deu: fui flagrante de testemunha... Agora, não sei...⁴³.

Reconstituído o desencontro na saída do conto, o *pinguelo*, ponto de transição, onde as coisas são e não são, assume de novo, através do jogo de adivinhas do narrador, o lugar inapreensível do *meio da travessia*: «A gente vive sem querer entender o viver? A gente vive em viagem»⁴⁴, diz o narrador, restabelecendo, no fecho, a ilegibilidade – agora paradoxalmente legível enquanto tal – como condição do fio da existência. Em torno da leitura negada do centro, testemunha, narrador e ouvinte apresentam a mesma imagem de resistência. Fechado em quiasmo, o conto cumpre o desenho da sua forma – como queria Friedrich Schlegel para a obra romântica, uma forma «plenamente delimitada mas absolutamente ilimitada no seu interior»⁴⁵.

Bibliografia

- AARONS, Victoria (2001) – *A Kind of Vigilance. Tropic Suspension in Bernard Malamud's Fiction*. In «The Magic Worlds of Bernard Malamud», ed. Evelyn Avery. Albany: State University of New York Press, pp. 175-186.
- AGAMBEN, Giorgio (1995) – *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- CALOBREZI, Edna (2001) – *Morte e Alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: Edusp.
- CHIAPPINI, Lúcia (2002) – *A vingança da megera cartesiana: nota sobre Estas Estórias*. «Scripta», Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Vol. 3, n. 10, pp. 218-233.
- FRIEDRICH, Paul (2001) – *Lytic Epiphany*. In «Language in Society». Cambridge University Press, 30, 217-247.
- GASCHÉ, Rodolphe (1987) – *Reading Chiams*. In «WARMINSKI», pp. ix-xxvi.
- GUSMÃO, Manuel (1994) – *Da Poesia como Razão Apaixonada*. 3. In «Poesia & Ciência», ed. Kelly Basilio & Manuel Gusmão. Lisboa: Edições Cosmos, pp. 235-248.
- MARIN, Louis (1994) – *De la représentation*. Paris: Seuil.
- MENESES, Adélia Bezerra (2007) – *Identidade e Alteridade/Identidade e Destino: «o Homem do Pinguelo» de Guimarães Rosa*. In «João Alexandre Barbosa: o leitor insone», Plínio Martins Filho e Waldery Tenório (eds.). São Paulo: EDUSP, pp. 199-214.

⁴³ ROSA, 1994: 823.

⁴⁴ ROSA, 1994: 824.

⁴⁵ «(...) sharply delimited, but within those limits limitless and inexhaustible» (*Athnaeum* 297, SCHLEGEL, 1991: 59).

- ROSA, João Guimarães (1969) – *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- (1994) – *Ficção Completa*. (vol. 2). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- SCHLEGEL, Friedrich (1991) – *Philosophical Fragments*. Trad. Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SIMÕES, Irene Gilberto (1988) – *Guimarães Rosa: As Paragens Mágicas*. São Paulo: Perspectiva.
- SPERBER, Suzi (1982) – *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática.
- WARMINSKI, Andrzej (1987) – *Readings in Interpretation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- WELCH, John W. (1981) – *Introduction in «Chiasmus in Antiquity: Structures, Analyses, Exegesis»*, J. W. Welch (ed.). Hildesheim: Gerstenberg.

ENTRE DISPOSICÃO E DEPOSICÃO: A ESCRITA COMO EXÍLIO E COMO TESTEMUNHO EM CLARICE LISPECTOR

ETTORE FINAZZI-AGRÒ

Universidade de Roma «La Sapienza»
finazzi@uniroma1.it

E se ninguém consegue explicar, este falar é todavia a tarefa da testemunha. Mas a testemunha já nos disse que, em primeira instância, ela testemunha o fato de escrever.

Franco Rella, Dall'esilio

Tens sempre a sensação de não pertencer. E de fato não pertences.

Edward W. Said, O meu direito à volta

Mas há também o mistério do impessoal que é o «it»: eu tenho o impessoal dentro de mim.

Clarice Lispector, Água viva

A palavra «exílio» encobre uma série muito ampla de significados e é atravessada por uma ambigüidade que poderia ser, de forma sumária, identificada na relação aleatória entre afastamento real e alheamento mental, entre uma distância medível no espaço e no tempo e uma outra toda interna ao ato de escrever e, mais ainda, de testemunhar. Quero aqui tratar dessa ambivalência a partir da obra de Clarice, tentando ler a sua relação com a escrita a partir do seu aparente «ausentar-se» de si mesma, para fugir à Norma e ao Poder de um discurso imposto, para tentar testemunhar aquilo que deveria ficar fora do alcance das palavras. Nesse sentido, pode-se afirmar que, como todo grande escritor, também

Clarice mantém a capacidade de deslocar-se e de desdizer-se, ao lado de uma teimosia poética contrastando e resistindo contra qualquer forma de integração ou de normalização, jogando com os signos e instituindo, «no próprio coração da língua servil, uma verdadeira heteronímia das coisas»¹.

De resto, o ato de escrever encerra desde sempre – e a consciência disso se torna mais evidente no âmbito da literatura do séc. XX – um poder de alienação em relação ao *Eu* que o cumpre e que nele deveria se espelhar. Nesse sentido, descobrir-se *outro* e *estrangeiro* no signo ou no traço pode ser considerado uma experiência primária de *Ichspaltung*, de divisão irremediável do sujeito diante da qual se abrem duas soluções possíveis – ambas praticadas, com efeito, pelos escritores do século passado. A primeira prevê a possibilidade de se multiplicar, numa espécie de fragmentação infinita da identidade na pluralidade das instâncias egóticas: é o caso, aliás muito conhecido, de Fernando Pessoa e da sua tentativa de criar tantas identidades quantas são as hipóteses discursivas que se abrem diante do sujeito, ou melhor, de existir tantas vezes como *outro* quantas são as disposições virtuais do *Eu*. A heteronímia pessoana pode, de fato, ser considerada um «dis-positivo» (seja no sentido simplesmente retórico, seja no significado mais amplo e complexo que a este termo atribuiu Michel Foucault)² pelo qual, embora mantendo intacto o limiar entre o *Si* e o estranho-de-*Si*, seria possível se apoderar, de forma intermitente, de diferentes identidades as quais mantenham uma relação de tipo solidário com o sujeito que as inventa e as age. Por paradoxo, esta modalidade de deslocação ou de exílio do sujeito em relação a si mesmo esconde uma tentativa extrema de controle sobre a dispersão: na objetivação dinâmica da relação entre *eu* e *outro*, nesta espécie de abdicação à sua centralidade por parte do sujeito do discurso, descobrimos, na verdade, um projeto de recomposição pânica, de domínio utópico sobre a dispersão que passa pelo apagamento de uma identidade homogênea para se encontrar, uno e plural, na heterogeneidade das coisas e do mundo (projeto, esse, que Pessoa desenvolve, de modo significativo e pelo menos no início, na esteira de Walt Whitman).

A segunda eventualidade que se abre diante do sujeito que escreve e diante da sua incapacidade de se encontrar no que ele mesmo escreve, no signo por ele deixado na página, é aquela de aceitar a fatalidade da divisão, de ratificar a impossibilidade de recompor uma identidade trabalhada e dilacerada pela prática. O processo, que poderia ser definido de «de-posição» do *Eu*, tem como resultado a constatação de uma experiência: o sujeito, enfim, assume a distancia entre o *eu* e o *si* e a sanciona numa espécie de exílio per-

¹ Como se sabe, são estas, fundamentalmente, as «forças» da grande literatura, na visão magistral de Roland Barthes: «s'entê-ter», «se déplacer» (até chegar à abjuração) e «jouer les signes» (BARTHES, 1978: 25-28).

² Como se sabe, na obra de Michel Foucault o termo «dispositivo» é várias vezes evocado mas nunca definido com clareza. À tarefa de circunscrever o(s) significado(s) dessa palavra utilizada pelo filósofo francês, se deram primeiro Gilles Deleuze e mais recentemente Giorgio Agamben, com dois ensaios que têm, por acaso, o mesmo título (DELEUZE, 1989; AGAMBEN, 2006).

manente em relação à sua identidade. O exemplo mais fácil é, aqui, o da pseudonímia de que temos inúmeros exemplos na literatura moderna e que, em alguns casos, chega a ser tangencial ou até a se sobrepor à heteronímia (pense-se apenas no caso famoso de Henry Beyle, escrevendo uma autobiografia que assina como Stendhal mas que atribui a uma terceira pessoa, denominada Henry Brulard). A sanção da decomposição do sujeito, ou melhor, como vimos, da sua «de-posição» assume neste caso uma conotação estática, significando em si mesma e sem prever, como no dispositivo heteronímico, uma ulterioridade significativa rumo a uma recomposição do sujeito dentro de uma nova constelação identitária. Para resumir, se por um lado poderíamos considerar a pseudonímia uma forma de confinamento do *Eu* atrás da máscara de um nome próprio, pelo outro, a heteronímia guardaria o valor de um deslocamento contínuo em direção ao *outro*, contrariando o poder nulificante duma identidade imposta e estável (com todas as conseqüências de caráter ideológico ou político ou ético que esta distinção comporta).

Na verdade, existe um caso ainda mais curioso e, talvez, útil para a minha reflexão: o da, assim dita, «homo-pseudonímia», ou seja, da «pseudonímia quadrática» lembrada por Giorgio Agamben³ e teorizada, no registro irônico que lhe era típico, pelo escritor italiano Giorgio Manganelli, num texto seu incluído no livro póstumo *La notte*. Nesse conto, intitulado justamente «(Pseudonimia²)», Manganelli é informado por um amigo e por outras pessoas confiáveis da saída de um livro a seu nome que ele, por contra, sabe não ter escrito. Ele compra, todavia, o livro e o lê a contragosto, sem se reconhecer nem na forma e nem no conteúdo dele. A leitura, porém dá asas a uma reflexão vertiginosa:

Portanto, eu não tinha escrito nada; mas por «eu» entendia aquele dotado de nome e sem pseudônimo. Tinha escrito o pseudônimo? Provavelmente, mas o pseudônimo pseudo-escreve, e é, tecnicamente, ilegível por parte do eu, no mais o é por parte do eu pseudônimo quadrático, que, obviamente, não existe; mas se o leitor é inexistente, eu sei o que ele pode ler; aquilo que pode escrever o pseudônimo de grau zero, algo que não pode ser lido por ninguém a não ser pelo pseudônimo quadrático, o inexistente. Com efeito aquilo que é escrito é o nada⁴.

Trata-se, em aparência, de um fenômeno parecido com aquele da ortonímia pessoana, só que o escritor italiano acrescenta a consciência de poder escrever «eu» apenas assumindo por completo a sua pseudonímia e indo, assim, ao encontro de uma anulação completa daquilo que escreve, ou melhor, de uma atribuição *daquilo* a um pseudônimo ao quadrado, isto é, a uma identidade que só existe no lugar daquele «eu» inicial, o qual renuncia, assim, a existir. E nesse estonteante paradoxo, a consistência do sujeito se esgarça numa nebulosa precariedade, levando aquele que escreve ou fala a se propor como inevi-

³ AGAMBEN, 1998: 122-23.

⁴ MANGANELLI, 1996: 14.

tavelmente cindido e sempre residual, se debatendo entre a certidão de um nome e o naufrágio num anonimato desolador.

Em todos esses casos, como resistência ou como deriva em relação à Ordem do discurso, o *Eu* seria aquilo que sobrevive à sua própria morte e que nessa sobrevivência, no seu ser resto ou fragmento duma identidade partida, encontra todavia a possibilidade de testemunhar: enquanto *supérstite*, justamente, que fala ou escreve no lugar de um sujeito já sem voz ou não mais componível na sua individualidade humana. Como sublinhou Giorgio Agamben a propósito da sobrevivência e da natureza residual do testemunho, tudo isso pode levar à conclusão que «o homem tem lugar na fratura entre o que vive e o que fala» e que ele «é o ser que falta a si próprio, consistindo apenas nessa falta e no errar que ela instaura»⁵. A grande literatura do século passado nos propõe com frequência esse ausentar-se do sujeito, esse furtar-se a toda *com-preensão* e a procura que dele se origina, confirmando a fatalidade do exílio do humano de si mesmo para tentar testemunhar, numa sobrevivência anônima e com muitos nomes, a condição trágica do indivíduo na sociedade contemporânea. Entre os muitos exemplos possíveis, sinto a obrigação de me deter mais um pouco sobre *A hora da estrela*, obra que, como vimos, Clarice Lispector deixou no limiar da sua morte real e em que surpreendemos justamente essa fratura ou hiato inevitável entre o viver e o falar, esse ser em falta cuja salvação consiste não no *existir*, mas no *desistir*; não no *pertencer*, mas no *despertencer* – ou seja, no considerar a existência, pela qual ela é «excetuada», através de uma espécie de olhar exilado que encontra a sua realidade apenas no seu afastamento e na sua estranheza.

A triste história da jovem nordestina, imigrada na grande cidade onde morre atropelada por um carro, pode ser de fato considerada o remate simbólico de uma trajetória ideológica e estética marcada pela *desistência* em relação ao humano, por uma despersonalização que, como Clarice já escrevia em 64, representa «a maior exteriorização a que se chega», acrescentando que «quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens»⁶. O outro, o lado desumano de toda humanidade é, na *Hora da estrela*, Macabéa, moça sem dinheiro e sem atrativos, aparentemente impermeável a qualquer emoção e desprovida de qualquer ambição, cuja trajetória vital é contada – exatamente pelo fato de ela habitar o limiar entre a identidade e o seu outro – por uma espécie de heterônimo masculino ou de pseudônimo beirando o anonimato, Rodrigo S. M.: é ele a testemunha e o *supérstite* da mísera parábola existencial da nordestina; é ele quem, sendo uma instância *dis-posta* entre autor e personagem, *de-põe* em nome e por conta de ambos⁷.

⁵ AGAMBEN, 1998: 125-26.

⁶ LISPECTOR, 1979: 170.

⁷ Todas as citações do romance que aparecem no presente ensaio são tiradas da edição organizada por Marlene Gomes Mendes e lembrada pela sigla *HE* (LISPECTOR, 1998).

De fato, o narrador fictício é o produto precário de um jogo de identificação e des-identificação muito mais complexo, sendo um pseudônimo atrás do qual a autora real esconde, em aparência, o seu nome verdadeiro, sem todavia renunciar ao seu poder sobre a escrita, visto que, como já aponte, logo na «dedicatória do autor» ela acrescenta entre parênteses «na verdade Clarice Lispector» – respondendo, assim, à saída de si, imposta pelo ato de escrever, com a reafirmação da sua identidade autoral. E que o romance seja um questionamento constante sobre o lugar do *Eu* e sobre a sua capacidade de testemunhar, é demonstrado pela alternância, no seu corpo, de identificação e alheamento, de proximidade e distância, num processo que – aludindo ainda, como já fiz várias vezes, à recorrência do prefixo *des*, tão típica da escritora⁸ – poderia ser definido como *des-afastamento*, ou seja, como um movimento paradoxal em que as noções de «perto» e de «longe» perdem o seu sentido.

Nesta perspectiva, se o sujeito que escreve e aquele que conta se reconhecem, sem se identificar por completo, numa espécie de limiar fictício, de instância terceira e inconsistente – que poderíamos chamar de «alias», remetendo para o mecanismo heterotópico do «álibi»⁹ –, por seu lado o narrador fictício se identifica progressivamente com a sua personagem que, em vez de ser agida por ele, de forma imperiosa e sofrida, o age: «Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim a sua existência»¹⁰. Macabéa então, no seu não-ser e no seu não-ter, grita a sua existência e a sua vontade de possuir aquilo que lhe é negado, reclama o seu direito a sobreviver e testemunhar, ainda que pelo trâmite de um *terceiro*, de um autor que depõe no lugar dela (segundo a fórmula testemunhal da *auctoritas* ou do *auctor fio*, ou seja, de alguém que se responsabiliza por quem não pode ainda ou não pode mais falar). O drama social de que a nordestina é símbolo e vítima é, enfim, posto à luz e denunciado através de um «alias» que a inventa e que é, ao mesmo tempo, inventado por ela, sem conhecer claramente nem o início nem os desdobramentos da história que ele conta: «Logo eu que constato que a pobreza é feia e promíscua. Por isso não sei se minha história vai ser – ser o quê? Não sei de nada»¹¹. Toda a incerteza em relação a uma tarefa que o excede, toda a perplexidade perante a sua personagem – de quem, no início, nem o nome conhece («Ah que medo de começar e ainda nem sequer sei o nome da moça»)¹² – reforça, por um lado, o seu alheamento de burguês obrigado a falar numa situação de degradação humana e intelectual de que declara não ter nenhuma experiência direta, mas, por outro lado, vai levar o narrador fictício a uma identificação

⁸ A frequência no uso desse prefixo pode ser considerado mais um elemento de semelhança entre Clarice e Fernando Pessoa. Veja-se, a respeito, o importante ensaio de Eduardo do Prado Coelho, «Pessoa: lógica do desassossego» (COELHO, 1984: 21-31).

⁹ Sobre esse mecanismo poético e identitário já me detive longamente, em relação, mais uma vez, à obra de Fernando Pessoa (FINAZZI-AGRÒ, 1987: 228-37 e 269-75).

¹⁰ LISPECTOR, 1998: 29-30.

¹¹ LISPECTOR, 1998: 22.

¹² LISPECTOR, 1998: 19.

progressiva com a sua criatura («a ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem»)¹³.

É esta, enfim, a tarefa impossível que Clarice atribui a si mesma, recusando uma existência marcada pelo Poder e pela Ordem do discurso, para se aproximar de um absoluto material em que o sujeito se afaste de si mesmo se identificando, todavia, num *Si* milenarmente abandonado. E nesse sentido, também Clarice, como Pessoa ou Whitman (em tempos e com registros obviamente diferentes) parece acalentar, no limiar da sua morte real, a hipótese ou a utopia de uma recomposição pânica do *Eu* na dispersão fatal da identidade. Recomposição, essa, que só se pode dar, pela escritora brasileira, atravessando a morte e se reencontrando numa «terceira pessoa», na descoberta de um impessoal (de um «alias») que seja o produto de uma perda/identificação eventual de si mesma. Dito de outra forma, Clarice de-põe na *Hora da estrela* sobre uma «carência», sobre um «estado de emergência e de calamidade pública» que é tanto social quanto existencial e que ela denuncia pelo trâmite de uma voz heterônima, balançando entre o balbucio e o grito («porque há o direito ao grito»)¹⁴, até chegar a descobrir o mistério que se esconde no Abandono, a riqueza que é implícita na Falta.

A escrita nesse sentido, no seu caráter transitório e na sua latência, se apresenta todavia como um refúgio em relação ao horror da divisão e do alheamento, da distância a respeito de um *Si* que se reconhece apenas como *Outro*, ou melhor, como estrangeiro e estranho a respeito do *Eu*. A escrita, então, como *phármakon* levando, por um lado, as coisas a existir e, pelo outro, abismando-as na ausência¹⁵; remédio salvando, por um lado, o sujeito na memória de uma identidade neutra e primordial (o *it* clariceano), envenenado-o, pelo outro, com o esquecimento a que condena fatalmente todo discurso, uma vez que ele é escrito ou agido:

Desculpai-me mas vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco pois descobri que tenho um destino. Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isto é ser uma pessoa?

Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar «quem sou eu?» cairia estatelada e em cheio no chão. É que «quem sou eu?» provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto¹⁶.

O escritor é aquele que não se reconhece senão nesse exílio de si mesmo, ou seja, habitando o seu alheamento, enfileirando palavras que são pensadas «por fora», por uma instância neutra e terceira, sendo, porém, a nossa mais íntima essência:

¹³ LISPECTOR, 1998: 20.

¹⁴ LISPECTOR, 1998: 13.

¹⁵ A alusão, aqui explícita, é às teorias bem conhecidas de Jacques Derrida (DERRIDA, 1972: 77-213).

¹⁶ LISPECTOR, 1998: 15.

Com esta história vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado à morte. Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ousou clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratomo o baixo grosso da dor (...). Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem a bola. O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta¹⁷.

Nessa interrogação muda que sobe do corpo, nessa condição de ausência e de pergunta, Clarice Lispector encontra-se toda e tudo reencontra: o sentido de si mesma e do mundo, e de si mesma no mundo; o mistério da sua identidade em perene trespasse, sempre em exílio ou êxodo, sempre estrangeira a si mesma e sempre presente à obrigação de dizer esta estranheza, embora atravessando a úmida nebulosidade do seu estilo que envolve o coração silencioso da palavra.

Testemunhar a «carência», seja em sentido social seja existencial, se torna uma obrigação, uma necessidade sufocante que precisa da respiração da palavra escrita ou da não-referencialidade da reza e do grito («porque há o direito ao grito»)¹⁸, sempre aguardando uma resposta ou uma justificativa que ninguém pode dar:

Por que escrevo? Antes de tudo porque catei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina mas por motivo grave de «força maior», como se diz nos requerimentos oficiais, por «força de lei»¹⁹.

Levada por uma urgência de escrever e de testemunhar («é preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela»)²⁰, Clarice, na véspera da sua pessoal «hora da estrela», constata, então, que o humano é o ser que se ausenta de si mesmo, consistindo apenas nessa ausência e na procura que dela provem. Procura inconclusa e inconcludente, como ela admite desde a dedicatória assinada com o seu verdadeiro-falso nome, mas que todavia deve ser empreendida para se defender do Nada que nos acusa, construindo «toda uma voz» para combater a pobreza que nos rodeia, escrevendo para quebrar o silêncio que nos interroga e que nos define na nossa humana, trágica insuficiência.

«Amém para nós todos».

¹⁷ LISPECTOR, 1998: 16-17.

¹⁸ LISPECTOR, 1998: 12.

¹⁹ LISPECTOR, 1998: 18.

²⁰ LISPECTOR, 1998: 17.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (1998) – *Quel che resta di Auschwitz*. Torino: Bollati Boringhieri.
- (2006) – *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo.
- BARTHES, Roland (1978) – *Leçon*. Paris: Seuil.
- COELHO, Eduardo do Prado (1984) – *Pessoa: lógica do desassossego*. In «A mecânica dos fluidos. Literatura, cinema, teoria». Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DELEUZE, Gilles (1989) – *Qu'est-ce qu'un dispositif?* In «Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale. Paris 9 a 11 Janeiro 1988». Paris: Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1972) – *La pharmacie de Platon*. In «La dissémination». Paris: Seuil.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore (1987) – *O alibi infinito. O projecto e a prática na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LISPECTOR, Clarice (1978) – *A paixão segundo G.H.* 7.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- (1998) – *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MANGANELLI, Giorgio (1996) – *La notte*. Milano: Adelphi.

LEITURAS DA HISTÓRIA: GILBERTO FREYRE SEM ANTERO

MARGARIDA MAIA GOUVEIA

Universidade dos Açores
margaridamaia@uac.pt

Ocorrendo em *Casa Grande e Senzala* várias referências a autores da Geração de 70, a Eça, a Ramalho, a Teófilo Braga, Antero fica na penumbra ou está totalmente ausente. Poderá parecer estranho que um texto da importância das *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* não tenha servido de ponto de partida ou confronto para nenhum juízo de Gilberto Freyre. O prestígio de Antero é suficientemente forte para não poder ser ignorado. Como se sabe, Antero, nas «Conferências do Casino», faz uma análise do processo histórico português nos últimos três séculos. Recentemente, Eduardo Lourenço prefaciou uma reedição das *Causas da Decadência* reavivando esta preocupação nacional e evocando a figura perene do seu autor, considerando aquele texto um marco da modernidade crítica em Portugal¹.

Já Paulo Motta Oliveira em «Gilberto Freyre leitor de Eça»² chamara a atenção para o facto de Antero não ser referenciado, mas estar implícita uma doutrina contrária à de Antero. Terá aquele tido receio de contrariar o pensador português, cujo peso e carisma eram muito grandes? E a ponto de nem ocorrer o nome de Antero, que nem se vê uma só vez no índice remissivo de autores? Não reconhece preparação suficiente a poetas para falar de História? Um Antero apenas confinado aos *Sonetos*? Inacreditável, pois que a personalidade e o pensamento do autor das *Causas* invadem significativamente a Filosofia e a Filo-

¹ QUENTAL, 2008.

² SCARPELLI & OLIVEIRA, 2001: 341-352.

sofia da História, mesmo descontando a paixão de juventude com que analisou os três séculos da decadência (que ele próprio reconheceu, no fim da juventude, na «Carta autobiográfica a William Storck»).

Ambos, Freyre e Antero, cada um a seu modo, são autores de textos doutrinários fundamentais para a interpretação da cultura portuguesa e da conduta histórica do português no mundo. Ambos analisam, do seu respectivo ponto de vista, a acção da colonização portuguesa, os padrões civilizacionais, o papel da religião e do Catolicismo.

A leitura de causas de decadência ou de progresso está evidentemente muito ligada a questões de ponto de vista e de contexto ideológico. Assim, a doutrina de Freyre, valorizando muito positivamente a presença do português e o seu pendor miscigénico, também foi tomada pelo seu contrário, responsabilizando o português e o seu contributo africano pela melancolia e por frustrações da sociedade brasileira. Lembre-se que, segundo Paulo Prado, os portugueses, desde o início, teriam comprometido, com a sua licenciosidade e cobiça, a organização de uma sociedade brasileira progressiva. Licenciosidade e cobiça, refere João Medina interpretando o pensamento de Prado, «dois defeitos iniciais [dos quais] teria resultado a mais grave herança legada ao país futuro pelos colonizadores lusitanos: a citada melancolia, que sucede ao prazer sexual, e à busca desenfreada do oiro»³.

Citando estes argumentos, porém, João Medina «reabilita» e sublinha o ponto de vista de Freyre, que valoriza a «acção do colonizador luso – e da sociedade patriarcal, latifundiária, escravocrata e de monocultura sacarina no Nordeste – assim como uma total mudança da postura em relação à negritude da etnia africana»⁴. Isto é, a aceitação positiva da presença do mulato no Brasil e da adaptação e papel miscigénico dos lusos no trópico. O modelo de sociedade que o português criou no Brasil, com êxito, deveu-se às qualidades herdadas do sangue mouro, da velha convivência medieval, um passado histórico de tolerância e dos *apports* que deu o sangue mouro à História de Portugal. É este passado mouro que permitiu ter sucesso no Brasil.

Sem qualquer alusão às considerações de Antero sobre a originalidade dos povos peninsulares, *Casa Grande e Senzala* desenvolve largamente o tema da grande obra de acção colonizadora dos portugueses. Factores identitários, escravatura e catolicismo são, por assim dizer, categorias de análise segundo as quais ambos analisam o papel de Portugal e ambos se opõem. Em acordo ou em desacordo, Gilberto Freyre nunca cita Antero.

Quando lembramos o célebre juízo de Freyre sobre o povo português, como uma experiência e um passado indefinidos entre Europa e África, é lícito lembrar o que Antero deixou dito na sua conferência: «Nem posso também deixar esquecidos os Mouros e Judeus, porque foram uma das glórias da Península»⁵. Quando Gilberto Freyre afirma que

³ MEDINA, 2002: 109.

⁴ MEDINA, 2002: 109.

⁵ QUENTAL, 2008: 42.

«[n]enhum cristianismo [é] mais humano e mais lírico do que o português»⁶ ou ainda quando diz que no «culto ao Menino-Jesus, à Virgem, aos Santos, reponta sempre no cristianismo português a nota idílica e até sensual»⁷, é difícil não lembrar o que escrevera Antero sobre a tolerância e liberdade criadora do cristianismo medieval, notando que os povos peninsulares adoram com paixão, «mas só [...] aquilo que eles mesmos criam, não aquilo que se lhes impõe. Fazem religião, não a aceitam já feita»⁸. Esta tolerância e esta abertura evidenciadas na Idade Média entre cristãos, mouros e judeus serviriam geneticamente um colonizador português tolerante e humano, em coerência com o passado. Mas, também a este respeito, Freyre não faz referência a Antero.

Difícil não constatar que ambos se pronunciam sobre o espírito de aventura, tão citado a propósito da experiência histórica portuguesa. Antero condena-o, pois que a aventura substitui o trabalho; Freyre, porém, ao valorizar a capacidade para o trabalho-rotina do português no Brasil, não condena totalmente a aventura. Reconhece-a, e até identifica o «lado do pendor para a aventura, característico principal da sua actividade expansionista e imperialista»⁹. No entanto, chega mesmo, e em concordância com a ideologia das *Causas*, a ser crítico em relação à expansão (que Antero vê camonianamente como fonte de desamparos, de dissipação de bens), lembrando a decadência da economia agrária, a improdutividade de uma nação dita comercial, o «mercantilismo roubando braços à lavoura»¹⁰.

Não só por confronto positivo mas também por oposição de pontos de vista, apetece pôr frente a frente Antero e Gilberto Freyre. As consequências morais nefastas da escravatura, a apologia do trabalho livre são sublinhadas por Antero, que conclui mesmo que a «Austrália tem feito em menos de 100 anos de liberdade o que o Brasil não alcançou com mais de três séculos de escravatura!»; que as colónias que os europeus fundaram no Novo Mundo «prosperaram na razão directa do trabalho livre: o Norte dos Estados Unidos mais do que o Brasil»¹¹. A Gilberto Freyre competia então negar este ponto de vista, pois que defende o paradigma da colonização portuguesa: «o trabalho agrícola realizado pelo negro mas dirigido pelo europeu dá à obra de colonização dos portugueses um carácter de obra criadora, original, a que não pode aspirar nem a dos ingleses na América do Norte nem a dos espanhóis na Argentina»¹². A análise freyriana revoluciona a tese de que a supremacia branca era a via de progresso e desenvolvimento. O colonizador do Brasil preferiu a pureza da fé à pureza do sangue. Porque sem sentimentos ou consciência de raça, ao contrário dos

⁶ FREYRE, 1957: 222.

⁷ FREYRE, 1957: 223.

⁸ QUENTAL, 2008: 40.

⁹ FREYRE, 1957: 268.

¹⁰ FREYRE, 1957: 237.

¹¹ QUENTAL, 2008: 86.

¹² FREYRE, 1957: 27.

colonizadores ingleses, o Brasil apresenta uma sintomática superioridade em termos humanos, quando confrontado com a sociedade escravagista da América, que reconhece ancorada na segregação e na repressão. Sobre o perfil do colonizador português regista então:

[...] *um espanhol sem a flama guerreira nem a ortodoxia dramática do conquistador do México e do Peru; um inglês sem as duras linhas puritanas. O tipo de contemporizador. Nem ideais absolutos, nem preconceitos inflexíveis*¹³.

Confronte-se esta passagem com o que escreve Antero:

*Como era possível, com as mãos cheias de sangue, e os corações cheios de orgulho, iniciar na civilização aqueles povos atrasados, unir por interesses e sentimentos os vencedores e os vencidos, cruzar as raças, e fundar assim, depois do domínio momentâneo da violência, o domínio duradouro e justo da superioridade moral e do progresso?*¹⁴

Antero é defensor de um ideal de civilização em sintonia com o espírito moderno guiado pela vanguarda reformista. Isto é: «é em grande parte à Reforma que os povos *reformados* devem os progressos morais que os colocaram naturalmente à frente da civilização»¹⁵.

Note-se, porém, que, embora interesse particularmente a Gilberto Freyre o aspecto sociológico da colonização do português, não lhe faltam lucidez e objectividade críticas suficientes que o impeçam de reconhecer aspectos menos aceitáveis ou «agressividades» nas consideradas virtudes excepcionais dos colonizadores lusos. De qualquer forma, são pouco menos que exageros, que ficam por isso mesmo aquém das intransigências dos povos reformistas e anglo-saxónicos:

*O imperialismo português – o religioso dos padres, o económico dos colonizadores – se desde o primeiro contacto com a cultura indígena a feriu de morte, não foi para abatê-la de repente, com a mesma fúria dos ingleses na América do Norte*¹⁶.

A colonização portuguesa deu bom resultado, por isso não cai nas consequências funestas dos imperialismos. O termo imperialista em Freyre não é tomado no sentido de qualificação repressiva (violência, repressão, escravatura), usado vulgarmente para

¹³ FREYRE, 1957: 197.

¹⁴ QUENTAL, 2008: 88.

¹⁵ QUENTAL, 2008: 61-62. Acrescenta ainda: «As nações mais inteligentes, mais moralizadas, mais pacíficas e mais industriais são exactamente aquelas que seguiram a revolução religiosa do século XVI: Alemanha, Holanda, Inglaterra, Estados Unidos, Suíça. As mais decadentes são exactamente as mais católicas!» (p. 62).

¹⁶ FREYRE, 1957: 161.

condenar certos povos. Pelo contrário, Portugal foi agente de «um eficiente imperialismo colonizador»¹⁷, e o Brasil foi um «desapontamento para o imperialismo»¹⁸.

Nesta perspectiva, reforça o papel do português, o processo de colonização «unionista no melhor sentido, no que justamente coincidia com o interesse da catequese Católica»¹⁹: «Fez-se da ortodoxia uma condição de unidade política»²⁰, concluiria páginas depois. Contra a opinião de Antero, que tinha uma visão muito combativa no que respeita à Inquisição, reconhecendo inclusive que «[o] efeito moral dos trabalhos dos missionários (tantos deles santamente heróicos!) era completamente anulado por aquela ameaça constante do terror religioso»²¹, o sociólogo brasileiro enceta uma acérrima defesa da Companhia de Jesus, exaltando o catolicismo como eixo decisivo para a unidade do Brasil, destacando o catecismo, a liturgia católica e a língua ‘geral’, esta um óptimo auxílio da língua portuguesa.

Curiosamente, o papel da religião é fundamental para os dois pensadores. Mas, se para Freyre, o «Catolicismo foi o cimento da [...] unidade do Brasil»²², para Antero, a grande interrogação impõe-se: «a nós, espanhóis e portugueses, como foi que o catolicismo nos anulou?»²³.

O que em Antero serve de pretexto para a apaixonada crítica histórica e censura de oportunidades perdidas, em Freyre é a valorização do trabalho desenvolvido pelos portugueses, contido no mesmo tempo histórico criticado por Antero. Digamos que, de certo modo, e em alguns momentos, Antero e Gilberto Freyre têm pontos de vista em posições do avesso: o que um considera defeito, o outro considera virtude. A célebre conferência de Antero aborda aspectos de actuação do português da colonização que, explorados negativamente por Antero, são-no positivamente por Freyre. É a velha questão das qualidades dos defeitos e dos defeitos das qualidades. Onde Antero vê escravatura, Freyre vê miscigenação; onde Antero viu abafamento da cultura local, Freyre louvou a implantação de uma civilização europeia nos trópicos. Digamos ainda um pouco retoricamente, mas para pôr de acordo os contrários, que nas qualidades dos defeitos dos portugueses estão, afinal, as razões do seu triunfo no Brasil.

Um problema fundamental que se põe após a leitura de *Casa Grande e Senzala* é o grau de europeização na colonização portuguesa do Brasil. A Europa estará presente através de Portugal, que já não é um exemplo puro de país totalmente europeu. Lembremos mais uma vez o carácter híbrido do português, o ser «povo indefinido entre Europa e a África», e as «bons» resultados que o sociólogo brasileiro regista na colonização do Novo Mundo, levando-o a escrever:

¹⁷ FREYRE, 1957: 194.

¹⁸ FREYRE, 1957: 200.

¹⁹ FREYRE, 1957: 41.

²⁰ FREYRE, 1957: 197.

²¹ QUENTAL, 2008: 89.

²² FREYRE, 1957: 40.

²³ QUENTAL, 2008: 70.

*Uma circunstância significativa nos resta destacar na formação brasileira: a de não se ter processado no puro sentido da europeização. Em vez de dura e seca, rangendo do esforço de adaptar-se em contacto com a indígena, amaciada pelo óleo da mediação africana. O próprio sistema jesuítico – talvez a mais eficiente força de europeização técnica e de cultura intelectual e moral, a agir sobre as populações indígenas; [...]*²⁴.

Se nos reportarmos a Antero, Portugal também não é um bom exemplo de povo europeu. Questionada a realidade histórica-cultural portuguesa, o seu atraso, a apatia anímica, a resposta reformadora toma forma de um apelo a um Portugal mais europeizado, da justiça social, do proudhonismo, um Portugal regenerado pelo espírito moderno. Na verdade, o que se procura com as Conferências do Casino (di-lo na conferência-programa) é pensar nos grandes problemas comuns a toda a Europa culta. Este desiderato mostra como a geração de Antero vivia com os olhos postos além Pirenéus e como a preocupação europeia não é do século XX nem só posterior à mudança operada com o 25 de Abril. Será, porém, por conveniência argumentativa das respectivas teses que Antero e Gilberto Freyre apresentam uma visão díspar relativamente ao peso de europeização de Portugal: o primeiro critica negativamente o facto de Portugal se ter distanciado da modernidade europeia; o segundo vê na indefinição Europa/África e na flexibilidade de acção, que acolhe o negro no processo de co-colonização, uma premissa singular na formação da sociedade brasileira

Somos *imperfeitamente* europeus mas temos sido *desejavelmente* europeus. E teremos por isso transportado alguma alma europeia para o Brasil, o que nos parece incontestável. A sociedade escravocrata do Nordeste, a acção cosmopolita de D. João VI transformando o Rio numa cidade europeia, as ligações culturais, as imitações literárias, até a busca de editores, em Lisboa e Coimbra nomeadamente, notáveis correspondentes como o Eça da «Gazeta de Notícias» – não é tudo isso Portugal, a Europa através de Portugal? E não foi a Geração de 70 que mais ambicionou no século XIX a europeização de Portugal, trazendo-o para as conquistas da civilização, da ciência, do progresso da democracia, sempre vistos de forma eurocêntrica?

Comprovadamente leitor de pensadores e escritores da Geração de 70, Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala*, omite completamente qualquer referência a Antero, conferencista das «Causas da Decadência dos Povos Peninsulares». Independentemente do sentido, na altura revolucionário, de Antero, e de pontos de vista ideológicos diferentes, que acentuam, num ou noutro sentido, aspectos do mesmo fenómeno, causa estranheza, como se disse, que o nome de Antero jamais seja citado.

Quem diria, porém, que em *O Outro Amor do Dr. Paulo*, semi-novela de 1977, cerca de quarenta anos depois, Gilberto Freyre citaria Eça de Queirós a sobrevalorizar o pensa-

²⁴ FREYRE, 1957: 61.

mento histórico de Antero? Com efeito, o autor de *Casa Grande e Senzala* lembra uma conversa de Eça em casa de Eduardo Prado nos seguintes termos:

Eça de Queirós tinha alguma razão quando dissera uma vez, no apartamento de Eduardo Prado, em resposta ao reparo de um brasileiro de que o Brasil precisava de ter um Eça de Queirós: «O Brasil já tem um mestre nesse gênero de literatura que é Machado de Assis. O Brasil precisa é de grandes pensadores e historiadores que o analisem e o interpretem. Precisa, tanto quanto Portugal precisou, de um Antero, de um Oliveira Martins, de um Ramalho Ortigão. Precisa muito de um Oliveira Martins»²⁵.

Fica assim atestado o reconhecimento de quanto Portugal deve a essa geração que, em graus e por formas diferentes, pensou o ser português, no passado, no seu presente e no futuro. Destaca sobretudo as ousadias *historiológicas* de Oliveira Martins, mas não deixa de mencionar o reconhecimento indesmentível do papel de Antero de Quental.

E no conjunto de ensaios com o título *Alhos e Bugalhos*, publicados em 1978, Freyre tem ocasião de referir-se a Antero de Quental, mas apenas numa perspectiva de síntese da importância dessa geração europeizante que quis revolucionar Portugal. Ao procurar o escritor mais densa e profundamente português do século XIX, concluiu que «[e]sse título só poderá tocar, por fortes motivos, a Eça ou a Antero, a Oliveira Martins ou mesmo a Ramalho, com toda a sofisticação que por algum tempo os afastou de Portugal e os artificializou em «europeus» e «cosmopolitas» [...]»²⁶.

Freyre parece avocar para si próprio um protagonismo semelhante ao da Geração de 70, e muito em especial ao de Oliveira Martins. O Brasil já tem Machado de Assis para confrontar com Eça. Faltam-lhe, porém, outras equivalências, nomeadamente e em especial a de Oliveira Martins: falta-lhe *tanto quanto Portugal precisou, de um Antero, de um Oliveira Martins, de um Ramalho Ortigão. Precisa muito de um Oliveira Martins*. Não pensaria ele, Gilberto Freyre, que poderia preencher essa lacuna? Ser um Oliveira Martins da História do Brasil?

Não nos restam dúvidas da admiração de Freyre pela relevância intelectual e cultural da Geração de 70, isto é, como intelectuais individualmente considerados e como grupo ou geração na sociedade portuguesa oitocentista. No entanto, continua a parecer-nos de sublinhar um menor grau de atenção que o sociólogo brasileiro deu a Antero e às *Causas da Decadência*. Mas também não nos ficarão dúvidas de que o texto de Antero e a interpretação da acção colonizadora de Portugal por Gilberto Freyre ficarão ambos na história do pensamento sobre o papel do português no mundo.

²⁵ FREYRE, 1977: 193.

²⁶ FREYRE. 1978: 24. Continua a referir-se à Geração de 70 portuguesa, ocorrendo-lhe de vez em quando o nome de Antero, cujas ideias sobre a História e a decadência do povo português não são particularmente analisadas. O título do artigo, de resto, é apenas «Eça, Ramalho como renovadores da literatura em língua portuguesa».

Bibliografia

- FREYRE, Gilberto (1957) – *Casa grande e senzala*. Lisboa: Livros do Brasil.
- (1977) – *O outro amor do Dr. Paulo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editores.
- (1978) – *Alhos e bugalhos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editores.
- MEDINA, João (2002) – *A «revolução quase copernicana» de Gilberto Freyre: o auto-retrato luso-brasileiro do Brasil em Casa grande e senzala*. In «Clio». Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- QUENTAL, Antero de (2008) – *Causas da decadência dos povos peninsulares*. Lisboa: Tinta da China.
- SCARPELLI, Marli Fantini & OLIVEIRA, Paulo Motta (2001) – *Gilberto Freyre leitor de Eça*. In «Os centenários: Eça, Freyre e Nobre». Belo Horizonte: FALE/UFMG.

AMOR DE PERDIÇÃO DE NOVELA PORTUGUESA A CORDEL BRASILEIRO

MARIA APARECIDA RIBEIRO

Universidade de Coimbra
aparecida@mail.telepac.pt

1. No acervo da Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa, encontrei, já há muitos anos, um folheto de cordel em dois volumes: tinha por título nada mais nada menos que *Amor de Perdição*¹, e o autor indicado era João Martins de Athayde². Pedi reprodução dos originais e guardei este «rebuçado» (caso se prefira o registro português) ou este «*filet-mignon*» (se usarmos o equivalente brasileiro), para uma ocasião especial. E eis que ela surgiu: o colóquio em homenagem a Arnaldo Saraiva, cujo leque de interesses e de estudos abrange, entre outros aspectos, a Literatura do Brasil e a de Portugal, seja a de raiz erudita, seja a de origem popular, ele próprio um colecionador de folhetos de cordel.

É verdade, porém, que a notícia da existência do folheto perdeu a novidade: Márcia Abreu mencionou-o no seu *Histórias de Cordéis e Folhetos*, e estudou-o, em parte, num artigo intitulado «Então se forma a história bonita: relações entre folhetos de cordel e literatura erudita»³. Em Portugal, ou melhor, de autor português, já havia também dois artigos a respeito do assunto (não digo três, pois um foi republicado em versão mais curta), como gentilmente me informou, no próprio dia em que apresentei a comunicação, o colega J. J. Dias Marques, da Universidade do Algarve, a quem agradeço as indicações: o texto em duas versões é de autoria de Pedro Calheiros; o outro, do próprio Dias Marques⁴.

¹ Pertence à coleção Antonio Houaiss.

² Do problema dessa autoria tratar-se-á adiante.

³ ABREU, 2004.

⁴ MARQUES, 1992; CALHEIROS, 1980; CALHEIROS, 1979.

Os artigos de Pedro Calheiros, escritos a partir de uma sugestão de Raymond Cantel, à época seu professor na Sorbonne, preocupam-se em discutir até que ponto João Martins de Athayde, foi fiel ao texto de Camilo, concluindo que «um folheto que estriba na verdade do romance que conta o seu merecimento não é tão escaldante quanto alguns folhetos tórridos ou tropicais do nordeste brasileiro»⁵. Já o artigo de J. J. Dias Marques, não deixando de referir o cordel brasileiro, dá notícia e comenta a existência de três exemplos da recepção do *Amor de Perdição* em Portugal: numa aldeia do distrito de Bragança, noutra do distrito de Viseu, e num folheto da autoria de Júlio Guimarães.

No entanto, minha leitura do texto de Martins de Athayde observa outros ângulos e apresentá-la neste colóquio apontava outros objetivos: essencialmente, pretendia discutir os aspectos que levaram o impressor e cordelista paraibano (e não cearense, como não se cansa de repetir Pedro Calheiros em seu texto⁶) a recontar a obra de Camilo Castelo Branco. Melhor dizendo: que aspectos da obra do escritor português teriam atraído o brasileiro? Que leitura fez ele da novela mais conhecida de Camilo? Estas interrogações trariam à baila outras questões, além de um pequeno apêndice: uma outra leitura, bem mais recente, de *Amor de Perdição*, feita por Edmeura Maria Alves⁷. Porém, depois de conhecer o que já foi escrito sobre o cordel de Athayde, colocaram-se ainda outros pontos a ter em conta.

2. Entre as questões que vêm por arrastamento, devemos em primeiro lugar, discutir o problema da autoria. Como anota Pedro Calheiros (que consultou a edição do folheto da coleção de Cantel⁸), em nenhum momento Athayde diz que a história é de Camilo Castelo Branco. Mas também – e isso escapa ao articulista – não declara que é de sua autoria, como poderia acontecer no próprio texto da obra ou nos últimos versos, já que é comum aos cordelistas neles inscreverem seu próprio nome em acróstico, à guisa de assinatura. Aliás, apesar das observações feitas sobre o subtítulo do primeiro volume⁹ («História de amor, ódio e vingança tirada do romance do mesmo nome»), Calheiros não percebe que Athayde se descarta da condição de autor e se coloca na de intermediário, ao declarar que a história é «tirada do romance do mesmo nome»¹⁰. O fato de dizer «Eis aqui leitor amigo / o “Amor de Perdição”, / romance que foi real» pode ser interpretado no sentido de que os acontecimentos são verídicos, porque Camilo assim o afirma (para o que Calheiros chama a atenção), como pode ir mais além (o que, mais uma vez, escapa ao articulista): imbuído de

⁵ CALHEIROS, 1980: 82.

⁶ João Martins de Athayde nasceu em Cachoeira de Cebolas, Município de Ingá, sendo, portanto, paraibano. Sua gráfica e loja de folhetos situava-se em Recife, Estado de Pernambuco. Já o editor do folheto consultado, José Bernardo da Silva, proprietário dos direitos de autor, era alagoano, de Palmeira dos Índios.

⁷ ALVES, [s/d].

⁸ O primeiro volume, segundo o articulista, não está datado, e o segundo é de setembro de 1954. Os dois volumes de que obtive cópia na FCRB datam: o primeiro, de Juazeiro, 16/3/1951; o segundo, da mesma cidade de 9/9/1954.

⁹ No segundo volume desaparece a palavra «amor».

¹⁰ ATHAYDE, 1951: 1.

que se trata de uma história acontecida «de amor, ódio e vingança», Athayde pensa recontá-la em verso, como faria com um texto de jornal, com a reportagem de um crime. Teria ele noção da fronteira autoral ou essa noção entre os cordelistas ainda estava longe de existir? Este comentário feito por Ria Lemaire¹¹ a palavras de Oliveira de Panelas e que vale a pena transcrever pode ajudar a refletir sobre o assunto:

En ce dimanche soir du 31 octobre, dans le bar Canto Verde, situé dans un quartier populaire de la ville de João Pessoa, le poète Oliveira de Panelas, après avoir chanté une très belle chanson, est venu s'asseoir à notre table. Il nous raconte qu'une grande entreprise de production de CD-roms à São Paulo a voulu acheter sa chanson et lui a offert une somme très importante pour les droits d'auteur. Il explique, en toute simplicité, qu'il a refusé l'offre, car dit'il: «La chanson, c'est moi qui l'ai gravée, mais elle vient du royaume de la cantoria».

De façon lucide et pertinente, l'un des plus célèbres poètes populaires d'aujourd'hui formule ainsi sa position d'auteur. En tant que poète-chanteur-improvisateur renommé, il est à la fois une voix unique émanant d'une communauté qui le porte et le porteur d'une communauté de voix don't il se sente tributaire, au point de la considérer comme propriétaire artistique, intellectuelle, de sa chanson. Nous sommes loin encore de ce qu'est devenu l'auteur du texte littéraire, écrit, moderne: ce «propriétaire» intellectuel, qui se veut original et qui lutte contre toute forme de plagiat.

L'oeuvre, telle que la définit Oliveira de Panelas, la chanson, gravée ou imprimée, constitue un moment plus ou moins fortuit de la vie passée et future du texte; des centaines de versions – d'autres poètes, d'autres époques, d'autres régions – peuvent l'avoir précédée; des centaines de nouvelles réalisations – recrées, mémorisées, improvisées, remaniées – la suivront. L'oeuvre sera a la fois toujours la même, fidèle a la tradition orale qui l'a fait naître, et toujours autre, différente, dans les limites et cadres imposés par la tradition, selon le concept de la mouvance développé par Paul Zumthor¹².

Outro fato a considerar nessa indicação de autoria para *Amor de Perdição* é que tanto os folhetos compulsados por Calheiros e por Márcia Abreu (cf. *op. cit.* na nota 3), como aquele de que tenho cópia, foram impressos por José Bernardo da Silva¹³, que comprou as máquinas, os folhetos, tudo, enfim, a João Martins de Athayde, não se conhecendo nenhum exemplar impresso na oficina do editor do Recife¹⁴, para verificar se ele, na capa, punha o seu próprio nome.

¹¹ BATISTA, 2004.

¹² BATISTA, 2004: 631-632.

¹³ Nessas mesmas condições estão, como pude verificar, os folhetos *Amor de Perdição* pertencentes aos acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa, do Museu do Folclore e da Biblioteca Zila Mamede (UFRN).

¹⁴ O catálogo da *Literatura Popular em Verso*, editado pela Casa Rui, informa haver em seu acervo uma edição do primeiro volume feita no Recife, em 21 de maio de 1947. Talvez ela nos elucidasse a respeito da informação de autoria, mas, infelizmente, não foi possível localizar o exemplar.

É verdade que alguns autores, como Ariano Suassuna, não traçam um perfil dos mais favoráveis de João Martins de Athayde: dizem que ele se apropriou de folhetos de Leandro Gomes de Barros¹⁵, bem como de outros cordelistas. No entanto, é preciso considerar o depoimento de outras pessoas que o conheceram, como Waldemar Valente. Este lembra duas coisas importantes: Athayde podia omitir, na capa dos folhetos, o nome do autor, mas, se colocava o seu, era como Editor – «Editor: João Martins de Athayde». Por outro lado, Waldemar esclarece que com a venda da sua tipografia e de seus folhetos a José Bernardo da Silva este passou a colocar o nome de Athayde na capa, como se de autor se tratasse, e a citar-se como proprietário (o que é exactamente o caso do folheto de que temos cópia)¹⁶.

Em vista de tais observações, não tem cabimento dizer: «[...] é sobejamente conhecida a ausência de escrúpulos de João Martins de Athayde ao publicar com o seu próprio nome textos escritos por outros poetas populares, e especialmente poemas de Leandro Gomes de Barros»¹⁷. E isso sem considerar que a impressão do nome do editor na capa (ainda que pudesse ter acontecido de a palavra editor haver sido, num dado momento, suprimida pelo próprio João Martins de Athayde) era uma forma de chamar a atenção para a origem do cordel e, conseqüentemente, para a sua qualidade, uma vez que o nome do cordelista-editor paraibano ajudava a vender.

O folheto por nós consultado, como já se disse impresso em Juazeiro, sofreu de fato, uma adaptação em seu interior: na primeira página do primeiro volume, aparece o nome de João Martins de Athayde, como se do autor se tratasse, seguido de «Prop. José Bernardo da Silva». Já a capa desse mesmo primeiro volume vem apenas encimada pelo nome João Martins de Athayde, sem que se mencione a palavra editor (o que tanto poderia dever-se ao editor de Recife como ao de Juazeiro), mostra uma gravura legendada como «últimos instantes de Thereza no convento» – o que até aí nada indicia; mas tem impressa a palavra «preço», sem indicar, porém, o valor (que parece disfarçado por um desenho, por um tratamento de imagem, como hoje se diz e faz nos computadores). No entanto, o mais interessante vem na última capa: anuncia-se a venda dos folhetos de Athayde, tanto na Casa Athayde, no Recife, como na Perfumaria Minerva («distribuidor exclusivo das publicações de João Martins de Athayde», em Natal, Rio Grande do Norte), como ainda em Aracaju, Sergipe, onde quem os vende é Marcelino de S. Bittencourt. O anúncio de A Pernambu-

¹⁵ Athayde de fato comprou a produção de Leandro Gomes de Barros, após a morte do poeta. Antes, porém, seu genro foi seu editor, como se pode ler no folheto *A Força do Amor* (Guarabira, Editor Pedro Batista, 1918, 16.ª edição): «Aviso: Tendo falecido o poeta Leandro Gomes de Barros, passou ao meu possuído a propriedade material de toda a sua obra literaria. Só a mim, pois, cabe o direito da reprodução dos folhetos do dito poeta e acho-me habilitado a agir dentro da lei contra quem cometer o crime de reprodução dos dittos folhetos. Previno ás pessoas que negociam com folhetos, que tenho em depósito todos os que o poeta escreveu e que vendo-os pelos preços mais resumidos possíveis, dando boa comissão» (*apud* ABREU, 1999: 100).

¹⁶ VALENTE, 2005.

¹⁷ CALHEIROS, 1980: 53.

cana, no Mercado Modelo (Salvador, Bahia) diz assim: «Depósito permanente dos livros do trovador popular João Martins de Athayde»

Esses registros vêm confirmar as palavras de Sebastião Vila Nova: «folheto que viesse com a marca de João Martins de Athayde era sucesso garantido. Não importava se ele fosse ou não o autor, o que importava era a garantia de qualidade que o seu nome assegurava aos leitores de folhetos»¹⁸. É certamente a noção dessa popularidade de Athayde que faz o editor de Juazeiro colocar-lhe (ou deixar-lhe ficar) o nome na capa do primeiro volume¹⁹. Aliás, a noção de popularidade que os cordelistas tinham de si próprios pode ser comprovada. Leandro Gomes de Barros, para garantir o seu bom nome como poeta e tendo noção que folheto por ele assinado era de venda garantida, fez assim imprimir na última capa de *Os Defensores Inocentes de Garanhuns*: «Atenção: Previno que todas as obras que não tiver o meu nome não são da minha lavra». Ou, então, como fez em Antonio Silvino, o *Rei dos Cangaceiros*: estampou o seu retrato, seguido do aviso – «Com o fim de evitar os abusos constantes, resolvi d’ora em diante estampar em todas as minhas obras o meu retrato em um cliché, sem logar determinado»²⁰.

Por outro lado, porém, nesse caso específico de *Amor de Perdição*, que nome viria na capa? O de Camilo Castelo Branco? Ora isso daria a falsa impressão de que o romance havia, em sua origem, sido escrito em versos. Registrar que era de Camilo, sendo a adaptação, isto é, os versos de Athayde, já seria pedir demais a uma folhetaria.

Mais um aspecto a ter em conta ao tratar dessa questão de autoria, é que um texto erudito em prosa (caso, por exemplo, de *Amor de Perdição* e *Iracema*, que Athayde transformou em cordel) posto em versos populares, não apenas sofre uma transcodificação: «a história da recepção não pode ser escrita como a história das diferentes recepções de um texto; deve mostrar também, de modo bem claro, as mudanças sócio-culturais como causa primeira para as concretizações das leituras do texto-matriz»²¹.

Ora sendo o Nordeste uma das regiões de maior índice de analfabetismo e de isolamento populacional do Brasil, a figura do cantador, nas feiras e festas, supria o jornal, o livro, a conversa com o vizinho e, em tempos mais modernos, o rádio e a televisão²². Ele transmitia notícias e recontava histórias. O folheto, a que a cantoria servia de publicidade, era, por um lado, um ganha-pão do cantador; por outro, uma lembrança da narrativa

¹⁸ VILANOVA, 1985: 44.

¹⁹ O segundo volume não traz na capa o nome do Editor nem o de Athayde. Registra apenas, encimando a mesma imagem dos «últimos instantes de Teresa», a palavra «Conclusão». No interior, mantém-se a informação de autor e editor (agora sem o acréscimo de proprietário) e, como já havia notado Calheiros, é suprimida a palavra amor do subtítulo, que fica: «História de ódio e vingança extraída do romance do mesmo nome».

²⁰ Cf. ABREU 1999: 99.

²¹ GRIMM, 1977: 101; KAYSER, 1989: 290.

²² É verdade que hoje há cantadores que mantêm, como Geraldo Amâncio, no Ceará, programas televisivos dedicados à cantoria.

ouvida, que o comprador levava para casa, podendo relê-la ou pedir a alguém que a lesse para si.

Um cantor, porém, tinha escola, como lembra a personagem Quaderna, em *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, falando de seu padrinho e mestre de cantoria, João Melchíades Ferreira:

[...] seguindo o exemplo de seu antigo Mestre, o grande Francisco Romano, da Vila do Teixeira, instalara na «Onça Malhada» uma Escola de cantoria, onde procurava nos ensinar «a Arte, a memória e o estro da Poesia». [...]

Começou ensinando-nos que havia dois tipos de romance: o «versado e rimado», ou em poesia; e o «desversado e desrimado» ou em prosa. Era, mesmo, um exercício que nos obrigava a fazer: pegar um romance desrimado qualquer e «versá-lo» contando em verso o que era contado em prosa. Lia para nós a História de Carlos Magno e os Doze Pares de França, um «romance desversado» que nos encantava pelo heroísmo de suas cavalarias, aquelas histórias de Coroas e batalhas [...] ²³.

A escola de cantoria parecia ter já tradição e o que nela se ensinava, como se pode concluir, tirava do candidato a cantor a obrigação de inventar, treinando-o apenas (ou quase) na métrica, na rima e na prosódia.

A transformação da prosa em verso constituía, claro, uma forma de melhor reter a história a ser contada, pois o metro e a rima servem de apoio à memória. O que João Martins de Athayde produz vem a ser, portanto, fruto de uma prática corrente, embora seu trabalho não seja mero exercício. Mas a escolha recai sobre *Amor de Perdição* pelo fato de ser Camilo um autor popularíssimo no Brasil e o romance em causa a sua obra mais conhecida.

No já citado artigo de Márcia Abreu (2004), a estudiosa comenta mesmo algumas das operações dos cordelistas ao colocarem em verso o que estava em prosa, exemplificando justamente com o trabalho operado por Athayde ao recontar em versos *Amor de Perdição*.

Mesmo quando há uma transcrição praticamente literal do texto-matriz, inserem-se cortes a fim de obter versos setissílabos e introduzem-se palavras – ou altera-se sua ordem – para criar rimas. João Martins de Athayde, por exemplo, ao recontar *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, segue muito de perto o texto, mas segmenta-o para obter versos conformes ao padrão dos folhetos.

²³ SUASSUNA, 1971: 55-56.

Amor de Perdição

– Não me respondes, Teresa?! – tornou Tadeu
[...]
– E será o pai feliz com o meu sacrifício? [...]
Tadeu mudou de aspecto e disse irado [...]
Se és uma alma vil, não me
pertences. [...]
Tereza ergueu-se sem lágrimas [...] ²⁴

Este texto foi desformatado: deve estar ao lado do outro, como no original enviado, para facilitar a comparação.

Amor de Perdição

– Não me respondes Tereza
tornou Tadeu calmamente.
– Se sente feliz meu pai
com esse meu sacrifício?
Tadeu mudou de aspecto
e disse com voz irada
– Se tu és uma alma vil
como a serpe traiçoeira,
não me pertences maldita.
Tereza ergueu-se sem lágrima ²⁵

²⁴ CASTELO BRANCO, 1877: 33.

²⁵ ATHAYDE, 1951: 18-19.

A questão da passagem de um romance em prosa para um romance rimado leva a uma outra questão: até que ponto transcodificar não é ter autoria sobre o objeto construído? O artigo de Calheiros comenta algumas «adaptações» que o texto camiliano sofreu na letra de Athayde e que passam não só pela erotização das personagens, mas também pelo apagamento do «anticlericalismo» do autor português e a consequente pintura dos vícios do convento que Camilo faz na novela. Mas haveria ainda outros cortes e acrescentos, além da ironia camiliana e mais questões de linguagem, o que tornaria longa a discussão sobre transcodificação e autoria. Por isso, não nos desviaremos do propósito inicial e trataremos a seguir dos recortes feitos no texto camiliano e o porquê desse tipo de recepção.

3. Antes de mais nada, deveríamos refletir sobre a escolha do texto. Por que teria eleito João Martins de Athayde para passar de romance «desversado e desrimado» a «versado e rimado» o *Amor de Perdição*? Claro que a fama de Camilo e, principalmente, desse seu texto (o mais popular, mesmo no Brasil, onde foi imenso o número de contrafações) devem ter influenciado. Mas há motivos mais gerais e outros mais particulares que vêm ao encontro desses.

João Martins de Athayde – e outros cordelistas nordestinos – escolheram, fora as histórias tradicionais como a da Imperatriz Porcina, da Princesa Magalona etc., romances românticos, como *Iracema*, *O Guarani*, *Ubirajara*, *A Viuvinha*, para os passarem a verso. Claro que a popularidade destes influenciou, mas a estrutura do romance romântico, normalmente linear, seguindo uma certa cronologia e, principalmente, com um grande número de peripécias e com personagens divididos entre o Bem e o Mal, muito contribuiu para a seleção. É possível ainda que o amor interdito pelo ódio entre famílias, fato comum no Nordeste brasileiro – haja vista a célebre rivalidade existente em Exu (Pernambuco) entre as famílias Alencar e Sanpaio – também tivesse pesado na balança²⁶.

No caso de *Amor de Perdição*, os sentimentos contrastivos e fortes existentes no romance são anunciados no já mencionado subtítulo dado ao cordel: «História de amor, ódio e vingança» (que substitui o «Memórias duma família», utilizado por Camilo). Em função de um leitor/ouvinte a quem interessam emoções e não reflexões, Athayde recorta as ações principais do texto de Camilo, eliminando ou resumindo o que seja ou possa parecer digressão. Assim, as considerações iniciais de Camilo sobre os assentamentos do cartório da cadeia da Relação do Porto, são substituídos pela afirmação do narrador do cordel: «Eis aqui leitor amigo / o “Amor de Perdição” / romance que foi real»²⁷. Mas o apelo à curiosidade do leitor não para aí: além de ser «real», a história será «chei[a] de lance e emoção»²⁸, isto é, cheia de peripécias e emoção (dessas emoções faz parte, com certeza, a

²⁶ Cf. MARQUES, 2002.

²⁷ ATHAYDE, 1951: 1.

²⁸ ATHAYDE, 1951: 1.

descrição feita pelo cordelista das golfadas de sangue vivo com que Teresa mancha a carta que iria enviar a Simão).

O cordelista elimina os apelos explícitos à sensibilidade do leitor (e da leitora), para a situação daquele que «Amou, perdeu-se e morreu amando», do «pobre moço» que «perdera honra, reabilitação, pátria, liberdade, irmãs, mãe, vida, tudo, por amor da primeira mulher que o despertou do seu dormir de inocentes desejos»²⁹. No entanto, logo depois de anunciar que, no romance a ser contado, «o amor foi imolado / por orgulho e ambição», e de considerar que «O coração quando ama / não obedece a ninguém [...] desconhecendo a desgraça / acha que está muito bem», Athayde aproveita da «Introdução» camiliana a relação entre a idade do herói e as considerações sobre essa fase da vida, «em que tudo gorgéia», «tudo é felicidade», o «facho vivo do amor [...] é beijo, flores, perfume / primavera e arrebol»³⁰.

Criado o clima de felicidade e bonança, o Narrador do cordel inicia, imediatamente, a narração da trágica história de Simão, eliminando o que o Narrador do romance expõe no primeiro capítulo: a vida acadêmica e o casamento de Domingos Botelho com D. Rita Preciosa, a instalação do casal em Vila Real, a posterior transferência para Viseu. A ironia de Camilo, com relação à nobreza de Vila Real e ao apelido Caldeirão da família de D. Rita é suprimida, pois este recurso costuma ser adotado, assim mesmo com traços mais evidentes, nas pelepas; numa história de amor, ódio e vingança poderia confundir os ouvintes e leitores.

Essa eliminação da ambiguidade atinge as próprias personagens que não refletem ou hesitam: apenas agem. Como já lembrou Márcia Abreu, a personagem de Camilo

*[...] fora irresponsável e arruaceiro até o momento em que se apaixona por Tereza, quando se converte no mais aplicado e sério estudante de Coimbra. Ao tomar conhecimento dos planos de Tadeu para casar a filha com Baltazar, sobressalta-se e debate-se entre a necessidade de matar o rival para limpar sua honra e o medo das possíveis conseqüências. Acovarda-se e decide apenas ir a Viseu para encontrar-se com sua amada. O Simão apresentado na versão nordestina de João Martins de Athayde tem um comportamento linear: suas atitudes iniciais convertem-se em demonstrações de valentia, que terão continuidade após seu envolvimento com Tereza, através do enfrentamento com Baltazar e da coragem com que encara seu julgamento e prisão. Este Simão não conhece dúvidas, crises e tormentos, jamais tem problemas para saber que atitude tomar*³¹.

Como a valentia é um atributo altamente importante para o homem nordestino, Athayde chega a acrescentar armas brancas na luta contra Baltazar e seus empregados, para declarar mais uma vez a bravura do amado de Teresa:

²⁹ BRANCO, 1960: 320.

³⁰ ATHAYDE, 1951: 1.

³¹ ABREU, 2004: 210.

*Então travou-se uma luta
 Punhais luziram no ar,
 Simão já muito ferido
 Poude a eles derrotar
 Inda um fugiu com vida
 Foi o primo Baltazar³².*

A mãe de Simão, finalmente descrita por Camilo tem, em duas pinceladas, seus traços definidos pelo poeta: «formosa», «cheia de orgulho», «faceira». Do pai, desaparecem todos os sinais que deram origem ao epíteto de «brocas», cunhado por seus condiscípulos de Coimbra. A desarmonia existente entre os pais de Simão, no texto camiliano, dá lugar a uma vida conjugal ditosa que uma carta de Manuel, irmão do protagonista, noticiando a vida desregrada de Simão em Coimbra, vem perturbar. Na realidade, no cordel, a história começa em 1801, com o casal Botelho já em Viseu e os dois filhos rapazes – Manuel e Simão – em Coimbra.

Sendo o encadeamento uma forma que facilita a memorização, percebe-se o porquê dessa escolha: as considerações sobre o registro na cadeia do Porto e sobre os antepassados de Simão fogem à sequência e exigiriam do cantador ou do leitor um esforço intelectual para estabelecer relações entre as partes. Também foge à sequência a história de Manuel, que se envolveu com uma mulher casada, e que, por constituir um episódio desgarrado da história de amor, ódio e vingança anunciada (embora tenha relação com a «história duma família», subtítulo proposto por Camilo) é deixado de lado pelo cordelista.

Numa recente releitura de *Amor de Perdição*, Ângela Fernandes³³ explora os aspectos da corrupção da justiça, deixados de lado pela crítica camiliana tradicional. Ora curiosamente esse tópico, tão comum ao universo nordestino, juntamente com o jogo de interesses e o «caciquismo», também não ganha espaço na versão de Martins de Athayde.

Os episódios escolhidos pelo cordelista são, assim, aqueles que extremam o amor e o ódio. Sem a noção epocal e social de que tocar numa dama não fazia parte dos códigos de Simão, Athayde diz que o moço beijou a face e os cabelos de Teresa e a tomou nos braços «de encontro ao seu coração». Também Teresa «abraçou chorando / seu amor enternecido». Além disso, para que o amor tivesse mais espaço na nova narração, o cordelista ampliou o encontro dos amantes: os «dois conversando / saíram de companhia», fazendo juras de amor, que no romance em prosa não tiveram lugar.

4. O último comentário a fazer centra-se no mais recente cordel brasileiro a recontar a novela portuguesa. Vamos chamá-lo cordel, porque assim o denominou sua autora. Mas

³² ATHAYDE, 1951: 18.

³³ FERNANDES, 2009.

quem o lê, não o identifica como tal. Hoje, no Brasil, esse tipo de literatura subiu de status: não só a universidade passou a interessar-se por ele como objeto de estudo, como pessoas com escolaridade bem mais elevada que a dos antigos cordelistas se puseram a escrevê-la; também sua apresentação gráfica se vem distanciando, em alguns casos, daquela que, tradicionalmente, saía dos prelos. Se há editoras especializadas como a Tupynanquim, que apresentam cordeis com novas dimensões e apuram a qualidade gráfica, e livrarias, como a Cultura, que vendem, como cordel, verdadeiros livros, também a internet divulga textos que um cordelista desconheceria.

O texto que vamos comentar, encontrado na net, nem mesmo poderia ser classificado como literatura popular, pois sua autora, Edmeura Maria Alves, de quem não pudemos saber muito, exerce o magistério de Português e de Inglês, em São Paulo. Imaginamos que seja nordestina ou filha de nordestinos, por algum vocabulário empregado nos versos

Amor de Perdição
Edmeura Maria Alves

*Pelas mãos da ignorância
Famílias vivem brigando
Não imaginam o mal
Que aos filhos tão causando.*

*Em um clima de pendenga
Viviam Albuquerque e Botelhos
Eles não se entendiam
Nem aceitavam conselhos.*

*Na família Botelho
Tinha o jovem Simão
Sua índole explosiva
Punha-o sempre em confusão
Seu pai mandou-lhe a Coimbra
Com o intuito de estudar*

*Porém o jovem Simão
Não sabendo aproveitar
Retornou para Viseu*

*Pois só para variar
Em confusão se meteu.*

*Retornando a Viseu
Em seu quarto se trancou
Conheceu então Teresa
Por quem se apaixonou
A partir de então Simão
Em outro se transformou*

*Os dois se conheceram
Da sacada da janela
Para ele, ela era um anjo
E ele era o anjo dela.*

*Teresa era uma Albuquerque
Imaginem a confusão
Que ela e o jovem Simão
Arrumaram ao coração
O que os seus pais diriam
Desta singela união?*

Nosso ingênuo casal
 Continuaram se amando
 Sonhavam casar-se um dia
 E o futuro iam planejando

Durou somente três meses
 Este amor às escondidas
 Até que um dia Teresa
 Pelo pai foi surpreendida

Ele ficou furioso
 Ameaçou então Teresa
 Que a mandaria ao convento
 Onde iria ficar presa

Através de um bilhete
 Simão fica então sabendo
 Que mandá-la ao convento
 O pai dela está querendo

Depois deste episódio
 Simão pra Coimbra vai
 Não porque ele queria
 Foi imposto por seu pai.

Sua irmãzinha Rita
 De Teresa torna-se amiga
 Conversam secretamente
 Para evitar intriga
 Porém Domingos Botelho
 O pai do jovem Simão
 Flagra as duas conversando
 Ela então delata o irmão
 Fica muito chateada
 Mas não pode fazer nada.

O pai de nossa heroína
 Planeja a filha casar
 Chama então a Viseu
 Seu sobrinho Baltasar
 Teresa renega o primo
 E diz-lhe a outro amar

Sentindo-se ofendido
 Jura opor-se a relação
 Substituindo seu tio
 Nesta ditosa função
 O tio também ofendido
 Em seu direito de pai
 Decide então que Teresa
 Para o convento vai.

Tadeu de Albuquerque insiste
 Que sua filha vai casar
 Trama a cerimônia em segredo
 Com o garboso Baltasar
 Novamente Teresa se nega
 E mandando uma carta a Simão
 Conta-lhe a situação.

Simão aluga um cavalo
 E volta então a Viseu
 Hospedando-se na casa
 De um grande amigo seu

João da Cruz é esse amigo
 Homem simples, ferrador
 Tem uma filha, Mariana
 Criada com muito amor.

Uma solene festa
 Albuquerque estava dando
 E pra toda sociedade
 Ia Teresa apresentando

Baltasar estava cuidando
 Daquela menina-criança
 Porém Simão foi à festa
 Ainda cheio de esperança

Simão e nossa Teresa
 Foram ao jardim se encontrar
 Apareceu então Baltasar
 E pôs-se a ameaçar.
 Simão retirou-se então
 Foi pra casa de João.

*Na casa do ferrador
João diz ao nosso herói
Que Baltasar é perigoso
E que a vingança o corrói*

*Simão sai pra ver Teresa
Está com saudades demais
João vai junto com ele
Pra tentar manter a paz*

*Porém Baltasar Coutinho
Que era uma lacraia
Esperava-os no caminho
E os pegou numa tocaia*

*Começaram a brigar
Simão ferido ficou
E seu amigo João
A dois homens matou.*

*Para a casa de João
Simão então foi levado
Por Mariana, sua filha
Ele seria cuidado
Aos poucos pela menina
Simão foi sendo amado.*

*Enquanto isso Teresa
Ficou num convento em Viseu
Muitas cartas pra Simão
A heroína escreveu*

*Com uma freira bondosa
Amizade ela criou
E suas cartas a Simão
Essa freira entregou*

*Simão escreveu em resposta
Às súplicas de seu grande amor
Quem entregou suas cartas
Foi o amigo ferrador*

*Teresa foi enviada
Pra cumprir sua triste sina
Para Monchique escoltada
Levaram nossa menina*

*Tão logo a comitiva
Colocou-se na estrada
Simão os interrompeu
Queria ver sua amada*

*Baltasar postou-se à frente
E logo o ofendeu
Simão com sua pistola
Nele um tiro deu
E caindo ao chão
Baltasar logo morreu.*

*Simão não fugiu não
Foi preso em flagrante
Mariana que o amava
Tentou lhe ser confortante*

*Alimentava-o todo dia
Mandou mobília à sua cela
Fez tudo o que ela podia
Pelo amor da vida dela*

*Saiu a triste sentença:
Simão condenado estava
A morrer numa forca
Pela mulher que amava*

*Ao receber a notícia
Mariana que o adorava
Teve um ataque de loucura
Muito mal ela estava.*

O pai de nosso herói
Tendo muita influência
Conseguiu junto à justiça
Mudar a sua sentença
Dez anos lá na Índia
Simão então passaria
Mariana já curada
O acompanharia.

No convento de Monchique
Tereza permanecia
Escreveu carta a Simão
Disse que também morria

Ao saber que mudaram a sentença
Melhorou sua doença
Mas não foi suficiente
Pra deixar de estar doente

Relendo todas as cartas
Que ambos tinham trocado
Juntou-as uma a uma
Num pacote amarrado
Pedi à criada Constança
Que entregasse ao amado.

Para a cidade da Índia
Simão então foi embarcado
Teresa lá do mirante
Acenou ao seu amado
Dava o adeus derradeiro
Ao seu amor primeiro

Sabendo da morte dela
Simão teve febre e delírio
Depois de nove dias
Findou então seu martírio
Ele morreu por amar
E seu corpo jogariam ao mar

Mariana que estava ali
Ao lado do amado seu
Abraçou-se ao corpo dele
E com ele então morreu.

De tudo que há no mundo
Nada nos causa mais ânsia
Que o fim de um grande amor
Pelas mãos da ignorância

Três pessoas morreram
Por terem grande afeição
Por amarem em exagero
Foi um AMOR DE PERDIÇÃO.

A escolha do tema talvez se deva ao fato de a novela portuguesa ter sido um dos livros exigidos para o vestibular já que encontramos o cordel, como abaixo o transcrevemos, num site³⁴ dedicado àquele nível de ensino, numa secção denominada literatura em verso, embora o texto também figure num outro site de carácter mais regional³⁵.

Na primeira quadra e na última (e aqui chamamos atenção para a variação do número de versos, entre quadras e sextilhas, nas estrofes que compõem o poema, o que não acontece no cordel tradicional), pode-se observar o carácter moral e didático da cordelista que, a nosso ver, sem ter com o cordel maior intimidade, tentou utilizá-lo como instrumento de ensino: a briga de famílias, que, na novela está também, realmente, na origem das infelicidades de Simão e Teresa, mas não é sua causa única, passa a ser agora o motivo principal do infortúnio dos jovens, aliada à ignorância; a perdição por amor, que Camilo atribui praticamente apenas a Simão («Amou, perdeu-se e morreu amando»), inclui também Teresa e Mariana.

Bem mais curta que a composição de João Martins de Athayde, a de Edmeura Maria Alves procura apenas explorar como fio condutor da história a rivalidade entre as famílias Albuquerque e Botelho. À margem, ficam mais uma vez a crítica ao provincianismo dos Botelhos, às vaidades de D. Rita Preciosa, à vida nos conventos (Teresa até encontra uma «bondosa freira» que lhe leva as cartas até Simão). A própria valentia do rapaz e os episódios a ela ligados desaparecem. O jogo de influências que entorta a vara da justiça, embora mencionado, também não ganha relevo. Com isso, perde-se de todo o pano de fundo social e o traçado camiliano da novela que, agora, nem é mais «tirada do romance do mesmo nome» ou «uma história que foi real».

Depois desta empobrecida leitura de Camilo, reflexo de uma mudança no próprio espírito do cordel, que destino estará reservado à mais célebre de suas novelas?

Bibliografia

- ABREU, Márcia (1999) – *Histórias de Cordéis e Folhetos*. Campinas (SP): Mercado das Letras – Associação de Leitura do Brasil.
- (2004) – *Então se forma a história bonita: relações entre folhetos de cordel e literatura erudita*. «Horizontes Antropológicos», ano 10, n. 22, Jul./Dez. Porto Alegre, pp. 199-218.
- ALVES, Edmeura Maria, [s/d] – *Amor de Perdição*. Disponível em www.vaquejadas.com.br/cordel/amor_de.../75/ [consultado a 2 de Fevereiro de 2010].
- ATHAYDE, João Martins de (1951) – *Amor de Perdição*. Juazeiro.
- (1954) – *Amor de Perdição*. Juazeiro.
- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa et alli (2004) – *Une «Littérature» différente*. In «Estudos de Literatura Popular». UFPB: Editora Universitária, pp. 623-634.

³⁴ Cf. em www.vestibular1.com.br/.../cordel_amor_perdicao.htm [consultado a 24 de Fevereiro de 2010].

³⁵ Cf. em www.vaquejadas.com/cordel/amor_de_perdicao/75/ [consultado a 24 de Fevereiro de 2010].

- CALHEIROS, Pedro (1979) – *Estudo comparado de «O Amor de Perdição» de Camilo Castelo Branco e de João Martins de Athayde*. «Vértice», n.º 426-427, Nov.-Dez. Coimbra, pp. 505-522.
- (1980) – «*Amor de Perdição*»: *novella que virou folheto de cordel*. In «Études Portugaises et Brésiliennes», N. S., XV. Rennes: Université de Haute Bretagne, pp. 51-82.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1960) – *Amor de Perdição*. In «Obra Seleta». Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, pp. 313-428.
- FERNANDES, Ângela (2009) – *Amor de Perdição – Uma revisão*. Coimbra: Angelus Novus, pp. 135-152.
- GRIMM, Gunther (1977) – *Rezeptionsgeschichte*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- KAISER, Gerhard R. (1989) – *Introdução à Literatura Comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft, 1980, Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- MARQUES, Ana Cláudia (2002) – *Política e questão de família*. Disponível em www.scielo.br/pdf/ra/v45n2/a05v45n2.pdf [consultado a 24 de Fevereiro de 2010].
- MARQUES, J. J. Dias (1992) – *Duas Notas à Margem do Amor de Perdição*. «Boletim da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra», 41, pp. 209-225
- SUASSUNA, Ariano (1971) – *Romance d' a Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai-e-volta: romance armorial-popular brasileiro*. Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio.
- VALENTE, Waldemar (2005) – *Depoimento* in «João Martins de Athayde». São Paulo: Hedra, pp. 27-46.
- VILANOVA, Sebastião (1985) – *João Martins de Athayde: artista popular e empresário urbano*. «Folclore», n.º 162, Setembro. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, pp. 43-46.

III – LITERATURAS ORAIS E MARGINAIS

LITERATURA E MARGEM

À sombra de Diógenes

EDUARDO LOURENÇO

Professor Jubilado da Universidade de Nice
Membro do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian

É maravilhoso ver como a Virtude enjeita meias sujas e como o Vício, casado com fitas e uma fatiotazinha alegre, muda de nome, como as senhoras casadas, e se torna Romance.

Charles Dickens – Prefácio a *Oliver Twist* – tradução de
Fernanda Pinto Rodrigues, Edições Europa – América.

Arnaldo Saraiva não se ocupou, genericamente, de «Literatura e Margem», no sentido em que aqui tentarei abordá-las. Mas tendo-se interessado, com particular e original insistência, pelo domínio da *marginalidade*, território equívoco, minado, escabroso mesmo, paralelo àquele canonicamente tido como exemplar em todas as ordens, a que chamamos *Literatura*, essa sua predilecção abre ou instala um molestar no interior dessa realidade excelsa, de consequências imprevisíveis. Devíamos dizer, óbvias, se não fosse o caso de que essa atenção fascinada, e até reabilitadora, da marginalidade e do *marginal* – na sua expressão *escrita* – não se assemelhasse a uma espécie de blasfémia. No interior de uma «sacralizada» ordem literária, naturalmente.

Não se trata aqui, ao tomar em consideração esse domínio, por assim dizer, «fora da lei», de nos confrontar com uma daquelas perplexidades inerentes ao estatuto mesmo do literário, ou antes, inerente ao juízo crítico-literário. Em suma, à sua essência de instâncias que separa ou distingue a «boa» da «má» literatura, versão moralística que supõe outra

mais radical: separar o que é literatura e o que não é. Separação essa que, na ordem da existência literária, a bem dizer nunca foi formulada. Para aquilo que bem tardiamente – ao menos no cânone ocidental – chamamos literatura, a sua (ou suas) originais manifestações não comportam a sombra da reticência ou da negatividade. Foi logo como *teofania*, em sentido próprio, num tempo para nós imemorial ou imemorizável, em que aquilo que no futuro e tardiamente se chamará e chama ainda *literatura*, se revelou como *palavra sacra* ou sacralizável, verbo humano intrinsecamente poético, voz humana e divina ainda não separada de si mesma.

Podemos imaginar que essas arcaicas manifestações do literário, textos fundadores de uma Ordem que era ao mesmo tempo mítica, ética e poética – os *Upanishads*, os *Mahabharata*, o poema de *Gilgamés*, a *Ilíada* ou a *Ulisseia* – tivessem suscitado uma espécie de «anti-textos» sombra dessas criações sublimantes ou futuramente sublimes. À parte a *Batracomiomaquia*, paródia da epopeia homérica, não se conhecem muitos. E nenhum que fosse elevado ao estatuto ou ao papel de *literatura* – *outra* como certa marginalidade moderna o pretende. Quando muito podemos, com alguma imaginação, supor que o «negativo» ou a «negatividade» de qualquer criação destinada a dar corpo a uma visão da realidade oposta à sua celebração em termos épica, ética ou religiosamente conformes às vozes dos deuses, semi-deuses ou heróis, se anichasse no interior do texto teofânico um pouco como um sátiro se podia esconder dentro de uma formosa estátua, para lembrar uma célebre fala de Sócrates no *Banquete*. Esse texto – anti-texto do único que despertava fervor e culto, «underground» ainda inconsciente de o ser – seria aquilo a que chamamos «paródia» e de que a cultura grega nos deu exemplo com a invenção da Comédia.

A Comédia foi a primeira expressão do tema *o mundo às avessas*, destinado a brilhante futuro na Literatura Ocidental. No caso grego, embora a Comédia pusesse, com predileção, o mundo dos deuses em cena – e talvez a maior originalidade grega fosse menos a de ter inventado a Tragédia do que a de ter concebido a pouca seriedade dos deuses –, «o mundo às avessas» é, sobretudo, o da *inversão da ordem humana* e, a esse título, a maior subversora de todas as postulações que o nosso imaginário pode alcançar. A mais *revolucionária* mesmo. Nietzsche não o esqueceu. A Tragédia é a consciência da nossa condição de escravos do Destino e, ao mesmo tempo, a sua vitória (pelo menos ético-simbólica) sobre ele. É filha do homem justamente como sátiro, esse sátiro que Nietzsche preferirá ao «santo» e sua ilusória ascese. Através dele somos anti-Destino. Mais que humanos os deuses gregos riam. Riam mesmo homérica e escandalosamente «naturais» como os futuros personagens de Rabelais no alvor do Renascimento, primeiro revivalismo ficcional do antigo paganismo.

Talvez Rabelais seja esse revivalismo, mas nem ele podia restaurar a «inocência» que caracteriza esse antigo paganismo. Só na aparência uma genealogia de marginalidade e de margem, tal como aquela que Arnaldo Saraiva tem cartografado e problematizado, se insere na versão antiga do «mundo às avessas» de que a Comédia, antifona ou contraponto

da nobre Tragédia, seria a expressão. «O mundo às avessas» da Modernidade, aquele onde a *marginalidade* em sentido forte se inclui e de que é a expressão, é, «materialmente», se assim se pode dizer, um anti-mundo, um contra-mundo, e não uma variação mais ou menos lúdica e sobretudo «dialéctica» dos laços que na visão antiga (para nós apenas concebível) ligaram Tragédia e Comédia. Tragédia e Comédia são as duas faces de uma mesma realidade, como Platão no *Banquete*, a propósito de Aristófanes, em termos inesquecíveis, as descreveu. E a esse título, um duplo olhar, menos centrado na visão sonhada ou idealizada do mundo que é a essência do *literário nobre* do que na realidade polar da condição humana – acima de si mesma na Epopeia e na Tragédia, abaixo dela na Comédia. Ou antes, na linguagem em que se incarnam essas duas versões de si mesma, digna dos *deuses*, a primeira, *popular*, a segunda, ou melhor *grosseria*, e segundo o código cultural (na verdade de dupla expressão) implicado nos hábitos da linguagem de cada época. E, sobretudo, da classe – em todos os sentidos – dos falantes.

Paradoxalmente, nós já não podemos ser «grosseiros» com aquela *naturalidade* e inocência de Diógenes, pois nem a de Rabelais o foi e muito menos aquela do que a «marginalidade» moderna exemplificou. Que nada tem de «dialéctico», ou «irónico», ou mesmo «lúdico». A «marginalidade» moderna desenha um anti-mundo, aquele onde «o nobre», o «decente», é rejeitado. E, em última análise, negado. A *grosseria* antiga de que a Comédia de Aristófanes usou com graça, era, por assim dizer, uma grosseria normal numa época de tabus culturais e linguísticos (de ordem religiosa e ética) menos opressivos ou categóricos que os da futura e imprevisível cultura cristã (ou análogas) quando triunfou sobre a antiga (nunca vencida e sem cessar emergente) cultura pagã e sua diversa tábua de valores.

Da antiga cultura sob o manto mais «realista» do imaginário romano, o único livro que sobreviveu vivo e ainda popular, menos como «margem» que como exemplo de prática escrita desinibida, no conteúdo e na forma, foi o famoso *Satyricon* re-evocado e re-imaginado no nosso tempo, e não por acaso, no célebre filme de Fellini. Só que, aquilo que por analogia, amalgamamos tomamos retrospectivamente como marginalidade (a supor que a do *Satyricon* o seja) tinha na antiguidade pagã uma função diversa da que a *marginalidade* no interior do Cristianismo irá adquirindo pouco a pouco, não apenas como retorno do recalçado pagão, mas como recusa da sua visão ascético-seráfica enquanto ideal de santificação e, não apenas, de natural divinização. E ao mesmo tempo veículo da reapropriação fantasmática do mundo da experiência humana desvinculada da Transcendência tal como o Cristianismo a concebeu e incarnou na sua expressão social e mundana.

A literatura – em sentido moderno – nascerá desse combate entre a palavra sacral-bíblica-evangélica e uma outra, sem estatuto comparável, de uma palavra só virtualmente profana.

A cultura ocidental é a única onde a luta – mas também o diálogo – entre os dois planos teve lugar, num paralelismo óbvio entre o conflito histórico teológico entre os famosos dois Poderes: o Poder espiritual de referência e caução transcendente – fundada

na Revelação – e o poder fáctico de outra «transcendência» ainda mais opaca porque expressão da vontade de Poder enquanto tal. O que conferiu e confere, embora no fim, uma figura histórica intrinsecamente dramática à nossa Civilização e, sem dúvida por causa disso, um dinamismo incomparável em relação a outra onde um só poder é poder dominante. E naturalmente à Literatura que simbolizou esse conflito, hoje em metamorfose imprevisível em termos «ocidentais». Ou demasiadamente previsível.

No Ocidente, foi a literatura, primeiro timidamente, e pouco a pouco, de maneira ostentatória – não apenas como onirismo inerente à condição humana de que as *Mil e uma Noites* podem ser o paradigma ou o espelho – o meio de uma teatralização crítica cada vez mais audaz e subversiva dessa disputa entre «os dois poderes». Quer dizer, entre dois textos: o «texto divino» e o texto «profano». Eternizante, o primeiro, consagrado ao efêmero, o segundo. Ninguém imaginava que o segundo iria confiscar em seu proveito o esplendor do primeiro. Assim aconteceu no Ocidente já cristianizado, por uma espécie de transfiguração mágica e onírica do conteúdo misterioso da Revelação. Após um período crepuscular da herança greco-latina, da profundidade do antigo mundo bárbaro cristianizado surge uma literatura sem precedentes que encontrou mais tarde no que chamamos Romantismo a sua apoteose, mas que teve nos séculos obscuros e germinais da Idade Média o seu berço inesgotável, não apenas com a ressurreição de mitologias bárbaras (nórdicas, nomeadamente), mas, sobretudo, de regiões célticas há pouco convertidas em altos lugares da memória antiga, repensadas ou sonhadas numa visão de tipo novo, como a que incarnará na história de Tristão e Iseu ou na busca do Graal: a legenda da história em vez da história como legenda. Tempo de um irrealismo assumido, como se o mundo fosse literalmente um mundo de «féerie» e sonho, e não aquele lugar terrestre onde Deus mesmo, segundo a Revelação, tinha encarnado.

Passaram séculos até que o Romantismo trouxesse esse mundo de «fadas» pré-shakespeareano à Terra e desse origem a uma familiaridade com um sobrenatural mágico de que todos os Harry Potter futuros se inspirarão. Não era uma visão do mundo ou «literatura» que suscitasse uma rejeição realista e mesmo hiper-realista mesmo sob a máscara da paródia como a antiga Tragédia grega ou a Epopeia. Estava além e para além de toda a margem, era, por excelência, o território do sem margem. Ainda o está. Pois mais que «literatura», eram mitos puros e ainda hoje assim funcionam. Uma expressão – escrita – da marginalidade só aparece aqui e ali no interior de textos – cantos de amor com explícita função lúdica. Os poemas de Amor do Ocidente – ao menos na perspectiva original de Denis de Rougemont – não nascem de nenhuma veia mítica propriamente dita. São eles que inventarão o mito do amor, e, no caso de Petrarca, exaltação do óbvio amor humano e transmutação desse amor em divinização sob o paradigma mariano. Mariano e não de Vénus à maneira de Ovídio. Só o Renascimento tentará reconciliar ou, pelo menos, conciliar (sob o arquétipo platónico da Beleza) as duas fontes que o mesmo platonismo separa e o amor cristão opõe. Num quadro celeberrimo de Ticiano, o mesmo esplendoroso ícone

feminino figurando o amor sagrado e o amor profano (o vestido e o nu) celebra uma coabitação impossível. Aquém e além de uma qualquer inscrição da margem e sua desmitificadora denegação da beleza mesma do racional.

É então «a margem» um mero fantasma que não tem outro «corpo» que o da impotência mesma com que se opõe ou rejeita o «cânone», a «regra», do que entendemos como socialmente positivo em todas as ordens, a começar pela matriz mesma, a da Linguagem cuja essência é a comunicação mesma? Como é que a desordem que a margem e a marginalidade configuram se insere no texto da comunicação plena ou assim vivida, perturbando-a, criando um anti-mundo tão incontornável como o da linguagem como bênção e auto-transparência? O que «fala» na margem e institui a marginalidade propriamente dita? Não é a «ironia» jogo refinado da expressão consigo mesma, não é o «humor», jogo no interior dos limites da mesma linguagem para dizer aquilo que não sabe ou não pode dizer. Talvez a expressão-gesto que no sarcasmo aflora cumpra a mesma função desmitificante e a paradoxal denegação da sublimidade ontológica e mítica da linguagem «enquanto voz de Deus». Um pouco como a função paródica da Comédia nos tempos clássicos, mas agora correndo o risco blasfematório de subverter ou inverter mesmo o sistema das tábuas da Lei – insubvertíveis por essência.

Na aurora da nossa poesia, a par da voz extasiada do poema de amor ou da cantiga de amigo, a voz da «margem» enquanto canção de escárnio e maldizer cumpria já, ao nível mais vulgar e mesmo cru, na sua ingenuidade, essa função desdivinizante da antiga Comédia. E mais tarde, noutro contexto e já sem inocência nenhuma, a de uma não menos crua paródia do cânone poético gratificante, uma expressão do anti-mundo verbal nobre e por isso mais que margem do literário a sua antítese e, virtualmente, a sua negação. Na medida em que é possível.

Foi esta produção textual, de universal proliferação, como os modernos *graffitti*, poesia ou prosa assumidas ou expressivas do escatológico e do obsceno, sem veio literário redentor, quer dizer, sem «simbólica», que Arnaldo Saraiva aflorou no seu interesse pela marginalidade e pela margem. Mas, ao fim e ao cabo, compreendendo, justamente, que essa «escrita», traço verbal ou gráfico da pulsão erótica (a que também consagrou um famoso ensaio), cumpre, sobretudo, um papel não só desidealizante mas des-mitificante em relação à ficção mesma enquanto divinizadora, na ordem literária, da «condição humana», deixando na sombra o seu lado, digamos, visceral e inomeável. Em suma, convertendo, ou pelo menos tornando próximos, pela sua erupção escandalosa, violenta e «mal dita» no sentido literal do termo, o território sublime do «nobre» e do «ignóbil».

Não há cultura sem tabu, linha imaginária que separa o aceitável do inaceitável, mas a inscrição do interdito não é a mesma numa cultura dita primitiva – sem referente transcendente assumido – ou naquelas mediatizadas por textos sacralizados como a nossa é, ou foi. A margem é na ordem escrita (sobretudo) uma voluntária de-negação ou indiferença em relação ao interdito. Dentro do nosso cânone cultural, o homem da margem por exce-

lência é Diógenes – sem respeito algum pelo poderoso Alexandre, nem pelas regras do viver comum – que encarna existencialmente, não a figura hiper-culta e «snobe» do libertino futuro, mas alguém para quem o «paradigma humano» não se distingue, ou mal se distingue, do do «animal». Real ou miticamente, o cão. De onde o cinismo – indiferença provocatória em relação ao que consideramos especificamente «humano», e por isso paradigmático. Pode ver-se em Diógenes – e por isso o seu nome crismou uma revista prestigiada de «ciências humanas» – uma figura da ironia, mais radical que a de Sócrates, em relação à norma que a si mesma se chama «civilizada». O futuro Rousseau e os «hippies» nossos contemporâneos, serão a versão literária sofisticada do homem que satisfazia publicamente as suas necessidades prementes – como um Luís XIV de si mesmo... se masturbava para futura glorificação filosófica sob a pluma iconoclasta de Michel Onfray.

No fundo, é desta função irónica – de uma ironia um pouco pesada e reiterativa como os leitores de Sade o sabem – que a literatura realmente «marginal» releva. Como escreve Arnaldo Saraiva: «Abolindo o tabu, esta literatura representa uma verdadeira luta não só contra a censura, as censuras políticas, mas contra todas as censuras e contra todos os infantilismos político-sociais, e não só sexuais, sejam aqueles que não vêem o corpo, sejam aqueles que só vêem o corpo. A descarga verbal, que imita e acompanha a descarga fisiológica, também pede ou representa a descarga psíquica, política ou social».

Na sua expressão sem repressão alguma – se é possível... – esta «margem» seria não só anti-literatura como «não literatura», embora, paradoxalmente, seria a esse título que conservaria, afinal, interesse literário. Com efeito, se é realmente escrita e enquanto escrita, a pura e mais radical marginalidade não escapa à literatura que não é, por essência, da ordem da realidade – nem crua, nem idealizada – mas original e, essencialmente, fantasma, pura orquestração de «fantasmas», quer dizer, nós mesmos como seres naturalmente ficcionais e criadores de ficção para escapar precisamente «à realidade» e à sua pressão invencível. A Literatura marginal é um pouco como o mal na visão neo-platónica do mundo: o limite inferior do Bem, quer dizer, aquilo que constitui e torna possível o Sentido, em suma, a existência. Ou, então, o lado demoníaco, a fonte de sombra da nossa existência como Desejo infinito de si mesma – aquela de que a literatura vive, exprime e manifesta. E não, propriamente, a escrita do Mal – do mal ontológico, substância do mundo e nossa como Sade tentou encarná-la, numa empresa desesperada da de-sacralização absoluta do Mundo, sem precedentes. E no limite da literatura. Ou mesmo fora dela.

A margem, em literatura, é precisamente aquilo que a literatura, tentativa de possuir positivamente o mundo, de o ter magicamente na sua órbita – na nossa órbita de deuses supostos e virtuais –, incorporou sempre na sua empresa luciferina e redentora: o ainda in-humano, o obscuro, o inconsciente consciente, o que nós somos como «homens do subterrâneo», à Dostoievski, a nossa vida de toupeiras à procura de um sol sem fim, resgatando-nos da nossa incondição.

Arnaldo Saraiva teve razão e mesmo coragem para descer ao território não cartografado da margem e de marginalidade literárias enquanto figuras da denegação ou de uma provocação endereçada a uma Cultura, que, em excesso – ou por estratégia inconsciente – sempre escondeu de si mesma a sua invencível obscuridade.

O PROVÉRPIO: UM GÊNERO MARGINAL(IZADO)?!

GABRIELA FUNK

Universidade dos Açores/IELT
funk@uac.pt

1. Causas das oscilações na apreciação dos provérbios

Enquanto o provérbio, numa cultura de tradição oral, representa tipicamente o tesouro do conhecimento e a colecção das regras sociais ou jurídicas¹, na transição para a cultura escrita e na formulação científica² dos saberes, esse género da Literatura Tradicional perde a sua autoridade nos círculos dominantes da sociedade. Ressalve-se, porém, o facto de, ao longo desse processo, haver ciclos de apreciação e desvalorização de provérbios específicos, bem como do próprio género.

Na Idade Média, o provérbio ainda funcionou, em várias regiões da Europa, como regra jurídica³. Até mesmo Erasmus de Roterdão, Martin Lutero e Georgius Agricola

¹ Cf. MARTINS, 2009.

² Os provérbios relacionados com fenómenos atmosféricos têm vindo a perder a sua aplicabilidade com o avanço da Meteorologia. No entanto, há meteorologistas que conseguem explicar cientificamente por que determinadas observações fazem ainda sentido. Para mais informação sobre este tema, ver ALVES, 1996. O provérbio do Grupo Central do Arquipélago dos Açores «Baleias no canal, terás temporal», por exemplo, tem origem no facto de as baleias se protegerem nas águas do canal entre as ilhas do Pico e S. Jorge quando se apercebem da aproximação de mau tempo.

³ Nos países germânicos, a tradição jurídica baseia-se no princípio do «T(h)ing/Ding», ou seja, de um tribunal onde a comunidade em conjunto julga os réus. Este é o fundamento da figura dos jurados nos tribunais anglo-saxónicos. Entre 1220 e 1235, Eike von Repgow colecionou, no seu livro «Sachsenspiegel» [= «Espelho da Saxónia»], os diferentes costumes jurídicos nas regiões da Alemanha. Ao contrário do que o nome indica, este livro não foi aceite apenas na região da Saxónia (Alemanha), mas em todo o território alemão, demonstrando bem a aplicação de vários provérbios como princípios jurídicos na Idade Média (e em algumas partes da Alemanha até ao fim do século XIX). Esta tradição só foi quebrada com a

recorreram à autoridade da sabedoria popular, dinamizando a sua divulgação à escala europeia⁴.

Já na transição para o Renascimento, observa-se a reutilização de formas clássicas em detrimento de expressões populares, especialmente quando a língua de transmissão é o Latim. Erasmus, por exemplo, introduziu vários provérbios latinos em muitas línguas europeias, particularmente nas de origem não românica. Este fenómeno é explicável pelo uso dos «provérbios» de Erasmus nas escolas de Latim, ou seminários, o que originou a infiltração dos mesmos no discurso escrito e oral das diferentes sociedades. Por conseguinte, os provérbios vivem igualmente da importação da sabedoria de outros povos, beneficiando, como neste caso, da cultura escrita.

No tempo do Romantismo, verificou-se um redescobrimento da Cultura Popular, após um período de marginalização da mesma no seio das elites, imbuídas do espírito renascentista, que tendia a privilegiar uma abordagem mais científica. Neste contexto, os provérbios, como regras empíricas, não podiam conquistar um lugar de destaque, contrariamente ao que se verifica na época romântica, marcada pelo subjectivismo.

Na fase da industrialização e da massificação do ensino, a cultura oral perdeu a sua dominância na transmissão dos conhecimentos. A forma e os conteúdos educativos mudaram, o que levou a um afastamento das culturas tradicionais, mas não ao seu esquecimento.

Os mecanismos de acreditação do provérbio derivam de uma cultura oral, onde a multiplicação de uma experiência depende do número de pessoas que a vivenciaram. Assim, cada falante empresta uma voz, constituindo a divulgação dos provérbios um processo quase democrático⁵. A força destes textos tradicionais advém da consciência de que, supostamente, milhares ou milhões de indivíduos presenciaram situações onde os mesmos se revelaram conceitos úteis, passando daí a integrar a memória colectiva⁶. O

introdução do código romano, ou seja, com uma legislação escrita. Interessante é o facto de o novo código se basear também em tradições orais do povo Romano, mas como estas não eram do conhecimento comum da população local, nem tinham expressão na sua língua materna, deixaram de ser provérbios. Por outro lado, com a expansão austriaco-alemã nos países eslavos e na Hungria, as regras subjacentes ao «Sachsenspiegel» infiltram-se de uma forma equivalente na Europa de Leste. Estas tradições germânicas exerceram, igualmente, uma influência em Portugal até ao século XV, através do *Liber Iudiciorum*, código jurídico introduzido pelos Visigodos na sua ocupação da Península.

⁴ A colectânea de Erasmus, *Adagiorum Chiliades*, data de 1508. A de Lutero incluía 489 provérbios, recolhidos por volta de 1530, e as de Agrícola foram publicadas em 1534 e 1548, contendo a primeira 750 exemplares. Em Portugal, o primeiro adagiário, da autoria de António Delicado, surge apenas em 1651, seguindo-se o *Florilegio dos modos de fallar, e adágios da língua portuguesa*, de Bento Pereira, publicado em 1651.

⁵ Em todas as sociedades, existem pessoas com um acesso privilegiado a uma vasta audiência pelo simples facto de a sua rede de contactos pessoais ser maior. Estes multiplicadores de ideias podem influenciar o conjunto de opiniões individuais, ou seja, a opinião pública, daí o princípio «uma pessoa, um voto» não se traduzir directamente em «uma pessoa, uma voz». Quando se multiplica uma opinião através da escrita ou da comunicação social, já se verifica uma influência desproporcional.

⁶ Quando uma decisão é tomada por um grémio, o resultado final deriva do conjunto de decisões individuais. Na discussão preliminar, são invocados factos que se relacionam com princípios, a partir dos quais se tiram conclusões. Tendo em conta

exemplar «Voz do povo, voz de Deus», nomeadamente, expressa a convicção de que os resultados que passam pelo crivo da experiência de inúmeras pessoas são mais válidos do que os promovidos por um único indivíduo, independentemente de ser um especialista.

Quando a comunicação ultrapassa o simples contacto pessoal e se converte num tipo de *mass media*, os indivíduos com acesso directo a este meio rapidamente se transformam em multiplicadores de opinião ou até em «opinion makers», quando conquistam uma certa credibilidade.

O apelo à memória colectiva constitui a forma mais eficaz de credibilização, sendo maior a aceitação dos princípios usados quando se faz passar a ideia de que os mesmos se coadunam com os usos e costumes da sociedade⁷. A manipulação da opinião pública começa no momento em que os referidos multiplicadores definem determinados conceitos como provérbios e a forma como devem ser usados.

Os primeiros agentes dessa manipulação são os colecionadores de provérbios, quando incluem nas suas recolhas expressões que eles próprios consideram como elementos da memória colectiva, sem que, para o efeito, utilizem qualquer mecanismo de verificação. Como esta problemática⁸ se coloca em quase todos os adagiários⁹, as instâncias orientadoras da popularidade de uma expressão são, por isso, pouco fiáveis.

Na nossa opinião, o registo da maior parte dos provérbios xenófobos e sexistas deve-se a esta forma de compilação. Pelo menos no que se refere aos exemplares relacionados com a temática da Mulher, temos dados que provam que só poucos são realmente conhecidos¹⁰ ou aceites¹¹ pelos falantes.

Na comunicação social, os multiplicadores de opinião influenciam fortemente o processo de verificação da utilidade dos provérbios, que cabe normalmente a cada geração. Numa sociedade plural, onde as forças de persuasão estão ao serviço de diferentes grupos sociais, essa influência pode ser contrabalançada, o que não acontece num regime totalitário, usurpador do discurso público e manipulador da memória colectiva. Neste enquadramento político e no que diz respeito aos provérbios, procura-se impor uma determinada interpretação ou, inclusivamente, a aceitação de preceitos ideológicos como regras tradicionais.

que cada interveniente memoriza os conceitos em que acredita, é mais fácil chegar a um consenso quando se apela a regras geralmente aceites. Com tais âncoras comuns na memória individual, faz sentido falar de uma memória colectiva.

⁷ Nas fórmulas introdutórias do provérbio, é nítido esse apelo à experiência histórica comum. Cf. FUNK & FUNK, 1996, onde se verifica ser bastante comum o fenómeno da Polifonia na apresentação do provérbio, quer em Português, quer em Alemão, mais especificamente na transferência da autoridade do suposto Locutor (habitualmente o povo, uma pessoa conhecida ou um antepassado) para o Enunciador da expressão proverbial.

⁸ Ainda mais quando os seus autores se limitam a compilar recolhas anteriores igualmente deficitárias.

⁹ Só nas últimas décadas se formou uma área da Paremiologia, como se verifica em CHLOSTA & GRZYBEK, 1993, onde são utilizados métodos estatísticos que nos permitem verificar se um provérbio é realmente do conhecimento comum.

¹⁰ Da pesquisa realizada em FUNK & FUNK, 2001^a, 2001^b e 2002, concluímos que, em centenas de exemplares sobre a Mulher, nem uma meia dúzia atinge um grau de conhecimento superior a 10%.

¹¹ Cf. FUNK, 1994-1996.

Em nosso entender, um provérbio não é marginalizado pelo facto de as elites o desprezarem, mas sim quando estas o utilizam em proveito próprio, desacreditando-o a longo prazo junto do povo. Neste contexto, a aceitação popular do provérbio é a semente do seu declínio. Porém, quando o mesmo perde utilidade e o interesse junto das elites, aí, então, cresce de novo em liberdade.

2. A usurpação do provérbio no século XX

No século XX, há duas tendências de exploração do património oral: a primeira prende-se com a instrumentalização do mesmo por regimes ditatoriais e a segunda, com o seu aproveitamento nos *mass media* para efeitos de *marketing*.

No Estado Novo, quer em Portugal, quer no Brasil, observam-se algumas estratégias de uso dos provérbios como meio político. A doutrinação da juventude constituía um dos instrumentos mais eficazes do regime, daí se perceber a forma como os provérbios foram utilizados nos manuais escolares em vigor durante esse período.

No *Livro de Leitura da 3.ª Classe*, usado em Portugal na década de 60, narra-se, nas páginas 47/8, uma história na qual se demonstra a prevalência do provérbio «Não guardes para amanhã o que podes fazer hoje» relativamente ao conceito oposto «O que se não faz em dia de Santa Luzia faz-se no outro dia». Desta forma, exaltam-se virtudes como a Ordem, a Obediência, a Diligência e a Disciplina, utilizadas pelos regimes autocratas em proveito próprio. Após a queda das ditaduras, tais valores, bem como os provérbios a eles associados, foram naturalmente postos em causa, como aconteceu na Alemanha pós-guerra, em especial no final da década de 60¹².

Particularmente problemática é a utilização directa do provérbio para fundamentar um sistema totalitário. Em Portugal, recorreu-se, para o efeito, a três importantes pilares: Deus, Pátria¹³ e Família¹⁴. Dos cidadãos esperava-se o mesmo tipo de obediência aos líderes

¹² Nesse período, os referidos valores foram frequentemente rotulados como «Sekundärtugend des KZ-Wächters» [= virtudes secundárias dos guardas dos campos de concentração].

¹³ SARAIVA, 2002: 385, realça o facto de GOMES, 1986, ter inserido um provérbio aparentemente inofensivo como «De Espanha nem bom vento nem bom casamento» na classe «Da Política – I», especificamente na subclasse «Da nação, do nacionalismo, da xenofobia». De facto, nas línguas europeias, há muitos provérbios que referem características negativas de um povo vizinho. Desta forma, valoriza-se indirectamente a própria Pátria.

¹⁴ Situação idêntica é vivida no Brasil durante o Estado Novo, como se pode ver no artigo «Currículos e programas para escolas públicas em Pernambuco, no período do Estado Novo (1937-1945)» de Elisângela Torres de Albuquerque, patente na página Web da «Sociedade Brasileira de História da Educação» em <http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema3/0341.pdf>: «(...) em meio às práticas escolares, fazia-se uso de alguns provérbios e quadras, de fundo moral/religioso, realçados em cartazes expostos nas escolas, exaltando a tríade Deus, Pátria e Família, enfatizando a obediência e o respeito aos superiores. Frases como as que se seguem, afirmavam verdades e exortavam os alunos nesse sentido:

- Honra e adora o nome de Deus!
- Venera a bandeira nacional e cultiva o amor à pátria!
- Ama e respeita teu pai e tua mãe!

políticos¹⁵ que um filho deve ao pai. Esta transferência, justificando uma sociedade dirigida por uma figura paternal, pode ser estudada na página 174 do referido manual da 3.ª classe, no qual se considera a Pátria uma grande família, cujo pai é o chefe a quem se deve «tributar veneração». O cumprimento deste dever justifica-se plenamente, na medida em que o Chefe de Estado configura a entidade paternal por excelência, ou seja, Deus¹⁶.

Os provérbios servem, neste contexto, para dignificar a triade fundamental do Estado Novo, como vemos, no mesmo livro escolar (pág. 140), através dos seguintes exemplares: «Quem dá aos pobres empresta a Deus», «Mocidade ociosa traz velhice vergonhosa» e «O filho que amargura os pais jamais conta com ventura». O segundo provérbio não se integra aparentemente na referida trindade, mas ao condenar a «mocidade ociosa», exalta indirectamente o Movimento da «Mocidade Portuguesa», onde se pregava a veneração ao regime.

Indícios de violação da herança paremiológica encontramos especialmente no caso do Nacional-Socialismo na Alemanha, documentado em MIEDER (1983: 181-210). Este Autor dá-nos conta da conversão do provérbio jurídico «Gemeinnutz geht vor Eigennutz» [= «O bem comum vem antes do bem pessoal»] em frases como «Gemeiner Nutz ist des Vaterlandes Schutz» [= «O bem comum é a protecção da Pátria»], num claro apelo à militarização.

Para fins anti-semíticos, revitalizaram-se expressões medievais já ultrapassadas, como «Juden im Haus sind schlimmer als Wanzen und Laus» [= «Um judeu em casa é pior que pulgas e piolhos»], sendo inclusivamente declarados como provérbios antigos alguns chavões concebidos pelos nazis, por exemplo: «Erst wenn der letzte Jude ist verschwunden, hat das Volk seine Erlösung gefunden» [= «Só quando o último judeu desaparecer é que o povo encontrará a sua salvação»].

A forma mais devastadora de deturpação dos provérbios verifica-se na descontextualização e aplicação dos mesmos no seu sentido literal, nomeadamente o exemplar bíblico «Auge um Auge, Zahn um Zahn» [= «Olho por olho, dente por dente»], usado para apelar à violência física contra os Judeus.

-
- *Estima e obedece ao teu professor e a teus superiores!*
 - *Sê amigo de teus irmãos, trata bem aos colegas e aos teus semelhantes!*
 - *Comparecer pontualmente as aulas!*
 - *Traça tua vida dentro dos preceitos da moral cristã!*
 - *Cultua a família como pedra angular da sociedade!*
 - *Não te deixes vencer pelo mal, mas vence o mal com o bem!*
 - *O mau exemplo é um envenenamento espiritual.*
 - *A ignorância é para o espírito o que a cegueira é para o corpo.*
 - *Quem não sabe obedecer, não sabe mandar.*

¹⁵ As denominações «El Caudillo», «Führer», «Duce» ou «Pai da Nação», atribuídas, respectivamente, a Franco, na Espanha, Hitler, na Alemanha, Mussolini, na Itália e Salazar, em Portugal, ilustram bem este conceito.

¹⁶ Na Alemanha nazi, o culto ao «Führer» teve momentos de verdadeira apoteose, digna de um Messias.

Apesar de não ter atingido o mesmo grau de envolvimento na propaganda do regime ditatorial em Portugal, o uso do provérbio neste enquadramento político originou, todavia, a sua marginalização na fase de ruptura do sistema. Iniciou-se, então, um processo necessário de reflexão ideológica, que durou mais de uma década¹⁷.

Uma prova de que a fase de depreciação do provérbio em algumas faixas da sociedade ainda não foi completamente ultrapassada reside na forma como o ditado «Entre marido e mulher não metas a colher» é usado, especialmente pela UMAR, no discurso público sobre a legislação contra a violência doméstica. Neste contexto, o provérbio é apresentado como o bastião de uma mentalidade que menospreza o crime da violência contra as mulheres.

Literalmente, o dito popular em causa não denota uma confrontação entre marido e mulher, se bem que o seu uso seja marcado por contextos de desacordo entre os membros do casal¹⁸. Ocasionalmente, o referido exemplar pode ser utilizado para desculpar o facto de se ignorar a violência doméstica¹⁹, no entanto, a sua pragmática não se centra no caso extremo de um crime, mas nas divergências normais de um casal. cremos, contudo, que há um avanço civilizacional quando uma sociedade não se intromete desnecessariamente²⁰ em assuntos privados. Seria, por exemplo, muito menos doloroso se os casos de infidelidade se resolvessem entre os intervenientes directos e não na praça pública, como acontece hoje em dia, especificamente na envolvimento de personalidades como Tiger Woods ou Bill Clinton.

Mesmo abandonado por uma geração, o provérbio manteve a sua força como parte integrante do património oral, permanecendo activo no subconsciente²¹ e na transmissão

¹⁷ Cf. GOMES, 1986: 34: «(...) No seu conjunto, a sabedoria popular é a expressão duma forma de pensar imóvel, o código-fóssil do *establishment* pouco virado para a mudança, a lei não-escrita duma ideologia amiga do Imutável. Há 12 anos [relativamente à 1.ª edição, de 1974] podia-se, sem escrúpulos, atribuir adjectivação pejorativa à superstição, ao obscurantismo, ao machismo, à desigualdade, ao imobilismo e a outras qualidades da referida ideologia. Hoje, um discurso desse tipo arrisca-se a ser mal visto pelas novas gerações que estão a ressuscitar as modas-e-os-modos de pensar-e-agir dos bisavós (...).»

¹⁸ Cf. FUNK e FUNK, 2008: 185-187.

¹⁹ Os adagiários registam, de facto, muitos provérbios aviltantes contra a integridade da mulher, como «Quanto mais me bates mais gosto de ti». Em muitos desses casos, resta saber se os exemplares recolhidos foram alguma vez populares ou se constituem apenas anacronismos, preservados em virtude da falta de metodologias adequadas de foro estatístico ou dada a ânsia dos colecionadores de inserirem nas suas recolhas o máximo de entradas possível.

²⁰ Como em qualquer princípio generalista, é a sociedade que deve especificar o âmbito de aplicação desta norma. No quinto mandamento da Lei de Deus («não matar»), os limites são traçados pela defesa contra um agressor mortífero e pelo recurso a animais como fontes de alimento. No caso da privacidade do casal, a integridade física pode ser facilmente estabelecida como limite.

²¹ Na discussão sobre a apresentação do seu trabalho sobre o uso do provérbio na obra de José Saramago, durante o 1.º Colóquio Interdisciplinar sobre o Provérbio, realizado em Tavira, em 2007, Helena Vaz Duarte referiu o facto de o Escritor, numa carta dirigida à Autora, ter ficado surpreendido com a frequência com que recorria a esse tipo de texto, de tal modo que admite: «Estou a chegar à conclusão que sem a bengala dos provérbios não teria chegado a ser escritor...» [cf. DUARTE, 2008: 404].

intergeracional da herança cultural. Quando este género da Literatura Tradicional recupera a notabilidade, aumentam novamente as tentativas do seu aproveitamento para fins específicos.

Na Alemanha, com a revalorização do património paremiológico já na década de 70, é visível a exploração dos textos proverbiais sobretudo na publicidade²², demonstrando, assim, o segundo aspecto do abuso do provérbio no século XX. Em Portugal, uma das melhores campanhas publicitárias, envolvendo este tipo de texto foi desenvolvida pela marca Danone, através da citação de diferentes exemplares no interior da tampa das embalagens de iogurtes. Já nos sacos da «Loja do Gato Preto», apresenta-se o lema da empresa, «Casas livres, clientes felizes», no meio de uma lista de sete provérbios e uma expressão idiomática contendo a palavra-chave «gato»²³, insinuando-se, assim, o referido mote como uma expressão popular. Este uso, apesar de indiciar o prestígio do património proverbial, pode também estar na origem de uma exposição abusiva, daí o perigo da publicidade ao contribuir para a banalização do valor do provérbio.

A utilização subversiva começa, muitas vezes, com uma ligeira variação linguística, como se nota no anúncio da empresa «CaleirAçores», no qual o exemplar «Não lembra Santa Bárbara senão quando faz trovões» se converte na frase «É quando chove que nos lembramos de Santa Bárbara...». A troca entre as formas predicativas «faz trovões»²⁴ e «chove» é intencional, na medida em que foca a atenção no problema da infiltração de água, com base numa interpretação literal do provérbio, justificando a adição do complemento «...e da falta das Caleiras no telhado das nossas casas.» O objectivo de captar o interesse do público para a venda do seu produto é, deste modo, perfeitamente atingido pela referida Empresa regional.

3. Vitalização do provérbio na era da globalização

O processo de globalização, que praticamente descaracterizou as sociedades modernas, provocou nas mesmas a procura de uma entidade própria através das suas tradições regionais. É interessante verificar que, hoje em dia, praticamente ninguém se guia pelos provérbios meteorológicos, mas ainda se preserva estes exemplares, talvez por motivos saudosistas. O cerne da sabedoria dos provérbios actuais assenta em regras sociais, definindo-se a cultura também pela nossa visão sobre os Homens e a relação entre eles. Como na complexa interacção entre os seres humanos nunca haverá certezas, estas expe-

²² Cf. MIEDER, 1979, onde se apresenta o mesmo número de exemplos de emprego do provérbio quer na Publicidade (item XI, pp.191/2), quer na prosa literária (item VII, p.189).

²³ Os provérbios «Gato escaldado, de água fria tem medo», «De noite todos os gatos são pardos», «A curiosidade matou o gato», «Quando está fora o gato, folga o rato», «Gato miador não é bom caçador», «Um olho no prato outro no gato», «Quem não tem gato ... caça com cão», e a expressão idiomática «Gato escondido com rabo de fora».

²⁴ Adequado a Santa Bárbara, protectora contra relâmpagos e tempestades, e padroeira de todas as profissões ligadas ao fogo.

riências intuitivas de inúmeras gerações no domínio social, condensadas em provérbios como «Olho por olho, dente por dente», ou «Quem não arrisca não petisca», são mais-valias, que nas áreas da Sociologia e Psicologia podem até ter novas denominações, como, por exemplo, a regra da retaliação ou a vantagem da iniciativa, mas basicamente firmam-se nos mesmos princípios.

A vantagem dos provérbios consiste na sua divulgação generalizada, na linguagem acessível e implementação local, daí existir uma funcionalidade muito importante da referida fracção de textos proverbiais, relacionada com as relações pessoais, que ainda hoje justifica em pleno a sua preservação, divulgação e aplicação. Um género que mantém um papel central na socialização do indivíduo de uma cultura nunca será marginalizável, mesmo que as elites prefiram denominações alternativas.

Numa sociedade democrática, a cultura das massas é o veículo principal para o desenvolvimento social, dado que as decisões tomadas têm que ser justificadas a longo prazo de acordo com a visão do mundo da maioria. No ano transacto, notou-se, pela abstenção nas urnas, um divórcio entre a elite política e a população comum, o que é um resultado do afastamento dos responsáveis das bases democráticas. No campo económico, também se observa uma erosão da legitimidade moral dos principais intervenientes, cujas práticas financeiras expansivas falharam desastrosamente. Muitas dessas ideias inovadoras fracassaram porque não respeitaram princípios fundamentais, que, no campo dos provérbios, são expressos como uma experiência milenar. Não é por acaso que conceitos como Poupança (No poupar é que está o ganho), Honestidade (Antes pobre honrado do que rico ladrão), Solidariedade (A união faz a força; Antes dar do que receber; Quem dá aos pobres empresta a Deus), Modéstia (Ninguém cospe para o ar que não lhe caia no rosto; Quanto maior é a subida, maior é a queda), Amizade (Antes um amigo na praça que cem mil réis na algibeira), Perseverança (Água mole em pedra dura...), Paciência (Devagar se vai ao longe), Sustentabilidade (O barato sai caro; Galinha gorda por pouco dinheiro não há no poleiro), sobreviveram durante tanto tempo no tesouro da sabedoria popular.

Um argumento recorrente contra os provérbios é a sua classificação como lugar-comum. Que mal há em ser do conhecimento geral? Um conselho não perde a sua pertinência pelo facto de estar amplamente divulgado. O problema, tal como no síndrome de Cassandra, é não se levar a sério avisos de fontes já comprovadas, o que acontece muitas vezes com os provérbios quando as pessoas não respeitam as regras básicas ao se ocuparem com estratégias ultra-complexas.

As expressões proverbiais são protótipos de um *mem*²⁵, definido como uma ideia difundida num meio social evolutivo. Segundo este conceito, qualquer ideia vantajosa para uma sociedade provoca uma larga divulgação, mantendo-se activa enquanto esta mais-valia permanece.

²⁵ Este conceito foi introduzido pelo biólogo inglês DAWKINS, 1989, e adaptado pelo filósofo americano DENNETT, 1995.

Uma falha grave que muitas vezes contribuiu para a descredibilização dos provérbios é a escassez de estudos qualitativos e quantitativos sobre cada exemplar. Durante o seu processo evolutivo o provérbio muda²⁶ e pode suscitar até uma interpretação padrão contrária à sua semântica. Por exemplo, «Olho por olho, dente por dente» é frequentemente usado para estigmatizar um acto de vingança, razão por que, na interpretação do provérbio, se deve ter em conta a sua múltipla tradição de uso, neste caso, de acordo com a Lei de Talião ou com Jesus Cristo.

O aspecto quantitativo, que se expressa na percentagem do conhecimento e da aceitação de um determinado conceito, é geralmente negligenciado, embora se afigure central para a avaliação do processo evolutivo, na medida em que um provérbio esquecido ou rejeitado não pode ser considerado como regra de sucesso a longo prazo, aspecto que constitui um dos requisitos do estatuto proverbial. Tanto quanto sabemos, este crivo evolutivo não é aplicado nos adagiários convencionais.

Os provérbios, como regras milenares, comprovaram em larga escala a sua utilidade e merecem ser considerados no âmbito de uma reflexão profunda sobre um modelo social e económico sustentável. Estes textos constituem uma espécie cultural nuclear, que é reinterpretada por cada geração de acordo com o desenvolvimento da sociedade. Os provérbios não são imutáveis, modificam-se com o tempo, adaptam-se às novas realidades, mas também servem para avaliar e prever a eficiência de muitas inovações. Por isso, achamos de grande importância sistematizar, analisar e aplicar esse género de estratégias tradicionais no tempo presente. No caso dos provérbios, fundámos, em Maio de 2008, a Associação Internacional de Paremiologia/International Association of Paremiology (AIP-IAP), com o objectivo de coordenar algumas iniciativas neste campo, especificamente através de Encontros de Paremiologistas ou estudiosos do Provérbio, como uma plataforma para trocar ideias e experiências, particularmente no âmbito interdisciplinar.

Os provérbios são o ponto de cruzamento de conceitos de áreas como a Linguística, Sociologia, História, Antropologia, Matemática ou Filosofia, aliás como se comprovou nos Colóquios sobre esta temática, realizados em Tavira, nos últimos três anos. Na comunidade científica ligada à Paremiologia nota-se uma crescente dinâmica, reflexo da vitalidade do provérbio na sociedade contemporânea. O interesse renovado por este género da Literatura Oral e Tradicional é sentido cada vez mais nas novas gerações de paremiologistas, sinal de que o Provérbio recuperou o seu lugar após uma fase de estagnação. A aplicação do Texto Proverbial em outras áreas, como a Psicologia, com o objectivo de parametrizar as conceptualizações psicossociais²⁷, demonstra bem a sua funcionalidade e relevância na sociedade actual.

²⁶ Cf. FUNK e FUNK, 2006.

²⁷ Cf. NETO, 2007 e 2008.

Bibliografia

- AGRICOLA, Johannes (1534 e 1548) – *Sprichwörter Sammlungen*, editado por Sander L. Gilman. Berlin: 1971, 2 volumes.
- ALVES, Manuel A. C. (1996) – *Mudam os ventos, mudam os tempos: o adagiário popular meteorológico*. Lisboa: Gradiva.
- DAWKINS, Richard (1989) – *The Selfish Gene*, 2.^a ed. Oxford: Oxford University Press.
- DELICADO, António (1651) – *Adágios portugueses reduzidos a lugares communs*. Lisboa: Officina de Domingos Lopes Rosa.
- DENETT, Daniel C. (1995) – *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life*. New York: Simon & Schuster.
- FUNK, Gabriela (1994-1996) – *Os estereótipos e a mentalidade de um grupo social – estudo empírico*. «Revista Arquipélago – Série Língua e Literaturas», n.º XIV, pp. 315-333.
- FUNK, Gabriela & FUNK, Matthias (1996) – *Integration eines Sprichwortes in einen Gesamttext – Eine Kontrastive Analyse im Deutschen und Portugiesischen*. In «Proverbium. Yearbook of International Proverb Scholarship», Vol. 13, pp. 85-110.
- (2001^a) – *Pérolas da Sabedoria Popular Portuguesa – Provérbios de S. Miguel*. Lisboa: Edições Salamandra.
- (2001^b) – *Pérolas da Sabedoria Popular Portuguesa – Os Provérbios Açorianos nos EUA*. Lisboa: Edições Salamandra.
- (2002) – *Pérolas da Sabedoria Popular Portuguesa – Provérbios das Ilhas do Grupo Central dos Açores (Faial, Graciosa, Pico, São Jorge e Terceira)*. Lisboa: Edições Salamandra.
- (2006) – *Mudam-se os Tempos, mudam-se os pensamentos... e os Provérbios?* In «Estudos sobre Cultura Popular em Homenagem ao Professor Doutor José de Almeida Pavão». Ponta Delgada: Câmara Municipal de Ponta Delgada, pp. 117-145.
- (2008) – *Dicionário Prático de Provérbios Portugueses*. Chamusca: Edições Cosmos.
- GOMES, Manuel João (1986) – *Nova Recolha de Provérbios Portugueses e outros Lugares-Comuns*, 2.^a ed. Lisboa: Afrodite Editora.
- GRYZBEK, P. e CHLOSTA, C. (1993) – *Grundlagen der empirischen Parömiologie*. In «Proverbium. Yearbook of International Proverb Scholarship», Vol. 10, pp. 89-128.
- Livro de Leitura da 3.ª Classe* (1958) – Ministério da Educação. Carvalhos: Livraria dos Carvalhos.
- LUTERO, Martin (1530) – *Sprichwörter Sammlung*, Editado por Ernst Thiele. Weimar, 1900.
- MARTINS, Pedro (2009) – *Dura Lex, sed lex: Reminiscências proverbiais latinas no Direito Português Contemporâneo*. In «Actas do 2.º Colóquio Interdisciplinar sobre Provérbios», editado por Rui Soares e Outi Lauhakangas. Tavira, pp. 330-338.
- MIEDER, Wolfgang (1979) – *Deutsche Sprichwörter und Redensarten*. Stuttgart: Reclam (Arbeitstexte für den Unterricht).
- (1983) – *Deutsche Sprichwörter in Literatur, Politik, Presse und Werbung*. Hamburg: Helmut Buske Verlag.
- NETO, Félix F. M. (2008) – *The colors of love conveyed by sayings about love*. In «Actas do 2.º Colóquio Interdisciplinar sobre Provérbios», editado por Rui Soares e Outi Lauhakangas. Tavira, pp. 348-466.
- (2009) – *Conceptualizations of forgiveness conveyed by sayings about forgiveness*. In «Actas do 2.º Colóquio Interdisciplinar sobre Provérbios», editado por Rui Soares e Outi Lauhakangas. Tavira, pp. 365-392.
- O livro da Segunda Classe* (1958) – Ministério da Educação Nacional, 6.^a ed. Porto: Editora Educação Nacional.
- PEREIRA, Bento (1655) – *Florilegio dos modos de fallar, e adágios da lingua portuguesa*. Lisboa: Paulo Craesbeeck.
- ROTTERDAM, Erasmus de (1508) – *Adagiorum Chiliades*, Editado por Theresia Payr. Darmstadt, 1972.
- SARAIVA, Arnaldo (2002) – «*De Espanha nem bom vento...*», Separata de «Estudos em Homenagem a João Francisco Marques». Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

A LENDA DE «O FANTASMA QUE PEDE BOLEIA» («THE VANISHING HITCHHIKER») EM DOIS FOLHETOS DE CORDEL BRASILEIROS

J. J. DIAS MARQUES

Universidade do Algarve
jjmarq@ualg.pt

A crença em fantasmas (pessoas que morreram e regressam momentaneamente do Outro Mundo a este ou que, então, não conseguem sair deste mundo e passar para o outro) é provavelmente uma crença universal. É pelo menos, sem dúvida, uma crença atestada em numerosíssimos países de todos os continentes, desde as épocas mais recuadas até hoje em dia, quer na literatura escrita quer sobretudo na literatura oral¹.

Quanto a esta última, são muitas as lendas que narram histórias de fantasmas, mais precisamente encontros entre seres vivos e fantasmas. Uma das mais difundidas lendas de fantasmas é aquela que os estudiosos de língua inglesa denominam «The Vanishing Hitchhiker» (ou seja, a pessoa que pede boleia e depois se desvanece), lenda a que proponho que, em português, se chame «O Fantasma que Pede Boleia».

Trata-se de uma lenda muito estudada por autores de vários países e que foi, aliás, a primeira das chamadas lendas urbanas ou contemporâneas a ser alvo de um estudo monográfico, publicado em 1942 e 1943, por dois folcloristas norte-americanos, Richard K. Beardsley e Rosalie Hankey², com base em 79 versões recolhidas no seu país³.

¹ O leitor interessado pelas crenças em fantasmas e as lendas a elas ligadas, desde a Antiguidade aos nossos dias, tem à sua disposição uma vasta bibliografia. Sem pretensões de exaustividade, citarei as seguintes obras: CAPDECOMME, 1997; DAVIDSON & RUSSELL, 1981; *ÉTUDES RURALES*, 1987; FELTON, 2000; FINUCANE, 1982; JOBBÉ-DUVAL, 2000; JOHNSTON, 1999; LE BRAZ, 1990; LECOUTEUX, 1996; LECOUTEUX & MARCQ, 1990; POULIN, 1997; SCHMITT, 1994. Um estudo (para que desde há anos tenho vindo a recolher materiais) sobre a lenda do «Fantasma que Pede Boleia» nas suas relações com as crenças e lendas de fantasmas antigas e modernas poderá trazer interessantes conclusões.

² BEARDSLEY & HANKEY, 1942 e 1943.

³ BEARDSLEY & HANKEY, 1942: 305. No entanto, no artigo os autores apenas publicam 40 dessas versões.

Inicialmente, esta lenda foi tida como um exemplo de criação oral contemporânea, como mostraria, nomeadamente, o pormenor do automóvel, que (com apenas duas excepções) aparecia em todas as versões que Beardsley e Hankey conheciam⁴. No entanto, em breve se descobriu existirem muitas versões da mesma lenda em que o meio de transporte usado era uma carruagem puxada por cavalos ou em que, pura e simplesmente, não havia sequer meio de transporte, andando as personagens a pé⁵. Mais recentemente, foi descoberta uma versão em que a acção é dada como tendo acontecido em 1602, na Suécia, estando o texto registado num manuscrito escrito por um autor daquele país falecido em 1608⁶.

«O Fantasma que Pede Boleia» é, pois, uma lenda que, quanto à sua origem, nada tem de moderno e cuja aparência recente vem apenas do modo como os informantes a adaptaram às condições da vida contemporânea. Tal adaptação é reflexo, sem dúvida, do interesse que eles têm nesta lenda, produto do modo como ela «mexe» com os seus medos e anseios.

«O Fantasma que Pede Boleia» é uma lenda muitíssimo difundida, atestada em todos os continentes, nomeadamente nos seguintes países (cito apenas aqueles de que conheço versões): Portugal, Espanha, França, Itália, Grã-Bretanha, Bélgica, Países Baixos, Alemanha, Áustria, Polónia, Roménia, Suécia, Finlândia; Egipto, Guiné-Bissau, Guiné-Conakry, África do Sul, Madagáscar; Índia, Mongólia, Coreia, Japão; Estados Unidos, México, Porto Rico, Panamá, Peru, Brasil, Argentina, Chile; Austrália e Nova Zelândia.

São vários os subtipos que esta lenda apresenta. Baseado nas muitas versões que dela conheço, quer as publicadas em vários países, quer as versões portuguesas (estas últimas quase todas inéditas, e provenientes sobretudo de recolhas feitas por alunos meus ou por mim), penso poder considerar-se a existência de quatro subtipos, um deles com três subsubtipos. Seja dito entre parênteses que, embora seja possível considerar a existência desses quatro subtipos «puros», várias vezes encontramos na tradição oral versões que resultam da fusão de dois de tais subtipos.

Em todos os subtipos de «O Fantasma que Pede Boleia», por detrás de diferenças de superfície, encontramos a mesma base comum: o encontro de um ser vivo com um ser que parece estar vivo, mas que, no fim da história, numa reviravolta surpreendente, se percebe ser afinal um fantasma. Normalmente, as versões implícita ou explicitamente indicam que o personagem fantasma morreu novo e/ou de desastre, o que se liga à crença antiquíssima de que tais pessoas não querem (ou não podem) deixar este mundo, numa espécie de reacção contra o prematuro fim da vida.

O subtipo mais comum (atestado em todos os países acima referidos) é aquele que deu o título à lenda. As versões deste subtipo contam que um motorista (geralmente um

⁴ BEARDSLEY & HANKEY, 1943: 16.

⁵ Ver JONES, 1944: 288-292.

⁶ GOSS, 1984: 46-47.

homem) dá boleia a uma pessoa (geralmente uma rapariga). Durante o trajecto, a jovem desaparece de dentro do carro, mostrando, assim, ser um fantasma. Geralmente, as versões, implícita ou explicitamente, explicam que o fantasma aparece no lugar onde morreu de acidente, algo que se liga à crença, atestada já na Grécia antiga, de que quem teve uma morte violenta tende a ficar ligado ao lugar onde morreu.

Dentro deste subtipo podemos considerar a existência de três subsubtipos. No primeiro deles, a acção termina com a simples desapareção da personagem fantasma. Nestas versões, normalmente fica claro que o lugar da estrada em que essa personagem pede boleia está situado pouco antes daquele em que, no passado, morreu (num desastre), como se quisesse concluir a viagem para casa durante a qual morreu, alegoria, afinal, da viagem da vida, interrompida prematuramente. Mas, quando o carro chega ao sítio onde a personagem morreu, esta desaparece, como se não pudesse ultrapassar aquele lugar, claro sinal de que a morte é algo contra o qual nada se pode fazer.

Num segundo subsubtipo, a personagem fantasma, ao desaparecer, assusta o motorista que lhe deu boleia e faz com que ele tenha um acidente, muitas vezes mortal. Nestas versões estamos em presença de um fantasma vingativo, do tipo daqueles que, atestados desde a Antiguidade, vinham ao mundo dos vivos para fazer mal. Nas lendas antigas, muitas vezes esse tipo de fantasma fora assassinado e voltava para se vingar do assassino. No entanto, havia casos em que o fantasma (morto num acidente, e por vezes insepulto, como os que desapareciam no mar) vinha para fazer mal a quaisquer pessoas que encontrasse pela frente, mesmo que elas nada tivessem a ver com a sua morte, como se o simples facto de elas estarem vivas, enquanto ele tivera de morrer tão cedo, fosse uma afronta e as tornasse suas inimigas.

As versões do terceiro e último subsubtipo apresentam um fantasma bom, que vem para avisar os condutores sobre os perigos da estrada (por exemplo, uma curva muito arriscada) e evitar um acidente, salvando-os da morte que ele sofreu naquele local. Parecendo exactamente o contrário do subsubtipo anterior, este subsubtipo talvez possa ser visto, na essência, como a mesma coisa, pois, por baixo duma superfície de solidariedade humana, podemos talvez descobrir a mesma preocupação egoísta do fantasma consigo próprio. Tal como uma pessoa que, por motivos económicos, não pôde tirar certo curso superior, e, mais tarde, quando tem um filho, tudo faz para que ele tire esse curso (por vezes, mesmo contra a vontade do filho), o fantasma destas versões, já que não pôde evitar a sua própria morte, evita agora a morte dos outros e como que vive através deles.

Terminado o primeiro subtipo (com os seus subgrupos), passemos para o segundo subtipo, aquele em que o fantasma que pede boleia, antes de desaparecer, profetiza algo (por exemplo, um desastre, boas colheitas, o fim de uma guerra, ou que o fim do mundo está próximo). Repare-se como, neste caso, o facto de a personagem ser um fantasma (e ter, portanto, contacto com o Além) constitui um traço fundamental para garantir a veracidade da profecia. Este subtipo é bastante mais raro na tradição oral do que o anterior,

embora esteja atestado nos Estados Unidos e em certos países europeus, pelo menos. É a este subtipo que pertence a versão sueca de 1602, que atrás referi.

No terceiro subtipo, o fantasma (geralmente uma mulher) pede boleia a alguém (geralmente um homem), que o leva a casa. Aí chegada, a mulher convida o homem a entrar e oferece-lhe uma bebida. Ao sair de casa do fantasma, o homem esquece-se de algum objecto (por exemplo, um anel ou um relógio que tirou na casa de banho, ao lavar as mãos). No dia seguinte, regressa à dita casa, a fim de reaver o objecto. Para seu espanto, a casa está abandonada (ou moram lá outras pessoas), e dizem-lhe que a mulher de quem ele está à procura morreu há anos. Face à sua insistência no facto de, no dia anterior, ali ter estado, é-lhe facultada a entrada na casa. Para espanto dos circunstantes (e alívio do homem, que assim compreende que não estava doido), o objecto ali deixado na véspera é encontrado. Ao que parece, este subtipo é bastante raro, estando atestado, tanto quanto sei, em Portugal, França, Itália, Roménia (sempre com poucas versões) e (com uma única versão) nos Estados Unidos.

O quarto e último subtipo é, pelo contrário, bastante mais corrente, ainda que menos que o primeiro. Embora com variantes, a história que ali se conta é a seguinte: um rapaz encontra uma rapariga (muitas vezes num baile), que depois acompanha a casa. Pelo caminho, ela queixa-se do frio, e ele empresta-lhe uma peça de roupa (um casaco, por exemplo). Ao chegarem a casa, ele (subentendendo-se que interessado em rever a rapariga) não aceita que ela lhe devolva o casaco, dizendo que virá buscá-la no dia seguinte. No dia seguinte, quando lá chega, um familiar da rapariga comunica-lhe que a ela morreu há vários anos.

Como exemplo deste subtipo, vejamos uma sua versão brasileira:

Versão n.º 1

Informante: Ana Maria Fernandes, 53 anos, natural de Jequeri, estado de Minas Gerais, Brasil. Com apenas 2 anos, foi morar para Raul Soares, Minas Gerais, e desde 1982 vive em Belo Horizonte, Minas Gerais. É licenciada em Biologia e professora do ensino secundário. Versão inédita recolhida em Belo Horizonte por J. J. Dias Marques, em 3-7-2003.

Eu já ouvi contar isso, mas já não tenho muito a certeza... de que alguém saiu com essa moça da festa, foi levá-la em casa, deixou-a em casa... (Inclusive [era] um camioneiro, é... Era alguém que tinha carro, ou pode ser até... Não sei quem...). E saiu com ela da festa e foi levá-la em casa e deixou-a em casa e emprestou a blusa para ela. E no dia seguinte ele foi pegar a blusa e essa moça não existia. Tinha morrido.

Colector: E quem é que lhe abria a porta?

Informante: A família dela, não é? Os pais. Ficaram surpresos... estranharam...

Em certas versões deste quarto subtipo, há, no fim, uma cena adicional: face à incredulidade do rapaz, o familiar da rapariga acompanha-o ao cemitério, para lhe mostrar a

campanha dela. Para espanto de ambos, em cima da campanha, está o casaco que o rapaz emprestou na véspera. Repare-se que a posição do casaco sobre a sepultura da jovem exprime uma crença atestada desde a Antiguidade (e presente ainda nos dias de hoje) segundo a qual os mortos moram não no Céu ou noutra parte do Outro Mundo, mas sim dentro das suas sepulturas, de onde saem à noite em busca de interacção com os vivos, tentando desfrutar dos prazeres próprios da sua idade, que lhes foram roubados pela morte prematura.

Vejamos uma versão brasileira que inclui a cena da ida ao cemitério e que, antes dela, acrescenta o pormenor (presente também em muitas outras versões) do reconhecimento através de uma fotografia existente na casa da falecida:

Versão n.º 2

Informante: Paulo Balbino, idade não registada. Rio Formoso (Praia de Tamarandaré), estado de Pernambuco, Brasil. Versão recolhida por Edval Marinho de Araújo, em 1-2-1981⁷.

O homem todo dia ia dançar... todo o dia. Aí, quando ele foi entrando na porta de dançar e quando ele pagou, aí levou um corte⁸. Ele saiu e disse logo ao dono da discoteca...

Pessoa do público: ...é discoteca, não é mais forró não...

E ele disse:

– Eu não venho mais dançar não, porque toda vez que eu venho eu levo corte.

Agora mesmo, quando eu fui entrando, eu levei um corte.

Aí, ele ficou assim, num banco, e chegou uma moça. Aí, disse assim:

– Por que é que tá aí?

E ele disse:

– Porque toda vez que vou dançar levo corte. Hoje, quando fui entrando, levei um corte.

– Nada, vam' 'bora dançar!

Aí, dançou e ficou namorando com ele.

Aí, bateu uma chuva. Aí, ele tinha uma capa, pegou a capa e deu a ela. E ela disse o dia pra ele ir pedir ela em casamento e disse que era naquele primeiro andar de lá de cima.

Aí, quando ele foi lá e bateu, disseram:

– Entre.

E ele entrou e disse:

– Vim pedir sua filha em casamento.

– Qual filha? – chamou uma e disse: – É essa?

Ele disse:

– É não, – aí apontou – é essa daí do retrato.

⁷ Publicada em BENJAMIN, 1994: 351 (versão n.º 78).

⁸ Levar (um) corte: levar (uma) tampa.

- É essa moça?
 – Sim.
 – Essa moça, faz um mês hoje que ela morreu...
 – E foi?
 – Foi. E vou lhe mostrar a cova.
 Aí, foi lá. Quando abriu, a capa dele tava em cima da cova.
 E ele morreu doído.

Para exemplificar o carácter internacional desta lenda, vejamos agora uma sua versão proveniente do Egipto (ainda que gravada a um informante residente em Espanha), pertencente também ao quarto subtipo e apresentando curiosas variantes:

Versão n.º 3

Informante: Rasha Ahmed Ismail, 28 anos. Natural do Cairo, Egipto. Reside em Madrid, Espanha, onde foi feita a recolha, em Junho de 1999⁹.

Esta historia es muy conocida en El Cairo. Una noche se paseaban dos amigos en un coche por una carretera, y a los dos lados había tumbas. Y ven a una mujer haciendo auto-stop, con un vestido muy transparente y con el pelo muy largo. La recogen y se ofrecen para llevarla a su casa. Ella les dice que tiene frío, y los chicos la dejan la chaqueta de uno de ellos. Van hasta su casa, y ella les dice que la esperen un momento, porque va a subir a ponerse algo encima y luego bajará a devolverles la chaqueta. Pero tarda mucho, no sé si una hora, dos, tres... Al final se encuentran por allí con una persona y le preguntan. Le dicen:

– Hemos venido a acompañar a una chica y está tardando mucho.

Entonces, el hombre les dice:

– ¡Ah! ¡Os lo ha hecho otra vez! Es un fantasma. Es el alma de una mujer que vivía aquí antes, y si os vais ahora otra vez al cementerio, vais a encontrarla.

Se van los dos al cementerio y encuentran la chaqueta del chico que ella le había pedido. Estaba puesta sobre la lápida de una de las tumbas.

Conheço dois folhetos de cordel brasileiros que recontam versões deste quarto subtipo de «O Fantasma que Pede Boleia». Um deles é da autoria de José Francisco Borges (mais conhecido por J. Borges), nascido em 1935, em Bezerros, estado de Pernambuco, e aí residente. Autor de inúmeros folhetos, é também gravador, sendo hoje, aliás, mais conhe-

⁹ Versão publicada por PEDROSA, 2004: 64.

¹⁰ Muito agradeço ao Prof. Roberto Benjamin, a quem devo ter sabido da existência deste folheto.

¹¹ BORGES & COIMBRA, 1993: 124.

¹² Dessa edição possuo cópia em pdf, oferecida por Roberto Benjamin, que me informou também da sua presumível data.

¹³ BORGES: 2004.

¹⁴ A variante mais substancial é referida à frente na nota 17.

cido, até internacionalmente, pelas xilogravuras, que no início fazia apenas para as capas dos seus folhetos, mas cuja criação depois se autonomizou. O folheto em questão intitula-se *A Moça que Dançou depois de Morta*¹⁰ e, segundo informa o autor, foi publicado pela primeira vez em 1973¹¹. Conheço duas edições deste folheto: uma sem data, de cerca de 1998¹², e outra datada, no fim, de 2004¹³. As variantes entre ambas são muito pequenas¹⁴. O folheto é formado por 38 sextilhas, com rima nos versos pares.

Esta obra reconta, em verso, uma versão da lenda de «O Fantasma que Pede Boleia» que o autor explica ter conhecido da oralidade:

*Eu escrevi o folheto da Moça que Dançou depois de Morta porque eu sempre ouvia alguém contar esta lenda e as pessoas que ouviam faziam um gesto de admiração pelo fato. E eu sempre notava que todos acreditavam ter sido certeza aquele acontecimento. Uma vez numa feira eu aproveitei um espaço de tempo e contei por alto e todos que estavam ali perguntaram se tinha aquela história em folheto porque queriam comprar. Aí eu resolvi escrever e depois do folheto publicado foi um sucesso*¹⁵.

Para podermos avaliar perfeitamente o uso que o autor fez da versão que ouviu, seria necessário, claro, saber como era essa versão. Para tal, em Setembro de 2005, durante uma ida ao Brasil para participar num congresso sobre literatura de cordel organizado pela malograda Neuma Fachine Borges em João Pessoa, Paraíba, aproveitei e desloquei-me ao vizinho estado de Pernambuco, à pequena cidade de Bezerros, onde J. Borges vive. Fui a sua casa, mas infelizmente não o encontrei, pois ele estava ausente em França, devido a uma exposição de gravuras de sua autoria que então ali se inaugurava, integrada nas celebrações do Ano do Brasil, que se celebrava em França.

Embora não conhecendo, pois, a versão que J. Borges ouviu, é possível deduzir que, quanto à acção, seria bastante parecida com a versão que atrás transcrevi com o n.º 3, a qual, aliás, foi recolhida em Pernambuco, o mesmo estado de J. Borges. Da leitura do folheto, pode concluir-se que nele o autor segue a mesma história que lhe veio da oralidade, embora tenha introduzido algumas transformações, que julgo poder identificar pelo facto de nunca as ter encontrado em nenhuma das numerosas versões desta lenda que conheço. É sobretudo a essas invenções de J. Borges que me vou referir nas páginas que se seguem.

A primeira das invenções é o prólogo, de tom moralizador, que ocupa 4 estrofes (ou seja 10,52% do folheto). Ali se aborda o tema da dissolução dos valores tradicionais no mundo moderno¹⁶:

¹⁵ BORGES & COIMBRA, 1993: 124.

¹⁶ As citações que faço de *A Moça que Dançou depois de Morta* são extraídas da ed. de 2004. Nas citações desse folheto e dos restantes que uso neste artigo, respeito a grafia e a pontuação do original, corrigindo apenas alguns erros evidentes.

*Leitores o nosso mundo
 está muito desmantelado
 aumentou a violência
 é morte pra todo lado
 daqui pra dois mil e dez¹⁷
 temos que andar com cuidado
 Deve dar graças a Deus
 quem está vivo hoje em dia
 com assalto e malandragem
 vingança, ódio e orgia
 e o povo só dando valor
 a palavrão e bruxaria
 As mocinhas de hoje em dia
 vivem dentro da algazarra
 andam quase todas nuas
 só pensam em rock e farra
 [...]
 E se os pais reclamarem
 elas dizem um palavrão
 não vão à missa nem rezam
 também não fazem oração
 [...]*

O tema das desgraças da sociedade contemporânea, nomeadamente o comportamento irregular das jovens, não existe em nenhuma das versões da lenda que conheço, tudo levando a crer que se trata dum acrescento do autor. Este tema, tratado no mesmo tom, surge, aliás, noutra obra de J. Borges, cujo título fala por si próprio: *A Moça que Virou Jumenta porque Falou de Top-Less com Frei Damião*¹⁸: Os versos iniciais deste folheto lembram, aliás, o prólogo de *A Moça que Dançou depois de Morta*:

*Esta era de 80
 é de horror e carestia
 sofrimentos e assalto
 moda, escândalo e orgia
 pra se cumprir as palavras
 que Padre Cícero dizia
 Tudo isto hoje aparece*

¹⁷ É assim que este verso está na edição de 2004. Na edição sem data, de cerca de 1998, a que atrás me referi, este verso diz «daqui pra chegar 2 mil».

¹⁸ Ver BORGES, s/d. A 1.ª ed. deve ser da década de 1980 (ver à frente v. 1).

*seca, fome, peste e guerra
o escândalo tomou conta
da idade até na serra
[...]*

Voltemos à *Moça que Dançou depois de Morta*. Ao prólogo segue-se uma parte frutu também, com toda a probabilidade, da inventiva do autor. Esta parte ocupa 7 estrofes (ou seja, 18,42% do total da obra). Aí se contam os antecedentes da história do fantasma: houve em tempos «uma moça farrista» (que mais tarde saberemos chamar-se Corina), moradora no estado da Bahia, «muito vaidosa / e [que] pensava que não morria».

*Não gostava de Igreja
nunca falou em casar
só vivia pelos bailes
toda noite ia dançar
fumando erva e bebendo
todo dia sem parar
Era querida de todos
por ser nova e muito bela
mas droga e a bebida
ofenderam muito a ela
nunca tomou um conselho
nem do pai nem da mãe dela.*

Seja dito que a personagem principal do atrás citado *A Moça que Virou Jumenta porque Falou de Top-Less com Frei Damião* partilha várias das características negativas da Corina de *A Moça que Dançou depois de Morta*. Além de ser designada por «uma moça farrista» (exactamente como Corina), essa personagem também «não gosta[va] de padre / e nem de Deus poderoso», nem ouviu os conselhos dos pais, que, neste caso, a tentavam dissuadir de, com a sua nudez, ir provocar Frei Damião.

Regressando à história de *A Moça que Dançou depois de Morta*, temos que, como consequência da vida desregada que levava, Corina acabou por cair doente e morrer.

Uns meses depois, é Carnaval e há um baile na localidade. O filho de um fazendeiro vai ao baile – e, a partir daqui, o folheto segue a história usualmente presente nas versões deste subtipo da lenda (neste caso, os objectos emprestados são uma capa e também um rádio e um isqueiro).

Depois dos episódios do baile e do acompanhamento da moça até casa, o folheto volta a afastar-se da lenda, através da introdução de 5 estrofes sem dúvida da invenção do autor (que correspondem a 13,15% da obra total). Nessa parte, o rapaz volta para casa e vai imediatamente deitar-se, pois está muito cansado. Durante a noite, tem um sonho: está

num baile, dançando com uma moça muito bonita. De repente, o belo rosto da rapariga transforma-se numa horrível caveira. O espectro ri às gargalhadas, beija-o e abraça-o. Ele tenta libertar-se, mas sem sucesso.

De manhã, o rapaz acorda mas, num interessante exemplo de ironia trágica, não mostra ter compreendido o sonho, que, sob uma transparente alegoria, explicara o que lhe acontecera na véspera.

O rapaz sai e vai a casa de Corina. A história volta a decorrer como nas versões da lenda: conversa com a mãe da jovem; revelação da morte desta; pormenor do retrato da falecida na parede da casa, que o rapaz reconhece; ida ao cemitério; capa do rapaz em cima do túmulo da rapariga.

Na cena do cemitério há um pormenor que deve ser fruto da invenção de J. Borges (ocupa uma estrofe, correspondendo a 2,53% do poema): o rapaz e a mãe da moça rezam um pai-nosso e várias ave-marias pelo descanso da alma da jovem e, além disso, o rapaz jura nunca mais dançar. Embora esta cena não exista nas numerosas versões de «O Fantasma que Pede Boleia» que conheço, parte dela baseia-se numa crença sem dúvida corrente na comunidade em que o autor vive. Como se sabe, um dos aspectos do dogma católico da «comunhão dos santos» afirma que as orações ou missas que os vivos rezarem por intenção das almas do Purgatório encurtam a estadia destas almas naquele lugar de padecimentos e levam-nas mais rapidamente para o Céu. De notar, além disso, que existem na tradição oral muitas lendas em que se narra a aparição de uma alma penada que vem a este mundo pedir que rezem ou mandem dizer missas por ela, de forma a poder entrar no Céu. Cumprido esse pedido, a alma nunca mais volta a aparecer, subentendendo-se (ou dizendo-se mesmo explicitamente) que entrou no Céu. É possível que J. Borges conheça lendas deste género, e que tenha sido por influência delas que escreveu a cena em que a mãe de Corina e o rapaz rezam por alma dela.

A essa luz poderemos, creio, ler a conclusão do folheto, fruto da inventiva de Borges. Ocupando as três estrofes finais (ou seja, 7,89% do poema) esta parte explica que o rapaz nunca mais esqueceu a história que vivera, a qual foi muito contada pelo povo. E que a rapariga nunca mais voltou a aparecer. Embora no poema se não diga, subentende-se que a alma de Corina está agora em descanso, graças às orações.

O facto de o poema frisar que, por um lado, Corina morreu cheia de pecados contra os bons costumes («nunca falou em casar / só vivia pelos bailes / toda noite ia dançar / fumando erva e bebendo / todo dia sem parar»), os pais («nunca tomou conselho / nem do pai nem da mãe dela») e a própria religião («não gostava de Igreja»), e, por outro, que, depois das orações da mãe e do rapaz, ela nunca mais apareceu parece apontar para algo muito interessante. Na verdade, talvez se possa entender que o fantasma de Corina apareceu não porque não conseguisse passar para o Outro Mundo devido a ter morrido prematuramente (crença de raiz pré-cristã que, como antes disse, se encontra em muitas versões de «O Fantasma que Pede Boleia»), mas sim porque estava neste mundo a purgar

os muitos pecados que cometera em vida. Esta crença não é a católica oficial, sendo anterior à definição do dogma do Purgatório no séc. XIII e ligando-se à antiga concepção do Purgatório não como um lugar (separado deste mundo) em que se padece, mas sim como um estado de padecimento, estado esse que decorre, precisamente, neste mundo, nos lugares onde a alma viveu e pecou¹⁹.

Terminando a análise deste folheto, podemos concluir que nele é muito grande o espaço ocupado por aspectos acrescentados pelo autor à história narrada na lenda. De facto, somadas todas as partes fruto da inventiva de J. Borges, vemos que constituem 52,51% do poema.

Nessas partes inventadas (em que melhor se revela, portanto, a personalidade do autor), destaca-se a intenção moral de cunho tradicionalista, sobretudo no tratamento negativo dado à rapariga, na esteira, aliás, do que se encontra também noutro folheto do autor, como atrás vimos. Corina é apresentada como cheia de vícios, fruto da sociedade moderna, fazendo o contrário do que se esperaria de uma mulher. Consequentemente, morre nova. Além disso, a sua aparição como fantasma parece dever-se a ter sido condenada a ficar neste mundo para purgar os pecados que cometeu. Só a intervenção dos outros, através do poder da oração, a consegue libertar.

Embora um modelo negativo, daquilo que se não deve fazer, a rapariga é, neste folheto, a personagem central (é ela aliás a única que tem nome), centralidade bem expressa desde o próprio título: *A Moça que Dançou depois de Morta*.

O segundo folheto nordestino que conheço escrito a partir da lenda de «O Fantasma que Pede Boleia» chama-se *O Homem que Beijou uma Alma* e saiu em 2003²⁰. Foi escrito por Maria Godelivie (de seu nome completo Maria Godelivie Cavalcanti de Oliveira). Nascida em 1959, em Campina Grande, estado da Paraíba, e aí residente, é professora do ensino secundário e autora de vários folhetos. O poema em causa é formado por 56 sextilhas, com rima nos versos pares, e uma septilha (a última estrofe do poema), esta com rima ABCBDDDB. Como vemos, portanto, trata-se de uma obra bastante mais longa que a de J. Borges, que tem apenas 38 sextilhas.

O folheto começa com um prólogo de uma única estrofe, em que se diz que os fantasmas voltam a este mundo para fazer aquilo que não puderam fazer em vida. Trata-se de uma

¹⁹ A doutrina sobre o Purgatório foi-se construindo ao longo da Idade Média e estava já muito generalizada em finais do séc. XII, embora só em 1254 tenha sido definida, por Inocêncio IV, tal como hoje a conhecemos (ver LE GOFF, 1991: 181-184 e 379-380). Foi então que, a nível pontifical, se fixou quer a existência do Purgatório, quer a sua categoria de lugar extra-terreal. No entanto, no passado, figuras tão importantes como São Gregório Magno (papa de 590 a 604) tinham defendido que o Purgatório era não um lugar mas um estado de penitência, e que esse estado se passava na terra. Este santo narra mesmo duas histórias (a que, do ponto de vista etnográfico, poderíamos chamar duas lendas de fantasmas) em que pessoas mortas em pecado (não capital) são depois vistas de novo na Terra, nos lugares onde antes tinham vivido, passando agora uma vida de dificuldades a fim de se purgarem. Essas pessoas pedem a quem com elas fala que rezem por elas, de modo a que o seu tempo de expiação passe mais depressa e possam entrar no Céu. Quem as ouve acede ao seu pedido e, dentro em breve, os penitentes desaparecem para sempre (ver LE GOFF, 1991: 125-127).

ideia que encontramos, de forma implícita ou mesmo explícita, em certas versões da lenda de «O Fantasma que Pede Boleia», embora não normalmente nas versões do quarto subtipo.

Segue-se-lhe uma parte toda ela fruto sem dúvida da invenção de Maria Godelivie, pois nunca surge nas versões da lenda. Esta parte ocupa nove estrofes (ou seja, 16,07%) e nela se contam os antecedentes do baile. Ali se diz que um rapaz, de nome Óscar, passa de carro por certa cidade. O carro avaria-se e ele vê-se obrigado a interromper a viagem e a levá-lo a um mecânico.

*Óscar era bonitão
E sabia conversar,
Andava sempre arrumado
Gostava de prosear
Olhava para as meninas
Já querendo desfrutar
Apesar de responsável
Com a família e o lar
Não perdia ocasião
Pra das festas desfrutar
Sem que a esposa soubesse
Que estava a farrear*

É portanto natural que o conquistador Óscar vá a um bar, de modo a informar-se sobre como aproveitar a estadia forçada naquela cidade. Fica a saber que nessa noite vai haver um baile. Arranja então quarto no hotel, onde descansa até às 10h. Depois, veste-se elegantemente e parte para o baile.

A cena do baile começa com uma parte inventada pela autora, ocupando 6 estrofes, ou seja, 10,71% do folheto: no baile há muitas mulheres, cujos traseiros Óscar aprecia com interesse. No entanto, as mais bonitas já têm companhia, pelo que ele passa o tempo apenas a beber. À 1h, como não conseguiu conquistar ninguém, decide voltar ao hotel. À saída do baile, vê uma rapariga muito bonita e sozinha, que está a chorar. O rapaz pergunta-lhe que tem e ela diz-se que o seu par, com quem tinha combinado ir ao baile, não apareceu. Óscar, felicíssimo pela oportunidade, convida a rapariga (que se chama Margarida) para dançar.

Chegado a este ponto, o folheto continua do modo habitual nas versões da lenda.

Depois de Óscar deixar Margarida em casa, surge nova parte fruto da imaginação de Maria Godelivie, que ocupa três estrofes (ou seja, 5,35% do poema). Ali se explica que Óscar volta muito feliz para o hotel e vai dormir, sem se preocupar com telefonar à família, de modo a avisar que ficara retido naquela cidade. No dia seguinte, arranja-se elegantemente e vai a casa de Margarida.

Em casa desta, as coisas passam-se como de costume na lenda: a mãe da moça fica muito comovida quando o rapaz explica que veio ver a rapariga com quem dançara na

noite passada; vai buscar uma foto que mostra ao rapaz; ele reconhece a moça da véspera; a mãe explica-lhe então que ela morrera há vinte anos.

Segue-se nova parte fruto da criatividade da autora (ocupando 6 estrofes, ou seja 10,71% do folheto): a mãe de Margarida conta a Óscar que, durante a noite anterior, acordara com um ruído. Fora ao quarto da filha e ali a encontrara sentada na cama, chorando, agarrada a um casaco. Depois, a filha desvanecera-se no ar, deixando o casaco dobrado em cima da cama. Ao ouvir este relato, o rapaz foge horrorizado, e nunca mais ninguém volta a vê-lo naquela cidade.

Embora esta parte seja, como disse, invenção da autora, baseia-se muito provavelmente num aspecto que estaria na versão da lenda que ela ouviu. De facto, há algumas versões (raras, é verdade) em que, de modo a convencer o rapaz de que a rapariga de facto morrera, a mãe desta leva-o não ao cemitério mas sim ao quarto da jovem. E aí, sobre a cama, para espanto da mãe e do rapaz, encontram o casaco que este emprestara ao fantasma.

Como não conheço versões brasileiras em que a acção se passe deste modo, exemplificarei com uma versão portuguesa. Diga-se entre parênteses que esta versão é um bom exemplo do modo como «O Fantasma que Pede Boleia» vive actualmente no Algarve. Na verdade, muitas versões que possuo (nomeadamente recolhidas por alunos meus) dão a lenda como passada numa curva junto da discoteca Kadoc, a mais famosa do Algarve, situada não longe de Vilamoura, curva essa onde se diz que a rapariga (agora fantasma) morreu de desastre. Curiosamente, no norte de Itália dá-se um fenómeno análogo, ligando-se aí a lenda à discoteca Snoopy, localizada em Serina, na região de Bérgamo²¹.

Vejamos a versão algarvia:

Versão n.º 4

Informante: Ricardo Correia Henriques, 23 anos, natural de Oeiras, distrito de Lisboa. Mora em Loulé, distrito de Faro. Tem o 12.º ano. É operador de exploração. Versão inédita recolhida em Gambelas, concelho de Faro, por José Henrique Almeida (aluno da Universidade do Algarve), em 5-4-2004.

Pelo que eu sei, era uma rapariga, namorava com um moço, e depois tiveram um acidente ali perto da Kadoc, numa curva. A moça morreu no acidente. E depois, pelo que dizem (eu pelo menos nunca assisti não é?), pelo que dizem, ela costuma estar sempre nessa curva, a pedir boleia. Aí há uns tempos atrás, andava lá e estava sempre a pedir boleia.

E, por acaso, houve um rapaz que lhe deu boleia. Ela estava... Aquilo foi de manhã cedo, ele deu-lhe boleia, já não sei para onde, já não me recordo. E ela estava com frio,

²⁰ GODELIVIE, 2003. Devo o conhecimento deste folheto à Prof.^a Doralice de Queiroz, a quem muito agradeço.

²¹ Ver FUMAGALLI, 2004.

ele deu-lhe o casaco para ela vestir. E, naquela conversa toda, ela ficou onde quis... disse onde é que morava, quem era o pai, etc. (o pai era ali o dono do restaurante Dallas, em Quarteira). E então, pronto, assim foi. E, ao ir embora, ao despedir-se, [ela] levou o casaco do rapaz, estás a perceber?

E no dia a seguir é que ele reparou nisso, lembrou-se que tinha falado com ela, onde é que era a morada, etc., etc. Lá foi... Lembrou-se do restaurante do Dallas, em Quarteira, pronto, era fácil. Chegou lá, falou com o pai dela e disse:

– Passou-se isto, isto e isto. Estive ontem com a sua filha, dei-lhe boleia e ela ficou com o meu casaco. Agradecia que me pudesse devolver o casaco.

Claro que o homem não gostou nada da conversa e levou a mal. E o rapaz, sem perceber:

– Mas porquê? Porquê? Porquê?

Depois contaram-lhe o sucedido.

– Então, mas é impossível, é praticamente impossível, porque eu falei com ela, não estava nem mal, nem nada, estava bem, estava consciente. Falei muito bem com ela. Normal, era uma pessoa normal.

E nesse dia... Depois, foram lá a casa do homenzinho e depois... (o homem sempre deixou o quarto dela conforme ela o deixou)... e, quando chegaram lá, estava o casaco dele em cima da cama dela.

Embora não conheçamos a versão que Maria Godelivie ouviu, é muito provável que ela tivesse um final como o desta versão portuguesa.

O Homem que Beijou uma Alma termina com uma conclusão, de uma estrofe (ou seja, 1,78% do total), fruto da invenção da autora. Embora de tom bem-humorado, é uma farpa atirada contra os conquistadores:

*Portanto dou um conselho
Aos galinhas de plantão
– Quando arranjar um namoro
É bom prestar atenção
Fazendo um exame sério
Se catinga a cemitério
E se bate o coração.*

Para terminar a análise de *O Homem que Beijou uma Alma*, podemos dizer que as partes acrescentadas à lenda pela imaginação de Maria Godelivie ocupam 44,62% do folheto. Nesse aspecto, portanto, a obra não se diferencia muito do que encontramos no folheto de J. Borges, onde temos uma percentagem de 52,51%.

No entanto, ao contrário do que se passa no folheto de Borges, a personagem principal é, aqui, o homem. Repare-se que, aliás, o título do folheto aponta desde logo nessa

direcção: *O Homem que Beijou uma Alma*. A personagem masculina constitui, no entanto, um modelo pela negativa, pois é apresentado como um conquistador impenitente, que traía a mulher e se esquece dos filhos. No fim, apanha o susto da sua vida, ao aperceber-se de que esteve com um fantasma e foi uma espécie de caçador caçado. Trata-se, como vemos, do exacto oposto do que se passava no folheto de J. Borges, onde a personagem criticada era a moça, que só pensava em bailes e droga e não queria casar.

No folheto de Maria Godelivie, a rapariga, pelo contrário, desde o momento em que surge na obra, chorando à entrada do baile, porque o seu par não viera, revela-se uma personagem simpática. E sobre ela nunca se diz nada desagradável, o que faz os defeitos de Óscar parecerem ainda maiores.

Outro aspecto que contrasta com o que encontrámos na obra de J. Borges é a explicação dada para a aparição do fantasma. De facto, na primeira estrofe do folheto de Maria Godelivie, diz-se que os fantasmas voltam para fazer aquilo que não puderam concretizar em vida. Portanto, quando, mais tarde, o leitor fica a saber que Margarida é um fantasma, compreende logo que a sua aparição é uma tentativa (votada desde o início ao fracasso, o que toca os leitores ainda mais) de encontrar o amor e ser feliz, algo que não pôde conseguir devido à morte prematura. Estamos, pois, bem longe da presença do fantasma na terra vista como um modo de purgar os pecados, tal como encontrámos em J. Borges. Neste contexto, a explicação apresentada por Maria Godelivie revela-se, pois, uma posição feminista, ou pelo menos pro-feminina.

Um aspecto mais claramente feminista deste folheto está patente na caracterização de Margarida como uma personagem com sentimentos, que se apaixonou por Óscar (o qual, mal sabia ela!, apenas queria mais uma conquista), como mostra a cena (inventada pela autora) em que a moça aparece, durante a noite, chorando agarrada ao casaco do rapaz, destroçada por não poder levar em frente este amor, este, sim, o verdadeiro amor impossível. Acontece que, nas versões da lenda de «O Fantasma Pede Boleia», quase sempre quem tem sentimentos (ou pelo menos desejo) em relação à moça é o rapaz, sendo ela vista apenas como o objecto desses sentimentos. São raríssimas as versões em que se atribuem sentimentos à rapariga, e, mesmo nesses casos, os sentimentos são mais adivinhados do que claramente expressos²². Vista a esta luz, a cena criada por Maria Godelivie constitui, portanto, uma verdadeira reivindicação.

A defesa da igualdade entre os sexos é, aliás, uma característica da obra de Maria Godelivie que ela própria aponta numa entrevista concedida a um grupo de alunos da sua cidade natal:

²² Entre os pouquíssimos casos que conheço, citei uma versão de Porto Rico (publicada em PEDROSA, 2004: 40), em que, no cemitério, quando o rapaz mete a mão no bolso do casaco (que estava em cima da campã da rapariga), lá dentro encontra uma flor, sem dúvida deixada pela rapariga fantasma, talvez como sinal de amor.

Alunos: Em seu primeiro cordel, *O Gostosão* [publicado em 2002], você inverte a idéia proposta pelo título²³, fazendo com que o marido traidor se torne submisso à mulher. Qual o motivo dessa inversão?

Maria Godelivie: Primeiro para ficar divertido, segundo para dar uma rasteira nos homens. Meu maior objetivo é pegar no pé dos machistas, pois nosso mundo ainda é muito machista e sabemos que os seres humanos são todos iguais²⁴.

Os folhetos de J. Borges e Maria Godelivie são os únicos que pude ler sobre «O Fantasma que Pede Boleia». No entanto, encontrei referência a mais dois folhetos que versificam a mesma lenda: *A Mulher de sete Metros que Apareceu em Itabuna*, de Minelvino Francisco Silva, publicado em Itabuna, Bahia, «provavelmente em 1968», e *A Loura do Bonfim*, de Olegário Antônio, natural de Belo Horizonte, Minas Gerais²⁵. Infelizmente, não os pude conseguir e nada mais sei sobre eles.

Diga-se que o Brasil não é o único país em que a cultura de massas pôs em verso «O Fantasma que Pede Boleia». Em Portugal, conheço duas folhas volantes com adaptações dessa lenda: uma de cerca de 1947 e outra provavelmente dos anos 60. Além disso, conheço um conjunto de versões recolhidas da tradição oral pertencentes a três canções narrativas diferentes. Pela linguagem, o tipo de versificação e por informações dos próprios informantes, é possível concluir que essas três canções correram inicialmente em folhas volantes, a partir das quais foram decoradas e entraram na oralidade²⁶.

Em Itália, correram também dois folhetos de cordel com adaptações versificadas da mesma lenda²⁷.

Interessante é o facto de, em vários países, existirem canções modernas, gravadas em disco, que contam a história de «O Fantasma que Pede Boleia». Conheço três delas nos Estados Unidos²⁸, uma em Espanha²⁹ e outra na África do Sul³⁰.

²³ No Brasil, «gostosão» significa algo como «bonzão», ou seja, um homem muito atraente e irresistível.

²⁴ <http://www.cordelcampina.com.br/pg.php?p=entrevistas> [consultado a 17/3/2010].

²⁵ QUEIROZ, 2006: 70-71. Nas pp. 70-74 desta obra, a autora analisa o folheto de Maria Godelivie *O Homem que Beijou uma Alma*, embora não quanto ao aspecto das suas relações com a lenda, que abordo no presente artigo.

²⁶ Sobre estas cinco folhas volantes e os seus derivados orais, ver MARQUES, 2008.

²⁷ Ver BERMANI, 1991: 57-61

²⁸ São elas: *Laurie (Strange Things Happen)*, por Dickey Lee, 1965 (reeditada em *Hard to Find 45s on CD*. Disco 6: *More Sixties Classics*, San Leandro, CA, Eric Records, 11512-2, 2001); *Bringing Mary Home*, pelos Country Gentlemen, 1966 (reeditada em *Country Gentlemen, The Early Rebel Recordings*. Disco 1, Roanoke, VA, Rebel Records, REB-CD-4002-1, 1998); e *Hold On, It's Coming*, por Country Joe McDonald, 1971 (conheço esta canção através de www.countryjoe.com/holdon.htm#hold1, onde se transcreve a sua letra; desconheço se teve reedições modernas).

²⁹ *El Fantasma de la Autopista*, pelos Ilegales, 1988 (reeditada em *Ilegales, Fundamentales*. Disco 1, Madrid, EMI, 35975442, 2004). Muito agradeço a Alejandro González Terriza a indicação da existência desta canção e uma sua cópia.

³⁰ *Blommetjie Gedenk aan My*. Conheço esta canção através de DE BRUYN, 1990, que inclui a letra em africânder (e uma tradução para inglês), mas omite o nome do intérprete, dos autores e a data do disco.

Por último, refira-se um interessantíssimo filme de animação, de 2003, que adapta o folheto de J. Borges. Intitulado, também ele, *A Moça que Dançou depois de Morta*, é uma curta-metragem (11 minutos; rodada em 35 mm) da autoria de Ítalo Cajueiro³¹. Depois de uma pequena introdução (em imagens reais) sobre a arte de J. Borges como xilogravurista, vem a narrativa da história, através da animação de xilogravuras (em geral uma para cada estrofe), feitas expressamente por J. Borges para o filme, no seu peculiar estilo *naïf*. A banda sonora, que acompanha as imagens xilográficas, consiste no canto do texto completo do folheto original, por duas vozes alternadas (uma masculina e outra feminina), numa música do tipo da cantoria nordestina, com acompanhamento de um pequeno grupo de instrumentos, de que sobressai a viola. No fim, enquanto passa o genérico, ouve-se a voz de J. Borges, falando sobre a sua vida e a sua obra de cordelista e gravador. Embora tenha nascido como projecto final dum curso de mestrado³², este filme brilha com luz própria, tendo participado em vários festivais e obtido muito bom acolhimento do público e da crítica³³.

A enorme difusão oral de «O Fantasma que Pede Boleia», de Portugal ao Japão e da Finlândia à Austrália, e a sua adaptação, em diferentes pontos do mundo, sob a forma de folheto de cordel, folha volante, canção ou filme mostra bem o interesse universal da história contada por esta lenda e sublinha que, para lá de diferenças de países, raças e línguas, as preocupações dos seres humanos são, afinal, basicamente as mesmas: neste caso, a interrogação sobre a morte e portanto, em última análise, sobre a nossa vida.

Bibliografia

- BEARDSLEY, Richard K. & HANKEY, Rosalie, October (1942) – *The Vanishing Hitchhiker*. «California Folklore Quarterly», I, n.º 4, pp. 303-335.
- January (1943) – *A history of «The Vanishing Hitchhiker»*. «California Folklore Quarterly», II, n.º 1, pp. 13-25.
- BENJAMIN, Roberto (1994) – *Contos populares brasileiros. Pernambuco*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Editora Massangana.
- BERMANI, Cesare (1991) – *Il bambino è servito. Leggende metropolitane in Italia*. Bari: Edizioni Dedalo.
- BORGES, J. & COIMBRA, Sílvia Rodrigues (1993) – *Poesia e gravura de J. Borges*. Recife, s/ Ed.
- BORGES, José Francisco (2004) – *A moça que dançou depois de morta*. Bezerros, Pernambuco: ed. do autor.
- s/d – *A moça que virou jumenta porque falou de top-less com Frei Damião*. Bezerros, Pernambuco: ed. do autor.

³¹ É possível assistir a este filme em <http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=3144#>

³² O filme é, aliás, complementado por uma dissertação escrita: CAJUEIRO, 2002.

³³ Recebeu vários prémios, de que se destacam a Menção Honrosa do Júri do 32.º Festival de Gramado, o Prémio UNESCO para o Melhor Filme do 27.º Festival Guarnicê de Cinema e o Prémio para o Melhor Filme na 31.ª Jornada Internacional de Cinema da Bahia e na 4.ª Goiânia Mostra Curta. No 5.º Festival Luso-Brasileiro de Curtas-Metragens de Sergipe recebeu o Prémio do Júri Popular para o Melhor Filme e o Prémio do Júri Oficial para a Melhor Animação. Recebeu ainda o Prémio para a Melhor Animação de 2004 atribuído pela Academia Brasileira de Cinema.

- CAJUEIRO, Ítalo (2002) – *Tradução da literatura de cordel para o audiovisual*. Brasília: Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília.
- CAPDECOMME, Marie (1997) – *La vie des morts. Enquête sur les fantômes d’hier et d’aujourd’hui*. Paris: Éditions Imago.
- DAVIDSON, H. R. E. & RUSSELL, W. M. S. (dir.), (1981) – *The folklore of ghosts*. Cambridge: Published for the Folklore Society by D. S. Brewer.
- DE BRUYN, Pieter, December (1990) – «*Blommetjie gedenk aan my*» (*Oh my flower, remember me*). *A South African Vanishing Hitchhiker song*. «FOAFTale News», n.º 20, pp. 4-5.
- ÉTUDES RURALES, janvier-juin (1987) – ÉTUDES RURALES, n.º 105-106 (número monográfico, intitulado «Le retour des morts»; inclui doze artigos, de diversos autores).
- FELTON, D. (2000) – *Haunted Greece and Rome. Ghost stories from Classical Antiquity*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- FINUCANE, R. C. (1982) – *The appearances of the dead. A cultural history of ghosts*. London: Junction Books.
- FUMAGALLI, Stefania (2004) – *La ragazza dello Snoopy. La leggenda contemporanea dell’ «Autoppista fantasma»: una ricerca in Valle Brembana*. Bergamo: Sistema Bibliotecario Urbano.
- GODELIVIE, Maria (2003) – *O homem que beijou uma alma*, seguido de MONTEIRO, Manoel, *O trem de 1907*. Campina Grande, Paraíba: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro.
- GOSS, Michael (1984) – *The evidence for phantom hitch-hikers*. Wellingborough, Northamptonshire: The Aquarian Press.
- JOBBE-DUVAL, Émile, 2000 [1924] – *Les morts malfaisants (larvae, lemures) d’après le droit et les croyances populaires des Romains*. Chambéry: Éditions Exergue. [Nouvelle préface de Claude Lecouteux, citations latines et grecques traduites en français par Oliver Cosma,]
- JOHNSTON, Sarah Iles (1999) – *Restless dead. Encounters between the living and the dead in Ancient Greece*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- JONES, Louis C., October (1944) – *Hitchhiking ghosts in New York*. «California Folklore Quarterly», III, n.º 4, pp. 284-292.
- LE BRAZ, Anatole (1990) [1928] – *La légende de la mort chez les Bretons Armoriciens*, 5.ª ed. facsimilada. Paris: Champion/Spized, Coop. Breizh.
- LECOUTEUX, Claude & MARCQ, Philippe (org.), (1990) – *Les esprits et les morts*. Paris: Librairie Honoré Champion, Éditeur.
- LECOUTEUX, Claude (1996) – *Fantômes et revenants au Moyen-âge*, 2.ª ed. Paris: Éditions Imago.
- LE GOFF, Jacques (1991) – *La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard.
- MARQUES, J. J. Dias (2008) – «*The vanishing hitchhiker*» theme in Portuguese balladry. In «Singing the nations: Herder’s legacy», dir. Dace Bula e Sigrid Rieuwerths. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, pp. 340-350.
- PEDROSA, José Manuel (2004) – *La autoestopista fantasma y otras leyendas urbanas españolas*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- POULIN, Albert (1997) – *Sorcellerie, revenants et croyances en Haute-Bretagne*. Rennes: Éditions Ouest-France.
- QUEIROZ, Doralice Alves de (2006) – *Mulheres cordelistas. Percepções do universo feminino na literatura de cordel*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Dissertação de mestrado.
- SCHMITT, Jean-Claude (1994) – *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*. Paris: Éditions Gallimard.

PATRIMÓNIO IMATERIAL PORTUGUÊS: NOTÍCIA DAS NR/LOT-CTPP (RECOLHAS DE LITERATURA ORAL TRADICIONAL) DE 2002 A 2007

JOÃO DAVID PINTO CORREIA

Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
Centro de Tradições Populares Portuguesas «Prof. Manuel Viegas Guerreiro»
jd.pcorreia@fl.ul.pt

Este texto não se apresenta com a configuração académica mais seguida nestas ocasiões. Constituindo resultado de uma longa pesquisa de natureza colectiva e individual e igualmente uma espécie de etapa para trabalho de futuro, é sobretudo uma «notícia» do que estamos a fazer num domínio que ganha cada vez mais justificação no conhecimento literário, etnográfico, cultural. Trata-se de dar a conhecer os primeiros resultados de um trabalho de há anos: as Novas Recolhas feitas no âmbito da colaboração do Centro de Tradições Populares Portuguesas e a Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, principalmente nas Licenciaturas, Mestrados e Doutoramentos de Literaturas Românicas; na disciplina e seminários de Literatura Oral e Tradicional, donde o acrónimo anunciado NR – CTPP/LOT/PCorreia.

Como «notícia» e tendo em conta o compreensível tempo tolerado nesta sessão, seremos muito rápidos, sintéticos e esquemáticos na apresentação de resultados de uma morosa e paciente actividade. Anunciámos que seriam tidos em linha de conta os anos de 1999 a 2006, embora as composições em arquivo datem mais concretamente de 1976/77, o que será considerado num futuro que esperamos não seja muito adiado. Mas, vamos confessá-lo, pensámos que valeria a pena apenas deambular por aquilo que foi conseguido para os anos mais próximos de 2002 a 2007. Mais adiante, salientar-se-ão as razões para esta escolha.

Ainda antes de entrar na matéria que nos moveu, queremos lembrar que tudo começou nos anos 70, logo a seguir ao 25 de Abril, em que as reformas das Faculdades de Letras tornaram possível grandes transformações nos planos de estudo das licenciaturas. Algumas das disciplinas, como que envergonhadas ao princípio, revelaram-se, depois,

muito pertinentes e úteis e interessaram docentes e discentes no alargamento de conceitos e metodologias. Neste caso, estiveram algumas, Literaturas Marginais, Literatura Popular e Tradicional e a Literatura Oral e Tradicional, para as quais se disponibilizaram alguns novos investigadores, entre os quais se conta Arnaldo Saraiva, e ainda outros, como Pere Ferré e eu próprio, seguindo-se também os mais jovens Ana Paula Guimarães, Isabel Cardigos, Thierry Santos, e ainda alguns ex-alunos de todos os docentes e investigadores indicados.

1. O Património Cultural Imaterial e a notícia desta recolha

Se, há pouco tempo, o património cultural imaterial ganhou legítima definição e reconhecimento da sua importância nas comunidades internacional e nacionais após a Convenção aprovada pela UNESCO e, agora, com a adequada legislação portuguesa, é sabido que ele já merecia da parte de autores e instâncias culturais e literárias, considerável relevância, sobretudo por estudiosos de vários ramos do conhecimento (Etnografia, Antropologia, Sociologia, Linguística, Literatura, etc.), desde há quase dois séculos.

Trabalho de campo e recolha, estudo e análise dos textos têm-se sucedido – interessando-nos no presente caso o que se fez e faz em Portugal – em várias fases e segundo metodologias diferentes, impondo-se, ao longo dos anos, como sector fundamental para o conhecimento aprofundado da tradição cultural no seu sentido lato.

A designação adoptada NR/LOT/CTPP ou NR/LOT-CTPP/PCorreia, atrás já referida, tem em linha de conta as centenas de recolhas realizadas por discentes das disciplinas dos planos de estudo seguidos durante algumas décadas na leccionação e trabalhos práticos de Literatura Oral Tradicional, nos cursos de Licenciatura, de Mestrado e de Doutoramento do elenco das disciplinas e áreas de conhecimento dos Estudos Literários e Estudos Românicos no Departamento de Literaturas Românicas, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O acrónimo regista a orientação (com propostas para o trabalho de campo, para as respectivas tarefas de recolha propriamente dita, transcrição e arrumação com sistematização e classificação) de acordo com sugestões do orientador e docente investigador. Onde no acrónimo figurar NR, isto é, Novas Recolhas, e ainda LOT indicativo do domínio Literatura Oral Tradicional, como campo de investigação proposto pelo plano de estudos da FLUL, logo seguido da referência a CTPP (Centro de Tradições Populares Portuguesas), centro de investigação que colaborou na definição de sugestões e propostas de trabalho e também instituição em que as composições seriam guardadas e objecto de pesquisa num projecto de investigação, e ainda o nome do proponente encarregado, orientador e coordenador («Pinto Correia»). Um esclarecimento: o facto de serem consideradas «novas» explica-se por o CTPP já conter um amplo repositório de composições anterior ao das recolhas de que agora damos notícia. Daí, a perfeita separação estratégica de se considerar uma colecção de versões e composições recolhidas, e muitas delas já publicadas, que formariam as Antigas Recolhas Históricas (ARH/CTPP), isto é, as do património mais

antigo, anterior ao ano de 1976 ou, então, posteriormente feitas pelos editores – colectores que já haviam colaborado nos trabalhos anteriores.

Durante os anos de 1976, iniciam-se por prática pedagógica e trabalho no terreno as tarefas do novo período de recolhas tornadas possíveis pela aplicação de um «grupo» de docente e alunos que se entusiasmaram com a possibilidade de descobrir novos espécimes, novas versões dos géneros da LOT, nos diferentes recantos do território da tradição (de Norte a Sul, de Leste a Oeste, e Arquipélagos da Madeira e dos Açores).

A acompanhar os novos *corpora*, surpreendentes na quantidade e mesmo na qualidade, houve a possibilidade de pouco a pouco haver uma paulatina evolução no sentido de uma melhor preparação por parte dos investigadores e um maior rigor consentâneos com as práticas mais avançadas do trabalho de campo, mas também de sistematização e classificação. E não nos referimos aos meios auxiliares (gravação, digitalização, etc.), mas à própria concepção do «texto» e aos cuidados com a transcrição e edição das versões e variantes.

Daí haver uma diferença acentuada no tratamento das primeiras recolhas feitas após 1974, mas já respeitantes às novas gravações e transcrições, e as que vieram depois, sobretudo na qualidade do registo, e mormente no maior número de elementos de identificação e situação das versões e do contexto, na fidelidade à sua natureza oral e mesmo no rigor que se diria por vezes de preocupação de quase natureza filológica e ecdótica.

2. Um pouco de cronologia do projecto de recolha

Há, antes de mais, que esclarecer que, no âmbito da leccionação da Literatura Oral Tradicional, disciplina de Licenciatura e, depois, de Mestrado e Doutoramento, sempre se completou a componente mais teórica com a prática, através do incentivo ao trabalho de campo, principalmente nas regiões, cidades, vilas, aldeias, de que os alunos eram originários, ou também em regiões que conhecessem em momentos da sua vida (férias, contactos familiares, etc.) e mesmo, em última instância, em espaços que pudessem apresentar condições para a recolha da voz de possíveis informantes (por exemplo, escolas, lares de terceira idade ou instituições que recebessem pessoas idosas, sabido que elas são muito frequentemente as mais completas depositárias deste património).

2.1. Cronologicamente, podemos considerar como âmbito mais alargado os anos lectivos que vão de 1976/77 a 2006/2007, no qual distinguimos:

– 1.º Período – 1976/77 a 1997/1998.

Para este primeiro período, as composições ainda não se encontram devidamente exploradas, e, por isso, exigirão uma aplicação mais rigorosa dos investigadores, porquanto foram anos de pouca experiência tanto para o docente e orientador, como para os alunos/colectores: neste período, houve uma interrupção dos trabalhos entre 1993 e 1997 por ausência do docente/coordenador em missão de direcção noutra universidade portuguesa.

– **2.º Período – 1998/1999 a 2000/2001.**

Para este segundo período, já houve mais cuidados na recolha e na transcrição e mesmo no que toca à sistematização e classificação do *corpus*; no entanto, para a exploração dos resultados, foi seguida uma metodologia que, depois, foi considerada morosa e complexa no que respeita à avaliação das recolhas, o que levou à sua alteração profunda para o período seguinte.

– **3.º Período – 2001/2002 a 2006/2007.**

Para este período, uma nova metodologia foi, pois, aplicada à verificação e à apreciação dos resultados; além disso, a classificação das versões em composições e em géneros e também a sua sistematização já se adequaram aos objectivos científicos perseguidos. Portanto, as composições com as suas versões encontram-se praticamente prontas para uma última revisão, a que se seguirá a digitalização e informatização ou/e sua publicação.

É a este 3.º período que nos vamos referir mais particularmente. Embora haja dados respeitantes aos anos 2007 a 2009, ainda não podemos utilizá-los, muito menos apreciá-los.

2.2. Para uma *visão global dos resultados* no que respeita a este último período, podemos neste momento apresentar os seguintes números:

Números globais de versões e recolhas para os concelhos de todo o País

– Número global de versões de composições – 15 381

– Número de recolhas – 168

– Recolhas individuais – 101

– Recolhas colectivas – 67

– Concelhos – 162 (em 278, contando só com o Continente de Portugal)

– Isto tem muito a ver com a naturalidade dos colectores ou dos seus familiares; que provinham na sua maioria de zonas mais próximas de Lisboa ou, menos frequentemente, de concelhos mais afastados.

– Predominaram os colectores que se deslocaram a regiões mais próximas de Lisboa; donde, um número mais reduzido para a região Norte;

– De qualquer forma, houve uma boa correcção para o Norte, com a contribuição dos Mestrados da UTAD nos seminários orientados pelo docente em dois anos lectivos seguidos (15 recolhas).

– Distritos – Os concelhos referidos respeitavam a 17 distritos do Continente e 1 da Região Autónoma (Madeira).

Números globais de versões para os concelhos do Norte

– Os concelhos do Norte em que foram feitas recolhas durante os anos do 3.º Período foram 19, correspondentes aos distritos do Norte de Viana do Castelo, Braga, Porto, Vila Real, Bragança; esperamos aumentar este número com as recolhas dos períodos anteriores.

– Foram feitas 31 recolhas nesses concelhos, apontando para os concelhos acima do Douro: destas trinta e uma recolhas, 17 foram realizadas por mestrandos da UTAD, de Vila Real, para os seminários que orientámos durante dois anos, e 1, por uma mestranda da FLUL (Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa); as outras foram feitas pelos alunos de Licenciatura de LOT, da FLUL.

– O número de versões das composições desses concelhos do Norte foi de 3.103:

– lembramos que esse número deve ser comparado com o global para todos os concelhos do País: 15.381. Portanto, 3.103 em 15.381;

– apesar de a percentagem se revelar não muito grande em relação ao universo total do País, podemos adiantar que essas versões dizem respeito a composições bem significativas do ponto de vista da tradição, e deverão ser corrigidas com as já encontradas anteriormente nos períodos anteriores.

Observação – Para uma mais profunda explicação e mais pertinente esclarecimento dos resultados relativos às recolhas nos Concelhos do Norte do País, será necessário que se estude com atenção o Quadro das Recolhas (Apêndice A) que se encontra anexo a este texto.

2.3. Acerca da arrumação das versões recolhidas, tivemos presente uma classificação que foi proposta por nós – Pcorreia/CTPP 1993 (ver Apêndice B) – e que foi aceite pelo Centro de Tradições, a qual registou poucas correcções, aditamentos, afinamentos, alterações essas a que abaixo faremos menção, e que evidentemente se encontra aberta a ainda mais pertinentes ajustamentos.

a) Na recolha, na transcrição, na classificação e sistematização, interessaram-nos as versões de composições de todos os modos e géneros apontados em Pcorreia/CTPP 1993.

b) Portanto, estas recolhas *não são orientadas para a recolha das ocorrências de um único modo ou género*, com a procura de um só género: por exemplo, apenas «rimas infantis» ou só «romanceiro»); foi/é, portanto, uma *recolha aberta* a todos os géneros, embora possa haver do colector um interesse ou preferência em procurar mais pormenores um determinado modo ou género mais específico.

c) No que toca aos colectores, eles actuaram com total liberdade no trabalho de campo, de acordo com as duas possibilidades:

– *recolha individual* (assinalada nas cotas das recolhas como Ri)

– *recolha colectiva* (assinalada nas cotas das recolhas como Rc)

d) O colector ou grupo de colectores escolhia o local de recolha (de acordo com as suas motivações de ligação a uma aldeia, a uma região, ou mesmo a uma instituição, como, por exemplo, um lar de 3.^a idade ou mesmo uma escola básica, etc.)

e) Na actividade global de recolha, distinguimos as fases que se consideraram indispensáveis num trabalho desta natureza científica:

- *Preparação prévia do trabalho de campo*, com consulta de bibliografia adequada e sessões de aprendizagem em sessões de trabalho prático ou em aulas de natureza informativa;
- *Trabalho de campo* mais esclarecido com previsão do que fosse mais útil e operacional para a ida para o «terreno» (meios auxiliares, metodologia, cuidados com a variação do enunciado – possíveis variantes – e com a enunciação, isto é, comentários, esclarecimentos e mesmo gestos do informante);
- *Recolha adequada* à comunidade de trabalho, com a curiosidade da exploração da região, do meio, na situação real do contacto com os informantes, além da utilização de todos os meios adequados na própria actividade; e concretização do registo por meios apropriados a ambientes propícios, mas naturais para as situações que deverão ser as mais serenas e propensas a um contacto e a uma interacção com os representantes da comunidade;
- *Transcrição*, com o tratamento por escrito, de gravação ou, à falta desta, «registo escrito directo» e «transcrição» definitiva, o mais fiel à oralidade; prévia seriedade no registo rigoroso e exacto do que foi dito ou cantado;
- *Exploração de primeiro grau*: aqui, a preocupação fundamental é a organização e a sistematização de acordo com a classificação adoptada;
- *Explorações de segundo grau*: não interessam senão excepcionalmente nesta etapa a que estamos a referir-nos: só posteriormente, as versões e as composições serão objecto de análises, interpretações, estudos de natureza muito diversificada e aprofundada.

f) Entre o «trabalho de campo» e a «mediação» (o registo no suporte) do «que foi ouvido» e do «que foi transcrito», importante será a elaboração da identificação e contexto, mediante a aplicação da Ficha de Identificação e Contexto da Recolha (FICR), isto é, registo de nome ou nomes de informantes, habilitações, local e data (o mais pormenorizados possível, com, por exemplo, indicação da parte do dia ou da noite e mesmo a hora), idade, naturalidade e ainda habilitações literárias do informante, notícia de transmissão da composição ao informante (familiar que ensinou a composição), e nome do colector.

A FICR deverá acompanhar toda e qualquer versão recolhida da composição na transcrição qualquer que seja o suporte: cada versão por mais pequena que seja ocupará uma ficha; quando uma versão for grande, será registada em sucessivas fichas numeradas e agrupadas para essa mesma versão.

g) A *Exposição/Transcrição* teve/terá de ser fiel em relação ao que foi dito ou cantado, com a adopção de possíveis critérios, como, por exemplo:

- na transcrição escrita, assinalar em itálico os considerados regionalismos, arcaísmos, barbarismos, calão;
- adopção das normas de transcrição de cada género e da sinalização por números de unidades (como versos curtos ou longos, estrofes, por exemplo);

- e ainda comentários complementares para melhor integração e esclarecimento de partes do enunciado, com pormenores da performance; quando se recorrer à transcrição em papel, a ficha de transcrição escrita foi/é/deverá ser normalizada (A5) e só escrita no anverso.

Importante: a digitalização colocará problemas técnicos diferentes, de que não nos vamos ocupar neste momento.

h) A *Exploração de primeiro grau*: organização do conjunto de composições por recolha, com a sua sistematização e classificação nos respectivos modos, géneros e subgéneros; configurações possíveis para o arquivo ou a edição.

i) No caso das «recolhas» agora tratadas, cada uma dela deverá ser acompanhada de um RR (relatório de recolha), em que o recolector apresentará

- *Título* (recolha X, na localidade Y, realizada em Z, na data dd/mm/aa);
- *Descrição*, com duas partes:
 - pequena monografia geográfica, histórica, cultural da região/aldeia/local;
 - pequeno relato da recolha (contactos preparatórios, contactos com os informantes, dificuldades, meios e auxiliares utilizados, ambiente da recolha);
- *Demonstração*, isto é, esquema objectivo dos elementos obtidos, em que serão discriminados número total de versões de composições, número de versões para cada género, identificação do colector ou colectores, lista de informantes, com os dados mais importantes de identificação já acima referidos, etc. Importante para esta parte do Relatório será apresentar um quadro com os indicadores principais de identificação de todos os elementos respeitantes aos informantes, não esquecendo o número de versões para cada um deles.
- *Conclusão* (opinião pessoal: interesse, representatividade e originalidade da recolha).
- *Anexos*: monografias da localidade, fotografias ou vídeos da recolha, e naturalmente enumeração dos suportes cassetes, disquetes, CD, DVD (que acompanham as recolhas), etc.

j) Cada recolha, já no trabalho de recepção por parte dos responsáveis sob a orientação do coordenador ou coordenadores e dos revisores da recolha, receberá uma só *cota* (a apresentar em todas as fichas, relatórios e anexos) para garantir um arquivo rigoroso, sobretudo para quando as recolhas (*Ri* e *Rc*) forem desmembradas, a fim de serem incluídas em sistematizações maiores e gerais (possibilitando índices por géneros, por localidades, por colectores, por anos, etc.). Assim, *Ri 13 (2004)* indicará que se trata da Recolha Individual (realizada por um só colector) e que, no conjunto do arquivo, fica com o número 13 e diz respeito ao ano 2004, ou seja 2003-2004, como ano lectivo.

l) A *Exploração de segundo grau*, como acima dissemos, não interessará nesta fase do trabalho, visto que diz respeito ao trabalho de exploração de análise e interpretação, o que, naturalmente, será executado posteriormente por estudiosos de acordo com as suas especializações.

2.4. Uma das mais importantes tarefas diz respeito à *classificação* das versões nas composições e géneros em que se integram. Uma vez realizada a recolha e a transcrição, há que executar a operação de arrumar os espécimes encontrados, de acordo com uma grelha classificatória.

Para tal, os colectores/transcritores procuram auxílio nas classificações já seguidas por estudiosos ou editores das versões dos diferentes modos e géneros. No caso presente, propôs-se a nossa classificação (PCorreia/CTPP 1993) que tem como base o nosso artigo *Os Géneros da Literatura Oral Tradicional: Contributo para a sua Classificação*, «RILP – Revista Internacional da Língua Portuguesa», n.º 9, Julho de 1993, pp. 63-69, classificação que apresentamos esquematizada em Apêndice (Apêndice A). No entanto, o seu estado actual corresponde ao resultado de sucessivas alterações, principalmente aditamentos, que se têm imposto pelas recolhas/trabalho de campo da disciplina LOT da Faculdade de Letras, e pela prática no CTPP, Universidade de Lisboa. Hoje, essa nossa proposta já sofreu alterações: sobretudo acrescentou-se-lhe um modo que tem natureza diferente dos outros três. Assim, ao modo lírico, narrativo e dramático, foi conveniente juntar há pouco tempo o das práticas (isto é, a descrição ou mesmo narração respeitante a uma prática quotidiana, como o da medicina popular, costumes agrícolas, etc.). Salientamos que, nas práticas, não é a descrição ou a narração por parte do colector que interessa, mas a que é a dita, descrita ou relatada por parte do informante (Ver Apêndice B).

Nesse esquema da nossa classificação, temos de dar atenção aos diferentes níveis: os «modos», os «géneros», as «espécies» e as «subespécies»: primeiro, os modos – o Lírico (L), o Narrativo (N) e o Dramático (D), a que acrescentámos o das Práticas (P). Depois, nestes «modos», integramos os «géneros» e seus respectivos «géneros e espécies». Vamos exemplificar com dois «modos» – o «lírico» e o «narrativo-dramático». Para os outros dois, o «dramático» e o «das práticas», remetemos para o esquema de classificação mais completa que disponibilizamos no referido Apêndice B.

Para (L) «Modo Lírico», teremos:

+ L1 «Géneros prático-utilitários» (L1), com três subdivisões:

– (L1a) «Géneros de intenção mágica e/ou religiosa», abrangendo

. L1a1. «Oração»;

. L1a2. «Oração paralela», etc.;

– (L1b) «Géneros de Sabedoria», abrangendo

. L1b11 «Provérbio/Máxima/Adágio e outros da Paremiologia»,

. L1b12 «Ditos/Expressões estereotipadas», etc.;

– (L1c) «Géneros meramente utilitários», com

. Lic13.1 «Pregão»;

. Lic13.2 «Pequeno texto publicitário», etc.

Uma outra classe neste mesmo modo lírico será o grande 2.º grupo que é o

- + L2 «Géneros de carácter lúdico», nos quais distinguimos
- (L2a) «Rimas infantis», com as suas várias subespécies, tais como
 - . L2a 15 «Fórmula/Expressão encantatória»,
 - . L2a 16 «Lengalenga/Parlenda»,
 - . L2a17 «Anfiguri», etc.;
- (L2b) «Cantigas (Cânticos, cantigas, quadras)», que apresentam as espécies:
 - . L2b 20 «Cantiga paralelística»/«ritmos»;
 - . L2b 21 «Cantiga ‘inteira’» religiosa ou profana, etc.;
- e ainda
- (L2c) «Adivinhas e Enigmas», que contêm
 - . L2c 25 «Adivinhas»,
 - . L2c 26 «Enigmas», etc.;
- e finalmente uma classe aberta
- + L3 «Varia».

Para (N) «Modo Narrativo» ou «Modo Narrativo-Dramático», propomos

- + N1 «Géneros exemplares», que abrangem
 - . N1a 27 «Mito»
 - . N1b 28 «Lenda»
 - . N1c 29 «Fábula»
 - Etc. (Ver Apêndice)
- + N2 «Géneros registadores – elementares»
 - N2a 32 «Romance» (a exigir classificações mais pormenorizadas, de acordo os catálogos e índices como o RPB ou o IGR ou outros);
 - e as outras espécies como «romances tradicionais», «romances vulgares», «cantigas narrativas», etc.

Uma pequena nota acerca dos números seguidos que aparecem depois dos indicadores dos géneros: eles indicam uma ordem arbitrária, mas depois aceite como obrigatória para todos os géneros.

3. Exemplo dos resultados de três recolhas do Norte

Entre os muitos trabalhos de campo realizados na zona do Norte de Portugal, escolhemos três que nos pareceram bem significativos quanto aos resultados. São duas recolhas individuais, de anos diferentes (2004, respeitante ao ano lectivo de 2003/2004, e 2007, respeitante ao ano lectivo 2006/2007), e uma recolha colectiva do mesmo ano de 2004.

A primeira foi efectuada no âmbito da disciplina de Literatura Oral e Tradicional (Licenciatura) – Ri 13 (2004); a segunda, para o Seminário sobre Literatura Oral Tradicional Portuguesa (Mestrado) – Ri S (2007). E a terceira, Rc11 (2004), também de Licen-

ciatura, é colectiva. O [i] de Ri indica que é individual e o número situa a recolha na ordem das muitas que foram feitas nesse ano. Quanto a IS, o [S] significa que se trata de um trabalho individual realizado para o Seminário. Na cota da terceira recolha, Rc11 (2004), o [c] quer significar «recolha colectiva».

Há que reconhecer que, quando falamos de Norte, incluímos naturalmente Minho, Alto Douro e Trás-os-Montes, mas, neste caso, também (neste trabalho) parte da margem sul do rio Douro.

A nossa exposição exemplificativa será feita muito esquematicamente, apresentada só para os modos e géneros com versões gravadas e transcritas, e também classificadas. Quanto à identificação dos colectores, apenas citaremos o primeiro nome (nome próprio) de cada um deles, e em relação aos informantes, só explicitaremos quantos contribuíram com a sua memória e voz.

Como fica dito numa parte do nosso desenvolvimento, cada uma das recolhas se encontra no Arquivo do CTPP (NR – LOT/CTPP/ PCorreia) acompanhada dos anexos que são os suportes áudio e mesmo vídeo (disquetes, cassetes, CD e DVD), e ainda um relatório que junta informações monográficas sobre as comunidades de informantes, sobre características sociais, culturais e económicas, dados históricos, e ainda o relato-narração da própria realização da recolha (local, data), bem como o apanhado final sistematizado dos resultados de versões e composições por géneros, com todas as notas acerca dos principais dados de identificação dos colectores e informantes (residência e naturalidade).

Na recolha *Ri 13 (2004)*, o total de versões foi de 370, a partir da prestação de 4 informantes; na recolha *IS (2007)*, o resultado foi de 108 versões, com a particularidade de muitas serem em mirandês, a partir de 10 informantes (predominando os de idades de 80 a 90 anos); quanto à recolha *Rc 11 (2004)*, as versões foram 131.

A primeira concerne o Concelho de Tarouca, na localidade de Tarouca, e a sua colectora foi Cristina X (e esta pode levantar o problema de a localidade se situar na margem sul do Douro, em Tarouca, no concelho de Viseu; no entanto, consideramo-la ainda «região norte»); a outra concerne o Concelho de Bragança, na localidade de Sendim, Miranda do Douro, Bragança, e a sua colectora foi Mariana Y. A terceira, com três colectores (Ana Paula W, Ana Rita Y e Raquel Z), foi realizada em Alfândega da Fé e Sambade, concelho de Alfândega da Fé.

Assim, começando pelas versões que foram gravadas e depois transcritas nas três recolhas, elas são, em números, as que se seguem de modo paralelo: quando um género tem resultados que foram encontrados nas três recolhas, eles seguir-se-ão sempre pela mesma ordem (as de *Ri13 (2004)*, *IS (2007)* e *Rc11 (2004)*); quando só respeitarem a uma das recolhas, indicaremos com 0 (zero) para a ou as que não tiver/tiverem versão nenhuma. Quando algum género não tiver ocorrências, não o indicaremos sequer (a sequência ou não sequência dos números indicadores dos géneros informará dessa ausência de versões para três recolhas). Para a recolha colectiva *Rc11 (2004)*, após o número global de versões,

indicamos, entre parênteses, o número das registadas para cada um dos locais (Alfândega da Fé e Sambade).

L – Géneros do Modo Lírico

L1 – Géneros de carácter prático-utilitário

L1a – Géneros de intenção mágica e religiosa

L1a 1 – Oração – 16 40 34 (16 + 18)

L1a 2 – Oração Paralela – 0 4 2 (1+1)

L1a 3 – Cântico – 1 2 0

L1a 8 – Benzedura – 3 9 6 (4+2)

L1a 9 – Cantigas de Embalar/ninar/de berço – 1 0 3 (1+2)

L1a 10 – Varia – 0 1 18 (8 + 10)

L1b – Géneros de Sabedoria

L1b 11 – Provérbio/Máxima/Adágio – 117 0 0

– Ditos populares – 0 0 4

L1c – Géneros de intenção meramente utilitários

L1c 13.1 – Pregão – 2 0 0

L2 – Géneros de carácter lúdico

L2a – Rimas Infantis

L2a 16 – Lengalenga/Parlenda – 33 1 0

L2a 17 – Anfiguri – 0 1 0

L2a 18 – Travalíngua – 14 0 0

L2a 19 – Varia – 15 0 0

L2b – Cantigas (Cânticos, cantigas, quadras)

L2b 20 – Cantigas paralelísticas – 1 0 0

L2b 21 – Cantiga «inteira» – 32 0 3 (1+2)

L2b 22 – Quadras – 49 0 5 (1+4)

L2b 24 a – Varia (por ex., cantiga de louvor de vilas, de regiões, etc.) – 10 0 9 (2+7)

L2c – Adivinhas e Enigmas

L2c 25 – Adivinhas – 34 0 17 (4+13)

[Total para L1: 328 58 101]

N – Género narrativo/narrativo-dramático

N1 – Géneros exemplares

N1a 27 – Mito – 0 0 0

N1b 28 – Lenda – 15 0 3 (2+1)

N2 – Géneros registadores elementares

N2a 32 – Romances

N2a 32.1 – Romances antigos tradicionais – 0 0 2 (0+2)

N2a 32.2 – Romances vulgares – 18 2 6 (0+6)

N2a 32.3 – Cantigas narrativas – 0 1 0

N2b 33 – Conto

N2b 33.1 – Conto maravilhoso – 0 1 0

N2b 33.2 – Conto realista – 0 3 4 (0+4) (faceciosos)

N2c 34 – Anedota – 6 2 3 (0+3)

N2d 35 – Varia – 2 1 10 (4+6)

N3 – Géneros de experiência vivida

N3a 36 – História de Vida – 1 25 0

N3b 37 – Caso «acontecido» 0 8 0

N4 – Varia – 0 0 2

Total de N: 44 43 30

D – Géneros do Modo Dramático

Não foram registadas nenhuma versão de composições dramáticas nas recolhas *Ri13* (2004), *RiS* (2007) e *Ri11* (2004).

Para informação da classificação dos géneros deste modo, ver o Apêndice/Esquema.

P – «Géneros» do Modo – Práticas

P1 – Práticas de Cura

P1a 48 – Práticas gestuais de benzedura («como se faz»): 0 4 1 (0+1)

P2 – Práticas utilitárias/alimentação

P2a 50 – Receitas de culinária: 0 2 2 (0+2)

P3 – Práticas lúdicas/jogos

P4 – Práticas rituais

P4b 57 – Práticas relacionadas com o calendário religioso: 0 1 1 (0+1)

P5 – Varia

Total de P: 0 7 4

Totais por recolhas: 370 108 131

Algumas notas acerca das versões, géneros e modos que encontramos nestas três recolhas:

1 – As três recolhas apresentam-se abundantes em relação ao tempo dispendido para o trabalho de campo: 370 + 108 + 131 versões; portanto, só nestas – temos de reconhecer que escolhemos recolhas com mais de 100 versões –, dispomos de 609, para três pequenas regiões do Norte e da margem sul do Douro (só para Tarouca).

2 – Nessas versões, há um modo que não apresenta nenhuma versão: o dramático. Noutras, podemos encontrar pequenos diálogos, «testamentos do galo», etc.; estamos em crer que a pesquisa neste campo tem de ser de carácter mais orientado, isto é, o colector deve partir para o terreno com esse objectivo (temos o exemplo de um mestrando, agora doutorando que, interessado em teatro popular, veio encontrar diversas versões de um

«auto» em diferentes localidades de Trás-os-Montes (com representação em palco, mas também «cascos» da mesma peça dramática).

3 – Só numa recolha, encontramos versões de dois «romances tradicionais» (entre eles, um «Bernal Francês») e alguns «romances vulgares», confirmando a tendência para a cada vez maior raridade deste género tradicional; as de «contos» também são muito poucas e aparecem também apenas numa das recolhas; e poucas são as «lendas» que foram registadas em Alfândega da Fé, enquanto as de Tarouca tentam, na nossa óptica, englobar as que foram consideradas pela colectora como «mitos».

4 – Cada recolha apresenta um número muito significativo de versões de géneros muito específicos: por exemplo, a de Sendim, e porque a colectora estava interessada nos géneros religiosos, tornam-se evidentes géneros como «orações», «orações paralelas», mesmo «benzeduras», apesar de eles poderem aparecer nas outras duas, embora em pouca quantidade; pelo contrário, a de Alfândega da Fé e Sambade vai evidenciar maior variedade dos géneros de Cancioneiro.

5 – Há, pelo menos numa das recolhas, abundância não habitual de provérbios, o que, no estudo que terá de ser mais rigorosamente explicado, a colectora não revela em que circunstâncias eles ocorreram, embora aceitemos que alguns informantes possam ter querido mostrar a sua capacidade de os armazenar na memória, e dizê-los, independentemente do seu uso em contexto.

6 – Nestas recolhas, não poucas ocorrências de alguns géneros reproduzem muito fielmente versões muito conhecidas, principalmente nas de extensão curta (provérbios, adivinhas, rimas-infantis, etc.), ao contrário de outras que, sendo muito maiores, se apresentam com muita variação (por exemplo, o romance e conto); nas primeiras, podemos mesmo afirmar que as versões tendem a «formular-se» (a constituírem «fórmulas» facilmente memorizáveis) e devem ser registadas em mesmo plano de pertinência que as outras, visto que nos confirmam a sua permanência consistente na tradição portuguesa.

4. Alguns exemplos das versões recolhidas

Da primeira recolha aludida (*Ri13 (2004)*), extraímos uma «lenda» muito curiosa e muito significativa (pensemos no «convite da estátua do Comendador a D. Giovanni para jantar» no libreto da ópera de Mozart). Foi registada em S. João de Tarouca, no dia 13 de Junho de 2004, sendo informante António V. C., de 68 anos, e colectora Cristina C. Trata-se da versão n.º 328:

[you-te contar uma coisa: conheceis a Igreja de S. João, não é?]

Há lá um cadeiral [já falámos nele há bocadinho]. Aquelle cadeiral tem uma carranca por baixo, cada banco, tem uma cara. E contam, conta o povo, que duma ocasião há um senhor que chegou lá, levantou aquela carranca, pegou-lhe assim pelos queixos e disse-lhe assim:

- Olha lá, logo à noite vais cear comigo.
 Fez aquilo na brincadeira, aquilo é madeira! E o homem foi-se embora.
 Quando foi quase à meia-noite, [alguém] bateu-lhe à porta. E o homem foi abrir.
 Mas quando abriu, viu um homem que nem se lhe via a cabeça. Um alto, muito grande,
 muito grande. O homem ficou assustado!
 – O que é que o senhor quer?
 – Eu sou aquele que me convidou para vir aqui almoçar, para vir aqui cear a sua
 casa. Fez-me aquele convite na Igreja.
 – Mas eu fiz aquilo..., foi uma brincadeira. Então aquilo é madeira!
 Diz ele assim:
 – É madeira? Com coisas sérias não se brinca. Então você não me dá a ceia, tome
 lá você!
 Trazia uma carapuça cheia de ossos e caveiras. Atirou-lhe lá pra dentro para o
 homem:
 – Tome lá, vá comer. Vá comer isso lá você lá para dentro.
 [Ah, como é que ele disse?]
 – Quem está, está. Quem vai, vai, que, está está!

Já da segunda recolha (*RiS (2007)*), citamos uma versão complexa (versão 55), visto que se trata de uma «reza/benedura», mas também uma «prática», registada em Bragança, no dia 10.01.2007, junto da informante Virgínia S., de 45 anos; digamos que se trata de um bom exemplo de registo, porque não só o faz muito perto da oralidade, como também nos informa do contexto:

(antigamente *habia* muito quem fizesse mau olhar às pessoas e os idosos sabiam cortar esse mal d' *inbeja*. E então *pra* cortar o mal d' *inbeja*, faziam assim: primeiro para saber se a pessoa tinha mal d' *inbeja*, como ela se sentia muito mal, e não era nada de médicos, *botabam* numa malga com água três gotas d' azeite. Depois, ao deitar as três gotas d' azeite, diziam: *Dois te botaram, / Trás te cortarão, / São Pedro, / São Paulo, / São João Baptista, / Loubor de Deus e Birgem Maria, / Um Pai Nosso e uma Abe Maria*. (pronto se... se... as três, se ao deitar as três gotas de azeite, se se espalharem na água, a pessoa está coberta de mal de inveja, e de ficarem, *num* tem mal nenhum. E quando *num* tem mal nenhum depois a pessoa corta o mal de *inbeja* [*outras falas de pessoas assistentes*], é uma novena de três dias [*outras falas*]. Qualquer pessoa o pode fazer, basta que tenha um bocadinho de fé [*outras falas*], basta que tenha um bocadinho de fé, e se *tiber* um bocadinho de fé, já as coisas podem correr bem. Mas eu, por exemplo, eu se... se às vezes *cortaba* as minhas filhas ou assim, corria-me bem, menina [*a informante dirige-se à coletora*], mas eu sentia um peso..., parece que tenho um peso de cem quilos na [*miúda*], nunca quis...)

(o mal de inveja são: *nobe* pedrinhas de sal, e pega-se nas pedras de sal e faz-se... pronto..., uma pedrinha de sal e faz-se assim [...] [*a fazer o sinal da cruz com as pedras*])

na mão]): *Corto o ar e o ar / E o mal de inveja / Todo o mal que este corpo tem, / Malaficio, inbeijaria, / Em honra e loubor / De Deus e da Birgem Maria, / Um Pai Nosso e uma Abe Maria* (depois diz-se o Pai Nosso e Abe Maria e... e, três dias seguidos e a pessoa começa-se a sentir mais leve)

E sabe que ... ó bocado *num...* quando de põe as ... as três gotas de... d' azeite na água, para... *pra ber s' a* pessoa tem um mal d' inbeija é diz ass... tem que se dizer *tamém: Nossa Senhora de Fátima me diga que em nome de (nome da pessoa que está a ser curada) este mal tem mal d'inbeija* (ao estar a deitar o azeite. Aqui está a água (a *informante aponta para o balcão onde nos encontramos para exemplificar*), ao estar a deitar as três gotas d' azeite, é *Nossa Senhora de Fátima me diga se em nome de ... este corpo tem mal d'inbeija*. Depois é: *Dois te botaram, / Três te cortarão, / São Pedro, / São Paulo, / São João Baptista, / Em loubor de Deus e uma Abe Maria* (isso é quando se está a deitar [outras falas] o azeite, a *ber s'o* corpo tem mal d'inbeija, e se o azeite de espalhar a pessoa está *carregada de mal d'inbeija e depois é só as orações, pra tirar*)

O terceiro exemplo chega-nos da recolha *Rc 11(2004)*: é uma versão do romance «Bernal Francês» [versão 65 da mesma recolha], registada pelas colectoras Ana G. P., Ana P. P. e Raquel J., em Sambade, no dia 14 de Abril de 2004. Saliente-se que é uma versão em que avulta a repetição de versos ou de hemistíquios e, por outro lado, que, actualmente, se torna cada vez mais difícil encontrar romances tradicionais como este. A informante foi Irene M., de 71 anos:

– Ó quem bate, ó quem está aí – ó quem bate à minha porta,
 Ó quem bate, ó quem está aí – ó quem bate à minha porta?
 – São cravos minha senhora, – são cravos minha senhora
 Criados no seu jardim – são cravos minha senhora,
 São cravos minha senhora – criados no seu jardim
 – Se és Francisco abro-te a porta – se não és vai-te daí,
 Se és Francisco abro-te a porta – se não és vai-te daí.
 – Se me não abres a porta – se me não abres a porta,
 Ou tu me acharás aqui – se me não abres a porta,
 Se me não abres a porta – ou tu me acharás aqui.
 Levantou-se a abrir-lhe a porta – e a luz se lhe apagaria,
 Levantou-se a abrir-lhe a porta – e a luz se lhe apagaria.
 Levou-o para p'ro quarto dela – p'ra cama onde dormia.
 – Tu que tens, ó D. Francisco (*) – dantes não eras assim,
 Tu que tens, ó D. Francisco – dantes não eras assim.
 Já deu meia-noite em ponto – já deu meia-noite em ponto,
 Sem te virar p'ra mim – já deu meia-noite em ponto,
 Já deu meia-noite em ponto – sem te virar p'ra mim.
 – Cala-te aí ó traidora – teu marido andou aqui,

*Cala-te aí ó traidora – teu marido andou aqui.
Deixa vir a madrugada – deixa vir a madrugada,
Que eu me vingarei de ti – deixa vir a madrugada
Deixa vir a madrugada – que eu me vingarei de tie.*
(+) Ouve-se uma voz ao fundo que diz «Ó D. Bernardo»

Pequena nota – Na edição desta versão, acrescentámos os travessões das falas e substituímos por minúsculas as iniciais das primeiras palavras dos segundos hemistíquios.

Em jeito de conclusão (em primeira pessoa do singular).

Como já atrás fica dito, este trabalho de recolha – NR/LOT-CTPP/Pcorreia, que se desenvolveu entre os anos 70 até 2008, e de que dei uma ideia muito geral, apresentando apenas elementos respeitantes aos anos de 2002 a 2007 – resultou do entusiasmo e da preparação de muitos alunos da Licenciatura e candidatos a Mestrado e a Doutoramento que quiseram descobrir ou redescobrir parte do património cultural imaterial português. Esses alunos estão aqui presentes no meu reconhecimento, na minha saudade e na vontade de lhes prestar tributo, como há anos, enquanto orientador e docente da Literatura Oral Tradicional, pude acompanhá-los, dar-lhes algumas orientações, esclarecer dúvidas e dificuldades. Decididos, eles lá iam sozinhos ou em grupo à procura de contos, romances, adivinhas, quadras, etc., os quais hoje formam um *corpus* único na sua representatividade de quantidade e qualidade. Os resultados ficaram arquivados em transcrições, mas também em disquetes, CDs, DVDs, em fitas áudio, que podem permitir-nos pensar em monumentais arquivos (desde o Arquivo em suporte de papel, Arquivo Digital ou simplesmente Arquivo Oral).

Foram anos áureos para esta área os que mediaram entre 1976 e 2006, visto que a disciplina foi, durante a maior parte desse período, de duração anual, o que permitiu aos alunos – colectores adquirirem formação com o tempo adequado para que os conceitos e as metodologias fossem assimilados e rendessem na prática. Infelizmente, hoje, com as disciplinas semestrais, já não será possível a qualidade e a abundância de versões como nesse período conseguimos. Exigi-lo seria irresponsável, e isso já ficou evidente nas últimas recolhas de 2006 e 2008.

Também gostava de, neste momento, tornar públicos os nomes de quantos, no Centro de Tradições Populares Portuguesas, tornaram possível a «exploração em primeiro grau», como há pouco lhe chamei, com a ordenação, a classificação imediata (com cotas), a verificação dos suportes, etc.: Teresa Amaral, Marie Beatriz Lúcio, Ana Maria Morão, Mariana Gomes, Lina Santos Mendonça, também elas colectoras. Discretamente, e por isso de modo não muito reconhecido, esta actividade possibilitou a prática dos conhecimentos adquiridos em aulas e seminários numa confluência e concordância de esforços entre instituições como a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (e também, durante anos, com os Centros de Apoio de Faro e da Madeira), a Universidade de Trás-os-Montes e um

centro de investigação, como o CTPP. O fundo ou arquivo existe, sendo neste momento a parte viva do trabalho presente e futuro do Centro.

Convém também publicitar que são estes muitos milhares de versões que serão trabalhados no âmbito do projecto ADLOT (Arquivo Digital da Literatura Oral Tradicional), há poucas semanas avaliado muito positivamente pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Ele continua outro projecto já concluído e que pode ser consultado na página do CTPP (página também ela em reformulação) sob o acrónimo TECNOTRAD.

Nesse arquivo, tínhamos sistematizado e classificado todo um vasto *corpus* que resultou das recolhas mais antigas (AR – CTPP) de nossos antecessores: Lindley Cintra, Viegas Guerreiro, Maria Aliete Galhoz, Michel Giacometti, casal Aida e Paulo Soromenho, e outros.

Uma última nota: justifica-se que esta «notícia», como lhe chamei, seja referida neste momento de homenagem a Arnaldo Saraiva que foi um dos que, como os também presentes ao Congresso Pere Ferre, J. J. Dias Marques, Isabel Cardigos, Vanda Anastácio, Ana Maria Martins e outros, mais contribuíram para um estatuto digno da Literatura Oral Tradicional, das Literaturas Marginais ou da Literatura Popular, na sua vertente nacional e internacional, sobretudo brasileira, no vasto todo que podemos considerar o «cânon» cultural tradicional português.

Também por esse contributo, um obrigado a Arnaldo Saraiva.

Bibliografia

- BRANCO, Jorge Freitas & OLIVEIRA, Luísa Tiago de (1993 e 1994) – *Ao Encontro do Povo*, 2 vols. Oeiras.
- DESCAMPS, Florence (2005) – *L'historien, l'archiviste et le magnétophone – De la constitution de la source orale à son exploitation*, 2.^a ed. Paris: Comité pour l'Histoire Économique et Financière de la France, Ministère de l'Économie, des Finances et de l'Industrie.
- GUERREIRO, Manuel Viegas (1976) – *Guia de Recolha de Literatura Popular*. Lisboa: Ministério da Educação e Investigação Científica, Secretaria de Estado dos Desportos e Juventude, FAOJ.
- *Levantamento de Literatura Popular*. «Boletim Cultural», 2 (1986). Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, pp. 132-143.
- *Literatura Oral Tradicional – Textos de Apoio* (Caderno n.º 3), da responsabilidade de J. D. Pinto Correia. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, várias edições (a última datará de 2007-2008).
- CORREIA, João David Pinto (1993) – *Os Géneros da Literatura Oral e Tradicional – Contributo para a sua Classificação*. «Revista Internacional da Língua Portuguesa», n.º 9. Julho, Associação das Universidades de Língua Portuguesa, pp. 63-69.
- (1992) – *Para uma teoria do «texto» da literatura popular tradicional*. In «Literatura Popular Portuguesa. Teoria da Literatura Oral/Tradicional/Popular», coord. Manuel Viegas Guerreiro, compilação de comunicações apresentadas no Colóquio realizados em 26, 27 e 28 de Novembro de 1987. Lisboa: ACARTE/ Fundação Calouste Gulbenkian.
- TOURTIER-BONAZZI, Chantal de (dir.), (1990) – *Le témoignage oral aux Archives. De la collecte à la communication*. Paris: Archives Nationales.
- Nota – Foi também consultado o *Guia Autarcas e Autarquias – Poder Local 2009-2013 – Quem é quem?*, Executive Target – Marketing; comunicação e Publicidade Unipessoal, Lda., edição publicada e distribuída gratuitamente com o Jornal «Público», de 22 de Fevereiro de 2010.

Apêndice A – Quadro das recolhas (só para concelhos do norte)

Distritos	Concelhos	Cota(s) da(s) Recolha(s)	N.º comp./ recolha	N.º inform./ recolha	N.º comp./ concelho	N.º inform./ concelho
Viana do Castelo	Monção (Cambeses)	Ri 10(2003)	126	5	333	12
	Monção (Cortes; Troporiz)	Rc 7(2002)	207	7		
Braga	Terras de Bouro	Ri 4tm(2004)	53	7	53	7
Porto	Lousada	Ri 5tm(2005)	156	3	227	7
	Lousada (Meinedo)	Ri 3tm(2004)	71	4		
	Penafiel	Rc 12tm(2005)	194	8	194	8
	Porto	Ri 17(2004);	139	9	139	9
Vila Real	Montalegre	Ri 24 (2005)	37	2	37	2
	Murça	Ri 8(2003)	154	12	154	12
	Sabrosa (Sabrosa)	Ri 10tm (2004)	119	8	289	12
	Sabrosa (Souto Maior)	Ri 7tm(2004)	170	4		
	Santa Marta de Penaguião	Ri 2tm(2004)	174	12	174	12
	Valpaços	Ri 5tm(2004)	49	2	49	2
	Vila Pouca de Aguiar (Sabroso)	Rc 1tm(2005)	61	5	176	5
	Vila Pouca de Aguiar (Telões)	Ri 11tm(2005)	115			
	Vila Real (Andrães)	Ri 6tm(2004)	278	6	393	26
	Vila Real (Folhadela)	Ri 9tm(2004)	45	8		
Bragança	Vila Real (Vila Marim)	Rc 2tm(2005)	70	12		
	Bragança	Rc 12(2004)	61	7	61	7
	Alfândega da Fé	Rc 11(2004)	137	17	137	17
	Macedo de Cavaleiros	Ri 3tm(2005)	37	6	37	6
	Miranda do Douro	Ri 7(2003)	64	10	147	22
	Miranda do Douro (Duas Igrejas)	Ri 9(2003)	83	12		
	Mirandela	Ri 3(2002)	34	18	82	20
	Mirandela	Ri 5tm(2004)	48	2		
	Mogadouro (Urrós)	Rc 28(2002)	107	16	107	16
	Vinhais (Vale das Fontes)	Rc 15(2003)	110	9		
Aveiro	Vinhais (Vale das Fontes)	Ri 26(2003)	110	8	314	43
	Vinhais	Rc 12(2004)	61	7		
	Vinhais	Ri 3(2002)	33	19		
	Espinho	Ri 1tm(2004)	6	2	6	2
	Murtosa	Ri 30(2003)	87	14	87	14
	Castro Daire	Ri 17(2002)	122	8	122	8
Viseu	Cinfães	Rc 10(2002)	107	6	107	6
	Lamego	Rc 8(2002)	142	18	142	18
	Moimenta da Beira	Rc 14(2002)	29	8	29	8
	Tarouca	Ri 13(2004)	370	4	370	4
	Vila Nova de Paiva	Rc 10(2005)	81	4	81	4
	Viseu	Ri 24(2004)	103	5	135	7
	Viseu (Ranhados)	Ri 25(2002)	32	2		

Apêndice B – Modos e géneros – Classificação da LOT

(classificação PCorreia/CTPP 1993, já alterada, corrigida e actualizada,
pelo que passa a ser designada PCorreia/CTPP/LOT 2010)

Nota – Esta proposta de classificação tem como base o seguinte artigo: João David Pinto Correia, *Os Géneros da Literatura Oral Tradicional: Contributo para a sua Classificação*, «RILP – Revista Internacional da Língua Portuguesa», n.º 9, Julho de 1993, pp. 63-69. No entanto, o seu estado corresponde ao resultado de sucessivas alterações, principalmente aditamentos, que se têm imposto pelas recolhas/trabalho de campo da disciplina LOT da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Esta proposta faz o ponto da situação em Fevereiro de 2010, o que justifica a nova designação.

L – *Modo lírico*

L1 – *Géneros prático-utilitários*

L1a – *Géneros de intenção mágica e religiosa*

L1a 1 – Oração

L1a 2 – Oração Paralela

L1a 3 – Cântico (loa, por exemplo)

L1a 4 – Ensalmo

L1a 5 – Responso

L1a 6 – Exorcismo/Esconjuro

L1a 7 – Reza

L1a 8 – Benzedura

L1a 9 – Cantiga de embalar/ninar/ de berço

L1a 10 – Varia

L1b – *Géneros de Sabedoria*

L1b 11 – Provérbio/Máxima/Adágio

L1b 12 – Ditos/Expressões estereotipados

L1b 12a – Varia

L1c – *Géneros meramente utilitários*

L1c 13. 1 – Pregão

L1c 13. 2 – Pequeno texto «publicitário»

L1c 14 – Varia

L2 – *Géneros de carácter lúdico*

L2a – *Rimas infantis*

L2a 15 – Fórmula/Expressão encantatória

L2a 16 – Lengalenga/Parlenda

L2a 17 – Anfiguri

L2a 18 – Travalíngua

L2a 19 – Varia

L2b – *Cantigas (Cânticos, cantigas e quadras)*

L2b 20 – Cantiga Paralelística

L2b 21 – Cantiga «inteira»

L2b 21a – Cântico

L2b 22 – Quadra

L2b 23 – Quadras-cantiga

L2b 24 – Cantiga de outras estruturas (quintilhas, sextilhas, etc.)

L2b 24a. – Varia (por ex., cantiga de louvor de vilas, de regiões)

L2b25 – Fados

L2c – *Adivinhas e Enigmas*

L2c 25 – Adivinha

L2c 26 – Enigmas

L2c 26a. – Varia

L3 – *Varia*

N – *Modo narrativo/narrativo-dramático*

N1 – *Géneros exemplares*

N1a 27 – Mito

N1b 28 – Lenda

N1c 29 – Fábula

N1d 30 – Apólogo

N1e 31 – Varia

N2 – *Géneros registadores elementares*

N2a 32 – Romance (*abrindo possibilidades de classificação mais pormenorizada*)

N2a 32.1 – Romances antigos tradicionais (adoptar a classificação do PBI)

Na32. 1. 1. Romances épicos e históricos de contexto peninsular

Na32. 1. 2. Romances carolíngios

N2a32.2 – Romances vulgares

N2a32.3 – Cantigas narrativas

N2a32.4 – Fados narrativas/de cego

Etc.

N2b 33 – Conto (*preferível seguir a classificação geral de Aarne-Thompson*)

N2b 33.1 – Conto maravilhoso

N2b 33.2 – Conto realista

Etc.

N2c 34 – Anedota

N2d 35 – Varia

N3 – *Géneros de experiência vivida*

N3a 36 – História de vida

N3b 37 – Caso «acontecido»

N3c 38 – Varia

N4 – *Varia*

D – *Modo dramático*

D1 – *Géneros exemplares*

D1a 39 – Tragédia

D1b 40 – Comédia

D1c 41 – Auto

D2 – *Géneros registadores do quotidiano*

D2a 42 – Representação

D2b 43 – Diálogo

D3 – *Géneros críticos (satíricos e paródicos)*

D3a 44 – Entremez

D3b 45 – Cegada

D3c 46 – Testamento

D4 – *Varia*

P – *Géneros de Práticas Quotidianas(*)*

P1 – Géneros/Práticas de Cura

P1a – Práticas gestuais de benzedura («como se faz»)

P1b – Receitas de Medicina Popular/Mezinhas (vide conjunto L)

P2 – *Géneros/Práticas utilitários de gastronomia/alimentação*

P2a – Receitas de culinária

P2b – Bebidas

P2c – Utilidades

P3 – *Géneros/Práticas lúdicos/jogos (descrição de jogos)*

P3a – Jogos infantis (movimento)

P3b – Jogos tradicionais de adultos

P4 – *Varia*

P4 – *Géneros/Práticas rituais*

(que digam respeito aos outros discursos que acompanham o linguístico nas composições, sobretudo do conjunto L: gestos e cerimónias que têm de ser feitos)

P4a – Práticas relacionadas com o ciclo cósmico (saltar a fogueira, por ex.)

P4b – Práticas relacionadas com o calendário religioso (temporal e santoral)

P4c – Práticas relacionadas com superstições (não deixar uma tesoura aberta, por ex.)

P5 – *Varia*

(*) Não interessa a descrição ou narração do recolector, mas a que provém do próprio informante («Costuma-se fazer assim...»), que, essa sim, será transcrita com as suas próprias palavras.

Esta última classe P não era considerada como pertinente na data da recolha até ao 2.º Período e mesmo em muitas do 3.º Período.

AS MARGENS NO CENTRO: LUGARES DE DESATENÇÃO NA OBRA DE JOSÉ CARDOSO PIRES*

MARIA DE LURDES MORGADO SAMPAIO

(Universidade do Porto)
msampaio@letras.up.pt

*Hoje em dia pode roubar-se tudo a um homem até a morte –
disse o contador de estórias à sua filha Ritinha.*

José Cardoso Pires, *Dinossauro Excelentíssimo*

Na obra de qualquer escritor, mesmo dos mais consagrados, existem, pelas mais diferentes razões, lugares de obscuridade, textos literários marginalizados quer pelas instituições de ensino, quer pelos críticos oficiais, quer pelos leitores em geral. É certo que, em muitos casos, se trata de um eclipse temporário, com duração variável, verificando-se, com alguma frequência, um ressuscitar desses textos, em virtude de alterações das normas e valores literários estabelecidos, ou de factores de contingência variados que não cabe neste lugar analisar. Que existem textos marginalizados ou remetidos para os bastidores na obra de autores consagrados também não é, em si, nada de surpreendente, tanto mais que são, por vezes, os próprios escritores os responsáveis por atitudes judicativas sobre a sua obra, perpetuadas por uma crítica ainda demasiado rendida à autoridade do Autor, sobretudo quando este é também Autor-Crítico. Convém desde já sublinhar que não se defende neste

* Este ensaio foi elaborado no âmbito do Projecto «Interidentidades» do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

ensaio que os grandes autores escrevem sempre bons textos ou que tudo o que escrevem ou escreveram merece ser publicado (com óbvias excepções para casos como o de Fernando Pessoa ou de obras póstumas de inequívoco valor). Dos múltiplos exemplos de desvalorização, por parte dos escritores, de textos específicos ou de géneros que praticaram, lembre-se o caso de Eça de Queirós, que, no prefácio à obra *Azulejos*, do Conde de Arnoso, reflecte sobre o conto, tecendo elogios ao poder de fantasia, à beleza e contenção dessa forma narrativa, mas deixando implícita, nesse e noutros textos em prosa, a ideia da superioridade do romance². E atente-se no testemunho de Vergílio Ferreira, quando, em 1977, ao prefaciá-la a publicação dos seus contos, que então reunia em volume, afirmava:

Escrever contos foi-me sempre uma actividade marginal e eles relevam assim um pouco da desocupação e do ludismo. E se um conto (como uma cerâmica ou uma gravura), bem realizado, excede em importância um mal realizado romance (ou um quadro a óleo), será sempre um conto, ao que julgo de uma dimensão menor que a de um romance³.

Não é esta, porém, a posição em relação à forma narrativa do *conto* por parte de José Cardoso Pires, autor de reputação estabelecida em obras e romances como *O Delfim* (1968), *Balada da Praia dos Cães* (1982), e *De Profundis-Valsa Lenta* (1997). Releve-se, no entanto, o facto de, já antes da escrita do romance de consagração, *O Delfim*, o nome de Cardoso Pires figurar, em 1966, e em virtude da sua produção contística, ao lado de nomes como os de Agustina Bessa-Luís, Augusto Abelaria, Urbano Tavares Rodrigues, entre outros, no importante ensaio de Eduardo Lourenço, «Uma Literatura Desenvolta ou os Filhos de Álvaro de Campos»⁴. E quão proféticas se revelariam estas palavras titulares, passíveis mesmo de uma leitura literal, quando, a par de muitos outros aspectos pessoais do universo ficcional de Cardoso Pires, divisamos a discreta presença de Álvaro de Campos em *Alexandra Alpha* (aí de braço dado com Bernardo Soares), em *Lisboa Livro de Bordo*, *Vozes Olhares*, *Memorações*, e, em alto relevo, no belíssimo conto «O Visitante Anunciado»⁵.

Como sabemos, bastou a publicação de *Os Caminheiros e Outros Contos* (em 1949), seguida de *Histórias de Amor* (em 1952), para que importantes críticos da década de 50 (de

² Cf. *Prefácio* in «Notas Contemporâneas»: «A tua simplicidade, Deus louvado, é fluida e correcta [...] No conto tudo precisa de ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar [...]. Os teus contos são flores de arte, modestas e simples», (QUEIRÓS, s/d: 107, 112).

³ FERREIRA, 1982: 8.

⁴ Ensaio publicado na revista «O Tempo e o Modo», n.º 42, Out. de 1966, e incluído no volume *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, 1994: 255-279.

⁵ O impacto de Pessoa na poesia portuguesa do século XX é um facto incontestável (e já estudado), mas não o é menos na prosa, como Eduardo Lourenço nos mostra no referido ensaio, que contém todo um programa de investigação ainda por realizar.

Gaspar Simões a Óscar Lopes) apontassem Cardoso Pires como uma voz singular e inovadora no panorama literário desse tempo. Singular era-o, sem dúvida, o jovem escritor, não só por preferir ter como mestres autores anglo-saxónicos a franceses, como pela posição de marginalidade e de demarcação quer em relação ao ideário estético do Neo-Realismo, quer em relação ao Surrealismo. A suave censura por parte de alguns críticos de que esses contos eram demasiado tributários da prosa de Hemingway (ou da de outros autores americanos) não ofuscava a imagem de um grande contista e de um grande prosador, a anunciar, segundo uns, um grande romancista⁶. Na realidade, quando se fala de Cardoso Pires como contista aponta-se, regra geral, essa primeira produção, numa desvalorização, ou até rasura, de toda uma produção textual de contos publicada depois de 1972, o ano de *Dinossauro Excelentíssimo*. Refiro-me aos contos incluídos nas colectâneas *O Burro-em-Pé* (1979), *A República dos Corvos* (1988) e *A Cavalão no Diabo*, obra póstuma esta, de 1994, e que reúne uma panóplia de contos, crónicas, *cronicontos*, e outros textos refractários à taxinomia, publicados originariamente no jornal *Público*. E refiro-me também a uma narrativa breve (quicá mais novela do que conto), *Viagem à Ilha de Satanás*, vinda a lume em 1997, e, naturalmente, ofuscada pelo brilho de *De Profundis-Valsa Lenta*, ou de *Lisboa-Livro de Bordo*. *Vozes, Olhares, Memorações*, também do mesmo ano de 1997.

A célebre fábula *Dinossauro Excelentíssimo* inaugurava, de facto, uma nova fase na arte de contar de Cardoso Pires, exemplificando ela mesma os novos caminhos explorados pelo autor no domínio do conto (e mais tarde no romance – pense-se em *Alexandra Alpha*). Em 1972, o realismo substantivo e behaviorista das primeiras estórias cedia lugar ao fantástico, ao maravilhoso, à alegoria, à parábola, à sátira, e conjugavam-se com as fórmulas convencionais (mas reinventadas) da literatura infantil, da literatura popular, do fabulário e bestiário tradicionais. A escrita impessoal e neutra, a segura do estilo, despojado de adjectivos, que celebrariam desde cedo Cardoso Pires, eram agora substituídas por uma escrita mais liberta e imaginativa, por vezes torrencial, marcada por um humor mais expansivo (já que o humor sempre esteve presente), pela ironia, pelo riso carnavalesco ou rabelaisiano. Não menos relevante é o facto de esses volumes (com destaque para *O Burro-em-Pé*) integrarem ilustrações de pintores como Júlio Pomar, João Abel Manta (o responsável pela caricatura do dinossáurico Salazar), ou mesmo de uma neta do escritor (na abertura de *A República dos*

⁶ Mário Dionísio, por exemplo, considera excessivas as marcas americanas em *Histórias de Amor*, sendo contundente na censura de um conto como «Ritual dos Pequenos Vampiros», que lhe parece inverosímil num cenário como Lisboa (cf. recensão in «Vértice», Agosto de 1952). Aconselha ao escritor menor contacto com o «figurino americano» e mais atenção aos autores europeus. Também os critérios realistas de Óscar Lopes se fazem sentir nas reservas a esse mesmo conto, ao mesmo tempo que critica o que designa por «sexualidade crua dos temas» (cf. recensão in «O Comércio do Porto», 10 Out. 1953). E, no entanto, Óscar Lopes elogia nesse volume a «mestria» do escritor, bem como a delicadeza e a humanidade presentes na história «A Rapariga dos Fósforos», relembrando ainda nessa recensão o «excelente livro» de estreia, *Os Camiñeiros e Outros Contos*. Estas recensões encontram-se incluídas na secção «Anexos» do final do livro *Histórias de Amor*, reeditado em 2008 pela Dom Quixote.

Corvos), transformando-se, desta forma, o *livro* num objecto artístico pictórico e compósito, menos em sintonia com o aspecto gráfico dos artefactos da literatura canónica.

Eventualmente mais conhecida do que lida, a história, *i.e.*, «estória», *Dinossauro Excelentíssimo* é um exemplo do quanto a *deslocação* de um escritor para fora do universo cultural e literário em que está imerso se pode repercutir na sua produção artística⁷. Esta narrativa foi, de acordo com testemunho do próprio Cardoso Pires, escrita em Londres, quando aí se encontrava a leccionar Literatura Portuguesa e Brasileira, no King's College. Nesse período, o escritor manteve um intenso convívio com Gabriel Garcia Marques, Vargas Llosa, Rui Knopfli e, mais esporadicamente, com Ernesto Sábato, então a residir em Paris⁸. Impossível sustentar a ideia de uma qualquer contaminação de estilos e escritas quando se trata de um escritor tão independente como foi Cardoso Pires, ou quando atentamos na presença, em *Dinossauro Excelentíssimo*, de marcas do humor swiftiano, do *nonsense* da literatura infantil inglesa, e, acima de tudo, da influência de Lewis Carroll. Mas encontramos, nas muitas entrevistas do autor, múltiplos indícios de que terá sido nesse período que Cardoso Pires se rendeu ao realismo mágico sul-americano e a modos de contar histórias mais próximos de uma tradição oralizante e universal. Que o autor tinha em grande apreço essa sua narrativa pseudo-fantástica sobre um ditador e a sua corte, num país facilmente identificável com Portugal, prova-o a sua inclusão no volume de contos *O Burro em Pé* (1979), e cerca de uma década depois, em *A República dos Corvos* (1988) – a par da sua publicação em diversas edições autónomas. Cumpria-se assim, pela mão do próprio escritor, o acto de preservação da memória, de transmissão das histórias de geração em geração, ou, nas palavras finais do contador dessa fábula de 1972 (antes de chamar à cena o próprio acto de enunciação):

passando a palavra a quem viesse depois, e daí a outros depois, e aos depois, e mais depois e...

Ritinha, fecha o livro, é mais que tempo.

*Repara, há um riso acolá naquela romã em cima da mesa. Verdade: estalou de sumo e de sol e agora parece que ri, não notas?*⁹

⁷ Atente-se no facto de Cardoso Pires não só preferir o termo «estória» a «história» na epígrafe dessa fábula (pedida de empréstimo para o presente ensaio texto) – o que nos remete para o seu uso quer no Brasil quer nos países africanos lusófonos – como utiliza com frequência a expressão «contar o/um conto», numa remissão clara para a cultura popular oralizante, de que é exemplo este trecho da secção final da narrativa: «Contavam o conto e acrescentavam o ponto sem mais aquelas...», PIRES, 1979: 118 (citação a partir do conto inserido em *O Burro-em-Pé*: 55-120). Quanto à celebridade desta fábula, recorde-se que ela se deve, em parte, ao facto de ter sido apontada por um deputado fascista, na Assembleia da República, como um exemplo da liberdade de expressão em Portugal, ficando assim ironicamente legitimada a sua publicação em 1972, ou seja, no mesmo ano em que *As Novas Cartas Portuguesas*, de Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa eram proibidas pela Censura, acusadas de imoralidade e de pornografia.

⁸ Sobre este convívio londrino, ver PIRES, José Cardoso (1999): *Fotobiografia*. Org. por Inês Pedrosa.

⁹ PIRES, 1979: 118.

O recurso sistemático nesta «estória», como nos contos que se lhe seguirão, a inúmeras estratégias da oralidade (como sejam os registos de língua familiar e popular, o calão e a gíria, os provérbios e as sentenças), aliado à visibilidade ora discreta ora ostensiva da figura do narrador, não significam um retorno à ancestral arte de contar histórias, como a descreve Walter Benjamin em «O Narrador», mas representam a criação de uma zona limiar e intermédia entre a *literatura escrita* e a *literatura oral*, entre a *letra* e a *voz*, entre o narrador dos tempos modernos e o narrador de outrora¹⁰. A própria reedição, *i.e.*, *repetição* em tempos diferentes, de *Dinossauro Excelentíssimo*, acompanhada de considerações de Cardoso Pires, parece ir ao encontro da ideia de Benjamin de que o contar histórias é sempre um acto e uma arte de *recontar*, *i.e.*, «contá-las de novo», para que elas sejam preservadas. Por outro lado, o acto de preservar a memória anda, regra geral, aliado a propósitos moralizadores e didáctico-pedagógicos, e, no caso desta fábula, bem como dos contos da segunda fase, estes propósitos são bem evidentes. Em 1979, Cardoso Pires fazia acompanhar a reedição de *Dinossauro Excelentíssimo* de uma longa nota explicativa sobre a sua génese e sobre a razão de ser da sua reedição, aí reproduzindo, e enxertando, um *Post-Scriptum* da edição de 1973. Veja-se um trecho dessa advertência ante-Revolução:

Ao escrever esta fábula (fábula porque se passa no tempo em que os animais falavam e os homens sufocavam) eu sabia que a memória política é frágil; que se conta com isso para repetir o erro histórico e apagar analogias. O que lá vai lá foi, é como se diz. E pede-se uma esponja sobre o passado. Amortalha-se o tirano em silêncio piedoso e entrega-se ao crepúsculo a sua biografia ainda viva, ainda legível e contemporânea das vozes testemunhais, para que em breve ela se torne enigmática e mitificada¹¹.

Em 1979, nessa atípica nota que incluía ainda uma micro-narrativa, em jeito de fábula alegórica sobre animais em debandada para o Brasil, no pós-25 de Abril, Cardoso Pires insistia no imperativo moral de manter vívidos certos acontecimentos do passado¹²:

Seis anos passados sobre esta minha anotação de circunstância muita coisa mudou no país que outrora foi comarca à margem e que hoje é pátria de homens, felizmente. Mas há

¹⁰ No seu famoso ensaio sobre «O Narrador» («Le Conteur»), Walter Benjamin considera como categorias privilegiadas desse tipo de narrador, o «narrador-lavrador» e o «narrador-marinheiro». A propósito deste último tipo, o autor relembra o provérbio popular: «Celui qui fait un voyage a quelque chose à raconter», *Apud* BENJAMIN, 2000: 116.

¹¹ PIRES, 1972: 120.

¹² Veja-se o *incipit* dessa micro-narrativa: «E uma bela madrugada as feras da arrogância e do terror ao verem surgir os soldados da liberdade fugiram a sete pés por todas as costuras do Reino. Essas coisas tiveram lugar a vinte e cinco de Abril do ano de 74, conforme é memória universal. Naquela urgência de salvar e esquecer, os galos de briga perderam logo ali o esporão e a crista floriu-lhes em cravo altivo; as víboras deu-lhes o sono brusco, hibernaram antes do tempo, e à hiena, foi fácil, veio-lhe o choro da comoção» PIRES, 1979: 119.

*desmemória e mentira a larvar por entre nós e forças interessadas em desdizer a terrível experiência do passado, transformando-a numa colúnia*¹³.

Na realidade, a opção pelo modo fabular e fantástico nos contos pós-1972 não significa menor atenção do escritor em relação à realidade circundante, ao pormenor mais insignificante, às bermas, às margens e aos lugares mais recônditos. Com a clarividência de sempre, Cardoso Pires continuava a fazer da sociedade portuguesa, e de temas da história recente de Portugal, o objecto privilegiado de representação ficcional, ao mesmo tempo que explorava os temas, tão caros à literatura e teorias pós-coloniais, do encontro intercultural e dos diferentes modos de encarar o *Diferente* e o *Outro* (como em «O Conto dos Chineses»)¹⁴. Aliás, à excepção de *A Balada da Praia dos Cães* (1982), cuja estrutura e unidade se ancoram nos dispositivos do género policial, a obra de Cardoso Pires pós-revolução (incluindo o romance *Alexandra Alpha*) é uma obra marcada pela fragmentaridade, pela abertura e até instabilidade ontológica (por exemplo, na migração de personagens e motivos de um texto para outro, na arte da enxertia intratextual)¹⁵, o que pode ser explicado à luz de teorias sobre a dimensão refractária ao cânone do conto e a melhor adequação do género a realidades precárias ou em constante mutação. É nesta linha que se situam as explicações sobre a vitalidade e riqueza do conto na América Latina e em África (espaços com nítidas afinidades – até de raiz histórica), como nos diz Maria Fernanda Afonso:

[E]sta apetência febril pelo conto [...] exemplifica a criação plurívoca, a fragmentação episódica e comunicativa, características da modernidade; por outro, a transgressão deliberada de modelos estereotipados, a violação da língua, a mestiçagem de culturas e de discursos, decorre necessariamente da sensibilidade e da problemática de espaços caracterizados pela coexistência e negociação de diferentes códigos culturais¹⁶.

É à luz destas reflexões que poderemos abordar a colectânea de contos, publicada em 1979, *O Burro-em-Pé*, e claramente minimizada pela crítica da época. Se outro valor não tivesse, esse volume – que é também de homenagem à cultura popular – teria o mérito de nos apresentar uma história pioneira sobre a descolonização portuguesa e sobre a identidade lusa em tempos pós-coloniais¹⁷. Trata-se de uma história desconcertante, pois se

¹³ PIRES, 1972: 120.

¹⁴ Conto reeditado, em formato livro, em 2009, pela editora Dom Quixote.

¹⁵ Veja-se, a título de exemplo, a transposição da personagem Sebastião Opus Night do romance *Alexandra Alpha* (1987) para *Lisboa-Livro de Bordo. Vozes Olhares, Memorações*, 1997.

¹⁶ AFONSO, 2004: 60.

¹⁷ Há, aliás, algo de profético neste texto sobre o território de marginalidade reservado, na «Metrópole», a muitos dos que deixaram África após a derrocada do Império. Pela via da ficção, José Cardoso Pires foi dos primeiros escritores a contrariar o silêncio a que todos os portugueses pareciam remeter-se perante um acontecimento de proporções gigantescas. Sobre este

apresenta como uma narrativa infantil, em modo folhetinesco, evidenciando um total desfasamento entre a forma e o conteúdo. A história intitula-se *Celeste & Lalinha. Por Cima de Toda a Folha*, e conta, num primeiro nível de leitura, as aventuras e desventuras de uma menina de nome Celeste e da sua amada boneca negra, Lalinha. Inicia-se a narrativa com uma fórmula análoga à de muitos contos de fadas – «Partiu esta menina, Celeste, dentro de um dragão de prata que voava por ventos e ares, e não ia só»¹⁸ – e continua em registos discursivos múltiplos, de *pastiche* e paródia, ora alternados ora em miscigenação, como no seguinte passo:

Iam velha, mãe e neta, pombas negras a voar, uma triste, outra calada, outra levada em sonhar – e galgavam tudo, alturas e equador, dentro do dragão de prata. Certamente que, ao deixarem a África, fizeram uma curva por cima do primo Amílcar que continuava a provocar as chamas na sua montanha de balas e de gritos militares. E certamente, também, que se ouvissem o grito seria:

*'A mim, a mim! Com putas e com turras é que eu me quero!'
(Ou coisa parecida)*¹⁹.

Na realidade, as desventuras desta outra Mariazinha das Áfricas não são mais do que o pretexto para um retrato em miniatura, em tonalidades expressionistas, do Portugal pós-revolução, com uma paisagem e geografias humanas em metamorfose²⁰. Cardoso Pires dá-nos a ver, através dos olhos de uma criança, como um pedaço de África se transplantou para Portugal, para as portas da capital, ainda que confinado a uma espécie de *ghetto* ou ilha, invisível para Lisboa, «a cidade imperial», mas de onde esta é facilmente observada. Em registo trágico-cómico, o autor faz desfilar perante nós uma galeria de personagens apátridas e de tudo desapossadas: os homens que vivem em *roulotes*, curtem peles de animais da selva africana e passam parte do tempo a jogar e a beber cervejas no bar Quibala (*i.e.*, «estação de negociantes sem escrita nem imposto que vendiam restos de África à mão escondida por Lisboa e outras terras»)²¹; os adolescentes que brincam aos exploradores do mato e aos guerrilheiros (simulando cenas de tortura dos negros), e que se autodenom-

assunto e aparente ausência de «drama» nacional face à perda do Império, imprescindível a leitura dos ensaios de Eduardo Lourenço incluídos em *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português* (1.ª ed. 1978, Dom Quixote; última ed. 2009, Gradiva).

¹⁸ PIRES, 1979: 123.

¹⁹ PIRES, 1979: 125. A natureza híbrida deste texto anuncia-se, aliás, logo no sub-título do capítulo de abertura, matriz para outros subtítulos e intertítulos da narrativa: «FOI NO TEMPO DAS GUERRAS: A ÁFRICA ERA UM CORAÇÃO A ARDER NO OCEANO. Uma menina chamada Celeste saiu das labaredas e voou pelos céus além» (*ibidem*; respeitou-se a distinção tipográfica do original).

²⁰ Há claramente uma relação de diálogo com a conhecida história infantil de Fernanda de Castro, *Mariazinha em África* (1926), escrita após uma passagem da escritora pela Guiné Portuguesa.

²¹ PIRES, 1979: 129.

minam «Vingadores»; as mulheres que evocam com nostalgia, quase a medo, outros tempos e lugares (Malanje, as goiabas, as tâmaras, o café angolano); Celeste, a protagonista, perseguida e ostracizada por causa de uma boneca negra. Em suma, Cardoso Pires faz-nos o retrato de uma comunidade em situação de precariedade e de não-pertença, simbolizada numa fala híbrida onde o léxico em quimbundo coexiste com o léxico português, indicando sinais de mudança ainda *in-significantes*.

Encontramo-nos nesta narrativa muito próximo do que Helena Buescu designa «exile-within-community», o que pode ser parcialmente explicado numa frase: [T]o be expelled from one's community does not necessarily entail that another community exists to which one may really belong²². O facto de as personagens aqui descritas terem nacionalidade portuguesa não impede a sua situação de «exclusão», no sentido do que aqui chamaria *duplo exílio* – e é significativo que elas sejam referidas como «refugiados» e não como «retornados». A imagem do nomadismo já inerente à imagem de «roulote» acentua-se, quando, no fecho da história, entra em cena a personagem Johnny-marinheiro, ex-emigrante dos E.U.A., um torna-viagens que sobrevive como vendedor ambulante das «leituras à meia luz» ou «páginas secretas» (por outras palavras: horóscopos, almanaques e revistas pornográficas)²³. Espécie de pícaro do século XX, o Johnny lusitano, ou Johnny dos Sete Mares, apregoa não o sonho imperial pessoano do quinto Império, mas o sonho americano, enquanto critica o racismo e toda a política colonial portuguesa. Orador inspirado pela cerveja, alonga-se num monólogo pródigo em perguntas incómodas que tanto interpelam o passado como o futuro:

Na América, um preto pode ser rico, pobre, o que quiser. [...] Ministros, ministros pretos, quantos ministros pretos tivemos nós na nossa história? Quantos juizes de cor? Quantos generais? Quantos bispos? Eu sei: eu digo: nicles. Absolutamente nicles. Ao passo que na América houve de tudo. Senadores, banqueiros, ministros, tudo. Até presidentes pretos. Não me lembro em que época, mas houve²⁴.

A arte de narrar de Cardoso Pires, a sua evocação de realidades complexas, à margem da retórica sentimental de muitos autores seus contemporâneos, fica bem evidente no tom de *understatement* com que esta narrativa conclui, deixando no ar muitas questões: Lalinha, a boneca negra, é lançada ao mar, deixando para trás «torres e faróis, e mosteiros e padrões, e navegadores de bronze, heróis de pedra, memórias. Direita ao mar, aos oceanos»²⁵.

²² BUESCU, 2007: 166. Partindo da obra do filósofo alemão Siegfried Kracauer *History: The Last Things Before the Last* (Oxford, Oxford UP, 1969), a ensaísta oferece-nos, neste texto, uma visão aprofundada da complexa situação dos que vivem a experiência do «exílio» e «exclusão» (mesmo na ausência de deslocação geográfica), no lugar e comunidades em que se situam, relacionando essa vivência com as noções de «trauma» e «nostalgia», «memória» e «esquecimento».

²³ PIRES, 1979: 170.

²⁴ PIRES, 1979: 173.

²⁵ PIRES, 1979: 175.

Em 1988, Cardoso Pires regressará, no conto «O Pássaro das Vozes» (da colectânea *A República dos Corvos*), ao tema da descolonização, ou melhor, da *desterritorialização* e consequente perda de identidade. Conta-se aqui a estória de uma ave prodígio, que em África a todos deslumbrava pelo seu dom de imitar todas as línguas e todas as vozes, mas que, em Portugal, oscila entre fases de total mutismo e fases de um linguajar torrencial e babélico, indiferente às ordens dos sucessivos donos. Outrora, símbolo de prestígio para o seu dono e senhor, o pássaro das vozes transfigura-se, em solo lusitano, num verdadeiro mistério e pesadelo. O mistério é parcialmente esclarecido, quando especialistas em aves, chamados a examinar tal excêntrico fenómeno, sentenciam: «Não pode ser. Este pássaro não existe.» Justificação: não existe, porque é um ser híbrido ou compósito, um cruzamento de raças e genes, que desafia os padrões, os saberes e os quadros de referência estabelecidos. Assim sendo, o «Azougueiro», de seu nome científico, só pode ser entendido como uma aberração ou um *monstro*, associado ao sentido freudiano do *Unheimliche* – o inquietante que vem perturbar e ameaçar o quotidiano, o familiar e a ordem existente. Face à explicitude das questões aqui tematizadas, o políglotismo e euforia (em terra de origem) e recusa da fala (numa terra *estranha-estrangeira*), quase desnecessário será falar em alegoria da realidade portuguesa nos tempos da pós-revolução. A perturbação do pássaro das línguas é homóloga à da mulher, que, em *As Naus*, de António Lobo Antunes, maqui-nalmente repete: «Não pertenço aqui. [...]. Não pertenço aqui»²⁶.

O tema do *Império*, da colonização e suas consequências, perpassa, de facto, na obra ficcional de Cardoso Pires, ora de forma subtil e enigmática na acção, como no papel do mestiço caboverdiano Domingos, em *O Delfim*, ora de forma mais clara, na reflexão do Inspector Elias sobre a perda dos territórios indianos de Damão, Diu e Goa, em *A Balada da Praia dos Cães*²⁷. Em 1997, aquando da Expo-98, evento cujo tema foi, recorde-se, «Os oceanos: um património para o futuro», Cardoso Pires, *escritor-marinheiro*, diverte-se e diverte-nos com uma história em jeito de ficção científica, ou de utopia que se volve em distopia, e que é *Viagem à Ilha de Satanás*. Situando a acção em 1969, Cardoso Pires oferece-nos uma sátira dos sonhos imperiais portugueses em tempo de crise do Império,

²⁶ ANTUNES, 1988: 47.

²⁷ Tendo em conta aspectos da biografia de Cardoso Pires como a sua viagem iniciática ao continente africano em 1945 (aos 19 anos), no ofício de marinheiro-aprendiz, considero que o conto «Ritual dos Pequenos Vampiros» não pode ser (apenas) entendido como uma espécie de imitação de certas narrativas americanas de *gangsters* (filmicas ou não), como Mário Dionísio e Óscar Lopes o fizeram. Veja-se, por exemplo, a entrevista de Artur Portela, *Cardoso Pires por Cardoso Pires* (1991), onde o escritor fala de uma sua experiência inesquecível: «Foi nessa viagem, no Lobito, que conheci o ritual mais repugnante que alguma vez me foi dado conhecer: a desfloração de garotas negras por marinheiros de passagem. [...] em Lourenço Marques, outra demonstração da moral colonialista. Esta agora pública, sem disfarces. Sentado na esplanada do Café Scala, no sítio mais central da cidade, vi, uma tarde, filas de presos a asfaltarem o pavimento da avenida, ligados por correntes uns aos outros, como escravos.» (p. 28). Para uma visão panorâmica da relação viagem-obra de Cardoso Pires, cf. verbete que assinei para a base de dados *Ulysses@s* (Acesso www.ilcml.com.)

da nossa eterna fé em milagres redentores e da nossa alienação ou mesmo cegueira em relação a sinais inquietantes à nossa volta:

Porque, como vieram a entender muito mais tarde, a ilha àquela altura estava ainda como que em segredo do planeta [...]. Nesta conformidade já Álvaro Vaz se tinha agarrado ao radiotelefone para comunicar com o seu advogado em Lisboa, pondo-o ao corrente da descoberta e dando-lhe instrução para actuar sobre o registo de posse do novo território nos termos do Direito Internacional²⁸.

Na experiência real da viagem e da deambulação radica grande parte da efabulação da obra de Cardoso Pires, escritor que um dia a si mesmo se definiu como «integrado-marginal»²⁹. Nascido na província, mas lisboeta de coração, o escritor e repórter que Cardoso Pires também foi, experimentou desde cedo o prazer do convívio com universos marginais lisboetas, entregando-se, pela vida fora, a vagabundagens e passeios errantes pelas ruas da capital. Melhor do que outro autor seu contemporâneo cantou e celebrizou essa cidade; fê-lo em *Alexandra Alpha* (o mais urbano dos seus romances), em *Lisboa-Livro de Bordo. Vozes Olhares, Memorações* (2007) e, muito antes, no volume de contos *República dos Corvos*. Por este motivo, mas também pela incidência deste ensaio em textos menos conhecidos de Cardoso Pires (*i.e.*, não inseridos no cânone), impossível seria concluí-lo sem um regresso momentâneo aos contos que desfilam nesse livro, o bestiário por excelência do escritor e onde certos temas de *O Burro-em-Pé* são retomados, mas tratados de forma menos humorística. Do desfile que aí encontramos de histórias de baratas kafkianas, de cães-polícias, de porcos voadores com ressonâncias orwellianas (em que revemos Portugal), destaque-se a história «Os Passos Perdidos, Informe sobre um Congresso», que é, de algum modo, uma outra versão de *Dinossauro Excelentíssimo* – e não será demais sublinhar o jogo de espelhos, ecos e reverberações existente na *rovelle* que é *A República dos Corvos*, como aliás em toda obra ficcional de Cardoso Pires³⁰. A história propõe também explicitamente uma relação intertextual com o conto de Ernesto Sábato «Informe sobre Ciegos» (de *Sobre Héroes e Tumbas*, 1961), mas outras relações são ainda possíveis – e ocorre pensar no

²⁸ PIRES, 1997: 29, 33.

²⁹ Estas deambulações pelas margens e lugares obscuros da capital terão sido mesmo a fonte de inspiração para as suas primeiras experiências literárias, ecoando em obras tardias, como *Alexandra Alpha*, o livro preferido de Cardoso Pires, livro importante, entre outras razões, pela ponte afectiva aí construída entre Portugal e o Brasil – e livro de celebração da amizade e das coisas mínimas que sempre fascinaram o autor.

³⁰ A interdependência temática e as relações intratextuais entre os contos que compõem este bestiário de Cardoso Pires permitem-nos, de facto, pensar no volume como «rovelle», categoria taxinómica esta frequente no universo anglo-saxónico para designar um ciclo de narrativas breves com fortes ligações entre si. Sobre o jogo de espelhos e marcas autobiográficas na obra de Cardoso Pires, ver MORÃO, 2002: 299-313. A título de curiosidade, acrescenta-se que o conto «Os Passos Perdidos, Informe sobre um Congresso» foi primeiramente publicado em França, com o título «Les Pas Perdus» (in *Le Monde Diplomatique*, Dezembro, 1986).

episódio de *A Cidade da Confusão*, ou o mundo às avessas, inserido em *Aventuras Maravilhosas de João sem Medo* (1963), de José Gomes Ferreira. Diria que, das vertentes metafísica e política da história de Sábado (no tratamento da paranóia e da vigilância), Cardoso Pires retém sobretudo a dimensão político-cultural, pois nos coloca perante uma seita de «cegos eruditos» que se dedicam ao culto da erudição pela erudição, da pureza da língua, da ordem, da disciplina, da «Regra», em suma. Em sintonia com o conteúdo, a história é narrada em forma de relatório e de requerimento, concluindo com a fraseologia burocrática e típica do regime fascista: «Em nome da Pátria e da Cultura». Neste conto, é também de sublinhar o modo como Cardoso Pires continua o exercício de transmutação dos animais em seres humanos e de animalização destes últimos, criando a imagem de um universo zoomórfico, que, tal como o de *Dinossauro Excelentíssimo*, facilmente identificamos com o de Portugal do Estado Novo. Os cegos desta estranha estranha seita não parecem aqui distinguir-se dos cães que os conduzem e, no conto «Lulu» (também nesta coletânea), há mesmo uma permutação cão-homem levado ao extremo, na sexualidade aberrante da protagonista. Há, aliás, em toda a obra ficcional de Cardoso Pires, uma profusão de cães, cujo significado se torna claro em *O Delfim*: o cão-servo, submisso e obediente, é simultaneamente cão-lobo, predador e *polícia*, extensão do marialva e da sociedade marialvista. E, se dúvidas ainda restassem quanto à intencionalidade do privilégio dado aos cães na sua obra, e a sua plurifuncionalidade, elas seriam facilmente dissipadas pelo próprio Cardoso Pires em *E agora, José?* Nesse livro de difícil catalogação há um verdadeiro tratado sobre cães, na evocação de lendas e mitos em que eles figuram, a par das muitas remissões para a Bíblia e para Heródoto, entre outros livros e nomes aí referidos. Cardoso Pires não só acentua o facto de o cão encarnar, tradicionalmente, o sentido de propriedade, como o de «ocupa[r] um lugar obrigatório de encenação paternalista»³¹. E, mais relevante ainda, ao relembrar-nos como a história do Cristianismo é abundante em cinocéfalos, Cardoso Pires articula de forma não panfletária, nem explicitamente moralista (e moralizante), a ideia de obscurantismo e atraso social com os aspectos mais negativos e irracionais da religião cristã e de mitos que com ela tenham afinidades³².

Desmentindo a tese da menoridade do conto (ou da teoria por demais difundida de que em Portugal não há bons contistas), bem como de uma certa associação no nosso país do conto a uma estética realista, *A República dos Corvos* confirma a imagem de um grande

³¹ PIRES, 1977: 156.

³² A presença dos cães numa capital como Lisboa impressionou vivamente a célebre escritora e jornalista norte-americana Mary McCarthy aquando duma visita a Portugal no ano de 1955. Num texto marcado pela ironia e por um cru descritivismo, publicado no jornal «The New Yorker» (5 Febr. 1955), intitulado «A Letter from Portugal», lê-se a dado o momento o seguinte: «Lisbon itself is almost charming – a model city of nearly a million people and an incalculable number of dogs. These multitudinous dogs – in muzzles, as prescribed by law – are forever underfoot, like stray bits of torn fur scattered on the streets, they are and must always have been one of the charms and absurdities of Lisbon. (The rational French, under Junot, during Napoleon's occupation, killed ten thousand of them.)» (p. 85).

contador de histórias (estórias), e de um «pássaro das vozes» em total liberdade: capaz de mimetizar todos as falas e todos os discursos, de passar rapidamente de uma linguagem poética à palavra viva do homem da rua. Um escritor que, acima de tudo, aí se compraz na contaminação discursiva, na miscigenação e na estilização parodística dos discursos oficiais e burocráticos (relatórios, ofícios, certidões, registos notariais, etc.) e de todo o tipo de discursos pseudo-científicos. O que é notável em Cardoso Pires – e estes contos mostram-no melhor do que os primeiros – é a capacidade de pôr em cena no espaço breve do conto a heteroglossia e o dialogismo, as forças centrípetas e centrífugas da linguagem, que, segundo Bakhtine, fundam a construção romanesca. Só um grande escritor como Cardoso Pires (qualquer que seja o modo em que escreve), poderia combinar, em formas narrativas tão curtas, o sublime e o burlesco, o alto e o baixo, o culto e o popular, a *letra* e a *voz*. Compreende-se assim que estas histórias híbridas, nem «tales» nem «short stories», reticentes a definições lineares, e desafiadoras do cânone, continuem a ser lugares de menoridade na obra de José Cardoso Pires.

Bibliografia seleccionada

1. Obras de José Cardoso Pires

- PIRES, José Cardoso (1949) – *Os Caminheiros e Outros Contos*. Lisboa: Centro Bibliográfico (Textos incluídos posteriormente em *Jogos de Azar*).
- (2008) – *Histórias de Amor* [1952]. Lisboa: Dom Quixote.
- (1972) – *Dinossauro Excelentíssimo*. Lisboa: Arcádia.
- (1977) – *O Delfim* [1968], 2.^a ed. Lisboa: Moraes Editores.
- (1977) – *E agora, José?* Lisboa: Moraes Editores.
- (1979) – *O Burro-em-Pé*. Lisboa: Moraes Editores.
- (1999) – *Alexandra Alpha* [1987], 6.^a ed. Lisboa: Dom Quixote.
- (1989) – *A República dos Corvos* [1988], 2.^a ed. Lisboa: Dom Quixote.
- (1994) – *A Cavalão no Diabo* (crónicas e contos). Lisboa: Dom Quixote.
- (1997) – *Viagem à Terra de Satanás* (BREVE NOTÍCIA DO ACHAMENTO DA ILHA DE SATANÁS E DOS VERDADEIROS SUCESSOS QUE NELA OCORRERAM agora postos a escrito segundo os testemunhos dos navegantes e dos registos que os certificam). Lisboa: Lisboa Exp' 98.
- (1997) – *Lisboa – Livro de Bordo. Vozes Olhares, Memorações*. Lisboa: Publicações Dom Quixote e Expo' 98.

2. Bibliografia Secundária

- AFONSO, Maria Fernanda (2004) – *O Conto Moçambicano. Escritas Pós-Coloniais*. Lisboa: Caminho.
- ANTUNES, António Lobo (1988) – *As Naus*. Lisboa: Dom Quixote.
- BENJAMIN, Walter (2000) – *Le Conteur* [1936], «Walter Benjamin. Oeuvres III». Paris: Éditions Gallimard, pp. 114-151.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2007) – *Exile, metaphor and trauma*, «Colóquios de Outono 2005-2006. O Poder das Narrativas. As Narrativas do Poder». Universidade do Minho: Centro de Estudos Humanísticos, pp. 165-187.
- CABRAL, Maria Eunice (1999) – *José Cardoso Pires – Representações do Mundo Social na Ficção (1958-82)*. Lisboa: Edições Cosmos.

- FERREIRA, Vergílio (1982) – *Prefácio a «Contos»* [1977], 3.^a ed. Lisboa: Livraria Bertrand.
- HOLQUIST, Michael (ed.), (1990) – *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, ed. by Michael Holquist, transl. by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- LEPECKI, Maria Lúcia (1977) – *Ideologia e Imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes Editores.
- LOURENÇO, Eduardo (1994) – *Uma Literatura Desenvolta ou os Filhos de Álvaro Campos, «O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)»*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 255-279.
- (2009) – *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português* [1978]. Lisboa: Gradiva.
- McCARTHY, Mary (1955) – *Letter from Portugal*. «New Yorker», 5 Feb., pp. 83-89.
- QUEIRÓS, Eça de (s/d) – *Obras de Eça de Queirós. Notas Contemporâneas*. Lisboa: Livros do Brasil.
- MORÃO, Paula (2002) – *José Cardoso Pires: o Retrato em «Modo José»*. «Colóquio/Letras», n.º 159-160 (Jan.-Junho), pp. 299-313.
- PEDROSA, Inês (org.), (1999) – *José Cardoso Pires. Fotobiografia*. Lisboa: Dom Quixote.
- PORTELA Filho, Artur (1991) – *Cardoso Pires por Cardoso Pires: entrevista de Artur Portela*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- SÁBATO, Ernesto (1994) – *Sobre Heroes y Tumbas* [1961], 6.^a ed. Barcelona: Seix Barral.

JÚLIO VERNE, *DA TERRA À LUA*: Uma parábola do Conhecimento muito útil para quase tudo*

MARIA LUÍSA MALATO

Faculdade de Letras da Universidade do Porto/ ILC-ML
mlmalato@gmail.com

Ao Prof. Doutor Arnaldo Saraiva.
Por ter ensinado que nas paredes de fora
dos muros da Literatura sempre se poderá
escrever poesia.

O que é que faz de um autor um grande autor? Talvez uma variável alquimia de silêncios, de acasos, de fracassos. Que derivam também de alguma marginalidade, condimento necessário a todo o projecto inovador. Sobretudo porque, como diria o protagonista do primeiro volume das «Voyages Extraordinaires», logo no primeiro capítulo de *Cinq Semaines en Ballon*: «– Je ne poursuis pas mon chemin [...], c’est mon chemin qui me poursuit»¹.

Os silêncios. Júlio Verne nasceu em Nantes, no ano de 1825. Em pequeno, ficava horas olhando o movimento das máquinas na fábrica familiar, o fluxo das ondas no mar, e as idas e vindas dos barcos na foz do Loire. Subia às árvores mais altas e imaginava-se capitão no mastro de um navio, enquanto sentia a terra respirar como um oceano. Costumava apoderar-se dos botes abandonados². Um dia naufragou por fim e, durante toda a

* Trabalho elaborado no âmbito do projecto apoiado pela FCT: POCTI / ELT / 46201 / 2002.

¹ Cf. comentário de DEKISS, 2005: 106.

² Entrevista de Júlio Verne a Robert Sherard, de 1893, *Jules Verne at Home*, publicada em 2/1/1984 no «McClure’s Magazine», e pela primeira vez traduzida para francês em 1990, no artigo de Daniel Compère, *Jules Verne: le tour d’une vie* (COMPÈRE, 1990: 163).

tarde, num banco de areia do rio, imaginou-se eterno Robinson Crusóe: valeu-lhe a maré baixa para chegar a casa a tempo de jantar. Aos 11 anos, embarcou no correio «La Coralie» que partia para as Índias. Quando o pai deu conta, já teve de o ir apanhar a Paimbeuf, o porto que se seguia a Nantes. Entre 1882 e 1900, moraria no número 2 da rua Charles-Dubois, em Amiens, «La Maison de la Tour», porque tinha uma torre de cinco pisos, encimada por aros que simulavam o movimento dos planetas. Era ainda um mastro, e dele se viam os comboios e um coreto³.

Os acasos. Verne tinha, nas suas próprias palavras, um duplo sangue e entre os dois oscilava: o bretão (herdado da mãe, que se adequava à bonomia de marinheiro solitário) e o parisiense (herdado do pai, que lhe puxava o pé para o cosmopolitismo)⁴. Tiraria o curso de Direito para satisfazer a família, ainda quando ganhava dinheiro como libretista de operetas: «j'adorais la scène et tout ce qu'il y avait autour, et écrire des pièces est toujours le travail qui me procure le plus de plaisir⁵». Exerceu com êxito razoável as actividades de dramaturgo e cambista. Aos 38 anos, conheceria a estabilidade económica (mas nunca a riqueza) com a publicação de *Cinco Semanas em Balão* (1863). Êxito proporcionado em parte pelo acaso: o livro era contemporâneo da expedição de Speke-Grant, em África. Nos 42 anos seguintes, aproveitando este público, escreveria 62 romances e 18 novelas. Morreria em Amiens, em 1905. No funeral, não ficou registada a presença de governantes da capital ou de membros da Academia Francesa. Mas seguiu o féretro uma imensa multidão anónima e alguma gente do teatro.

Os fracassos. Numa muito curiosa entrevista publicada no *McClure's Magazine*, em 1894, Júlio Verne, então com quase 70 anos, deixaria escapar para os seus distantes leitores norte-americanos uma mágoa: «le grand regret de ma vie est que je n'ai jamais compté dans la littérature française»⁶. Contar para a Literatura Francesa era ter cadeira na Academia Francesa. Deveria falar disso também aos mais íntimos. Cerca de dez anos antes, o sobrinho Gaston, num acto tresloucado, tinha baleado Júlio Verne para chamar a atenção dos académicos para o valor literário do tio⁷. Por ironia, a bala só impedirá Verne de voltar a viajar, privando-o dos parcos momentos em que verdadeiramente se sentia livre. Nem o empenho de Alexandre Dumas Filho lhe valeria: «Vous auriez dû être un auteur américain ou anglais. Alors vos livres, traduits en français, vous auraient apporté un énorme popula-

³ Robert Sherard, in COMPÈRE, 1990: 160. Sobre a casa, hoje o Museu Júlio Verne: <http://www.amiens.fr/decouvrir/jules-verne/maison-jules-verne-ang.asp>

⁴ Verne *apud* COMPÈRE, 1990: 163.

⁵ Verne *apud* COMPÈRE, 1990: 164.

⁶ Verne *apud* COMPÈRE, 1990: 160.

⁷ Verne *apud* COMPÈRE, 1990: 166.

rité en France, et vous auriez été considéré par vos compatriotes comme l'un des plus grands maîtres de la fiction»⁸.

As marginalidades. Quando, em Junho de 1878 e em Maio de 1884, Verne passa por Lisboa, encontra-se com o seu editor português, David Corazzi. É recebido por Pinheiro Chagas, então Ministro da Marinha. Ramalho Ortigão revela-lhe, durante o jantar de homenagem, que um grande escritor português, chamado Eça de Queirós, tinha até utilizado as *Atribuições de um Chinês na China* para se documentar para um seu romance, *O Mandarim*. Columbano Bordalo Pinheiro oferece-lhe uma faiança da fábrica das Caldas (com um lagarto e outros animais), o irmão Rafael faz dele uma caricatura. Verne partirá logo para Roma, onde será recebido pelo Papa. «Só andando com esta pressa pode fazer viagens à Lua», comenta Bordalo Pinheiro na legenda da caricatura, publicada no jornal *António Maria*⁹. Não nos parece que Verne escreva então para jovens de 14 ou 16 anos. E por isso, hoje, o rótulo de «autor de literatura infanto-juvenil» é uma das maiores formas de incompreensão da obra de Júlio Verne. Como aliás sucede para muitas das obras de Stevenson, Defoe, ou Swift. Não porque sejam inadequadas a leitores jovens, mas porque tal designação os parece limitar a esse género de leitores, como se nada mais pudessem oferecer a quem exige escrita e/ou pensamentos mais complexos: «On dit qu'il ne peut pas y avoir de style dans un roman d'aventures, mais ce n'est pas vrai; cependant, j'admets qu'il est beaucoup plus difficile d'écrire de tels romans dans un bon style littéraire que les études de caracteres qui sont tellement en vogue aujourd'hui»¹⁰.

Academicamente, os autores servem demasiadas vezes para os críticos exemplificarem tipologias¹¹. E se, para Verne, achamos injusta (se não «perversa», como A. Camilo Diáz¹²) a classificação de «autor infanto-juvenil», todas as outras são também redutoras, porque ele inova, sem preocupação com as fronteiras literárias. Os romances de Verne são seres híbridos, misturam dados científicos com estruturas narrativas, o espírito da aventura com a sua ironia, a ordem com um anarquismo imanente. São por isso avessos a rótulos, desconfortáveis para o catálogo. É Verne um escritor de utopias? De ficção científica? De

⁸ COMPÈRE, 1990: 165.

⁹ Dados recolhidos por Frederico Jácome junto da família O'Neill que, na época, acolheu Júlio Verne em Portugal, disponibilizados em www.jvernept.blogspot.com.

¹⁰ COMPÈRE, 1990: 165.

¹¹ «[...] a designação «literatura marginal», «literaturas marginais» cobre mais ou menos todo o espaço semântico de outras designações, tais como «paraliteratura», «subliteratura», «infraliteratura», «literatura popular», «literatura oral», «literatura de cordel», «contraliteratura», «antiliteratura», «literatura *underground*», e até «literatura de vanguarda». O que define tais expressões ou designações é a oposição explícita ou implícita à literatura dominante, oficial, consagrada, académica, e mesmo clássica. A que assim se quer, ou assim é querida» (SARAIVA, 1980: 5). A esta lista cremos, sob muitos aspectos, ajustar-se também a designação de «literatura infanto-juvenil».

¹² «[...] una literatura fundamentalmente perversa ye pastu de manuales infantiles y de paternalistas miraes de mentores preocupados pola estabilidad emocional de neños capones» (A. Camilo Diáz *apud* VERNE, 1992: 9).

profecias civilizacionais? Em parte, tudo em parte, com reticências. O falanstério de Kaw-Djer, em *Les Naufragés du Jonathan: En Mangellanie* (1897), é uma descrição de uma sociedade idealizada. O mesmo se poderá dizer de France-Ville, em *Les Cinq Cents Millions de la Bégum* (1879). Mas implicam sempre a utopia do presente: «ce qui éblouissait ses lecteurs, ce qui les émerveille encore longtemps, c'est de voir, ou de croire, que ces machines fabuleuses existent, que ces histoires lointaines se passent au moment même où ils les lisent, que cela se déroule réellement quelque part»¹³. Verne só imaginará o futuro em dois textos marginais e em nenhum deles, ainda quando marcado pelo progresso científico, proclama o progresso civilizacional: *Paris XX^e Siècle* (descrição de um Estado que se transforma em Instituição Bancária e gere a Literatura como língua morta¹⁴) e *Une ville idéale* (lido em 1875 no discurso de aceitação na Academia de Amiens, imaginando a cidade em 2000, com impostos sobre o celibato e a velhice). É Verne um escritor romântico? Só limitando a escola romântica ao gosto pelo exotismo e pela aventura¹⁵. Poderá ser realista ou positivista, só porque difunde o gosto pela ciência? Ou decadentista, só porque é irónico em relação a cada império? É ele autor de um «neobarroquismo» conceptual? Continuidade da literatura gótica de Setecentos? Pós-moderno porque introdutor do «Kitsch» ou do «indiferentismo» ideológico?

A única forma de resolver o problema é invertê-lo, transformando Verne numa tipologia: Escreveria Adolfo Díaz: «Verne ye una lliteratura resume de todas lliteratures de su época y onde tán toles lliteratures de la nuestra»¹⁶. Maurice Rheims denominaría «style Jules Verne» o conjunto de estilos que explodem na Europa de 1900 («art nouveau», «style morris», «style nouille», «Glasgow style», «Lilienstil», «Wellenstil»...)¹⁷. Verne torna-se, nestes dois casos pontuais, o paradigma. Porque para o colocarmos como exemplo de catálogo, Verne tem sempre de ser selvaticamente podado. Opção mais cómoda, todavia. Por isso se editam por sistema os mesmos títulos da sua vasta obra, preferindo-se o didactismo das personagens optimistas e com algum acne juvenil, em detrimento das mais ressentidas, fraternas e solitárias¹⁸. Nesse aspecto, Phileas Fogg será sempre mais pedagógico que Mathias Sandorf...

¹³ DEKISS, 2005: 91.

¹⁴ Texto recusado em 1864 pelo editor Hetzel depois do êxito de *Cinco Semanas em Balão*. Só será editado 130 anos depois, no contexto da profecia realizada ou crível, em 1994.

¹⁵ «Verne ye, esencialmente, l'último gran creador romanticu del s. XIX [...] más qu'esi topoi col que tien d'arrecostinar de ser el gran 'positivista', el 'cantor' del progresu, el cronista de la primer Revolución Industrial» (Adolfo Camilo Díaz, no prefácio a VERNE, 1992: 8-9).

¹⁶ A. C. Díaz, no prefácio a VERNE, 1992: 16.

¹⁷ Cf. RHEIMS, Maurice (1965) – *L'Art 1900 ou le Style Jules Verne*. Paris: Arts et Métiers Graphiques. Infelizmente sem considerações argumentativas.

¹⁸ Resposta de Philippe Curval ao leitor C. Garrier, sobre o branqueamento de alguns títulos de Verne (como *Le Secret de Wilhem Storitz* ou *Mathias Sandorf*) que lembram incomodamente «ces romans de tendance anarchiste pour lesquels Verne avait un faible» (CURVAL, 2005: 7). Esquece-se a sua amizade com Nadal ou com a família Reclus, nomeadamente a sua

Um projecto. Alguns críticos estabelecem na obra de Júlio Verne três, quatro fases distintas, simbolizadas por 3 atitudes críticas – positivismo, humanismo e anti-cientismo – ou por 4 personagens crescentemente melancólicas e vingativas: Hatteras, Nemo, Sandorf e Kaw-Djer¹⁹. Mas existe, desde os primeiros volumes das «Voyages Extraordinaires», uma «pedagogia do saber»²⁰ (a que os 15 anos são naturalmente alheios), feita de mobilidade cognitiva e de dialogismo epistemológico. Ora tal insensibilidade nunca se deve confundir com melancolias do envelhecimento. Até porque toda a retórica simulada deixa marcas indeléveis, ainda nos mais jovens e inconscientes leitores, quando a mente a integra ainda sem ter gerado anti-corpos.

Por isso escolheremos para exemplificar esta «pedagogia do saber» um dos primeiros livros de Júlio Verne, e um dos mais «juvenis», *Da Terra à Lua: Trajecto Directo em 97 horas e 20 minutos*, de 1865, escrito somente dois anos depois da sua estreia como novelista, com *Cinco Semanas em Balão* (de 1863) e um ano depois das *Aventuras do Capitão Hatteras* (de 1864). É também um exemplo interessante por ser o primeiro de uma trilogia que se iria prolongar por mais vinte e quatro anos. Encontraremos as mesmas personagens em *À Roda da Lua* (1869) e no *Sans Dessus Dessous* (de 1889, infelizmente nunca traduzido para português), podendo nós conceber as três narrativas como uma intriga alargada sobre o empreendimento da viagem da Terra à Lua. A «correção» do eixo da Terra para uniformização climática do planeta será enunciada em *De la Terre à la Lune* (cap. XIX). Será depois projectada a empresa no último capítulo de *Autour de la Lune*, significativamente quando as personagens estão intoxicadas pelo oxigénio. *Sans Dessus Dessous* é o romance do desequilíbrio: o aquecimento global, destruirá não somente os gelos que impediam a exploração económica dos pólos, mas também países, povos e culturas. As «Voyages Extraordinaires» vão criando diálogos internos que revelam estratégias a longo prazo²¹. Como as histórias das personagens da «Comédie Humaine», as viagens permitem ler uma personagem sob formas mais desenvolvidas ou sob diferentes perspectivas. Essa unidade das «Voyages Extraordinaires» (e, em especial, da Trilogia que ora nos interessa: *De la Terre à la Lune – Autour de la Lune – Sans Dessus Dessous*) torna ainda mais crível a concepção literária de um renovado Génesis. Em Verne, como no primeiro livro bíblico, os seres humanos, sequiosos de conhecimento, vão até à desmesura insolente, acabando expulsos

admiração por Etienne Reclus, «o geógrafo anarquista». Cf. o testemunho dessa amizade por Verne, na entrevista ao autor publicada por COMPÈRE, 1990: 165.

¹⁹ Cf., respectivamente, AA. VV., 2005: 23 e DEKISS, 2005: 84.

²⁰ Cf. DEKISS, 2005: 85: «Cette unité se présente, roman après romans et au fil de l'édition, comme une pédagogie du savoir, une Odyssée nouvelle, dont la terre entière devient le territoire».

²¹ Cf. «J'ai toujours dans ma tête dix romans à l'avance». Ou «Je garde à l'esprit des idées pendant des années – quelques fois 10 ou 15 ans – avant de leur donner forme» (Verne *apud* COMPÈRE, 1990: respectivamente 162 e 165). Outros exemplos se poderiam dar desta unidade argumentativa: Nemo, personagem das *Vinte mil léguas submarinas* (1869), é retomada em *A Ilha Misteriosa* (de 1874). *Robur, o Conquistador* (1886) será depois *Senhor do Mundo* (1904).

de um Paraíso onde queriam «ser como deuses» (Gn, 3, 5 e 22). Simbolicamente, o último livro de Verne (segundo alguns, escrito em parceria com seu filho e por este editado postumamente, em 1910) chamar-se-á *O Eterno Adão/ L'Eternel Adam*. Mas Verne, ao contrário de muitos outros intérpretes do texto bíblico, parece não ter nunca saudades do Paraíso Perdido, fazendo sentir ao leitor que a personagem vivia, quando feliz, em improcedente estado de inconsciência. Tal como naquele *Paradise Lost*, de Milton, depois de perdida a inocência (e a inconsciência), o reencontro com o Paraíso só pode chegar através do conhecimento. Significativamente, em Verne, não há arcádicos pastores, ou boníssimos selvagens, que vivam felizes na ignorância: «Lorsqu'on prend un berger par son côté idéal, l'imaginaire le fait volontiers un être rêveur et contemplatif: il s'entretient avec les planètes, il confère avec les étoiles, il lit dans le ciel. Au vrai, c'est généralement une brute ignorante et bouchée»²².

Nas últimas linhas de *O Eterno Adão*, o protagonista olha as ruínas de um cataclismo. Servimo-nos da edição da Academia das Astúrias, pela raridade do texto: «Desangrándose pólos males ensin tasa qu'otros sufrieren enantes qu'él, agobiáu pol pesu de tantu rixu, de tantos esfuerzos apilaos nel infinitu los tiempos, el zartog Sofr-Ai-Sr garraba, a mou, la íntima convicción del eternu remanecer de les cosas»²³. É nesse «eterno remanecer das coisas», visível em cada fragmento e no todo, que se inscreve o processo de aquisição do conhecimento. Por isso alguns críticos falam de um Eterno Retorno na obra de Verne²⁴. Variando as personagens e/ou as fases das personagens, o esquema de aquisição do conhecimento é sempre o mesmo, e sempre se começa com a destruição de um equilíbrio inicial: Ordem, Caos, Nova Ordem. A que se seguirá novamente o Caos. E outra novíssima Ordem e Desordem²⁵: «Rarement il s'arrête à un jugement sur le bien et le mal. Il préfère le développement de l'histoire sur ses contraires, qu'il n'oppose pas mais justapose. [...] Progrès du monde et possession sont deux pôles opposés, qui ne peuvent être conciliés dans son univers»²⁶.

Há em Verne muito romance ou teatro de Victor Hugo («je pouvais réciter par coeur des pages entières de *Notre-Dame de Paris*»²⁷), ou de Charles Dickens («j'ai lu tout

²² Considerações no capítulo I de *Le Château des Carpates* (1892), *apud* DEKISS, 2005: 68.

²³ VERNE, 1992: 91.

²⁴ A facilidade com que temos essa percepção de Eterno Retorno leva alguns críticos a fáceis aproximações entre Verne e Nietzsche. Até que ponto são demonstráveis? A. Camilo Diáz, vê no nome de Zartog-Ai-Sr, protagonista de *O Eterno Adão*, um imperfeito anagrama de Zaratustra! Cita também um comentário de Marcel Moré sobre a curiosidade de Verne por Nietzsche. Ou a leitura de Verne por Nietzsche (VERNE, 1992: 17).

²⁵ Cf., a este propósito, a adequação actancial de todas as histórias a uma reedição do Génesis, segundo A. Julien Greimas (GREIMAS, 1986: 177).

²⁶ DEKISS, 2005: 49.

²⁷ Verne *apud* COMPÈRE, 1990: 164.

Dickens au moins dix fois»²⁸), até no que ambos têm de épico. Mas também muitíssimo século XVIII, como o próprio Verne vai afirmando: leituras de Defoe, de Bernardin de Saint-Pierre, e ainda de David Wyss, de Fenimore Cooper, ou de Chateaubriand, entrecortados pelos 24 volumes da *Histoire Générale des Voyages*, do Abade Prévost. Com eles também foi construindo um indelével espírito enciclopédico, crente no poder do conhecimento, e na mesma medida avesso ao argumento supersticioso (ainda que haja alguma curiosidade perante as formas explicativas do povo). E também a noção de que a viagem, «le Grand Tour», sendo fonte de «estranhamento», se torna «motor de conhecimento». Não deixa de ser curiosa a «pedagogia do saber» que Verne aplicou ao filho Michel, com quem teve, durante largos anos, uma relação difícil: partirá com ele em viagem, no veleiro Saint-Michel, e escreverá para ele um livro de viagens: *Un Capitaine de 15 ans* (em 1878)²⁹.

Mas não só as leituras setecentistas darão forma literária ao projecto pedagógico das «Voyages Extraordinaires». A elas devemos juntar o nome de Pierre-Jules Hetzel, editor da obra de Júlio Verne, desde 1863 e até 1886, ano da sua morte. Com Verne «bom bretão e bom católico»³⁰, se conjuga Hetzel, «exilado republicano e maçom laico»³¹, movidos ambos por uma idêntica noção de «catholicismo»/universalidade literária, independente dos credos religiosos a que os indivíduos estejam vinculados. Pelos olhos de Hetzel passam as provas de todas as viagens, sugere, chega a riscar: Verne aceita, riposta: «– É o meu segundo casamento», tinha escrito Júlio Verne ao pai, logo em 1863³².

A «pedagogia do saber»: Unir o que está em cima com o que está em baixo. Não seria, a este propósito, muito simbólico o fascínio que Júlio Verne tem por São Miguel? Ao filho único chamará Miguel. Escolhe o nome de Miguel para duas das suas personagens mais redondas: Michel Ardan, Michel Strogoff. São Miguel será o nome de todos os seus veleiros: Saint-Michel I, Saint-Michel II, Saint-Michel III. Porque «o mar não pertence aos déspotas»³³ e Miguel, São Miguel, o Arcanjo, castiga os que querem ser Deuses, os que querem roubar para si a luz (Lúcifer). São Miguel é também um Hermes cristão: lê, interpreta, liga os sentidos literais aos sentidos metafóricos. Simbolicamente, é o anjo da unidade, da energia que une as forças individuais e telúricas, o pólo celeste, positivo e superior, ao pólo terrestre, negativo e inferior (cf., por antítese, o caos de *Sans Dessus Dessous*). O cataclismo, a guerra ou a doença, qualquer situação de desequilíbrio, virá da prevalência anormal de uma das partes e do desejo de posse e império. O que é ainda outra forma de

²⁸ Verne *apud* COMPÈRE, 1990: 165.

²⁹ Sobre a influência de Jacques Arago na consolidação dessas referências, leiam-se as considerações de DEKISS, 2005: 13.

³⁰ Adolfo Camilo Díaz, no prefácio a VERNE, 1992: 11.

³¹ DEKISS, 2005: 14.

³² AA. VV., 2005: 19.

³³ Carta de Verne, *apud* DEKISS, 2005: 52.

levantar uma questão fundamental do processo de conhecimento: toda a «compreensão» deve implicar descoberta do dialogismo; toda a «apreensão» é uma prudência que controla um processo dinâmico e transitório. Daí que entre a sucessão de Ordem e Caos, Novíssima Ordem e Caos, necessárias à Criação e ao Conhecimento, se devam acautelar algumas forças: tais são o Deslumbramento, a Forma, a Disciplina, a Autonomia, a Variedade, o Dinamismo, a Bondade.

1. O Deslumbramento. Primeiro estado: os olhos da criança que olha as máquinas e os barcos, as ondas e as searas. Esse primeiro deslumbramento, como já tinha visto Aristóteles, é em tudo semelhante ao espanto do filósofo, do poeta ou do cientista: «Conglobavam-se-lhe todos os sentimentos a uma ideia única: ver!»³⁴. Nessa raiz comum todos nos reencontramos porque dela todos partiremos. Podemos aproximá-lo do sentimento do sublime que nos descrevia Longino. Toma-nos então um «amor invencível», por tudo o que é grande: o Nilo, o Danúbio, o Reno, e ainda mais que os rios tumultuosos, o oceano³⁵. Por quase tudo ser grande quando somos pequenos e frágeis, admiram-se as crianças facilmente com os riachos tranquilos, o baloiçar dos barcos, os intermináveis carreiros de formigas, sem esperarem por incêndios, relâmpagos, ciclones, ou erupções do Etna. E a criança tem o poeta e o cientista em potência. No século XVIII, esta reflexão de Longino confundia-se já com o espanto do cientista, que analisa e cataloga a imensidade dos «objectos exteriores»: a fauna, a flora, os minerais, a revolução dos astros, a violência das marés, dos ventos e das erupções vulcânicas, mas também a infinita estrutura celular, as sucessivas transformações genéticas nas ervilhas, a composição especular da parte e do todo. E ainda, não havendo nisso qualquer contradição, com aquele sentimento da «Infância do Mundo» saído da mão de Deus³⁶. Em Verne, na segunda metade do século XIX, reencontramos a expressão desse sublime setecentista, em todas as suas dimensões, da matemática à metafísica, da criação científica à poesia: «Bateu o meio-dia e um tiro de canhão troou subitamente e despediu o seu fulvo clarão pelos ares. Mil e duzentos buracos de vazamento abriram-se ao mesmo tempo e mil e duzentas serpentes de fogo rastejaram em direcção ao poço central, desenrolando os seus anéis incandescentes. [...] O Homem criara sozinho aqueles vapores avermelhados, aquelas chamas gigantescas, dignas de um vulcão, aquelas ruidosas trepidações semelhantes às sacudidas de um terramoto, aqueles

³⁴ VERNE, 1886: 105.

³⁵ Cf. [S. A. / PSEUDO-LONGINO], 1965: XXXV, 3-4. E, noutra passagem: «Nous ne sommes pas fort étonnés de voir une petite flamme que nous avons allumée, conserver longtemps sa lumière pure; mais nous sommes frappés d'admiration, quand nous contemplons ces feux qui s'allument quelquefois dans le Ciel, bien que pour l'ordinaire ils s'évanouissent en naissant: et que nous ne trouvons rien de plus étonnant dans la Nature que ces fournaises du mont Etna, qui quelquefois jette du profond de ses abymes, des pierres, des rochers, et des fleuves de flammes» (Longino na tradução de BOILEAU, 1942: XXIX, 109, correspondendo ao capítulo XXV do texto grego).

³⁶ [S. A. / PSEUDO-LONGINO], 1965: I, 3-4.

bramidos rivais dos vulcões e das tempestades, e era a sua mão que precipitava, num abismo por ela cavado, um verdadeiro Niágara de metal em fusão»³⁷.

Semelhante a este deslumbramento será o conseqüente sentido do jogo, e da sua semelhança com a vida: com o seu quê de sonho, engenho e arbitrariedade. Em muitos livros de Verne, as questões são despoletadas por uma aposta. Como a que desencadeia a viagem de Phileas Fogg, em *A Volta ao Mundo*, ou a que liga Nicholl e Barbicone, em *Da Terra à Lua...* Simbolicamente, em *À volta da Lua*, os astronautas perdidos nas águas do Pacífico, jogam dominó: – «Nada! Nada!», dizem olhando as pedras que possuem: mas é nesse momento que são encontrados³⁸. Talvez por isso Jean-Paul Dekiss comentará que, nas obras de Verne, «l'enthousiasme partagé par tous est celui des jeux d'enfants au bord d'un maré, sur une rivière, dans un jardin»³⁹.

2. A Forma. Verne deixa explícito: ele não é um cientista⁴⁰. O que ele quer ser é um artista, adequar a forma ao conteúdo. E essa vontade define-o, na maior parte: «Ce que je voudrais c'est qu'on remarque ce que j'ai fait, ou essayé de faire, et qu'on ne néglige pas l'artiste chez le conteur. Je suis artiste»⁴¹. Desde a primeira viagem extraordinária, Verne tem consciência da inovação literária que protagoniza como escritor. Declara aos amigos da Bolsa que escreveu um «romance de estilo novo»⁴². A questão do estilo é para ele uma obsessão, conceber uma «função poética» para o discurso científico⁴³. Os foguetes são então comparados a serpentes, ou as locomotivas a elefantes e felinos (*La Maison à Vapeur*, *Le Tour du Monde*), antecipando metáforas futuristas.

Hélas! Perdem-se frequentemente nas traduções, grande parte dos efeitos sonoros e metafóricos. Esquecemos que Verne escreveu libretos de ópera e que dizia sobre o abandono da música, «rien de ce qu'on a appris n'est jamais perdu»⁴⁴. Permanecem, todavia, as aliterações, as interjeições e as metáforas em línguas estrangeiras, porque muitas vezes se conserva a palavra original. Verne realça expressamente as onomatopéias («que polulam na

³⁷ VERNE, 2009: 117-118. Ou, noutro momento, o discurso que Verne, com ironia, chama «o Hino sagrado da Bala», colocado na boca de J.-T. Maston, qual novo Lúcifer: «A Deus a velocidade da electricidade, a velocidade da luz, a velocidade das estrelas, a velocidade dos satélites, a velocidade do som, a velocidade do vento! Mas a nós a velocidade da bala, cem vezes superior à velocidade dos comboios e dos mais velozes cavalos!».

³⁸ VERNE, 1886: 217.

³⁹ DEKISS, 2005: 43. Sobre o valor do sonho (na criança, no artista e no cientista), v. CYRULNIK, 1999: max. 227-259.

⁴⁰ «Non, je ne peux pas dire que je suis particulièrement emballé par la science. En vérité, je ne l'ai jamais été: c'est à dire, je n'ai jamais suivi d'études scientifiques, ni même fait d'expériences» (Verne *apud* COMPÈRE, 199: 163).

⁴¹ Verne *apud* COMPÈRE, 1990: 167.

⁴² AA. VV., 2005: 19.

⁴³ «Mon but a été de dépeindre la Terre, [...] Et j'ai essayé en même temps d'atteindre un idéal de style» (Verne *apud* COMPÈRE, 1990: 165). Cf. sobre esta renovação da função poética, Michel Butor, em *Le point suprême...* (BUTOR, 1964: *passim*).

⁴⁴ Verne *apud* COMPÈRE, 1990: 166.

língua americana»⁴⁵) e as catacreses, metáforas adormecidas da linguagem comum (fala do gosto de imaginar «green people», «watermen», de «ne pas avoir froid aux yeux», ou de beber uma «through knock me down»⁴⁶)...

3. A Disciplina. A descrição que Verne nos faz do seu estatuto de artista é o de um desportista. Pratica a transpiração, não confiando nunca na inspiração. Nada tem de pose romântica: «Je me lève tous les matins avant 5 heures – un peu plus tard peut-être, en hiver – et à 5 heures je m’installe à mon bureau et je travaille jusqu’à 11 heures. Je travaille très lentement et avec le plus grand soin, écrivant et récrivant jusqu’à ce que chaque phrase prenne la forme que je désire. [...] Mais c’est sur les épreuves que je passe le plus de temps. Je ne suis jamais satisfait avant la septième ou huitième épreuve»⁴⁷. O papel de provas que a editora Hetzel criou para Verne confirma-o: tinham quase tanto espaço para emendas como espaço de texto e M. Verne não descansava enquanto não entregava o manuscrito limpo. Poder-se-ia dizer que, neste final de século já crítico do romantismo, Verne traçava, pelo contrário, a sua pose de «escritor positivista». Seria ignorar o seu método de trabalho. Até porque Verne se afirma como disciplinado autor-leitor, entidade dupla que dispõe cronologicamente pelo período da manhã e da tarde. Depois do almoço, com o mesmo carácter sistemático com que de manhã escreve, Verne lê e anota cerca de 15 jornais diários, todas as revistas de Geografia, de Astronomia e de Biologia que têm disponíveis, os boletins das sociedades científicas que chegam à Sociedade de Amiens, romances, papéis vários. Lê e anota até ter os olhos cansados⁴⁸. Este tormento da forma de manhã, a que se seguia o tormento do conteúdo de tarde, visava como resultado a mais difícil das retóricas: a que se não nota, a que faz o texto fluir como um rio. Mas tal facilidade é frequentemente «adequada» aos leitores infanto-juvenis e negligenciada pelos académicos atormentados.

4. A Autonomia. Se acompanharmos as intrigas da trilogia da Lua (e em geral as «Voyages Extraordinaires»), um dos valores mais constantes é o da autonomia. Todos os heróis saem (voluntária ou involuntariamente) da estrutura inicial, pré-organizada, e tentam encontrar novos caminhos, ainda não-estruturados, ou integrar estruturas que os

⁴⁵ VERNE, 2009: 29. Sobre este mesmo fascínio na «língua americana», «melting-pot» de colonos e indígenas que só se podiam compreender por sons e gestos, veja-se um muito mais recente livro de viagens (1994), de Bill Bryson, *Made in America* (BRYSSON, 2009: max. 34-81), bem como alguma da bibliografia usada: H. I. Menchen, e as várias edições de *The American Language*; Albert H. Marckwardt, *American English*, em edição revista por J. L. Dillard em 1980; George Philip Krapp, *The English Language in America*; Mary Helen Dohan, *Our Own Words*; Alfred H. Holt, *Phrase and Word Origins*; Stuart Berg Flexner, *I Hear America Talking* ou *Listening to America*; Richard W. Bailey, *Images of English*; Thomas A. Bailey, *Voices of America*, etc.

⁴⁶ VERNE, 2009: 30 ou 134.

⁴⁷ Verne *apud* COMPÈRE, 1990: 162.

⁴⁸ «Je peux vous assurer que je suis un grand lecteur et que j’ai toujours lu un crayon à la main. J’ai toujours avec moi un carnet [...]» (Verne *apud* COMPÈRE, 1990: 165).

excluem. São por isso todos, em certa medida, «ilhas flutuantes», sejam elas «verdadeiras ilhas» (*Deux Ans de Vacances*, em que um grupo de estudantes naufraga numa ilha deserta), ou «falsas ilhas» (como é o caso de *L'Ecole des Robinsons*, projecto pedagógico numa ilha que o não é). Em todo o caso, Ilhas de variadas formas: «ilhas artificiais» (*L'Ile à Hélice*), «ilhas vulcânicas» (*Voyage au Centre de la Terre*), foguetões (*De la Terre à la Lune*), elefantes de aço (*La Maison à Vapeur*), balões (*Cinq Semaines*), automóveis anfíbios (*Maître du Monde*), submarinos (*Vingt Mille Lieues*), cápsulas (*Autour de la Lune*), torrões de terra (*Hector Servadac*), icebergs (*Le Pays des Fourrures*), «roulottes» (*César Cascabel*), paquetes (*Une Ville Flottante*), navios (*Hatteras*) ou jangadas (*La Jangada* ou *Chancellor*)... Para ir mais longe é preciso aceitar a possibilidade da solidão e, por isso, os heróis de Verne se definem quando deixam as margens e descobrem que navegam em balsas rotas achadas nas margens.

Há por isso, algumas conclusões gerais a tirar destas histórias.

Primeiro: todo o viajante se deve munir de um saber enciclopédico, simultaneamente teórico (virtualmente «inútil»), e prático (realmente «técnico»).

Segundo: deve estar previsto todo o fracasso do sistema, antecipando Verne a Lei de Murphy («Se alguma coisa puder correr mal, correrá mal»). As mais sábias personagens de Verne têm um plano B, ou procuram-no mal o A começa a falhar. Verne, conhecedor das inovações científicas, «inventa» paquetes com embarcações salva-vidas para toda a tripulação (e não somente para o capitão), «obriga» os submarinos ou os veleiros a ter tanques de lastro, para que o perigo vá sendo progressivo e possa ser controlado a tempo, «ensina» que, para os foguetões (como nos casacos para o frio), são mais eficazes dois cascos finos do que um único casco espesso.

Terceiro: todo o sistema deve tender para a sua auto-sustentabilidade, sob pena de ser dominado por forças antagónicas e interessadas. O oxigénio que se gasta deve ser repostos; a energia deve ser reciclável, a atracção do objecto deve ser tão ponderada quanto a atracção do sujeito⁴⁹.

Quarto: na Natureza, não há sistemas fechados e objectivos a partir do momento em que são manipulados por seres vivos. Em *Da Terra à Lua*, metem-se dois animais no foguetão: um gato e um canário na gaiola; mas encontra-se um quando se reabre a porta, porque o gato comeu o canário. Pesam-se os tripulantes, mas não se espera que engordem devido à imobilidade a que são obrigados.

Quinto: Não se prevê a morte. Erro comum e quase sempre fatal: é o cadáver do cão lançado no espaço que impedirá o foguetão de chegar à Lua.

⁴⁹ Cf. considerações unicamente científicas sobre os sistemas energéticos dos livros de Verne, em A. Jacobson e A. Antoni, *Das Antecipações de Júlio Verne às Realizações de Hoje*, ainda que seja um livro de 1938 (JACOBSON & ANTONI, 1938: *passim*, max. 35, 41).

5. A Variedade. Temos de realçar, uma vez mais, que as micro-sociedades imaginadas por Verne só muito raramente são solitárias. Mesmo sozinho, o homem imagina-se outro e imagina outros, seja os que busca, seja os que espera encontrar. Tanto importa que sejam os Selenitas na Lua como os traficantes de escravos. Todas as ilhas são artificiais e se revelam Arquipélagos sob Fogo (cf. intriga de *L'Archipel en Feu*, na Grécia Moderna). Na Trilogia da Lua, a concepção do projecto só se torna possível porque aos engenheiros americanos do Gun-Club se junta o aventureiro Michel Ardan e a boa vontade dos que subscrevem financeiramente a expedição. Um primeiro sinal da globalização do conhecimento, e da sacralização da ciência, é precisamente o capítulo XII, «Urbi et Orbi», em que são analisadas as razões subjectivas que estão escondidas pela razão dos números. Muito antes de *Freakonomics*, dos estudos de Steven D. Levitt e Stephen J. Dubner, Verne demonstra «the hidden side of everything»: a Noruega contribui com menos dinheiro por desconfiar do local de angariação de fundos, a Espanha está a investir na rede de caminhos de ferro nacional e não vê o interesse de uma expedição científica estrangeira, a Inglaterra analisa com despeito as acções imperialistas da antiga colónia... Por outro lado, a Trilogia da Lua demonstra *ad nauseam* que a Cultura «inútil» gera dinheiro, coisa que alguns políticos ainda hoje não contabilizam: há toda uma economia que vive do que é dito nos jornais ou do que é representado no teatro, do que se vende nas feiras ou do que se procura nas indústrias de ponta, do que é debitado nas academias ou do que é insinuado nos salões. O dinheiro precisa de imaginações desinteressadas para se não deixar consumir por necessidades míopes. A Técnica precisa de uma Ciência não pragmática, porque só assim ela estará disponível quando se tornar urgente. A Ciência precisa de um enquadramento poético: o melhor da Humanidade encontra-se nele. Sozinhos nada valem, juntos tudo podem: «Os três sozinhos levam para o espaço todos os recursos da arte, da ciência e da indústria. Com isto faz-se tudo o que se deseja, e vereis que eles se tirarão de apuros»⁵⁰.

6. O Dinamismo. Esta diversidade dos seres humanos, tal como a biodiversidade do planeta, é a melhor garantia para a continuidade do processo de conhecimento, como para todo o processo de sobrevivência. Na verdade, é em conjunto que todos trabalham melhor. Mas cada qual sendo como é, sem que o seu pensamento se subordine aos restantes, ainda que seja necessário escutar e reconhecer os pontos de vista alheios. Tomada como critério único, cada perspectiva torna-se demente, esquizofrénica ou autista e falha inevitavelmente por qualquer uma destas razões. Os técnicos de Gun-Club estão dispostos a alimentar uma guerra fora das fronteiras dos Estados-Unidos para sustentar o investimento tecnológico na Balística: «é óbvio que a última preocupação desta sociedade científica foi a destruição da humanidade num intuito filantrópico, e o aperfeiçoamento das armas de guerra, consideradas como instrumento de civilização»⁵¹. Os economistas do projecto (desde logo

⁵⁰ Últimas frases do narrador de *Da Terra à Lua* (VERNE, 2009: XXVIII, 211).

⁵¹ VERNE, 2009: I, 16.

inúteis sem a generosidade dos contributos gerais) ficar-se-iam pela gestão de *lobbies* de opinião da Flórida e do Texas (Macroeconomia); ou pelas vendas de óculos e telescópios entre os mirones (Microeconomia)⁵². Os artistas, como Michel Ardan, sem limites económicos ou técnicos, tornar-se-iam extravagantes, enchendo a nave de obras de arte, de livros, exigindo na nave «um tufo de ornamentos» decorativos⁵³.

Toda a unidade sem diversidade se torna estéril, na Economia como na Ciência, na Arte como na Natureza. Preservada a diversidade, ainda que auto-limitada pela estreita colaboração, os poéticos «suponhamos» de Michel Ardan valem tanto como as hipóteses científicas: abrem o mundo do possível. E o luxo, conforto ou imaginação que Ardan pede (e leva clandestinamente nos jogos e no champagne) serão tudo o que resta quando de nada lhes valer a ciência ou o dinheiro: «– Convém no entanto que notes, caro amigo, que nem por isso ficamos menos perdidos».

«– Sim, sim, mas de outra maneira muito mais agradável...»⁵⁴.

No final de *Sans Dessus Dessous*, também o Eng.º Alcide Pierdeux assiste ao anunciado final do mundo, bebendo champanhe e sabendo que os cálculos continham um pequeníssimo erro matemático de grandes consequências⁵⁵.

7. A Evolução e a Bondade. Charles Darwin colocou nas suas notas o momento em que afugentou um pequeníssimo animal que estava prestes a ser comido por outro: lá se ía a objectividade científica. Nunca retirava dos ninhos mais do que um ovo. No início da sua *Autobiografia* questionava-se sobre até que ponto a humanidade é uma qualidade natural ou inata⁵⁶. Os argumentos *ad hominem* que caracterizam Michel Ardan, tidos, em geral, como fragilidade retórica, são em tudo decisivos, quer para manter alguma ética quer para impor o bom senso: são, à letra, argumentos de humanidade⁵⁷. A passagem de Darwin parece inspirar uma cena de Verne. Em *De la Terre à la Lune*, Nicholl, pondo em risco a sua própria vida, liberta da teia um pequeno pássaro que está prestes a ser picado pela aranha: «Você é um homem destemido! [...] E um homem sensível!», logo associável à expedição

⁵² Cf. Capítulos XI e XIII, em *Da Terra à Lua* (Verne, 2009: 89-92 e 100). Sobre a multidão «kitsch» que encherá o recinto da partida e alimentará negócios de mau-gosto e que igualmente se poderiam dizer absurdos, cf. Cap. XXVI (VERNE, 2009: 198).

⁵³ VERNE, 2009: XXIII, 175; XXV, 191.

⁵⁴ VERNE, 1886: 161.

⁵⁵ Em *Da Terra à Lua*, Michel Ardan refere a existência de dois estudos matemáticos que demonstravam a impossibilidade das aves voarem e a inadequação do peixe para viver na água. Sem dúvida, Verne os teria lido algures, anotando-o entre as suas fichas (VERNE, 2009: XX, 149).

⁵⁶ «Puedo decir en mi favor que era un muchacho compasivo, si bien esto lo debía por completo a la instrucción y ejemplo de mis hermanas. En efecto, dudo que la humanidad sea una cualidad natural o innata. Era muy aficionado a coleccionar huevos, però nunca cogía más de uno en cada nido de pájaros, excepto en una sola ocasión en que los cogí todos, no por su valor, sino por una especie de bravata» (DARWIN, 1993: 8).

⁵⁷ Cf. Verne, descrição e acções de Michel Ardan através da metáfora «ad hominem» (VERNE, 2009: 134 e 171).

lunar⁵⁸. Pelo contrário, perante a lógica pura, os argumentos do *ethos* e do *pathos* serão sempre desprezíveis, as obras belas terão sempre que visar o lucro (o lucro imediato, que o outro nunca se mede em números). Logicamente, a gentileza e o respeito pelo outro nunca devem ser tidas em consideração. E, no entanto, é dessa fragilidade retórica, desse desinteresse moral e desse desejo estético que é feita a «humanidade». Sem eles, talvez o bicho-homem tivesse sempre preferido a força à astúcia, o interesse à misericórdia, não vendo utilidade em conservar e ouvir os mais velhos, empecilhos físicos, ou os artistas, empecilhos intelectuais, ou os estrangeiros, empecilhos sociais. «Na minha opinião, convém sempre pôr um bocado de arte no que se faz: é preferível». Porque nos torna sensíveis à semelhança de todos. O critério subjectivo da arte, ou o *argumentum ad hominem*, leva o juiz a apiedar-se do ladrão que furava as paredes, esculpindo liras e âncoras⁵⁹. Pelo contrário, o critério economicista, sobretudo quando apresentado como objectivo, é interesseiro e brutal: leva (como é o caso em *Sans Dessus Dessous*) à destruição de civilizações, apresentada como dano colateral, mal menor perante a rentabilidade do fim em vista. *Le Humbug* (1867) é a história de uma burla científica orquestrada para que a Ciência se traduza em lucro. A guerra é uma indústria altamente lucrativa. E Ciência pode por vezes viver dela. Assim, a figura do Cientista Louco tem, em Verne como noutros, o discurso da razão pura, da lógica implacável. O cientista louco aplica à Ciência o mesmo princípio que as personagens de Sade parecem aplicar ao prazer sexual, levando a Razão ao Absurdo⁶⁰. Parafaseando Chesterton, o Cientista Louco perdeu tudo, menos a razão. Daí o Cientista-Louco se apresentar ao serviço de bondosas intenções de eugenia, ditas «darwinistas» (oh, gentil Darwin!). As outras são razões poéticas, isto é, não são razões: «– Meu Caro, há no seu cérebro bem organizado sob outros aspectos, um fundo de ideias célticas que o prejudicam bastante se devesse viver muito tempo. O direito, o bem, o mal, são coisas puramente relativas e convencionais. Nada há de absoluto senão as leis naturais. A lei da concorrência vital é uma delas, como a lei da gravitação. Querer subtrair-se à sua acção é coisa insensata; obedecer-lhe e agir no sentido que ela nos indica é coisa razoável e ajuizada»⁶¹.

Júlio Verne interpelaria de várias formas a sociedade (a sua, a nossa) sobre as consequências de uma excessiva bipolarização do conhecimento. Como se até a tão defendida autonomia da Literatura e da Ciência, lida então como expressão da maioria, fosse para ele uma simulada e nefasta subordinação da Literatura à Ciência: «[...] n'y a-t-il pas dans cette lutte si interessante, un peu inquiétante aussi, entre la science et la croyance une

⁵⁸ VERNE, 2009: XXI, 162.

⁵⁹ VERNE, 2009, XXIII, 175-176, para a citação anterior e para a história do «bom ladrão», retirada de uma peça indiana chamada *O Carrinho de Criança*.

⁶⁰ «La figure de l'intellectuel de science, ayant amassée tant de savoir qu'il en perd la raison, et qu'il en devient enclin à des débordements de violence, est parente des excès sexuels dont Sade a imaginé la complaisance» (LASZCO, 1996: 126).

⁶¹ Palavras da personagem Herr Schultze, transcritas por Jacobson e Antoni em 1938, nas vésperas da Segunda Guerra Mundial (JACOBSON & ANTONI, 1938: 183).

tendance au positivisme qui s'accentue chaque jour? N'est-il pas vrai que l'Université essaie de lutter contre cette tendance, mais que, en fin de compte, elle ne sera pas la plus forte?»⁶²

Têm uma evidente ironia trágica as palavras de A. Jacobson e A. Antoni, escritas em 1937, no final da Guerra Civil Espanhola, mas não maculadas ainda pelos horrores da Guerra de 1939-1945: «Numa época em que o mundo, convulsionado por um cataclismo de 4 anos, procura com esforço e dolorosamente novos equilíbrios, em que tantos homens e mulheres foram atingidos na segurança e na alegria de viver, em que a nossa bela mocidade ardente, apaixonada de ideal, impaciente de se votar a grandes empresas, tem sofrido tão grandes decepções e caminha muitas vezes às cegas, o contista do desconhecido [...] realiza uma obra de grande alcance»⁶³.

Michel Serres agradecia a Verne uma precoce reflexão sobre os necessários fascínios e limites da Ciência. Para os dias de hoje, «falta-nos um Júlio Verne. Muitas angústias contemporâneas sobre o racional e as técnicas associadas devem-se, em parte, a essa falta». E logo questiona a função da Universidade na sociedade moderna: «A cultura distancia-se da investigação. É preocupante. Teremos falhado uma via pela qual, segundo Júlio Verne, deveríamos ter enveredado? Não a seguimos e a Universidade formou literatos cultos mas ignorantes, por um lado, e por outro, cientistas sem cultura, duas populações que divergem cada vez mais»⁶⁴.

O livro que recentemente Edgar Morin escreveu em conjunto com Samir Naïr, *Politique de Civilisation*, é, em parte também, uma reformulação das propostas de Júlio Verne. Mais do que pensar em campos estáticos de pólos unívocos, em Eixos do Bem e do Mal, torna-se cada vez mais necessário pensar em pólos dinâmicos, na compreensão de energias opostas. Do ponto de vista do conhecimento, os conceitos de «revolução» e de «conservação», são sempre muito menos interessantes do que os de «metamorfose» e «criação»⁶⁵. No limite, os primeiros denunciam e eliminam. Os segundos, enunciam e integram. Segundo a Natureza e Lavoisier, nada se cria, nada se elimina, tudo se transforma. E tudo o que empurrarmos pela porta nos entrará abruptamente pela janela.

O que Júlio Verne nos ensina, afinal, parece ser a consciência do que intuímos na infância. *Mobilis mobile*: todos nós vivemos sob o lema de Nemo. No oceano que é o Conhecimento, somos ainda, sem exceção, crianças fascinadas por balsas rotas. O mais certo é encalharmos num baixio. Podemos então imaginar que somos Robinson Crusoe. Ou morrer de facto numa ilha deserta. Mas com sorte, a maré baixa permitir-nos-á regressar a casa pelo nosso pé, ainda a tempo de jantar. A terra une todas as ilhas.

⁶² Verne, «Discours de Réception à l'Académie d'Amiens», 1881 (DEKISS, 2005: 62). É estimulante ler, a este propósito e analisando o mesmo contexto, o artigo de M. Helena Santana, *Breve História de um (Des)Entendimento* (SANTANA, 2008: 17-28).

⁶³ JACOBSON & ANTONI, 1938: 2.

⁶⁴ SERRES, Michel in AA. VV., 2005: 6.

⁶⁵ MORIN & NAIR, 1997: *passim*.

Bibliografia

- [S. A./ PSEUDO-LONGINO] (1965) – *Du Sublime*, ed. H. Lebègue. Paris: Les Belles Lettres.
- AA. VV. (2005) – *Júlio Verne. Da Ciência ao Imaginário*, pref. Michel Serres, trad. Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Círculo de Leitores.
- BACCHUS, Pierre (1996) – *Jules Verne et le Principe de la Conservation de l’Energie*. In «De la Science en Littérature à la Science-Fiction», dir. Danielle Jacquart. Amiens: CTHS, pp. 147-152.
- BOILEAU (1942) – *Dissertation sur la Joconde. Arrest Burlesque. Traité du Sublime*, ed. C.-H. Boudhors. Paris: Les Belles Lettres.
- BRYSON, Bill (2009) – *Made in America*, trad. Daniela Carvalhal Garcia. Lisboa: Bertrand.
- BURGAUD, Philippe (1996) – *La Bibliothèque scientifique de Jules Verne*. In «De la Science en Littérature à la Science-Fiction», dir. Danielle Jacquart. Amiens: CTHS, pp. 129-135.
- BUTOR, Michel (1964) – *Le Point Suprême et l’Age d’Or à travers quelques Œuvres de Jules Verne*, «Essais sur les Modernes». Paris: Gallimard.
- COMPERE, Daniel (1990) – *Jules Verne: le tour d’une vie*. In «Magazine Littéraire», n.º 281. Paris, pp. 160-167.
- CURVAL, Ph. (2005) – *Le Secret de Jules Verne*, «Magazine Littéraire», 443, Juin. Paris, p. 7.
- CYRULNIK, Boris (1999) – *Do Sexto Sentido. O Homem e o Encantamento do Mundo*, trad. Ana Rabaça. Lisboa: Piaget.
- DARWIN, Charles (1993) – *Autobiografia*, trad. A. Cohen. Madrid: Alianza.
- DEKISS, Jean-Paul (2005) – *Jules Verne*. Paris: ADPF.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1986) – *Sémantique Structurale. Recherche de Méthode*, nouvelle édition. Paris: PUF.
- JACOBSON, A. & ANTONI, A. (1938) – *Das Antecipações de Júlio Verne às Realizações de Hoje*, trad. Eng.º Vasco Taborda Ferreira. Lisboa: Sá da Costa.
- LASZLO, Pierre (1996) – *Le savant fou chez Jules Verne*. In «De la Science en Littérature à la Science-Fiction», dir. Danielle Jacquart. Amiens: CTHS, pp. 117-128.
- MORIN, Edgar & NA-R, Samir (1997) – *Politique de civilisation*. Paris: Arlea.
- RHEIMS, Maurice (1965) – *L’Art 1900 ou Le Style Jules Verne*. Paris: Arts et Métiers Graphiques.
- SANTANA, Maria Helena (2008) – *Breve História de um (Des)Entendimento: a Ciência e a Literatura no devir da modernidade*. «Biblos»: Coimbra, Fac. de Letras, VI, 2.ª Série, pp. 17-28.
- SARAIVA, Arnaldo (1972) – *A Vanguarda e a Vanguarda em Portugal*, Sep. «Ideologia e Linguagem de Edoardo Sanguinetti». Porto: Portucalense Editora, pp. 1-33.
- SARAIVA, Arnaldo (1980) – *Literatura Marginalizada. Novos Ensaios*. Porto: Edições Árvore.
- VERNE, Jules, [s.d.] – *Sans Dessus Dessous*. Disponível em: www.gutenberg.org/etext/12533.
- VERNE, Júlio (1886) – *À Roda da Lua*, trad. Henrique de Macedo, 4.ª ed. Lisboa: David Corazzi.
- (2009) – *Da Terra à Lua. Edição Comemorativa dos 40 anos da Chegada do Homem à Lua*. Mem Martins: Publ. Europa-América.
- VERNE, Xulio (1992) – *L’Eternu Adán*, trad., pref. notas Adolfo Camilo Díaz, s.l., Academia de la Llingua Asturiana.

PARA QUE SERVEM AS HISTÓRIAS QUE METEM MEDO?*

PEDRO EIRAS

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
peiras@letras.up.pt

1. Histórias de meter medo

Quando se lê contos populares, encontra-se decapitações, esfolamentos, queimaduras, condenações à morte, todo o género de criaturas fantasmagóricas, casas assombradas, feitiços, crianças abandonadas, aprisionadas, engolidas, enterradas vivas. O conto popular oferece um catálogo de experiências de terror. Que haja, por vezes, espantosos protagonistas incapazes de sentirem medo, é a prova *a contrario* de que esse mundo deve motivar o susto.

Este ensaio procura apenas lançar algumas questões; nasce de uma inquietação, a constatação repetida de situações assustadoras nos contos populares; e pretende iniciar uma investigação mais lata. A dúvida de partida pode ser formulada assim: para que servem as histórias que metem medo?

Estas histórias não se limitam ao universo do conto popular; devem incluir também, pelo menos, a tradição do romance gótico e da literatura de horror nos séculos XVII e XVIII, e ainda o filme de terror e os mitos urbanos contemporâneos; talvez seja possível entender uma continuidade fundamental nesse campo, com o conto popular a montante e o mito urbano a jusante. Aventada esta hipótese, adianto três consequências óbvias:

* Projecto «Interidentidades» do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

haveria uma continuidade na experiência do terror, que implica a permanência da sua necessidade; haveria uma especificidade em cada forma de terror, decorrente de novos contextos e técnicas (o mito urbano, por exemplo, dissemina-se preferencialmente em cidades muito informatizadas); finalmente, o conto popular seria uma forma fundadora da exploração do medo.

São premissas a mais para um ensaio tão breve: fiquem como hipótese e projecto. Regresso à pergunta: para que servem as histórias que metem medo? Por que lemos um *e-mail* capaz de nos tirar o sono? Por que vemos o filme de terror que nos agride? O espectador sabe que assiste apenas a uma sequência de imagens projectadas sobre uma tela; se houvesse um fantasma ou um assassino real, o espectador fugiria em pânico; mas então por que se assusta o espectador com o que sabe ser irreal? Suspensão da descrença, diria Coleridge. Mas por quê uma voluntária suspensão da descrença que mergulha o espectador no medo? Na linguagem do conto popular: por quê entrar na boca do lobo?

Um filme de terror dirige-se, supostamente, a adultos. O conto popular é entendido, hoje, como forma literária própria para crianças. É decerto uma compreensão moderna, imperante pelo menos desde o romantismo alemão, e justificada, de um ponto de vista pedagógico e científico, pela psicanálise. Mas sabemos que o conto popular nem sempre se dirigiu mais a crianças do que a adultos. Com as suas moralidades algo severas, os contos de Perrault, por exemplo, parecem mais próprios para uma juventude, digamos, pré-nupcial. Prefaciando uma edição italiana de contos recolhidos pelos irmãos Grimm, Ítalo Calvino lembra que no começo do século XIX não havia literatura infantil como a entendemos hoje; e acrescenta:

quem se preocupava em preparar livros infantis [baseando-se em tradições populares] achava os contos tal como os Grimm os tinham escrito demasiado cruéis e medonhos e bárbaros, e muitas vezes demasiado toscos e ilógicos, e preferia pôr antes em relevo a dose de sentimento ou até de sentimentalismo, e a dose de moral prática que a tradição ou os compiladores neles haviam depositado¹.

Curiosamente o próprio Calvino, nesta sua antologia, opta por uma breve censura: «evitámos, tal como o pior maneirismo patético dos Grimm, os numerosos meninos mortos que saem do túmulo»². Maneirismo patético, questão estética – ou sugestão de horror, questão emocional?

Resta enfatizar que a ideia de infância é um produto cultural sempre datado; não há contos mais ou menos prontos para as crianças, mas crianças criadas pelos próprios contos: a criança, os seus medos e coragem são também inventados pelas narrativas que

¹ CALVINO, 1999: 80.

² CALVINO, 1999: 84.

ouvem ou lêem. Não basta, em suma, designar o medo ou a infância, como entidades em si; se é necessário pensar a criança historicamente determinada, também as formas pelas quais ela conhece o medo merecem uma descrição histórica. Além do medo como reacção física espontânea, provocada pelo instinto de sobrevivência, penso aqui o medo como construção³ e experiência literariamente provocada. Nesse sentido, ele é plural e complexo; talvez possa ser sistematizado numa gramática, numa história, numa semiótica do terror; disciplinas a desenvolver urgentemente.

2. Medo e pedagogia

Em *Breves Notas sobre o Medo*, Gonçalo M. Tavares afirma:

Também nos sistemas de compreensão do mundo podem por vezes ver-se contracções e relaxamentos como os visíveis no vulgar músculo de um mamífero. Como é sabido, a contracção visa quase sempre a acção – o ataque e a defesa – e quando, pelo contrário, o músculo relaxa, é porque de nada tem medo, o meio que o envolve não o inquieta e por isso, no limite, pode até adormecer. Como o rápido estudo da fisiologia corporal mostra, relaxamentos sucessivos, sem tensões nem contracções intervaladas, provocam uma lenta, mas inequívoca, decadência dos tecidos⁴.

O medo serviria, pois, para reagir à agressividade latente do mundo; donde, secundariamente, uma juventude conservada do corpo: é jovem e capaz o corpo que (se) alimenta (d) o seu medo. O que seja um «sistema de compreensão do mundo» capaz de tais retracções musculares – porque os músculos são apenas metáfora, objecto de descrição que serve outro objecto – é mais difícil dizer. Mas eis as duas funções do medo: defesa imediata, juventude mediata. Mas a derrota preparada acaba por vencer o corpo, sugere Gonçalo M. Tavares; como mesmo a morte enganada acaba por enganar o homem astuto⁵. O que mata não é o medo, é a sua ausência.

Como se sabe, ao entender os sonhos enquanto satisfação de desejos⁶, Freud explica e desfaz a aparente anomalia que seriam os sonhos de angústia; considera o medo como resultado de um desequilíbrio entre a pulsão inconsciente e a instância censória, desequilíbrio capaz de acordar, e portanto frustrar, o sonhador; recorde-se a este propósito a análise de um sonho em *O Homem dos Lobos*⁷, análise que convoca precisamente a tradição de contos populares.

³ Cf. SANTOS, 2003.

⁴ TAVARES, 2007: 54.

⁵ Cf. COELHO (org.), 2008.

⁶ Cf. FREUD, 2009.

⁷ FREUD, 1954.

Noutro extremo, no ensaio sobre «O sentimento de algo ameaçadoramente estranho», Freud considera que esta forma muito particular de medo não é provocada pelos contos populares⁸. O «ameaçadoramente estranho» é experimentado quando uma sucessão de eventos, amiúde coincidências improváveis, leva o sujeito a atravessar estádios já ultrapassados da sua evolução mental, como o animismo infantil. Este retorno do recalcado deve ser despoletado por eventos reais, enquanto o conto popular se assume desde o início como ficção. Assim, é preciso não confundir a suspensão da descrença (e a aceitação da fantasia), em Coleridge, com a prova de realidade (e sua confirmação positivista do mundo), em Freud. Enquanto ficção, o conto popular talvez pareça então bastante pacífico.

Detenho-me, finalmente, no ensaio «Para além do princípio do prazer». A brincadeira da criança que faz desaparecer e reaparecer o brinquedo não implica pavor; mas provoca a angústia e, segundo Freud, domina-a. Cito algumas linhas célebres:

A princípio, [a criança; na verdade, o neto de Freud] estava numa situação passiva – estava subjogado pela experiência; mas, repetindo-a como jogo, por muito desagradável que fosse, ele passava a ter um papel activo. Estes esforços podem ser atribuídos a uma pulsão de dominação que agia independentemente de se tratar de uma recordação agradável ou desagradável em si própria. Mas pode tentar-se outra interpretação. Atirar com um objecto de modo a ele «desaparecer» podia satisfazer um impulso da criança, suprimido na sua vida real, para se vingar da mãe por ela se afastar dele⁹.

Com mais tempo, seria preciso ler estas frases como se se referissem à criança que ouve o conto popular. Diferença óbvia: o neto de Freud inventa soberanamente as regras do seu jogo, *ex nihilo*; a criança que ouve o conto popular recebe uma tradição e instruções pré-definidas. Contudo, também esta criança pode, pela identificação com o herói do conto, aprender a dominar a angústia: o conto permite-lhe, como decerto a tragédia segundo Aristóteles, satisfazer os desejos sem sofrer as consequências destrutivas que uma realização prática imediata acarretaria.

Freud lembra que a arte permite experiências dolorosas mas gratificantes: a angústia pode gerar o domínio do mundo. Em condições controladas, a experiência do medo leva à sensação de segurança: «a natureza desagradável de uma experiência nem sempre a torna imprópria para brincar»¹⁰. O jogo do medo torna-se, assim, pedagógico. Na economia da psique, a angústia serve um objectivo maior: a maturidade emocional. Será a leitura desenvolvida por Bruno Bettelheim.

Por ora, saliento apenas dois detalhes. Primeiro: Freud começa por descrever a passagem da criança de um estado passivo a um estado activo. Mas, logo depois, acrescenta

⁸ FREUD, 1994: 232.

⁹ FREUD, 2001: 235.

¹⁰ FREUD, 2001: 236.

uma leitura mais perturbadora: a criança emancipa-se pela vingança contra a mãe. Agora, a criança não é vítima nem reage em legítima defesa, como o herói no conto popular; assume a violência enquanto tal, a partir do egoísmo originário, pedra de toque da psicanálise. Seria preciso retomar a hermenêutica dos contos populares a partir desta gestão activa de uma vingança.

Passo ao segundo detalhe. Slavoj Žižek pergunta: «E se o carretel [com que brinca a criança] não fosse um substituto da mãe, mas daquilo que Lacan chama *o objecto pequeno a*, que é, em última instância, o objecto em mim, que a minha mãe vê em mim, que faz de mim o objecto do *seu* desejo? E se o neto de Freud estivesse a brincar ao seu próprio desaparecimento?»¹¹. Perturbadora inversão: o medo não eclode quando o brinquedo está ausente, o medo é a presença do brinquedo, ou seja, a criança como objecto de desejo da mãe. Se «A verdadeira angústia é estar aprisionado na *fruição* (gozo) do Outro»¹², então João e Maria só estão em segurança quando se perdem na floresta. Não é *Fort!* que apavora, é *Da!*

Mas avanço agora pela leitura de Bettelheim. Logo no início de *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, postula-se que os contos maravilhosos permitem à criança enfrentar graves dilemas existenciais, lidar com o mal ou a morte. Donde:

*Os profundos conflitos interiores, que têm origem nas nossas pulsões primitivas e nas nossas emoções violentas, são denegados na maioria da moderna literatura infantil, e desta forma a criança não encontra aí apoio na sua elaboração desses sentimentos. Mas a criança é sujeita a sentimentos desesperados de solidão e abandono, e frequentemente sente uma angústia mortal. (...) Uma vez que reconhecer estas emoções nos filhos cria mal-estar nos pais, eles tendem a ignorar ou a minimizar esses receios, com base na sua própria angústia, pensando que isso acalmará o medo manifestado pelas crianças*¹³.

Como não concordar? Dir-se-ia que a «moderna literatura infantil» tem medo do medo. Contra uma censura politicamente correcta, e pela possibilidade de a criança perlaborar a partir da angústia, Bettelheim propõe o conto popular como laboratório. Recolho um exemplo do autor: «Se o nosso medo de sermos devorados toma a forma tangível de uma bruxa, podemos ver-nos livres dela queimando-a num forno!»¹⁴. Como numa vacina, a criança contacta com o mal, mas em condições que permitem reagir-lhe. Assim, tanto o mal como a cura são igualmente dados. Se na vida a criança deve fazer escolhas, no conto a história escolhe pelos seus ouvintes. Apesar das semelhanças, no caso de «Para além do princípio de prazer» a criança pode decidir não recuperar o brinquedo ausente; mas o

¹¹ ŽIŽEK, 2006: 75.

¹² ŽIŽEK, 2006: 76.

¹³ BETTELHEIM, 2002: 18.

¹⁴ BETTELHEIM, 2002: 155.

ouvinte do conto sabe que este termina inevitavelmente com o sucesso dos heróis, e nenhuma iniciativa sua pode alguma vez impedir esse desfecho.

Finalmente, Bettelheim sintetiza: «O desagrado inicial da ansiedade transforma-se num grande prazer em virtude de aquela ter sido enfrentada e vencida com êxito»¹⁵. Não contradirei este argumento por si próprio. Mas questiono a validade da premissa que afirma simplesmente um «desagrado inicial da ansiedade». Não pode haver um gozo da ansiedade ou do medo, mesmo na infância? O fascínio com que as crianças querem ouvir o conto mais assustador (e observar a ilustração mais terrível) explicar-se-á apenas por uma sensação de prazer final, uma vez vencidos os obstáculos? Ou o medo pode ser o objecto de gozo? Regresso ao exemplo do filme de terror: acaso o filme só gera prazer porque, no desfecho, os heróis escapam ilesos? E não há gozo masoquista quando os heróis, precisamente, *não* escapam ilesos?

Ao fazer da ansiedade um mal unidimensional a ser curado, receio que *Psicanálise dos Contos de Fadas* descure a complexidade dos elos entre medo e prazer; receio que, de algum modo, também Bettelheim possa ter medo do medo. Coloco como hipótese, então, que o medo seja uma forma de gozo, mesmo entre crianças (obviamente, não me refiro a situações traumáticas; mas a própria fronteira entre estas diversas experiências de medo são ambíguas). A ser assim, não há unidade simples do medo e pluralidade de soluções encontradas pelos heróis dos contos; também o medo é plural, ambivalente, e – por que não? – delicioso.

3. As estruturas do medo construído

A investigação que me limito a esboçar neste ensaio deve prosseguir numa análise concreta de contos populares: deve, por um lado, interrogar a ambivalência do medo, perturbação a resolver e gozo a aprofundar; por outro lado, entender o medo como determinado pelo conto, produzido através de mecanismos narrativos, como construção.

Adianto apenas um exemplo: a história de Barba-Azul. Antes de Perrault, é provável que esta estória circulasse oralmente; e que tivesse como referente distante algumas figuras históricas ou míticas particularmente sanguinárias, incluindo o célebre Gilles de Rais¹⁶. Ora, Barba Azul é um homem tão assustador que «não havia mulher ou donzela que não fugisse ao vê-lo»¹⁷. O masculino é, imediatamente, medonho; se considerarmos que o medo está nos olhos da donzela, é na ambivalência entre fascínio passional e horror da sexualidade que surge – ou é fantasiado, portanto criado – Barba Azul. Ignoro, na versão seminal de Perrault, o casamento, a partida de Barba Azul, a proibição de entrar em determinado gabinete, para chegar depressa à transgressão realizada pela donzela, agora casada:

¹⁵ BETTELHEIM, 2002: 157.

¹⁶ Cf. OPIE & OPIE, s/d.

¹⁷ PERRAULT, 1997: 101.

*A princípio nada viu, pois as janelas estavam fechadas. Mas daí a pouco começou a ver que o soalho estava todo coberto de sangue coagulado e que, nesse sangue, se espelhavam os corpos de várias mulheres mortas, amarradas ao longo das paredes: eram as mulheres que o Barba-Azul desposara e que estrangulara uma após outra. Sentiu-se morrer de medo, e a chave do gabinete, que acabava de tirar da fechadura, caiu-lhe da mão*¹⁸.

Antes de comentar este episódio, lembro a moralidade com que Perrault fecha o conto: «Aprazível embora, a curiosidade / Traz muita vez contrariedade, / Como com mil exemplos é possível provar»¹⁹. A culpa é da mulher desobediente, que transgrediu o poder patriarcal; a curiosidade surge como um vício. E contudo, se esta mulher venceu a sua própria repulsa por um homem de barba azul, a ponto de casar com ele, não terá havido já curiosidade nesse gesto? Perrault quase não explica esse casamento; mas seria preciso relativizar os juízos sobre a curiosidade. Em suma: pergunto-me se a curiosidade não será uma virtude, e se o casamento da heroína com Barba Azul não terá implicado um gozo do medo.

Bettelheim lembra que, antes de a mulher explorar o gabinete, dá uma festa; depois da descoberta do terrível gabinete, a chave fica irreversivelmente manchada; e conclui que a heroína terá sido infiel ao marido e está apavorada com o castigo que vai sofrer. Curiosamente, esta interpretação volta a definir a mulher como culpada. Demasiado curiosa, em Perrault, demasiado promíscua, em Bettelheim; decerto nenhum destes autores pretende justificar Barba Azul, mas ambos encontram um vício na mulher.

Será preciso descrever a heroína como infiel? Sabemos, desde o início do conto, que Barba Azul terá tido outros casamentos; ninguém sabe o que aconteceu a essas mulheres. Se focalizarmos o conto pela visão da heroína, e não pelo juízo patriarcal, essa situação pode ser parafraseada assim: enquanto a donzela permaneceu sempre virgem, Barba Azul teve muitas namoradas, que foi abandonando; se a donzela receia os homens (que têm barbas assustadoras), então pode pensar que essas namoradas não foram abandonadas mas mortas; e porque ela sangra na primeira experiência sexual, então elas foram mortas de modo sangrento: há sangue no chão do gabinete. A donzela é curiosa, mas nenhuma moralidade deveria ver nessa curiosidade mais do que o fantasma que a criança desenvolve em torno da sexualidade; e não é adúltera, mas tem de explicar a si mesma a pluralidade de namoros que Barba Azul – ele, não ela – teve ao longo do tempo.

Há horror em Perrault. Há «o soalho (...) todo coberto de sangue coagulado» e «os corpos de várias mulheres mortas, amarradas ao longo das paredes», «que o Barba-Azul (...) estrangulara uma após outra». Mais: a própria heroína «Sentiu-se morrer de medo»; tal como ela sabe que será a próxima vítima, sugiro que o leitor ou ouvinte se identifica

¹⁸ PERRAULT, 1997: 103-104.

¹⁹ PERRAULT, 1997: 108.

com as vítimas e se sente ameaçado. Contudo, arrisco dizer que o mais assustador – a libido – é também o mais apelativo; o medo construído no conto não se deve só aos *topoi* de romance gótico *avant la lettre*, mas também a uma ambivalência mais inquietante que leva a desejar tanto o erotismo quanto a tortura. Defendo que há também no leitor e no ouvinte uma vontade de despedaçamento, aquele desejo de imolação que Bataille encontra, ou projecta, nos sacrifícios humanos. Por outras palavras: perante os cadáveres estrangulados, nós sentimos uma horrível vontade de estrangulamento.

A versão popular portuguesa recolhida por Adolfo Coelho em *Contos Populares Portugueses*, intitulada «O Colhereiro», é menos generosa em pormenores:

*Logo que [a filha mais velha do colhereiro] chegou, [o mouro] deu-lhe as chaves de todas as salas do palácio e deitou-lhe ao pescoço um cordão de ouro fino com a chave de uma sala, proibindo-a de entrar nela, pois se lá fosse morreria. Um dia em que o mouro tinha saído a infeliz rapariga, cheia de curiosidade, quis ver o que estava na tal sala. Entrou e viu muita gente com as cabeças cortadas; ela, toda horrorizada, fechou a porta e pôs outra vez a chave ao pescoço; mas o mouro, quando voltou ao palácio, foi ver a dita chave e viu que ela tinha uma mancha de sangue. Então, sem dar uma só palavra, cortou a cabeça à pobre rapariga e foi deitá-la na mesma sala aonde ela tinha entrado*²⁰.

Seguem-se, em igual rapidez, as histórias das segunda e terceira filhas; só esta última vencerá a aparente crueldade do «mouro», aliás por uma astúcia cómica, que nega o tom trágico e solene em Perrault. Mas regresso ao medo: como em Perrault, também aqui a heroína é curiosa, e também ao descobrir o segredo do marido fica «horrorizada»; desta vez, sem o episódio da festa, tão importante para fundamentar a hipótese de Bettelheim. Curiosamente, já antes de entrar na sala o narrador descreve a filha do colhereiro como «infeliz rapariga», anunciando uma desgraça que ainda não tem razão de ser. De resto, apesar da iniciativa de entrar na sala proibida, ela é quase desprovida de protagonismo; o próprio mouro descobre sozinho que ela transgrediu a lei e «sem dar uma só palavra» corta-lhe a cabeça. Perrault não explica como há sangue no chão se Barba Azul mata por estrangulamento, tal como não explica por que quer matar a última esposa com um «enorme facalhão»²¹; na versão recolhida por Adolfo Coelho, a filha do colhereiro morre da mesma decapitação que matou as anteriores mulheres – eu diria: namoradas – do mouro.

A terceira donzela vingará as duas anteriores: «A rapariga entrou na sala e viu as irmãs degoladas, mas notou que elas ainda estavam quentes e teve desejos de as tornar à vida.»²². A psicanálise permite supor que as três donzelas sejam três estádios do mesmo sujeito

²⁰ COELHO (org.), 2008: 161.

²¹ PERRAULT, 1997: 106.

²² COELHO (org.), 2008: 161.

feminino, a transitar de um medo adolescente perante a sexualidade para um estado de maturidade emocional. Em todo o caso, em Perrault a heroína acabará por, uma vez morto Barba Azul, casar com um «homem de bem»²³; em Adolfo Coelho, as três filhas do colheireiro investem toda a energia em enganar o mouro, e o conto terminará com a humilhação do marido, talvez catártica para o receptor, mas sem qualquer solução erótica. Como se o medo fosse falsamente resolvido: apenas recalçado.

Último exemplo, última versão: Angela Carter, «O quarto dos horrores», do livro homónimo²⁴. O andamento da narrativa é tão veloz e sumário em Adolfo Coelho quanto pausado e luxuriante em Angela Carter; além disso, contra a narração heterodiegética em Perrault e no conto popular português, a narração é agora assumida pela própria heroína, o que permite uma cosmovisão livre das moralidades dos *Contes et Histoires du Temps Passé*. Assim, esta nova versão de Barba Azul é menos a exploração ficcionada de uma tese moral, ou a vingança jocosa de três irmãs, do que a análise em focalização interna de medos e desejos de uma heroína complexa.

Um breve comentário, apenas. No episódio que me interessa aqui, a protagonista suspende a narração dos factos para introduzir uma chave hermenêutica, com este comentário: ««Há uma semelhança notória entre o acto do amor e o ofício de um torturador», era a opinião do poeta favorito do meu marido; [eu] tinha aprendido alguma coisa da natureza dessa semelhança no meu leito nupcial»²⁵. *Et pour cause*: a câmara dos horrores é uma câmara de torturas: não só o estrangulamento ou a decapitação, mas todos os tipos de sevícias. Entre vítimas embalsamadas e caveiras com véus de noiva, a protagonista encontra o corpo da condessa romena, última mulher do seu actual marido:

*Ela estava perfurada, não por uma, mas por várias lanças, esta filha da terra dos vampiros que parecia ter acabado de morrer, tão cheia de sangue... oh, meu Deus!, há quanto tempo é que ele ficou viúvo? Quanto tempo é que ele a guardou nesta cela obscena? Teria sido durante todo o tempo em que ele me cortejou, na luz clara de Paris?*²⁶

Angela Carter pode assim corrigir Bettelheim: infiel não é a donzela, mas o marido. Ele encerrava a condessa romena *enquanto* seduzia a actual protagonista; nesse caso, o sangue na chave não é a marca da infidelidade feminina, mas o resto mnésico e traumático da perda da virgindade. Seja como for, pela terceira vez encontramos a instrução do medo. Uma revisão da moralidade, entre patriarcado e feminismo, não impede o terror – pelo contrário, parece acentuá-lo na abundância de detalhes, no retardamento do ritmo narra-

²³ PERRAULT, 1997: 107.

²⁴ CARTER, 1991.

²⁵ CARTER, 1991: 37.

²⁶ CARTER, 1991: 39.

tivo. E sem uma simples descrição da protagonista como vítima; se Angela Carter descreve num ensaio sobre Sade o heroísmo de Juliette, sublinha em «O quarto dos horrores» o gozo do medo pela protagonista, o seu masoquismo, o prazer que sente em tornar-se objecto²⁷.

Para encerrar aqui a análise desta história de meter medo – encerrar, interromper decerto cedo de mais –, seria preciso dizer também que nenhum leitor ou ouvinte ficaria satisfeito se a heroína acatasse a proibição de Barba Azul e não entrasse no quarto interdito. Mal a narrativa introduz uma proibição, o receptor, ainda que horrorizado, exige a transgressão. Seja esta, pois, uma conclusão provisória: a curiosidade que nos cabe, a nós, leitores, é mais insustentável do que o medo. Só este desequilíbrio de forças e desejos, de resto, torna o conto legível: porque nós somos a rapariga que abre a porta proibida. Ler é uma experiência do medo.

Bibliografia

- BETTELHEIM, Bruno (2002) – *Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa: Bertrand [1975].
- CALVINO, Ítalo (1999) – *Sobre o Conto de Fadas*. Lisboa: Teorema [1970].
- CARTER, Angela (1991) – *O Quarto dos Horrores*. Lisboa: Caminho [1979].
- COELHO, Adolfo (org.) (2008) – *Contos Populares Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote [1879].
- FREUD, Sigmund (1954) – *Extrait de l'histoire d'une nevrose infantile (L'homme aux loups)*. In «Cinq Psychanalyses». Paris: Puf, pp. 325-420 [1918].
- (1994) – *O sentimento de algo ameaçadoramente estranho*. In «Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise». Mem Martins: Publicações Europa-América, pp. 209-242 [1919].
- (2001) – *Além do princípio do prazer*. In «Textos Fundamentais da Psicanálise», vol. 1, «O inconsciente, os sonhos e a vida pulsional», 3.ª ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, pp. 227-278 [1920].
- (2009) – *A Interpretação dos Sonhos*. Lisboa: Relógio d'Água [1899].
- OPIE, Iona; & OPIE, Peter, s/d – *The Classic Fairy Tales*. New York e Toronto: Oxford University Press [1974].
- PERRAULT, Charles (1997) – *Contos*, 2.ª ed. Lisboa: Estampa [1697].
- SANTOS, Luciana Oliveira dos (2003) – *O medo contemporâneo: abordando suas diferentes dimensões*. In «Psicologia, ciência e profissão», vol. 23, n.º 2. Brasília: Conselho Federal de Psicologia. Disponível em <http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci-arttext&pid=S1414-98932003000200008&lng=pt&nrm> (consultado em Outubro de 2009).
- SHEETS, Robin Ann (1991) – *Pornography, fairy tales, and feminism: Angela Carter's «The Bloody Chamber»*. In «Journal of the History of Sexuality», vol. 1, n.º 4. Universidade do Texas, pp. 633-657.
- TAVARES, Gonçalo M. (2007) – *Breves Notas sobre o Medo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- ŽIŽEK, Slavoj (2006) – *A Marioneta e o Anão*. Lisboa: Relógio d'Água [2003].

²⁷ SHEETS, 1991: 651, *passim*.

CRÍTICA TEXTUAL E ROMANCEIRO. BREVES NOTAS

PERE FERRÉ

Universidade do Algarve
peferre@gmail.com

1. Será possível editar criticamente um romance? Poderá a crítica textual aplicar-se ao romanceiro? Será viável editar criticamente este género tradicional?

Germán Orduna afirmou categoricamente:

El concepto de 'edición crítica' concebido como un resultado absoluto entra en crisis ante ciertos casos especiales de géneros poéticos de tradición oral (romancero) formas narrativas y líricas en que la transmisión escrita y oral actúan simultáneamente (...). En cada uno de esos casos, los editores han proclamado poco menos que la imposibilidad de concebir la existencia de un 'original', 'apógrafo' o 'arquetipo', texto ideal fijado en un momento del pasado que actúe como objetivo a lograr, texto a reconstruir. [para, um pouco mais adiante, concluir] Para el romancero tradicional es un contrasentido pensar en un 'original' fijo, como obra de un autor¹.

Também Aurelio Roncaglia nos recordou que o objectivo de uma edição crítica era «restituire il Testo alla sua forma genuina, eliminando tutte le alterzioni ch' essa puo' avere subito nel corso della trasmissione dell' Autore a noi: ossia di presentare al Lettore-Ricevente il Messaggio esattamente nei termini originari, gli stessi nei quali fu emesso dalla sorgente, eliminando, per quanto possibile, gli effetti del 'Rumore' connesso ai processi di trasmissione»².

¹ ORDUNA 2005: 25-26.

² RONCAGLIA, 1975: 25.

Restarão ainda, após estas opiniões, razões para propor a aplicação da crítica textual ao romanceiro? Fará sentido promover um trabalho de restauro que trate de alcançar o *original*, a sua *forma genuína*, quando – e não nego a existência de um ‘texto’ primeiro – o original, provavelmente, nunca se cristalizou numa forma fixa? Quando essa forma, pela própria dinâmica da transmissão e recriação tradicionais, é completamente irrecuperável? Não nos será totalmente vedado o caminho que procura o original? Contudo, não terá partilhado o romanceiro com outros textos esta característica?

Para não relançar polémicas sobre o carácter oral de boa parte da poesia medieval e quinhentista – a exiguidade do tempo de que disponho impede-me de fazer estes excursos –, cingir-me-ei, apenas, a um exemplo retirado da épica medieval. Não se fazem edições críticas de cantares de gesta? O *Poema de Mio Çid*, com o problema acrescido de ser conhecido apenas por um único testemunho, não foi poupado ao esforço de ser editado criticamente. E foi-o por ter sobrevivido o manuscrito de Vivar? Pela simples existência de um testemunho escrito? Esta razão conduz-nos a considerações lavradas por Alberto Blecuca, logo no início do seu *Manual de crítica textual*, onde escreveu:

*Un mensaje verbal puede transmitirse oralmente o por medio de la escritura. En cuanto el mensaje oral se fija en la escritura se convierte en un texto. La crítica textual, en efecto, puede trabajar sobre tradiciones orales pero sólo cuando quedan fijadas en forma de texto*³.

Mas, as palavras de Blecuca são o que eu chamaria meias-verdades. É óbvio que a crítica textual só pode operar com textos e que os géneros poéticos fixados nas memórias antes de se textualizarem em suportes, como o pergaminho ou o papel, furtam-se à materialidade do grafema inscrito num suporte físico: o simples facto de um texto oral passar a ser fixado por grafemas em suportes materiais parece legitimar a aplicação da crítica textual. E, de acordo com este raciocínio, todo o romance *textualizado* poderá submeter-se aos métodos desta disciplina. Contudo, a vida deste tipo de poemas, o seu processo de transmissão e recriação, confronta-nos também com uma outra questão: o romanceiro, como género tradicional que é, vive através de variantes e a sua incessante variação constitui a sua mais genuína essência⁴.

Deste modo, um novo problema se perfila: aplicar-se-á a crítica textual – pelo menos tal como eu a entendo – a géneros abertos? Na realidade, estes poemas narrativos estão vivos na memória das comunidades; por esta razão, quando observamos a tradição, temos a sensação de estar perante um género em que se pode observar o *atelier* onde o *texto* se *escreve* mas em que a última vontade do *autor* ainda não foi, nem nunca será, expressa.

³ BLECUCA, 1983: 17.

⁴ Controlada, contudo, por regras bem definidas, o que, diga-se a título de parêntesis, distingue claramente o texto tradicional do texto popular ou repentista.

Por todas estas razões:

a) A compilação e análise dos testemunhos fixados de um tema romancístico – seja a nível regional, nacional ou pan-hispânico –, por mais extensas que sejam, nunca passarão de uma pouca rigorosa amostragem de um texto nem serão mais do que um conjunto de testemunhos de uma obra constantemente inconclusa.

b) Consequentemente, a colação desses testemunhos não nos conduzirão à elaboração de um *stemma* rigoroso que, ainda por cima, nunca poderá ter como meta, como vimos, a obtenção de um original;

c) Por fim, perante a inviabilidade de poder reconstituir o *original* de um romance, a partir dos múltiplos testemunhos coligidos, a *constitutio textus*, no sentido que lhe é dado pela crítica textual, torna-se completamente absurda.

Mas, se prescindirmos de alguns dos fundamentos da crítica do texto e nos atrevermos a abalar alguns dos seus dogmas, o recurso a técnicas desta disciplina servirá não só para resolver certos problemas deste género poético como também para iluminar muitos dos seus enigmas. E assim, se não houver a intenção de reconstituir o *original*, as técnicas da crítica textual poderão ser de extrema utilidade.

Por vezes, o arquétipo de versos de uma tradição ou sub-tradição, ou mesmo o arquétipo ou modelo regional ou nacional de alguns temas, pode ser encontrado, mediante uma atenta colecção de testemunhos e o seu rigoroso cotejo. A elaboração de uma versão-tipo – prática muito usada por Diego Catalán –, ilustrativa de uma determinada tradição ou sub-tradição, só beneficiará com o conhecimento da crítica textual.

Também será útil para a fixação de uma versão o mais depurada possível de erros. Um dos mais grosseiros dislates dos *oralistas* – e não só – é o de fazer equivaler recitação a versão. É bom lembrar que «el ‘texto’ que hay que recuperar es el almacenado en la memoria de cada sujeto transmisor de saber tradicional y no, meramente, su ocasional manifestación en un acto de exteriorización oral (‘performance’). Los romances no varían a través de los actos efímeros de expresión oral, sino durante el proceso de su adquisición y ‘almacenaje’ en las memorias de nuevos transmisores de saber tradicional. (...) Dada nuestra concepción de la poesía tradicional consideramos que, (...) el texto al que hay que aproximarse lo más posible en la edición es único: el archivado en la memoria del portador de tradición»⁵.

Postulo, pois, a partir das palavras de Diego Catalán que acabei de ler, que esta disciplina poderá ser utilizada na edição de uma versão – não na vertente de uma filologia genética que daria conta das várias recitações, vacilações, disposições do informante, etc. porque nos afastaria do romance enquanto género memorial – fixando-a de forma rigorosa, cientificamente comprovada, mediante a *recensio* das recitações feitas pelo informante coadjuvada pelo confronto com as versões recolhidas nessa área geográfica, permitindo, caso seja necessário, reordenar os versos (*emendatio ope codicum*), separar contaminações introduzidas por evidente lapso do recitador, omitir comentários didascálicos, etc.

⁵ CATALÁN, 1989: 51 e 53.

2. Consciente dos limites desta disciplina e da especificidade dos textos tradicionais também Giuseppe Di Stefano lançou, no já distante ano de 1984, a seguinte pergunta «Pero, ¿qué es una edición ‘crítica’ de un romance?» para, seguidamente responder:

Mi propuesta consiste en la sugerencia de aplicar a la edición de los testimonios escritos antiguos del romancero algunas normas y técnicas de la crítica del texto. Sobre advertir que en principio queda excluida la finalidad primordial de esa disciplina, o sea, la de reconstruir un texto que represente la hipótesis científicamente mejor fundada de lo que pudo ser el original de una obra⁶.

O que procurou o professor italiano fazer com o auxílio desta disciplina? Partindo de *corpora* forçosamente limitados aos testemunhos conservados pelos folhetos de cordel, romanceros e cancioneros antigos, editar «el más documentado y más verosímil de los posibles modelos»⁷ apresentando, em aparato crítico, os restantes testemunhos. E, assim, «tal edición funciona como la representación desplegada lo más posible ante el lector, de la historia da la tradición, o sea, de la formación y de la fortuna de un texto, de la colaboración alrededor de él»⁸.

Ao escolher o romancero velho⁹, Di Stefano operou com testemunhos em que a sua transmissão se encontrava muito mais submetida aos mecanismos utilizados pelos impressores do século XVI do que àqueles que davam vida aos mesmos textos, na tradição oral, o que não significa que escrita e oralidade neles não se misturassem. Por sua vez, a interferência da memória nesses testemunhos não divergiria substancialmente da que enformava a impressão da poesia quinhentista. Numa palavra, ainda que relativamente próximos das versões que circulariam na época através da memória colectiva – e à qual foram claramente beber – a sua transmissão escrita dependia muito mais de versões fixadas em forma de texto, sendo óbvias as íntimas relações que mantinham as várias impressões entre si.

Mesmo assim, Di Stefano nunca deixou de advertir, invertendo palavras escritas por Paul Maas, que «la edición ‘crítica’ de un romance NO tiene como objetivo alcanzar el hipotético reflejo de un original perdido: la naturaleza de los textos desaconseja, en principio, esta finalidad»¹⁰. Por isso mesmo, ao longo de todo o seu estudo não cessa de nos alertar para uma *necesariamente especial ecdótica*. São obrigatórias as cautelas, pois, como nos recorda o Prof. Di Stefano, nesse mesmo estudo, perante lições *adiáforas* e a necessi-

⁶ DI STEFANO, 1990: 30-31.

⁷ DI STEFANO, 1990: 33.

⁸ DI STEFANO, 1990: 34.

⁹ «Les voy a presentar un conjunto de reflexiones sobre una posible manera de editar críticamente el *romancero viejo* según sus fuentes antiguas, o dicho con más realismo y modestia – sobre una edición ‘crítica’ de los testimonios antiguos del *romancero viejo*.» (DI STEFANO, 1990: 29)

¹⁰ DI STEFANO, 1990: 33.

dade de recorrer ao *iudicium*; não são lícitos grandes voos reduzindo-se, assim, ao mínimo, as reconstruções.

De qualquer forma, e independentemente das reservas expostas por Di Stefano, a aplicação de técnicas da ecdótica e, por ventura até dos princípios, é facilmente justificável, neste tipo de textos. Na realidade, perante um corpus fechado – basicamente, os testemunhos de romances impressos durante o século XVI –, os resultados a apresentar poderão, legitimamente, não divergir, como já disse, daqueles que se poderiam ostentar com poemas impressos e manuscritos de um autor quinhentista pois quem nos garante que, nestes últimos, o papel da oralidade foi nulo?

Em síntese, os romances velhos impressos, pelas características próprias da sua transmissão, com os limites já expostos, admitem, a meu ver, e como muito bem exemplificou Di Stefano, o uso desta disciplina¹¹.

3. A partir destas considerações – e preparo-me para terminar – resta-me, pela especial importância deste tipo de testemunhos para o conhecimento e estudo do romanceiro, aludir à edição de versões fixadas pelos princípios da estética romântica, problematizando também o recurso à crítica textual e, deste modo, contribuir para a forma de editar criticamente o *Romanceiro* de Garrett.

Em primeiro lugar, recorro que os primitivos colectores da tradição não editavam com intuídos filológicos nem mesmo de antiquário, conforme as palavras do próprio Garrett. Os seus princípios eram estéticos e destinados a revolucionar a literatura. Por isso mesmo, o resultado das suas fixações muito distava das fontes orais às quais foram beber. Poder-se-ia dizer que, em muitos casos, e cingir-me-ei apenas a Garrett, o texto oferecido, mais do que uma livre fixação da versão ouvida, era um novo poema do autor, com vagas reminiscências textuais, quando as havia, da fonte. Nestes casos, estaremos perante testemunhos cujo tratamento, numa edição crítica, será em tudo semelhante ao que é praticado, habitualmente, pela crítica textual, a saber: a boa edição respeitará a última vontade do autor, devendo para isso, após a *recensio* dos testemunhos manuscritos, muito enriquecidos com o aparecimento dos manuscritos Futscher-Pereira¹², proceder-se à sua fixação,

¹¹ Cf., por exemplo, «El romance de Don Tristan: Edición ‘crítica’ y comentarios» in *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, III. Barcelona: Quaderns Crema, 1988, pp. 271-303; «El ‘romance de Dido y Eneas’ en el siglo XVI» in *El Romanceiro. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*. Sevilla-Cádiz: Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pp. 207-234; «Il Romance del Conde Claros. Edizione ‘critica’» in *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*. Pisa: Giardini, 1990, pp. 179-197.

¹² Cf. Sandra Boto, «João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (Porto, 1799-Lisboa, 1854). Manuscritos autógrafos éditos e inéditos dedicados ao romanceiro (apontamentos, notas e versões de romances)» in Pedro de Azevedo, *Livros e Manuscritos* (Catálogo do leilão realizado nos dias 19 e 20 de Maio de 2008. Lisboa, 2008, pp. 83-93 e «Uma importante colecção de autógrafos garretianos relativos ao romanceiro: contributo para a sua história», *E.L.O.* (no prelo)

emendando com parcimónia os erros detectados. No entanto, como já disse, a fixação deverá corresponder à última vontade do autor e assim ter essencialmente em conta para a *constitutio textus* os testemunhos manuscritos levados para a imprensa bem como a própria edição. Contudo, se deles ou de outros romances – já menos retocados – se guardarem manuscritos onde ainda, de forma próxima ou distante, se conservem versos, ou mesmo romances, das versões ouvidas ou compiladas da tradição, deverão estes ter um tratamento à parte. E é, precisamente, com algumas notas sobre estes casos, que concluirei a minha intervenção.

Contrariamente àquilo que postulei para os romances que em Garrett encontravam o seu autor, aqui, inverter-se-á o percurso analítico, a saber:

- a) Garrett será considerado, nestes casos, como um copista de versões tradicionais;
- b) Os vários testemunhos coligidos representam etapas dessa cópia;
- c) O *stemma* a traçar reflectirá etapas cronológicas de elaboração e não uma hierarquização valorativa das variantes;
- d) E assim, o ‘original’ a alcançar será a versão oral, tendo em conta que as variantes introduzidas por Garrett serão consideradas erros de cópia.

Por esta via, os manuscritos e impressos garrettianos serão submetidos, com as cautelas necessárias, a um trabalho ecdótico cujo objectivo final será restaurar, dentro dos limites antes assinalados, a versão – tarefa impossível se se entender por versão o romance completo – o verso ou a lição que serviu ao romântico para elaborar o seu texto¹³.

As etapas deste trabalho crítico, como não poderia deixar de ser, serão as seguintes:

a) *Recensio*. As *fontes criticae* serão compostas pelos testemunhos manuscritos e impressos de Garrett, devendo, para cada romance, dispor-se das versões por mim inventariadas na *Bibliografia do Romancero da Tradição Oral Moderna (1828-2000)*, indispensáveis para um futuro cotejo.

b) Após a colação dos testemunhos entre si, tendo em conta as várias lições, análise das informações sobre a proveniência geográfica, e outros aspectos considerados de utilidade para a edição, estes deverão ser confrontados com os romances congéneres recolhidos na tradição e genuinamente editados. Por esse processo, evidenciar-se-ão as *lectiones singulares* bem como, com frequência, o *usus scribendi* do autor romântico.

c) De facto, por este meio, a *emendatio* torna-se necessária e possível pois, normalmente, não será pelo *textus receptus* que se processará a correcção ou a opção, mas mediante a *emendatio ope codicum* (isto é, mediante as evidências reveladas pelas versões orais com que se organizou o cotejo).

¹³ Como exemplo deste trabalho cf. FERRÉ, P. (2003) – *Oralidad y escritura en el romancero portugués*. In BUSTOS, José Jesús (coord.) – *Textualización y oralidad*. Madrid, Instituto Universitario Menéndez Pidal: Visor Libros, pp. 127-156.

d) As lacunas introduzidas pela lavra garrettiana, ainda que postuláveis, serão de impossível correcção; pelo contrário, as adições poderão ser submetidas a correcção ou mesmo eliminação.

e) Em síntese, a edição crítica do *Romanceiro* de Garrett deverá apresentar-se do seguinte modo: i) os textos editados em 1828, 1843 e 1851 deverão ser publicados seguindo a última vontade do Autor, devendo apenas corrigir-se erratas evidentes; a este grupo deverão associar-se ainda os romances inéditos, conservados nos manuscritos Futsher-Pereira, escritos seguindo o modelo do romanceiro romântico deste autor; ii) os restantes inéditos, bem como os vários testemunhos manuscritos de romances já editados, deverão figurar à parte, num segundo volume, este sim, com o intuito de resgatar da pena garrettiana a voz que lhe serviu de ditado.

Bibliografia

- BLECUA, Alberto (1983) – *Manual de crítica textual*. Madrid: Editorial Castalia.
- ORDUNA, Germán (2005) – *Fundamentos de crítica textual*. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- RONCAGLIA, Aurelio (1975) – *Principi e applicazioni di critica testuale*. Roma: Bulzoni Editore.
- CATALÁN, Diego (1989) – *Romancero e Historiografía medieval. Dos campos de investigación del ‘Seminario Menéndez Pidal’*. Madrid: Fundación Ramón Areces – Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- DI STEFANO, Giuseppe (1990) – *Edición ‘crítica’ del romancero antiguo: algunas consideraciones*. In «Actas del Congreso Romancero-Cancionero», ed. Enrique Rodríguez Ceped, UCLA (1984). Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas.

AS VERDADES DA VERDADE: O FOLHETO ENTRE ORALIDADE E ESCRITA

RIA LEMAIRE

Universidade de Poitiers
r.lemaire@mshs.univ-poitiers.fr

*Tudo acontece lá no sertão
Pleno de encanto de imaginação
Se duvidar, então vá lá para ver
É puro viver, virando canção.*

Socorro Lira¹

O programa do congresso sobre literaturas marginais, apesar do seu teor infelizmente ainda polémico na Academia, não deixava nenhuma ambiguidade: o espaço onde, desta vez, ia ser enunciada essa palavra literária tradicionalmente marginal(izada) era o do Anfiteatro Nobre da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Anfiteatro *nobre*, quer dizer: um daqueles lugares que Michel Foucault evoca no início da aula inaugural, intitulada *L'Ordre du Discours*, proferida no dia 2 de Dezembro de 1970, no Collège de France. Espaço-ícone, ao mesmo tempo concreto e simbólico, onde a Instituição académica sagra e perpetua o seu discurso através de «*commencements solennels, puisqu'elle les entoure d'un cercle d'attention et de silence, et qu'elle leur impose, comme pour les signaler de plus loin, des formes ritualisées*»². Recinto onde os detentores do saber, durante séculos já, se

¹ Refrão de «Ave Maria do Mato», canção número 5 do CD da cantora, poeta, compositora brasileira, nordestina, Socorro Lira, *As Liras Pedem Socorro*, Abril 2005, São Paulo. Distribuição: www.tratore.com.br.

² FOUCAULT, 1971: 9.

reúnem para enunciar e refundar, ao repeti-lo solenemente, o discurso do poder. No intuito de tornar bem presente o peso da Instituição, Foucault utiliza como estratégia discursiva o discurso directo que fala ao recém-chegado da seguinte maneira:

*Nous sommes tous là pour te montrer que le discours est dans l'ordre des lois; qu'on veille depuis longtemps sur son apparition, qu'une place lui a été faite, qui l'honore mais le désarme; et que, s'il lui arrive d'avoir quelque pouvoir, c'est bien de nous et de nous seulement qu'il le tient*³.

Foi assim que, nesse espaço nobre, durante séculos se sussurravam também as verdades eternas e universais de um mundo considerado tradicionalmente um dos mais nobres da instituição académica: o da Literatura e das grandes obras do cânone. É assim que se propagou e propaga a ilusão de um consenso unânime, a imagem sedutora da verdade harmoniosa e universal, como diz o próprio Foucault:

*Ainsi n'apparaît à nos yeux qu'une vérité qui serait richesse, fécondité, force douce et insidieusement universelle*⁴.

Uma verdade única, cuja nobreza pressupõe uma adesão imediata, uma aceitação sem reflexão crítica nem distanciamento, esse consenso que exclui de antemão qualquer dúvida ou atrito, ao efectuar-se «sans avoir eu à considérer de l'extérieur ce qu'il pouvait avoir de singulier, de redoutable, de maléfique peut-être».

L'Ordre du Discours tomará uma atitude diametralmente oposta, ao inventariar e analisar os aspectos «singulares, terrifiantes e maléficos» do discurso nobre. Ele classifica-os em três categorias chamadas «estratégias de exclusão», a saber: as que se exercem do exterior, as estratégias internas e, por fim, as que se efectuam dentro do próprio discurso. Os pesquisadores reunidos em torno de um tema como «literatura marginal» conhecem, por experiência própria, essas estratégias, dirigidas tanto contra a própria literatura marginal, quanto contra os seus artistas e estudiosos: a literatura marginal é na verdade uma literatura marginal-izada, como o sublinha bem o título de uma colecção de ensaios publicada por Arnaldo Saraiva em 1980, *Literatura marginalizada*. As três categorias de exclusão, por sua vez, comportam cada uma delas, na visão de Michel Foucault, três formas de exclusão diferentes mas interligadas. Na categoria das que se exercem do exterior, Foucault distingue três tipos que ele caracteriza como: «l'interdit, le rejet et la volonté de vérité». Trata-se das estratégias de exclusão cuja presença se adivinha por detrás da instituição chamada «anfiteatro nobre».

³ FOUCAULT, 1971: 9.

⁴ FOUCAULT, 1971: 8.

Dessas três, a que recebe no *Discurso* mais atenção, sendo a mais pérfida e abrangente, como o sublinha o próprio Foucault, é a da *volonté de vérité*⁵, peça central da «prodigiosa maquinaria destinada a excluir». É esta «verdade rica, doce e universal» que funciona na civilização ocidental como arma, forjada, lustrada e brandida triunfalmente, cada vez que surgirão verdades alheias, diferentes. Dentro dos critérios da dicotomia que opõe na «ordem do discurso» o verdadeiro ao falso, as verdades de outras camadas sociais, de outras regiões, épocas, civilizações ou religiões, serão acusadas de serem mentirosas, falsas, supersticiosas, pagãs, primitivas ou, em termos mais suaves mas nem por isso menos insidiosos: espontâneas, simples, naturais, emocionais...

Os estudos magistrais de Eric Havelock sobre a transição da oralidade para a escrita na Antiguidade grega (transição que o autor situa entre Homero e Platão) são fundamentais para a compreensão dos processos de rejeição e exclusão que ocorrem, em nome da verdade, quando, ao mundo tradicional da oralidade se substitui, lenta e progressivamente, uma nova civilização, a da escrita. Havelock demonstra em *Preface to Plato* (1963) que Platão, ao querer impor a sua filosofia e verdade, acusou os poetas da Antiguidade grega de serem mentirosos, difamou e denegriu a *paideia* dos poetas, cuja beleza e eficácia só pode inspirar-lhe sentimentos de ódio e inveja. Foi assim que Platão lançou no mundo ocidental as bases de um discurso fundado, como diria Foucault, na «opposition du vrai et du faux»⁶, repleto de desprezo, ódio e inveja das vozes sedutoras dos poetas da oralidade e que vai ser o discurso que fornecerá às elites a legitimação ideológica para perseguir e marginalizar as tradições e culturas chamadas orais, primitivas, mais tarde «populares».

II

Constatemos, antes de mais nada, que o conceito de *verdade* constitui, na verdade!, uma palavra-chave também dessas tradições orais e populares, cujos poetas, cantadores, declamadores e contadores reivindicam incessantemente a verdade como característica principal da palavra proferida. Ao apresentar-se como testemunhas da verdade, eles utilizam, para dar-lhe mais força de convicção, um conjunto de recursos, técnicas e estratégias. Possuem uma *paideia* que é ao mesmo tempo uma poética, uma política e uma pedagogia e cujo objectivo é conseguir a adesão empática, imediata e total do seu público. Basta lembrar algumas das estratégias mais aplicadas no folheto da literatura dita «de cordel» brasileira. Para atestar a verdade da história contada, os poetas afirmam, por exemplo, que estiveram presentes no momento do evento narrado. A expressão «vi e ouvi» é muito frequente nos folhetos. Vejamos o começo de *A propaganda do matuto* do poeta José Pacheco: «Caros

⁵ FOUCAULT, 1971: 15-22.

⁶ FOUCAULT, 1971: 15.

apreciadores / Na Feira de Caldeirão / Eu ouvi a propaganda / Dum matuto do sertão / Agora mesmo escrevi / As palhaçadas que vi / Em sua conversação.» (1.^a estrofe)

Para certificar a verdade da história, Pacheco apresenta-se como testemunha ocular e auricular do evento narrado. Outros folhetos e poetas evocam como prova da autenticidade da história contada a sua antiguidade. Num folheto, intitulado *A Festa dos Cachorros*, José Pacheco diz:

*Meus leitores, essa historia
Que vosso poeta fez
O meu bisavô contava
Meu avô disse uma vez
O meu pai contou a mim
E eu hoje conto a vocês.*

Outros ainda, para autenticar a verdade, referem-se a um texto escrito/impresso canônico da tradição medieval, como João Martins de Athayde na *Estória da Donzela Teodora*: «Caro leitor escrevi / Tudo que no livro achei/Só fiz rimar a história / Nada aqui acrescentei / Na história grande dela / Muitas coisas consultei.» Eles também vão procurar a sua matéria na Bíblia, fonte preferida da poesia de José Costa Leite, cujo folheto intitulado *A Louca do Pé da Cruz* conclui: «Já descrevi o romance / Com a proteção de Jesus / O enredo é verdadeiro / Somento os versos compus / Todo mundo deve ler / *A Louca do Pé da Cruz*.»

Em relação ao conceito de *verdade*, o exemplo dos poetas nordestinos revela ainda outro fenômeno interessante que é o seguinte: como Platão, os poetas nordestinos se sentem concorrentes da palavra do Outro. Desta vez são os poetas que consideram duvidosa a palavra escrita/impressa do jornalista ou escritor; acusam aqueles que escrevem em prosa de contarem verdades falsas, ou «menos verdadeiras»:

*Os jornalistas escrevem
O mundo inteiro confia
Toda comunicação
Se reúne nesse dia
Mas o jornal do Nordeste
É a voz da poesia*

Joaquim Rosa da Silva, *Algo da vinda do papa*, Olinda 1980

Duas constatações provisórias impõem-se. A primeira seria a de que tanto o discurso da elite com a sua pretensão de verdade única, universal e o seu imponente suporte institucional que Foucault enumera: «comme la pédagogie, comme le système des livres, de l'édition, des bibliothèques, comme les sociétés savantes autrefois, les laboratoires aujourd'hui.»⁷,

⁷ FOUCAULT, 1971: 19.

quanto o discurso dos marginalizados pretendem trazer a verdade e a verdade só. A segunda: a marginalização é o resultado de séculos de rivalidade, concorrência e conflitos entre os dois mundos; é a própria «ordem» do discurso hoje em dia dominante que revela os rastos «des luttés, des victoires, des blessures, des dominations, des servitudes, à travers tant de mots dont l'usage depuis si longtemps a réduit les aspérités.»⁸ (1971: 10), rastos que veiculam a memória dessa «maquinaria assombrosa» cujos pressupostos constituem a base e legitimação da exclusão da verdade dos outros.

A pergunta que se torna cada vez mais insistente é a seguinte: como explicar o facto de que as literaturas «marginais», menosprezadas, consideradas primitivas e inferiores, tenham sido ao mesmo tempo tão odiadas e perseguidas e durante tantos séculos? Como explicar tantos «rastos», quer dizer: provas, no seio do discurso hegemónico, da sua violência, ódio e agressividade contra culturas que, na visão da elite, iam desaparecer, de qualquer jeito, com a alfabetização lenta e progressiva das populações? *L'Ordre du Discours* e o *Preface to Plato*, cada um à sua maneira, apontam para características da palavra oral e popular capazes, até um certo ponto, de explicar o ódio das elites.

Ao apresentar a transição da oralidade para a escrita como o conflito histórico entre a palavra oral que «fazia» a verdade e a palavra escrita que a «dizia», Foucault explica que a palavra oral era a palavra de um poder que agia, fazia, construía a comunidade dos seres humanos e preparava o seu futuro. A tese de Foucault permite enxergar, por detrás da perseguição da palavra oral, uma luta pelo poder entre o poder tradicional e o novo poder das elites. Havelock, por sua vez, acentua o lado sedutor da palavra oral, a força de convicção da palavra ritmada que seduz, convence pela empatia, contrariamente à palavra escrita que, pela sua própria essência, implica um distanciamento e, conseqüentemente, uma dificuldade muito maior em se impor. Quer dizer, que os dois estudiosos, Foucault e Havelock, situam as origens do conflito entre o falso e o verdadeiro, entre a verdade da oralidade e a da escrita, na inveja e na rivalidade entre dois poderes. Há de um lado o poder tradicional que funciona de dentro da comunidade e, do outro lado, um poder novo que quer impor-se de fora; Foucault e Havelock vêem a verdade como arma na luta pelo poder.

Ocorrido inúmeras vezes, no decorrer dos séculos, quando numa civilização da oralidade a escrita começava a implantar-se, o conflito entre oralidade e escrita será também, ao mesmo tempo, o da «volonté de vérité», sendo a escrita, neste contexto, utilizada para impor uma nova verdade e o desprezo da verdade tradicional, divulgada oralmente. Os conflitos podem ser antigos, tais como o da Antiguidade grega ou os da Idade Média e dos inícios dos tempos modernos na Europa, como demonstraram estudiosos tais como Gröber, Lerer, Clanchy, Chaytor, Zumthor, Glodzich e Burke. E eles reproduzem-se, no século XX, nas civilizações da oralidade africanas, sempre dentro de contextos de lutas entre o poder tradicional e o poder novo que vai querer «domesticar a mente selvagem», como Jack

⁸ FOUCAULT, 1971: 10.

Goody caracteriza o processo nos seus estudos sobre a transição da oralidade para a escrita no continente africano.

III

A questão da verdade da e na literatura de cordel brasileira e a da sua posição marginalizada dentro do contexto da cultura nacional, podem e devem ser analisadas dentro do contexto do grande debate sobre as bases scriptocêntricas da ordem do discurso vigente. Esse debate crítico internacional sobre oralidade e literacia, cuja síntese magistral foi publicada por Walter Ong em 1982 em *Orality and Literacy-the Technologizing of the Word*, não teve impacto no Brasil nos estudos de cordel, baseados até hoje em dia nas práticas scriptocêntricas convencionais, como se nunca tivesse existido um questionamento tão fundamental dos seus pressupostos. Permanece viva e actuante neste campo de estudos a convicção de que é possível e legítimo estudar o folheto de cordel dentro da dicotomia que opõe a literatura do cânone à literatura popular, a superioridade daquela à inferioridade desta. É dentro desta ordem pré-estabelecida que se privilegia o estudo do folheto impresso, numa abordagem que acentua o seu carácter «escrito», sem levar em conta a sua produção, transmissão e recepção, baseadas numa *ars poética* diferente da da escrita, no canto e na declamação, na *performance*.

O mesmo pressuposto justifica o nome que os eruditos deram ao que os poetas chamam de *folheto*, a saber: *literatura de cordele*; denominação que revela a vontade de ignorar a voz dos próprios poetas, tanto na realidade do fenómeno do cordel, quanto nos protestos dos próprios poetas que desde os inícios do folheto tentaram explicar que ele é muito mais do que literatura e muito diferente dela.

Foi já no novo milênio que começou no Brasil o questionamento do paradigma convencional e a elaboração de um novo paradigma, mais respeitoso da realidade do mundo do folheto. Baseia-se no reconhecimento das origens do folheto, o mundo da oralidade, e na consciência de que, por detrás da sua forma impressa, está presente esse mundo de origem, como confirma Gilmar de Carvalho em *Madeira Matriz. Cultura e Memória*:

*O folheto nordestino optou pelo formato poético e se apropriou de todos os códigos da cantoria para conservar as marcas da oralidade em cada verso, em todas as estrofes...*⁹

Neste sentido, o folheto não é um livro escrito e impresso, ele não é «literatura» no sentido moderno da palavra, mas um produto da primeira etapa da transição da oralidade para a escrita, uma fase de oralidade mista ou segunda, no sentido em que Paul Zumthor utiliza esses conceitos nos seus estudos de literatura medieval.

⁹ CARVALHO, 1999: 14.

IV

Essa mudança radical de perspectiva preparou-se, lenta e progressivamente, no decorrer do século vinte, em campos disciplinares fora e longe dos estudos de cordel. Grosso modo, é possível distinguir quatro etapas que levaram ao questionamento radical que permite, hoje em dia, um olhar diferente sobre o cordel em geral e, neste caso específico, sobre as mudanças na função e no funcionamento da sua verdade na transição da sua base oral para a literacia.

1. De *epitheton ornans* a estratégia rítmica: de Parry a Lord (1928-1960)

Com base nos textos de Homero que marcam globalmente, na Antiguidade grega, o início da transição da oralidade para a escrita, Milman Parry elaborou na sua tese de doutoramento, defendida em 1928 na Sorbonne, a teoria da *formula* – unidade rítmica de pequenos grupos de palavras – para dar conta da especificidade da poesia, dita no início «tradicional», mais tarde improvisada e memorizada. Em 1960, Albert Lord publicou em *The Singer of Tales* a síntese dos trabalhos sobre a *formula*, começados por Parry, ao focá-la como unidade rítmica e estrutura de base da poesia improvisada que, contrariamente à poesia escrita, não se baseia na procura da palavra certa, mas na do ritmo¹⁰ certo, como confirmou recentemente o grande poeta Patativa do Assaré numa longa entrevista publicado por Gilmar de Carvalho em *Patativa poeta pássaro do Assaré*:

...a beleza da poesia não consiste na linguagem, viu? ...a beleza da poesia consiste na colocação das palavras. Toda palavra cabe no verso. Depende de saber colocar...¹¹

2. De tesouro imutável a tradição viva: Eric Havelock (1963-1995)

The Singer of Tales foi publicado no limiar dos anos sessenta. Três anos mais tarde, Eric Havelock, de novo baseado em textos da Antiguidade grega, publicará o seu *Preface to Plato* que, além de tratar outro aspecto da *formula*, estudada como estratégia mnemotécnica, redefiniu os conceitos de *tradição* e *memória*, fundamentais para a compreensão do funcionamento da verdade nas tradições orais. Havelock distingue, baseadas em figuras da mitologia grega:

Mnêmê: a memória no sentido de «conjunto de conhecimentos conservados» e

Mnemósine: o exercício da memória como uma actividade, isto é, recordação ou memorização, no sentido dinâmico (acção de recordar).

¹⁰ Existe uma tradição francesa de estudos do ritmo da palavra, que foca essencialmente aquela fase e área da transição da oralidade para a escrita que gerou, no Meio Oriente, a Bíblia. Começou, desde os anos vinte do século passado com JOUSSE, Marcel (1925) – *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*. Beauchesne, Paris, e continua com os estudos sobre o ritmo de Henri Meschonnic e o seu longo esforço de tradução “hebraisante”, rítmica, dos textos bíblicos que eram declamados pelos profetas do Antigo Testamento.

¹¹ CARVALHO, 2002: 163.

Havelock demonstra que a literatura grega daquela fase inicial da transição de oralidade para literacia ainda se baseia em *mnemósine*, numa actividade realizada por pessoas testemunhas, – *mnêmones* da produção do testemunho – e testemunhas oculares e auriculares. Esses dois tipos de testemunhas – produtores e receptores – funcionam numa interacção dinâmica permanente como Havelock observa em *A Musa aprende a escrever*:

*A audiência controla o artista na medida em que ele ainda tem de compor de modo que ela possa não só memorizar o que ouviu, mas também fazer-se eco disso no discurso quotidiano*¹².

Essa interacção tem consequências fundamentais para o carácter do conhecimento a ser transmitido. Ela dá um sentido diferente à verdade comunicada que é uma verdade que se cria e recria continuamente, gera sem nunca parar múltiplas verdades que as testemunhas oculares e auriculares repetem. O conhecimento e a verdade serão ao mesmo tempo sempre os mesmos e cada vez diferentes! Essa poética eficaz da memória e do esquecimento das verdades, implica ao mesmo tempo uma política, o exercício de um poder, sendo que a verdade, quer dizer: essas verdades, ao «fazerem-se» num processo de co-criação, «fazem» também o presente e preparam o futuro da comunidade.

3. De texto linguístico a *performance*: de Dell Hymes a Zumthor e Foley (1960-1995)

Nos anos sessenta nasceu outra corrente crítica, liderada por linguístas, etnólogos e antropólogos como Dell Hymes, Bauman e Tedlock que elaboraram o conceito de *performance*, palavra-chave da tomada de consciência crítica que deslocou o interesse exclusivo pelo texto linguístico e a sua abordagem como «literatura», para uma abordagem como arte da voz e do corpo, arte da declamação que tem muito a ver com a arte cénica e cuja realização exige a presença de um público co-criador. Arte que teria pouco a ver com a literatura no sentido moderno da palavra e menos ainda com o que é a característica principal da literatura moderna: a ficção. Bem pelo contrário: a *performance* é o momento privilegiado do testemunho solene, ritual sobre a verdade, guardada na memória e parte da experiência da vida da comunidade.

Em 1995, John Miles Foley publicou a síntese do questionamento começado por Parry e que, com Lord, Havelock, Goody, Dell Hymes, Tedlock, Baumann, Zumthor, atravessou o século vinte. O título é bem significativo, *The Singer of Tales in Performance*. Noções por ele elaboradas como *performance arena* e *word power* acentuam mais uma vez, já no limiar do século XXI, que a poética da oralidade é também uma política. Podemos concluir que a crítica do scriptocentrismo e a lenta elaboração de um novo paradigma de estudos para as tradições orais em transição da oralidade para a literacia, realizaram-se

¹² HAVELOCK, 1996: 112.

com base na produção (ritmo), transmissão (performance/corpo/voz) e recepção (público ouvinte e memória viva) das mesmas. Faltava ainda, no limiar do novo milénio, um aspecto fundamental, a saber: os instrumentos para a análise adequada do seu conteúdo e da sua verdade.

4. No limiar do século vinte e um: de *literatura a testemunho*

*Y empriéstenmé su atención
Si así me quieren honrar;
De no, tendré que callar,
Púés el pájaro cantor
Jamás se para a cantar
En árbol que no da flor.*

José Hernandez, *Martin Fierro*, v. 2461-2466

As noções de *testemunho* e de *porta-voz* podem ajudar muito para compreender melhor formas de expressão poética cujo objectivo inicial não é o de criar ficção, nem estética, mas de transmitir a verdade. Escutando as palavras dos próprios «mestres» da palavra, e as suas fórmulas de auto-apresentação, tais como: vi e ouvi, vim contar, ouvi dizer, juro que falei verdade, peço a Deus que me ajude para dizer a verdade, só contei a verdade, nada acrescentei, nada inventei, podemos concluir que eles se consideram portadores de uma missão, a de serem transmissores do conhecimento, da verdade. Como disse o poeta improvisador Valdir Teles numa peleja, intitulada *Não existe faculdade prá diplomar cantor*, com outro repentista, João Lourenço: «Aprendi com os meus pais / Calçado de alparcata / Correndo dentro da mata / Pastoreando os animais / Entre notas musicais / A minha voz de tenor / Sou poeta e sonhador / E sou poeta da verdade / Não existe faculdade / Prá diplomar cantor». As palavras de Valdir Teles mostram bem qual é o tipo de conhecimento / verdade que ele quer divulgar. Não é aquele que tem mais autoridade na civilização moderna, a saber: o conhecimento livresco e científico! Pelo contrário, são frequentes as expressões que mostram que a sua base é a observação da realidade, como diz o poeta-gravador Jota Borges, ao definir, no seu livro, intitulado *Memórias e Contos*, o conteúdo da sua poesia: «O que eu vi, vivi e ouvi dizer»¹³. Outros poetas utilizam a mesma combinação de verbos, como fez José Costa Leite no começo do folheto *O Homem que era pobre porque não sabia ler*: «Leitores prestem atenção/Que agora vou descrever/Este pequeno cordel/Para o povo ouvir e ver.» (...)

E ao começar a sua *Biografia do autor*:

¹³ BORGES, s.d.: 3.

*Leitores, vou descrever
 Uma página colorida
 A vida da minha vida
 Para o povo ouvir e ver.*

(manuscrito inédito, v. 1-4)

A combinação dos dois verbos de percepção, *ver* e *ouvir*, é muito frequente também nas literaturas medievais dos países europeus. Nesta fase de transição da oralidade para a escrita, existe em todas elas a mesma associação: *voir et oïr* em francês, *sehen und hören* em alemão, *see and hear* em inglês, *zien ende horen* em flamengo e assim em diante. Quer dizer que, tanto na literatura de cordel brasileira, quanto naquelas literaturas europeias em vias de transição da oralidade para a escrita, os produtores e os receptores da poesia estão definidos, como testemunhas no sentido em que o *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa* define o termo *testemunha*: «pessoa que viu e ouviu»; definição seguida logo da diferenciação correspondente entre: testemunha de ouvido, ou auricular e testemunha de vista, ou ocular. São termos e definições que pressupõem a procura e a declaração da verdade como objectivos do acto chamado *testemunho* e que acentuam a enorme diferença entre a literatura moderna do cânone, cuja característica principal é a ficção, e a literatura de cordel que pretende contar uma verdade que seja o produto da observação directa e da experiência da vida. Como canta Socorro Lira na canção intitulada *Ave maria do mato*: «é puro viver, virando canção». Ou Patativa do Assaré¹⁴ que declara: «Meu trabalho manual diariamente nunca interrompeu a minha missão de poeta, de simples poeta do povo, cantando a nossa terra, a nossa vida, a nossa gente, viu?» (PA, 18)

A observação da realidade, da vida e a experiência delas são reconhecidas como as fontes autênticas do conhecimento e da verdade: os aplausos durante a performance, as exclamações entusiasmadas, tais como «Tá vendo!» e os comentários elogiosos como «Diz bem a vida da gente» ou «Diz bem a verdade da vida da gente», revelam a adesão imediata e incondicional à verdade declamada pelo poeta que, assim, torna-se verdade partilhada – e em seguida divulgada – pelas testemunhas oculares e auriculares.

¹⁴ Para estas reflexões sobre o lugar da verdade na poesia oral, utilizei as gravações de muitas entrevistas com poetas nordestinos. Porém, existe uma longa entrevista, já impressa, do pesquisador cearense, Gilmar de CARVALHO, com o maior poeta popular nordestino do século XX, Patativa do Assaré. Ela foi publicada em *Patativa, poeta pássaro do Assaré* e dá uma visão bem completa da problemática da verdade e da visão que os poetas nordestinos têm dela. Tive a sorte excepcional de poder passar uma semana com Patativa do Assaré, em Assaré, e na companhia de Gilmar de Cravalho. Foi na primeira semana do mês de julho de 2001 exactamente um ano antes do falecimento do poeta, ocorrido no dia 8 de Julho 2002. Naquela altura, pude verificar e rediscutir com Patativa, com o livro da entrevista na mão, as suas ideias sobre verdade, criação e imaginação. As citações de Patativa que acompanham minhas reflexões encontram-se todas na segunda edição do livro pela Omni Editora, Fortaleza 2002. Utilizarei a sigla PA para a referência bibliográfica das citações que se encontram todas na segunda edição do livro pela Omni Editora, Fortaleza 2002.

V

É neste ponto que intervém a questão da relação entre verdade e ficção na literatura de cordel e do papel que desempenham nela imaginação/invenção/ficção em relação à verdade.

Lembremos, antes de mais nada, que os poetas nordestinos raramente utilizam o termo *ficção*. Eles dizem *invenção* ou *imaginação* e *criar na mente*. Como canta Socorro Lira: «Tudo acontece lá no sertão/Pleno de encanto de imaginação...». Ou como explica várias vezes, e com muita insistência, Patativa do Assaré durante a entrevista com Gilmar de Carvalho: «Pois bem, ...eu nunca vi aquilo. Eu crio na minha mente qualquer um trabalho desses» (PA, 50) e, algumas linhas depois: «Toda vida eu criei assim na imaginação».

Ao percorrer a longa entrevista, o leitor se dá conta de que Patativa não gosta de literatura de ficção no sentido moderno da palavra. Num dado momento, ele declama um dos seus poemas mais célebres, intitulado *Cante lá que eu canto cá* (PA, 69-73) para explicar e sublinhar a diferença radical entre o poeta Patativa e o poeta erudito. Este vive na cidade e a sua poesia baseia-se, na visão de Patativa, num saber livresco:

*Se aí você teve estudo
Aqui Deus me ensinou tudo
Sem de livro precisar
Por favor, não mexa aqui
Que eu também não mexo aí
Cante lá que eu canto cá.*

Contrariamente ao do poeta do sertão, cujo saber é o da vida mesmo:

*Pra gente cantar sertão
Precisa nele morar
Ter almoço de feijão
E o jantar de mucunzá.*

Assim, duas experiências da vida diferentes, darão duas formas diferentes de poesia

*Pois você já tá ciente
Nossa vida é deferente
E o nosso verso também.*

A diferença é entre rico e pobre:

*Você é muito de tudo
Sabe ler e escrever
Pois vai cantando o seu gozo
Que eu canto o meu padecer*

Mas também entre uma poesia da verdade e outra de «negócios impossíveis», quer dizer, ficção:

*Seu verso é uma mistura
É um passará papé
Que quem tem pouca leitura
Lê, mas não sabe o que é.
Tem tanta coisa encantada
Tanta deusa, tanta fada
Tanto mistério e condão
E outro negócio impussíve
E eu canto as coisas visíve
Do meu quirido sertão.*

Várias vezes, no decorrer da entrevista, Patativa tenta explicar a relação entre experiência/verdade e imaginação. De um lado, ele afirma neste trecho, de novo, que a observação da realidade fornece o conteúdo da sua poesia: «eu canto as coisas visíveis do meu querido sertão». Do outro lado, insiste numa afirmação muitas vezes repetida na entrevista, sobre o papel fundamental da imaginação para a sua poesia: «mesmo quando eu cantava ao som da viola, eu nunca deixei de criar esses poemas que eu crio, assim, na minha imaginação» (PA, 42).

Noutra passagem, Patativa fala de uma maneira bem reveladora do que é «invenção» para ele: «Na fazenda Cangatí – sei lá se existe o diabo dessa fazenda – na fazenda Cangatí chegou a energia rural» (PA, 150). O exemplo mostra bem a relação entre os dois: Patativa explica que inventou a fazenda, o nome da fazenda, não para fazer uma obra original, ficcional, mas para melhor transmitir a verdade sobre o que aconteceu quando chegou a electricidade, ou, melhor dizer no referido caso: a televisão. A invenção é para ele uma estratégia poética ao serviço da transmissão da verdade; é estratégia para melhor ensinar. Trata-se de um procedimento muito comum também nas literaturas europeias da Idade Média e dos inícios dos tempos modernos; é só lembrar géneros tais como o *exemplum* e a *fábula* medievais ou o magnífico «Sermão aos peixes» do Padre António Vieira.

As explicações que Patativa dá sobre a relação entre ficção e verdade são muito pertinentes. Afirma que cria na imaginação para melhor dizer a vida real do nordestino: «Eu sou o poeta que cria tudo na imaginação (...) E bato sempre em cheio na vida real.» (PA, 27) e, um pouco mais tarde, ao falar dos seus livros de poesia publicados, ele insiste: «é repleto de poema. Tudo criado na minha imaginação. Mas que bate dentro da vida real, não é?» (PA, 48). A conclusão só pode ser esta: a «vida real» e a «verdade» constituem os objectivos do poeta criador: «Pois bem... eu estava lhe dizendo há pouco que tudo eu crio na minha imaginação, como este simples poema, não é? Mas veja o fundo de verdade» (PA, 28). E é exactamente esse tipo de «literatura» que Patativa preferiu também durante as suas

numerosas leituras das grandes obras do cânone que ele enumera ao concluir: «Mas o que mais gostei de ler, as pregações de Jesus, a vida daquele tempo, aqueles exemplos, com aquelas parábolas, mostrando a verdade» (PA, 89).

Noutras passagens da entrevista, Patativa explica detalhadamente como se estabelece, na sua obra, a relação entre realidade, imaginação e verdade. A respeito da história da escrava do dinheiro, por exemplo, ele diz: «Olhe, aquele meu poema ‘A escrava do dinheiro’, aquilo é um poema onde eu apresento... Ali é um sonho desfeito e ao mesmo tempo é eu mostrando a verdade sobre o dinheiro, de quem não sabe possuí-lo» (PA, 51). Ou outro exemplo ainda:

Como aquele negócio que tá no meu folheto ‘Brosogó, Militéao e o Diabo’. Isso foi que eu inventei, viu? Mas, no fim, porque eu desejo minha poesia assim, o desfecho dá sempre dentro da nossa vida real. (PA, 55)

A missão do poeta é ensinar a verdade; todas as formas e estratégias da sua poética são postas ao serviço dela. Nem as perguntas inteligentes do entrevistador conseguirão dissuadir o poeta deste objectivo essencial, como descobrimos naquela parte do diálogo em que Gilmar de Carvalho quer falar da declamação, como forma de existência mais autêntica do poema (PA, 138-140):

GC – *Patativa, o senhor gosta muito de declamar?*

PA – *Sempre gostei.*

(...)

PA – *Enquanto eu tou recitando, ...eu tou mostrando a verdade dentro daquele poema, tudo direito, viu? (...)*

GC – *Mas declamar não é só dizer o poema, é dizer também com a voz, com as mãos, com o corpo...*

PA – *É, é sim. É sim. Pra poder...*

GC – *Emocionar?*

PA – *É. Ficar... apresentar a verdade com mais certeza, não é?*

Impõe-se uma constatação: a «verdade» da poesia nordestina não é a «verdade» moderna, a do nome certo e completo, da hora certa, do lugar mapeado, de todos os pormenores verificados, no passaporte, no cartão de identidade e outros documentos, o conjunto confirmado pelos especialistas e pela ciência livresca! Para Patativa, como disse um dia Bertold Brecht: «O problema não consiste em mostrar coisas verdadeiras, consiste em mostrar como são verdadeiramente as coisas».

VI

A diferença entre as duas «verdades» torna-se mais visível ainda ao comparar as formas da sua acreditação. Estabelecimento, verificação e acreditação/corroboração da verdade moderna são os resultados de um processo chamado *investigação* ou *inquérito* que, uma vez verificados todos os dados acima referidos, produz aquela verdade considerada única, objectiva e definitiva. O exemplo por excelência deste procedimento é o processo jurídico que leva à condenação ou à absolvição do inculpado. A verdade moderna é facto, documento, resultado que se impõe... A acreditação da verdade do testemunho oral é, bem pelo contrário, um processo complexo e nunca acabado de acreditações sucessivas, realizadas umas *a-priori*, outras como componentes simultâneas do acto do testemunho; outras ainda: *a posteriori*.

Efectua-se já um processo de acreditação, ao mesmo tempo concreto e simbólico, anterior ao acto do testemunho, quando o poeta chega perto do recinto, da roda formada pelo público que está à sua espera. Um corredor estreito abre-se para o deixar passar e logo o círculo fecha-se de novo. O poeta, apumado – em pé ou sentado – afina o violão, procura o ritmo da declamação, sonda o público; a toada surge, o silêncio e uma corrente de sim-patia e em-patia instalam-se: está concluído o pacto entre o poeta que veio, intencionalmente, para testemunhar e o auditório para o escutar; a voz do poeta pode apropriar-se do espaço... Outros poetas e contadores, logo ao entrar no círculo, estabelecem ritualmente esse pacto, como fazem os contadores moçambicanos:

– *Karingana wa karingana*: Quero contar uma história.

E o público que responde:

– *Karingana*: Conte!

Trata-se de confirmar e ritualizar uma das características básicas do testemunho, a sua *intencionalidade*, no sentido original da palavra: «tender, estender a, na direcção de». Ela é ao mesmo tempo concreta, racional (o poeta veio com a intenção de testemunhar, o público com a de o escutar) e espiritual, emotiva: tentar aproximar-se de, como expressão da vontade de empatia e simpatia que produz a fusão de testemunho e destinatário naquele *perpetuum mobile* ao qual Paul Zumthor deu o nome de *mouvance*, *movência* de criação, co-criação e re-criação das verdades de um saber partilhado.

Muitas vezes, depois do começo ritual, o testemunho continuará com uma declaração explícita: a da intenção e vontade de dizer a verdade e a verdade só, por exemplo, pela invocação de Deus. O folheto intitulado *O exemplo da cabra que falou sobre crise e corrupção*, da mão de José Francisco Borges, abre da seguinte maneira: «Pai supremo e poderoso / Dai-me santa inspiração / Para versar este exemplo / Que faz chamar atenção / Duma cabra que falou / Sobre crise e corrupção.»

Resumindo: a produção, transmissão e recepção do testemunho oral tradicional coincidem na performance, o que implica um processo de co-criação; a sua verdade e credi-

tação serão, elas também, produtos dessa co-criação, da corrente de empatia que se estabelece entre o porta-voz e o auditório. E é este auditório, transformado em testemunha que «viu e ouviu», que vai testemunhar, em seguida, a verdade por ele «testemunhada».

Foi a escrita que permitiu, mais tarde, criar a distância – no tempo e no espaço –, entre as etapas da produção, recepção e verificação do testemunho, distanciamento que se tornou a *conditio sine qua non* e a característica essencial, não só da verificação do documento escrito, como também do testemunho oral moderno, base indispensável da sua objectivação e transformação em verdade «definitiva».

Porém esses dados «objectivos» tais como nomes, lugares, datas, a hora certa e tantos outros, bem codificados no documento escrito, não podem ter o mesmo lugar numa situação de transmissão oral. Muitas vezes, eles serão mal captados na emoção da performance, mal interpretados e mal repetidos depois. Essas «variantes» da verdade inicial encaixar-se-ão cada vez mais umas nas outras, passando às vezes de uma geração para a outra e transformando-se em tradição, sem que se perca a confiança¹⁵ na verdade da mensagem que elas veiculam. É assim que se cava cada vez mais o abismo entre as verdades «encaixadas» da oralidade e a verdade única, registrada no documento escrito.

A verdade co-criada passará, em seguida, por vários tipos de acreditação *a posteriori*, tanto directos, através dos aplausos, do cachet pago ao poeta, da compra do folheto, de novos convites..., quanto a meio e longo termo. Integrada à memória da comunidade, ela será repetida – acreditada de novo! – inúmeras vezes e, se ela for útil ou importante para a vida da comunidade ou para o fortalecimento da sua coesão social, passará de uma geração para a outra, tornar-se-á tradição.

Conclusão

O poeta gozador é ao mesmo tempo fictício e real, por paradoxal que possa parecer.

Oliveira de Panelas¹⁶

O mundo da oralidade constrói-se e vive graças a essa cadeia nunca interrompida de verdades múltiplas e movediças; é esse o registo que os poetas-mestres-da-palavra glosam infinitamente. Trata-se de um jogar/brincar/folgar com ele e que lhes oferece um prazer muito vivo; eles são ao mesmo tempo, como diria Oliveira de Panelas, poetas «glosadores» e «gozadores».

¹⁵ A convicção e confiança que o testemunho fica essencialmente o mesmo, apesar da produção contínua de variantes, foram analisadas por ONG, 1982: 57-67.

¹⁶ Em *O poeta gozador* no CD *Quarenta anos de cantoria*, João Pessoa, s.d. Distribuição: op@oliveiradepanelas.com.br

Insistamos nas noções de *gozo* e de *prazer*, implícitas no verbo *folgar*, porque o testemunho poético possui o carácter lúdico no sentido profundo de *jogo sério* que o filósofo holandês, Johan Huizinga, tentou evocar no seu magistral estudo, intitulado *Homo Ludens*. É esse carácter lúdico que confere toda a sua beleza, o seu poder de sedução e de persuasão ao testemunho oral e provoca os momentos de gozo e alegria intensos, de cumplicidade e felicidade profundas, ressentidas pelo poeta e seu público durante a performance. É essa «cumplicidade», essa «verdade-feliz-da-vida», que, com certeza, provocou tanta inveja na mente de Platão e explica o ódio e a raiva das elites que, no decorrer dos séculos, quiseram impor ao povo – de fora – uma nova verdade legitimadora do seu novo poder usurpador.

Esse jogo lúdico (ao mesmo tempo jogo sério e brincadeira) que o poeta gozador, glosador da memória da comunidade, pode ‘brincar’ com os seus públicos no espaço ritualizado da *performance* e sob o controle da comunidade de escuta, transformou-se num inimigo temido e elemento desestabilizador do poder das elites.

É nesse espaço/recinto/roda que poderão nascer infinitamente novas configurações e reconfigurações da memória colectiva; é no tempo da roda que tudo pode acontecer, é graças ao pacto estabelecido entre poeta e público que todos serão obrigados de tudo acreditar. Jogo inteligente, cheio de virtuosidade, lúdico em que tudo, como diria Oliveira de Panelas «é ao mesmo tempo fictício e real, por paradoxal que possa parecer»!

Bibliografia

- BAUMAN (1977) – *Verbal Art as Performance*. Waveland Press.
- BORGES, José Francisco Borges, s.d. – *Memórias e Contos de J. Borges*. Bezerros: Gráfica Borges.
- BURKE, Peter (1983) – *Popular Culture in Early Modern Europe*. 1.^a ed. Londres: Harper and Row.
- CARVALHO, Gilmar de (1999) – *Madeira Matriz. Cultura e Memória*, 1.^a ed. São Paulo: Ed. Annablume.
- (2002) – *Patativa poeta pássaro do Assaré*, 2.^a ed. Fortaleza: Omni Editora.
- CHAYTOR H. (1945) – *From Script to Print: an Introduction to Medieval Literature*, 1.^a ed. London: S. Jackson.
- CLANCHY, M. T. (1979) – *From Memory to Written Record – England, 1066-1307*, 1.^a ed. Cambridge MA: Harvard University Press.
- FOLEY, John Miles (1995) – *The Singer of Tales in Performance*, 1.^a ed. Bloomington: Indiana University Press.
- FOUCAULT, Michel (1971) – *L’Ordre du Discours – Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, 1.^a ed. Paris, NRF: Editions Gallimard.
- GODZICH, Wlad (1994) – *The Culture of Literacy*, 1.^a ed. Londres: Harvard University Press.
- GOODY, Jack (1977) – *The Domestication of the Savage Mind*, 1.^a ed. New York: Cambridge University Press.
- (1986) – *The Logic of Writing and the Organization of Society*, 1.^a ed. New York: Cambridge University Press.
- (1987) – *The Interface Between the Written and the Oral*. New York: Cambridge University Press.
- GRÖBER, G. (1893) – *Zur Volkskunde aus Concilbeschlüssen und Capitularien*. Leipzig: Vogel.
- HAVELOCK, Eric (1963) – *Preface to Plato*, 1.^a ed. Cambridge MA: Harvard University Press.
- (1996) – *A Musa aprende a escrever*, trad. de Maria Leonor Santa Bárbara de *The Muse Learns to Write*. Lisboa: Gradiva.
- HUIZINGA, Johan (2001) – *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*, trad. de João Paulo Monteiro, 5.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva.

- HYMES, Dell (1962) – *The Ethnography of Speaking*. In «Anthropology and Human Behavior». Washington DC, pp. 12-53.
- (1975) – *Breakthrough into Performance*. In «Folklore, Performance and Communication», ed. Dan Ben-Amos e K. Goldstein, pp. 11-74.
- (1994) – *Ethnopoetics, Oral-Formulaic Theory and Editing Texts*. In «Oral Tradition», vol. IX: 330-370.
- JOUSSE (1925) – *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*. Paris: Beauchesne.
- LEMAIRE, Ria (2004) – *L'acte ritualisé, efficace et juste d'énonciation...*. In «Formes discursives du témoignage», org. C. Gaudard e M. Suarez. Toulouse: Champs du Signe, pp. 125-141.
- (2006) – *Des Corps qui font foi aux corps suspects: Historiciser les notions de témoignage et de corps*. In «Corps et témoignage», org. C. PERRIN. CAEN: Presses Universitaires de Caen, pp. 19-32.
- LERER, Seth (1995) – *Literacy and Power in Anglo-Saxon Literature*, 1.^a ed. Lincoln: University of Nebraska Press.
- LORD, Albert (1960) – *The Singer of Tales*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- ONG, Walter (1982) – *Orality and Literacy – the Technologizing of the Word*. Londres: Methuen.
- PARRY, Milman (1928) – *L'épithète traditionnelle dans Homère*. Paris: Belles Lettres.
- SARAIVA, Arnaldo (1980) – *Literatura marginal izada, Novos ensaios*. Porto: Col. Distribuições: Ed. Presença.
- TEDLOCK, Dennis (1983) – *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- ZUMTHOR, Paul Zumthor (1980) – *Parler du Moyen Age*, 1.^a ed. Paris: Minuit.
- (1983) – *Introduction à la poésie orale*, 1.^a ed. Paris: Seuil.
- (1987) – *La Lettre et la Voix. De la "littérature" médiévale*, 1.^a ed. Paris: Seuil.

O CONTO PORTUGUÊS PARA-POPULAR EM OBRAS PUBLICADAS NA IDADE MÉDIA

RUI FARIA

IELT – FCSH
Universidade Nova de Lisboa

As formas mais antigas de narrativa em galaico-português são os *exempla* que encontramos nas crónicas e nos nobiliários. Apresentam-se como textos que visam propósitos precisos, como sejam os valores morais, a formação do indivíduo e a pedagogia social. «Valores como a pobreza, a castidade, a obediência, o respeito pela hierarquia, a abstinência e a temperança aparecem veiculados quer em forma da prédica e da exortação quer através de *exempla*, sob a forma de pequenas histórias ou contos exemplares da mais diversa origem»¹. Essas narrativas, embora de fundo quase exclusivamente religioso e moral, são contos, no sentido etimológico da palavra. Do latim *computare*, o verbo «contar», em português, tem, à semelhança do que acontece com outras línguas românicas, a aceção de «relatar» e «narrar»².

Em língua portuguesa, no final do século XIII eram já conhecidos dois documentos datados de uma época anterior a 1250: o testamento de D. Afonso II³ e «a notícia do torto»⁴. Recentemente, foi descoberto por Ana Maria Martins, em 1999, um outro docu-

¹ BUESCU, 1990: 103.

² ROSSI, 2000: 166.

³ A data apontada para o testamento é de 27 de Junho de 1214. Existem dois exemplares deste testamento; um deles foi enviado ao Arcebispo de Braga e o outro ao Arcebispo de Santiago.

⁴ A data aproximada deste documento é a de 1215. A «notícia do torto» é um documento onde D. Lourenço Fernandes da Cunha fez um minucioso relatório das malfetorias feitas por D. Sancho I e por Vasco Mendes, por ordem do mesmo rei. É um bocado de pergaminho, escrito dos dois lados. Veio do mosteiro feminino de Vairão e está hoje no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

mento escrito em português, datado de 1175, e que dá pelo título de «Notícia dos Fiadores»⁵. Depois destes, aparecem outros tipos de espécimes narrativos. E nessa variedade interessa-nos referir, ainda que brevemente, alguns textos que permitem registar o nascimento do «conto medieval»⁶, género narrativo breve que, na época, poderá confundir-se, em muitos aspectos, com o conceito actual de conto popular, no âmbito da narratologia.

1. *Cantigas de Santa Maria*

Diferentemente das comuns cantigas de amigo e de amor trovadorescas, em geral puramente líricas, embora sejam verdadeiras narrativas breves algumas pastorelas⁷ e algumas cantigas de escárnio e maldizer⁸, as *Cantigas de Santa Maria* impõem-se como autênticos contos breves em verso.

Estas cantigas prolongam a tradição dos milagres⁹ marianos que, em Portugal, é bastante antiga. Aires A. Nascimento assevera que no nosso país «o testemunho mais qualificado das antigas colectâneas de milagres marianos, iniciadas no século IX, é o *Marial* alcobacense (BNL, Alc. 149), dos séculos XII/XIII»¹⁰, e que afinal se relacionam também com uma antiquíssima prática narrativa de milagres que se encontra inclusivamente nos evangelhos.

Essa prática tinha sucesso garantido como o tiveram as *Cantigas de Santa Maria*: «son el más atrayente de los mariologios, el más copioso en lengua románica; una «obra total» que refleja variadísimos aspectos de la vida familiar, popular y cortesana, la devoción y las creencias y preocupaciones de la época»¹¹.

Colectânea de textos, não uma obra de autor, mas certamente de um conjunto de autores da corte de Afonso X, as *Cantigas de Santa Maria* não se limitam à tradução ou adaptação de textos marianos já internacionalizados em latim e/ou em língua vulgar, «a par dos de fonte confirmada e bem conhecida, são muitos os de fonte ainda hoje desconhecida e provavelmente apenas oral»¹².

⁵ «A Notícia dos Fiadores» veio do Mosteiro de São Cristóvão de Rio Tinto. Trata-se de uma notícia de fiadores discriminando as dívidas de Pelagio Romeu.

⁶ Nuno Júdice (1988: V) aponta a fixação pela escrita como a altura em que se pode falar de um conto ou narrativa, «o momento em que a escrita começa a dominar sobre a oralidade e em que uma cultura literária, erudita, anuncia a viragem que relegará para um plano marginal a cultura oral, popular, dominante nos primeiros séculos da romanidade.»

⁷ Veja-se, por exemplo, a pastorela de D. Dinis, «Unha pastor bem talhada», (CBN 534; CV 137), cuja estrutura é claramente a de uma espécie narrativa: é contada uma *estória*, há personagens – uma pastora e um papagaio (elemento exótico) – e diálogo e assiste-se a uma progressão narrativa curta.

⁸ A cantiga «Meu senhor arcebispo, and'eu escomungado», de Diego Pezelho, (CBN 1959; CV 1124), é outro exemplo de uma narrativa breve, onde se conta a traição feita por um grupo de nobres ao rei D. Sancho II. Na sequência de um grave conflito que opôs o rei ao clero, em 1245 o papa retirou a D. Sancho II o título de rei e entregou o governo do país a seu irmão, o conde de Bolonha, futuro D. Afonso III. Seguiu-se um período de guerra civil, durante a qual vários alcaides, a quem D.

Afonso X começa, frequentemente, por indicar a fonte, ainda que vagamente, sob a forma de tópico por se referir à tradição oral: «que eu oí...», «que contaron a mí...», «oí dizer...»¹³.

Também ao nível dos assuntos a tradição oral é evocada, como assinalou Filgueira Valverde (1985: XLIX): «Al lado de los asuntos procedentes de libros «de milagros», otros muchos proceden de libros de varia erudición o de la tradición oral. No todos tienen, en sus orígenes, un cuño marial: por el contrario, vienen incluso de campos apartados de lo religioso. Para algunos pueden hallarse paralelos en las culturas orientales; otros traen sus aguas de los «arroyos» clásicos de que habla el propio rey en la *General Estoria*.»

Assim sendo, nas *Cantigas de Santa Maria*, o religioso e o profano – ou, se preferirmos, o divino e o popular – entrelaçam-se, permitindo que a obra não se destine a um público específico, o que condicionaria fortemente a sua transmissão. Propõe-se alcançar destinatários heterogêneos como forma de garantir, ainda mais, a sua persistência no tempo e no espaço¹⁴.

1.2. Livros de Linhagens

A valiosa compilação que fez José Mattoso com o título de *Narrativas dos Livros de Linhagens* (1983) assume-se de particular importância para o estudo não só da narrativa medieval, mas também para a reflexão sobre o surgimento de uma narrativa breve¹⁵, cujo

Sancho II havia confiado castelos, entregaram essas fortalezas ao conde de Bolonha, violando desse modo o código de honra da nobreza.

⁹ Aires A. Nascimento (2000: 459-460) sintetiza as características deste género literário, dizendo que «a noção de milagre da Idade Média pouco tem a ver com a que a teologia posterior desenvolveu. [...] Como forma literária, o milagre é uma narrativa breve, em torno de um facto extraordinário, relacionado com o culto de um santo, em santuário bem determinado, referido a um beneficiário identificável, sincero e agradecido, que exprime o seu reconhecimento manifestando publicamente a graça recebida perante uma autoridade (religiosa e/ou notarial) e perante peregrinos dos santuários (através da narrativa ou da oferta de testemunhos exteriores).»

¹⁰ NASCIMENTO, 2000: 460.

¹¹ FILGUEIRA VALVERDE, 1985: VII.

¹² BERTOLUCCI PIZZORUSSO, 2000: 143.

¹³ Noutros casos ainda, Afonso X chega a especificar quem lhe contou, como se pode ler nas cantigas n.º 159 e n.º 168 na edição de José Filgueira Valverde citada na Bibliografia deste nosso trabalho (N.º 159 – «... eu oí contar/ a uns roméus que foron a Rocamador orar»; N.º 168 – «... mi contou un crérigo que achou escrito»).

¹⁴ Os temas evocados nas *Cantigas de Santa Maria* são variados e muitos deles foram retomados em contos e *estórias* de cariz popular. A título de exemplo, a cantiga n.º 7, «Esta es como Santa María libró a la abadesa preñada que se adormeció llorando ante su altar», é uma *estória* picante que narra como uma abadessa engravidou de um homem de Bolonha e como a Virgem a perdoou. O tema da religiosa grávida é frequente na tradição oral portuguesa através de anedotas e chistes. Relativamente a esse «milagro», Filgueira Valverde afirma: «de localización italiana, aunque de posible origen en el norte de Francia, aparece entre los milagros de la serie atribuida a Pothon, como de mediados del siglo XII, y fue difundida por el *Speculum Historiale* del Bellovacense, con el título *De abbatisa pregnante quam Mariam ab infancia liveravit*. Pasó a los *Miracles* provenzales y fue ampliamente desarrollada en «fabliaux», historias, vidas y mariales, como testimonio de la amplia indulgencia de la Virgen con los pecadores.» (1985: 23)

¹⁵ Relativamente a essas narrativas breves, Luciano Rossi chama a atenção para o facto de «se examinarmos [estes] textos,

esqueleto narratológico se assemelha à estrutura do conto popular de tradição oral, tal como hoje a concebemos. Contudo, apesar de centrar o seu estudo nos livros de linhagens, particularmente no *Quarto Livro de Linhagens* ou *Nobiliário do Conde D. Pedro*¹⁶, José Mattoso assevera que estes textos «não estão, é claro, completamente isolados como testemunhos da produção literária leiga dos séculos XIII e XIV. Algumas das narrativas encontram-se também, por exemplo, nas crónicas, particularmente na de 1344, na dos *Vinte Reis* e na de 1419, às quais se podem juntar as chamadas *Crónicas Breves de Santa Cruz de Coimbra*»¹⁷.

Relativamente às narrativas que seleccionou, apercebemo-nos da «variedade» que caracteriza os textos narrativos medievais. Mattoso classifica os textos que seleccionou em «Histórias do «Libro de las Generaciones»», «Histórias da Crónica Galego-Portuguesa de Espanha e de Portugal», «Textos épicos», «Temas de «Romances»», «Narrativas de fundo mítico», «Tradições familiares», «Os deveres dos vassallos e dos cavaleiros» e «Narrativas «Históricas»».

Algumas dessas narrativas que constam de certas recolhas portuguesas, nomeadamente *Contos Tradicionais do Povo Português*, da responsabilidade de Teófilo Braga, reservam uma parte significativa a «Histórias e Exemplos de Tema Tradicional e Forma Literária».

Nessa secção de narrativas da recolha de Teófilo Braga encontramos a reprodução quase total de uma das histórias do «Libro de las Generaciones», a qual Mattoso apresenta com o título «As filhas do rei Lear»¹⁸. José Mattoso justifica a inclusão dessa narrativa na sua obra «por estar relacionada com um conto popular português ainda hoje muito conhecido»¹⁹. Na verdade, essa narrativa, que aparece na categoria dos textos que constituem uma adaptação da matéria de Bretanha no *Livro de Linhagens*, tem versões em Portugal, nomeadamente em Teófilo Braga, com o título «O Sal e a Água»²⁰ e em Leite de Vascon-

o dado mais relevante é a ausência de formas autónomas de narrativa breve comparáveis aos *fabliaux* franceses ou às *novelle* italianas», e acrescenta que «isto não significa que [estas narrativas breves] não tenham existido, mas apenas que, nas particulares condições socioeconómicas do Portugal medieval, estes relatos não foram passados para os manuscritos que chegaram até nós [...]» e conclui que «as formas mais antigas de narrativas em galego-português são os *exempla* inseridos nas crónicas e nos nobiliários.» In «Conto», LANCIANI, Giulia & TAVANI, Guiseppa (org. e coord.), (2000) – *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, 2.ª edição. Lisboa: Editorial Caminho. No âmbito da teoria literária, o «fabliau» é um género narrativo, metrificado e breve, de carácter jocoso. A definição que nos parece mais acertada e completa é a que encontramos na *Britannica Encyclopaedia*: «A fabliau is a short metrical tale made popular in medieval France by the jongleurs, or professional storytellers. Fabliaux were characterized by vivid detail and realistic observation and were usually comic, coarse, and often cynical, especially in their treatment of women». Também as *novelle* pretencem ao modo narrativo, porém, e comparativamente aos *fabliaux* francês, têm uma estrutura narrativa mais complexa e abordam, com tom satírico, situações do quotidiano.

¹⁶ O *Quarto Livro de Linhagens* é considerado por Luciano Rossi o livro «mais interessante no plano literário, especialmente no aspecto narrativo» (1979: 15).

¹⁷ MATTOSO, 1983: 3.

¹⁸ Cf. MATTOSO, 1983: 19 e BRAGA, 2001, II: 87 – «O rei Lear».

¹⁹ MATTOSO, 1983: 18.

²⁰ Teófilo Braga regista, como nota a esse conto popular, o seguinte: «É uma forma popular da lenda do Rei Lear. Nos contos de Grimm vem como episódio na «Guarda Patas». Nas *Fiabe, Novelle e Raconti*, de Pitré, n.º 10, vem este mesmo tema tradi-

celos (1966), com os títulos «Bicho Cortiça», «A Corticeira», «O Sabor dos Sabores» e «O Gosto dos Gostos», todos exemplificativos, em termos de classificação internacional do ATU 923 («Love Like Salt»).

Além de «As filhas do rei Lear», também encontram registo, no *corpus* medieval português, textos que constituem, segundo Mattoso, temas de «Romances», como sejam «Miragaia»²¹ e «Fernão Rodrigues de Castro», cujos motivos entraram no domínio do conto. Uma versão bastante extensa de «Miragaia» é publicada por Teófilo Braga apenas na 2.^a edição de *Contos Tradicionais do Povo Português*, volume II, de 1915. Trata-se de uma história escrita em verso, cuja autoria é atribuída a João Vaz. O facto de se apresentar em verso pode justificar-se, no entender de Mattoso, por ser «um dos trechos dos nobiliários que conserva vestígios mais claros da sua forma poética primitiva», uma vez que se trata «da adaptação de uma lenda de longínqua origem bíblica acerca da sabedoria de Salomão, mas que já tinha sido transformada, nas suas versões nórdicas, na história de um herói com excepcionais poderes mágicos.»²²

Em relação à narrativa «Fernão Rodrigues Castro», sobre a qual se detém Nuno Júdice em *O Espaço do Conto no Texto Medieval* (1988), é importante reconhecer-lhe, por um lado, a origem portuguesa, apesar de serem ténues os argumentos a esse respeito, e vestígios evidentes da transmissão oral do relato, por outro. A sua estrutura é já de uma complexidade assinalável em termos de criação literária, como assinala Júdice. Com efeito, esta narrativa encerra dois contos: «o conto dos escudeiros é algo que pertence ao domínio da oralidade (eles *contarom-lhe esta maneira*): o testemunho é prestado de viva voz, não tendo um relato escrito que permita dar-lhe uma formulação consistente com o real (*esta maneira* indicará, então, o ponto de vista sobre o real, e não o real.) Pelo contrário, o *conto* de Fernam Rodriguez (que é o do narrador) remete para a própria narrativa escrita – *como*

cional. No *Panchatantra* há uma princesa casada com um príncipe-serpente, a qual é expulsa de casa pelo pai. Adiante reproduziremos a forma literária desta lenda como se lê no *Nobiliário do Conde D. Pedro*, do século XIV. Nos *Contos Populares do Brasil*, n.º III, vem com o título de «Rei Andrada». Há uma versão portuguesa coligida por Pedrosa, «Pedro Cortiçolo». Na coleção *Maive Stokes, Indian Fairy-Tales*, n.º XXIII, vem com o título «The Princess who loved her father like salt» (2001, I: 229). Essa anotação de Teófilo Braga situa o leitor, assim como o estudioso do conto popular, na panóplia das versões. Todavia, as designações de «lenda» por conto popular e por «conto mítico da Aurora, do Sol e da Noite» poderão gerar alguma confusão no âmbito dos estudos da narrativa breve. Uma lenda passa a conto? O que é um conto mítico? Essas são algumas das questões que podemos colocar assumindo-nos como leigos na matéria, mas em termos de teoria literária, temos consciência das diferenças específicas entre os diversos géneros narrativos.

²¹ É talvez o conto mais conhecido do *Nobiliário* de D. Pedro. (Cf. ROSSI, 1979: 17) Duas versões desse conto chegaram até nós: uma mais breve, no *Segundo Livro de Linhagens*, e outra mais longa, sobre a qual nos detemos, no *Quarto Livro de Linhagens*. A propósito dessas duas versões, Luciano Rossi afirma que «as duas redacções do conto divergem em relação a elementos não marginais, porque a versão mais reduzida (a do segundo livro) se refere, em substância, a um dos muitos *exempla* misóginos sobre a perfídia das mulheres, enquanto a mais rica (a do *Nobiliário* de D. Pedro) oferece uma análise mais aguda da psicologia dos personagens ao mesmo tempo que nos transporta para um ambiente inequivocamente cortês».

²² MATTOSO, 1983: 41.

²³ JÚDICE, 1988: 68.

já dissemos, a fórmula utilizada para o substituir, obrigando o leitor a ir atrás e reler o texto para encontrar o conto elidido. Deste modo, o narrador confere ao discurso – com a conotação retórica, logo literária, que o género possui – um carácter de validação do real que se opõe à oralidade, que apenas transmite uma imagem do real limitada/de-formada pelo ponto de vista do recitante/testemunho»²³.

Nuno Júdice clarifica o processo de cristalização²⁴ de uma narrativa pela escrita, permitindo a sua inclusão na memória colectiva. No caso específico de «Fernão Rodrigues Castro» não se apurou, porém, nenhuma transmissão e/ou recriação em versões, como se verificou com outros textos de igual proveniência, como, por exemplo, «A Dama Pé de Cabra». Essa narrativa é, tal como o «Cavalo Pardalo», de fundo mítico; e ambas «alcançaram uma vasta circulação pelo facto de terem sido utilizadas, ampliadas, recriadas (através de um processo de *amplificatio*) ainda que com notável fidelidade ao texto medieval, por Alexandre Herculano: quanto à primeira [«A Dama Pé de Cabra»], trata-se de um dos contos das suas *Lendas e Narrativas*, inicialmente publicado em *O Panorama*, entre Setembro e Outubro de 1843 e mais tarde incorporado no tomo II dessa obra. É curioso notar que, nessa primeira versão, apresentava como sub-título «Conto de junto ao Lar», remetendo para a imagem expressiva de uma transmissão oral na base dos textos que, recriados literariamente pelos Românticos, provinham de uma memória colectiva e de uma transmissão de outiva»²⁵.

E além de ter sido reproduzido substancialmente por Herculano, «A Dama Pé de Cabra» figura igualmente na recolha de Teófilo como uma história de forma literária, tal como o «Rei Lear». «A Dama Pé de Cabra» exemplifica, ao lado da «Dona Marinha»²⁶, uma versão de contos designados de melusianos, por remeterem para um fundo mítico que se reporta ao nascimento da mulher a partir de elementos da natureza, uma mulher misteriosa que tem, enquanto personagem fictícia, traços que a demarcam no universo do fantástico²⁷.

²⁴ Essa cristalização passa por um processo complexo que Júdice entendeu designar de «quatro níveis de exposição de um facto real ou imaginário», os quais mantêm uma relação de aproximação ou distanciamento do facto. «1. Contar é o mais próximo do facto. Significa que aquilo que se testemunhou (real ou imaginariamente, numa cena concreta ou inventada) é transmitido segundo passos lógicos que têm um princípio, um meio e um fim em sequências sucessivas elaboradas de acordo com a ordem cronológica do facto. [...] 2. Recitar (re-citar) ou re-contar é um momento segundo da vida de um conto, e eventualmente secundário. Aqui, o facto está já numa perspectiva distante. O locutor é um intérprete do conto no duplo sentido de alguém que repete a sua lição e de alguém que terá de esclarecer verbalmente para um auditório que a não conhece. [...] Enquanto o contar supõe o predomínio do facto, recitar ou recontar a presença principal do intérprete ou proto-narrador. 3. Narrar é já um nível superior de elaboração do conto. Implica o conhecimento e o domínio de regras (códigos) de transmitir o facto. [...] 4. Escrever é a fase superior do processo. Representa o momento de cristalização do conto, a sua formação definitiva – e, simultaneamente, transforma-o em facto.» (1988: 2-3).

²⁵ BUESCU, 1990: 94.

²⁶ Em BRAGA (2001, II: 91-92), surge com o título «A Linhagem dos Marinhos».

²⁷ Maria do Carmo Castelo Branco Sequeira (2002: 179-180) define o universo narrativo fantástico como um «sub-género narrativo [...] que se distingue de outras categorias – como o estranho e o maravilhoso – pelo facto de criar um efeito de

A respeito de «A Dama Pé de Cabra» e de «Dona Marinha», José Mattoso afirma o seguinte: «A velha lenda da Dama Pé de Cabra constitui uma versão de um conto muito conhecido em toda a Europa e que foi igualmente adaptado à origem de várias famílias, entre as quais à mais célebre, a de Lusignan, que teria nascido de Melusina, a feiticeira aquática. No *Livro de Linhagens* existe outra versão do mesmo conto, o de D. Marinha, proveniente de outra região da Península, a Galiza. O elemento comum de todos estes contos é a origem sobrenatural da mulher, que vem da floresta ou das águas, quer dizer dos espaços da natureza onde dominavam as forças que o homem não podia controlar e onde ele julgava que se teriam refugiado as potências extra-terrenas, meio demoníacas, depois das conquistas do cristianismo. Potências que, apesar de consideradas adversas, ameaçadoras, pelos clérigos, se podiam apaziguar ou tornar benéficas por meio de acções mágicas [...]»²⁸.

1.3. *Horto do Esposo*

Ainda no panorama medievo português, importa uma breve referência à obra anónima do século XIV intitulada *Horto do Esposo*, que apresenta, além da feição alegorizante, uma estreita relação com os bestiários, obras de carácter moralizante sobre animais reais e fabulosos que marcaram o universo maravilhoso e fantástico europeu da Idade Média. É comumente aceite a autoria portuguesa do *Horto do Esposo*. Trata-se de uma obra «em que o anónimo autor, solicitado por sua irmã, se propõe fazer um livro sobre as “coisas maravilhosas do mundo” e as “propriedades das animalias”, onde “a interpretação místico simbólica dos animais, não só fabulosos (sereias, basiliscos) como reais (boi montês, cabra, veado) estende-se de igual modo às plantas: “Das ervas do orto da Santa Escritura”»²⁹.

O *Horto do Esposo* apresenta-nos numerosas narrativas de exemplo, retomando e institucionalizando o carácter moralizador dos *exempla*. Teófilo Braga faz constar na sua recolha de contos populares cerca de uma dezena de narrativas extraídas do *Horto do Esposo*, sobretudo aquelas cujos motivos remetem para versões mais antigas³⁰ ou cujos temas se acham tratados noutros contos³¹.

incerteza, de hesitação, perante acontecimentos que, rompendo abruptamente com a ordem reconhecida, parecem apresentar-se como sobrenaturais».

²⁸ MATTOSO, 1983: 65.

²⁹ BUESCU, 1990: 106.

³⁰ Teófilo Braga refere-se, por exemplo, ao conto «A Justiça de Trajano» como tendo sido narrado por João Diácono, S. Tomás e Dante; a «Os Quatro Ribaldos» como tendo sido achado no *Pantchatantra*.

³¹ O recolector comenta, por exemplo, em relação ao conto «A Morte dos Avarentos», que nas facécias a figura do avarento tem algum protagonismo pela sua conduta, constituindo motivo suficiente para constar nos *exempla* medievais. Também relativamente ao conto «As Misérias da Riqueza», Teófilo apresenta a seguinte nota: «o tema do rei que anda de noite pela cidade tem uma base popular» (2001: II, 100), do mesmo modo como considera tema popular o veiculado no conto «Os Dous caminhos».

Além dos contos bíblicos a que se reporta a maior parte dos Livros I e II do *Horto do Esposo*, encontramos também ecos das lendas arturianas. A breve narrativa³² que acompanha o Capítulo I do Livro III sobre o «Falamento dos proveitos e condições da Sancta Scriptura e de como deve seer leuda e ensinada», embora reduzida a uma função meramente exemplar, conserva traços da narração arturiana. Luciano Rossi enumera-as: «o *locus amoenus* do exórdio, as «damas lastimosas», o mito da virgindade explicitamente referido ao herói (o autêntico *dramatis persona*), o banho de sangue que tem o poder de sarar os males e devolver a vida»³³.

1.4. *Demanda do Santo Graal*

A popularidade da «Matéria de Bretanha» ou «Literatura Arturiana», dadas as suas narrativas cavaleirescas e exemplares, levou à profiferação de textos por toda a Europa, durante a Idade Média, e Portugal não foi excepção. Nunca a literatura havia conhecido uma matéria tão rica em elementos sobrenaturais e românticos, ligados à procura do Graal, aos encantamentos de Merlim, a figuras feéricas, como a Fada Morgana, aos cavaleiros da Távola Redonda.

O melhor exemplo da literatura arturiana em língua portuguesa é *A História dos Cavaleiros da Távola Redonda e da Demanda do Santo Graal*, título «que figura na lombada da encadernação do testemunho único português, o ms. 2594 da Biblioteca Nacional de Viena. Como essa encadernação foi feita no século XVIII ou XIX, quando o manuscrito já se encontrava em Viena, não se sabe se o título foi dado por um erudito local ou se reproduz alguma folha ou capa antiga, então eliminada»³⁴.

Na verdade, atendendo ao número de recriações e adaptações que se fez dos episódios da «Matéria de Bretanha», torna-se difícil assinalar com precisão os títulos dos manuscritos. Além disso, tal como assinala Rossi, «as *Demandas* ibéricas, em particular, são o resultado de uma complicada mistura da *Queste* com o *Tristan*, mas também com o *Roman d'Érec* e com o *Palamède*»³⁵. É como se houvesse uma acção inventada a partir da selecção dos episódios mais apreciados dos vários romances arturianos.

Importa-nos aqui reforçar o interesse que as narrativas do «ciclo bretão» terão despertado junto do público português. Estas *estórias* apresentam-se como novelas cujo conteúdo cavaleiresco preenche e de certa forma executa o imaginário da Idade Média, dando conta de sincretismos muitas vezes inextricáveis. Por outro lado, elas revelaram-se verdadeiros códigos de conduta, atendendo à clarificação de modelos de comportamento e à construção de paradigmas de virtude que cristalizam e immortalizam os seus heróis.

³² Vide *Horto do Esposo*, Edição de Irene Freire Nunes e Coordenação de Helder Godinho, 2007: 39.

³³ ROSSI, 1979: 49.

³⁴ CASTRO, 2000: 203.

³⁵ ROSSI, 1974: 49.

Chegou-nos, numa reelaboração do século XVI, uma outra obra merecedora de destaque no âmbito da narrativa medieval e que tem suscitado junto dos especialistas algumas controvérsias: o *Liuro de Joseph ab Aramatia, intitulado a primeira parte da Demãda do São Grial*, mais conhecido pelo seu título abreviado *O Livro de José de Arimateia*.

A informação que nos é dada logo no início leva-nos a crer que se trata, efectivamente, da primeira parte da *Demanda*. Segundo é narrado, o romano José de Arimateia pede a Pilatos o corpo de Cristo, após a crucificação. Deferido o seu pedido, José trata do corpo de Jesus e recolhe as suas últimas gotas de sangue na taça – o Graal. Em seguida, enterra o corpo. Chegados os judeus, ao terceiro dia, e tendo visto o sepulcro de Cristo vazio, acusam José de Arimateia de ter roubado o cadáver. O resultado é a prisão de José. É, porém, libertado, passados quarenta anos, pelo Imperador Vespasiano, convertido ao cristianismo por ter sido curado milagrosamente depois de lhe ter sido imposto o Lençol, relíquia de Jesus, guardada por uma mulher da Palestina. A libertação de José de Arimateia desencadeia a «história mágica» do Graal.

No âmbito das narrativas do «ciclo bretão», Luciano Rossi afirma que «na redacção francesa o *Joseph* constitui a primeira secção do romance, seguida em ordem pelo *Merlín* e pela *Queste*. Na Península Ibérica, [...] temos o *Joseph* em espanhol e em português, *A História do sábio Merlín* ou *Conto do Brado* só em castelhano, e a *Demanda* em ambas as línguas (e, numa redacção diferente, também em catalão)»³⁶. Porém, a comparação do *Livro de José de Arimateia* e da *Demanda* leva certos autores a questionarem a veracidade contida no título completo da primeira obra como sendo a primeira parte da segunda.

Ivo Castro assevera que «pode ser que o título tenha sido atribuído a esta primeira parte do ciclo Post-Vulgata do *Romance do Graal* aquando da sua tradução integral na Península Ibérica, em alusão a alguma versão localmente conhecida do *Joseph d'Arimateia* de Robert de Boron»³⁷. Relativamente a essa questão, Rossi vai mais longe, referindo-se a diferenças de carácter temático subjacentes a ambas as obras. No *Livro de José de Arimateia*, «o que conta é a piedade, não existindo, pelo contrário quase traço algum do espírito cavaleiresco que caracterizava a *Demanda*. A distância entre os dois textos é notável: em caso algum eles se podem considerar parte duma única obra. Da antiguidade unidade que caracterizava a *Queste* francesa não restam mais vestígios nas redacções portuguesas, sinal de que os textos são obra de diversos autores e/ou foram reelaborados com toda a probabilidade em épocas diferentes»³⁸.

E de facto ambos os textos se apresentam como narrativas tipologicamente diferentes. No *Livro de José de Arimateia*, conta-se as aventuras milagrosas, os sonhos proféticos, e as personagens assumem uma dimensão apostólica no quadro da propagação do cristianismo

³⁶ ROSSI, 1979: 57.

³⁷ CASTRO, 2000: 409.

³⁸ ROSSI, 1979: 58-59.

de modo a converter os pagãos. Já na *Demanda*, estamos perante uma narrativa cavaleiresca, cujo ambiente onde se desenrolam as peripécias denota o gosto pelo fantástico e pelo maravilhoso, reminiscência de uma mitologia céltica, combinada com o maravilhoso cristão.

A nacionalização definitiva do «ciclo bretão», se assim o podemos chamar, dá-se com o *Amadis de Gaula*. Conhecemos, hoje, essa obra a partir de uma versão do espanhol Garcí Rodríguez de Montalvo (?-1504). Insere-se, indubitavelmente, no ciclo da «Matéria da Bretanha», pois reproduz o ambiente, o cenário, o ideal de cavalaria presentes nas demais narrativas pertencentes ao mesmo ciclo, mas traz novidades através de personagens, conceitos e outros ideais, de certo modo mais modernos e laicos. Esta narrativa de curiosa e complexa estrutura constitui, de facto, a codificação mais perfeita e completa do espírito da cavalaria. Embora a primeira versão conhecida desta novela seja da autoria do castelhano Garcí de Montalvo, existem motivos para crer que esta obra teve a sua versão original – pelo menos em parte – em português.

1.5. *Romances em Versos*

Além dos romances do «ciclo bretão», cujas versões tanta voga tiveram em Portugal durante a Idade Média, são de referir, também, os romances tradicionais com origem peninsular. «São relativamente poucos os romances que, na tradição portuguesa, se apresentam pertinentes, enquanto seguros representantes de composições medievais»³⁹, assinala João David Pinto-Correia, mas nesse número reduzido de composições romancísticas, interessa-nos atentar nos de carácter «novelesco».

É nesse subconjunto que vamos encontrar os «dois grupos de composições mais antigas, [...] os mais representativos romances na perspectiva medieval: os que tratam de assuntos de «contexto histórico peninsular» e do universo configuracional «carolíngio»⁴⁰. E são precisamente os romances do chamado «ciclo carolíngio» que enraízam na tradição oral portuguesa medieval. *A Morte de D. Beltrão*, *Conde Claros*, *D. Gaifeiros*, *O Conde Preso* e *Floresvento* são os romances que melhor ilustram esse ciclo.

Todos esses romances, inspirados na gesta de Carlos Magno e os seus Pares (referente histórico dos séculos VIII-IX), abordam temas e assuntos que se prolongaram e popularizaram na tradição oral moderna. Tratando-se de composições curtas e de fácil memorização, a sobrevivência dos romances foi garantida pela fusão de um romance noutra ou pela criação de novas versões a partir de um único romance ou, ainda, por haver transferência dos feitos de uma personagem para outra.

«Neste aspecto, citemos como principais [exemplos] *Morte de D. Beltrão*, que continua um episódio de *Roncesvalles*, *Floresvento*, inspirado no princípio da canção *FLoovant*, do século XII, ou *Belardo e Valdovinos*, que provém da *Chanson de Saisnes*»⁴¹. E além

³⁹ PINTO-CORREIA, 2000: 591.

⁴⁰ PINTO-CORREIA, 2000: 591.

⁴¹ PINTO-CORREIA, 2000: 592.

da influência que esses romances têm de outros de origem estrangeira pelo prolongamento de temas e personagens, também os da tradição oral portuguesa mantêm relações entre si. Por exemplo, numa versão da *Morte de D. Beltrão*, recolhida pelo Pe. José Firmino da Silva, na localidade de Vinhais, Bragança, em 1904, e integrada no *Romanceiro Português* de Leite de Vasconcelos, 1958, há a alusão a uma personagem de outro romance, «Valdovinos», v. 2.

E se continuássemos, veríamos que as contaminações não ficariam pela alusão a personagens. Essa nossa breve referência/exemplo vem comprovar que independentemente das formas ou dos géneros literários, há um êxito na perduração desse tipo de narrativas orais na tradição portuguesa.

Na edição do *Romanceiro Popular Português* do Centro de Estudos Geográficos do Instituto Nacional de Investigação Científica, volume I, 1987, Maria Aliete Galhoz organiza os romances tradicionais por ciclos temáticos. Além dos que têm origem na Idade Média, como os épicos, os carolíngios, os históricos e os bíblicos, a autora agrupa os outros romances por temas, como «regresso do marido», «amor fiel», «amor desgraçado», «esposa desgraçada», «adúltera», «mulheres tratadoras», «raptos e violadores», «incesto», «mulheres sedutoras», «mulheres seduzidas», «várias aventuras amorosas», «morte personificada», e por tipologias, os «religiosos» e os de «animais». São temas e tipologias comuns aos contos populares, o que confirma, uma vez mais, a íntima relação entre um género e outro.

Mas se há essa aproximação temática e tipológica entre romance tradicional e conto popular, também há dissemelhanças a assinalar. O romance em verso, ao contrário do conto, dá saltos ou curtas elipses, tem um *incipit* e um *terminus ex abrupto*, e a acção surge mais concentrada.

Conclusões: algumas

A dimensão histórico-literária do conto português em obras populares publicadas desde a Idade Média até ao momento em que começam a ser editadas as primeiras recolhas de contos populares da tradição oral portuguesa permite-nos comprovar a antiguidade desse género narrativo no universo literário nacional. O conto coexistiu com o nascimento da prosa narrativa portuguesa, mesmo que não tenha sido essa a intenção dos seus autores. Essa é uma constatação por demais evidente, depois de uma leitura, não obstante breve e pouco reflexiva, das obras narrativas que circularam desde o século XIV até aos meados do século XIX.

Desde os *exempla* até às novelas cavaleirescas, desde as estórias de proveito até aos contos graciosos, desde os episódios jocosos até às relações de naufrágios, o conto popular foi assumindo subtilmente algumas das especificidades que hoje o demarcam no âmbito dos estudos narratológicos: a transmissão oral, de geração para geração, a função gnómica e didáctica, o carácter lúdico e humorístico.

Bibliografia

- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria (2000) – *Cantigas de Santa Maria*. In «Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa», dir. Giulia Lanciani & Giuseppe Tavani, 2.^a edição. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 142-146.
- BRAGA, Teófilo (2001) – *Contos Tradicionais do Povo Português*. Volume I, 6.^a edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1990) – *Literatura Portuguesa Medieval*. Lisboa: Universidade Aberta.
- CASTRO, Ivo (2000) – *Demanda do Santo Graal*. In «Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa», dir. Giulia Lanciani & Giuseppe Tavani, 2.^a edição. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 203-206.
- (2000) – *Livro de José de Arimateia*. In «Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa», dir. Giulia Lanciani & Giuseppe Tavani, 2.^a edição. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 409-441.
- CLANCHY, M. T. (1993) – *From Memory to Written Record. England 1066-1307*, Second Edition. Oxford: Blackwell Publishing.
- COUTO, José Manuel; PEREIRA, Luís Ricardo (2004) – *Da Narrativa Medieval ao Conto do Romantismo. Hagiografia, Novelística e Didáctica*. Lisboa: Instituto Piaget.
- DIAS, Aida Fernanda (coord.), (1998) – *História Crítica da Literatura Portuguesa. Volume I. Idade Média*. Lisboa: Editorial Verbo.
- FILGUEIRA VALVERDE, José (versión de), (1985) – *Alfonso X, el Sabio, Cantigas de Santa María. Códice Rico de El Escorial*. Madrid: Editorial Castalia.
- JÚDICE, Nuno (1988) – *O Espaço do Conto no Texto Medieval*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- (1995) – *A Transmissão do Conto*. In «Estudos de Literatura Oral», n.º 1. Faro: Centro de Estudos Ataíde de Oliveira – Universidade do Algarve.
- (2005) – *O Fenómeno Narrativo. Do conto popular à ficção contemporânea*. Lisboa: Edições Colibri.
- MATTOSO, José (1977) – *As Fontes do Nobiliário do Conde Dom Pedro*. Lisboa: Restituet Omnia.
- (1983) – *Narrativas dos Livros de Linhagens*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.
- NASCIMENTO, Aires A. (2000) – *Circulação do Livro Manuscrito*. In «Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa», dir. Giulia Lanciani & Giuseppe Tavani, 2.^a edição. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 155-159.
- (2000) – *Milagres Medievais*. In «Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa», dir. Giulia Lanciani & Giuseppe Tavani, 2.^a edição. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 459-461.
- PINTO-CORREIA, João David (2000) – *Romanceiro*. In «Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa», dir. Giulia Lanciani & Giuseppe Tavani, 2.^a edição. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 590-592.
- ROSSI, Luciano (1979) – *A Literatura Novelística na Idade Média Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- (2000) – *Conto*. In «Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa», dir. Giulia Lanciani & Giuseppe Tavani, 2.^a edição. Lisboa: Editorial Caminho.
- SARAIVA, António José (1980) – *Para a História da Cultura em Portugal*, Vol. I. Lisboa: Livraria Bertrand.

IV – MODERNISMO E FERNANDO PESSOA

EM MEMÓRIA DA *PERSONA*

JERÓNIMO PIZARRO

CLUL

jeronimopizarro@gmail.com

Sempre achei que o nome *Oporto* tinha sido um erro dos espanhóis, que ouviam «o Porto» e achavam que era uma palavra só. E foi nessa cidade, antecedida de «o», que circulou uma revista que de maneira mais informal pode ser antecedida de «a»: a *Persona* (1977-1985). Este texto é uma homenagem a essa revista, na «pessoa» de um dos seus directores, Arnaldo Saraiva, uma homenagem não só oportuna, mas justa: no âmbito dos estudos pessoanos, só tem existido uma revista digna e consistente dedicada exclusivamente a Fernando Pessoa (Pessoa, queria dizer). E coube ao Porto, não a Lisboa, a cidade onde nasceu o poeta, o acolhimento dessa bela e notável revista, que ainda hoje folheio com saudades, como se a tivesse comprado na altura do seu aparecimento (o ano do meu nascimento) e não muitos anos mais tarde num alfarrabista. A *Persona* foi até uma espécie de pré-blog, em que se publicavam as notícias pessoanas mais recentes; foi a minha primeira introdução crítica a Pessoa, depois de ter lido alguns dos seus livros.

Trata-se, pois, de uma evocação.

1. Publicada pelo Centro de Estudos Pessoaanos (quando ressurgirá outro?) e a Faculdade de Letras do Porto, pouco depois do 25 de Abril de 1974, a *Persona* ofereceu repentinamente uma visão panorâmica e transatlântica dos estudos pessoanos. Entre os primeiros textos publicados, figura um artigo sobre poética e política – prévio a algumas publicações da *Ática*, que depois de 1974 publicaria os textos «políticos» de Pessoa, tal como as suas cartas de amor – e um artigo sobre a escrita do *Desassossego* – prévio também à 1.^a edição

da Ática, de 1982. Nessa altura os estudiosos dialogavam muito mais com a *Obra Poética* publicada no Rio de Janeiro, com os textos publicados por Petrus, no Porto, e com a biografia de João Gaspar Simões. Foi também por esses anos – finais da década de 1970 – que Yvette K. Centeno começou a estudar mais activamente o hermetismo na obra de Fernando Pessoa. Depois de um Simpósio Internacional na Brown University (1977), o Centro de Estudos Pessoaanos ainda anunciou nas páginas da *Persona* um primeiro – até certo ponto, segundo – Congresso Internacional sobre Pessoa (1978). No ano desse Simpósio e da *Persona*, 1977, também surgiu uma revista que nasceu sob a égide pessoana: *Quaderni Portoghesi*.

2. Oito meses demorou a sair o segundo número (Julho, 1978). Abre com a notícia da morte de Jorge de Sena e um resumo do Congresso Internacional de Abril. Nesse encontro, aprovou-se «a realização de idênticos congressos de dois em dois anos, [objectivo que a Casa Fernando Pessoa quer assumir agora, 30 anos mais tarde], a criação de efectivas condições da preservação do espólio literário de Fernando Pessoa [sobre as quais ainda é possível debater], a preparação de uma edição crítica das Obras Completas de Fernando Pessoa até 1988 [o que não aconteceu até 1988]» e «a organização de núcleos de amigos» do escritor «em todos os países». Um dos principais textos da revista é a tradução portuguesa (anotada) de um original de Jorge de Sena intitulado «Fernando Pessoa: The man who was not». Mas os grandes nomes ou firmas, como diria Derrida, estavam novamente presentes: Eduardo Lourenço, Arnaldo Saraiva, Maria de Fátima Marinho, José Augusto Seabra... Entre 1977 e 1978 os inéditos foram pululando: na *Persona*, na *Colóquio-Artes*, na *Alpha* e em *Raíz & Utopia*. Hoje sente-se que houve um *boom*, com um dínamo no Porto, que só se voltou a sentir depois de 1985 e de 2005, quando os direitos de publicação dos textos de Pessoa deixaram de ter detentores particulares.

3. Um ano mais tarde (Julho, 1979) outro grande texto – senão o maior – de Jorge de Sena sobre Fernando Pessoa: um inédito sobre o *Livro do Desassossego*, em que Sena (ocultando-se no plural) escreve: «Cada vez mais nos inclinamos a crer, se não fora o testemunho de contemporâneos, ou os nossos olhos, que quem nunca existiu foi aquele cidadão pacífico, dado à astrologia e em ‘flirt’ com a Ordem do Templo». O *Livro* não publicado em vida por Pessoa recebeu uma estrondosa homenagem com o texto lúcido, pioneiro e cheio de humor de Sena, pensado como uma introdução. Na revista, Arnaldo Saraiva cita uma carta de Maria Aliete Galhoz para Sena, de 6 de Maio de 1960, em que Aliete escreveu: «Começo amanhã, sábado, a procurar e juntar os papéis do *Livro do Desassossego*». Esta frase lembra o que muitos esquecem: que o *Livro do Desassossego* se deve, principalmente, a mais de 20 anos de trabalhos da Aliete. Nesse número, o terceiro, também surge um artigo de Ángel Crespo, que em 1984 publicaria a sua tradução espanhola do *Livro*; de facto, Crespo traduziu três grandes obras universais (a *Divina Comédia*,

o *Livro do Desassossego* e *Grande Sertão: Veredas*), e em 1979 já tinha traduzido muitos poemas de Pessoa. Nesse mesmo ano, Antonio Tabucchi publicou o primeiro volume de *Una sola moltitudine*. Pessoa, um pouco como Picasso, foi um *one band man*.

4. Silêncio em 1980, mas logo em Janeiro, de 1981, novo número. Os artigos são variados e os colaboradores quase todos novos, embora igualmente importantes. Na minha memória sempre ficou a carta inédita de Júlio Dantas a agradecer a oferta de dois exemplares da *Mensagem*. Pessoa e Almada insultaram o Dantas, como quase toda a geração do Primeiro modernismo, mas Dantas recebeu e agradeceu os livros. Neste ponto gostaria de destacar três das dezassete «Notas e notícias» finais: (1) Espólio de Fernando Pessoa: Helder Macedo, então Secretário de Estado da Cultura, terá indicado que o espólio iria ser transferido para o «recém-criado Museu Nacional de Literatura (Porto)»; o Porto terá ficado à espera, como o Centro de Estudos Pessoaanos de receber uma cópia microfilmada dos originais; (2) Inéditos de Fernando Pessoa: Ivette Centeno reconheceu que tinha, por erro, atribuído poemas de Eliezer Kamenezky a Pessoa, no mesmo ano que Stephen Reckert revelou que um poema das *Poesias Inéditas* (1973) era de Walter Savage Landor e não de Pessoa; talvez um dia se escreva a micro história destas e outras atribuições desventuradas; (3) Vem aí o *Livro do Desassossego*: previa-se a publicação para Março de 1981; nesta notícia, o nome de Teresa Sobral Cunha, cuja colaboração foi tardia, ainda não surge associado à edição da obra; em Janeiro, Maria Aliete Galhoz terá concluído «o trabalho, gigantesco e delicado, da ordenação e leitura dos fragmentos».

5. Abril de 1981: já existe uma nova *Persona*, mas ainda não um *Livro*, cujo *suspense* a revista acompanhou. Arnaldo Saraiva escreve sobre Fernando Pessoa e Jorge de Sena. Lembra que Sena conheceu Pessoa na Rua Coelho da Rocha, em casa da sua tia-avó, mas como se o não tivesse conhecido: era apenas o «senhor' vizinho e amigo da sua tia-avó»; que Sena, no âmbito dos estudos pessoanos, revelou que o Mestre Therion não era uma «mistificação pessoana», mas Aleister Crowley; que Sena divulgou em 1960, poucos meses depois de se radicar no Brasil, os poemas de Fernando Pessoa contra Salazar; que Sena, 15 dias depois do 25 de Abril de 1974, enviou para o *Diário Popular* um poema de Fernando Pessoa contra o Estado Novo; que Sena «estimulou e dirigiu» teses como as de Anne Terlinden e Leland Guyer... A revista também é dedicada a outros paralelos: Pessoa/Luís de Camões; Pessoa/Antero de Quental; Pessoa/Cecília Meireles; Pessoa/Vergílio Ferreira. Por coerência destaco o de Pessoa/Jorge de Sena; e porque uma notícia final indica que o *Jorge de Sena Center for Portuguese Studies* aceitou, em 1981, co-organizar o II Congresso Internacional.

6. Em Outubro de 1981 apareceu um número menos coeso. Uma intervenção de Agustina Bessa Luís, um estudo comparativo sobre Caetano e Whitman, um texto em inglês

(traduzido do holandês) de August Willemsen... um soneto de Fernando Cabral Martins, muitas notas sobre o filme de João Botelho «Conversa acabada», que teve a habitual antestreia, e outras tantas sobre a *Fotobiografia* de Maria José de Lancastre. E o *Livro*? Uma nota pequenina... «A organização (difícil) do tão esperado *Livro do Desassossego* [...] chegou ao fim. A Ática conta pôr o livro à venda no decorrer do primeiro mês de 1982». E Sena? Arnaldo Saraiva reuniu dois ensaios publicados na *Persona* no livro: *Fernando Pessoa e Jorge de Sena*, Porto, Ed. Árvore, 1981. Neste ano também apareceu o primeiro número da *Revista da Biblioteca Nacional*, em Lisboa, e se amplificou a internacionalização de Pessoa, com conferências e exposições (uma comunicação de Arnaldo Saraiva em Granada abre o n.º 7).

7. Muitos meses passaram. Em Agosto de 1982, novo número, em que Maria de Fátima Marinho escreve sobre Cesariny *leitor* de Álvaro de Campos, e Fernando Martinho sobre como Sophia lê Pessoa. Primeira polémica aberta, entre August Willemsen e Edwin Honig, e uma carta de Raul Leal a João Gaspar Simões, de 23/24 de Julho de 1950, em que o primeiro relata o seu encontro com «Mestre Therion» e explica que Pessoa morreu num período «maléfico», ao qual poderia ter sobrevivido. E o *Livro*? Já tinha saído – «em dois volumes lançados com um intervalo de meses» – e Arnaldo Saraiva fez a recensão: elogiava a ordenação do *Livro* por «manchas temáticas», critério «que serve admiravelmente a leitura envolvente que pedia o carácter fragmentário, não progressivo, dos textos», mas perguntava-se, se um outro critério – tratando-se de uma obra «sincopada, heteróclita e inconclusa» – não poderia provocar um idêntico efeito: «Por exemplo, o [critério] cronológico; se e quando ele for possível». Uma nota final bastante áspera explica porque o II Congresso Internacional foi adiado para 1983, e deslocado para Nashville, Tennessee. Outra nota final – esta sim a final, final – refere-se a um prémio recebido pela professora romena Roxana Eminescu, que defendeu uma tese intitulada «Fernando Pessoa, Português Universal». Na Roménia já se defendiam teses sobre a universalidade de Pessoa...

8. O número de Março de 1983 parecia ir ser dedicado às relações literárias entre França e Portugal, mas o verdadeiro protagonista é o *Livro do Desassossego*. Em «Incidências francesas no modernismo português», Arnaldo Saraiva já omite o nome de Pessoa e se refere à «obra do autor do *Livro do Desassossego*», enquanto Eduardo Prado Coelho, em «Pessoa/Soares e a cultura em língua francesa», começa o seu texto com a tese central de muitas teses futuras: no *Livro* a cultura francesa é «predominante», mas a «função estratégica» é desempenhada por Amiel. Depois vem um dos clássicos que apareceram na *Persona*: «O *Livro do Desassossego* – um breviário do decadentismo», de Georg Rudolf Lind. Lind nota que a publicação da obra tardou 47 anos, isto é, «tantos como a vida do autor», que «não sabemos como Pessoa teria arrumado» os fragmentos do *Livro*, como «tão-pouco sabemos como Blaise Pascal teria editado os seus *Pensées*» – mas que «a arrumação temá-

tica de J. do Prado Coelho carece da necessidade desejável» – e que assim como os franceses (depois de lerem o *Livro*) «pensarão em Huysmans, Amiel ou Rollinat, os leitores de língua alemã em Nietzsche, Benn ou no *Malte Laurids Brigge* de Rilke». De 1983 é de destacar um livro: o *Esboço de uma bibliografia*, de José Blanco. Nota curiosa: a *Ode van de Zee* («Ode Marítima») chegou a ser a «poesia estrangeira que mais se vendia então na Holanda».

9. Este número está dividido, pelos fac-símiles de um caderno da adolescência de Pessoa, em duas partes. A primeira, composta de seis artigos – sempre partilhei a opinião de Arnaldo Saraiva em «os órfãos do *Orpheu*»: «Até ver, nada do que é de Pessoa nos deve ser alheio [...] até o Pessoa desinteressante deve provisoriamente interessar-nos» – e a segunda por uma polémica entre Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Este reage ao artigo daquele e confessa que teimou «em seguir o [s]eu roteiro temático» para arrumar o *Livro do Desassossego*; «não sei», justifica, «como G. R. Lind» – que defendeu, como Sena, a existência de dois livros – «conjugaria o critério cronológico-estilístico com o critério temático». Prado Coelho não parece ter admitido a possibilidade de não ser necessária essa conjugação. Seja como for, o primeiro organizador do *Livro* termina com um desabafo significativo, lido mais de vinte anos mais tarde: «Ah dêem-me licença para, de vez em quando, ser menos universitário e melhor, mais fino e desenvolto amador!». Nas notas confirma-se o sucesso do II Congresso Internacional, anuncia-se um romance que José Saramago estava a escrever em 1983, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, e informa-se que Ángel Crespo obteve os direitos de tradução do *Livro do Desassossego*, para o espanhol, e que a tradução alemã ia ser publicada pela editora Ammann de Zurique, com organização de G. R. Lind.

10. O décimo número (Julho, 1984) foi um autêntico *special issue*, dedicado não a Pessoa, mas a Camilo Pessanha; até desaparecerem as notícias pessoais e Eugénio de Andrade contribuiu com um texto diáfano, como todos os seus: «Camilo Pessanha, o mestre». A *Persona* tornou-se, nesse número, uma revista de poesia como a *Relâmpago*, e disponibilizou um dossier preciso sobre o autor da *Clepsidra*. «O sistema solar Pessoa», justificou Arnaldo Saraiva, «tem feito com que muitos não possam ver o sol Pessanha».

11/12. Número duplo e final (Dezembro, 1985). Desponta com a diafaneidade de Eugénio de Andrade, num «Encontro com Fernando Pessoa», traz um suplemento a *Persona* 10, novas nótulas sobre as traduções espanholas de Pessoa e uma polémica, entre o autor das nótulas e Miguel Ángel Viqueira, algo teimoso, que defende as traduções poéticas de «moços de esquina», por «chulos», de «estupores» por «maricones» e de «arre!» por «coño!». Nas notas finais, em nome do Centro de Estudos Pessoaanos (CEP), agradece-se a Maria Aliete Galhoz a doação do «conjunto dos textos dactilografados que preparou

para a edição do *Livro do Desassossego*», comenta-se a transladação dos restos mortais de Pessoa para os Jerónimos, anunciam-se as comemorações do cinquentenário da morte de Pessoa e divulga-se um programa do III Congresso Internacional, em Lisboa. Após 12 números os directores da revista registam: «Há ainda em Portugal quem ignore o CEP [...] há quem lhe negue apoios, e quem tente boicotar ou substituir-se a iniciativas suas». Termino com uma nota mais pessoal, que é também uma citação textual: «Colômbia – O famoso romancista Gabriel García Márquez – Prémio Nobel de 1983 – confessou, numa entrevista à revista espanhola *Cambio 16*, que Fernando Pessoa era um dos seus poetas preferidos». Ainda me lembro – e já não sei onde está – de ter descoberto entre os papéis de Pessoa uma possível referência ao pintor colombiano Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970).

Termino com este ponto, aproveitando para saudar com generosidade, embora retrospectivamente, todas as iniciativas do Centro de Estudos Pessoaanos e a sua luta contra uma certa desídia ou inoperância. Basta reparar que hoje – que o espólio pessoano foi classificado e designado como tesouro nacional – ainda «inexiste» uma revista de estudos pessoanos e um centro dedicado ao estudo da sua obra. E saúdo, como já disse, todas essas iniciativas na pessoa de Arnaldo Saraiva, que considero justo e oportuno homenagear. Por Fernando Pessoa, por Eugénio de Andrade, pelas literaturas de muitos países. E, naturalmente, pelo que os seus trabalhos significaram para mim.

FERNANDO PESSOA: NEM TUDO SÃO ROSAS

JOSÉ BLANCO

Fundação Calouste Gulbenkian
jose.blanco@clix.pt

Se as rosas dos jardins de Adónis eram amadas por Ricardo Reis, nem tudo são rosas nos jardins da crítica pessoana. No ramallete universal de flores que celebra o génio de Fernando Pessoa, encontram-se de vez em quando cardos, cactos e outras plantas agressivas, cujos espinhos quero aqui brevemente detectar. Espero que esta acção profilática vos divirta, pois vou dar-vos a conhecer – ou recordar-vos – notáveis disparates ditos ou escritos sobre Fernando Pessoa.

Os espinhos das vozes discordantes começaram a fazer-se ouvir ainda em vida do próprio Pessoa.

Graças a Pedro da Silveira (que descobriu o texto) e a Joaquim-Francisco Coelho (que o publicou), temos hoje conhecimento de uma crítica feita em 1925 por dois autores que se escondiam atrás dos pseudónimos «Mateus da Prata» e «Julião Farnel», num opúsculo intitulado *Cadastro*, em que satirizavam várias figuras literárias representativas do Modernismo em Portugal.

Fernando Pessoa era objecto do seguinte «poema» em verso de pé quebrado em que, penso que pela primeira vez, se tentava em tom jocoso dar uma explicação do fenómeno heteronímico:

*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!*¹

Durante a polémica suscitada pelo artigo sobre *Associações Secretas*, publicado em 1935 no *Diário de Lisboa*, José Cabral, deputado à Assembleia Nacional chamou a Pessoa «um raté qualquer da literatura e da vida», classificando-o como «um pobre escrevedor, que afinal apenas conseguiu divertir o público com os seus esgares»².

Seis anos após a publicação da *Mensagem*, o muito conservador Conselheiro Fernando de Souza, director do jornal católico *A Voz*, prevenia que a leitura da obra não é propícia à cultura sã dos espíritos juvenis, pelas «extravagâncias de pensamento de forma» que encerra e pela «confusão de ideias» que a deslustram³.

Em 1948, Raimundo de Castro Meireles, chamou a Fernando Pessoa «poeta singularmente obscuro», autor de «algumas poesias incompreensíveis»⁴.

No mesmo ano, o crítico João Mendes, escrevia na *Brotéria* que, ao olharmos para o conjunto da obra pessoana (nessa altura tinham sido publicados os quatro volumes da edição Ática), «invade-nos a sensação de qualquer coisa fracassada, revelando uma falta de estruturação que é resultante de falta de alma, ausência do princípio vital que desse calor e pulsação a um corpo vivo: não se finge de Deus impunemente»⁵.

É muito conhecida a opinião que Teixeira de Pascoaes tinha de Pessoa e que manifestou publicamente numa entrevista concedida em 1950 a Álvaro Bordalo. Em discurso directo, afirmou Pascoaes: «Considero, sim senhor, Fernando Pessoa como um grande talento. Mais: afirmo que como crítico e como ironista não houve outro que o igualasse (...) não digo que não foi mau poeta. Digo que não foi poeta, isto é, nem bom nem mau poeta. E se foi poeta, foi-o só com exclusão de todos os outros, desde Homero até aos nossos dias. Veja a «Tabacaria»: não passa de uma brincadeira. Que poesia há ali? Não há nenhuma, como não há nada... nem sequer cigarros!... Fernando Pessoa tentou intelectualizar a poesia, e isso é a morte dela (...) Veja o poema (poema?!), que começa «O que nós vemos das coisas são as coisas»... Isto não é poesia, nem filosofia, nem nada... (...) Fernando Pessoa quanto era lógico na prosa, era ilógico no verso. (...) Em resumo, Fernando Pessoa não foi poeta, porque foi dotado dum raciocínio matemático (...) quanto ao Fernando Pessoa político, a impressão que tenho é a de que em política era o mesmo

¹ COELHO, 1987: 90.

² CABRAL, 1935.

³ SOUZA, 1940.

⁴ MEIRELES, 1948.

⁵ MENDES, 1948.

que em poesia. Tinha a arte de tornar o «sim» igual ao «não» e vice-versa... Em suma, um «blagueur» genial»⁶.

Na sua *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, publicada em 1950, João Gaspar Simões escreveu a propósito das grandes Odes de Álvaro de Campos que elas tinham um lugar único na poesia portuguesa «mas não inteiramente como poesia, sobretudo como record de virtuosismo e de mistificação verbal».

Entre as críticas que saíram, na época, da obra de Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, houve uma que merece ser recordada. Foi seu autor o jornalista e escritor açoriano Jaime Brasil, criador da página «Das Artes e das Letras» de *O Primeiro de Janeiro*.

Nessa mesma página, em 14 de Março de 1951, Jaime Brasil iniciava a sua recensão com estas significativas primeiras linhas: «Quem diria ao Fernando Pessoa do «Orpheu» e dos fingimentos e disfarces poéticos que a sua mitomania literária seria objecto duma dissertação de concurso numa Universidade?». Depois de comentar achar que Prado Coelho «toma muito a sério a farsa dos heterónimos e busca encontrar uma unidade no que foi um feixe de absurdos e contradições, tanto nas ideias como nas formas», Jaime Brasil fala no ««caso Pessoa», que a moda literária lançou ultimamente».

Criticando Prado Coelho por desdenhar, no seu estudo, «os elementos biográficos e psicanalíticos que definem e catalogam o caso patológico de Fernando Pessoa», o crítico conclui com uma lamentação: «Bem desejaríamos ver estudo tão escrupuloso e claramente redigido aplicado a outros poetas que pela larga visão, altitude do pensamento e, mesmo, pelo lado formal, trouxeram realmente às letras portuguesas algo de novo e exemplar» – e cita, como exemplos, Camões, Antero e António Nobre, escritores que «vivem apenas da sua pura criação poética e não por fabricarem falsos estados civis como poetas, para mistificar os pósteros».

Em 1955, João Ilharco, que era professor do ensino primário e, como então se dizia, publicista, escreveu um livro intitulado *Libelo contra a Poesia Modernista* (edição de autor), no qual se ocupa largamente de Fernando Pessoa em 118 páginas virulentas (contra 47 páginas em que destrói Mário de Sá-Carneiro, José Régio e Adolfo Casais Monteiro). Embora não seja sua intenção negar o talento poético e os dotes de inteligência de Pessoa, Ilharco procura provar que poucas vezes o poeta fez bom uso de um e dos outros. Para Ilharco, muitos dos seus versos só podem ser vistos como «produtos da embriaguez ou da loucura», provando que sofria de «paranóia constitucional». Entre muitas outras acusações, escreve que Pessoa, além de ser um bêbado, um sado-masoquista e um assexuado, era um poeta repetitivo, fazia erros gramaticais e escrevia mediocridades: metade dos seus «poemas» não passam de «prosa banal».

⁶ PASCOAES, 1950.

Em 1957, nas páginas da revista *Brotéria*, Agostinho Veloso, concordando com Teixeira de Pascoaes, escrevia que era levado a descrever da autenticidade da poesia de Pessoa, «na maior parte dos poemas que este «virtuoso» do verso e do fingimento nos deixou»⁷.

Foi em 1980 que Vasco Graça Moura revelou pela primeira vez a sua embirração pessoana, a propósito de Vitorino Nemésio, que considerava um poeta pelo menos tão grande como Pessoa. Mas este adquiriu o estatuto público de *mestre da sensibilidade*, nível a que Nemésio está longe de ter chegado nas cotações da praça⁸.

Mais tarde, Graça Moura haveria de declarar numa entrevista: «Não sei se gostarei de dez por cento daquilo que [Pessoa] escreveu, embora eu seja muito marcado, na minha poesia, como quase todos nós. (...) O Pessoa irrita-me em grande parte (...) Mas, mais do que isso, irrita-me a liturgia, o exercício sacralizante em redor da sua figura. É irritante e injusto (...) há muitos nomes que têm sido prejudicados por essa corrida a Pessoa»⁹.

Pessoa não irrita apenas Vasco Graça Moura: irrita também Maria Teresa Horta, que revelou em termos muito duros, numa entrevista dada em 1988: «De Fernando Pessoa irrita-me a planeada aridez, a esterilidade dos afectos, a mediocridade das emoções, o vazio do coração, o snobismo do manga-de-alpaca intelectual»¹⁰.

Voltando a Vasco Graça Moura. Em 1994, criticou as opiniões de Pessoa sobre Camões que revelam «uma total e manifesta incapacidade de entender Camões, a sua obra lírica, a sua época, bem como as coordenadas literárias e culturais dela, por vezes a raiar a patetice»¹¹. Finalmente, num artigo publicado em 1999, Vasco Graça Moura classifica o *Livro do Desassossego* como «uma imensa redundância, uma tautologia insuportável», afirmando que nela não há qualquer desespero, «nem crítica, nem inconformismo, nem revolta, nem expressão de uma humanidade de sentimentos e de convicções, nem mesmo um princípio de silêncio». A obra revela «uma sobrançeria sentenciosa e alheada de tudo»¹².

Um anónimo sob a designação «K. Sine Nomine Vulgus» afirmou, na introdução a *O Banqueiro Anarquista* publicado em 1981 pelas Edições Antígona, que a prosa de Pessoa era «sinistramente vulgar», reflectindo-se nela «o pensamento astuciosamente serôdio do mestre escola ou do professor universitário, dum reaccionarismo grosseiro e, utilizemos os vocábulos ultimados pela história, FASCISTA. O prosador-Pessoa não é um poeta, é um cabotino reaccionário, primitivo e mal-alinhavado».

Num folheto publicado em 1982, sob o expressivo título *Fernando Pessoa, o cadáver adiado que procria*, a mesma editora Antígona proclamou que o cadáver de Pessoa – «poeta

⁷ VELOSO, 1957.

⁸ MOURA 1980: 44-45.

⁹ MOURA, 1988: 16-19.

¹⁰ HORTA, 1988.

¹¹ MOURA, 1994.

¹² MOURA, 1998: 137-144.

da nacionalidade e da morte, provinciano, fascista e a-social» – já fedida, sendo sorvido aplicada por nuvens de «moscardos neo-analfabetos». E propunha, que «ousemos, com a biqueira da bota, empurrá-lo mais fundo na cova que o envolve. A História nos agradecerá uma tal acção profilática».

Em *Conta Corrente (1969-1976)*, publicado pela Bertrand em 1982, Vergílio Ferreira escrevia que as *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, «salva uma ou outra piada (...) é um livro pobre (...) Porque falha tanto o Pessoa teorizador?»¹³.

Um espinho muito conhecido, por ter tido grande repercussão mediática é a célebre frase de Mário de Carvalho, cunhada em 1985 por ocasião das comemorações do centenário do Poeta: «Tanto Pessoa já enjoa». Escreveu então Mário de Carvalho: «Há por aí um festival à volta do Fernando Pessoa, um alarido tremendo a envolver Pessoa – o qual, a nosso ver, é um grande pretexto para justificar o total desinteresse que existe pelo conjunto dos poetas vivos (...) Até parece que depois de Camões não houve mais nenhum poeta neste País a não ser Pessoa»¹⁴.

No mesmo ano do cinquentenário da morte, o poeta Armindo Rodrigues declarava numa entrevista a Joaquim Furtado: «Olhe, ao Pessoa prefiro... o Sá-Carneiro? O Sá-Carneiro. Francamente. E estou-me rigorosamente nas tintas para essa febre pessoana que até me parece que perscruto a que se deve... mas enfim... embora o pobre do Sá-Carneiro também fosse muito reaccionário... Mas o consenso à volta da genialidade do Pessoa fez-se independentemente de considerandos ideológicos... Tem coisas perfeitamente horripilantes!... Acho detestáveis os poemas interseccionistas [sic]... só gosto de uma grande parte das ortónimas...»¹⁵.

Anos mais tarde, em 1998, Armindo Rodrigues voltaria a ocupar-se de Pessoa no seu livro de memórias, chamando-lhe «artificial, quase invariavelmente hábil, mas não raro desastrado, caminhando por cima de toda a folha com aparência de triunfante, arguto sem dúvida nenhuma e, mais do que tudo, esperto estratega da sua glória»¹⁶.

Mário de Carvalho é também um dos autores de um manifesto publicado no *JL* sob o título «Albarde-se o dono à vontade do burro ou Manifesto e demonstração de que tanto Pessoa já enjoa»: «Não se pretende investir aqui contra um pacato empregado de escritório chamado Fernando Pessoa. Provavelmente, qualquer dia, ainda se virá a descobrir que ele, afinal, era um grande poeta (...) Pessoa ficaria melhor no limbo do esquecimento, entre os outros escritores, que nos panteões oficiais, nos discursos oficiais, nos jornais oficiais». O manifesto conclui com um apelo para que seja erradicado em Portugal o ensino da literatura nas escolas, substituído pelo ensino daquilo que é realmente importante: «a história

¹³ FERREIRA, 1982: 73-74.

¹⁴ CARVALHO, 1985.

¹⁵ RODRIGUES, 1985.

¹⁶ RODRIGUES, 1998.

do futebol, os passes do toureio a cavalo, o automobilismo», concluindo que, se tal acontecesse, «todos ficaríamos muito mais tranquilos se, por fim, simplesmente ouvíssemos: Fernando Pessoa? Não conheço...»¹⁷.

No livro *O «Rei» vai em pelote*, publicado em 1986 numa edição de autor e totalmente consagrado a desmascarar o que ele chama «o bluff Fernando Pessoa», Costa Moreira Vales escreve, entre muitas outras coisas, que a *Mensagem* é feita de «poemas, poeminhas e poemetos de que só alguns obedecem às regras da composição literária»; considera que a Tabacaria é uma «maçuda coisa», embora tenha «uns bocados bonitos» e que a *Ode Marítima* «são 24 páginas de trapalhada». Moreira Vales defende que «Se Pessoa é o (ou mesmo um) dos expoentes máximos da língua portuguesa deste século XX, requiem pelo idioma de Bernardes». E conclui, inesperada e inexplicavelmente que, ao sepultar Fernando Pessoa nos Jerónimos, Portugal «esteve a fazer a apologia da droga».

Costa Brochado, que conheceu Fernando Pessoa (com quem tem uma fotografia célebre, tirada no Martinho da Arcada), disse em 1987, nas suas *Memórias*, coisas bastante desagradáveis sobre o Poeta: «coitado, passava obscuramente pelas ruas de Lisboa, sem ninguém dar conta dele, porque, sempre que escrevia era de tal forma hermético e confuso que ninguém o entendia (...) ficou-me a impressão de que Pessoa era um homem de génio mas incapaz de provar, na ordem prática, qualquer valor útil à sociedade ou a cada ser, individualmente (...) parecia muito preocupado com os destinos da humanidade mas não tinha humanidade nenhuma: era seco, árido, frio, calculista, de um raciocínio geométrico (...) talvez o nosso único grande poeta sem Amor»¹⁸.

Para João Patrício, num artigo intitulado «O pragmatismo heróico de Camões e a megalomania messiânica de Pessoa», Fernando Pessoa, antítese temperamental de Camões, foi o cultor «alucinado e vaidoso do Eu», que se propôs restaurar Portugal poeticamente, «esperando um D. Sebastião ou fazendo-se substituir por ele, se necessário fosse»¹⁹.

Ernesto Palma, escrevendo em 1989 sobre «A inflação de Fernando Pessoa», chama-lhe «poeta sem versos» e «falhado», não por falta de génio (que tinha a mais) mas porque tinha em si um «demónio malévolo», acrescentando: «E o que ainda estou para saber é se o que nos deixaste foi do génio ou foi do demónio»²⁰.

Um dos mais veementes críticos de Pessoa é o médico Mário Saraiva, que ao Poeta dedicou dois livros e três artigos em jornais. Os livros são *O Caso Clínico de Fernando Pessoa*, de 1990 (Edições Referendo) e *Pessoa ele próprio. Novo estudo nosológico e pato gráfico*, de 1992 (Clássica Editora).

¹⁷ AA VV, [s/d]: 4.

¹⁸ BROCHADO, 1987: 433-435.

¹⁹ PATRÍCIO, 1988.

²⁰ PALMA, 1989: 84-85.

Para o clínico, a saúde mental de Fernando Pessoa pede um exame médico antes de quaisquer considerações literárias ou interpretativas. A análise dos seus escritos leva a concluir que Pessoa sofria de «esquizofrenia mista de hebefrênica e paranóica», tendo como sintomas os delírios de grandeza, a abundância de neologismos esquisitos, a perda de sentimentos éticos, a tomada de atitudes estranhas ou excêntricas, a diminuição ou perda de afectividade, os absurdos e despropósitos, etc. Além da *Mensagem* e de «um ou outro poema», o seu estro prevaLENcente foi a sua doença. Para a dignidade da Cultura portuguesa, Saraiva advoga que é imperioso banir o *bluff* Fernando Pessoa, mas dá-lhe a devida desculpa: devido à sua doença, o Poeta não é «inteiramente responsável de tudo quanto de criticável fez ou escreveu», especialmente nos últimos anos da sua vida durante os quais se aproximou mesmo da demência.

No seu segundo livro, Mário Saraiva, utiliza o *Livro do Desassossego* como «base muito importante de diagnóstico», para provar que Pessoa era «um definido psicopata, com fortes perturbações da razão e do discurso». A essa psicose associou-se a ciclotimia, com acentuação das fases depressivas: anomalia sexual de comportamento e de ideação, fobias, alucinações auditivas e oftálmicas e a obstinação de resolver problemas insolúveis (cujas vias procurou no esoterismo, na astrologia e na alquimia). Assim sendo, escreve o distinto médico, «a investigação no espólio – ou seja, a preparação da edição crítica – deveria incluir indispensavelmente a colaboração de médicos especializados».

Num dos seus artigos sobre Pessoa, publicado em 1991, o Dr. Saraiva revelou outro sintoma da doença mental de Pessoa, que lhe havia escapado: a «graforreia», ou seja, a «necessidade permanente, imperiosa e irresistível de escrever», que se inclui no «pesado quadro sintomatológico da sua esquizofrenia»²¹.

Com o clínico Saraiva encerro este rol de vozes discordantes que se têm feito ouvir em Portugal. Mas lá fora também há exemplos de vozes discordantes. No Brasil, por exemplo.

Em 1984, Constantino de Carvalho não hesitava em proclamar: «Entre os bons poetas de língua portuguesa, Fernando Pessoa foi um deles. Mas só isso! Tudo o mais que se tem dito a seu respeito é pura lenda criada por ele próprio e propagada pelos seus apologistas demasiado crédulos»²².

E, no ano do centenário, Paulo Mendes Campos escreveu no jornal *O Estado de São Paulo*²³, «Toda a grande poesia pode ser muitas vezes desagradável. A de Fernando Pessoa é quase sempre desagradável. Tem aquela qualidade irreduzível, esmagadora, desmoralizante, parálitica, do sentimento-pensamento do homem que se encontre, por exemplo, no velório de sua mãe (...) é uma poesia irrespirável».

²¹ SARAIVA, 1991.

²² CARVALHO, [s.d.].

²³ CAMPOS, 1988: 16.

O terceiro exemplo brasileiro é, nem mais nem menos, o de João Cabral de Melo Neto que, numa entrevista concedida em 1991 à *Folha de S. Paulo*²⁴, disse: «O mal que Pessoa fez à literatura é imenso. Aquela coisa «inspirada», caudalosa, criou uma legião de poetastros que acreditam na inspiração metafísica. Até Drummond ficou assim no fim da vida... Sei lá, foi por preguiça...».

Os outros exemplos estrangeiros vêm dos Estados Unidos da América. O mais conhecido é, por ventura, o de um crítico da revista *Time*, de seu nome Paul Gray, que ao fazer a recensão do polémico livro de Harold Bloom *The Western Canon*, escreveu que o grupo de 26 escritores que, para Bloom, constituem o cânone da Literatura Universal, incluía poucas surpresas: uma dela era «the obligatory academic obscurity (Portuguese poet Fernando Pessoa)»²⁵.

O mais virulento é, sem qualquer dúvida, o poeta americano Allen Ginsberg, que no seu livro *Cosmopolitan Greetings*, publicado em 1994 (Harper Collins), inclui o poema *Salutations to Fernando Pessoa*, violenta diatribe contra o poeta português, em que se incluem versos deste género:

*Cada vez que leio Pessoa penso
Que sou melhor do que ele. Faço a mesma coisa
mais extravagantemente – ele é apenas português
e eu sou americano, do maior País do mundo.*

*Por que razão sou melhor do que Pessoa?
Sou conhecido em 4 continentes, publiquei 25 livros em
inglês e ele apenas 3
mas ele é Português, embora não tem culpa disso.*

Depois de uma série de comparações, todas elas desvantajosas para Pessoa, (incluindo a própria altura física) Allen Ginsberg acaba o poema classificando a poesia pessoana como «diarria oral» e chamando ao seu autor, «Pessoa Schmessoa» – ou seja, Pessoa reles judeu.

Com este insulto, Allen Ginsberg junta-se, setenta anos depois, à voz do português Mário Saa que não hesitou em escrever no seu livro *A Invasão dos Judeus*, publicado em 1925, as seguintes linhas sobre o seu amigo cristão-novo Fernando Pessoa: «Nós o vemos em recorte feminino e trémulo, aconchegando a luneta, meditando e actuando. Nós o vemos fisionomicamente hebreu, com tendências astrológicas e ocultistas, um verdadeiro sacerdote do Talmud, prudente, cauteloso, tímido, dissimulado em intenções, não desmentindo a agitação temerosa que deveria ter presidido àqueles seus antepassados do ghetto!

²⁴ NETO, 1991.

²⁵ GRAY, 1994: 50-51.

(...) Deste mesmo pavor se ressentem todo o seu pensar e literatura (...) Tudo isto se revela pelos seus numerosos pseudónimos (...) esta multiplicidade de pseudónimos, a que ele chama multiplicidade de personalidades, é (...) uma ausência de personalidade única; enfim, uma falta de carácter literário (...) A falta de unidade é imprópria dos judeus; quando muito conseguem-na, como Fernando Pessoa, em pequenas doses nos pequenos trechos; as obras maiores darão, a muito custo, uma unidade qualquer, uma forçada unidade, àquilo que naturalmente nasceu sem ela. (...) Desnecessário seria, de Fernando Pessoa, conhecer-lhe a ascendência para imediatamente a conhecer: ela está-lhe na alma, como no rosto; na psicologia, como na fisiologia».

Finalmente, o romancista e crítico norte-americano Edmund White escreveu em 1998: «I have a theory that the easiest way for a minor talent to become famous is to be the only celebrity in a city that everyone wants to visit. Peggy Guggenheim in Venice, Fernando Pessoa in Lisbon, Constantin Cavafy in Alexandria and Paul Bowles in Tangier»²⁶.

E por aqui me fico. Para vosso e meu sossego, estes espinhos são esmagadoramente minoritários relativamente às rosas dos jardins pessoanos. Produto ou de inveja, ou de falta de sensibilidade, ou de incompreensão ou de pura e simples embirração pessoal, nenhum deles consegue ferir a grandeza do génio de Fernando Pessoa que, no céu dos poetas onde se encontra, até lhes deve achar graça.

Bibliografia

- AA VV, [s/d] – *Albarde-se o dono à vontade do burro ou Manifesto e demonstração de que tanto Pessoa já enjoa*. «JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias», 159. Lisboa, 23 de Julho, p. 4.
- BROCHADO, Costa (1987) – *Memórias de Costa Brochado*. Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco, Lda.
- CABRAL, José (1935) – *Chove no Templo...* «A Voz», 2 de Junho.
- CAMPOS, Paulo Mendes (1988) – «O Estado de São Paulo», 12 de Junho.
- CARVALHO, Constantino, s. d. [1984] – *Sobre Fernando Pessoa. Ao arripio dos apologistas*. São José do Rio Preto: Editora Verbo.
- CARVALHO, Mário de (1985) – *Tanto Pessoa já enjoa*. «Diário de Lisboa», 23 de Maio.
- COELHO, Joaquim-Francisco (1987) – *Microleituras de Álvaro de Campos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- FERREIRA, Vergílio (1982) – *Conta Corrente (1969-1976)*. Lisboa: Bertrand.
- GRAY, Paul (1994) – *Hurrah for Dead White Males*. «Time», Outubro. Nova Iorque.
- HORTA, Maria Teresa (1988) – *Não gostar de Fernando Pessoa*. «Tempo». Lisboa, 5 de Maio.
- MEIRELES, Raimundo de Castro (1948) – *O modernismo: Fernando Pessoa*. «Novidades», Suplemento Artes e Letras, 27 de Abril.
- MENDES, João (1948) – *Fernando Pessoa e seus heterónimos*. «Brotéria», XLVIII, 4, Outubro.
- MOURA, Vasco Graça (1980) – *Nemésio: O lance do verbo*. Póvoa do Varzim, ed. de autor.
- (1988) – *Vasco Graça Moura: Sou um homem de acção*. «Ler», 3. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (1994) – *Pessoa Camões*. «Sábado», 20 de Agosto. Lisboa.
- (1998) – *Contra Bernardo Soares*. «PM-Política Mesmo», Maio-Junho. Lisboa.

²⁶ WHITE, 1998.

- NETO, João Cabral de Melo (1991) – «Folha de S. Paulo», 5 de Setembro.
- PALMA, Ernesto (1989) – *A inflação de Fernando Pessoa*. «Leonardo», 2, Setembro. Lisboa.
- PASCOAES, Teixeira de (1950) – *Fernando Pessoa visto por Teixeira de Pascoaes*. «O Primeiro de Janeiro», Suplemento «Das Artes e das Letras», 24 de Maio.
- PATRÍCIO, João (1988) – «Correio da Manhã», 17 de Julho. Lisboa.
- RODRIGUES, Armindo (1985) – *Isto é um país das Arábias!...* «Grande Reportagem», 28, Lisboa, 15 de Junho.
- (1998) – *Um poeta recorda-se. Memórias de uma vida*. Lisboa: Edições Cosmos.
- SARAIVA, Mário (1991) – *Graforreia em Fernando Pessoa*. «Correio da Manhã». Lisboa, 8 de Janeiro.
- SOUZA, Fernando de (1940) – *Extravagâncias sebastianistas: Mensagem por Fernando Pessoa*. «A Voz», 10 de Maio.
- VELOSO, Agostinho (1957) – *Da poesia de hoje à poesia de sempre*. «Brotéria», LXVI, 6, Junho.
- WHITE, Edmund (1998) – *A Room of His Own*, 21 de Junho.

V – ENSAÍSMO E CRÍTICA

CONTORNOS DA «PREOCUPAÇÃO POR PORTUGAL» NO ENSAISMO DE EDUARDO LOURENÇO

ANA NASCIMENTO PIEDADE

Universidade Aberta de Lisboa
ananp@univ-ab.pt

Em princípio, todo o português que sabe ler e escrever se acha apto para tudo, e o que é mais espantoso é que ninguém se espante com isso¹.

1. Para compreender a leitura da cultura portuguesa levada a cabo por Eduardo Lourenço, importa estar ciente de certas idiossincrasias que enquadram e singularizam o seu ser-ensaísta. A funda inquietação de onde emana a escrita do autor de *O Esplendor do Caos*, a ausência de dogmatismo que a estrutura e a indissociável ligação ao que é humano e vital que a tipifica, contribuem para que esta escrita não evolua de modo linear nem previsível, mas progrida de forma um tanto ziguezagueante e fortuita, por avanços, e retrocessos, derivas e errâncias, num «borboletear» que obedece a circunstâncias da vida e do próprio texto. O *ethos* ensaístico lourenciano privilegia uma racionalidade dialógica e argumentativa que, inserindo-se numa historicidade determinada, perspectiva a realidade de forma oblíqua e transversal, nunca de acordo com uma ordem pré-estabelecida mas optando pela pluralidade face à unidade, assim como pela interrogação provisória em detrimento da conclusão definitiva. Numa entrevista ainda inédita², datada de Abril de 2007, Lourenço afirmou expressivamente: «O ensaio tal como eu o pratico, conduz o leitor

¹ LOURENÇO, 2005: «Somos um povo de pobres com mentalidade de ricos».

como se lhe fosse revelado um qualquer mistério, uma questão que nos prende. E os finais, em geral, são extremamente ambíguos, não há conclusão nenhuma, a conclusão é deixada ao leitor. Porque eu penso que, justamente, essa não conclusão faz parte da visão ensaística, quer dizer, porque se não então seria um discurso virtualmente análogo àquilo que quer ser o discurso científico».

Ora este modo-de-ser ensaísta compromete a segurança que uma abordagem baseada numa metodologia cartesiana, ou seja, predominantemente lógica, coerente e sistemática, poderia oferecer, provocando, opostamente, uma forte perplexidade e propondo-nos um incessante desafio e risco hermenêuticos. Tendo o *espaço literário* como horizonte referencial de germinação das suas ideias, o ensaísta revela-se também escritor e entrega-se à volúpia do estilo dirigindo-se «à generalidade dos cultos», quer dizer, a todos quantos sendo cultivados não são especializados, propondo-lhes uma diversidade e universalidade temáticas que, intrinsecamente imbuídas de uma cultura superior, se afastam da mera erudição. Um estilo que, de ‘todas as maneiras’, busca ampliar a sedutora eficácia do seu pensar, designadamente «recorrendo com frequência à dupla titulação (o perturbante «ou», indicativo de alternativas que não se excluem, próprio da vivacidade de um pensamento que se desdobra) e à construção de quiasmos («*quinhentos anos de imperialismo sem Império que foram também quinhentos anos de Império sem autêntico imperialismo*»), [...] como se só no entrecruzar desses pólos invertidos fosse possível apreender o sentido sempre diferido do nosso labirinto, ou ainda explorando recursos gráficos, como os itálicos, que criam relevos, assinalando ideias-chave ou instantes de maior fulgurância»³. Acresce que escrevendo, Eduardo Lourenço *inscreve-se* no seu texto, assim abrindo nele a brecha de uma emotividade que, carregada de subjectividade pessoal embora transmissível porque virada para o exterior de si mesma, adquire sentido e consistência através de uma abertura intencional ao outro que o lê: «o encontro com os outros é o verdadeiro encontro connosco»⁴.

No universo criativo de Eduardo Lourenço e tal como escreveu o heterónimo pessoano epigrafado pelo ensaísta⁵, «o que é preciso é compenetrarmo-nos de que, na leitura de todos os livros, devemos seguir o autor e não querer que ele nos siga». Ao fazê-lo, importa ainda considerar a posição nuclear atribuída por Lourenço ao mito – essa tradução suprema do paradoxo humano⁶ – e ao poder da imagem, relevância que, ao mesmo tempo que deixa entrever a suspeita lourenciana relativamente aos limites estreitos

² Eduardo Lourenço concedeu-me uma longa entrevista em Vence, onde me desloquei durante a minha licença sabática com vista à feitura de um livro, *Em Diálogo com Eduardo Lourenço*, cuja publicação está em preparação.

³ SOARES, 2009: 147-148.

⁴ LOURENÇO, 2005: 180.

⁵ António Mora. A epígrafe surge no I capítulo de *Fernando Pessoa Revisitado. Leitura Estruturante do Drama em Gente*, Lisboa, Moraes Editores, 1981.

⁶ CRUZEIRO, 1997: 13.

de uma estrita racionalidade⁷, parece funcionar como uma espécie de recurso que permite aceder a tudo o que, sendo vital, está para além do mero entendimento lógico. Talvez por isso, «mais do que a estrutura lógico-conceptual de uma obra que a não tem, há que procurar o fio melódico que a percorre e a anima»⁸. Mas a sensação de fluidez inerente ao escrever lourenciano, suscitada pela inusitada e imprevisível mistura de razão, sensibilidade e imaginação e pelas «deambulações polissémicas e até contraditórias» que dela resultam, não invalida a existência de um fio articulador forte e coeso, modelando um pensamento denso mas leve, actual mas clássico, vivo e vivificante que, «tal como uma sinfonia, repete obsessivamente o mesmo tema [o qual], quase imperceptível nos desvios dos vários andamentos, por entre acordes dissonantes, acaba sempre por regressar igual e diferente»⁹.

Este conjunto de indícios coloca-nos então face a um objecto de estudo de matriz reafirmadamente heterodoxa, tão problemático quanto problematizante, «um texto plural, feito de uma terminologia flutuante, [...] em que o autor é acima de tudo um criador, um metaforizador»¹⁰, um pensamento complexo e fragmentado que requer decifração. Daqui que o encontro com a obra do nosso ensaísta-mor e, sobretudo, a tarefa de se pronunciar sobre ela, provoquem um fascínio manchado de desconcerto, hesitação e ambivalência. Na verdade, difícil se torna abandonar o puro prazer que a sua faiscante escrita inevitavelmente proporciona, essa espécie de hipnose contemplativa que nos cativa e prende, em troca da incerta e árdua (porém irresistível) aventura da sua interpretação.

2. Uma análise cuidada de um conjunto de textos significativos¹¹, permite evocar, de forma preambular, o que é conhecido: que a via privilegiada de indagação da cultura portuguesa levada a cabo por Eduardo Lourenço é a produção literária dos seus mais relevantes criadores; e que a interpretação do sentido e do simbolismo das imagens veiculadas pela literatura, constitui um domínio emblemático da sua reflexão sobre o modo de ser-português e o destino pátrio. Sobre a particularidade do «nosso caso», escreve em *O Labirinto da Saudade*: «Tivemos sempre uma vértebra supranumerária, vivemos sempre acima das nossas posses, mas sem problemas de identidade nacional propriamente ditos. A nossa questão é a da nossa imagem enquanto produto e reflexo da nossa existência e projecto

⁷ O ensaio de Eduardo Lourenço provocadoramente intitulado «Sérgio como mito cultural – É o autor de Ensaios um ensaísta?» ilustra bem este ponto de vista.

⁸ CRUZEIRO, 1997: 10.

⁹ CRUZEIRO, 1997: 10.

¹⁰ CRUZEIRO, 1997: 10.

¹¹ Incluídos principalmente em *O Labirinto da Saudade, Nós e a Europa ou as Duas Razões, Mitologia da Saudade seguido de Portugal como Destino* ou *A Nau de Ícaro e Imagem e Miragem da Lusofonia*. Cf. «Referências Bibliográficas».

históricos ao longo dos séculos e em particular na época moderna em que essa existência foi submetida a duras e temíveis privações»¹².

A produção literária constitui, para Lourenço, a «expressão real de toda a cultura superior»¹³ representando, porventura, a única excepção que se encontra na cultura portuguesa ao marasmo e inferioridade generalizados. Sabe-se, designadamente desde a entrevista «As confissões de um místico sem fé», publicada no número especial que a revista *Prelo* lhe dedicou em 1984, que esta muito especial valorização concedida à literatura coincide com uma especificidade que desde cedo individualizou o percurso biográfico-intelectual de Eduardo Lourenço. Aí revela as reais motivações que transportaram a atenção indagadora do então jovem ‘aprendiz de filósofo’ para esse reino da subjectividade por excelência, corporizado pelos «navios luminosos da ficção», que reforçará o seu – inesgotável e insaciado – «apetite vital de «sentido» para a existência». Na verdade, a viragem para a dominante estético-literária e cultural que, a partir dos anos 50-60, modela o ensaísmo de Eduardo Lourenço e o orienta para a eleição do «estudo da literatura» e de determinados aspectos da cultura e da historiografia nacionais como objectos privilegiados de reflexão, teve como antecedente a concretização de um distanciamento face à inicial formação filosófica que recebeu e, em particular, a não prossecução dessa sua congénita inclinação no sentido de uma natural especialização de natureza académica. Mas este «processo de recusa» perante a filosofia ou melhor, relativamente ao discurso filosófico naquela sua configuração mais especificamente escolástica ou, se se preferir, escolar, assim como o «fascínio compensatório da Literatura» que o acompanhou, aconteceu não por a «grande literatura» lhe ter proporcionado a fruição dessa «verdade» que na filosofia se lhe negara mas, sobretudo, porque na arte em geral e no texto literário em particular reencontrou, esplendorosamente manifesta, uma muito sua enraizada convicção, concretamente, a que vislumbra «o carácter de ficção da nossa relação com a realidade», a par, como disse na citada entrevista, de «uma *realidade* mais conforme ao sentimento geral que procuro da vida e do mundo»¹⁴:

Sob esse ponto de vista, Vermelho e Negro, O Processo, Os Irmãos Karamazoff ou a Ode Marítima, nunca me desiludem. Ajudam-me mesmo a pensar que na ficção se recupera um sentido que discurso algum com pretensão à objectividade pode alcançar. Na medida em que o discurso filosófico – e em particular o discurso que por extrínseca determinação de escolaridade assim se autodenomina – se profere e sustenta nessa pretensão, em vez de reforçar o meu apetite vital de «sentido» para a existência, anula-o. Não é o caso da «grande» filosofia, sem dúvida e na verdade nem há outra, porque em última instância, a intuição que a alimenta e lhe confere «vida» é também da ordem da poesia¹⁵.

¹² LOURENÇO, 2005: 17-18.

¹³ LOURENÇO, 1987: 13.

¹⁴ LOURENÇO, 1984: 9.

¹⁵ LOURENÇO, 1984: 9-10.

Mas o que me parece de salientar no testemunho dado à revista *Prelo* pelo autor de *O Lugar do Anjo* sobre o seu trajecto espiritual e intelectual, é o facto de, independentemente dos motivos pessoais ou circunstanciais, terem existido razões de ordem afinal especificamente filosófica, não numa acepção restrita e meramente abstracta da expressão, mas em sentido mais amplo, existencial e vital, dupla acepção que, de resto, se mostra inseparável da constituição etimológica da própria expressão Filo-sofia e se reserva para aqueles que, como Lourenço, por uma natural e íntima disposição anímica efectivamente *amam* (de uma forma despojada de idolatria) a filosofia. Nesta ordem de ideias, não terá havido (nem, em rigor, poderia haver) um corte radical com a filosofia – entendida como liberdade pensante e, ainda mais, como a própria «liberdade em acto no seu mais alto grau»¹⁶ – mas sim uma «contaminação» entre filosofia e literatura (a «grande literatura»), motivada por uma paixão por ambas.

Assim, o facto de a literatura representar um prisma hermenêutico axial através do qual a cultura é apreciada e avaliada não pode senão representar uma escolha inteiramente deliberada e assumida. Na primeira edição (1978) de *O Labirinto da Saudade*, Eduardo Lourenço confirma-o: «Por gosto, por vocação, mas também por decisão intelectual fundamentada, este nosso primeiro esboço de imagologia portuguesa é quase exclusivamente centrado sobre imagens de origem literária [...], naquelas que por uma razão ou por outra alcançaram uma espécie de estatuto mítico, pela voga, autoridade e irradiação que tiveram ou continuam a ter»¹⁷. Por isso, a «preocupação pelo estatuto cultural que nos é próprio», cerne da tarefa de autognose colectiva delineada neste livro – e em vários outros, mostrando bem quanto Eduardo Lourenço é herdeiro da geração de 70 – exprime-a o autor através do propósito que em *O Labirinto* enuncia: o de produção de «um discurso crítico sobre as imagens que de nós mesmos temos forjado»¹⁸, em especial aquelas que, por terem sido concebidas por insignes artistas, historiadores, romancistas ou poetas, se impuseram e consolidaram na nossa «consciência comum».

Sobre as opções metodológicas que estruturam a sua crítica da portugalidade, interessa considerar o que afirma numa outra entrevista expressivamente intitulada «A perspectiva sociológica mais comum em relação à questão da identidade é *cega* porque o indivíduo não é o seu sujeito»¹⁹, concedida cerca de vinte anos depois da primeira publicação, na revista *Raiz & Utopia*, do ensaio «Psicanálise Mítica do Destino Português» que, como se sabe, gerou ampla e frutuosa reflexão identitária. Nesta entrevista em que reflecte sobre uma parte significativa do seu polémico [O] *Labirinto da Saudade*, Eduardo Lourenço esclarece a perspectiva dominante que orienta a sua análise: «É mais do que verdade que a

¹⁶ LOURENÇO, 1984: 11.

¹⁷ LOURENÇO, 2005: 18.

¹⁸ LOURENÇO, 2005: 18.

¹⁹ Trata-se de uma afirmação do próprio entrevistado.

minha leitura da cultura portuguesa em geral, do seu sentido, do seu funcionamento, tem pouco que ver com uma leitura sociológica. O simbólico é invisível para o olhar sociológico»²⁰. Sublinha também o propósito problematizante que, de forma decisiva, determinou a escrita deste livro que, estranhamente, foi entendido como (mais) um «discurso identitário»: «Mais do que paradoxal, uma leitura deste tipo é contrária à intenção do autor que era, quer na ordem hermenêutica, quer na ordem ideológica e política, a de problematizar e, se possível, substituir os mais conhecidos discursos identitários que têm Portugal como objecto, por um outro que os explicasse sem ter a pretensão, por sua vez, de ser «a verdade» sobre o que nós somos ou não somos»²¹. Demarcando-se da «linha Antero – António Sérgio» assim como das subsequentes revisitações de «modelo histórico-crítico» que essa linha suscitou e identificando-se, em termos hermenêuticos, com a abordagem de Oliveira Martins a quem chama «o primeiro mitólogo português, quer dizer, o primeiro que integrou à «História de Portugal» o imaginário com que os seus actores a fizeram, em suma, os mitos que incarnaram ou desejaram incarnar»²², Lourenço justifica ainda a própria opção de índole psicanalítica, intencionalmente distinta de uma racionalidade dita científica já que não se destina a «um discurso, considerado *a priori* impossível, sobre o «ser de Portugal», mas apenas a ler e a articular entre elas as *imagens* que nós, portugueses, fomos fabricando sobre a realidade, em si inacessível e sobretudo inesgotável de Portugal, ou melhor do sujeito colectivo a que damos esse nome»²³.

3. Um aspecto reiteradamente expresso por Eduardo Lourenço como característico do ser-português é a gritante falta de auto-crítica que nos caracteriza. Esta parece derivar sobretudo de uma espécie de passividade congénita aliada a uma generalizada – embora ténue e muito pouco amadurecida – consciência relativamente à nossa própria existência e situação. Num texto emblematicamente intitulado «Somos um povo de pobres com mentalidade de ricos»²⁴, título que é apresentado como uma «síntese insuperável da essência da realidade portuguesa» e cuja flagrante actualidade choca pela sua inequívoca justeza, o autor de *A Morte de Colombo* traça um breve mas incisivo retrato lusíada, sistematizando vários aspectos fulcrais e intrinsecamente negativos do comportamento portu-

²⁰ *Zentralpark*, 1999: 80. Não obstante esta importante circunscrição, o autor de «Repensar Portugal» apela, neste preciso texto, a uma «renovada imagem», a construir partindo de uma metodologia dita congruente e não «sincrética» que propõe o recurso interdisciplinar a múltiplas áreas do conhecimento, renovadas e recuperadas no pós-25 de Abril após um longo exílio, designadamente universitário, como a economia, a sociologia, a etnografia, a psicologia social, a antropologia e a psicanálise histórica e social, «não como campos de estaque e esterilizante saber, mas como elementos de um *puzzle* adequado ao nosso mistério próprio» (Cf. LOURENÇO, 2005: 72).

²¹ *Zentralpark*, 1999: 75.

²² *Zentralpark*, 1999: 75.

²³ *Zentralpark*, 1999: 75.

²⁴ LOURENÇO, 2005: 127-135

guês. De entre estes, destaca-se precisamente o que concerne ao facto de não conseguirmos ter uma ideia lúcida e, por conseguinte, fidedigna acerca da «nossa celebrada maneira de estar no mundo». Esta, como escreve Lourenço com queirosiana ironia desocultando a risível tautologia que a circunscreve, tem sido aceite, ao longo dos «oitocentos anos de história pátria» como sendo «a melhor do mundo, por ser nossa e por não podermos conceber outra»²⁵, sempre, acrescente-se, com aquela naturalidade própria das evidências lapidares.

Neste como noutros aspectos Eduardo Lourenço mostra-se de novo sintonizado com o criticismo da Geração de 70, em particular o de Antero e de Eça, mas também com o posterior de Fernando Pessoa. Recorde-se deste último o conhecido e áspero remoque, também este ecoando outros de Eça, apontando ao povo português «o seu excesso de disciplina»: «nunca o português tem uma acção sua, quebrando com o meio, virando as costas aos vizinhos. Age sempre em grupo, sente sempre em grupo, pensa sempre em grupo. Está sempre à espera dos outros para tudo»²⁶.

Exercendo a função por excelência que lhe cabe – a de «consciência crítica da consciência portuguesa»²⁷, a análise lourenciana centra-se na imagem, altamente “desfocada” segundo o ensaísta, que os portugueses fazem de si mesmos e da sua posição no mundo. Ao contrário do que sucede com outros povos, a questão identitária, entendida como projecto de uma existência pátria cuja busca de definição política, territorial ou cultural vai estruturando o que se pode designar como realidade nacional, peca em Portugal por ser irreflectida, no sentido de mais vivida do que propriamente pensada. O resultado desta atitude despreocupada ou, se se preferir, acrítica, dominada por uma postura de alheamento e desinteresse, é a crescente generalização de um «penoso e já antigo sentimento que no séc. XIX foi quase o lugar-comum dos seus homens mais ilustres, [o] de que *estamos ausentes da nossa própria realidade*»²⁸. Em que consiste exactamente esta desconcertante ausência?

A nossa identidade encontra-se ‘descentrada’ do essencial, na medida em que só insatisfatoriamente corresponde a uma capacidade colectiva, efectivamente activa e capaz de transformar a nossa vida presente, empírica, de portugueses, por se encontrar ‘exilada’ num «puro passado» e presa ao decisivo protagonismo de outrora, quer dizer, ao «papel medianeiro e simbolicamente messiânico que desempenhou num certo momento da História ocidental convertida por essa mediação, pela primeira vez, em História *mundial*»²⁹. Acontece que a força deste «mito interior» é tão actuante na autoconsciência

²⁵ LOURENÇO, 2005: 127.

²⁶ PESSOA, 1978: 75.

²⁷ BARRETO, 1984: 70.

²⁸ LOURENÇO, 2005: 67-68.

²⁹ LOURENÇO, 1984: 11.

nacional que reforça, agravando-os, a nossa proverbial propensão para o ensimesmamento e um vincado «indiferentismo» assumindo, de resto, múltiplos e nocivos matizes³⁰, fortemente sintomáticos do desfasamento português face à sua própria situação e ao exterior de si mesmo. Por outras palavras, «que os outros o ignorem, saibam pouco ou o tenham esquecido, deprime-nos, mas não altera o essencial: *nós sabemos*, e esse saber é afinal a nossa *única e autêntica identidade*, tal como para o povo judaico a sua identidade é a de ser o *interlocutor privilegiado de Deus*»³¹. O clímax desta postura que mistura indiferentismo e «desfasagem» da realidade atinge o seu cúmulo perante e após a gravosa perda do nosso império. Na verdade, como (d)escreve Eduardo Lourenço com uma lucidez e finura exemplares repassadas de melancólica ironia:

Nestes últimos dez anos³² o estranho paradoxo do nosso incrível sentimento de segurança ontológica nacional recebeu uma confirmação (in)esperada. Refiro-me à perda das colónias portuguesas. Pareceria, à primeira vista, que a amputação do nosso secular espaço imperial provocaria o que, em termos clínicos ou metereológicos, se chama uma depressão. [...] Todavia, após um processo doloroso e absurdo, essas colónias tornaram-se independentes, sem que qualquer fenómeno que, de longe ou de perto, se assemelhe a um traumatismo da imagem nacional se tenha produzido entre nós. [...] Da nossa perda de Angola e Moçambique vivemos o luto com insólita serenidade, quase pura indiferença. Podemos também dizer, com justificado bom senso, tardio, mas salutar. A guerra colonial e o seu fim catastrófico – de um ponto de vista colonialista – mostraram não só os limites óbvios do nosso poder enquanto nação colonizadora, mas também a prodigiosa irrealidade da imagem e dos mitos que nos permitiam usufruir candidamente – num mundo em plena metamorfose – da ideia de que éramos senhores dos territórios desmedidos q no tempo da distração (relativa) imperialista ocidental tínhamos podido guardar. Apesar de tudo, e enquanto «mitologia», podia pensar-se q criara raízes no nosso inconsciente e q em presença de uma tal lição de coisas, desse fim imperial de nula glória, surgisse uma autêntica crise de consciência nacional e através dela qualquer coisa que afectasse justamente a vivência da nossa identidade. Era desconhecer o que há nela de realmente singular³³.

Esta avaliação unilateral e subjectiva que Portugal faz de si próprio, baseando-se, com euforia e excesso, exclusivamente na parte gloriosa de um passado longínquo que em determinado momento da história protagonizou, não pode senão conduzir a um descurar de aspectos identitários relevantes porque ligados às necessárias reestruturações exigidas pelo seu presente concreto, bem como, ao negligenciar de um processo de consciencialização séria face ao lamentável facto «da nossa pouca influência ou importância política,

³⁰ Sobre estes matizes cf., por exemplo, LOURENÇO, 2005: 54-55.

³¹ LOURENÇO, 1984: 11.

³² O texto «Identidade e Memória – o caso português» a que pertence o excerto citado é de 1984.

³³ LOURENÇO, 1994: 12-13.

económica e mesmo cultural no mundo contemporâneo»³⁴. O nosso problema não é assim, conforme escreve Eduardo Lourenço, «problema de *identidade*, se por isso se entende questão acerca do nosso estatuto nacional, ou preocupação com o sentido e teor da aderência profunda com que nos sentimos e sabemos *portugueses*, gente inscrita num certo espaço físico e cultural, mas de *hiperidentidade*, de quase mórbida fixação na contemplação e no gozo da diferença que nos caracteriza ou nós imaginamos tal no contexto dos outros povos, nações e culturas»³⁵.

Ora a hipertrofia da identidade lusa gerada pela fixação onírica e irrealista numa epopeica imagem de nós mesmos a que só um tempo passado, mítico e mitificado, parece ter sido capaz de dar significado pleno, incentiva uma existência mais fantasmática do que real que desvirtua a nossa actualidade presente, tornando-a ainda mais incerta e problemática.

Mas Eduardo Lourenço aponta ainda outros aspectos que enquadram a nossa «identidade orgânica» e caracterizam igualmente a singular vivência que dela fazemos. De entre estes, merecem destaque principalmente a enigmática – ao nível da sua própria razão de ser – e paradoxal oscilação entre um elevado (e por alguns fortes motivos inadequado) «grau de segurança ontológica» contrastando com a inevitável (e penosa) consciência da «nossa fragilidade objectiva»³⁶, coexistindo com uma certa tradição de fechamento, uma tendência para a marginalização relativamente ao contexto europeu – o nosso «lado de «ilha» sem o ser[mos]», e, ainda, com a manutenção de «*uma estrutura social* de um arcaísmo extremo, quer dizer, de um enraizamento profundo no passado»³⁷. «Quando se nasce numa comunidade deste tipo, – sublinha o autor de *Nós e a Europa ou as Duas Razões* – o perigo não é o de perder a *identidade*, é o de confundir a particularidade dela com a *universalidade*, o de não ser capaz, senão à superfície, de se abrir e dialogar com o outro, o de nos imaginarmos narcisicamente o *centro do mundo*, criando assim uma espécie de universal de referências *autistas*, onde naufraga o nosso sentimento da realidade e da complexidade do mundo»³⁸.

Em suma, o preço a pagar pela predominante vida imaginária que contagia transversalmente a «simbolicamente imóvel e feliz sociedade portuguesa»³⁹ está longe de ser irrelevante. A ausência de um deliberado confronto connosco mesmos – forçosamente desgastante, dadas as múltiplas carências e deficiências conhecidas – que prescindia do recurso a um «regresso ao passado de vã glória», se evita o doloroso trauma impede também o vigoroso esforço da sua superação, ou seja, a consciência do necessário ‘investimento’ a fazer,

³⁴ LOURENÇO, 1984: 10-11.

³⁵ LOURENÇO, 1984: 10, sublinhado meu.

³⁶ LOURENÇO, 1984: 11-12.

³⁷ LOURENÇO, 1984: 13-14.

³⁸ LOURENÇO, 1984: 14-15.

³⁹ LOURENÇO, 1998: 118.

em termos de ambição, de energia e de trabalho, no nosso presente ‘realmente real’. Acresce que a ‘fuga’ ao experienciar uma autêntica crise de identidade, entendida, na sua face positiva, como questionação rigorosa e sistemática dos mitos, imagens e valias do nosso projecto histórico enquanto Portugal-moderno, compromete a obrigação, tão urgente quanto inadiável, de nos repensarmos e de nos reorganizarmos tendo também em conta a construção de um futuro digno que valha a pena.

Bibliografia

- BAPTISTA, Maria Manuel (2004) – «Portugal como Destino ou do tempo português». In BAPTISTA, Maria Manuel (Coord.) – *Cartografia Imaginária de Eduardo Lourenço – dos Críticos*. Maia: Ver O Verso, pp. 207-222.
- BARRETO, Luís Filipe (1984) – «Em torno de «O Labirinto da Saudade»». «Prelo». Revista da Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Número Especial, Maio, pp. 69-81.
- CARRILHO, Manuel Maria (2004) – «O fio de Ariana de Eduardo Lourenço». In BAPTISTA, Maria Manuel (Coord.) – *Cartografia Imaginária de Eduardo Lourenço – dos Críticos*. Maia: Ver O Verso, pp. 153-158.
- CRUZEIRO, Maria Manuela (1997) – *Eduardo Lourenço – O Regresso do Corifeu*. Lisboa: Editorial Notícias.
- (2004) – «A outra face das coisas (nos vinte anos do Labirinto da Saudade)». In BAPTISTA, Maria Manuel (Coord.) – *Cartografia Imaginária de Eduardo Lourenço – dos Críticos*. Maia: Ver O Verso, pp. 159-170.
- GIL, José e CATROGA (1996) – *O Ensaísmo Trágico de Eduardo Lourenço*. Lisboa: Relógio D’Água.
- LOURENÇO, Eduardo (1984) – «As confissões de um místico sem fé». «Prelo». Revista da Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Número Especial, Maio, pp. 7-16.
- (1987) – *Heterodoxia I e II*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (1994) – *Nós e a Europa ou as Duas Razões*, 4.^a ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (1999) – «A perspectiva sociológica mais comum em relação à questão da identidade é cega porque o indivíduo não é o seu sujeito». *Zentralpark*. «Revista de Teoria & Crítica», n.º 2, «Os Intelectuais». Braga: Angelus Novus, pp. 74-82.
- (1999^b) – *Mitologia da Saudade seguido de Portugal como Destino*. S. Paulo: Companhia das Letras.
- (2001) – *A Nau de Ícaro e Imagem e Miragem da Lusofonia*. S. Paulo: Companhia das Letras.
- (2004) – *Montaigne ou la vie écrite*. Paris: L’Escampette.
- (2005) – *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva.
- MATIAS, André (2008) – «A vida ‘em ensaio’ e o ensaio na vida». In ACT 16 – *Escrever a Vida. Verdade e Ficção*, org. MOURÃO, Paula e CARMO, Carina Infante do. Porto: Campo das Letras, pp. 195-212.
- PIEIDADE, Ana Nascimento (2008) – «Eduardo Lourenço, património da nossa cultura». In *Meridianos Lusófonos*, Coord. PETROV, Petar. Lisboa: Roma Editora, pp. 149-170.
- (2009) – «Eça de Queirós e Fernando Pessoa no Labirinto de Eduardo Lourenço». «Colóquio Letras», Eduardo Lourenço, 85 anos – *Congresso Internacional*, Fundação Calouste Gulbenkian/6 e 7 de Outubro de 2008, n.º 170, Janeiro/Abril, pp. 132-137.
- REAL, Miguel (2008) – *Eduardo Lourenço e a Cultura Portuguesa*. Lisboa: QuidNovi.
- RODRIGUES, Maria Teresa (2009) – «Eduardo Lourenço, hermeneuta do imaginário português». «Colóquio Letras», n.º 170, Janeiro/Abril, pp. 236-250.
- SOARES, Maria de Lurdes, (2009) *Encontros de confrontação que nos falta: Eduardo Lourenço e Maria Gabriela Llansol*. «Colóquio Letras», n.º 170, Janeiro/Abril, pp. 147-162.

VARIAÇÕES SOBRE O SEGREDO EM JOÃO SOARES DE VALADARES

ANA SOFIA LARANJINHA

Faculdade de Letras do Porto
Seminário Medieval de Literatura, Pensamento e Sociedade
alaranj@letras.up.pt

1. O poder do amor

João Soares, Somesso¹, trovador português activo na primeira metade do séc. XIII, é apreciado pela coerência e pela clareza quase didáctica da sua obra. Este autor da segunda geração – aquela em que as características específicas da lírica galego-portuguesa efectivamente se afirmam, depois de alguns anos de experiências algo taceantes² – é talvez um dos que mais decisivamente contribuíram para a construção do código trovadoresco galego-português, com a sua tendência para a concentração do sujeito na descrição das suas penas face à inacessibilidade de uma senhora feita de vagos estereótipos. Também o facto de apenas ter composto cantares de amor e um cantar satírico, privilegiando o género que mais o aproximava do modelo occitânico e mantendo-se formalmente muito próximo desse modelo³, é revelador da preocupação deste autor em respeitar a tradição. Assim, não é de estranhar que nos estudos que se debruçam sobre o equívoco, a sátira e a ironia nos cantares de amor – e portanto, inevitavelmente, abordam certo tipo de desvios em relação à norma do género –, só muito raramente este autor seja referido.

¹ Para uma perspectiva actualizada dos dados biográficos deste autor originário de Valadares, junto ao rio Minho, cf. LARANJINHA, 2009: 1-3.

² Cf. OLIVEIRA & MIRANDA, 1995.

³ Todos os seus vinte e quatro cantares de amor são de mestria; com uma excepção, todos eles têm rimas agudas e coblas de sete versos; vinte e dois são constituídos por octossílabos e dois por decassílabos – em ambos os casos, metros importados.

Há, porém, dois cantares do Somesso (A15/B108; A18/B111) que se aproximam do género satírico, não propriamente pela intenção escarninha, mas pela violência contra a dona: em ambos, o trovador, prestes a deixar a sua amada por imposição dela, manifesta a intenção de se vingar, matando-lhe um vassalo. Sobre a segunda destas composições, já Carolina Michaëlis afirmava: «Se o leitor me perguntar, quem é o homem ameaçado de morte, se o próprio poeta, ou um seu rival, direi, lealmente, que não sei»⁴. Efectivamente, uma leitura atenta sugere, em ambos os cantares, a identificação entre o referido vassalo da senhora e o próprio sujeito poético⁵, recaindo a violência sobre aquele que a exerce, o que vem sublinhar a sua dependência relativamente à amada. Mas o facto de assentarem sobre um equívoco – os muito citados «dous entendimentos» característicos dos cantares satíricos – torna estas composições, de certa forma, desviantes; a oposição entre o sentido literal e o sentido profundo inscreve-as nos textos irónicos.

Curiosamente, estes cantares estruturalmente ambíguos enquadram, tanto no Cancioneiro da Biblioteca da Ajuda como no da Biblioteca Nacional, as duas composições sobre as quais vos escreverei: *Muitas vezes en meu cuidar* (A16/B109) e *Non me poss'eu, senhor, salvar* (A17/B110). O conjunto que assim se forma, constituído por um díptico central enquadrado pelas duas composições equívocas, põe em evidência a relação entre os dois cantares centrais, colocando-os sob o signo da ironia e da ambiguidade.

Vejamos o primeiro texto:

*Muitas vezes en meu cuidar
ei eu gran ben de mia senhor,
et quant'ali ei de sabor
se mi-ar torna pois en pesar,
des que m'eu part' e nulha ren
me non fica d'aquel gran ben,
e non me sei conselh'achar,*

*nen acharei ergu'en cuidar
conselh'enquant'eu vivo for,
c'assi me tem forçad'amor
que me faz atal don'amar
que me quer mui gran mal por én,
e porque non sab'amar, ten
que non pod'om'amor forçar.*

⁴ VASCONCELOS, 1904: I, 42.

⁵ Também Graça Videira Lopes, que classifica estes cantares como «dissonantes», sublinha o «estranho jogo que estabelecem com quem morre pela senhor e por que motivos», lembrando a nota que um leitor quinhentista deixou na margem do *Cancioneiro da Ajuda* («Mata-lo») – a remeter para a interpretação irónica da composição. Cf. LOPES, 2004: 8.

*Mais amor á tan gran poder
que forçar pode quen quiser;
e pois que mia senhor non quer
esto d'amor per ren creer,
jamais seu ben non averei,
se non assi como mi-o ei:
sempr'en cuidá-lo poss'aver!*

*Ca Deus me deu tan gran poder
que, mentre m'eu guardar poder
de fala d'om ou de molher,
que non poss'este ben perder:
ca sempr'en ela cuidarei,
e sempr'en ela já terrei
o coração, mentr'eu viver'⁶.*

Visto isoladamente, este cantar parece ser apenas mais uma variação – em tom globalmente menos lamentoso do que o habitual, é certo – sobre o carácter inalcançável da *senhor*. Ajustando o desenvolvimento do discurso ao recurso formal das *coblas doblas*, a cantiga organiza-se ideologicamente em duas partes, que a adversativa *mas* no início da terceira cobla e o dobre no final do primeiro verso de cada estrofe sublinham: as duas primeiras coblas desenvolvem-se em torno do conceito de «cuidar»; as duas últimas, em torno do poder do amor. Assim, o trovador começa por afirmar que apenas em imaginação (*en meu cuidar*) obtém a recompensa (o *ben*, o *conselho*) de sua senhor, e lamenta que o prazer se transforme em dor pelo facto de nada de palpável (*nulha ren*) lhe restar do grande bem que vivera em pensamento. Na segunda cobla, a disforia acentua-se com a amplificação das ideias expressas anteriormente: o trovador está consciente de que não apenas não obteve a recompensa, como nunca a alcançará, e lamenta o facto de amar uma dona que lhe quer muito mal por isso. Até aqui, tudo concorre para a construção de um sujeito infeliz e preso a um amor impossível na mais pura tradição da segunda geração de trovadores galego-portugueses.

A terceira estrofe, porém, é já mais assertiva do que as anteriores, iniciando-se com uma afirmação polémica do sujeito, que ousa contrariar a senhor: ela afirmara que o amor não podia forçar ninguém, ele contrapõe que o amor tem poder para forçar qualquer um. Apesar de tudo, a afirmação do poder do amor contribui ainda para reforçar a imagem do sujeito manietado por uma força que o transcende, obrigando-o, até, a amar aquela que o hostiliza. O que resulta numa afirmação verdadeiramente surpreendente é a exclamação que marca o início da quarta estrofe: o poder do amor parece ter-se comunicado ao

⁶ A edição é a de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (VASCONCELOS, 1904: I, 37-38); apenas modifiquei a pontuação.

amador, que, afinal, não poderá perder o bem (que obtivera em pensamento) enquanto se guardar *de fala d'om'ou de molher*, isto é, enquanto conservar o segredo sobre o amor da (ou pela) senhora⁷.

É certo que a manifestação de fidelidade dos três últimos versos reconduz o trovador à atitude de submissão tão frequente nos galego-portugueses, mas não apaga completamente a sensação de desconforto suscitada pela argumentação algo bizarra segundo a qual o trovador não perderia o bem que nunca obtivera senão em pensamento enquanto não o comunicasse a terceiros. Poderíamos adiantar uma explicação psicológica: não revelando a sua fantasia, o sujeito poético não a submetia ao duro embate com a realidade e poderia assim manter mais facilmente a doce alienação que o consolava. Mas este tipo de argumentação, que faria hoje boa figura numa qualquer publicação feminina de grande tiragem, resulta sem dúvida anacrónico num poema do século XIII⁸. Ainda assim, se o lermos isoladamente, ficamos com a ideia de que este cantar se enquadra sem problemas no conjunto da obra do seu autor e da geração a que pertence, retomando motivos habituais do cantar de amor como a hostilidade da senhor, o amor que força, o segredo e a fidelidade do trovador, embora apresente uma discreta incongruência – uma incongruência que deverá manter-nos alerta para possíveis leituras menos ingénuas do texto em questão.

O segundo cantar em apreço poderá fornecer-nos as pistas necessárias à descodificação da primeira composição em sede irónica. Começemos por lê-lo:

*Non me poss'eu, senhor, salvar
que muito ben non desejei
aver de vos; mais salvar-m'ei
que non cuidei end'acabar
mais do que vos quero dizer:
cuidei vos, senhor, a veer,
Tanto ben ouv'eu en cuidar!*

⁷ Esta passagem é particularmente interessante pelo facto de contrariar objectivamente uma afirmação de um dos cantares equívocos já referidos: enquanto em A15 a última cobla abria com a constatação «E pois me Deus poder non dá», em A 16, a última estrofe abre com a afirmação contrária: «Ca Deus me deu tan gran poder». O paralelismo evidente reforça a relação entre os dois pares de cantares já referidos, que o posicionamento nos cancioneiros também sugeria, mas parece implicar a construção de sentidos opostos.

⁸ Outra composição de João Soares (A 28/B121) desenvolve-se em torno da ideia de que, enquanto mantiver o segredo do seu amor (não apenas perante terceiros, mas perante a própria *senhor*), o trovador poderá gozar a única recompensa possível – ver a dona –, pois a partir do momento em que esta soubesse que era amada, afastá-lo-ia. Veremos porém que, relativamente ao cantar em estudo, esta interpretação não é plenamente satisfatória.

*E digu'esto por me guardar
d'ũa cousa que vus direi:
nen cuidedes que al cuidei
de vos, mia senhor, a gãar
se non que podesse viver
na terra vosqu', e deus poder
me leix'aver d'i sempr'estar.*

*E dê-me poder de negar
sempr'a mui gran cuita que ei
por vos aas gentes que sei
que punhan en adivinhar
fazenda d'om'e'n-a saber.
E os que esto van fazer,
Deu-los leix'end[e] mal achar.*

*E Deu-los leix'assi ficar
com'eu, senhor, sen vos fiqueí,
u vos vi ir, e non ousei
ir con vusco, e de pesar
ouvera por end'a morrer:
tan grave me foi de soffrer
de m'aver de vos a quitar!*

Jogando com o sentido ambíguo e vago que a expressão «aver ben» assume em geral na lírica galego-portuguesa, o trovador defende-se da acusação de excessiva ousadia e explica que o «ben» que desejou «aver» da dona foi apenas vê-la – viver na mesma terra que ela e não mais do que isso. De acordo com a hipótese que já enunciei, os dois cantares em estudo constituiriam um todo coerente, um díptico; assim, a segunda composição funcionaria como a refutação de uma censura motivada pelas afirmações demasiado audaciosas da primeira⁹, integrando-se no sub-género do *escondit* ou *escondich*, há muito identificado por Martín de Riquer¹⁰ como um conjunto de composições em que o trovador se

⁹ Carolina Michaëlis (VASCONCELOS, 1904: 40) notara já que A17 é continuação da anterior: «Os maldizentes, cuja “fala” o trovador receava, motejaram os seus sonhos. Eis porque se defende agora, dando a chave dos enigmas propostos na cantiga 16». Mercedes Brea (BREA, 1992: 179) também aproxima estes dois cantares, embora aponte apenas como elemento de ligação (do mesmo modo que Carolina Michaëlis, aliás) o problema da revelação do segredo: «Johan Soairez Somesso se queja en CA 16 de que su amada no quiera creerlo, por lo que es consciente de que le conviene guardar-se, mientras pueda, «de fala d'om'ou de mulher» (v. 24), con lo que está anticipando lo que se refleja com mayor claridad en la cantiga siguiente, en la que le pide a ella que «nen cuidedes que al cuidei / de vos, mia senhor» porque sabe que hay «gentes» «que punhan en adivinhar / fazenda d'om'e'na saber»».

¹⁰ Partindo da composição de Bertran de Born *Ieu m'escondic, donna, que mal no mier*, que funciona de certa forma como um paradigma do género, Riquer aproxima-a de outros cantares românicos, entre os quais três composições galego-portu-

defende, perante a sua dama, das acusações dos *lauzengiers*¹¹, um sub-género que revela a habitual permeabilidade dos relatos medievais ao discurso jurídico¹².

Efectivamente, vários são os pontos de contacto entre os dois poemas. O primeiro dos elementos que os aproximam é a ocorrência do termo «cuidar». Este vocábulo, divergente popular da voz culta «*cogitar*»¹³, toma genericamente o sentido de «pensar», embora, como é natural, assumam matizes ligeiramente diferentes de acordo com o contexto sintáctico e semântico em que ocorre. Na primeira composição, «cuidar» surge nas três primeiras coblas sob a forma de verbo substantivado antecedido da preposição «en»¹⁴ e remete, como vimos, para a realização do amor em pensamento, na imaginação. Na última cobra surge já conjugado no futuro do indicativo, mas sempre acompanhado da mesma preposição e mantendo a mesma dimensão «imagética»: «en ela cuidarei» não implica necessariamente uma alienação do sujeito poético relativamente à realidade, mas continua certamente a remeter para a formação de uma «imagem mental» da senhora¹⁵. Na segunda composição, «cuidar» mantém uma forte presença, mas deu-se um deslizamento de significado que parece estar relacionado com um recuo do trovador relativamente a uma primeira formulação excessivamente ousada. Aqui, «cuidar» surge como verbo flexionado, sem preposição e na sua aceção mais frequente nos autores da geração do Somesso: poderíamos substituí-lo por «julgar», «esperar» ou «estar convencido de (que)»¹⁶ como em *não cuidei end'acabar / mais do que* (o trovador não cuidou acabar, isto é, não pensou conseguir mais do que ver a senhora). Ainda assim, a primeira cobra desta segunda cantiga

guesas, que segundo ele se inscrevem neste sub-género: A115 e B228, de Fernão Garcia Esgaravunha, e A178, de João Soares Coelho. Cf. RIQUER, 1951-1952

¹¹ De acordo com *Las Leys d'amors*, «Escondiz es trop bos dictatz / per loqual cel qu'es acuzatz / se dezencuza tota via; / estiers de chanso no.s desvia». (apud BREA, 1993: 175). Note-se que Mercedes Brea identifica este cantar do Somesso como um *escondit*, embora não explore as suas relações com A16. Cf. BREA, 1993: 176.

¹² Já no *Tristan* de Béroul, Iseu vê-se forçada a defender-se publicamente, perante as cortes de Marc e de Artur, dos rumores de adultério. Num discurso profundamente irónico e bastante cru, jura que nunca teve entre as suas pernas nenhum homem para além do marido e do leproso que acaba de transportá-la às costas, e que na verdade é Tristão disfarçado. Trata-se, justamente, da célebre cena do *escondit*. Cf. *Tristan et Iseut*, 1989: vv. 3294ss.

¹³ «(...) *cogitar* que é o latim *c_git_re*, de *cum-* e *agit_re*, à letra, revolver no pensamento». (cf. MAGNE, 1944: III, 155)

¹⁴ Trata-se de uma forma pouco frequente: entre os autores da segunda geração, apenas o Somesso e Fernão Rodrigues de Calheiros (B 61) a utilizam. Magne (MAGNE, 1944: III, 155) no seu glossário, apenas dá conta das preposições *de* e *a*, quer na regência do verbo flexionado, quer na do verbo substantivado. Lorenzo (LORENZO, 1977: 391-392) e Lapa (LAPA, 1965: 679; 675) apenas mencionam construções em que entra a preposição «a».

¹⁵ Com excepção do de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (VASCONCELOS, 1904: I, 17-18 e 23), nenhum dos glossários que consultei (MAGNE: 1944; LAPA: 1965; LORENZO: 1977) regista a construção «cuidar (verbo flexionado) en», ainda que, entre os trovadores da segunda geração, ela surja em Fernão Rodrigues de Calheiros (B 61) e Vasco Fernandes Praga de Sandim (B 83) (cf. VARELA BARREIRO, 2004), com o sentido de «pensar em», mas sem a conotação de fantasia que verificámos no Somesso. Apenas Vasconcelos (VASCONCELOS, 1904: I, 17-18 e 23) e Lorenzo (LORENZO, 1977: 391) notam a aceção «imaginar» a par das mais frequentes «meditar, pensar, crer, julgar, esperar».

¹⁶ As gerações subsequentes empregarão frequentemente o termo na aceção de «estar cuidadoso, triste, meditando» (VASCONCELOS, 1904: 23).

fecha-se com um regresso ao significado da composição anterior, recuperando a preposição (*tanto bem ouv'eu en cuidar*). Neste momento, a relação com o cantar inicial é ainda mais clara e o trovador já não se defende apenas de ter sido demasiado audacioso nas suas expectativas, mas nega também ter desrespeitado a senhora nas suas fantasias, visto que não imaginara recompensa maior do que a visão da amada.

Também aqui o cantar se organiza em dois tempos: numa primeira parte, o sujeito poético tudo faz para se defender; por isso, no final dos primeiros versos das duas primeiras estrofes – na localização exacta do dobre do cantar anterior –, concentram-se as palavras-chave *salvar* e *guardar*. É também apenas nesta primeira parte que o termo *cuidar* ocorre (e por cinco vezes!). Na segunda parte, o sujeito poético já desistiu de se defender das acusações relativas à ousadia do seu «cuidar», e o termo desaparece completamente. Agora, na posição referida, ocorrem os verbos *negar* e *ficar*. À primeira vista, o primeiro termo poderia funcionar ainda como sinónimo dos anteriores, mas, de facto, não se trata já de refutar uma acusação e sim de encobrir aos outros o sofrimento que o amor não correspondido pela senhora provoca no trovador, mantendo assim o segredo sobre este sentimento. A combatividade do sujeito poético desapareceu e o poder que ele pede a Deus (mais um elemento que aproxima este cantar do anterior) já não tem a ver com a satisfação dos seus desejos, mas com a obediência ao severo código cortês. A estrofe final é a mais completa expressão da desistência e da passividade do trovador, como se pode ver pelos verbos que ocorrem em posição de rima: *ficar / fiquei / non ousei / pesar / morrer / soffrer / quitar*. Se dúvidas houvesse ainda de que A17 se relaciona intimamente com A16 e de que uma interpretação aprofundada dos dois cantares exige uma análise dos ecos intertextuais que entre eles se estabelecem, a presença em ambos do motivo do segredo dissiparia essas dúvidas, tanto mais que, em ambos, o trovador expressa o desejo (e portanto, também, a incerteza) de que Deus lhe dê o poder de guardar esse segredo.

Voltemos agora ao posicionamento das quatro composições já referidas nos cancioneiros e tentemos compreender a lógica de quem assim as organizou. Se os cantares exteriores (A15 e A18) assentam na oposição entre a afirmação literal da violência contra a dona e a ideia fundamental da violência do sujeito contra si próprio, e portanto de uma aparente independência contraposta a uma real, esmagadora dependência, parece que o mesmo tipo de relação se estabelece, não já, apenas, no interior de cada um dos cantares centrais, mas na articulação entre ambos: ao primeiro cantar – o da independência – opõe-se o segundo, onde o sujeito constata a impossibilidade de se libertar. Por outro lado, o segundo poema apresenta, como o primeiro, uma estrutura binária mas, ao contrário daquele, que partia de uma visão disfórica do amor em que prevalecia a consciência da realidade e dava gradualmente lugar à euforia da ilusão, neste, o trovador começa por apresentar uma atitude optimista e confiante, que abandona, deixando-se esmagar pela situação de perda e inferioridade de que já não espera sair. O díptico constituído por A16 e A17 apresenta, portanto, uma estrutura em quiasmo, de acordo com os princípios da

harmonia e da simetria, aspectos fundamentais da estética da proporção tão cara aos autores medievais¹⁷.

Ora, todo o cuidado posto na «mise en page» destes textos parece chamar a atenção – exactamente como a já notada incongruência do cantar A16 relativa à revelação do segredo, *topos* que surge de novo em A17 – para um efeito de sentido que ultrapassa a mera hesitação entre uma maior ou menor ousadia das fantasias do trovador impossibilitado de aceder à senhora. Efectivamente, a existência do *escondit* sugere, relativamente ao primeiro cantar, um poder subversivo que a interpretação até agora desenvolvida está longe de revelar.

2. A fada e o segredo

Para compreendermos realmente o que está em jogo em *Muitas vezes en meu cuidar*, será necessário recorrer a um outro género muito apreciado pelo público cortês – a narrativa breve – e explorar aqueles exemplos em que os mesmos motivos se articulam para construir um tipo de relato bem conhecido de todos – a história do amor entre um homem e uma fada. Retomando os elementos que constituem o esquema narrativo de base da narrativa feérica, identificado por Pierre Gallais a partir de um rigoroso estudo comparativo¹⁸, poderemos ultrapassar as aparentes incongruências com que temos deparado até aqui e identificar uma linha argumentativa plenamente coerente. Estas histórias, que surgem em suporte escrito no séc. XII francês, são bem conhecidas dos trovadores galego-portugueses, como provaram já Maria do Rosário Ferreira¹⁹ e José Carlos Miranda²⁰, nomeadamente por Osoir³ Anes Marinho, um autor que, como mostrei já noutra lugar, partilha com João Soares temas, motivos e até versos completos²¹.

Vejamos, em traços largos, em que consiste o esquema narrativo em apreço. Um jovem, em geral nobre mas solitário ou pobre, encontra uma mulher belíssima, sozinha num cenário natural, que lhe concede riquezas e amor mas lhe impõe um interdito: o jovem amante deverá guardar segredo do seu relacionamento, sob pena de nunca mais ver a amada. Para voltar a vê-la, bastar-lhe-á pensar nela e ela aparecer-lhe-á de novo. É assim que tem início, por exemplo, o *Lai de Lanval* de Marie de France²². Se tivermos em mente este esquema narrativo, a composição de João Soares adquire uma transparência surpreendente: explica-se, assim, a oposição entre os momentos em que o trovador é recompensado

¹⁷ Cf. ECO, 1989: 50-55.

¹⁸ GALLAIS, 1992.

¹⁹ Cf. FERREIRA, 1999: 98 e ss.; 151 e ss.

²⁰ Cf. MIRANDA, 2001.

²¹ Cf. LARANJINHA, 2009.

²² RYCHNER (ed.), 1983: 72-92.

pelo seu serviço e aqueles em que regressa ao mundo dos homens, onde sente a falta da amada e do amor, expressa na primeira cobia; explica-se, também, o facto de só «cuidando» – i.e., pensando na amada – o sujeito poético poder aceder ao amor; explica-se, ainda, o facto de o segredo funcionar como condição para não perder o amor da senhora. Também o tom eufórico da segunda parte do primeiro cantar, nomeadamente do verso «ca Deus me deu tão gran poder», se compreende melhor se observarmos estas composições à luz das narrativas feéricas. Do mesmo modo, a ousadia de que o trovador se defende no segundo cantar adquire a sua verdadeira dimensão, pois o que o trovador sugere não é apenas uma ousada fantasia, mas a efectiva consumação do amor.

Do mesmo modo, a revelação do segredo e até o *escondit* são motivos que encontramos na narrativa feérica, e nomeadamente no *Lai de Lanval*, em que o jovem cavaleiro, perseguido pela rainha que quer fazer dele seu amante, a rejeita justificando-se com o seu amor por outra mulher, de beleza muito superior. Sentindo-se desonrada, ela acusa-o perante a corte e Lanval vê-se instado a provar o que dissera num julgamento público, dando a ver a sua misteriosa amiga. Claro que, tendo quebrado o interdito, ele já não espera que ela venha em seu auxílio, mas a fada acaba por surgir *in extremis*, salvando a honra do cavaleiro pela exibição da sua beleza excepcional e levando-o consigo para sempre.

Decifrado o sentido encoberto do misterioso cantar de João Soares, resta perceber a sua funcionalidade no seio da obra deste autor em que as manifestações de independência parecem sempre redundar em fracasso e a rebeldia raramente ultrapassa o estado latente. Se, no par de composições referidas no início desta comunicação, a violência do trovador recaía sobre o próprio, também no poema que se desenvolve em torno da dicotomia *cuidar/ /poder* a ousadia do sujeito em afirmar a existência do seu amor contra a palavra da mesma senhora acaba por ser uma falsa questão. É que o amor feérico aqui sugerido apenas pode realizar-se à margem da sociedade. Ao contrário do amor representado pelas narrativas «melusinianas» – termo proposto por Laurence Harf-Lancner para designar as histórias em que uma fada, à imagem da fada Melusina, funciona como elemento fundador de uma linhagem, concedendo poder e prestígio aos seus descendentes –, nas narrativas «morganianas» a fada só dá o seu amor em troca da anulação do estatuto social do amado²³. Se quiser viver plenamente o amor, o cavaleiro desaparecerá para sempre da sociedade dos homens, como Lanval no lai homónimo de Marie de France, partindo para a ilha de Avalon com a fada que o fora resgatar; se der mais importância à sua afirmação social, acabará por perder o amor da fada²⁴.

²³ Cf. HARF-LANCNER, 1984.

²⁴ Como afirma Maria do Rosário Ferreira (FERREIRA, 1999: 172), nas narrativas feéricas «a tão almejada dádiva feminina acaba por redundar na exclusão do «jovem» da sociedade onde ele queria tão desesperadamente ver reconhecido o seu estatuto».

A *domina* a quem o trovador dedica o seu canto – sabemos-lo desde os importantes estudos de Erich Köhler e Georges Duby²⁵ – representa, na verdade, o poder a que apenas acedem os raros eleitos que possuem uma casa, mulher e dependentes. O segredo a que o trovador se obriga sobre a identidade da senhora não é tanto um meio prático de manter secreta a identidade da senhora a quem ele se sente ligado por um amor adúltero, mas a forma de simbolizar o carácter não institucional desse amor. O segredo é portanto a falha que separa o amante da união duradoura e pública com a mulher que representa o poder; respeitá-lo é conformar-se com a situação de subalternidade que define o trovador. Usando o segredo como traço de união entre a figura da senhora e a figura da fada, João Soares modula, como sempre em tom menor, mais uma variação em torno do tema de que sempre se mostrou exímio intérprete: revelando a existência de um amor que a senhora negara, parece cometer uma ousadia. Porém, essa ousadia é apenas aparente, na medida em que se trata de um amor sem tradução na sociedade dos homens – um amor que não ultrapassa a esfera do simbólico e que, mesmo aí, se afirma como metáfora da sua impossível transposição naquilo que verdadeiramente interessava aos debilitados trovadores galego-portugueses da segunda geração: honra, riqueza e poder.

Bibliografia

- BREA, Mercedes (1992) – *Anotaciones sobre la función de los miscradores en las cantigas de amor gallego-portuguesas*. «Cultura Neolatina», LII, fasc. 1-2, pp. 167-180.
- (1993) – *El Escondit como variante de las Cantigas de Amor y de Amigo*. In «Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de Outubro de 1991)», org. Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa: Cosmos, vol. IV, pp. 175-187.
- BREA, Mercedes et al. (org.), (1996) – *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, com estudo biográfico, análise retórica e bibliografia específica*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/ Centro Ramón Piñeiro, 2 vols.
- DUBY, Georges (1990) – *A propos de l'amour que l'on dit courtois*. In «Mâle moyen-âge. De l'amour et autres essais». Paris: Flammarion, pp. 74-82.
- ECO, Umberto (1989) – *Arte e beleza na estética medieval*. Lisboa: Presença.
- FERREIRA, Maria do Rosário (1999) – *Águas Doces, Águas Salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*. Porto: Granito.
- GALLAIS, Pierre (1992) – *La Fée à la Fontaine et à l'arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- HARF-LANCNER, Laurence (1984) – *Les Fées au Moyen-Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Paris: Champion.
- KÖHLER, Erich (1964) – *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*. «Cahiers de civilisation médiévale», Poitiers, VI, pp. 27-51.
- LAPA, Manuel Rodrigues (1965) – *Vocabulário*. In «Cantigas de Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses». Vigo: Galaxia.

²⁵ Cf. KÖHLER, 1964 e DUBY, 1990: 74-82.

- LARANJINHA, Ana Sofia (2009) – *Por caminhos galegos com Osoir’Anes e Joan Soares Somesso: o amor que força e a senhor que fascina*. In «Guarecer On-line», Set. 2009. Disponível em http://www.seminariomedieval.com/guarecer/caminhos_galegos.pdf [consultado a 15 de Janeiro de 2010].
- LORENZO, Ramón (1977) – *Glosario*. In «La Traducción gallega de la *Cronica General* y de la *Cronica de Castilla*». Orense: Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», vol. II.
- LOPES, Graça Videira (2004) – *O Cancioneiro da Ajuda e a questão dos géneros*. Disponível em http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/ajuda.pdf [consultado a 12 de Janeiro de 2010]. [Artigo revisto, publicado originalmente em «Actas do Congresso Internacional *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos depois*». Santiago de Compostela, 2004].
- OLIVEIRA, António Resende de; e MIRANDA, José Carlos (1995) – *A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidades*. In «Medioevo y literatura. Actas del V Congreso da la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 27 Set – 1 Out 1993». Granada: Universidad de Granada, pp. 499-512. [Entretanto incluído em: OLIVEIRA, António Resende de (2001) – *O Trovador Galego-Português e o seu Mundo*. Lisboa: Editorial Notícias, pp. 97-110.]
- MAGNE, Augusto (1944) – *A Demanda do Santo Graal*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, vol. III (Glossário).
- MIRANDA, José Carlos (2003) – *Osoir’Anes, a mulher-que-canta e as tradições familiares dos Marinheiros*. «Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas». Porto: Faculdade de Letras, II série, Vol. XX, tomo I, pp. 117-129. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3959.pdf> [consultado a 12 de Janeiro de 2010].
- RYCHNER, Jean (ed.), (1983) – *Les lais de Marie de France*. Paris: Honoré Champion.
- RIQUER, Martín de (1951-52) – *El escondit provenzal y su pervivencia en la lírica románica*. «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 24, pp. 201-224.
- VARELA BARREIRO, Xavier (dir.), (2004) – *Tesouro Medieval Informatizado de Língua Galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Língua Galega. Disponível em <http://ilg.usc.es/tmilg> [consultado a 15 de Fevereiro de 2010].
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1904) – *Cancioneiro da Ajuda*. Halle: Max Niemeyer [reimp. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990].
- WALTER, Philippe; e LACROIX, Daniel (ed.), (1989) – *Tristan et Iseut. Les poèmes français, la saga norroise. Textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés par Philippe Walter et Daniel Lacroix*. Paris: Librairie Générale Française.

DIÁLOGO ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA: NAS TRAVESSIAS DO PENSAMENTO GREGO E PORTUGUÊS

CELESTE NATÁRIO

Universidade do Porto
mnatario@letras.up.pt

A literatura e a filosofia, enquanto «experiências» por excelência da linguagem, são dois «caminhos» possíveis para uma mesma viagem. A viagem que nos conduz à verdadeira experiência humana, ou seja, a experiência do sentido. Todos os grandes da literatura abordaram as questões maiores sobre a condição linguística na qual se reescreve a condição humana como experiência de sentido. Na verdade, não deve ser esquecido o superior e decisivo papel da língua e suas implicações. Aliás, na própria Filosofia contemporânea o questionamento sobre a articulação entre filosofia e linguagem marca presença constante em diferentes vozes e perspectivas, designadamente as de Heidegger, Gadamer e Paul Ricoeur. Os problemas de rigor mental e de ambiguidades, que se podem levantar e que têm emergido ao longo do tempo, equacionam-se, por exemplo, em torno da chamada linguagem natural, utilizada pela Filosofia, para contrastar com a linguagem artificial (científica e técnica), utilizada pela ciência. E mesmo não sendo aqui o momento para nos determos nesta interessante mas vasta questão, não poderíamos deixar de a referir, sobretudo por ser a linguagem o lugar onde se manifesta a verdade e o sentido do ser. Só pela linguagem o ser pode apresentar-se à compreensão humana e onde é decisiva a intencionalidade ontológica. E é a partir daqui que uma hermenêutica filosófica pode operar. Com certeza que as ortodoxias existem e, decerto cada vez mais, mas, não foram os poetas/filósofos os seus criadores.

Alguns, mesmo não sendo filósofos no sentido mais ortodoxo do termo, entram naquele que é por excelência considerado o campo da filosofia e cujo resultado é nada menos do que um engrandecimento para a humanidade, sendo disso expressão algumas das obras mais emblemáticas da literatura ocidental como a *Iliada* e a *Odisseia*, *Dom Quixote*, *O Príncipezinho*, *Hamlet*, *Os Lusíadas*...

Às vezes, ser humano é difícil, alguém escreveu. Entre o que desejamos e o que conseguimos alcançar vai muitas vezes uma longa distância, assim surgindo uma desconcertante e íntima desproporção. Perseguimos a felicidade e o equilíbrio e é o desassossego que tantas vezes se instala. Nas histórias narradas em prosa ou poesia desde Homero, Camões, Cervantes, Shakespeare, Dostoievsky, Eça, Antero, Pascoaes, Pessoa, Vergílio Ferreira, Agostinho da Silva, e tantos outros autores, o que procuramos senão um modo de apaziguamento desse desassossego?

Quantas vezes perdido na difícil gestão da sua própria vida, o ser humano, de forma mais ou menos inconsciente, investe numa desenfreada procura de si, aguardando a sua própria aparição. A liberdade e as múltiplas possibilidades de escolha, um futuro aberto e indeterminado, ainda que possam ser desafiantes, constituem um presente, colocado à disposição do Homem, e que é causador de fortes incertezas e algumas angústias. Por isso, os êxitos, fracassos, dilemas e dificuldades dos personagens que a literatura e suas histórias nos apresenta, bem como o modo como se comportam e superam adversidades, são já razões maiores desta criação humana.

Para sonhar, como o Príncipezinho, para lutar como o velho pescador de Hemingway, para amar como Heitor, para esperar como Penélope, para aspirar à bondade essencial de Dom Quixote, para ultrapassar obstáculos e partir para um Mundo e para o sonho como Camões, precisamos da ficção e da realidade da literatura.

Contudo, também somos seres feitos para a beleza, e por isso nunca nos cansamos de admirar a natureza, nem de contemplar a *Pietà* de Miguel Ângelo, ou de escutar a flauta mágica.

Estreitamente relacionada com a aspiração humana à plenitude, Stendhal disse que a beleza é uma promessa de felicidade, e entre as suas múltiplas formas, a literária.

A literatura satisfaz, pois, necessidades profundas do ser humano, como o conhecimento da realidade e o gozo estético. Numa perfeita conjugação de fundo e forma que só os melhores alcançam, é o que faz Homero ao entrelaçá-los na *Odisseia* e *Iliada*, duas obras que não são apenas simples novelas, mas sobretudo cantos épicos, escritos em versos imortais.

Contudo, é pelas suas versões em prosa que os conhecemos numa estrutura narrativa, em que os personagens são unidos num tempo e num espaço, numa relação conflituosa. Três mil anos depois, estes personagens continuam a responder aos grandes arquétipos humanos, continuando a parecer-se connosco ou estando nós configurados à sua imagem? Em primeiro lugar, pela incalculável herança de Ulisses, a grande criação de Homero. Muito mais do que Aquiles ou Heitor, Ulisses é a resposta à mais urgente das perguntas no tempo: ‘Que significa ser Homem?’

Homero foi o primeiro artista da cultura ocidental, o primeiro poeta, o primeiro poeta pensador, que entendeu a fundo a complexidade da vida e a expressou por via de uma soberba forma literária.

Espelho da nossa Humanidade que um dia Apolo, na antiga Grécia, defendeu ante o cruel silêncio dos Deuses, a filosofia e a literatura dão-nos conta, além da matriz linguística e intersubjectiva do humano, que também o amor à sabedoria fez despertar da capacidade reflexiva e discursiva como sua fundamental característica. Mas, ao mesmo tempo, a filosofia reclama também todas as possibilidades do real, rumo à universalização, sua exigência. Da sua dimensão é ainda e sobretudo o que ultrapassa o dizer, que lhe não basta, pois o que diz e o que deve dizer afigura-se-lhe de importância maior na sua relação com o ser. O ser que, no tempo das origens, foi expresso das mais diversas formas ou géneros literários, adoptados na antiguidade clássica, segundo um especial sentimento de liberdade. Decorrente do modo de pensar espontâneo, no sentido em que foi o primeiro desses modos, para exprimir o seu assombro em relação à vida e ao cosmos, os gregos foram guiados pela vontade de procurar a harmonia, a lei ou leis pelas quais as coisas se regessem, assim acabando por «inventar» o homem em diálogo com os deuses, que outros já tinham inventado, mas a que acrescentaram outros também.

Se quase todas as literaturas se iniciaram por obras em verso, também a Filosofia se apresentou primeiro desta forma, utilizando a Palavra, como se fosse o primeiro dia da criação, e tudo estivesse ainda por fazer e por dizer.

Entre a paixão e o jogo, vivendo o que se pode designar como uma dádiva divina e milenar, traduzida nesta herança de liberdade, o pensamento filosófico conheceu variados ritmos.

Na contingência e precariedade do ser, todas as formas, todos os géneros, algumas máscaras, sombras, vazios, a voragem do Tempo e da História foi permitindo e impondo. E todos, isto é, escritores, poetas, filósofos, prosadores, artistas das demais artes, foram convidados.

É comum a ideia de que, no início de todos os saberes e de todo o conhecimento, esteve a Filosofia, na sua imperiosa demanda de «amor à sabedoria» que o ser humano não pôde deixar de empreender. Movido primeiro pelo desejo de compreender as origens do Universo e logo a seguir da sua própria existência, como a de todos os seres, o homem perseguiu caminhos e veredas que o levassem à obtenção de respostas.

O saber e habilidade em qualquer arte, tal como no início do pensamento grego se entendeu o termo *philosophia*, traduzido por «amor à sabedoria», vai, a partir dos sofistas, evoluir e fixar-se para passar a designar «o exercício sistemático de uma actividade teórica de saber conduzir-se na vida, de bem falar e discorrer», atingindo com Sócrates e Platão a designação de desejo ou amor da sabedoria. Contudo, a este sentido literal, Platão acrescentará o sentido paradoxal de «ciência da ignorância ou saber do não saber», partindo do pressuposto que ao filósofo nem toda a sabedoria é possível, só aos deuses estando reservada tal faculdade, o que parece significar que os deuses, esses não precisavam de filosofar. Entre Deus que tudo sabe e o ignorante que nada sabe, o filósofo grego teve a consciência de não ser possível viver com essa ignorância, daí resultando a sua célebre

máxima «só sei que nada sei», em paralelo com a máxima do «conhece-te a ti mesmo», celebrizada pelo óraculo de Delfos.

Procurar a sabedoria equivale também a procurar a verdade, sendo para isso decisivo o «amor», esse «amor à sabedoria», ou seja, o seu desejo, pois o que excede o humano conhecimento é uma constante presença com a qual só é possível viver e conviver pelo amor¹, que Platão identifica como «Bem Supremo».

Desde o mito ao logos, do espanto, do amor e desejo de sabedoria, desde Anaximandro, Anaxímenes, Heraclito, Parménides e Platão, ao exercício e arte da interrogação, a filosofia prefigurou-se no sentido de uma interpretação ontológica inteligível, deixando para trás a anterior imagem mítica do mundo². Platão foi talvez o primeiro poeta onde uma verdadeira relação entre filosofia e literatura se tornou evidente. Werner Jaeger, um dos seus maiores Intérpretes, senão mesmo o maior, afirma que Platão é simultaneamente poeta, filósofo e pintor³. Os textos platónicos demonstram ao mesmo tempo uma sensibilidade e subtileza comparáveis às esculturas gregas do seu tempo, não deixando também por isso de utilizar a linguagem dos artistas. Segundo alguns biógrafos e intérpretes, o filósofo Grego ter-se-á ocupado também com a pintura e a escultura⁴. Mas, seja qual for a posição em que nos possamos colocar e seguindo de novo Werner Jaeger, «o olhar crítico não descobre nas obras de Platão nenhuma passagem em que não se entrelacem plenamente a forma poética e o conteúdo filosófico»⁵. Na verdade, se a primeira forma de expressão filosófica é poética, é porque não se conhecia outra, sendo de sublinhar que, para o melhor e para o pior, Anaximandro e Anaxímenes, com os seus fragmentos poéticos estão na origem do pensamento ocidental.

«Acerca da Natureza», foi o título de todas as obras/textos (fragmentos) até Platão, mesmo que diferentes fossem os poemas dirigidos à natureza e seu ser, sobretudo no sentido de a compreender racionalmente.

Referirmo-nos a todos os filósofos da Grécia antiga é no contexto presente impossível e até despiciendo, não devendo no entanto esquecer-se uma referência a Parménides, pela importância da sua obra a propósito do nosso tema. A já referida liberdade de pensamento e expressão que caracterizaram o tempo original tem neste autor representação maior. Da sua obra *Acerca da Natureza*, o que importa é mesmo o seu poema do ser, verdadeiro poema filosófico, composto por 160 versos, onde, primeiro aborda a questão do «ser em si», e depois, o sistema do mundo. Do poeta/filósofo, escreve Werner Jaeger: «(...) é poeta pelo entusiasmo com que julga ser o portador de um novo tipo de conhecimento, por ele

¹ Cf. PLATÃO, 1991: 210d.

² Cf. PLATÃO, 1997.

³ Cf. JAEGER, 1995.

⁴ Cf. SCHULL, 1952.

⁵ JAEGER, 1995: 114.

considerado, ao menos em parte, a revelação da verdade», afirmando também o mesmo intérprete que «foi este sentimento da sua elevada missão que o levou a nos oferecer no prólogo do seu poema, a primeira encarnação humana da figura do filósofo, o ‘homem sábio’ que vai dar à mansão da verdade»⁶.

Mas dos 3000 anos da Filosofia com suas paisagens e definições, apenas se procura no eco dos primeiros passos ouvir algum pulsar, levemente auscultando movimentos e suas consequências, mesmo que o presente seja a maior prioridade.

Como um espaço onde tudo cabe ou coube, a Filosofia ao longo do tempo foi diminuindo o seu poder, principalmente porque o *Logos* superou a *Physis*, a natureza, desdobrando-se nas mais diversas artes e disciplinas, desde a matemática, à música, astronomia, história, geografia, política... Daqui se pode concluir que «o mito, os poetas, e os deuses são empurrados para a periferia do Saber triunfante, ou escondem-se nos altares de Delfos, por entre a obscuridade das névoas oraculares, no mais fundo reduto do coração do Homem»⁷. Não obstante, ficam caminhos abertos que vão ser trilhados ao longo da História. Ao longo desta, o mistério original da contingência e fragilidade do ser tem suscitado diferentes reacções e muitos são os que procuraram respostas, em diferentes perspectivas, desde as mais metafísicas e espiritualistas às científicas e racionalistas.

Nicola Abagnano, na sua *História da Filosofia*⁸, afirma que o surgimento da Filosofia se deve em parte à poesia de Homero, na sequência dos conceitos morais que, aí, pela primeira vez, são apresentados, e que mais tarde serviriam aos filósofos para a interpretação do mundo. Em qualquer situação é sempre de sublinhar a não distinção entre a linguagem originária da Poesia, da Literatura e da Filosofia como formas de expressão do humano, no mundo grego.

Considerando este contexto, pensamos que faz sentido transpor esta questão da imbricação entre literatura e filosofia para o pensamento português. Porque a relação de cumplicidade entre poesia, literatura e filosofia é, desde o início da nossa história, uma realidade inequívoca em diferentes autores classificados pelos cânones da literatura e da filosofia como sendo poetas/escritores/filósofos, ou ambas as coisas, ou todas estas ao mesmo tempo. Porque aquilo que os une (as une) é mais do que aquilo que os (as) separa. Uma realidade que, como sabemos, caracteriza e determina o diálogo entre a literatura e a filosofia, não sem uma certa controvérsia, e que perdura na nossa contemporaneidade.

Mas, se é verdade que na Grécia a utilização dos mais diversos estilos literários não foi impeditiva da sua consideração filosófica, em Portugal essa posição nem sempre é pacífica, o que não deixa de ser lamentável para a Filosofia e talvez ainda mais para a Cultura.

⁶ JAEGER, 1995: 222.

⁷ MALHO, 1987: 12.

⁸ ABAGNANO, 1991: I, 23.

Espontaneidade de ideias, liberdade de expressão e pensamento, alguma aparente e real não sistematização, não obediência a um rigorismo de base, estas características de um certo pensamento filosófico colidem, para alguns, com os cânones habituais de um texto eminentemente filosófico, sobretudo quando neles não está presente um forte ensaísmo, rigorosamente delimitado, mas sim um pensamento de contornos heterodoxos. Mas, se estas foram e são características do pensamento filosófico português, elas estiveram presentes no pensamento grego, ilustrado por Platão, que, nos seus diálogos, poesia e prosa, mostra como o pensamento circula livremente do real para a ideia e da ideia para o real, sem o dito rigorismo e ortodoxia que muitos pretendem impor ao pensamento e às ciências sociais e humanas.

Junto ao Atlântico e próximo da entrada do Mediterrâneo, entre a Europa e a África, entre a Europa e as Américas, na zona temperada do Norte, vizinhos da zona tórrida, a cultura portuguesa vai emergindo entre a errância e a itinerância de um povo que, para além da terra e do mar, tem o céu. E estes são elementos que pensamos ser importantes no sentido das afinidades com o pensamento grego. Na ordem cultural como filosófica, uma certa indefinição e desassossego, repartido entre o infinito e o finito que somos e não somos, parecem-nos traduzir em grande parte o íntimo do ser, e em particular do ser português.

Povo das sete partidas, designado muitas vezes negativamente, como sendo um povo de poetas, é este povo e cultura que, «onde a terra acaba e o mar começa», reúne características que pensamos de grande singularidade.

Escrevia Joaquim de Carvalho que «enquanto produto o pensamento filosófico nasce e dá-se temporalmente, isto é, em determinadas circunstâncias e sob certos desígnios que o situam e limitam; e enquanto criação suscita atitudes e juízos transcendentais, isto é, atitudes que retomam e repensam os problemas e respostas fora e independentemente do *hic* e *nunc* das categorias da história», afirmando por sua vez Francisco da Gama Caeiro que, a seu ver «a filosofia surge-nos, em concreto, como expressão da vida espiritual de uma cultura (...)». E é o pensamento, a reflexão filosófica que em Portugal ao longo dos tempos se foi desenvolvendo, além da iniludível dimensão filosofante do humano, uma consequência de uma determinada forma de ser e estar, em que, entre outras, as características de natureza geográfica e de natureza religiosa, um pouco à semelhança dos gregos, assumem decisivo relevo com amplas repercussões.

Na Grécia, o poeta/filósofo era elogiado e admirado não só pela forma estética dos seus textos mas também pelos seus conteúdos, o que é revelador da importância filosófica das obras. Em Portugal, mesmo que num tempo outro, outras interpretações se fazem, tantas, e tantas vezes colocando em causa dimensões maiores da nossa cultura.

Contudo, o que nos importa agora salientar é que o pensamento português, visto essencialmente como um pensamento heterodoxo, livre e assistemático, é um pensamento menos intelectualizado e mais vivido com o recurso à poesia e outros géneros literários, configuradores de uma maior aproximação às formas do ser e da verdade.

É inegável a relação entre a filosofia e a literatura na cultura portuguesa, ou sobretudo nela, como repetidas vezes já afirmamos, com o objectivo da procura de um absoluto que dignifique a existência humana patenteada num diversificado e rico número de autores/escritores/poetas/filósofos.

Sendo impossível tratar, por mais sumariamente que fosse, todos os autores que reputamos de maior importância, faremos mesmo assim uma breve referência a 3 autores: Antero de Quental, Teixeira de Pascoaes e Eduardo Lourenço.

A propósito de Antero de Quental, escreveu o ser amigo Oliveira Martins: «É sabidamente um poeta na mais elevada expressão da palavra; mas ao mesmo tempo (...) os seus versos são sentidos, são vividos como nenhuns; mas o sentir e o viver deste homem é de uma natureza especial que tem por fronteiras físicas as paredes do seu crânio, mas que não tem fronteiras no mundo real, porque a sua imaginação paira (...) nas asas de uma razão especulativa para a qual não há limites. O poeta é por isso um místico, e o crítico um filósofo». Estas palavras parecem não deixar dúvidas acerca da genialidade, do modo de estar e do ser do poeta-filósofo, que pela poesia ou ensaio procurava explorar todos os caminhos possíveis até se deparar com «o silêncio e a escuridão», talvez, «o que convém a certas horas», segundo Oliveira Martins.

Por sua vez, Teixeira de Pascoaes, em sintonia com as vivências espirituais da cultura portuguesa, numa profunda inquietação metafísica e de ordem religiosa, procurou encontrar respostas para interrogações com um alcance universal; acreditava que sábios ou poetas eram uma e a mesma coisa, na medida em que cada um, à sua maneira, procurou uma ordem para o mundo humano – da interioridade. O apelo do Absoluto que continuamente recebia traduziu-se na esperança de respostas para a condição humana. Nesta linha, Teixeira de Pascoaes simboliza no pensamento e na cultura portuguesas um dos exemplos maiores da permanente simbiose entre a Poesia e a Filosofia, podendo afirmar-se que «existe no pensamento do poeta/pensador mais do que a ideia, a intuição de que existe uma verdade que indubitavelmente o humano procura, sendo essa busca que dá sentido ao Humano e ao Universo, à terra e ao céu, à vida e à morte», mas também que «é nesta procura que encontramos o filósofo surgido do poeta», ao mesmo tempo considerando a sensibilidade à dimensão do mistério do ser, «em cujo horizonte vislumbrou a transcendência metafísica, sugerida pela sinceridade do poeta/pensador, e a força ontológica que mais se parece impor».

Por último, refira-se o exemplo de Eduardo Lourenço. Desde jovem envolvido na cultura do seu tempo, em constante diálogo com grandes pensadores europeus, o seu pensamento constituiu-se como «uma escrita sem rasuras» conferindo brilho às ideias, que são encadeadas de modo genial, fruto da sua forma de sentir o Mundo e com ele se harmonizar⁹.

⁹ ALMEIDA, 2009: 114-115.

Segundo alguns intérpretes, os textos de Eduardo Lourenço são «consciência» do princípio ao fim, numa abordagem filosófica cuja metodologia se poderá aproximar da ficção, pela forma como trabalha sobre as suas vivências. Aproxima-se o autor, conforme o grau de aprofundamento pela razão e imaginação, como observa uma das suas mais recentes intérpretes, Maria Manuel Baptista: «Na verdade, nele a pura ficção está praticamente ausente, mas de resto esta lá tudo: as suas impressões, as suas vivências, o seu espírito crítico, a sua capacidade de simbolização e metaforização do real, constituem estratégias que lhe permitem tratar um tema (frequentemente Portugal e o ser Português) submetendo tudo isto às forças poderosas da imaginação (...)». Do ponto de vista filosófico, considera, a autora, é o «início de um novo género literário de filosofia»¹⁰. Não temos aqui naturalmente tempo para discutir se terá efectivamente Eduardo Lourenço inaugurado esse género, mas queremos acreditar que sim.

E, para terminar, retomando o nosso fio condutor inicial, ou seja, o pensamento grego, gostaríamos de acrescentar que, na ausência de uma herança conscientemente assumida, mesmo não sendo possível menosprezar a importância do pensamento oriental, sem dúvida que os filósofos gregos, sem o peso da história aos ombros «encontraram-se disponíveis e libertos para a aventura do pensamento e para a compreensão do mundo»¹¹, e por isso, decerto, foram mais felizes que nós.

Porém, a «inocência paradisíaca de um tempo sem véspera» deu lugar a outros caminhos na linguagem. E foi algures num desses caminhos que também a cultura portuguesa ganhou raízes naquilo que lhe é mais próprio e sem deixar de fazer dela uma cultura de poetas onde, como dizia Pascoaes, todos cabem, poetas e filósofos, ou, o mesmo é dizer, onde coabitam Poesia, Filosofia e Literatura.

Bibliografia

- ABAGNANO, Nicola (1991) – *História da Filosofia*. Lisboa: Presença.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio (2009) – *O Ensaio à Eduardo Lourenço, Existo logo penso (e Sinto)*. «Colóquio Letras, Eduardo Lourenço 85 anos». Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.º 170.
- BAPTISTA, Maria Manuel (2005) – *Filosofia e literatura na obra de Eduardo Lourenço – paradigmas teóricos e posicionamento hermenêutico*. In «X Encontro de Professores de Filosofia: Homenagem a Eduardo Lourenço». Porto: Areal.
- JAEGER, Werner (1995) – *Paideia. A formação do Homem grego*. São Paulo: Martins Fontes.
- MALHO, Levi (1987) – *O Deserto da Filosofia*. Porto: Rés.
- (1984) – *O Signo de Orpheu*. Porto: Afrontamento.
- PLATÃO (1991) – *O Banquete*, trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70.
- (1991) – *Fedro*, trad. José R. Ferreira. Lisboa: Edições 70.
- SCHULL, Pierre Maxime (1952) – *Platon et L'art de son temps*. Paris: PUF.

¹⁰ BAPTISTA, 2005: 3.

¹¹ MALHO, 1984: 13.

AS LÍRICAS AMOROSAS GONZAGUIANA E GARRETTIANA: INFLUÊNCIAS E PARALELISMOS

CRISTINA COSTA VIEIRA

Universidade da Beira Interior
crisleov@hotmail.com

A literatura comparada está associada a conceitos como «dialogismo» (desenvolvido pelo russo Bakhtine), «intertextualidade» (conceptualizado pela búlgara Kristeva e pelo teórico francês Genette) e «influência» (repensado pelo norte-americano Harold Bloom). A continuidade e a universalidade dos estudos comparativistas aferem-se ainda nas obras de divulgação dos francófonos Claude Pichois, André-Michel Rousseau e Pierre Brunel, de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pagneaux, do espanhol Claudio Guillén, de Francis Claudon e Karen Haddad-Wotling, ou ainda dos brasileiros Eduardo Coutinho e Tania Franco Carvalhal¹.

O método comparativista não é propriamente o estudo das influências literárias, que visam mostrar a relação causa/efeito entre o texto A (primeiro no tempo) e o texto B. É antes um método de análise que procura descobrir paralelismos entre textos, mesmo que ocasionais. Assim, quando Kristeva define o texto (qualquer texto, note-se) como um «mosaico de citações»², estas últimas tanto podem ser fruto do acaso, como resultar de influências mais ou menos conscientes. Mas há toda uma carga pejorativa associada pelo Romantismo à palavra «influência», de que deram conta explicitamente autores como Octavio Paz em *Los Hijos del Limo* ou Harold Bloom em *A Angústia da Influência*.³ Nem

¹ Cf. BAKHTINE, 1998: 9-56; KRISTEVA, 2000: 84-87; BLOOM, 1992; GENETTE, 1979, 1982; MACHADO & PAGNEAUX, 1981; PICHOSIS; ROUSSEAU & BRUNEL, 1983; GUILLÉN, 1985; CLAUDON & HADDAD-WOTLING, 1994; e COUTINHO & CARVALHAL, 1994.

² Cf. KRISTEVA, 2000: 85.

³ Cf. PAZ, 1993: 15-37 e 64-87; e BLOOM, 1992: 17-27.

Kristeva nem Genette escaparam a este preconceito, no seu esforço por substituir o vocábulo «influência» pelo termo «intertextualidade». Porém, muita teoria se renovou desde esses anos 70. Por exemplo, Bloom mostra que escrever e ler se torna uma aventura de uso e descoberta de «palimpsestos». Os modelos são inevitáveis até para os autores modernos, que se livram assim do terror da dependência ou superação daqueles, terror não sentido pelos clássicos:

*Esta opinião de que a influência poética existe escassamente [...] é ela própria [...] uma variedade [...] de um princípio de angústia. [...] A influência poética, ou, como lhe chamarei mais frequentemente, o encobrimento poético, é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta-enquanto-poeta. Quando tal estudo considera o contexto no qual o ciclo vital se desenrola, será levado a examinar simultaneamente as relações entre poetas como [...] capítulos na história do revisionismo moderno, querendo «moderno» dizer aqui posterior ao Iluminismo. O poeta moderno [...] é o herdeiro de uma melancolia engendrada no espírito do Iluminismo pelo cepticismo deste em relação ao seu duplo papel legado de riqueza de imaginação dos Antigos e dos mestres do Renascimento*⁴.

Ora, na Idade Média não existia a noção de autor, e hoje, com o conceito de intertextualidade, é o mito romântico do autor original que se desmorona, porque todos os autores imitam, em diferentes graus, formas e consciência. Houve mesmo uma época em que era prestigiante imitar. E assim, os «condenados» clássicos são os mais universais de todos os escritores, permanecendo, por isso, actuais. O conceito de intertextualidade recusa, pois, condenar a *imitatio* clássica, algo que o Romantismo legou aos tempos modernos, ainda que um dos mais lídimos representantes do Romantismo, Goethe, seja também um clássico, ao valorizar o equilíbrio, a harmonia, a imitação da natureza e a Antiguidade grega⁵. Aliás, Goethe, admirado por Garrett, esteve mais perto da modernidade do que a maioria dos românticos, que apenas apostavam na rejeição dos clássicos, baseados no *volkgeist*, o espírito do povo. Ao invés, Goethe defendia que a melhor arte moderna (i. e. «romântica»), se faria da combinação de princípios clássicos com o génio romântico⁶. Revela Ofélia Monteiro:

[...] [Em Garrett] vinha [...] pressentida a ideia que Goethe expressara na última parte do Fausto «sobre a combinação do clássico com o romântico que deve produzir [...] a poesia moderna»: § «Foi [...] a derradeira sentença do grande oráculo da nossa idade: a

⁴ Cf. BLOOM, 1992: 19-20.

⁵ Cf. MONTEIRO, 1971, vol. 1: 369-370.

⁶ Cf. MONTEIRO, 1971, vol. 1: 399-402; COELHO, 1994: 475-476; e PAVÃO JR., 1955: 7-35. Diz PAVÃO JR., 1955: 34: «Garrett conhecia a obra de Goethe e procurou imitá-lo. É ele próprio que o confessa em vários passos das suas obras: no prefácio de *D. Filipa de Vilhena*, julga-se *ordeiro* como o corifeu do Romantismo alemão, ao procurar colocar a sua peça entre os dois credos [Romantismo e Classicismo]». Acrescento nosso.

união da arte antiga com a arte moderna [...], de cujo consórcio tem de nascer [...] o símbolo da arte regenerada». § Colocava-se, desta forma, o jovem Garrett acima dos debates exageradamente partidários que, na Europa de então, [...] opunham sem transigências os autores julgados clássicos aos considerados românticos. [...] O seu critério supunha um certo eclectismo. § Os frequentadores das «fundas cavas» do Romantismo que tanto chocavam o nosso «Alceu» [...] caíam afinal, acusando sempre o servilismo das regras e da imitação antiga, na admiração tão servil também de outros modelos, que em seu nome desprezavam inegáveis belezas e válidos conselhos, se aparentados com o classicismo de partipris renegado: § «Hoje é moda o romântico, é finura, / É tom achar Ossian melhor que Homero, / [...] / De Paris os modernos elegantes / Deixam Racine para lerem Schiller; / Chamam [...] / Antiquário a Boileau, pedante a Horácio. / Só gostam de Irminsulfs e de Teutates [...]»⁷.

Ora, o campo da literatura comparada é precisamente o da universalidade, que permite, por exemplo, pôr lado a lado um árcade brasileiro e um romântico português, para além, claro, de nos esclarecer sobre a falácia da oposição clássico/romântico.

A corrente arcádica, a que pertence o poeta Tomás António Gonzaga (1744-1810), segue conscientemente a *mimesis* aristotélica e a *imitatio* horaciana, preceitos clássicos, mas Gonzaga também é um precursor do Romantismo⁸, sendo, sem dúvida (pelo menos o pretendemos demonstrar), uma fonte de inspiração para Almeida Garrett (1799-1854). Sucede que houve um Garrett clássico e um Garrett romântico⁹. Por outro lado, o neoclássico Gonzaga teve também uma faceta iluminista e pré-romântica, revelando, por exemplo, desprezo pelo despotismo iluminado, patente na lira «Alexandre, Marília, qual o rio»¹⁰. Jacinto do Prado Coelho esclarece:

*Nele [em Gonzaga] se manifesta um espírito imbuído do naturalismo dos filósofos de Setecentos, o que o anima a rejeitar o despotismo esclarecido e a defender um liberalismo moderado. [...] A prisão do poeta, seguida de degredo [...], acentua a vibração da saudade amorosa e a inquietação latente no seu lirismo. Este sentido da dor e da complexidade da existência faz de Gonzaga um cativante pré-romântico, ao mesmo tempo que a sua poesia assinala a transição do Classicismo para o Romantismo*¹¹.

⁷ Cf. MONTEIRO, 1971, vol. 1: 400-401. Acrescento nosso.

⁸ Cf. MOISÉS, 1983: 253-273; e LAPA, 1982: VII-XXXVI.

⁹ Cf. PAVÃO JR., 1955: *passim*.

¹⁰ Cf. LAPA, 1982: XXVIII-XXXII, e GONZAGA, 1982: 64-66. Na lira 27, personalidades tradicionalmente cantadas como heróis, Alexandre e Júlio César, são ousadamente criticadas como bárbaros conquistadores, causadores de mortes e violências mil, a que o sujeito poético contrapõe como modelo de herói o homem justo e bom: «O ser herói, Marília, não consiste / em queimar os impérios; move a guerra, / espalha o sangue humano, / e despoeva a terra / também o mau tirano. / Consiste o ser herói em viver justo: / e tanto pode ser herói o pobre, / como o maior Augusto». Este novo ideal de heroísmo aproxima-se ideologicamente dos princípios burgueses e românticos e afasta-se da axiologia clássica.

¹¹ Cf. COELHO, 1994: 373. Acrescento nosso.

Nessa zona de confluência e de continuidade, e não de oposição, entre o Classicismo e o Romantismo, ressaltam, em nosso entender, as relações intertextuais entre Gonzaga e Garrett. Questionemo-nos agora: a existirem tais relações, elas são fruto do acaso, de um contexto histórico, ou resultam de uma influência que, por questões cronológicas, só podem ser de Gonzaga sobre Garrett e não o contrário, tendo em conta que aquele tem já 55 anos quando Garrett nasce, e este apenas 11 quando Gonzaga morre. Não sendo inédita, esta perspectiva de um dialogismo em que a influência se exerce de lá para cá e não de cá para lá é, todavia, menos usual nos estudos literários, mercê, quiçá, do preconceito de país ex-colonizador¹². Assim sucede nos estudos «Garrett e o Brasil» (1958), do português Carlos de Assis Pereira, e «Almeida Garrett e a formação da consciência nacional no Brasil» (2003), da brasileira Regina Zilberman¹³. Bem mais heterodoxos e próximos da nossa perspectiva são os estudos «Um Garrett brasileiro. Influência do Brasil em Portugal» (1956), de José Osório de Oliveira, e *As relações brasileiras de Almeida Garrett* (1980), de Carlos d'Alge¹⁴. Estes ensaios detectam um conjunto de influências da literatura brasileira sobre Garrett. Poder-se-ia então pensar que o estudo da intertextualidade entre as líricas gonza-guiana e garrettiana já nada mais teria para oferecer, o que é falso.

Várias questões podem, entretanto, desde já, ser levantadas: se Gonzaga é um poeta arcádico da literatura brasileira da segunda metade do século XVIII e se Garrett é unanimemente considerado como o introdutor do Romantismo em Portugal¹⁵, nascido mais de meio século depois, numa altura em que Gonzaga se encontrava expatriado em Moçambique¹⁶, o que poderão ter em comum as suas obras? E qual o interesse da poesia arcádica nos tempos de hoje, que por vezes padecem de uma certa perspectiva que associa o clássico a tudo o que é retrógrado, a que se oporiam os modernos românticos? Este preconceito, com origem nos irmãos Schlegel e divulgado na obra *De l'Allemagne*, de M^{me} de Staël, foi herdado por nós como um senso comum, enganador, claro...¹⁷ E basta-nos lembrar Sophia de Mello Breyner, absolutamente moderna no seu classicismo. Tal como o Arcadismo ostracizou o Barroco, qual «cancro literário», também aquele provou do seu veneno, tendo agora por acusador o Romantismo¹⁸.

¹² Cf. COELHO, 1994: 476.

¹³ Cf. PEREIRA, 1958, e ZILBERMAN, 2003: 335-358.

¹⁴ Cf. OLIVEIRA, 1956: 137-143, e D'ALGE, 1980.

¹⁵ Cf. COELHO, 1994: 366: «Bastariam os títulos de introdutor do Romantismo em Portugal e de reformador do teatro português para tornar G. um dos grandes nomes da história da nossa cultura. Mas o modo como introduziu e reformou mais o impõem ao nosso apreço. [...] Aderiu ao Romantismo principalmente enquanto afirmação plena do individual, do diferente, nos homens como nas nações [...]».

¹⁶ Cf. LAPA, 1982: XXIII-XXVI.

¹⁷ Cf. COELHO, 1994: 475. Um dos mais fulcrais ensaios contemporâneos na reabilitação do Clássico intitula-se *Barroco e Classicismo* (1988), da autoria de Victor Tapié.

¹⁸ Cf. SENA, 1992: 15-17, 89-114 e 154-179.

Um primeiro objectivo desta comunicação é, por conseguinte, provar que a poesia arcádica de um dos seus mais lídimos representantes, Gonzaga, cujo mérito foi reconhecido por ilustres mestres portugueses setecentistas e oitocentistas, como Correia Garção, Almeida Garrett e Teófilo Braga, tem não só valor *per se*, como conseguiu influenciar toda uma geração de escritores, nomeadamente Garrett lírico, em âmbitos tão diversos como temas, motivos e símbolos, processos retóricos e prosódicos, formas poéticas e tendências estéticas. Citando Massaud Moisés em *A Literatura Brasileira através dos Textos*, Gonzaga tornou-se «uma espécie de mestre de alguns como Garrett, Gonçalves Dias, Maciel Monteiro, Castro Alves»¹⁹. Se atentarmos aos nomes acima aludidos, verificamos que o poeta arcádico teve ascendente sobre quase toda uma geração romântica dos dois lados do Atlântico, e que entre esses românticos se encontra um dos maiores da literatura portuguesa.

De facto, o vate português esteve muito atento à literatura brasileira sua coeva e não só, num momento em que o Brasil se tornou independente (7 de Setembro de 1822). Nessa altura, o jovem Garrett já tinha obra poética publicada e estava envolvido nas convulsões políticas liberais que ditaram o cerco do Porto pelas tropas miguelistas (1820) e o desembarque do Mindelo pelas tropas afectas a D. Pedro IV. Garrett, apoiante da independência do Brasil, concretiza na sua obra as palavras deixadas no *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*: «E agora começa a literatura portuguesa a avultar e enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros»²⁰.

Ora, sucede que o *Bosquejo* garrettiano é, nas palavras de Carlos de Assis Pereira, «a primeira apreciação de conjunto da poesia de língua portuguesa e [...] inaugura a crítica literária no romantismo»²¹. Este texto de 1825 comprova a atenção e a estima do vate português relativamente à literatura brasileira, onde avultam a poesia de Gonzaga e a de outros poetas brasileiros do século XVIII, todos eles elogiados. O *Bosquejo* serve de prefácio ao *Parnaso Lusitano*, antologia que reuniria a melhor poesia escrita em português. Mas a atenção do poeta ao Brasil não se queda por aqui. Como indica Assis Pereira, Garrett apoiou a iminente independência do Brasil, no texto político *Portugal na balança da Europa*. A propósito do Brasil, disse o seguinte em 1824, em texto inserto no seu *Diário da minha Viagem a Inglaterra*: «O Brasil, oh! Que país abençoado, se o não perderem!»²² Garrett escreveu em 1821 a ode «Ao Brasil liberto», inserta na colectânea *Lírica de João*

¹⁹ Cf. MOISÉS, 1971: 77. Ainda este ensaísta, na obra *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, s.v. «Gonzaga, Tomás António», indica que o «Romantismo sofreu a sedução de G., com Castro Alves a dramatizar a figura do poeta ou Casimiro de Abreu a distingui-lo especialmente, e até no Modernismo há alusões à obra de Dirceu em poetas de relevo». (Cf. MOISÉS, 1987: 176).

²⁰ Cf. GARRETT, 1963, vol. 1: 503.

²¹ Cf. PEREIRA, 1958: 18.

²² Garrett deixou explícito o seu apoio à independência do Brasil no texto político «Portugal na balança da Europa. Do que tem sido e do que ora lhe convém ser na ordem das coisas do mundo civilizado» (cf. PEREIRA, 1958: 17-18). Sobre a complexa actividade política de Almeida Garrett e o seu envolvimento profundo na revolução liberal, vide AMORIM, 1881.

Mínimo (1829), e elogiou no poema narrativo *Camões* (1825) o generoso Amazonas. Deixou ainda incompletas duas narrativas ligadas ao Brasil, ambas publicadas postumamente, *Helena* (1871) e *Komurahy. História Brasileira* (1956); e escreveu o folhetim «O Brasileiro em Lisboa»²³. O interesse de Garrett pelo Brasil terá nascido muito cedo graças à sua ama Rosa de Lima, mulata pernambucana, que entoava xácaras e lendas brasileiras, que lhe despertaram a curiosidade pelo Brasil e o gosto pelos romancistas²⁴.

Compete-nos agora provar outro aspecto desta relação literária luso-brasileira que é o da tese da dívida de Garrett em relação a Gonzaga. Seleccionámos para tal um conjunto de várias líras, intitulado *Marília de Dirceu*, e editado em Lisboa em 1792, quando o poeta ia a caminho de um exílio forçado em Moçambique, mas beneficiando de um tratamento que nada tinha a ver com o comum dos degredados²⁵. Seguiremos a edição de Rodrigues Lapa de 1982, que adverte em «Prefácio» que apenas as líras das partes I e II, correspondentes, respectivamente, à edição de 1792 e à de 1802 (esta, alargada em algumas dezenas de líras), podem ser com toda a segurança atribuídas a Gonzaga. Excluímos, pois, as líras da Parte III, que apenas surgem postumamente, na edição de 1812, não dando garantias de veracidade autoral²⁶. Colocamos também de parte as *Cartas Chilenas*, por não se tratar de poesia lírica, ainda que sejam pertinentes no que toca à explicitação da ideologia iluminista de Gonzaga²⁷. O *corpus* garrettiano em análise abrange as colectâneas *Retrato de Vénus* (1821), *Lírica de João Mínimo* (1829), conjunto de poemas «de feição arcádica embora com discretos acenos de romantismo»²⁸, *Odes Anacrônticas* (feitas na juventude, mas publicadas em 1903), *Flores sem Fruto* (1845) e *Folhas Caídas* (1853). Estas cinco colectâneas desenhavam uma trajectória que vai do arcadismo finissecular para um romantismo ainda eivado de traços clássicos²⁹. Seguiremos a edição da Lello, em 2 volumes, de 1963. Excluem-se deste cotejo *Camões* e *D. Branca*, poemas mais narrativos que líricos, e, como é óbvio, as tragédias *Mélope* e *Catão*, que confirmam, todavia, a faceta clássica de Garrett.

Tenhamos primeiro em consideração o contexto histórico-cultural. Antes do século XIX, a própria identidade da literatura brasileira era algo difusa em relação à literatura

²³ Cf. PEREIRA, 1958: 17-20, e OLIVEIRA, 1956: 138-143.

²⁴ Cf. OLIVEIRA, 1956: 138, e D'ALGE, 1980: 19-21.

²⁵ Cf. LAPA, 1982: XX-XXVI. O visconde de Barbacena, governador de Minas Gerais, a quem cabia a responsabilidade jurídica de condenar ou de absolver Gonzaga, era amigo do poeta, cuja obra admirava; foi a contragosto que condenou Gonzaga, tendo procedido sem «demasia de severidade; antes pelo contrário. Numa carta dirigida a Martinho de Melo e Castro, a 16 de Fevereiro de 1790, frisa o conflito entre a sua amizade e os seus deveres» (LAPA, 1982: XXI-XXII).

²⁶ Cf. LAPA, 1982: XXXII-XXXIII.

²⁷ Cf. GONZAGA, 1957.

²⁸ Cf. COELHO, 1994: 363.

²⁹ Cf. LAWTON, 1975: 9: «À la célébrité de *Folhas Caídas* s'oppose l'oubli où est tombé *Flores sem Fruto*, dès sa parution. Pourtant, les compositions de *Flores sem Fruto* ne sont pas moins importantes que celles de *Folhas Caídas*, car outre leur valeur intrinsèque elles permettent de suivre l'évolution de Garrett entre le style arcadique du dix-huitième siècle finissant et le moment où il trouve sa voix véritable».

portuguesa, como sucede com o Arcadismo brasileiro. Houve, é certo, antes do século XIX, casos isolados de poetas brasileiros a influenciar poetas portugueses. Mas uma influência globalizante da poesia brasileira sobre a congénere portuguesa só ocorre nos anos 60 do século XX, com o concretismo, ligado a nomes como Drummond e Haroldo de Campos, de que tirou dividendos a poesia experimental portuguesa³⁰.

A problemática da imitação é importante na análise de Gonzaga, uma vez que ele pertence a uma época – o século XVIII – em que o Arcadismo é muito europeu e pouco autóctone. Na realidade, o Arcadismo brasileiro é parte integrante do Arcadismo português. O movimento é introduzido no Brasil em 1768, com as *Obras* de Cláudio Manuel da Costa, amigo de Gonzaga – o Glauceste referido em liras como a 16, «Eu, Glauceste, não duvido» –³¹, e desenvolve-se até 1836, data em que Gonçalves de Magalhães publica *Suspiros Poéticos e Saudades*, que inicia o Romantismo brasileiro. Imitar era natural e honroso entre os árcades neoclássicos. Gonzaga imitou vários autores, tanto da Antiguidade greco-latina, a exemplo dos gregos Anacreonte e Teócrito e dos latinos Virgílio, Catulo e Horácio, como do Quinhentismo português, a começar por Camões³². Por exemplo, Marília enquadra-se em paisagens que traduzem bem mais o suave Mondego do que o caudaloso Amazonas, isto é, a lírica gonzaguiana recria cenários de *locus amoenus* tipicamente europeus, segundo a tradição clássica das écloas. A falta de americanismo é precisamente das poucas críticas que Garrett lança à poesia de Gonzaga no *Bosquejo*. Logo, preocupou-se mais o vate português com a independência literária do Brasil do que Gonzaga.

A distância de meio século que medeia entre o nascimento de Gonzaga e o de Garrett, um século rico e conturbado, justifica as diferenças entre os dois autores. Com efeito, Gonzaga nasce no princípio da segunda metade do século XVIII (1744), o que em termos literários significa o auge do arcadismo neoclássico, enquanto Garrett nasce no último ano do século XVIII, 1799, o que equivale ao período de transição para o Romantismo, de que Garrett é o introdutor em Portugal com a publicação dos poemas narrativos *Camões* (1825), e *D. Branca* (1826), escritos durante e após o exílio político em Inglaterra e em França. Por outro lado, Gonzaga nasceu e cresceu num Portugal absolutista, em que o Brasil era ainda uma colónia, nunca chegando a gozar a alegria de ver o Brasil independente (1822). Garrett, esse, rejubilou com «O Brasil Libertado», ode inserta na *Lírica de João Mínimo*, onde revela todo o seu entusiasmo revolucionário e optimista, isto para além de vários discursos políticos e confissões diarísticas onde transparece uma grande disponibilidade intelectual para o Brasil independente³³.

³⁰ Cf. SARAIVA, 2002: 343-363, sobretudo 354; e BOSI, 1997: 523-524 e 531-539.

³¹ Cf. RAMOS, 1992, e GONZAGA, 1982: 41-43.

³² Cf. CRISTÓVÃO, 1981: 17-44.

³³ Cf. GARRETT, 1963, vol. 1: 837-842 e 1578-1581; e PEREIRA, 1958: 17-20.

Apesar destas diferenças e distâncias, muitos elos unem Gonzaga e Garrett, paralelismos que ocorrem tanto no plano biográfico como no da produção literária. Gonzaga era conhecido nos círculos arcádicos pelo nome poético de Dirceu, e Garrett era denominado por alguns dos seus coevos como o «Alceu da Revolução de Vinte»³⁴. Além da semelhança fónica entre as suas alcunhas poéticas, ambos os poetas foram portuenses de nascimento. De facto, Gonzaga, tal como Garrett, nasceu na Cidade Invicta, ainda que tenha vivido a maior parte da vida em Minas Gerais, Brasil, mais concretamente em Vila Rica (actual Ouro Preto), tendo o poeta Dirceu rumado muito novo para o outro lado do Atlântico na companhia dos pais³⁵. Além da similar naturalidade, ambos os poetas têm sangue anglófono nas veias pelo lado feminino dos seus ascendentes³⁶, foram estudantes de Direito na Universidade de Coimbra e participaram em movimentos de revolta: por um lado, Garrett, enquanto estudante coimbrão, ousou desafiar autoridades professorais reaccionárias, lutou ao lado dos liberais no cerco do Porto de 1820 e ingressou nas fileiras dos liberais do Mindelo, que a partir da Ilha Terceira, e comandados por D. Pedro IV de Portugal, I Imperador do Brasil, lutaram na guerra civil liberal contra as tropas absolutistas. Gonzaga, por seu turno, terá alegadamente participado numa revolta contra a Coroa portuguesa em Vila Rica, que ficou conhecida por «Inconfidência Mineira» e que lhe valeu pouco tempo depois o degredo em Moçambique³⁷. Ambos conheceram o exílio político – Garrett em Paris e em Londres, Gonzaga em Moçambique – com consequências directas para os seus ideários e práticas estéticas e que convergem na mesma direcção: um afastamento do Arcadismo e uma aproximação ao Romantismo³⁸. Ambos foram infelizes no amor, o que muito determinou a excelência e a proximidade das suas poesias líricas, já que os dois tiveram por musas inspiradoras das respectivas obras-primas – *Marília de Dirceu* e *Folhas Caídas* – duas mulheres inacessíveis: por detrás do arcádico «Marília» estava a pessoa real de uma menina de 16 anos chamada Maria Doroteia Joaquina de Seixas, quando Gonzaga era um respeitável juiz quarentão, e a musa inspiradora de *Folhas Caídas* foi uma mulher casada, a viscondessa Rosa Montufar Infante da Luz, mulher do Ministro dos Negócios Estrangeiros da altura, Velez Barreiros, com o qual Garrett tinha relações de amizade e se correspondia³⁹. O tema romântico dos amores impossíveis constituiu uma realidade trágica-

³⁴ Cf. MONTEIRO, 1971: 165-219.

³⁵ Cf. LAPA, 1982: VII-VIII.

³⁶ A mãe de Gonzaga, D. Tomásia Isabel Clarck, é de ascendência inglesa, e Garrett será um topónimo de origem irlandesa, que lhe vem de uma avó paterna. Cf. TAVARES, 1929: 63, e COELHO, 1994: 363.

³⁷ Cf. LAPA, 1982: XII-XXIV; e MONTEIRO, 1971, vol. 1: 109-163 e 165-219.

³⁸ Cf. MOISÉS, 1983: 270-273; e MONTEIRO, 1971, vol. 2: 7-84. Massaud Moisés faz a relação directa entre a prisão na Ilha das Cobras e o subsequente degredo em Moçambique e a inflexão de Gonzaga de um arcadismo neoclassicista para um pré-romantismo. Ofélia Monteiro, por seu turno, salienta os efeitos de um exílio doloroso em Inglaterra que deu a Garrett uma nova mundivisão, o fez entrar em contacto directo com o romantismo inglês e lhe adestrou a sensibilidade romântica.

³⁹ Jacinto do Prado Coelho em *Ao Contrário de Penélope* alude ao trabalho de José Bruno Carreira, que, em 1954, deu a conhecer as vinte e duas cartas de amor de Garrett à baronesa (depois viscondessa) da Luz. As cartas comprovam a ligação de

mente biográfica quer para Gonzaga, quer para Garrett, e isso provavelmente aprimorou o seu estro lírico. Os leitores ao entrarem em contacto com a *Marília de Dirceu* e as *Folhas Caídas* sentem que ali não há só fingimento poético mas a expressão de uma sinceridade condoída, o que é do mais lírico e (pré)-romântico que pode haver. Aliás, outro elo entre estes dois poetas do amor⁴⁰ é o facto de tanto *Marília de Dirceu* como *Folhas Caídas* terem sido à época grandes sucessos editoriais⁴¹. Massaud Moisés, aliás, entende Gonzaga como um precursor do Garrett romântico:

*Tomás António Gonzaga semelha um genuíno precursor de Garrett: sensível, mas superficial, artificioso, inconscientemente insincero, o seu mérito reside no desentalar a poesia arcádica do imobilismo, tornando-a espontânea e livre. Com efeito, a renovação da linguagem poética levada a cabo por Garrett com Folhas Caídas (1853) se anuncia em Marília de Dirceu, por sinal também destinado à conquista amorosa ou à sua expressão*⁴².

Em Gonzaga, não há, pois, um puro convencionalismo arcádico, mas inspiração autobiográfica⁴³. Trata-se de uma história de amor aspirando ao casamento e à tranquilidade doméstica, como demonstrou Jacinto do Prado Coelho em *Ao Contrário de Penélope*, mas tragicamente interrompida por um processo que acusava o poeta de envolvimento (ainda hoje não comprovado, de que ele sempre alegou inocência) na Inconfidência Mineira de 1789. Estes acontecimentos biográficos marcantes na vida de Gonzaga – o amor de Marília,

Folhas Caídas a essa mulher (cf. COELHO, 1976: 111-115). Eduardo Honório em *Cartas a Garrett* (2000: 89-91) faz o resumo das missivas 94-98, que têm por remetente o Visconde da Luz e são dirigidas a Garrett. Lawton (LAWTON, 1975: 26) indica que Garrett conheceu a viscondessa a 2 de Janeiro de 1846 e que a ligação amorosa data de 9 de Março desse mesmo ano.

⁴⁰ A expressão vem-nos da obra *Cristóvão Falcão. Tomás António Gonzaga. Almeida Garrett – Poetas do Amor*, de José Pereira Tavares. Os autores de *Crisfal*, de *Marília de Dirceu* e de *Folhas Caídas* são apresentados como três lídimos exemplos da lírica amorosa em língua portuguesa e que, segundo este autor, prima pela qualidade e pela quantidade (Cf. TAVARES, 1929: 6).

⁴¹ Cf. CRISTÓVÃO, 1981: 11; TAVARES, 1929: 65-66 e 221; e LAWTON, 1975: 9. Sublinhem-se sobretudo as seguintes passagens, explicando o sucesso editorial de *Folhas Caídas*: «As *Folhas Caídas* [...] foram o seu “canto do cisne” e atingem uma beleza e vibração que dificilmente seriam igualadas. À parte as poesias *O Album* e *Saudades* [...] e *Retrato; Adeus, Mãe; Ave-Maria* e *A um Amigo* [...] e poucas mais, – todas as demais foram inspiradas por uma mulher casada. Gomes de Amorim, na sua obra – *Garrett – Memórias Biográficas* – escreveu: “Tudo nas *Folhas Caídas* é belo, inexecedível [...]”. E depois de analisar a beleza da poesia *Cascais* (XIX do livro I), conclui: – “E contudo, apesar de serem essas estrofes admiráveis, sente-se que elas nasceram duma chama impura. À mulher legítima, ou à mulher amada castamente, nunca o poeta faria tais versos”». (TAVARES, 1929: 221); «*Folhas Caídas*, dernière œuvre que Garrett a publiée, est le sommet de sa carrière de poète. [...] Ces trente-trois poèmes eurent un succès retentissant, jusqu’alors inconnu dans les lettres portugaises. Malheureusement, ce fut un succès de scandale [...]». (LAWTON, 1975: 9).

⁴² Cf. MOISÉS, 1983: 270-271.

⁴³ Esta história foi aproveitada pelo Prémio Pessoa Mário Cláudio, que, em *O Triunfo do Amor Português*, no capítulo «Tomás António Gonzaga e Marília de Dirceu», faz uma tocante narrativa a propósito dos amores entre o portuense Tomás António Gonzaga e a vila-riquense Maria Doroteia Joaquina de Seixas. A narrativa centra-se bastante no desenlace trágico desta história de amor, imaginando o que acontece aos dois apaixonados quando a prisão de Gonzaga na Ilha das Cobras e o posterior exílio em Moçambique os obriga a se separarem para sempre. (Cf. CLÁUDIO, 2005: 155-172).

a prisão do poeta na Ilha das Cobras e o subsequente exílio em Moçambique – influenciaram a tal ponto a sua lírica amorosa que nela distinguimos claramente duas partes: as líras anteriores à prisão, onde canta sob o signo da felicidade o projecto de aliança com Marília, de acordo com os tópicos do *locus amoenus* virgiliano e da *aurea mediocritas* horaciana (um ideal muito burguês, logo, pré-romântico), e as líras posteriores à sua prisão, onde canta, com dor e estoicismo, as saudades por Marília e a esperança de um reencontro, com uma boa resolução do seu caso (o que não sucedeu)⁴⁴.

Estas relações entre o real e a ficção também existem na poesia de Garrett, embora de forma mais dissimulada, e elas justificam, por um lado, uma leitura também biográfica da sua lírica (embora a ela não se deva limitar) e o sucesso editorial envolvido em escândalo de *Folhas Caídas*, pois que se sabia que alguns poemas eram inspirados pelos seus amores adúlteros pela viscondessa Rosa da Luz: as «rosas» do texto garrettiano certamente acentuavam os cochichos maledicentes das leitoras.

A ponte entre a poesia arcádica de Gonzaga e a poesia mais clássica de Garrett deve-se, segundo Ofélia Monteiro, a um tio deste, frei Alexandre do Sagrado Coração, bispo de Angra, que o educou e cuja influência tutelar teve um peso enorme, uma vez que foi este clérigo, arcádico e iluminista, que forneceu a Garrett uma sólida formação neoclássica, nunca renegada pelo nosso vate⁴⁵. De facto, ele deu testemunhos literários dessa formação, sobretudo no seu lirismo juvenil (e não só), como a tragédia *Catão*, as *Odes Anacreônticas* ou o *Retrato de Vénus*, e ainda em comentários onde revela desprezo pela filiação artificial em escolas literárias e pelo «ultra-romantismo», palavra que cunhou, aliás. Garrett foi, enfim, um eclético⁴⁶.

Por outro lado, Garrett conheceu vários brasileiros em circunstâncias diversas, primeiro na Universidade de Coimbra, cujo corpo discente era constituído por dez por cento de brasileiros, e depois no exílio em Paris, onde travou amizade com o pintor Araújo Porto Alegre e o escritor Francisco Adolfo de Varnhagen⁴⁷. Garrett foi ainda amigo de admiradores do Brasil, que viveram a realidade brasileira, e que influenciaram a sua obra, como Ferdinand Denis e Gomes de Amorim⁴⁸. As conversas muito provavelmente abranjeriam a poesia de Gonzaga. Acresce a isto que o êxito de *Marília de Dirceu*, patenteado nas numerosíssimas edições ocorridas logo no primeiro quartel do século XIX, incendiando corações românticos dos dois lados do Atlântico⁴⁹, tornaria quase inevitável o conheci-

⁴⁴ Cf. COELHO, 1976: 100-103; e LAPA, 1982: XXII-XXXVI.

⁴⁵ Cf. MONTEIRO, 1971, vol. 1: 71-106 e 305-350; AMORIM, 1881, vol. 1. Vide sobretudo MONTEIRO, 1971, vol. 1: 305: «Com seu Tio D. Fr. Alexandre e, de uma maneira geral, com a geração a que ele pertencera e os mestres que essa geração adoptara, Garrett aprendera as grandes linhas (não as miúdas regras) da lição neoclássica».

⁴⁶ Cf. MONTEIRO, 1971, vol. 2: 401; e COELHO, 1994: 366.

⁴⁷ Cf. PEREIRA, 1958: 11 e 14-15.

⁴⁸ Cf. PEREIRA, 1958: 18; e MONTEIRO, 1971, vol. 2, p. 149.

⁴⁹ Cf. TAVARES, 1929: 65-66; e CRISTÓVÃO, 1981: 11. Tavares indica que Teófilo Braga e João de Deus admiravam Gonzaga.

mento da lírica gonzaguiana por parte de Garrett. Fernando Cristóvão, especialista em Gonzaga, comprova tal êxito, que fez deste autor, afirmou Inocêncio, o mais lido no seu século, a seguir a Camões⁵⁰. Além disso, *Marília de Dirceu* foi uma obra divulgadíssima em Portugal não só através de numerosas edições, mas também através das modinhas, cantigas de salão brasileiras que o arcádico Caldas Barbosa, coevo de Gonzaga, trouxe para Portugal, aonde chegou em 1768, popularizando-as em solo luso até 1800, a data da sua morte. Como muitas das líras gonzaguianas se adaptam facilmente a esquemas musicais, porque muitas delas têm a estrutura do refrão, várias foram divulgadas em modinhas deste lado do Atlântico, segundo relata Teófilo Braga⁵¹. Esta fortuna de *Marília de Dirceu* torna mais natural a descoberta de intertextualidades entre Gonzaga e Garrett. Por fim, o conhecimento daquele por parte deste é um facto indelével, já que o poeta Dirceu foi explicitamente elogiado no seu *Bosquejo*, como já vimos atrás.

Além disso, a lírica amorosa de Garrett não foi homogênea em termos de tendências estéticas, tal como não foi a de Gonzaga, embora esta num menor grau de variação. Com efeito, a formação arcádica e o próprio pendor de Gonzaga fizeram com que a sua poética fosse de claro domínio neoclássico, facto que pode ser verificado a todos os níveis da análise poética. Já aqui aludimos ao uso dos *topoi* do *locus amoenus* e da *aurea mediocritas*, sobretudo na Parte I da colectânea e ao emprego do nome «Marília», que mais não é do que a evolução do nome famosamente arcádico de Amaryllis dos poetas antigos. Um bom exemplo desta feição plenamente neoclássica de muitos dos poemas gonzaguianos é a lira 1, «Eu Marília não sou algum vaqueiro»⁵².

Os motivos da sua lírica também são neoclássicos, com destaque para o recurso à mitologia greco-latina, que abafa quase por completo o maravilhoso cristão⁵³. O deus mais vezes referido é Cupido, como não podia deixar de ser⁵⁴. Vejam-se como meros exemplos a lira 3, «De amar, minha Marília, a formosura», e 25, «O cego Cupido um dia»⁵⁵. Contudo, as figuras mitológicas são sempre evocadas ou invocadas para exaltar Marília como a deusa das deusas. A lira mais cristã será a 24, «Encheu, minha Marília, o grande Jove», onde Júpiter acaba por representar poeticamente Deus⁵⁶.

Marília de Dirceu conheceu, só até à data da morte de Garrett, pelo menos 28 edições: a obra foi reeditada, por exemplo, em 1801, 1812, 1817, 1818, 1819, 1820, 1822 e 1823.

⁵⁰ Cf. CRISTÓVÃO, 1981: 11.

⁵¹ Cf. CRISTÓVÃO, 1981: 40-42.

⁵² Cf. GONZAGA, 1982: 1-2.

⁵³ Cf. CRISTÓVÃO, 1981: 101-104.

⁵⁴ Cf. CRISTÓVÃO, 1981: 101.

⁵⁵ Cf. GONZAGA, 1982: 7-8 e 60-63, respectivamente.

⁵⁶ Cf. GONZAGA, 1982: 57-59. Vejam-se, por exemplo, os primeiros versos, que rezam o seguinte: «Encheu, minha Marília, o grande Jove / de imensos animais de toda a espécie / as terras, mais os ares, / o grande espaço dos salômbres rios, / dos negros, fundos mares».

Quanto às estruturas prosódicas de *Marília de Dirceu*, também elas são clássicas, ao revelarem grande regularidade. Gonzaga compôs sonetos (descobertos só no século XX por Rodrigues Lapa) e líras, estas em muito maior número. O termo «líra» designa uma canção que remonta a Bernardo Tasso, composta por quintilhas ou sextilhas decassilábicas e destinada a acompanhamento musical, como parece indicar o vasto uso do refrão e a sua fácil adaptação a música. Ora, a estrofação é variada no conjunto da obra de Gonzaga, que emprega estrofes como quadras, quintilhas, sextilhas e nonas, mas o poeta Dirceu é regular em cada poema *per se*, manifestando preferência pelas quadras e pelas sétimas, que combina ao sabor da improvisação. Veja-se como exemplo desse misto de improvisado e de *labor limae* horaciano a líra 23, «Num sítio ameno,» com esquema estrófico regular de quadras tetrassilábicas⁵⁷. Os esquemas rimáticos e rítmicos são igualmente regulares, mas apresentando variedade no conjunto da obra. Assim, a metrficação é leve e fluente. Gonzaga provou também a este nível o seu estro neoclássico, com certa dose de improvisado, ao evitar, alerta Afrânio Coutinho em *A Literatura no Brasil*, as rimas agudas nas redondilhas maiores e utilizando com bastante frequência o verso solto ou branco no primeiro verso das líras, colocando em última posição – onde tem destaque tónico – a palavra «Marília», o que lhe permite evitar a rima esdrúxula, de mais difícil concretização⁵⁸. Gonzaga valoriza, pois, como poeta arcádico, a forma sobre o conteúdo, no sentido mais profundo do termo, ou seja, em poesia será mais importante como se diz do que o que se diz, sendo isso afinal que talvez defina esta arte, aquilo que não pode ser dito de outra forma. Afrânio Coutinho lembra, a este propósito, como a poesia gonzaguiana consegue, através da variação formal, não ser monótona, quando ela é tematicamente restrita⁵⁹.

A repetição temática é, de facto, evidente. Várias das líras aqui analisadas são glosas de outras da própria colectânea. Por exemplo, o tema do amor como uma prisão é recorrente, sendo cantado nas líras 9, «Eu sou, gentil Marília, eu sou cativo»; 10, «Se existe um peito»; 12, «Topei um dia»; 13, «Oh! Quantos riscos»⁶⁰, entre outras, onde abundam substantivos metafóricos como «grilhões» e «cadeias».

Garrett revela também em algumas das suas poesias, sobretudo nas juvenis, esta aproximação a temas neoclássicos, o que é compreensível devido à sua sólida formação clássica. A experiência do exílio em Inglaterra e em França vai possibilitar-lhe o acesso, conhecimento e gosto de autores até então seus desconhecidos, como Lord Byron e Walter Scott, o que ditará em Garrett uma evolução de um Arcadismo iluminado para o Romantismo, natural até, pois o poeta tem a sentimentalidade de um entusiasta, revelada, na forma como amou e combateu a favor do liberalismo (no exército de D. Pedro IV e nos seus

⁵⁷ Cf. GONZAGA, 1982: 56-57.

⁵⁸ Cf. COUTINHO, 1968: 331.

⁵⁹ Cf. COUTINHO, 1968: 331.

⁶⁰ Cf. GONZAGA, 1982: 21-23, 23-25, 29-32 e 32-37, respectivamente.

poemas de inspiração revolucionária). Mas Garrett nunca pôs totalmente de parte princípios do Classicismo, como a *mimesis* aristotélica, antes equilibrando tais tendências estéticas de forma subtil⁶¹. Daí podermos estabelecer vários paralelos entre as poesias gonza-guiana e garrettiana.

Esse equilíbrio entre princípios clássicos e paixões românticas patenteia-se de forma exemplar no poema «Os Cinco Sentidos», de Garrett, integrado em *Folhas Caídas*, e que é, segundo Lawton⁶², um raro exemplo de regularidade prosódica numa obra com tendência para estruturas assimétricas ao nível estrófico, rimático e rítmico:

São belas – bem o sei, essas estrelas, / Mil cores – divinais têm essas flores; / Mas eu não tenho, amor, olhos para elas: / Em toda a natureza / Não vejo outra beleza / Senão a ti – a ti! // Divina – ai! sim, será a voz que afina / Saudosa – na ramagem densa, umbrosa. / Será; mas eu do rouxinol que trina / Não oiço a melodia, / Nem sinto outra harmonia / Senão a ti – a ti! // Respira – n’aura que entre as flores gira, / Celeste – incenso de perfume agreste. / Sei... não sinto: minha alma não aspira, / Não percebe, não toma / Senão o doce aroma / Que vem de ti – de ti! // Formosos – são os pomos saborosos, / É um mimo – de néctar o racimo: / E eu tenho fome e sede... sequiosos, / Famintos meus desejos / Estão... mas é de beijos, / É só de ti – de ti! // Macia – deve a relva luzidia / Do leito – ser por certo em que me deito. / Mas quem, ao pé de ti, quem poderia / Sentir outras carícias, / Tocár noutras delícias / Senão em ti – em ti! // A ti! ai, a ti só os meus sentidos / Todos num confundidos; / Sentem, ouvem, respiram; / Em ti, por ti deliram. / Em ti a minha sorte, / A minha vida em ti; / E quando venha a morte, / Será morrer por ti⁶³.

A regularidade na composição revela-se aos níveis estrófico, rimático e temático. Com efeito, o poema é composto de sextilhas, com um refrão em forma de terceto, à excepção da última estrofe, uma oitava, sùmula sinestésica do poema, assim expandida por razões temáticas. A rima é igualmente regular ao longo das sextilhas, segundo o esquema aba ccd. Tematicamente, há uma progressiva aproximação dos sentidos e dos dois corpos (do sujeito poético e da amada) ao longo das estrofes, superlativando cada sextilha um sentido. Mas o texto não é só sensualidade, pois revela traços de neoplatonismo, bem visível nos adjectivos «divinais», «divina» e «Celeste», vocábulos recorrentes em Gonzaga, não chegando, por isso, a ser um texto erótico. Ora, o neoplatonismo é um traço mais arcádico do que romântico, que demonstra um desejo de absoluto (e não apenas de carnalidade) na mulher amada. Há ainda uma clara semelhança, relativamente a Gonzaga, no uso privilegiado da hipérbole e da sinestesia ao serviço da descrição contemplativa da mulher amada. De facto, o poema «Os Cinco Sentidos» apresenta elos com a lira 17, «Minha Marília,» e,

⁶¹ Cf. MONTEIRO, 1971, vol. 1: 305-402; vol. 2: 147-213.

⁶² Cf. LAWTON, 1975: 32-33.

⁶³ Cf. GARRETT, 1963, vol. 2: 190-191.

sobretudo, com as liras 7 da Parte I, «Vou retratar a Marília,» e 27 da Parte II, «A minha amada»⁶⁴, onde, de forma similar, o retrato hiperbólico da amada é conseguido mediante o elogio da Natureza. Assim, é «na fonte pura» que Marília pode contemplar a «alvura» da sua pele e a «compostura» da sua boca e «das mais feições»⁶⁵; e, em plena madrugada, com o céu estrelado, Marília, mesmo «sem fita ou flôr; ah! que então brilha / a natureza! / Então se mostra / tua beleza / inda maior»⁶⁶. A lira «Vou retratar a Marília» é ainda mais próxima do poema garrettiano pois mostra um sujeito poético pesaroso pelo facto de a natureza lhe não poder emprestar as cores com que retrate condignamente a amada, forma engenhosa (trata-se de uma preterição) de elogiar hiperbolicamente Marília:

*Vou retratar a Marília, / a Marília, meus amores; / porém como? Se eu não vejo / quem me empreste as finas côres: / dar-mas a terra não pode; / não, que a sua côr mimosa / vence o lírio, vence a rosa, / o jasmim e as outras flôres*⁶⁷.

«A minha amada», poema constituído por nonas tetrassilábicas, é ainda mais próximo do texto de Garrett, já que coloca em evidência os atributos físicos da amada, sobrepondo estes a belezas naturais que apelam ao órgão da visão («A minha amada / é mais formosa / que branco lírio, / dobrada rosa») ⁶⁸, para depois, num crescendo de sensualidade, culminar em sensações sinestésicas que envolvem a maior proximidade física do tacto: «a neve» e «o sol brilhante» da quarta nona causam «no peito ardor», e «as finas per'las» e os «rubins da Índia» da boca apelam a beijos, pois «Neles se agarram / amores mil»⁶⁹. É evidente que não podemos afirmar que esta lira de Gonzaga está na base do poema «Os Cinco Sentidos», de Garrett, uma vez que, por exemplo, outro poeta, Joaquim Bingre, nascido em 1763, também tem ousados poemas dirigidos a Marília – *Cinco Sonetos* que terminam pelo «Tacto»⁷⁰ –, tal como acontece, de forma condensada, no poema garrettiano. Mas os paralelismos entre os textos de Gonzaga e de Garrett são de igual modo nítidos.

Há, pois, temas e processos retóricos comuns a Gonzaga e a Garrett, como a valorização hiperbólica da beleza da amada ou ainda o poder do seu olhar ou do seu rosto, visível em poemas como «Marília, teus olhos», de Gonzaga, e «Olhos Negros», de Garrett, este último publicado em *Flores sem Fruto*:

Marília, teus olhos / são réus e culpados / que sofra e que beije / os ferros pesados / de injusto senhor.

⁶⁴ Cf. GONZAGA, 1982: 17-18, 43-47 e 130-132.

⁶⁵ Cf. GONZAGA, 1982: 44.

⁶⁶ Cf. GONZAGA, 1982: 45.

⁶⁷ Cf. GONZAGA, 1982: 17.

⁶⁸ Cf. GONZAGA, 1982: 130.

⁶⁹ Cf. GONZAGA, 1982: 132.

⁷⁰ Cf. COELHO, 1976: 97-100.

*Por teus olhos negros, negros, / Trago eu negro o coração, / De tanto pedir-lhe amores...
/ E eles a dizer que não*⁷¹.

Quanto às formas utilizadas por ambos os autores, destaquemos as odes anacreônicas. Não é por acaso, aliás, que Garrett no seu *Bosquejo* elogia Gonzaga qualificando-o de poeta anacreônico⁷². As odes anacrônicas, criadas, como diz o nome, pelo grego Anacreonte⁷³, implicam tematicamente o elogio dos prazeres da vida, e foram cultivadas por Garrett jovem, ainda que as *Odes Anacrônicas* só tenham vindo a lume postumamente, em 1903. O poeta inseriu também cinco poemas na sua penúltima coletânea poética, *Flores em Fruto*, que constituem adaptações livres de odes de Anacreonte: «A lira», «Gozo da Vida», «A força da mulher», «A rosa» e «A Pombinha»⁷⁴. Todas estas odes estão em relação intertextual com as do poeta Dirceu, pelo similar uso arcádico do verso conciso, da sensualidade e do *topos* do *locus amoenus* e pela paralela valorização hiperbólica da mulher amada, seja ela Lília (em Garrett) ou Marília (em Gonzaga), cujos sorrisos e olhares têm o poder de, qual deusas, tudo dominar. Cotejem-se a lira 21 de Gonzaga e a Ode IV de Garrett:

*Não sei, Marília, que tenho, / depois que vi o teu rosto, / pois quanto não é Marília /
já não posso ver com gosto.
Lília, é por certo / Grande loucura / Querer amar / A formosura. // Só por lhe ver /
Faces formosas, / Rosto galante*⁷⁵.

Diz Gonzaga na lira 29, uma ode anacreônica, e Garrett, na Ode V:

*O tirano Amor risonho / me aparece e me convida / para que seu jugo aceite; / e quer
que eu passe em deleite / o resto da triste vida. // – O sonoro Anacreonte (astuto e moço
dizia) / já perto da morte estava, / inda de amores cantava; / por isso alegre vivia. // [...] //*
*Eu lhe respondo: – Perjuro, / nada creio do que dizes, / porque já te fui sujeito, / inda
conservo no peito / estas frescas cicatrizes.*

*Cupido, cruel Cupido! / Assim ouvia aos pastores, / Sem lhe atinar o sentido, / O que
era amores. // Ouvia de amor falar / Com susto, temor e espanto; / Mas nunca pensei obrar
/ Seu poder tanto. // Quando um dia em que cansado / Da caça, me recostei, / [...] / Céus!*

⁷¹ Cf. GONZAGA, 1982: 8-12; e GARRETT, 1963, vol. 2: 127.

⁷² Cf. GARRETT, 1963, vol. 1: 503.

⁷³ Cf. LOURENÇO, 2006: 51-60, sobretudo 51, em que Frederico Lourenço alerta para o seguinte aspecto: «Já no tempo do orador romano seria difícil distinguir entre os poemas autênticos de Anacreonte e as imitações dos seus seguidores – imitações essas que entraram na poesia portuguesa do século XVI pela mão de António Ferreira. No entanto, o tom delíco-doce dos poemas imitados de Anacreonte contrasta com a força irónica, o enlevo quase metafísico e a amargura erótica do poeta arcaico que nasceu na ilha de Teos [...]».

⁷⁴ Cf. GARRETT, 1963, vol. 1: 1725-1736; vol. 2: 25-35.

⁷⁵ Cf. GONZAGA, 1982: 52; e GARRETT, 1963, vol. 1: 1732.

*Que avistei!? // Sinto abrasar-se-me o peito, / Estalar-me o coração, / E sem razão nem conceito, / Clamei então: // – Eis o fatal, triste dia, / Em que conheço Cupido; Lília, Lília, assim dizia, / Perco o sentido*⁷⁶.

Também a Ode VII de Garrett, «Vinde, prazeres», em muito lembra a lira 11 de Gonzaga, «Não toques, minha musa, não, não toques», já que em ambos os textos os sujeitos poéticos instam às divindades para os inspirarem na celebração do amor e da mulher amada, em similar tom anacreôntico. Dizem Garrett e Gonzaga:

Vinde, prazeres, / Que andais brincando / Por entre as flores, / Despidas graças; [...] Da meiga Lília / Cantar pretendo / Natal ditoso; / Tu, por clemência, / Deidade, inspira / Teu fiel cultor, / Faze mereça / Minha áurea lira / Ternos sorrisos / Cândido amor.

Anima pois, ó Musa, o instrumento, / que a voz também levanto; / porém tu deste muito acima o ponto, / Dirceu não pode tanto. / Abaixa, minha Musa, o tom que ergueste, / eu já, eu já te sigo. / Mas, ah! Vou a dizer herói e guerra, / e só Marília digo [...]»⁷⁷.

Contudo, é evidente que apesar dos muitos paralelismos encontrados, há diferenças inerentes aos próprios autores e épocas em que se contextualizam. Gonzaga tem uma dominante clássica, e Garrett evoluiu poeticamente de uma dominante clássica para uma dominante romântica. Três características principais afastam Gonzaga de Garrett: primeiro, a sensualidade erótica; segundo, o desejo de uma mulher perfeita, que Gonzaga crê ter encontrado, enquanto Garrett foi sempre um insatisfeito, com toda a complexidade perceptível na Joanhina de *Viagens na Minha Terra*; finalmente, mas não menos importante, o sentimento e a valorização da Natureza. Este último aspecto distancia Gonzaga de Garrett, excepto nas liras gonzaguianas em que o tema da Natureza é tratado de uma forma pré-romântica, como sucede na lira 5, «Acaso são êstes». Esta última composição revela um interessante jogo intertextual com o poema garrettiano «Cascais». Cotejemos os textos:

Acaso são êstes / os sítios formosos, / aonde passava / os anos gostosos? / São êstes os prados, / aonde brincava, / enquanto pastava / o manso rebanho, / que Alceu me deixou? / São êstes os sítios? / São êstes; mas eu / o mesmo não sou. / Marília, tu chamas? / Espera, que eu vou. // [...] // Minha alma, que tinha / liberta a vontade, / agora já sente / amor e saudade. / Os sítios formosos, / que já me agradaram, / ah! não se mudaram; mudaram-se os olhos, / de triste que estou. São êstes os sítios? / São êstes; mas eu / o mesmo não sou. / Marília, tu chamas? / Espera, que eu vou.

Acabava ali a terra / Nos derradeiros rochedos; / A deserta árida serra / Por entre os negros penedos / Só deixa viver mesquinho / Triste pinheiro maninho. // E os ventos despre-

⁷⁶ Cf. GONZAGA, 1982: 67-68; e GARRETT, 1963, vol. 1: 1733.

⁷⁷ Cf. GARRETT, 1963, vol. 1: 1735; e GONZAGA, 1982: 26-28.

gados / Sopravam rijo na rama, / E os céus turvos, anuviados, / O mar que incessante brama... / Tudo ali era braveza / De selvagem natureza. // [...] // Ali sós no mundo, sós, / Santo Deus! como vivemos! / Como éramos tudo nós / E de nada mais soubemos! / Como nos folgava a vida / De tudo o mais esquecida! // [...] Ai, ai! que pesados anos / Tardios depois vieram! / Oh! que fatais desenganos, / Ramo a ramo a desfizeram / A minha choça na serra, / Lá onde se acaba a terra! // [...] // Inda ali acaba a terra, / Mas já o céu não começa; / Que aquela visão da serra / Sumiu-se na treva espessa, / E deixou nua a bruteza / Dessa agreste natureza⁷⁸.

Os dois poemas revelam um similar gosto melancólico pela paisagem exterior que espelha a alma do sujeito poético, ou seja, um sentimento romântico da Natureza. Diferem, porém, na razão por detrás da melancolia: em Gonzaga, a paisagem não é a mesma, pois agora reina no coração do poeta o amor por Marília; em Garrett, a paisagem não é a mesma, pois agora reina no coração do poeta o desengano. Comenta assim Rodrigues Lapa:

Ausente de Marília, o poeta vê tudo mudado na Natureza, que assim se veste das côres tristes da sua alma. A poesia apresenta uma novidade romântica, o tema da Natureza – estado de alma, que havia muito se não fazia sentir, com igual encanto, na literatura portuguesa. Gonzaga soube dar forma perfeita ao tema, de acordo com o novo rumo de almas⁷⁹.

Por fim, a sensualidade erótica é muito mais vincada em Garrett do que em Gonzaga, e essa é talvez a característica que mais afasta os dois líricos: este revela um forte neoplatonismo, que reduz drasticamente qualquer potencial matiz erótico, enquanto Garrett é profundamente sensualista em vários poemas. Contextualmente, é fácil entender tal diferença: Gonzaga viveu na época da Real Mesa Censória – criada em 1768 por Pombal e que perduraria na prática, ainda que com outro nome, até 1794, já no reinado de D. Maria (Real Comissão Geral sobre o Exame e Censura de Livros, tendo a censura voltado a ser tripartida até à extinção em 1821). E há vários testemunhos escritos – manuscritos encerrados na Biblioteca Nacional e encontrados e estudados por Rodrigues Lapa – que revelam várias correcções da Censura. O espaço de manobra de Gonzaga não era por isso tão amplo quanto o de Garrett, que pôde compor poemas eivados de grande sensualidade, bem ao gosto romântico, como é o caso de *O Retrato de Vénus*, que levantou aliás grande escândalo, mas que lhe deu pela primeira vez grande notoriedade⁸⁰.

⁷⁸ Cf. GONZAGA, 1982: 12-15; e GARRETT, 1963, vol. 2: 195-197.

⁷⁹ Cf. LAPA, 1957: 42.

⁸⁰ Cf. AMORIM, 1881: 264: «O processo do *Retrato de Venus* arrancou-o de repente às delícias d'essa Capua pittoresca. Tinha o poema sido acusado em Coimbra, perante o jury, de materialista e impio, no dia 25 de junho; e julgada materia a processo, o indiciado réu avocou a causa para Lisboa, onde tinha fixado residencia. § Esse processo memoravel acabou de firmar a reputação de nosso auctor que perante o tribunal defendeu pessoalmente a obra, em 4 de outubro».

Em jeito conclusivo, constatamos que os exemplos aqui trazidos à liça poderiam ser repetidos, revelando que, se por um lado, Garrett se aproximou de Gonzaga devido à sua formação neoclássica, também Gonzaga, graças à sua sentimentalidade, ao amor que encontrou e ao ideal de amor burguês subjacente ao seu lirismo amoroso, revela uma aproximação ao romantismo garrettiano.

Gonzaga foi um poeta pré-romântico, principalmente na segunda fase do seu lirismo, isto é, as líras que dizem respeito ao encarceramento do poeta e à dor da separação de Marília, onde revela novos sentimentos pré-românticos, como a melancolia, o binómio dor e gozo, um certo comprazimento na saudade, a nostalgia de uma Natureza ausente e um maior realismo. A lira 19 da Parte II de *Marília de Dirceu*, «Nesta triste masmorra», é um excelente exemplo deste tipo de lirismo pré-romântico:

*Nesta triste masmorra, / de um semi-vivo corpo sepultura, / inda, Marília, adoro / a tua formosura. / Amor na minha idéia te retrata; / busca, extremoso, que eu assim resista / a dor imensa, que me cerca e mata*⁸¹.

A intertextualidade entre Gonzaga e Garrett é evidente neste e em vários outros poemas, mas não vamos ao ponto de afirmar que ela é uma constante nas duas obras líricas, estando mesmo ausente em muitas composições, o que se compreende devido à distância temporal e estética que separam os dois poetas. Em função da argumentação aqui desenvolvida, pensamos não ser de estranhar que um árcade brasileiro possa ter relações intertextuais com o introdutor do Romantismo em Portugal, e que essa intertextualidade tenha coincidido, em alguns casos, com um fenómeno de influência. Como demonstra Ofélia Monteiro em *A Formação de Almeida Garrett*, romântico e clássico, na prática poética, é tudo uma questão de grau e de combinação.

Bibliografia

- AMORIM, Gomes de (1881) – *Garrett – Memórias Biográficas*. Lisboa: Imprensa Nacional, tomo 1.
- BAKHTINE, Michail (1998) – *Problèmes de la Poétique de Dostoievski* [1929], trad. par Guy Verret. Lausanne: L'Âge d'Homme, col. «Slavica».
- BLOOM, Harold (1992) – *A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia* [1973]. Lisboa: Cotovia.
- BOSI, Alfredo (1997) – *História Concisa da Literatura Brasileira*, 3.^a ed. São Paulo: Cultrix.
- CLÁUDIO, Mário (2005) – *Triunfo do Amor Português* [2004], ilustrações de Rogério Ribeiro e prefácio de Agustina Bessa-Luís, 2.^a ed. Lisboa: Publ. Dom Quixote.
- CLAUDON, Francis & HADDAD-WOTLING, Karen (1994) – *Elementos de Literatura Comparada. Teorias e Métodos da Abordagem Comparatista* [1992], trad. de Luís Serrão. Mem Martins: Editorial Inquérito, col. «Inquérito Universidade».
- COELHO, Jacinto do Prado (1976) – *Ao Contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, col. «Tempo aberto».

⁸¹ Cf. GONZAGA, 1982: 115.

- COELHO, Jacinto do Prado (org.), (1994) – *Dicionário de Literatura*, Vol. 2, 4.^a ed. Porto: Figueirinhas.
- COUTINHO, Afrânio (dir.), (1968) – *A Literatura no Brasil*, Vol. 1. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana.
- COUTINHO, Eduardo & CARVALHAL, Tânia Franco (1994) – *Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Rocco.
- CRISTÓVÃO, Fernando (1981) – *Marília de Dirceu de Tomás António Gonzaga ou a Poesia como Imitação e Pintura*. Lisboa: IN-CM, col. «Temas portugueses».
- D'ALGE, Carlos (1980) – *As Relações Brasileiras de Almeida Garrett*. Rio de Janeiro / Brasília: Edições Tempo Brasileiro/Instituto Nacional do Livro.
- GARRETT, Almeida (1963) – *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmão.
- GENETTE, Gérard (1979) – *Introduction à l'Architexte*. Paris: Seuil, col. «Poétique».
- (1982) – *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*. Paris: Seuil, col. «Poétique».
- GONZAGA, Tomás António (1982) – *Marília de Dirceu e mais Poesias*, org. Rodrigues Lapa, 3.^a ed. Lisboa: Sá da Costa.
- GUILLÉN, Claudio (1985) – *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Seix Barral.
- HONÓRIO, Eduardo (2000) – *Cartas a Garrett*. Maia: Câmara Municipal da Maia.
- KRISTEVA, Julia (2000) – *Semiotiké. Recherches pour une Sémanalyse* [1968]. Paris: Seuil, col. «Points».
- LAPA, M. Rodrigues (ed. crítica de), (1957) – *Tomás António Gonzaga. Poesias. Cartas Chilenas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro.
- LAWTON, R. A. (texte établi, avec variantes, notes et introduction), (1975) – *Flores sem Fruto. Folhas Caídas*. Paris: PUF.
- LOURENÇO, Frederico (org., tradução e notas), (2006) – *Poesia Grega. De Álcman a Teócrito*. Lisboa: Cotovia.
- MACHADO, Álvaro Manuel & PAGEAUX, Daniel-Henri (1981) – *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.
- MOISÉS, Massaud (1971) – *A Literatura Brasileira através dos Textos*. São Paulo: Cultrix.
- (1983) – *História da Literatura Brasileira*, Vol. 1, *Origens, Barroco, Arcadismo*. São Paulo: Cultrix.
- (1987) – *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, 3.^a ed. São Paulo: Cultrix.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1971) – *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- OLIVEIRA, José Osório de (1956) – *Um Garrett brasileiro. Influência do Brasil em Portugal*. «Revista do Livro, órgão do Instituto Nacional do Livro do Ministério da Educação e Cultura». Rio de Janeiro, n.º 1, Ano 1, Julho, pp. 137-143.
- PAVÃO JR., José de Almeida (1955) – *Garrett Clássico e Garrett Romântico*, sep. do da revista «Insulana». Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, Vol. 10, 2.º semestre.
- PAZ, Octavio (1993) – *Los Hijos del Limo. Del Romanticismo a la Vanguardia* [1974], 4.^a ed. Barcelona: Seix Barral, col. «Biblioteca de bolsillo».
- PEREIRA, Carlos de Assis (1958) – *Garrett e o Brasil*, sep. da revista «Ocidente». Lisboa.
- PICHOIS, Claude & ROUSSEAU, André-Michel & BRUNEL, Pierre (1983) – *Qu'est-ce que la Littérature Comparée*. Paris: PUF, (col. «Que sais-je?»).
- RAMOS, Péricles Eugénio da Silva (org.), (1992) – *Poemas de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Cultrix.
- SARAIVA, Arnaldo (2002) – *Anos 60-Poesia*. In *História da Literatura Portuguesa*, dir. Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, VII Volume. «As Correntes Contemporâneas». Lisboa: Alfa, pp. 343-363.
- SENA, Jorge de (1992) – *Amor e Outros Verbetes*. Lisboa: Edições 70.
- TAPIÉ, Victor (1988) – *Barroco e Classicismo*. Lisboa: Editorial Presença.
- TAVARES, José Pereira (org.), (1929) – *Cristóvão Falcão. Tomás António Gonzaga. Almeida Garrett – Poetas do Amor*. Porto: Lello, (col. «Lusitânia»).
- ZILBERMAN, Regina (2003) – *Almeida Garrett e a formação da consciência nacional no Brasil*. In *Almeida Garrett. Um Romântico, um Moderno*. Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentário do Nascimento do Escritor. Lisboa: IN-CM, Vol. 2, pp. 335-358, (col. «Temas portugueses»).

LITERATURA E CONHECIMENTO DOS «DIAS DE HOJE» (AQUILINO E ARNALDO)

HELENA CARVALHÃO BUESCU

Universidade de Lisboa
h.buescu@netcabo.pt

Resolvi escolher a novela *O Malhadinhas* para simbolicamente assinalar a homenagem a Arnaldo Saraiva, escolha esta que desejo, a todos os títulos, iluminante – como iluminante é o facto de que a figura sem dúvida paradoxal e até contraditória, em alguns aspectos, do mesmo Aquilino se possa ver subitamente re-interrogada e retirada do algum esquecimento a que nas últimas décadas tem sido votada, creio que por manifesta incompatibilidade com algumas das características mais salientes da nossa sociedade pós-moderna. Convém ter presentes as razões de tal incompatibilidade e interrogar, de forma séria, aquilo que ela nos diz não apenas sobre Aquilino mas ainda, e talvez sobretudo, sobre nós mesmos, a ideia que fazemos do que somos e a imaginação que temos daquilo que viremos a ser. É este conjunto de perguntas que gostaria de aqui deixar. Creio que elas quadram ao labor multifacetado de alguém que, como Arnaldo Saraiva, nunca se acomodou a olhar a literatura do lado de tudo quanto ficava instalado, e se deu ao trabalho de perguntar se uma literatura marginal não era também, e para começar, uma literatura marginalizada. Essa tensão, que recorro na leitora que então já eu era de Arnaldo Saraiva, gostaria de lha voltar a entregar neste momento.

A escolha de *O Malhadinhas* neste contexto é a meu ver de facto iluminante porque ela resume o essencial do labor aquilino, bem assim da forma como ele esclarece a imagem do país que foi: por um lado, a criação de um perfil humano denso que, na figura do almocreve Malhadinhas, condensa a substância da tradição picaresca, suspensa entre a transgressão, o riso e a reflexão crítica, quase filosófica na sua aparente rudeza; por outro

lado, a sábia criação de um espaço-tempo (uma outra «geografia sentimental», para citar outro título de Aquilino) que, na vila de Barrelas, permite reconhecer o mundo rural que, em meados do século XX, Portugal exibia ainda, antes de subitamente sofrer uma aceleração histórica que o faria entrar numa modernidade já quase pós-moderna. É do entrelaçar destes dois aspectos que se faz a ficção aquiliniana, aliás na linha daquilo que podemos considerar uma forte tradição da ficção portuguesa, de Camilo a Torga (cujo centenário também há pouco celebrámos): o homem encontra-se indissolivelmente ligado a um lugar matricial, com ele interagindo de forma a que nem o homem pode ser concebível sem referência a esse lugar que é o seu, e em que habita, ligado à terra, nem o lugar pode de facto existir independentemente das figuras que nele se agitam, tantas vezes laboriosamente construindo a sua vida e a sua morte.

Como em muitos outros romances de Aquilino Ribeiro, o lugar de Barrelas é n' *O Malhadinhas* o palco iluminado dentro do qual perpassa a galeria de diferenças fortemente marcadas que traçam para nós a memória do Portugal rural entretanto quase desaparecido – mas que ao mesmo tempo nos permitem reencontrar hoje, neste Portugal pós-aquiliniano, e sob roupagens diversas, muitos dos traços *sui generis* que *O Malhadinhas* recontava.

Isto significa reconhecer que Aquilino vale porque nos permite recuperar não apenas a memória de coisas que um dia foram e já não são, mas ainda (e talvez sobretudo) a memória de coisas e pessoas e até bichos que foram e são ainda, e provavelmente serão, anotando para nós as diferenças que se deixam ler e, por isso, se deixam interpretar. Um mundo laborioso e muitas vezes malicioso, feito de façanhas várias e de algumas patranhas – será esse um mundo irreconhecível por nós, afinal? É claro que hoje já não há almocreves «como antigamente»: mas quais foram as figuras do nosso quotidiano que lhes herdaram, pelo menos parcialmente, as funções? E como é que hoje pode ainda sobreviver aquele misto de experiência e narrativa que a figura do «pícaro-contador-de-histórias», o Malhadinhas, materializou? São estas questões que tornam hoje a leitura de Aquilino decisiva, ao lado de outros autores cuja experiência de interpretação, nas literaturas portuguesa e brasileira, o leitor privilegiado que Arnaldo Saraiva tem sido nos tem feito ir percebendo. Se quisermos colocar o problema como uma questão de identidade, que também o é (embora eu gostasse de sublinhar que a ele não se restringe), trata-se não apenas de por ele e com ele sabermos alguma coisa do que fomos, mas também alguma coisa do que *estamos a ser*. Sem essa memória, pessoal, cultural e colectiva, corremos o risco de deixarmos de poder, para citar José Mattoso, «identificar um país». É bom perceber que aquilo a que Mattoso chama a «identificação do país», que é a narrativa das condições políticas, históricas e sociais que conduzem à independência de Portugal, no século XII, e à sua afirmação identitária no século XIV, não é apenas algo que coloquemos definitivamente no nosso passado, como vislumbre daquilo a que não teríamos hoje acesso senão como um discurso retrospectivo. Pelo contrário. Para quem leu e compreendeu Mattoso, a «identificação desse país»

faz-se, ou precisamente *não se faz*, em cada um dos dias que passam, e ela diz-nos respeito, por isso, *hoje*. É esse o problema que precisamente Aquilino coloca, e a que toda a sua ficção quer responder. A sua narrativa tenta encontrar um antídoto, na interação atrás referida entre o homem particular e idiossincrático e o lugar em que habita, à verdade universal que, melancolicamente, no final da vida o Malhadinhas enuncia:

*Não tenho cataratas nos olhos, ainda que me hajam rodado sobre o cadáver quase dois carros de anos, mas os dias de hoje não os conheço. Ponho-me a cismar e não os conheço*¹.

Perder esta memória literária coincide também com uma des-identificação do país que, de ser o nosso, se transforma em país estrangeiro, com «dias» e lugares que cada um de nós deixa pouco a pouco de reconhecer.

Este diagnóstico seria pessimista no momento em que deixássemos de compreender que uma das vantagens da literatura é que ela arquiva, e por isso torna significativas, as diferenças que nos constituem enquanto humanos. Essas diferenças, arquivadas e transformadas por esse arquivo em memória literária, podem por exemplo receber nomes, e chamar-se então António Malhadinhas, Brízida, Bisagra, o Abade de Britiande, Ana Malaia. Ter a capacidade de ser um arquivo de diferenças *para o futuro* é, se pensarmos bem, uma enorme vantagem que qualquer sociedade, particularmente democrática, deveria e deve não apenas reconhecer, mas sobretudo acarinhar e até mesmo promover.

Os tempos vão de feição ao ascendimento de um imaginário mediático que parece acreditar que todas as diferenças sócio-culturais se podem neutralizar nos «5 minutos de fama» a que cada um teria direito durante a vida. A literatura é uma das formas mais poderosas inventadas pelos homens de fazer-nos entender quão restrita e quão pobre é essa neutralização, e quão rica, pelo contrário, é a nossa capacidade de pensarmos, e por isso integrarmos reflexivamente, aquilo que, nas nossas mesmas diferenças, faz de nós todos humanos. Era já esse o sentido da «máquina do mundo» camoniana, aliás.

A democracia tem à sua disposição, entre vários instrumentos poderosos, porque tendencialmente universais, de intervenção social, um que aqui muito especialmente me importa reter: o ensino. Tempos houve em que foi por ele que se construiu e cimentou o imaginário nacional, nomeadamente através da literatura. Não é esse hoje o seu papel fundamental. Hoje, o ensino e por isso também a democracia devem compreender que a literatura desempenha um papel decisivo no acesso a esse arquivo de diferenças que os humanos fizeram de si, diferenças históricas, geográficas, culturais, pessoais. Sem elas, o mundo a que o cidadão tem acesso é um mundo neutralizado e sobretudo padronizado, e por isso empobrecido, em torno de um ou dois modelos de vida, sem história nem memória. Esse seria certamente um mundo com um deficit democrático substancial,

¹ RIBEIRO, 1958: 13.

mesmo se formalmente as regras da democracia nele parecem agir. E esse seria certamente um mundo de uma cidadania menor.

Devemos dizê-lo (e repeti-lo) claramente: uma nação que não sabe valorizar a literatura (a sua mas também a dos outros, que é também sua) é uma nação que não pode deixar de falhar uma parte decisiva da sua preparação do cidadão de amanhã, responsável também cultural e artisticamente. Que a literatura não é apenas um discurso suplementar e ornamental, deu-o a ver todo o percurso ensaístico de Arnaldo Saraiva, entre vários outros – e a nossa melhor maneira de o homenagearmos é dizermos que continuamos a sabê-lo hoje, permitindo que amanhã outros o saibam melhor. A memória construída pelas diferenças arquivadas e mobilizadas dentro da literatura não é uma memória substituível por nenhuma outra. E é por isso que um ensino que vai pouco a pouco prescindindo da literatura é um ensino que, lamentavelmente, vai pouco a pouco prescindindo da arte e de uma real democracia. «Os dias de hoje», é também pela literatura que os podemos conhecer.

Bibliografia

RIBEIRO, Aquilino (1958) – *O Malhadinhas*. Lisboa: Liv. Bertrand.

ASAS QUE NAUFRAGAM: NARRATIVA DE VIAGENS AÉREAS EM PORTUGAL NA OBRA DE SARMENTO DE BEIRES

ISABEL MORUJÃO

Faculdade de Letras da Universidade do Porto/CITCEM
imorujao@letras.up.pt.
isabelmorujao@mail.telepac.pt.

«O resto é só terra e céu».

Fernando Pessoa

Novas modalidades para a literatura de viagens

Um dos traços que melhor definem a natureza dos textos de viagens é o seu hibridismo, que lhes determina o lugar de fronteira em que normalmente se situam. Nesse particular, *Asas que naufragam*, de Sarmiento de Beires, evidencia essa essência em várias dimensões, a começar desde logo pela materialidade do próprio livro editado, que contém desdobráveis com representações ortodrómicas, boletins de voo, fotografias várias, relatórios, etc., a par do texto narrativo propriamente dito, definido pelo narrador umas vezes como «impressões»², outras como «diário» ou «jornal desordenado»³, «livro de confissões»⁴ e até «laudadas»⁵. Mas é como narrativa de viagem que o autor indiscutivelmente

¹ Escrito e editado para homenagear Arnaldo Saraiva no ano da sua jubilação, este texto é também dedicado, naturalmente, a Carlos Manuel, Nuno Maria e Rodrigo Maria Sarmiento de Beires.

² BEIRES, 1927: 125. Citaremos sempre por esta 1.ª edição.

³ BEIRES, 1927: 24 e 101 e, ainda, 102.

⁴ BEIRES, 1927: 270: «Este livro é um livro de confissões» e BEIRES: 95: «Há 2 meses que releguei para o fundo da gaveta estas laudas, onde palpita tanta angústia, tanta ansiedade, tanta esperança».

⁵ A heterogeneidade textual desta narrativa resultará mais explícita, se se atentar que ela inclui também, já quase no final, uma espécie de *Cartilha das Boas Comissões de Recepção*, que propõe uma série de aspectos a ter em conta pelas populações

classifica a sua obra, ao encerrar estrategicamente o texto com essa designação: «Assim termina a narrativa da viagem do *Argos* que, ao fim de dezasseis mil cento e sessenta e cinco quilómetros de voo, se perdeu no mar, por 2º 41' de latitude N. e 50º 29' de longitude O (Greenwich)»⁶.

Tratando-se de um texto de viagem que relata a primeira travessia nocturna do Atlântico Sul realizada a bordo do avião da Aeronáutica militar portuguesa *Argos*, comandado por Sarmento de Beires, o texto exhibe singularidades várias: ele provém, por um lado, do único autor português que consagra obras literárias às viagens aéreas no tempo dos primeiros raids, iniciadas com *De Portugal a Macau*, editado em 1925 pela Seara Nova; não se trata da obra de um mero viajante, mas de um viajante em missão, alguém que, pela narrativa da sua viagem, procura fazer História⁷; e, finalmente, estamos perante um texto que cria rupturas várias face aos arquétipos mais comuns desta já de si frágil tipologia textual. Há, por isso, que contextualizar rapidamente os contornos, objectivos e razões da viagem, para se perceber depois a natureza, a intencionalidade e o contexto da sua narrativa e rápida edição.

Em 1922, Gago Coutinho e Sacadura Cabral, pela aeronáutica naval, tinham realizado a primeira travessia diurna do Atlântico Sul, e Beires e Brito Pais, em 1924, pela aeronáutica militar, secundaram esse grande feito com o raid Lisboa-Macau, que suscitou, em Portugal e nas comunidades portuguesas espalhadas pelo mundo, uma onda de entusiasmo e exaltação nacional. O ambiente na aeronáutica portuguesa ia-se entretanto minando no seu corporativismo, com tensões entre a aeronáutica militar e a naval.

Em 1926, ano em que Sarmento de Beires apresenta ao Governo o seu minucioso projecto para a nova travessia Atlântico Sul, desta vez de noite, sem avião suplente e sem a ajuda de outros navios ou de radiotelegrafia, para assim comprovar a viabilidade definitiva da navegação exclusivamente astronómica através do sextante de Gago Coutinho, adaptado a esta nova situação nocturna por Jorge de Castilho, as opiniões dos aviadores de terra e mar fazem passar a ideia de que tal missão seria impraticável. Sobretudo porque o plano

locais, quando um avião de grande raid chega a qualquer localidade: «Meus amigos portugueses e brasileiros! Não me queiram mal por estes dizeres! (...) Nós reconhecemos comovidamente a grandeza de alma, o *élan* sentimental, o arrebatamento viril, patriótico, amigo, dessas manifestações sinceras. Recordamo-las, com saudade, ao desembarcar em Lisboa. Mas julgamos com o direito de pedir-vos, sem qualquer intenção que vos melindre, (...) generosidade para quem aspira, ao desembarcar, a estes dois ideais tão simples: um banho e uma pequena refeição» (BEIRES, 1927: 287). Estes comentários, seguidos de um decálogo que joga, intencional e jocosamente, entre os preceitos da misericórdia cristã de Mateus 25, 35-46 e a sabedoria popular dos provérbios (5.º – «Cumpriremos com eles os mandamentos cristãos que ordenam dar de comer a quem tem fome e de beber a quem tem sede»; 10.º – «Concorreremos, dentro das medidas do possível, para que se deem cedo»), visam fundamentalmente o bem-estar físico e emocional dos pilotos, mas haviam já sido precedidos de algumas razões de ordem fundamentalmente técnica: «Ora quem voa sabe quanto enerva e fadiga intercalar numa viagem aérea evoluções inúteis. E das consequências resultantes das escalas suplementares fala bem alto o acidente sofrido pelo *Argos* no Recife» (BEIRES, 1927: 282-288).

⁶ BEIRES, 1927: 354.

geral era mais arrojado, ao propor retomar a ideia de Sacadura Cabral (entretanto falecido) de realizar a primeira viagem aérea de circum-navegação. Todo este clima se reflecte nas delongas de resposta aos pedidos que Sarmiento de Beires envia aos vários ministérios, aos quais apresentara, em 19 de Fevereiro de 1926, o projecto de realizar a viagem aérea de circum-navegação, adaptando às circunstâncias da aeronáutica o itinerário de Fernão de Magalhães.

Uma narrativa não efabulativa: clarificações

Nesse âmbito, esta narrativa de viagens distingue-se da grande parte das narrativas de viajantes do séc. XX, que normalmente tomam como referência ou matriz as narrativas de viagem do século XIX, em relação às quais se posicionam. Em S. de Beires, talvez pela natureza heróica da viagem, a narrativa distancia-se desta matriz e parece inscrever-se na gesta portuguesa de Quinhentos, recuperando até algumas estratégias de captação da realidade local próprias das grandes narrativas portuguesas de viagem dos séculos XV e XVI. Distingue-se particularmente a forma como descreve o desconhecido através de elementos conhecidos, afirmando-se a *comparatio* como forma de dar a ver o diferente ao leitor, sem que este lá tenha estado. Note-se como é o Minho uma das regiões portuguesas escolhidas para dar a medida do desconhecido através do conhecido: «Da foz do Jacuhype, cortamos sobre terra, por entre grandes nuvens que nos sacodem, e a cidade desenrola-se em baixo, acidentada, escorrendo em desordem nos declives, fazendo recordar para os nossos olhos que a vêem de tão alto, diminuída, infantil, brinquedozito minúsculo disposto com intenção na orla da baía, uma cascata minhota, em dia de S. João»⁸.

Em Bolama, onde aterram, regista-se: «Há por aqui um pássaro que, pelo canto, parece um cuco. Não é bonito, não é saboroso, não sabe cantar, não sabe voar, não tem utilidade alguma. Larga continuamente o seu *pizzicato* sonoro, e nisso se resume a sua actividade. O indígena alcunha humoristicamente com um nome cheio de ironia: Governo Português»⁹.

De resto, até na titulação dos capítulos a narrativa relembra as antigas narrativas: «De como nasceu e se desenvolveu a ideia da volta ao mundo...»¹⁰; «Onde se fala do Rio de

⁷ A este propósito merece especial atenção a forma como o autor inscreve o seu nome na narrativa. Se em *De Portugal a Macau* o nome que aparecia na capa era Sarmiento de Beires, desta vez é Major Sarmiento de Beires. Assim, a identidade do narrador divide-se entre a sua individualidade própria e a consciência da missão de que fora incumbido pela Aeronáutica Militar Portuguesa e de que quer prestar contas numa narrativa oficial. Este objectivo será relembado e observado mais em detalhe neste trabalho no ponto intitulado *Uma narrativa não efabulativa: clarificações*.

⁸ BEIRES, 1927: 282. E ainda: «Ao avistar Santa Cruz, é ainda o Minho que acode ao pensamento do narrador: «um riozito, a povoação alcandorada no topo de um cerro, lembrando as aldeias do Minho, o mar abrigado pelo renque de recifes, dum verde límpido, transparente, tranquilíssimo ...» (BEIRES, 1927: 290).

⁹ BEIRES, 1927: 216-217.

¹⁰ BEIRES, 1927: 17.

Janeiro, se referem alguns factos que interessam à narrativa e se narra a viagem Rio de Janeiro-Belém do Pará»¹¹.

É, pois, nos passos dos grandes navegadores portugueses que o navegador aéreo procura refazer a sua identidade própria e também a nacional:

«Às 9h49, uma grande cruz branca alveja sobre a areia: Santa Cruz!

Terra sagrada! Terra bendita! Ali tinham abordado as caravelas de Pedro Álvares Cabral, 427 anos antes!

O volante estremece-me nas mãos; Castilho e Gouveia fixam comovidamente a paisagem que relampagueia e foge (...) O pensamento fica enleado na trama evocadora das recordações históricas, na rememoração íntima das epopeias de antanho!»¹².

Aliás, logo no início da narrativa, quando se narra, sobretudo, o projecto da viagem (só mais adiante o livro será narrativa de viagem mesmo, pelo que a obra excede um pouco o padrão mais comum da estrutura «partida, aventura, regresso»¹³), Sarmento de Beires afirma: «A volta ao mundo em avião, – o sonho monumental de Sacadura, – (...) teria como finalidade, além da prova em si, a visita às possessões ultramarinas da Guiné, Timor e Goa, – as duas últimas virgens ainda de asas portuguesas –, e levaria às paragens orientais, onde tão grande prestígio teve o nome de Portugal, a certeza de que a velha nação das descobertas mantém imarcessível o fogo sagrado que, nos séculos XV e XVI, dela fizeram a maior nação de todo o mundo»¹⁴. E, de facto, o grande motivo desta viagem é a realização de feitos heróicos aeronáuticos¹⁵, o seu contributo para a projecção do país no estrangeiro¹⁶ e a reabilitação da sua imagem no exterior e, finalmente, a afirmação de uma amizade de grande alcance político entre Portugal e o Brasil¹⁷: «tais foram as considerações que nos levaram a apresentar às entidades competentes o esboço da viagem»¹⁸.

Nas páginas do *Diário de Lisboa*, as tensões suscitadas pelo projecto proposto aparecem claras, tão incisivas quanto os comentários que Beires traça sobre o dia-a-dia em que aguardava o despacho para a viagem: «Estabelecido o itinerário definitivo. Boatos vários,

¹¹ BEIRES, 1927: 295.

¹² BEIRES, 1927: 290.

¹³ BLANTON, 2002: 8.

¹⁴ BEIRES, 1927: 22-23.

¹⁵ «Além disso, implicando a viagem a travessia dos dois grandes oceanos Atlântico e Pacífico, o hidroavião que conseguisse circum-navegar o globo, segundo o nosso itinerário, teria batido o recorde de distância em hidroavião, e granjearia para a República Portuguesa a primazia da volta ao mundo em que o equador seria atravessado» (BEIRES, 1927: 23).

¹⁶ «As grandes viagens aéreas são, incontestavelmente, o maior factor de propaganda nacional, no presente século.

O exemplo de todos os países, orientando nesse sentido grande parte da sua actividade aeronáutica e dedicando-lhe uma considerável verba orçamental, confirma de modo incontroverso a afirmação inicial» (BEIRES, 1927: 17-18).

¹⁷ «Os aviões que vão ao Brasil, podem, como o *Argos*, não levar do Governo uma palavra sequer para portugueses ou para brasileiros! Sob os céus da Terra de Santa Cruz, simbolizarão a pátria de além-mar, atestarão sempre energicamente a ânsia civilizadora do povo português, e a vitalidade dessa raça única que, aos dois países, confere um lugar primordial dentro da raça latina!» (BEIRES, 1927: 22).

¹⁸ BEIRES, 1927: 23.

indecências, idiotices»¹⁹. A transcrição, na obra, do artigo do jornal citado ilustra bem ambas as reacções, pois lado a lado se perfilam, para os mesmos acontecimentos, o registo diarístico e as notícias do jornal.

Entretanto, o golpe de Estado de 28 de Maio afecta a concessão das verbas para a construção do hidroavião e o projecto chega mesmo a ser vetado pelo novo Ministro da Guerra, a 5 de Julho. A acção da imprensa (desta vez positiva) e de alguns nomes incontornáveis, entre os quais o de Gago Coutinho, levam a uma inflexão nesta decisão e a autorização definitiva surge, após longas *démarches*, às 21h de 17 de Julho de 1926.

Ora, é justamente neste momento que a diarística inicial de Sarmento de Beires envereda para um registo minucioso e discursivamente sincrético de toda a actividade que envolve a construção do hidroavião em Marina di Pisa. Contrariamente ao *topos* de humildade que costuma caracterizar a abertura da globalidade dos textos de viagem, assiste-se nesta obra a um detalhe escrupuloso e minucioso, que procura passar para o leitor todo o esforço, competência, exactidão, rigor e profissionalismo que envolveram a preparação da viagem²⁰. As cartas, relatórios, notas oficiosas e a exposição dos ante-projectos e dos projectos apresentados ao Governo assumem lugar de destaque na primeira parte da narrativa. Consciente de que a sua viagem suscitava contra-informações e certa má-vontade junto de alguns sectores da opinião pública e da aeronáutica, Beires procura detalhar o mais possível a informação. E ao comparar essa sua atitude com a do aviador Coli, citando-o, parece querer deixar para sempre na História a mensagem de que o parcial insucesso do *Argos* não resultou da falta de preparação da viagem, mas de outros elementos transcendententes à competência da equipa. Assim, confessa: «Castilho e eu realizámos conferências na Direcção da Arma de Aeronáutica, tendentes a demonstrar a ponderação e o cuidado com que fora preparada a viagem. Foi, em resumo, o gesto de Coli, companheiro de Nungesser²¹, na tragédia do *Oiseau Blanc*: «– Vous pouvez témoigner, si nous disparaissions, que nous avions bien préparé notre raid». Mal sabíamos a importância que essa demonstração havia de ter mais tarde»²².

É este um dos raros momentos de diálogo entre a narrativa da preparação deste raid e a que a História da Aviação registara, a propósito de Coli. O objectivo é, tão só, escudar-se contra eventuais futuras interpretações malévolas, que, naqueles tempos conturbados, já tinham dado sinal na imprensa, antes da definitiva autorização governamental da viagem. Escrita *a posteriori*, como todas as narrativas de viagem, ainda que recuperando

¹⁹ BEIRES, 1927: 88-89.

²⁰ «Assim vivemos essas horas de magnífico idealismo. Absortos na faina de acumular em torno do projecto, elemento a elemento, o maior número de garantias atinentes ao seu êxito» (BEIRES, 1927: 140).

²¹ François Coli foi piloto da aviação francesa. Em 1927, perde a vida justamente na tentativa de atravessar o Atlântico, a bordo do *Oiseau Blanc*, juntamente com o célebre aviador Charles Nungesser.

²² BEIRES, 1927: 187.

escritos realmente registados no *carpet* de notas do avião, durante a travessia aérea, esta narrativa comporta desde o início a amargura da não consecução do projecto inicial, por motivos totalmente alheios à perícia técnica da equipa ou ao rigor do projecto. A dúvida quanto à eficácia do sextante de Gago Coutinho, que o navegador Jorge de Castilho iria usar (depois de ter proposto uns melhoramentos que consistiam fundamentalmente na iluminação da escala da bolha de nível e na mudança da pega do lado direito para o esquerdo) constituía um dos mexericos mais comuns: «Já por várias vezes tenho notado que poucos aviadores têm confiança no sextante de Gago Coutinho. Não admira! Quantos há que o tivessem experimentado?

Castilho crê no sextante como um cristão na Bíblia. Apesar da minha ignorância, sou também um crente»²³.

Esta declaração de fé constitui um motivo central de reflexão a propósito da especificidade desta narrativa de viagem. De facto, segundo Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, se a narrativa de viagens dá normalmente lugar a uma efabulação que exige uma afinada descodificação, para se perceber «segundo que fantasia criadora se vão desenvolver as confidências do viajante»²⁴, é absolutamente fundamental perceber que sentido ganha, nesta obra de Sarmiento de Beires, o oposto dessa atitude. Contrariamente à globalidade das narrativas de viagem do século XX, Beires não efabula, não mente, não inventa. Pelo contrário, dir-se-ia que a escrita se alimenta justamente de uma consciência ávida de verdade, que procura opor-se à efabulação feita, essa sim, por quem não viajou nem esteve nos locais, para poder avaliar as decisões, as circunstâncias, os contextos que explicaram o fracasso parcial do projecto. Por isso se torna particularmente importante o relato que faz sobre o não cumprimento dos objectivos propostos, que assina como Major Sarmiento de Beires, e não como Sarmiento de Beires.

Resumidamente, depois da avaliação feita à gasolina existente no depósito, a equipa do *Argos* decide amarar em Fernando Noronha, onde é reabastecida da gasolina que lhes permite atingirem Natal. Assim se processa tudo e se reinicia o voo até Natal, numa «viagem sem história, sem emoções, de duas horas e meia. (...) Depois... o delírio de uma multidão de cinco mil pessoas (...)».

«Entre os telegramas, surgiam solicitações das colónias portuguesas de toda a costa do Brasil, entre Natal e Rio de Janeiro, pedindo a nossa visita. As mais insistentes, que já a Fernando Noronha tinham chegado, assinava-as Adriano Pinto Coelho, do Recife, pedindo (...) a condução a bordo de (...) Melo, repórter do Diário de Pernambuco e correspondente do Século.

A nossa situação impedia-nos de responder negativamente, como desejaríamos.

Com efeito, o avião ficara pronto a largar para o Rio de Janeiro (...)

²³ BEIRES, 1927: 51.

²⁴ MACHADO & PAGEAUX, 2001: 34.

Declinámos por isso na Direcção da Arma de Aeronáutica a solução do problema, esperando que, conhecida a necessidade de compensar a demora havida na Guiné, não fossem autorizadas amaragens intermediárias.

De resto, suspeitando da influência das condições locais, e começando a suspeitar também da deformação das hélices, ansiávamos por chegar ao Rio, a fim de solicitar autorização para continuar até ao Chili, e ali, em condições atmosféricas mais favoráveis, com hélices novas e o aparelho beneficiado e pintado de novo, tentar arrancar para a travessia do Pacífico.

Às 3 horas da manhã do dia 20, chegou às nossas mãos – com que tristeza a recebemos! – a autorização para escalar em Recife e Baía.

Se bem que não fosse uma ordem formal, a uma ordem equivalia. Porque se não satisféssemos o desejo patriótico, mas inoportuno, das colónias portuguesas de Recife e Baía, depois de autorizados, a nossa atitude colocar-nos-ia em situação extremamente ingrata para com os brasileiros e os portugueses das duas cidades.

Autorizado também pela Direcção da Arma de Aeronáutica – em circunstâncias que nos impossibilitavam de resolver o contrário – devia seguir para Recife, a bordo do *Argos*, o jornalista (...) Melo.

(...) E o *Argos* partiu...

(...) A viagem, sob um céu clemente, sempre com costa à vista, foi, no entanto, um pesadelo de duas horas e cinquenta minutos.

Desde o início, Mário Melo, inquieto, esquecido das ordens que recebera, subordinando-as apenas às exigências da reportagem, com uma inconsciência de criança de peito, outorgou-se liberdades de imperador a bordo de um transatlântico.

Por várias vezes, furioso, informado por Gouveia, que não conseguia domar o desassossego do jornalista, pensei em amarar, expulsá-lo de bordo.

Toda a minha atenção se concentrava no compartimento de ré, onde o repórter, ali mandado instalar com a recomendação expressa de se conservar tranquilo, abria a escotilha, deixava fugir os óculos, fechava a escotilha para abrir as vigias, saía do seu lugar para o compartimento dos tanques, a florava a cabeça com seu panamá em riscos de ir partir a hélice posterior...

Enfim, pelas 11 horas, Olinda, com as duas torres da sua igreja colonial, e as casas dispostas desordenadamente até à praia orlada de coqueiros, anunciava-nos Recife, logo adiante, Veneza sul-americana, como lhe chamam, cortada pelos braços do Beberibe, gestos de pontes ligando bairros.

O *Argos* amarou no porto exíguo, correu para a bóia, ao longo do cais apinhado, e atracou sem qualquer auxílio estranho.

Gouveia e Mário Coutinho, ao cobrir os motores, informavam-me que a hélice da ré estava inutilizada.

O acidente era gravíssimo pelas consequências que implicava: uma demora de dez a

quinze dias em Recife, e a definitiva impossibilidade de tentar a continuação da viagem, imposta pela época tardia.

Das orações, do entusiasmo, da multidão que nos envolviam, isolava-nos a tristeza infinita daquela desistência a que, estupidamente, as circunstâncias nos forçavam.

Se não chorámos nessa noite, se os nossos sorrisos não deixaram transparecer a amargura interior, foi porque os nossos corações já estavam endurecidos pelo dilúvio sufocante de contrariedades e de dolorosas surpresas!»²⁵.

Páginas adiante, o narrador, lamentando o clima de frieza de Portugal²⁶, que nem sequer telegrafara a cumprimentar o *Argos* pelo resultado obtido, contrastando com os cumprimentos recebidos de vários governos europeus e do Brasil, preocupa-se em voltar a esclarecer as razões da não prossecução da viagem, bem como em passar a ideia da importância política do voo:

«Nas nossas almas, porém, a dor ia alguns dias depois transformar-se em revolta. É que um telegrama de Portugal nos anunciava que o país permanecia frio, em virtude do fracasso da viagem de circum-navegação.

É que, em entrevistas concedidas aos jornais portugueses, que os jornais brasileiros reproduziam, se dizia que a viagem do *Argos* ao Brasil não tinha a menor importância política.

É que, nesses momentos, bem raros foram aqueles que se atreveram a defender-nos publicamente.

E se a viagem não continuou, – saibam-no quantos nos lerem – foi exclusivamente porque, quebrada a hélice no Recife, a demora nos inibia de arrostar com o Pacífico em época já desfavorável.

Sem esse contratempo estúpido (...), teríamos solicitado autorização para prosseguir.

(...) Hoje, analisados friamente os factos, de pouco temos que nos arrepender. Na maioria dos casos, as nossas suposições condiziam com a realidade»²⁷.

Confirma-se assim o sentido da narração, que procura contar minuciosamente a verdade, prestar esclarecimentos, para recolocar os factos na correcta perspectiva pela qual deveriam ser observados²⁸.

A biblioteca mental, mediadora de emoções: intertextos literários e artísticos

As históricas palavras de Coli, acima citadas a propósito da necessidade de se demonstrar sempre que as viagens projectadas foram bem organizadas, constituem uma incursão

²⁵ BEIRES, 1927: 263-265.

²⁶ «Enquanto os governos francês, espanhol, italiano e brasileiro nos felicitavam, o governo português mantinha uma tão glacial indiferença, que, por momentos, supusemos ter cometido algum crime» (BEIRES, 1927: 269).

²⁷ BEIRES, 1927: 269-270.

clara e sempre expectável no território das referências próprias de um narrador viajante (neste caso, de um viajante aéreo), embora o mesmo não se possa dizer relativamente à generalidade da biblioteca mental deste narrador, que emerge normalmente num contexto diferente do comum às narrativas de viagem. De facto, ela não surge na obra para dialogar com obras afins sobre os mesmos locais, percursos ou situações²⁹, mas brota por associação de ideias com a experiência que o piloto vai vivendo. Nesse sentido, a experiência de vida acciona a literatura que o narrador traz na sua memória e esta, por sua vez, também se enxerta no real vivido, iluminando-se mutuamente:

«26 de Maio

Carta da fábrica Dornier, equivalente a uma martelada em pleno crâneo. Adeus modalidades de Carlos Goetz! Adeus facilidades! São onze mil libras, se quisermos...

Parece-me ouvir o cocheiro do Mandarin³⁰:

– São dez tostões, meu Amo!

E o Teodoro, com setecentos e vinte na algibiera»³¹.

Nas visitas turísticas que faz em Florença, enquanto aguarda o arrastamento na construção do hidro-avião, o aviador regista as emoções perante a contemplação de Madonna dell'Arple. Mas a arte que contempla é percebida em função do seu mundo interior, sempre obcecado pelas dificuldades da viagem e pela preocupação do êxito, através da mediação de versos de Antero de Quental, a que só alude, sem indicar autor, de tão familiares na sua convivência: «A Virgem, numa atitude serena, exalava *num sonho todo feito de incerteza, de nocturna e indizível ansiedade*»³². Incerteza do sonho da Virgem, mas também do seu, naturalmente...

Em outra passagem, ultrapassada a delicada fase de construção do hidro-avião, de acordo com os planos iniciais concebidos por ele próprio, Sarmiento de Beires desabafa:

²⁸ Esta reiterada intenção de também reconstituir, através desta narrativa, a factualidade dos acontecimentos, numa atitude de quem procura desmentir boatos e defender-se contra difamações de que foi vítima teve expressão mais concreta no pedido de Sarmiento de Beires ao Ministro da Guerra, que o narrador regista, em nota de rodapé, nas páginas finais do livro: «As atoardas infames que certa imprensa fez circular, quando chegou a Portugal a notícia do aparecimento dos restos do *Argos*, revelam tal ignomínia, tal ignorância, tal vileza, que nem sequer nos impressionaram. (...) Mas a Aeronáutica Militar foi ultrajada. E como se afirmou que houvera negligência na preparação da viagem, e como nenhuma sanção foi aplicada (que saibamos) aos referidos jornais, requeri a S. Ex.^a o Ministro da Guerra para ser julgado por um Conselho de Disciplina, que corre os seus trâmites, a fim de se esclarecer publicamente esta questão e de se averiguar do fundamento de várias acusações que me foram feitas» (BEIRES, 1927: 346).

²⁹ A única vez em que isso acontece, para além da citada referência a Coli, é quando o hidroavião se aproxima do Rio de Janeiro: «Mais perto, o morro da Saúde que deslumbrou Marinetti, – tela cubista de tons fortes, desconexos...» (BEIRES, 1927: 299).

³⁰ BEIRES, 1927: 25.

³¹ Podem citar-se ainda outros exemplos. Em Londres, aonde se deslocou no âmbito dos preparativos da viagem, Beires regista: «O dia 29 era Domingo. E recordei-me do John Bull, de Ramalho, ao observar o aspecto tristonho e tranquilo da cidade» (BEIRES, 1927: 96).

³² BEIRES, 1927: 114.

«Momentos de amargura, noites de insónia, dias de azáfama, cartas e mais cartas, – foi a golpes de força de vontade que se montou a engrenagem complexa, que é a preparação de qualquer grande viagem aérea.

(...) E, sinceramente, podemos afirmar que essa fase de preparação, de luta, de trabalho intelectual, permanecerá na nossa vida como uma das suas páginas mais intensas, em que mais vibrantemente compreendemos o verso admirável de Samain: «Je sentis/ tout en froissonnant, la splendeur d’être un Homme!»³³.

Mesmo depois de consciencializar a impossibilidade de concretizar o projecto inicial, o narrador alegra-se com o desafio de conseguir libertar o aparelho do exíguo porto do Recife, onde as águas do rio acumularam limos e ostras na *coque* do aparelho: «Durante vinte minutos navegámos sob uma cortina de chuva que nos encharca até aos ossos. Mas era tal a nossa alegria por ter conseguido finalmente arrancar o aparelho da sua prisão, que a gente suportava o suplício com prazer. E até me lembrei do Malhadinhas de Aquilino:

– Às vezes torricado do sol, outras molhado pingando, como desta feita, que até já levo uma Alagoa no umbigo!?»³⁴.

Durante a travessia nocturna, regista: «Próximas do horizonte, α e β do Centauro faiscavam com palpitações intensas. Sirius, a mesma de sempre, é uma *lágrima enorme, etérea e cristalina*», transportando assim para a sua percepção o verso de Junqueiro, no poema à lágrima³⁵.

Outras vezes, é um intertexto musical que orienta a sua percepção do mundo, físico ou emocional³⁶. Na viagem nocturna, quase a atingirem Fernando Noronha, regista:

«E enfim, para oriente, *pianíssimo, scherzando*, a claridade do dealbar começou a subir, – eram 6h e 45 minutos no relógio de bordo, – como se perseguisse o avião que fugia dela. Outra vez, porém, os compassos luminosos da *Manhã* de Grieg que parecia começarem ecoando, foram cortados pelo vendaval.

Foi um salto brusco da 1.^a à 2.^a suite do *Peer Gynt*. Correram no espaço os *tremolos* descritivos da música tempestuosa, o faiscar sonoro das notas agudas, o zunido do vento, cantando nas escalas...»³⁷. Existe, claramente, uma pauta musical demasiado conhecida do narrador-viajante que se interpõe na sua leitura da realidade e nos leva a nós, leitores, também, a ouvirmos Grieg, como forma de entrarmos neste universo aéreo.

³³ BEIRES, 1927: 140-141.

³⁴ BEIRES, 1927: 280.

³⁵ BEIRES, 1927: 243. Verso que apresenta uma pequena inversão da ordem das palavras: o verso de Junqueiro é «lágrima etérea, enorme e cristalina».

³⁶ Ainda em Pisa, devido ao «bovino andamento de construção do aparelho» (BEIRES – 1927: 110), descreve o mar: «O mar está hoje furioso. Chuvisca. A ventania geme. Marina dorme, ruas desertas, como aldeia que a população tivesse abandonado. E no rolar das vagas, não sei porquê, julgo ouvir ainda o *allegro* inicial da 5.^a sinfonia» (BEIRES, 1927: 121).

³⁷ BEIRES, 1927: 249-250.

Uma viagem para o mundo, uma narrativa para grupos

Estas e outras características levam a que *Asas que naufragam* tenha um enquadramento específico na literatura de viagens, com consequências que a fazem oscilar entre o relato e partilha da viagem e o comprometimento com a opinião pública. Por isso os destinatários aparecem frequentes vezes referidos no texto, oscilando entre o próprio narrador, a equipa, os seus amigos e o povo português, consoante os momentos vividos e as implicações deles decorrentes:

«E pelas 14 horas e 35 minutos, rentes à escarpa de S. Vicente, dizemos adeus a Portugal!

Não, amigos! Nem mesmo aqueles que nos fazem justiça e se revoltam contra a mesquinhez dos que pretenderam deprimir-nos poderão avaliar o que há de mistério, de ansiedade, de perturbação espiritual, nesse minuto formidável!

Nem vós, queridos amigos, acreditareis por certo na estranha complexidade de sentimentos que afloram, quando, face à linha quebrada do itinerário concebido, com a incerteza a bailar no horizonte enigmático, quatro criaturas se lançam nesse mar de perigos e surpresas, completamente abstraídos de todo o instinto de conservação, de todo o egoísmo que em cada ser humano vibra»³⁸.

Em momentos mais melindrosos da viagem, os destinatários mudam de estatuto. Não se escreve já para amigos, mas para os que lerem, independentemente de laços pessoais, pois o que interessa é a reposição da verdade, cuja distorção e manipulação tanto amargura este narrador viajante.

«E se a viagem não continuou, – saibam-no quantos nos lerem, – foi exclusivamente porque, quebrada a hélice no Recife, a demora nos inibia de arrostar com o Pacífico em época já desfavorável.

(...) Nessas horas dolorosas em que a susceptibilidade requintava forçosamente, em tudo adivinhávamos o sorrisinho irónico dos críticos de escada abaixo, que, sabem-no todos, têm sobre grandes viagens noções mais vagas do que as que qualquer papua deve ter sobre esquimós»³⁹.

E se a narrativa atinge páginas de um intimismo extraordinário, na relação que o viajante estabelece com os vários objectos que naturalmente se implicam na viagem (os locais de meta e os meios aeronáuticos que permitem a deslocação até eles), esse intimismo também se adensa pela força de um isolamento quase desamparo a que Portugal, minado pela complexidade de situações ideológicas nem sempre claras ou esclarecidas, votou estes heróis do ar. Assim, a primeira reacção de chegada ao destino possível é de euforia.

«Castilho acabava de afirmar ao mundo, com uma noite inteira de navegação astronómica – feito inédito nos anais da navegação aérea – o valor do sextante que Gago

³⁸ BEIRES, 1927: 197-198.

³⁹ BEIRES, 1927: 269-270.

Coutinho inventou. O serviço que prestou à pátria pertence ao número daqueles que só a História tem alma para valorizar devidamente»⁴⁰.

Mas, constatada a frieza de Portugal face a estes feitos, o narrador preocupa-se em frisar a sua importância em itálico no texto, dizendo:

«Nenhum hidroavião conseguiu ainda – com excepção do *Argos* – orientado exclusivamente pela navegação astronómica, através da noite, fora das linhas da navegação marítima, sem radiotelegrafia, demandando uma ilha cuja extensão máxima não ultrapassa dez quilómetros, largar de plagas africanas e encontrar o porto de destino, ao fim de 2.600 quilómetros de voo.

O *Argos*, conduzido por Jorge de Castilho, conseguiu-o.

E ainda hoje temos a convicção de que para obter tão rigorosos resultados, só os métodos portugueses do Grande Almirante poderão ser utilizados. Quem sabe se algum desses aviões que o Atlântico do norte sepultou não careceram exactamente dum sistema científico de orientação que os guiasse?»⁴¹. E por isso, porque «o governo português mantinha uma tão glacial indiferença» face a esta viagem, o narrador procura laços de identidade com aqueles únicos destinatários que com ele viveram a travessia e que podiam verdadeiramente entender os momentos nevrálgicos sobre que reflecte e que narra:

«Este livro é um livro de confissões. Escrevo-o mais para nós, que viajámos no *Argos*, do que para os outros; escrevo-o para fixar instantes que nunca mais viveremos, e que marcaram na vida como ferro em brasa. Não há que enevoar a verdade; há que erguê-la, na sua nudez clássica, sobre um alto pedestal que a ponha bem em evidência»⁴².

Da finitude das listas à vertigem do infinito

Mas o sentido desta narrativa apura-se sobretudo pelo contraste com outras duas narrativas de viagens aéreas: a do relato da mesma travessia, feita durante o dia por Gago Coutinho e Sacadura Cabral em 1922 e o trabalho redigido sobre a travessia nocturna por Jorge de Castilho, intitulado *A Navegação do Argos*. Ambos são apenas relatórios, registando secamente horas de partida e chegada, estado do tempo, rotações do motor, altura de voo, velocidades, observações astronómicas, tudo rigorosamente cronometrado ao segundo. Todas as referências às paisagens são convocadas por Sacadura Cabral do ponto de vista da sua utilidade para a navegação: «Gostei da baía do Gando que além de abrigada do NE, tem a vantagem de ter terra baixa pelo lado do norte, o que permite passar-lhe por cima, e assim decidi ir para lá logo que terminassem as reparações do hidro»⁴³. Mas apenas

⁴⁰ BEIRES, 1927: 255.

⁴¹ BEIRES, 1927: 268-269.

⁴² BEIRES, 1927: 270.

⁴³ CABRAL & COUTINHO, 1972: 59.

isso. Apenas «listas práticas», como lhes chamaria Umberto Eco, e que, contrariamente ao catálogo dos navios em Homero, nada têm de estético⁴⁴.

Quanto ao relato intitulado *Navegação do Argos*, organizado por Jorge de Castilho, pode dizer-se que dá substancialmente corpo à enumeração do material a bordo, descreve a bússola e a utilidade das plantas marinhas que transportaram, juntamente com outras curiosidades. A anteceder esta lista – que é em suma disso que se trata –, um esclarecimento: «a publicação do trabalho que vou apresentar considero-a como uma obrigação, compensando em parte a despesa da viagem com os ensinamentos colhidos na experiência de umas dezenas de horas de navegação, tanto mais que de todas as viagens aéreas de longo curso até hoje efectuadas poucas têm sido aquelas em que se tem recorrido a processos astronómicos, como nós fizemos».

Face a estes textos, *Asas que naufragam* é um relato de viagem que deixa transparecer a alma de um idealista desiludido com o seu país, mas onde perpassa uma emoção que em muito ultrapassa a do homem civicamente comprometido: «De novo crescendo, num majestoso largo de abertura, a sonoridade do dia rompeu, enquanto, como cabeça lívida, decepada, cor de cera, a lua se afogava em fumos de magia, perdida entre um cortejo de névoas fluidas...

Então, no cenário inédito, no cenário magnífico que olhos humanos enxergavam pela primeira vez, um personagem surgiu, patriarcal, solene, envolto na sua dalmática branca, eremita eterno do oceano, penitente perdido na vastidão do mar: – o rochedo de S. Paulo»⁴⁵.

A recente fortuna dos estudos sobre literatura de viagens tem assinalado a menor quantidade de relatos de viagens aéreas⁴⁶, explicando o facto pela alta velocidade a que estas decorrem e, simultaneamente, pelas condições de invisibilidade da terra a que a altitude condena o viajante por ar. Por isso, são justamente relatos como este, em que viajante e aviador se fundem na mesma pessoa, porque a altura do voo não ia além dos 1000 metros de altitude⁴⁷, que permitem colher testemunhos mais expressivos, que tanto possibilitam surpreender momentos de êxtase e espanto perante paisagens e céus surpreendentes, como registos de angústia, apreensão, tensão, resultantes dos perigos das condições atmosféricas e do pioneirismo da experiência de navegação aérea, sempre marcada pelo inesperado, pelo

⁴⁴ Na sua recente obra, *A vertigem das listas*, Umberto Eco (ECO, 2009: 113 e 116) opõe as «listas práticas» às «listas poéticas»: «As listas práticas representam, a seu modo, uma forma, porque conferem unidade a um conjunto de objectos que, por muito diferentes entre si que possam ser, obedecem a uma pressão contextual, ou seja, são ontologicamente aparentados ou são-no (...) por constituírem o objectivo de um determinado projecto. (...) Uma lista prática nunca é incongruente, desde que se identifique o critério de construção que a regula».

⁴⁵ BEIRES, 1927: 250-251.

⁴⁶ GANNIER, 2001: 106.

⁴⁷ Só uma vez atingiram os 1100 m (na Baía), tendo viajado também a 100, 150, 200 metros de altitude. A maior parte da viagem foi feita, contudo, pelos 800 metros de altitude.

imprevisível, pelo desafio a cada quilómetro de voo: «A borrasca surgia, – massa negra, catadupa de escuridão, – através da qual o *Argos* avança, abalado pelos turbilhões nervosos da atmosfera irrequieta. (...) O pesadelo dura dez longos minutos. (...) A tensão nervosa atinge paroxismos de epilepsia. Os músculos contraem-se voluntariosamente. A vontade torna-se hirta, inabalável, em luta contra o esgotamento. E mais do que a fadiga física, a fadiga psicológica se manifesta, após a abaladora imersão naquela eternidade de monotonia»⁴⁸.

A par das preocupações técnicas e da atenção a todos os detalhes sem os quais aquelas viagens conduziriam à morte certa dos tripulantes e à perda dos aviões, há, em Sarmiento de Beires, uma apreensão da realidade circundante, que intercala com as apreciações mecânicas e as angústias perante os condicionalismos atmosféricos. Mesmo as descrições internas do aparelho são de claro recorte literário, como quando narra a partida de Sogá, junto a Bolama, para Fernando Noronha, de noite:

«E após uma tentativa sem resultado, o *Argos* descolou, enfim, pelas 18 horas e 08 minutos, quando o praia-mar atingira o seu auge, e a corrente hesitava antes de iniciar a vazante.

Na bruma da tarde quente, o sol esvaía-se, fosco, lívido, como afogado na translucidez da atmosfera.

Proa a sudoeste, depois de termos voado sobre o canal de Sogá, navegamos sobre a ilha de Orango, que braços de mar riscavam de tortuosos reflexos baços.

O crepúsculo morria bruscamente, quando, no céu mais límpido de oriente, a lua quási cheia começava a subir, esfera de luz fria, a transformar-se nas águas, em desfolhada luminosa de jasmims do Cabo.

Gouveia, depois de assegurar-se que tudo, na cabina dos motores, estava em ordem, viera sentar-se a meu lado, queixando-se por gestos de uma violenta enxaqueca.

(...) Castilho, no compartimento de proa, depois de ter fixado o rumo a seguir, preparava-se para a exaustiva tarefa de nos conduzir, fazendo uma arrumação sumária no seu cubículo.

A noite fechara por completo, e as águas glaucas do Atlântico, onde afluam ainda alvuras de espuma, perdiam um pouco da sua tonalidade azul da Prússia, atingindo as tenebrosidades inquietas do quási-negro.

Tínhamos acendido as luzes de bordo. Dir-se-ia que navegávamos num navio fantasma, jorrando claridades fulvas pelo bico da proa, ronronando atroadoramente, como se tentasse despertar a vida no infinito...

Na minha frente, a lâmpada iluminava o tablier – mostruário de relojoaria, onde, simetricamente, se incrustavam os conta-rotações, os manómetros, os termómetros, o altímetro, o relógio e o indicador de velocidade.

⁴⁸ BEIRES, 1927: 249.

(...) Ressoava a cantilena metálica dos motores, que a cúpula do céu como que repercutia, enchendo a noite dessa sinfonia estranha, monocórdica, monotónica, que nos envolvia a alma num veludínio manto de tranquilidade.

E pensando em multidões de coisas, abandonados ao turbilhão das ideias que ocorrem em horas de isolamento e contacto com o perigo, a tripulação do *Argos* mais uma vez se integrava na massa metálica do aparelho, ansiedades febris singrando nas almas, inquietações mudas interrogando a vida»⁴⁹.

Muitos são os registos dos sinais de terra, esse *topos* literário que L. S. Picchio⁵⁰ considera intrínseco às narrativas de viagens e que em *Asas que naufragam* adquirem, no âmbito desta viagem de descoberta e de comprovação científica, toda a força de fronteira que separa o possível do impossível. Assim, ao decidirem amarar em Fernando Noronha, por escassez de gasolina, Beires regista:

«Castilho vem sentar-se a meu lado, as suas mãos de sábio, comovidamente, fazem girar o limbo móvel da bússola. É, para ele, o momento mais emocionante da travessia. O avião, orçando, aproa 46° a sul do seu rumo anterior. No livro de recados, esse livro que em frases secas é o repositório de pedaços vertiginosos da nossa vida, o navegador do *Argos* escreve textualmente: «– Estou com cagaço que esta merda esteja errada!» As palavras plebeias traduziam, com uma franqueza real, com uma desassombrada modéstia, o injustificado temor de se ter enganado»⁵¹.

(...) Seis olhos ansiosos cravam-se no horizonte, sequisios de terra. A ilha tem dez quilómetros na sua máxima extensão. A visibilidade é horrível e podemos vará-la facilmente. Meio dia. Subimos a 800 metros. Julgo descortinar terra pela proa. É um vago contorno que se adensa, que a luz do sol, quási em face de nós, ofusca cruelmente, e que o nosso olhar fatigado é impotente para fixar.

Meio dia e um minuto. A incandescência da luz, a bruma, a reverberação do mar engolem o perfil pardo que se perde. Ter-me-ia enganado? Gouveia e Castilho não viram coisa alguma...

A corrida desesperada continua...

Meio dia e cinco. O contorno surge de novo. É de facto Fernando Noronha.

O Pico, com longes de vela de navio, ergue-se entre dois mamelões mais baixos.

Estamos a nor-noroeste da ilha. (...) O *Argos* avança em direcção ao porto ansiado. A ilha define-se, baila nos nossos olhos a alegria de chegar, e os últimos litros de gasolina engolfam-se nos carburadores»⁵².

Na viagem até ao Rio de Janeiro, os sinais de terra sucedem-se, numa cadência entre

⁴⁹ BEIRES, 1927: 240-241.

⁵⁰ PICCHIO, 1999: 21-22.

⁵¹ BEIRES, 1927: 253.

⁵² BEIRES, 1927: 254-255.

a descoberta e o deslumbramento, que torna o registo cada vez mais literário. A percepção da terra e das gentes vistas de cima, por inovadora, torna as descrições mais apetecidas:

«Às 15 horas e 40 minutos, a ilha de Ancora emerge das águas, pequeno morro escaldado, guarda avançada do Cabo Frio, que deixámos para trás catorze minutos depois, cortando a pique sobre o mar (...).

Arribámos um pouco – o novo rumo é de 15° – e as asas fremem ao iniciar, então o voo de encantamento.

(...) A ilha Maricas é um pontinho negro poisado sobre as águas.

Pouco depois, Castilho, que me apontava a Ilha Rasa, como baliza de marcha, indicame inesperadamente que inflicta para estibordo.

Jorrando no espaço, surgindo das entranhas da terra numa estranha maquinação de fantasmagoria, o anfiteatro olímpico da Baía do Guanabara revela-se-nos bruscamente, atira para a luz da tarde magnífica as colunas monumentais da Serra dos Órgãos (...).

Disseminadas na concha glauca da Baía, as ilhas imobilizam-se como diamantes negros. A cidade é um imenso reflexo de sol, luz cristalizada, ouro, marfim, púrpura, damasco. Da ponta do Calabouço, mancha de terras novas que a multidão enegrece jorram aos milhares os novelos de fumo esbranquiçado: foguetes, e foguetes, e foguetes...

Parece-nos sentir cá em cima, à altitude de mil metros, o vozear da gente que começámos a descortinar, debruando a orla da cidade, larga fita negra de renda imóvel, que se transformasse continuamente»⁵³.

Ao leitor, torna-se impressiva a percepção imagética da realidade, vista dos ares:

«Mais longe, entre os arquipélagos liliputianos que polvilham a serenidade azul, a ilhazinha edénica de Paquetá esfuma-se, a exalar na atmosfera tranquila a evocação das suas lendas.

O Pão de Açúcar parece aloirar ao sol, no grande forno que é a redoma do céu, tendo a seu lado a Urca em atitudes de velha anã acorada.

Há na paisagem gritos que ferem, dissonâncias que perturbam, acordes que ressoam: (...) a cicatriz rectilínea da Avenida Rio Branco, em cuja extremidade se incrusta um minúsculo bloco novaiorquino; a Lage, lembrando, não sei porquê, um gato adormecido, enovelado sobre um tapete azul, junto à porta de entrada; o Corcovado, Fregoli de pedra, a transfigurar-se a cada instante.

(...) Mas se fechamos os olhos, para os abrir enquanto a noite tenha estendido na corola do céu, a seda escura do seu manto esburacado de estrelas, punge-nos o temor de ter endoidecido.

Em baixo, sumiu-se o casario. Poisou ali um infinito bando de pirilampos de oiro, que o sepultou, e alastra ainda em manchas titubeantes por sobre o negrume das águas que se não vêem, mas que se sentem. (...)

⁵³ BEIRES, 1927: 291-293.

Aos nossos pés, da altura silenciosa que se debruça extática, o denso matagal transformou-se em manto de lontra que envolvesse os ombros dum Gigante de Pedra encantado!»⁵⁴.

Uma particular relação sujeito-objecto: a fusão viajante/veículo

A já citada identidade entre aviador e viajante suscita, na narrativa de viagem do *Argos*, uma atenção que se centra frequentemente no veículo que possibilita a viagem, pois o seu objectivo é exaltar a aviação portuguesa nos tempos dos primeiros raids mundiais. O mundo físico, natural, que com ele se atinge é, naturalmente, descrito e apreendido numa perspectiva curiosa, que o narrador-sujeito não se coíbe de expressar. Mas é a detença no avião que faz do meio de transporte o novo herói, ao dar lugar a uma fusão carnal entre aviador e avião comandado. O avião aparece personificado várias vezes, ao longo da narrativa, acentuando-se no final, após a constatação dos efeitos de uma vaga de vento que fez inclinar o avião para bombordo:

«Ao olhar para trás, a triste realidade surgiu em toda a sua desolação. O *Argos* estava morto.

Como o Pátria, morrera-me nas mãos.

Ingrata, bem ingrata missão, a de conduzir um avião de raid! Porque ninguém avalia, ninguém compreenderá nunca a tortura cruciante, a punhalada dolorosa desses instantes em que, estupidamente, brutalmente, o destino põe um ponto final nos nossos sonhos, fazendo-nos estalar nas próprias mãos os músculos metálicos da aeronave que conduzámos...»⁵⁵.

No início da viagem, foi já sob essa perspectiva de fusão que o narrador se perspectivou: «Tudo quanto em nós existe de individualista se desvanece, se difunde, e integramo-nos na massa metálica do aparelho», abdicando das nossas personalidades, para que flutuem no espaço iluminado, isoladas e frementes de esperança, as cores verde e rubra da bandeira»⁵⁶. A mesma expressão recorre na etapa Sogá – Fernando Noronha: «a tripulação do *Argos* mais uma vez se integrava na massa metálica do aparelho»⁵⁷. E do motor se diz umas vezes que canta⁵⁸, outras que resfolega da longa jornada⁵⁹, outras ainda que ronrona⁶⁰ ou ronca⁶¹.

⁵⁴ BEIRES, 1927: 300-301.

⁵⁵ BEIRES, 1927: 340-341.

⁵⁶ BEIRES, 1927: 198-199.

⁵⁷ BEIRES, 1927: 241.

⁵⁸ BEIRES, 1927: 213: «Os motores cantam».

⁵⁹ BEIRES, 1927: 255.

⁶⁰ «Motores ronronando ao *rallenti*» (BEIRES, 1927: 256).

⁶¹ BEIRES, 1927: 259.

Aliás, já no prefácio, essa associação se anuncia significativa: «(...) destroçadas as nossas asas, ferida de morte a nave em que sonháramos conquistar mais glórias para Portugal...»⁶². E mais significativa aparece depois de lida a obra, confirmando a carga densamente simbólica do seu título: o naufrágio do *Argos*, no regresso a Portugal, constituiu a expressão de um triplo naufrágio: o do avião, mas também, com ele, o dos sonhos e ideais do viajante e, simbolicamente, o naufrágio da pátria, que agonizava numa indiferença fria a tudo quanto a pudesse fazer ressurgir.

Uma narrativa de descoberta ontológica

Sendo uma narrativa de viagem aérea, as *Asas (...)* são um texto inscrito na gesta portuguesa, que procura reescrever a viagem de circum-navegação de Fernão de Magalhães do séc. XVI, mas inserindo-a num outro paradigma. Portugal já não se encontrava no apogeu conquistador e imperial de Quinhentos, mas vivia num clima estético-ideológico de decadência, onde o patriotismo assumia contornos de grande alcance, já desde o Ultimato inglês. Para Beires, a forma de ultrapassar essa decadência residia na aposta na novidade tecnológica e no contributo da aeronáutica portuguesa, que tinha, segundo ele, um papel a desempenhar no mundo: «Portugal, cuja decadência se apregoa por toda a parte, podia, apesar disso, ao sair da maior tormenta revolucionária dos últimos 30 anos, enviar ao Brasil, numa afirmação da sua potencialidade, um avião em que a bandeira das quinas reafirmava ao mundo a capacidade de acção do país»⁶³. E ainda: «Uma das maiores necessidades do país é a da destruição, além fronteiras, da fama granjeada, nos últimos tempos, por tantos erros de governação. É a de afirmarmos, com factos, a existência de energias aptas a construir, de iniciativas capazes de realizar as aspirações sãs servidas por vontades decididas. A tripulação de um avião de longo curso constitui uma das maiores embaixadas de propaganda que pode enviar-se ao estrangeiro. Veja-se o que faz a Espanha, a França, a Itália, a América do Norte, e até a Rússia!»⁶⁴. Com a viagem do *Argos*, Portugal realizou um dos maiores feitos da aviação mundial, conforme o atesta a carta de 23 de Fevereiro de 1928, pela qual a Liga Internacional dos Aviadores enviou a Sarmiento de Beires o diploma que considerou o voo atlântico de 1927 um dos feitos aeronáuticos mais importantes do ano, contrastando dolorosamente, para o aviador, com o clima de total silêncio e desinteresse do país que o protagonizou.

E assim, acima de tudo, esta narrativa de viagens de descoberta e navegação embrecha-se também na orientação das narrativas de descoberta ontológica que eclodem no século XX. Pois entre registos paisagísticos, indicações precisas de aviador, captação dos

⁶² BEIRES, 1927: 13.

⁶³ BEIRES, 1927: 270.

⁶⁴ BEIRES, 1927: 21.

primeiros sinais do fascismo que avançava em Itália⁶⁵, apreensões, idealismos, sonhos e amarguras, há um eu que se refaz e reencontra, algures entre a memória literária que o habita e a experiência que viveu: «Na febre de atingir a capital do Brasil, onde há tantos e tantos dias sabíamos ser aguardados ansiosamente, esquecíamos de observar a paisagem e vivíamos vida interior, lamentando o sonho desfeito do primitivo projecto, reflectindo na nova orientação a dar à viagem»⁶⁶.

Antes deste estado de «vida interior», a viagem até Fernando Noronha suscitara emoções existenciais inesquecíveis, que o piloto registara páginas antes:

«Porque, apesar de voarmos baixo, tínhamos a sensação de sermos os únicos seres vivos da Terra. Dir-se-ia que a Humanidade inteira desaparecera e que nunca mais, nunca mais, ouviríamos a sua voz rugindo...

Éramos, certamente, naquela hora, as criaturas mais isoladas do mundo. Sem radiotelegrafia, longe das linhas de navegação, num raio de 600 quilómetros em torno de nós não devia haver viva alma. A solidão imensa envolvia-nos, como não envolvera nem envolveu ainda alguém. Porque os próprios navios das carreiras transpácificas, como as antigas caravelas das descobertas, constituem núcleos de seres humanos. Nós éramos três, desgarrados de toda a humanidade, tendo aos pés a imensidade deserta e sobre as nossas cabeças um céu cujo movimento aparente era tão lento, tão lento, que se diria imóvel, cristalizado... Naqueles instantes, o pensamento voa, reflecte sobre todo este conjunto de circunstâncias, vibra profundamente, atingindo requintes de sensibilidade e de devaneio em que a inteligência delira»⁶⁷. Aí se joga a solidão existencial mais profunda, a «que marca na vida como ferro em brasa»⁶⁸, que é talvez a grande descoberta que acompanha esta viagem:

«Os grandes feitos de outros aviadores tomam ao nosso olhar proporções olímpicas. E no entanto nenhum – Alcock, Read, Franco de Pinedo, Gago Coutinho – esteve nunca na situação estranha em que estamos. Nem mesmo Amundsen nos seus voos polares. E hoje, que cinco meses passaram, e que o charco de arenques foi *lindberghado* algumas vezes – como diz o grande Almirante – verificamos com mais emoção ainda que continuamos a ter o exclusivo desse inconcebível isolamento»⁶⁹.

Assim, embora apresentando-se como uma viagem aparentemente única e particular ao viajante Sarmiento de Beires e equipa, a sua narrativa faz-nos experienciar também a nós, seus leitores, essa dimensão de singularidade existencial, pela força que decorre da literatura como repositório construtivo de memórias e identidades.

⁶⁵ «Chefe do fásio em Marina di Pisa, tem por Mussolini uma adoração fervorosa de apóstolo. Vive para o seu hotel, para a Itália fascista e para as suas caçadas» (BEIRES, 1927: 116).

⁶⁶ BEIRES, 1927: 289.

⁶⁷ BEIRES, 1927: 242-243.

⁶⁸ BEIRES, 1927: 270.

⁶⁹ BEIRES, 1927: 243.

Bibliografia

- AA. VV. (1997) – *Viagens aeronáuticas dos Portugueses*. Lisboa: Museu do Ar.
- BEIRES, Major Sarmento de (1927) – *Asas que naufragam. De como o avião Argos, ao fim de dezasseis mil quilómetros de voo, se perdeu ao largo das costas da Clevelândia e do mais que durante a viagem se passou*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- BLANTON, Casey (2002) – *Travel: Writing. The self and the world*. New York and London: Routledge.
- CASTILHO, Jorge de (1927) – *A navegação do «Argos»*. Lisboa: Direcção da Aeronáutica Militar.
- CABRAL, Sacadura; COUTINHO, Gago (1972) – *Relatório da viagem aérea Lisboa – Rio de Janeiro*. Com uma introdução de M. M. Sarmento Rodrigues. Lisboa: Centro de Estudos da Marinha.
- ECO, Umberto (2009) – *A vertigem das listas*. Lisboa: Difel.
- GANNIER, Odile (2001) – *La littérature de voyage*. Paris: Ellipses.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri (2001) – *Da literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Presença.
- MATEUS, Lourenço Henriques (2009) – *Portugal na aventura de voar*. Lisboa: Público Comunicação Social S.A.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1999) – *Mar aberto. Viagens dos Portugueses*. Lisboa: Caminho.

NA RÚTILA FULGURAÇÃO DO SER: TOPICOS PARA UMA LEITURA DO POEMA «OS PESCADORES» DE FERNANDO ECHEVARRÍA

MARIA JOÃO REYNAUD

FLUP/CITCEM
reynaud@letras.up.pt.

«*Um augusto pendor a eternidade: algumas reflexões sobre Lugar de Estudo de Fernando Echevarría*»¹

1. O título deste texto foi retirado de um poema de *Lugar de Estudo* (2009), livro publicado por Fernando Echevarría no seguimento de *Obra Inacabada* e que vem justificar, plenamente, o título da mesma. Foi nesse denso volume em papel-bíblia, com mais de 890 páginas, que o poeta reuniu, em Outubro de 2006, toda a sua poesia anterior, acrescentando-lhe um conjunto inédito de poemas² e incluindo «Epifanias», cuja edição assinalou, em Março do mesmo ano, os cinquenta anos de uma vida literária extraordinariamente discreta e fecunda, iniciada em 1956 com a publicação da colectânea *Entre Dois Anjos*. O primeiro texto que escrevi sobre esta poesia, publicado na «Colóquio-Letras» como recensão crítica, centrava-se na ideia de que *Figuras* (1987)³ é um livro que se dá a ler como uma «ontologia poética»⁴. O tempo desde então transcorrido e a recente publicação de «Figuras III» (cf. *Obra Inacabada*) só vieram confirmar a intuição de que *a aspiração ao infinito* é o

¹ ECHEVARRÍA, 2009. Cf. «Colóquio-Letras», n.º 107, Jan.-Fev., 1987.

² ECHEVARRÍA, 2006: 353-368.

³ ECHEVARRÍA, 1987.

⁴ Cf. «Colóquio-Letras», n.º 107, Jan.-Fev., 1989.

princípio mobilizador de uma escrita poética que não deixa, porém, de ser convocada pelo real e de se abrir à multiplicidade das suas manifestações.

Começo, pois, por prestar homenagem a este poeta, que dedicou meio século de vida ao ofício da poesia, nele sublimando a dor de um prolongado exílio político a que o 25 de Abril veio pôr termo. A partir dos anos oitenta, quase todos os seus livros se tornam invulgarmente densos, à excepção de *Figuras* e de *Sobre os Mortos* (1991). Este facto ajuda a explicar a dificuldade da sua recepção por parte da crítica. Por outro lado, não podemos ignorar que a concepção de «espaço literário» que era comum às pessoas da minha geração já não existe. Muitos factores contribuíram para o seu aniquilamento, tendo a noção de «mundo da obra» vacilado com a perda do poder fundador do *dizer poético*. Contudo, só este pode intuir uma verdade que não é objecto nem do conhecimento científico nem do conhecimento filosófico, uma vez que «se propõe como obscura latência» (Giorgio Agamben), ou como realidade *abscondita* que a palavra epifaniza.

2. Essa verdade oculta, perseguida por Fernando Echevarría desde os primeiros livros, confere à sua obra uma tonalidade ímpar. A intuição criadora e o fundo saber operativo, que é fruto da «virtude» do poeta *artifex*, fazem dele um clássico contemporâneo – como vaticinaram Jorge de Sena e Óscar Lopes nos fins dos anos cinquenta. Na 1.^a edição de *Líricas Portuguesas* (1958), Sena caracteriza de modo lapidar esta poesia, destacando o seu «barroquismo intenso e dominado» e considerando-a «como uma das mais sólidas do período», sem deixar de enaltecer as virtudes de uma técnica poética traduzida na «versificação rigorosa», nos «insólitos enjambements» ou nas «suspensões abruptas dos nexos lógicos»⁵. Por seu lado, numa crítica publicada no «Comércio do Porto» a *Tréguas para o Amor*, Óscar Lopes enaltece «o último apuro, verso a verso, palavra a palavra, de uma obra que se revise, ao cabo da vida, com um frio e implacável juízo que desprezasse facilidades, senhas de acesso prosaico e confidências da oficina do verso»⁶.

Muitos anos depois, em textos críticos de António Ramos Rosa ou Fernando Guimarães, iremos encontrar observações que se nos impõem como rigorosas coordenadas de leitura. Num ensaio intitulado «Fernando Echevarría ou o espaço imaginário», Ramos Rosa fala de uma «pura visão» com o poder de captar não apenas «a unidade do ser-no-mundo», mas também a «plenitude e ausência que a grande poesia consubstancia»⁷.

Num ensaio recente, Fernando Guimarães fala, por sua vez, de uma poesia que, contrariamente à de Nemésio, «não é de índole propriamente religiosa». A sua reflexão recentra-se na questão da referencialidade e no modo como ela dá lugar a formas de figu-

⁵ Cf. SENA, 1958: 490-493.

⁶ ECHEVARRÍA, 2006: XI.

⁷ ROSA, 1979: 148 e 151.

ração poética em que o objecto passa a ser uma presença «ausente». E cito: «O objecto em poesia passa a ser figura, relação expressiva; e é neste sentido que podemos dizer que ele está ausente. A polissemia implica uma relação entre a presença e a ausência. A presença do objecto em poesia é a sua ausência»⁸.

De facto, o que subsiste do objecto é a experiência do seu aparecimento na língua poética que o profere. O poema é um *factum linguae*⁹ onde as coisas alcançam esse «lugar sem lugares» que mais não é do que o da plenitude dolorosa da sua ausência, numa reconfiguração muito própria do *topos* da passagem irreversível do tempo:

Passam os dias. As árvores / que estavam ali só estão / nas palavras. Nas mais graves / do que as que o eram então. / Não as tocam tempestades, / a não ser aquelas só / que só em seu verbo se abatem, / ficando imunes. Depois, / passam os dias. As árvores / não são onde eram, mas só / nesse lugar sem lugares / mais vivo porque nos dói (p. 174).

3. Um título como *Lugar de Estudo* transporta consigo a ideia do recolhimento e da concentração que presidem à criação poética. Dir-se-ia que esta metáfora espacial repudia o *modo peregrino* de fazer poesia, ou a inspiração que nasce dos caminhos da errância ou da *flânerie* baudelairiana. O que está em causa é o lugar onde uma palavra, ainda silenciosa, emerge da fundura abissal do Verbo para ir ao encontro da língua do poema:

Tudo vai dar ao esplendor da língua. / Mesmo a grande penúria que a sustenta / e abre a cesura da penúria ainda, / embora opere como quase ciência. / De aí seu esplendor. Na luz que vinga / abunda só o lustro da pobreza / e o de uma paciência padecida / mas, por isso, eficaz. E recompensa. [...] (p. 29).

Mas este é também um lugar onde as coisas vistas, ou recordadas, acedem ao patamar de uma dizibilidade ainda vacilante. Ou não trouxesse essa palavra a cicatriz de uma orfandade que é a sua primeira substância:

Ergueu-se o lugar a estudo. / O que dali não se via / errava, abrupto, à procura / de entrar pela nostalgia. // Ou da palavra que a funda. / E assume a fugaz partida, / dando presença a nenhuma / senão a da ausência viva. // E estuda-se. E o que se estuda / assenta lugar na escrita (p. 33).

Nesse lugar «de estudo», que é o habitat do poeta, abre-se contudo uma janela para um horizonte infinito, onde se vislumbram «longínquas figuras a dobrar a noite»: «Agora – diz o poeta – o tempo, augusto, despediu-se / enquanto o infinito se abre em fausto» (p. 99).

⁸ GUIMARÃES, 2007: 189.

⁹ *Apud* AGAMBEN, 2005: 55.

Dos duzentos e setenta poemas inéditos que integram *Lugar de Estudo*, cerca de um terço evoca uma experiência de abertura ao mundo, onde a força da referência se intensifica pela presença de imagens topográficas e pela nomeação dos lugares a que elas se reportam. O sujeito poético adopta uma atitude puramente fenomenológica, para nos dar uma visão da Cantareira e do mar do Cabedelo que não é muito diferente daquela que Raul Brandão immortalizou n’*Os Pescadores* (1923). É este, aliás, o título de um conjunto de poemas onde se retrata o viver quotidiano dos que descendem dos pescadores de outrora. À sua leitura, somos surpreendidos pela intensidade das sensações visuais e pelos matizes semânticos de uma linguagem impressionista em que o jogo acústico dos significantes se apura. A dimensão pitoresca dos quadros de uma vida marítima ritualizada é resgata num presente de enunciação intemporal:

Recolhem, gloriosas, as traineiras. Deslizam na manhã do Cabedelo, / esquecido o estrondo das procelas / que arrepanhou o assento / das águas. E das quilhas. Da certeza / dos músculos que rompem nevoeiro / e o enrodilham com a voz espessa / do cigarro molhado pelo vento. / Agora o sol rompe na barra. Estreia / a bruma a desprender-se dos pinheiros / e a tepidez sem fim da primavera / colhendo sinos pontuados de ecos.

(«Os Pescadores», 1, p. 253)

Estamos perante uma visão em que, nas palavras de Manuel Antunes, «a potência do olhar se impõe, tão alta e intensa, que as coisa nos surgem mais reais»¹⁰. Mas a experiência do mundo sensível, que seríamos tentados a identificar com uma visão poética realista, depressa se transfere para um plano reflexivo, onde as fronteiras do tempo são derrubadas: os pescadores percebidos são submetidos a um processo de abstracção que «os subtrai ao labirinto da multiplicidade» (expressão que pedimos de empréstimo a Eduardo Lourenço), para os fazer aceder à pura condição de arquétipos; ou, o que não é exactamente a mesma coisa, à matéria subtil do *eidos*:

Os pescadores vão rompendo rumo. / Rumo e sentido que resultam rasgo / de esplendor a redimir o vulto / da claridade intensa do seu halo. / Os olhos sustam o rodar do mundo / e o movimento acústico do mastro.

(«Os Pescadores», 3, p. 255)

É pois no acontecer da linguagem que os pescadores atingem um grau de realidade infrangível e perene, que os eleva ao patamar de uma «transcendência objectiva».

Os poemas oscilam entre os vinte e os catorze versos, sendo o *verso* um elemento *métrico-musical* que se propõe como «lugar de memória e repetição». Escreve Giorgio

¹⁰ ANTUNES, 1960: 125.

¹¹ AGAMBEN, 1997: 139.

Agamben que «A travers l'élément musical, la parole poétique commémore, en somme, son propre inaccessible lieu originare et exprime le caractère indicible de l'évènement de langage (il trouve, autrement dit, l'introuvable)»¹¹. Acontecimento que abre a cada coisa a possibilidade de ser a imagem perdurável do próprio tempo:

O tempo é imagem. Quanto passa aviva / um augusto pendor a eternidade / que o sustém nessa figura ambígua / sempre a visar a incorruptível tarde (p. 18).

À medida que o poeta acrescenta obra à obra, vai-se tornado patente que o lugar que ela conquistou no panorama da poesia portuguesa contemporânea é absolutamente singular. A minha perspectiva não é a de quem intenta produzir ou impor um juízo valorativo, o que nada acrescentaria ao valor intrínseco de uma obra já consagrada por muitos prémios e por muitos críticos. É apenas a de alguém que intenta lê-la com os instrumentos de trabalho e a aplicação de quem tem por ofício ensinar literatura.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (2005) – *La Puissance de la pensée*. Paris: Bibliothèque Rivages, p. 55.
 — (1997) – *Le Langage et la mort*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, p. 139.
 ANTUNES, Manuel, S. J. (1960) – *Ao Encontro da Palavra* (primeiro volume). Lisboa: Liv. Morais Editora, p. 125.
 ECHEVARRÍA, Fernando (2009) – *Lugar de Estudo*. Porto: Afontamento.
 — (2006) – «Figuras III», *Obra Inacabada*. Porto: Edições Afrontamento.
 — (2006) – *Obra Inacabada*, prefácio de Maria João Reynaud. Porto: Edições Afrontamento, p. XI.
 — (1987) – *Figuras*. Porto: Edições Afrontamento. Grande Prémio INASSETE/Poesia.
 GUIMARÃES, Fernando (2007) – *Uma ontologia possível na poesia de Fernando Echevarría*. In *Sentido e Sensibilidade – do Romantismo à Actualidade*. Porto: Edições Caixotim, p. 189.
 ROSA, António Ramos (1979) – *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real* – I. Lisboa: Arcádia, pp. 148 e 151.
 SENA, Jorge de (1958) – *Líricas Portuguesas*, 3.ª série. Selecção, prefácio e notas de [1.ª parte]. Lisboa: Portugal Editora, pp. 490-493.

DESCONSTRUINDO A HISTÓRIA PÁTRIA: ASPECTOS DO PANFLETARISMO REPUBLICANO DE JOÃO CHAGAS

PEDRO VILAS BOAS TAVARES

Membro do Grupo de Investigação *Sociabilidades, práticas e formas do sentimento religioso*, da Unidade de I&D (FCT) CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, Faculdade de Letras, Universidade do Porto
ptavares@letras.up.pt

Perto das comemorações centenárias da Primeira República, faz todo o sentido evocar a figura e a obra de alguém que, pela palavra escrita, no jornalismo político, foi um dos mais esforçados e eficazes demolidores da monarquia constitucional, na fase final da sua vigência.

1. A atitude de João Chagas perante a alegada fraca reacção do governo de José Luciano de Castro ao *Ultimatum* patenteia-se no seu intenso activismo político republicano, conspirativo e de propaganda, facto que lhe acarretou ser preso e condenado por abuso de liberdade de imprensa poucos dias antes do 31 de Janeiro de 1891.

Neste género – jornalismo político – as *Cartas Políticas*, que foi publicando ao longo do curto reinado de D. Manuel II (mais precisamente desde a viagem do Rei ao Norte, até final do régimen), são a sua obra mais significativa e um dos exemplos mais expressivos de doutrinação e propaganda anti-monárquicas em meio urbano. O folheto de cada «carta», à venda nos quiosques das nossas principais cidades, constituía uma explosiva arma de arremesso contra a ordem e instituições vigentes, preparando moral e psicologicamente o terreno social para a revolução já em marcha...

Passam-se precisamente cem anos sobre o lançamento das *Cartas Políticas*.

Obra feita de lampejos momentâneos, ao sabor das circunstâncias e dos acontecimentos políticos, o largo volume destas *Cartas* guarda todavia trechos de uma beleza literária assinalável, em cujas páginas se expande – satiricamente – ora o fino humor e espí-

rito irónico do autor, ora as suas destemperadas objurgatórias e sarcasmos. Mas sempre com um brilho e sentido de acutilância raros...

Ardendo no fogo da paixão patriótica e política, tratava-se para o panfletário Chagas de contribuir decisivamente, com a sua caneta, para uma alegada «aceleração da história», no sentido da revolução republicana almejada. Ora acontece que as suas altas qualidades de intelecto, aplicadas à exploração doutrinária e táctica das múltiplas oportunidades de luta política da actualidade coeva, emprestavam a esse contributo uma evidente eficácia revolucionária.

2. Nunca se trataria, aqui, de fazermos uma apreciação ideológica – valorativa – do teor das *Cartas* de João Chagas. Ao preço de 50 réis, cada publicação semanal, beneficiando da «política de acalmção» da «Monarquia Nova», com as suas amplas liberdades públicas, era uma granada lançada contra o regímen, dentro de uma lógica muito bem definida por Brito Camacho: «Quanto mais liberdade nos derem, mais dela usaremos contra eles»¹. Tratava-se, na óptica de Chagas, de mobilizar e politizar as «massas urbanas» para uma revolução prestes a chegar à rua, de acordo com uma opção estratégica, insurreccional, gravada impressivamente nas *Memórias* de Raul Brandão: «Que me importa a província? Que importa mesmo o Porto? A República fazêmo-la depois pelo telégrafo»²...

Como é sabido, desde o congresso republicano de Setúbal (23 a 25 de Abril de 1909), que o PRP elegera «um directório com o mandato de preparar a Revolução»³. Ora na sua *Carta Política* n.º 19, dirigida a esse congresso que proximamente se reuniria, datada de Lisboa, 12 de Abril de 1909, não só João Chagas define o PRP como «a maioria das revoluções», representante dos anseios e esperanças das classes populares, contra os receios das classes médias e da burguesia, como também, invocando a memória de Felizardo de Lima («modelo» de radicalismo violento e símbolo do «martirólogo» republicano), ele se insurge contra o legalismo e a moderação dos colegas de partido, que facilmente se acomodariam a uma «república monárquica», sem rei e sem revolução...

Criado, segundo Chagas, «um estado social revolucionário», faltava o acto final da revolução. Dirigindo-a, o partido punha ponto final a manobras de «conciliadores» e «capituladores», assumindo uma «intransigência revolucionária» que o dignificaria.

Assim sendo, nesta carta, como noutras, nomeadamente na primeira, «ao rei D. Manuel», por ocasião da sua viagem «triumfal» ao norte, em cujo êxito, segundo o autor, estiveram «empenhadas todas as forças conservadoras de Portugal, ameaçadas pelo perigo revolucionário»⁴, não é surpreendente o anúncio da morte próxima da Monarquia...

¹ CHAGAS, 1913: 24.

² BRANDÃO, 1998: 217.

³ RELVAS, 1977: 62.

⁴ CHAGAS, 1908: 13.

Numa outra *Carta Política* (a n.º 79) «a um carbonário, sobre os precedentes históricos do carbonarismo em Portugal», reconhece-se a importância histórica das sociedades secretas na eclosão das revoluções, e num outro momento (*Carta* n.º 32, datada de 12/7/1909), invocando Manuel Buiça, afirma-se – literalmente, espante-se! – que o regicida fizera uma grande coisa, «reabilitara» e «dignificara» o povo⁵...

3. Sem irmos mais longe, que é possível perceber no radicalismo revolucionário de João Chagas? Ao contrário de alguns notáveis moderados do seu partido, o fogoso jornalista não via sustentabilidade ou reformabilidade no constitucionalismo monárquico vigente. Nesse aspecto parece estar totalmente de acordo – por pressupostos do esquema evolutivo do positivismo teórico – com alguém a quem sempre votou manifesta detestação: Teófilo Braga.

Na linha do que sustentara Teófilo na *História das Ideias Republicanas em Portugal* (Lisboa, 1880, p. 320), segundo o qual «a filosofia positiva» havia mostrado «que o Constitucionalismo era uma transacção provisória entre o absolutismo e a revolução», também Chagas passaria a exigir que se ultrapassassem estas alegadas incoerências e estorvos à «marcha do progresso», a seu ver radicando na Carta Constitucional, na instituição real e na dinastia...

Na *Carta Política* n.º 34, sempre usando a mais plena liberdade de expressão, João Chagas há-de declarar mesmo, enfaticamente: «não há reis liberais: todos reverterem ao absolutismo, quando se defrontam com a opinião». E abonando-se de Montesquieu, dirá: «assim como os rios correm para o mar, assim as monarquias correm para o despotismo»⁶.

Deve sublinhar-se que esta última carta referida – *Carta aos liberais, a propósito da manifestação de Segunda-Feira* [24 de Julho de 1909, comemorativa do aniversário da ocupação de Lisboa pelas forças de D. Pedro, durante a guerra civil] –, é uma das de mais belo recorte literário escritas pelo autor e uma das mais significativas das suas opções ideológicas.

Nessa *Carta*, João Chagas contrapõe a forma mortiça como, oficialmente, se comemorava agora – em 1909 – essa data nacional, evocativa da entrada vitoriosa do Duque da Terceira em Lisboa, com a «festa da liberdade» que ele, a família e a cidade, jubilosamente celebravam, no tempo da sua infância e adolescência.

Aos estudiosos das festas cívicas do nosso liberalismo tem passado completamente ao lado este texto, permitindo-nos reconstituir, por dentro, os ambientes sociais e culturais de celebração festiva do 24 de Julho na época do fontismo. É uma reconstituição impressiva, sintética e sincera, com anotações certeiras, cuja flagrância e sentido de desengano nos lembram algumas das melhores páginas do Oliveira Martins do *Portugal Contemporâneo*.

⁵ *Carta a Manuel Buiça, sobre a volta de João Franco por especial favor do Sr. Eduardo de Lacerda*, p. 190.

⁶ CHAGAS, 1909: 219.

4. Tudo na reconstituição de João Chagas visa exprimir o carácter sincero, religioso e envolvente da «festa da liberdade», que fazia parte da tradição social liberal em que fora educado. O *décor* da sua casa e as suas memórias de família eram coerentes com a ideia de «que a monarquia liberal era uma conquista de homens heróicos, que era preciso amar e respeitar». Só que, agora, à distância do tempo, essas comoventes e participadas celebrações, parecem-lhe recheadas de «mentiras». O povo de Lisboa vibrava a 24 de Julho como se, de novo, esperasse o desembarque do Duque da Terceira, mas – escreve ironicamente Chagas – «quem vinha era o Fontes no seu corcel d’Estado, empenachado como um general do Império», e «o povo optimista acreditava no aparato bellico de Fontes» bem como no seu farto «bigode pintado»...

Segundo o jornalista, que «grandes verdades» haveria a revelar a um povo propenso a «acreditar em tudo»?

Que «a monarchia liberal» depois do Gramido (29.06.1847) não deveria existir, e não existiria se não tivesse falhado o patriotismo dos homens – «o do liberal Manuel Passos, paspalhão contraditório, que não soube servir a causa do rei nem a do povo, desservindo a ambas», o do «liberal Herculano, velho rabugento e egoísta, fundador n’essa escola negativa de pessimistas que fez tantos discípulos e tantos estragos na sociedade, o do liberal Sampaio [António Rodrigues Sampaio], fanático da revolução, mais tarde conviva do poder». Registe-se, de passagem, que João Chagas exprime aqui a condenação global do procedimento de todas as sensibilidades e correntes do espectro político liberal, do cartismo à esquerda liberal patuleia, justamente porque, no seu reformismo, não tinham visto necessidade de se dessolidarizarem do regímen e da dinastia.

Perante a «capitulação» do Gramido, o país não tinha encontrado quem o soubesse «vingar»... e, mesmo assim, paradoxalmente, os pais de família da época da infância de João Chagas tinham ensinado os seus filhos a amar aquele regímen.

Como é evidente, psicologicamente, explora-se o paralelo *Ultimatum/Gramido*, tal como, expressamente, se acusa a monarquia de D. Carlos de renovar as «iniciativas liberticidas» de D. Maria II, personalidades ambas revestidas, segundo a letra deste folheto, do carácter de «déspotas»...

5. A revolução republicana aparecia pois como a próxima «vingadora» do não esquecido ultraje à soberania nacional com que as potências signatárias do Tratado da Quádrupla Aliança tinham feito fracassar uma revolução popular precursora: a *Patuleia*. Ora, situando-se a assinatura daquele tratado na data inaugural do fim da guerra civil, em bom rigor frisava-se que o labéu atingia toda a história posterior, comprometia todo o constitucionalismo liberal.

Na revisão histórica agora empreendida não era apenas o retrato de D. Maria II, outrora cultuado na sua casa paterna, que era rejeitado. Todos os políticos liberais, todos

os «ícones» da «religião liberal» eram exautorados e «saneados»... A começar por Rodrigo da Fonseca, a quem de nada valia ter sido companheiro de Gomes Freire e dos outros «*Mártires da Pátria*», supliciados no Campo de Santana...

Na linguagem de João Chagas, «a nação desiludida dos princípios liberais» e organizada em Partido (o PRP), abandonava-se agora à revolução, abrindo «uma nova era para Portugal»⁷. Nas suas palavras, do Zé Povinho ao Buiça, ter-se-ia percorrido «uma longa estrada»⁸, mas impunha-se ainda «operar uma obra de prodígio», pois «o povo não estava feito». Não era ressuscitá-lo, pois ele nunca existira, era necessário «dar-lhe nascimento e mostrá-lo à própria nação assombrada, como um homem novo e sem precedentes»⁹.

Claro que já antes mesmo do Zé Povinho e do liberalismo esse protagonista – Povo – existia e era muito bem conhecido da nação, nomeadamente das suas «aparições salvíficas» no tablado dos acontecimentos das grandes crises políticas colectivas, das patrióticas *jacqueries* de 1383-85, ou dos «levantamentos» da «Restauração», à resistência às tropas francesas invasoras, como muito bem sabia Chagas, mas, na sua lógica, tratava-se agora – isso sim – de fazer uma personagem nova, ajustada aos desígnios da revolução...

Criar-se-ia nova lei fundamental, novo regímen, novos símbolos nacionais, novo povo, um «homem novo»... porque tudo estava aparentemente ao alcance dos «arquitectos» da ordem futura, e estes, reactualizando atitudes da velha matriz iluminista, em nome de «sacrossantos» princípios abstractos, não escrupulizavam em anatematizar sumariamente, sem remissão, ou em fazer «tábua rasa» de todo um vasto e rico pecúlio colectivo de experiências sociais e institucionais, afinal «segregadas», adaptadas e consagradas pela própria nação, ao longo do seu concreto e multissecular trajecto de vida...

No domínio social, também nele, teremos topado com expressão mais significativa das aspirações refundadoras da Primeira República?

6. Ao escrever a *Carta aos Liberaes*, a propósito do 24 de Julho desse ano de 1909, interroga-se João Chagas, enfaticamente, sobre a pervivência do «espírito liberal», uma vez que, dentro da lógica por si enunciada, o insucesso do constitucionalismo monárquico deveria ter tido «por efeito» extingui-lo.

Curiosamente, neste texto, o autor não foge a reconhecer a componente liberal do regímen, sobreviva e em processo de «relançamento» com a subida de D. Manuel ao trono. Como é evidente, conhece bem as estratégias e objectivos políticos reformadores existentes no campo monárquico, de um Ferreira do Amaral a um Teixeira de Sousa, tal como a animosidade dos conservadores contra as opções políticas «acalmadoras», patrocinadas

⁷ Cf. *Carta [n.º 8] à Imprensa Estrangeira a propósito do 1.º Aniversario do Regicídio*, p. 117.

⁸ Cf. *Carta [n.º 1] ao Rei D. Manoel, aproveitando a ocasião da sua viagem ao Norte*, p. 5.

⁹ *Carta [n.º 19] ao Congresso de Setúbal, ao reunir-se para eleger o Ultimo Directório do Partido Republicano Portuguez*, p. 291.

pelo rei¹⁰. Escreve pois que o «espírito liberal» fora salvo *in extremis* pelas promessas da «Monarquia Nova» de D. Manuel II, não obstante as anteriores e flageladas «traições» de D. Maria II e a «apostasia» de D. Carlos, só que... perdera «o direito de continuar a existir».

Chagas reconhece que, por aquela data, se discutiam no parlamento matérias caras ao «espírito liberal», como um projecto de registo civil obrigatório e um projecto de lei de divórcio. «Caçava» o régimen, nesta fase, no «terreno» dos republicanos... Precisamente por isso impunha-se-lhe manter mais do que nunca intensa, nas suas prosas, a propaganda anti-clerical, e acentuar nelas tudo o que amplificasse a descrença e o cepticismo da opinião pública nesses tentames «regeneradores». Nada do que se procurasse fazer em sentido reformista seria consumado com êxito, porque, alegadamente, «por detraz do poder legislativo, por detraz do poder executivo, por detraz do poder moderador», sempre se encontrava «o poder do padre».

Esta obcecação republicana com o protagonismo social do clero, vai de par com uma grande insensibilidade prática à «questão social».

Assim, como em Julho de 1909 estivesse no parlamento em discussão um projecto de lei de construção de habitação social para operários, um deputado do PRP em vão tinha requerido que o projecto fosse retirado da discussão. As razões do PRP – justificadas por Chagas – eram evitar «fornecer aos padres jesuítas e outros um novo instrumento de propaganda»... Enfim, as «casas baratas», apesar de urgentes, só eram desejáveis se promovidas pela mão certa...

Este e os outros panfletos de João Chagas visavam intensificar, exasperar e explorar paixões, conflitos e tensões e não, evidentemente, explicar razões. Visavam, afinal, conduzir o leitor a duas conclusões muito simples: só a revolução republicana (e nenhum reformismo político endógeno ao régimen vigente) permitiria tornar efectivo um difuso e realmente desejado «virar de página» na sorte da grei, e só ao PRP – e a mais ninguém –, como intérprete único, monopolizador das esperanças patrióticas colectivas, seria lícito tentar fazer essa viragem.

Bibliografia

- BRANDÃO, Raul (1998) – *Memórias*. Ed. de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, t. I, vol. I.
 CHAGAS, Álvaro Pinheiro (1913) – *O movimento monárquico. O 28 de Janeiro e o 5 de Outubro*. Porto.
 CHAGAS, João (1908-1909) – *Cartas Políticas*. Lisboa.
 RELVAS, José (1977) – *Memórias Políticas*. Lisboa: Terra Livre, vol. I.
 RAMOS, Rui (2001) – *História de Portugal* (dir. de José Mattoso), *A segunda Fundação (1890-1926)*. Lisboa, Estampa, vol. 6.

¹⁰ Cf. RAMOS, 2001: 302-313.

TUDO O QUE NÃO ESCREVI: CRÍTICA, ENSAIO E ESCRITA LITERÁRIA*

ROSA MARIA GOULART

Universidade dos Açores
rgoulart@uac.pt

Quando se fala, como o fazem George Steiner e Vergílio Ferreira, sobre o ensaio como *género de futuro*, ou como provável substituto do romance (segundo o último destes escritores), se porventura este deixar de existir, pensa-se em duas possibilidades: ou numa reflexão disseminada pela narrativa ficcional de tal modo que o romance se configura como um género misto, onde apreciação crítica e/ou considerações de teor filosófico ou literário entram em cena; ou numa escrita ensaística movida por uma criatividade vertida em estilo a pender para a arte literária, por vezes mesmo atravessada por uma mitigada ficcionalidade. Juntam-se, assim, dois géneros abertos a uma pluralidade discursiva que tem permitido aos estudiosos de um e outro género classificá-los como géneros proteicos.

No âmbito do ensaio ou dos textos de pendor ensaístico, e abundantemente cultivados na actualidade, destaca-se aquele discurso que, sendo ensaístico na sua intenção e nos protocolos de leitura que implicitamente estabelece, também quer contar histórias, por vezes a história da própria personalidade do seu autor, merecendo então a designação de ensaio narrativo. Outra é a situação quando o ensaio se exerce através das chamadas «escritas do eu», como acontece com a reflexão ensaística inserida no diário, na autobiografia ou nas memórias. Nestas condições, embora conservando as convenções próprias do género, ele é parte da escrita literária que o integra, na qual se encontra subsumido.

* Grupo de investigação «Poéticas da Modernidade» do Centro de Literatura Portuguesa, unidade de I&D financiada pela FCT, com sede na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Os vários géneros de «escrita do eu», de que Montaigne, com o seu ensaio autobiográfico é paradigma sempre presente, têm-nos mostrado como bem se adequam em íntima relação ensaio e géneros autobiográficos. Vergílio Ferreira, já convocado noutras circunstâncias e noutros espaços, consegue-o de forma sublime e o mesmo se diria, para só trazermos alguns exemplos, de Luísa Dacosta em *A Água do Tempo* ou em *Um Olhar Naufragado*, os dois volumes do seu diário, e, de modo também expressivo e singular, Eduardo Prado Coelho em *Tudo o Que não Escrevi* ou Marcello Duarte Mathias nos volumes de escrita autobiográfica que foi disponibilizando à nossa leitura, *No Devagar Depressa dos Tempos*, *Diário de Paris*, *Diário da Índia*, etc.

O diário de Eduardo Prado Coelho, que servirá de base a esta breve reflexão, aponta logo no título mais para o espaço da escrita do que para o espaço da vida¹. Diremos que nele o espaço da escrita era também o espaço da vida intensamente vivida. Tanto o ensaio académico, que tão extensa e exemplarmente cultivou, como a crónica jornalística, que abundantemente escreveu, como ainda o diário, no seu pensamento ágil e alimentado de abundantes leituras, indiciam uma apetência para o comentário crítico sustentado numa escrita visivelmente criativa.

Homem do mundo, viajado e culto, atento à vida nas suas múltiplas vertentes, Eduardo Prado Coelho decide, após um tão considerável número de ensaios académicos, de crónicas e de textos críticos de vária índole nas páginas de jornais e revistas, publicar um diário com tudo o que não havia escrito. Assim o entende ele, pelo menos. Provocação talvez, de quem muito escreveu e lhe não bastou e que acha ter ainda muito para dizer.

Percorrendo as primeiras páginas do primeiro volume, fica-nos, desde logo, a ideia de que o narrar-se nesta forma autobiográfica que é o diário traz consigo uma funda motivação que é de ordem emotiva: a necessidade de expressar afectos, modos de ver e sentir de um «eu» que, habituado a dar-se em espectáculo intelectual (também, uma ou outra vez, em programas televisivos), não acha ter-se dado o suficiente. «Confundo irreversivelmente todas as coisas: amizades, amores. Gostaria de escrever o livro de uma palavra única: afectos», escreve-o em Bruxelas, numa entrada de 18.9.91. Pode ser ainda (não é hipótese a excluir) que se trate de um pacto entre o «eu» e o mesmo para se ver a si próprio enquanto ser pensante que se deslumbra com a *coreografia de palavras*².

¹ Trata-se de um diário em dois volumes, intitulado *Tudo o Que Não Escrevi*. Cf. COELHO, 1992, 1994.

² É dele a expressão, numa espécie de diálogo com um elemento feminino de que nada se sabe. Cf. COELHO, 1992: 22: «Olho à minha volta, panorâmica sobre uma paisagem rarefeita, e tu és mais densa do que os outros, questão de luz, de diafragma, de sorriso, densa de vida, docemente crepitante [...]. O segundo factor é a inteligência. Não a inteligência dos académicos, mas a sagacidade célere que sabe entrar na dança. Foi isso o que aconteceu: malha a malha, uma coreografia de palavras. Foi assim que de repente nos aproximámos, nos afastámos, nos reaproximámos, jogámos ao rato e ao gato, distraídos, inconscientes de nós, deliberadamente levianos, obscenamente fúteis, mas pressentindo que seria possível um toque, uma inclinação, uma frase emplumada, uma sideração glacial, o frio do fim da tarde e o desejo de ternura – sei agora que uma teia nocturna poderia cair sobre nós. Mas jogamos do desentendimento deliberado que faz o gosto honesto (como o pão no forno) das sólidas amizades precárias».

Um encontro de amizade ou mais do que isso, um livro, um filme, um espaço, tudo serve para um desnudar de alma que mal caberia no ensaio académico, propriamente dito, apesar da grande ousadia avaliativa do seu autor e da exposição frontal, tendência que já lhe conhecíamos, de ideias e de sentimentos. Havia então que registá-los em género mais apropriado, e o diário oferecia-se-lhe, assim, para tal sem resistências. Sem constrangimentos de ordem genológica, num género que lhe autoriza grande liberdade, o diarista Eduardo Prado Coelho pode, quando lhe apetece, ser o crítico que era noutros espaços, o narrador que agora lhe apetece ser e, uma ou outra vez, libertar o poeta que talvez residisse escondido dentro de si para ver deste modo, por exemplo, os dias do Marais, a casa do Marais, as tardes do Marais, as crianças do Marais e uma relação de amizade e afecto:

Os dias do Marais, a casa do Marais, as tardes do Marais – repito estas expressões como quem soletra os títulos de uma história burguesa com famílias numerosas e episódios fabulosos. A razão é simples: apenas atracção pelos emblemas da memória. Assim: gostaria de contar estes dias como quem conta uma história antiga (a mesma felicidade das palavras amarelecidas, os mesmos ruídos da madeira, o mesmo sabor dos frutos). Marais: quando as crianças brincam no jardim, quando passam os velhos de barbas hebraicas, é sempre a repetição de uma vez anterior, em vez de se saber que havia antes. Dias perfeitos, redondos como pedras, nítidos, coincidentes, plenos, drapejados. Contudo, nada foi tão perfeito como a relação contigo: um braço sobre os ombros, a mão nos cabelos, a sabedoria da amizade, o afecto infinito³.

Se, quando escreve diário, Eduardo Prado Coelho também entra na área da crítica literária e do ensaio, fá-lo geralmente, ao contrário dos textos de *A Letra Litoral*, de *Os Universos da Crítica* ou de *A Mecânica dos Fluidos*, a partir (ou a propósito), de uma experiência pessoal. As palavras que, por exemplo, escreve sobre Vergílio Ferreira, numa apreciação que se estende por várias páginas do primeiro volume (pp. 26-30), surgem no contexto dos encontros de Bordéus, organizados por Silvyane Sambor. Então discorre sobre o tímido comportamento do escritor na homenagem que lhe fora prestada, expondo e comentando seguidamente as respectivas opiniões e as de Eduardo Lourenço sobre o trágico contemporâneo, mas aproveitando o ensejo para se autopenitenciar dos dissídios com o autor de *Aparição* e das posições menos amadurecidas do jovem universitário, menos reflectido e ávido de novidade, na sua acalorada defesa do estruturalismo dos anos 60 do século passado.

Depois de Bordéus (entrada de 22.09.91), volta, no mês seguinte, a falar de Vergílio Ferreira, mas agora sem moldura narrativa que o enquadre. Mudando de assunto no mesmo dia (Bruxelas – 12.10.91), entra deste modo: «Em Vergílio Ferreira, a ideia de Verdade, seja como adequação de discurso a uma realidade que lhe é exterior, seja como

³ COELHO, 1992: 23-24.

abertura e expansão do Ser, foi sempre menor. Ele partiu de uma formulação aparentemente «irracional», a da Verdade que apenas pode ser a *nossa* verdade, a verdade do sangue, do sangue que corre, e discorre, em nós»⁴. É isto o suficiente para se alongar em considerações sobre o conceito de verdade, em registo puramente ensaístico. Muitas são as entradas deste teor, onde discorre sobre autores – sejam eles escritores, filósofos, cineastas –, e obras, numa clara coincidência com o crítico que conhecemos de outras páginas.

Neste trajecto de vida (vida intelectual, entenda-se, mas como separá-la do resto?), Eduardo Prado Coelho mira-se ao espelho, auto-analisa-se, introduz adendas à definição da sua personalidade ou tenta emendar a opinião que supõe generalizada sobre a sua pessoa. E percebe-se que este diário, apelando a um leitor, arreda qualquer intuito de auto-comunicação, tão própria deste género autobiográfico. Daí a frase apelativa, mas também o empenhado esforço de argumentação de quem se acha na posse da razão, mesmo se uma razão progressivamente aferida, segundo os contextos cultural, histórico e político, por novas razões que derrubam as primeiras ou lhes desviam os sentidos.

Há passagens que são respostas a objecções ou juízos anteriores de outrem e que são páginas de luminoso ensaísmo, mais conseguido quando assume posições críticas sobre literatura, filosofia, arte, em suma, ou escritores, do que quando o tema é a política. São belas as páginas sobre a poesia de Montale ou aquelas em que se pronuncia sobre a técnica da citação e sobre o prazer que esta lhe proporciona. Como frequentemente acontece, um caso alheio, sempre de alguém com autoridade intelectual, é-lhe boa motivação para um cotejo com o seu modo de ser, de pensar ou de escrever. Após ter citado alguns versos do poeta italiano, acrescenta:

*Se estes versos me comovem intensamente, é (também) porque através deles imagino, com assustadora nitidez, o meu modo de fazer a travessia da escrita. Nenhum sistema a construir, nenhuma mensagem fundamental para a humanidade, nenhuma contribuição decisiva num ponto preciso das enciclopédias. O que fica? Apenas algumas indignações, o meu apego à linha de fronteira, o gosto das demarcações essenciais, meia dúzia de coisas que me interessa defender (cada vez mais), algumas palavras ciciadas de ternura e amor, um inventário de afectos. E isto basta*⁵.

Mesmo se o cotejo não indicia modéstia, ele expressa claramente a consciência lúcida de uma inebriada dedicação à palavra que a encaminha para o lado da arte. Por isso, se lê com prazer esta prosa simultaneamente diarística e ensaística, concordando com as ideias nela veiculadas ou discordando das mesmas. Sobre a citação, e em resposta àqueles leitores que lhe teriam dito que muito citava, desenvolve uma justificação que se irmana àquilo que

⁴ COELHO, 1992: 53.

⁵ COELHO, 1992: 111-112.

também por vezes se apodera de nós, a saber: um feliz achado para dizer o que sentíamos mas não sabíamos exprimir devidamente e que alguém, com palavras certas, coloca à disposição da nossa sensibilidade. Certo é também este comentário sobre si próprio e que corresponde à ideia que tínhamos da sua prosa:

Resta o comentário pessoal, quase íntimo: sempre vivi entre palavras, através dos textos que escrevi sobre os textos dos outros, e as citações são o material que me habituei a trabalhar. Poderei chamar a isto efeito de montagem?

Pequeno exercício quotidiano: ler frases desgarradas, soltá-las arbitrariamente do texto. Isto é, abrir um livro ao acaso, um sinal vermelho, antes de o filme começar, durante os anúncios na televisão, e escolher à toa algumas palavras. Sempre pensei que, numa dessas frases, chegaria a verdade, o encontro decisivo. Uns jogam na lotaria, outros nas palavras⁶.

O «quase íntimo» do comentário a que se refere na passagem acima nada tem a ver, porém, com a intimidade do género diário, pois este diário, dizendo embora muito do seu autor, é dominado por um irreprimível intuito de exteriorização.

O autor era, assim nos parece, um homem de paixões. Mas, se dúvidas restassem, ele encarregar-se-ia de no-las dissipar, no modo como abertamente declara as suas afeições e também, de modo irredutível, as suas antipatias (Céline, Ezra Pound, Heidegger⁷), a que por vezes não são alheios motivos de ordem política.

Quanto aos da sua preferência, é frequente, o que vem em abono do seu conceito de citação colhido em Wittgenstein, partir de uma citação para, comentando-a, a tomar como discurso que esclarece ou legitima a sua linha de pensamento. Wittgenstein, o filósofo dos «jogos de linguagem» é um dos seus. Na sequência de duas frases deste filósofo lembradas na entrada de 1.1.92, apropria-se da primeira (a saber, «Por vezes uma frase só é compreendida se for lida com o tempo que convém. As minhas frases exigem ser lidas com lentidão») e instala-se confortavelmente nela para alegar: «A ideia inicial tem a ver com uma velha obsessão minha: a velocidade com que se apreende faz parte do modo de apreensão; um referente não é o mesmo referente se for apreendido de um modo lento ou de um modo acelerado»⁸.

Não raramente estas considerações de carácter mais pessoal espriam-se numa prosa de teor mais ensaístico ou mesmo de pendor teorizante. Não se tratará de crítica literária, em sentido restrito, porquanto os enunciados, gozando de uma liberdade criativa que

⁶ COELHO, 1992: 113.

⁷ Sobre Heidegger, e porque, como é frequente, sente necessidade de expor argumentos de autojustificação, escreve (COELHO, 1992: 239): «Se não gosto de Heidegger, portanto, é por duas coisas que se tornam aqui manifestas:

a) pelo modo como foge à alegria (o que talvez se compreenda quando vemos os fatos que veste e a matrona que traz ao lado);
b) pelo adjectivo «vigorosa» («gerüstet») com que enverga uma espécie de farda militar para falar da «alegria».

Deveremos ficar indiferentes a coisas como esta?».

⁸ COELHO, 1992: 243.

ultrapassa a mera valoração, se comprazem na própria construção discursiva, oscilando entre a apreciação do particular, a reflexão de largo alcance e a criação artística.

Por mais de uma vez este diário me fez pensar em Vergílio Ferreira, como se fosse uma mistura de *Conta-Corrente*, *Pensar e Escrever*. Se pela reflexão se aparenta mais a estes últimos, embora ela seja geralmente mais alastrada do que a de Vergílio, no espriamento discursivo e na «vagabundagem» do pensamento irmana-se a *Conta-Corrente*. Observe-se que ambos os autores empregam a mesma metáfora para se referirem e este descomprometido percorrer que constitui os respectivos diários. Prado Coelho, em 10.11.91, falando de Maria Gabriela Llansol, anota que, «prosseguindo na vagabundagem das [suas] associações ingénuas, [sente] outras vezes o apelo à cumplicidade mágica de todos os seres que atravessa [sic] a obra de Maria Gabriela Llansol»⁹. Vergílio Ferreira, por sua vez, já havia escrito em *Conta-Corrente V* que «o livre vagabundear é para escritos de vagabundagem: Cartas, diário, mesmo um pouco o ensaísmo»¹⁰. Libertam-se, assim, estes escritores de uma rigorosa submissão a constrações de carácter genológico, o que parece agradar a qualquer deles, sendo o diário um dos espaços ideais para o conseguir.

Não será por acaso que Eduardo Prado Coelho vibra com a leitura do diário vergiliano, o que não lhe acontece com o de Miguel Torga. A expressão dos afectos e o «vagabundear» que em Vergílio se manifestam tocam-no sobremaneira, talvez pelo reconhecimento de que, mesmo se ele não pode ser reconhecido como da sua família intelectual, há entre os dois uma comunhão afectiva, como se depreende destas palavras: «Fico à espera de uma página em que o círculo dos afectos se exceda e precipite, preso apenas de uma linguagem que de si mesma se desprenda no limiar da nocturna devastação dos limites. E que os mundos se multipliquem sem precisarmos desta apólice de seguro que é o palco da poesia e a máscara do poeta»¹¹.

Os seus autores são os do pensamento antidogmático, do anti-sistema, do pensar à deriva, da errância do pensamento. Assim se entende a declarada condução de «uma espécie de combate a favor da contingência», que encontra apoio em autores como Richard Rorty ou Marquard¹², mas também a ideia de desterritorialização, que ele confunde com cosmopolitismo, mas que lhe permite desvendar, com algum alarme, a ausência de «lugares de memória»: «A minha formação intelectual foi no sentido do cosmopolitismo, tendo-me habituado a valorizar os processos de desterritorialização, o nomadismo existencial, as linhas de fuga que nos precipitavam desamparadamente na vertigem da alteridade. Daí que seja com alguma perplexidade inicial que eu descubra agora a importância dos lugares, objectos ou acontecimentos em que a memória se sedimenta, infiltra ou enraíza [...]»¹³.

⁹ COELHO, 1992: 126.

¹⁰ FERREIRA, 1987: 269.

¹¹ COELHO, 1992: 129-130.

¹² COELHO, 1992: 220.

¹³ COELHO, 1994: 20.

Deixemos, no entanto, clara a posição: o vagabundear de Vergílio Ferreira e o de Eduardo Prado Coelho têm gradações e especificidades que não só os distanciam um do outro como igualmente diferenciam os géneros das respectivas obras. O primeiro admite-o, ao exemplificar os géneros em que ele pode exercer-se; e, se atentarmos no que escreveu, ficaremos com a ideia de que dos géneros mencionados (cartas, diário, ensaísmo), o ensaio será de todos o menos vagabundo. O facto de o conceber assim com alguma displicência (o que nunca acontece quando fala do romance) só pode ser pela facilidade de escrita – «de comportas abertas», diria – que admite para o ensaio, nomeadamente o ensaio criativo e de emoção, tipo *Invocação ao Meu Corpo*. A errância do pensamento no ensaio impõe – mais do que a do diário, supõe-se – tacitamente limites a si própria, pelo que, apesar das interferências que lhes encontramos, conseguimos distinguir diferentes propósitos nas escritas diarística e ensaística. O género que ofereceria mais possibilidades de vagabundagem seria, assim entendemos, o diário, mas também, como disse para o ensaio, sem deixar de obedecer às constrações mínimas exigidas por esta modalidade de escrita do eu, designação que o ensaio não admite sem reservas, apesar do paradigma montaigniano que nestas circunstâncias sempre é invocado. Aliás, este elogio da contingência, a cargo de Eduardo Prado Coelho, também não seria secundado por Vergílio Ferreira, um escritor que ambicionava a segurança de um absoluto sempre impossível, sempre além, mas nem por isso menos desejado. Daí talvez a expressão de uma certa desconfiança perante o modo como Eduardo Prado Coelho se instalava comodamente numa cultura do presente e que o autor de *Conta-Corrente* considerava sem fundura histórica.

Tudo o Que Não Escrevi é um diário muito especial, pelo lugar concedido à crítica literária, ao ensaio, ao comentário sobre dados culturais. O seu autor aproveita a flexibilidade do diário para livremente assumir uma escrita insubmissa quanto a regras; mas é do uso consciente dos recursos «não regrados» do diário que colhe a justificação para dizer o que bem lhe apetece, o que não faria no ensaio ou na crítica literária plenamente assumida. Tome-se como exemplo uma passagem em que, após ter desenvolvido uma crítica dirigida a Teresa Rita Lopes, regista a sua autocrítica, concluindo não ter tomado a atitude que melhor traduziria o seu modo de estar na vida, mas desculpa-a com a «permissividade do diário» e, diremos nós agora, com o prazer que a polémica lhe provocava:

Mas a forma «diário» tem precisamente esta vantagem e esta limitação: permite dizer o que se pensa, ou se julga pensar, nos termos da conjuntura emocional que nos determina e mobiliza, sabendo nós que isto não tem importância nenhuma daqui a uma dúzia de dias. Escrever implica assim uma dose de injustiça, que é, no entanto, a verdade própria do nosso quotidiano, e só a soma dos dias poderá fazer um balanço final equilibrado¹⁴.

¹⁴ COELHO, 1992: 332.

O agenciamento enunciativo-discursivo do livro em análise – que é, como diria ainda Vergílio Ferreira em *Pensar* «uma espécie de diário do acaso de ir pensando» – e onde lemos também uma euforia da própria escrita, a assunção do risco, a ginástica mental de quem pretende equilibrar-se nas suas próprias contradições, faz dele muito mais do que um diário, na fronteira entre diário e ensaio, tocando mesmo, uma ou outra vez, a escrita literária.

Se diários como *Tudo o Que Não Escrevi* e outros que seguem no mesmo sentido evidenciam o que já é sabido quanto à impureza deste género autobiográfico – que se revela um espaço propício à reflexão de tipo ensaístico pelo meio da (ou em alternância à) narração do escoar dos dias –, resta acrescentar, para concluir, que, ocupando os seus autores, como é o caso presente, lugar de destaque na cena académica ou no meio literário, eles não se assumem, de facto, aos olhos do leitor como textos cabalmente errantes ou vagabundos. Tratando-se de ensaístas ou de escritores de renome, subsiste a ideia, mesmo se não confessada, de que, afirmando-se de modo mais assumidamente crítico (e profissional, dir-se-ia) noutros espaços, eles confiam ainda na aceitação, pelo leitor, de uma mensagem sancionada pela autoridade de toda uma obra que os diários esclarecem e complementam. Desse conhecimento terá, certamente, beneficiado Eduardo Prado Coelho, fazendo, assim, do diário um género que, sendo para ele novo, pôde também constituir uma extensão da sua obra crítica e ensaística.

Bibliografia

- COELHO, Eduardo do Prado (1992) – *Tudo o Que Não Escrevi. Diário I (1991-1992)*. Porto: Asa.
 — (1994) – *Tudo o Que Não Escrevi. Diário II (1992)*. Porto: Asa.
 FERREIRA, Vergílio (1987) – *Conta-Corrente V (1984-1985)*. Lisboa: Bertand Editora.

UMA JÓIA DA BIBLIOGRAFIA CAMONIANA

VÍTOR AGUIAR E SILVA

Universidade do Minho

D. José Maria de Souza-Botelho, Morgado de Mateus, ao realizar os minudentes e laboriosos trabalhos de investigação que haveriam de conduzir à sua célebre edição de *Os Lusíadas* (Paris, na Officina Typographica de Firmin Didot, 1817), foi o primeiro camonista a prestar atenção às informações que Manuel de Faria e Sousa registou no § 27 da «Vida del Poeta» publicada no tomo I da sua edição das *Rimas varias de Luis de Camoens* (Lisboa, en la Imprenta de Theotonio Damaso de Mello, 1685): «Aviendo, pues llegado el P. a Lisboa el año 1569. el de 1572. publico por médio de la Estampa su Lusiada, aviendosele concedido Privilegio Real en 4. De Setiembre de 1571. Dió con el un gran estallido en todos los oidos, y un resplandor grande a todos los ojos màs capaces de Europa. El gasto desta impression fue de manera, que el mismo año se hizo otra. Cosa que aconteció rara vez en el Mundo; y en Portugal ninguna más de esta. Y porque esto ha de parecer nuevo, y no facil de creer, yo asseguro que lo he examinado bien en las mismas dòs ediciones que yo tengo; por diferencias de caracteres; de ortografia; de erratas que ay en la primera, y se ven emédadas en la segunda; y de algunas palabras con que mejorò lo dicho». Na «Vida del Poeta» que precede a sua edição dos *Lusíadas* (1639), não há menção de duas edições ou impressões do poema datadas de 1572, mas, como demonstrei em estudo anterior¹, Faria e Sousa disseminou ao longo desta obra diversas anotações que demonstram o seu conhecimento da existência de uma «primeira impressão», que denomina «el original», e de uma «segunda impressão», na qual foram emendados lapsos e erros da primeira.

Ao analisar na «Advertencia» e na «Nota I» desta mesma «Advertencia» as diferenças existentes entre alguns exemplares das duas edições de 1572, o Morgado de Mateus coligiu dados ecdóticos relevantes, mas o seu contributo mais valioso para o esclarecimento destas questões está consubstanciado no *Supplemento da Nota Primeira da Advertencia*, folheto impresso em Paris, em Junho de 1818. O Morgado mandou imprimir tantos exemplares do *Supplemento* quantos os exemplares da edição – 210 exemplares – e atribuiu às páginas do folheto a numeração de 415 a 424, na sequência da paginação da obra impressa na oficina de Firmin Didot, tendo enviado um exemplar a todas as instituições e personalidades que tinham recebido a edição de *Os Lusíadas*, com a finalidade evidente de o *Supplemento* ser agregado a cada exemplar da edição. Infelizmente, raros terão sido aqueles que procederam à junção do *Supplemento* e este, dadas as suas escassas dez páginas, facilmente se extraviou nas bibliotecas públicas e privadas. O exemplar descrito na *Collecção camoneana* de José do Canto tem 413 páginas², tal como outros exemplares existentes em diversas bibliotecas portuguesas e estrangeiras. As reproduções *fac-simile* da edição do Morgado de Mateus publicadas pela Livraria Sam Carlos (1972) e pela Livraria J. Carvalho Ribeiro (2000) não compreendem o *Supplemento*. O exemplar da edição do Morgado conservado na Biblioteca Nacional de Paris apresenta 424 páginas, isto é, tem incorporado o *Supplemento*. Os exemplares que pertencem à Biblioteca da Casa de Mateus estão também acompanhados do *Supplemento*.

No arquivo da Casa de Mateus existem as provas tipográficas do *Supplemento* corrigido pela mão do Morgado, com a emenda de algumas «gralhas», com duas alterações das variantes do poema e também com duas modificações da redacção do texto do próprio D. José Maria de Souza-Botelho³.

A génese do *Supplemento* está explicada no início do folheto. Após a publicação da monumental edição da epopeia de Camões, a Biblioteca Real de Paris adquirira na Alemanha um exemplar da edição de 1572 de *Os Lusíadas*, tendo sido facultado o seu exame ao Morgado de Mateus. Este verificou que o exemplar adquirido pela Biblioteca Real era diverso do exemplar que ele próprio possuía, e que devia à amizade do seu sobrinho Visconde da Lapa, e dos exemplares pertencentes a Lord Holland⁴ e a António

¹ AGUIAR E SILVA, Vítor (2008) – «A “guerra dos pelicanos”: O problema textológico da edição *princeps* de *Os Lusíadas*», *A lira dourada e a tuba canora: Novos ensaios camonianos*. Lisboa: Livros Cotovia, pp. 25 ss.

² José do Canto, ao terminar a sua apreciação da edição do Morgado de Mateus, escreveu o seguinte: «Depois de publicada a esplendida edição, fez imprimir o Morgado de Matteus uma nota comparativa da maior parte das diferenças que se encontram nas duas edições com a data de 1572, que anda geralmente separada da obra principal, e é a seguinte: – *Supplemento da Nota primeira da Advertencia*. Datada de Paris. Junho de 1818. In folio de pp. 10, começando a numeração de 415 a 424» (*Collecção camoneana*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1895, p. 17, col. 34).

³ Agradeço à Dr.ª Fernanda Gonçalves, ao Dr. Henrique Barreto Nunes e ao Dr. Armando Malheiro terem-me proporcionado o conhecimento das referidas provas tipográficas.

⁴ Foi através do seu enteado, Charles de Flahault, general bonapartista exilado em Londres, que o diplomata Lord Holland emprestou o seu exemplar de *Os Lusíadas* ao Morgado. Este exemplar é célebre, porque no verso da página do título apresenta

Ribeiro dos Santos, Conservador-chefe da Biblioteca Pública de Lisboa, e em tudo conforme ao exemplar desta mesma Biblioteca, emprestado a D. José Maria pelo bibliotecário José Joaquim da Costa de Macedo

A comparação realizada entre os diversos exemplares conduziu o Morgado a concluir que o seu exemplar, o de Lord Holland e o da Livraria de António Ribeiro dos Santos pertenciam à mesma edição, que denominou *primeira* edição, e que os exemplares da Biblioteca Pública de Lisboa, da Biblioteca Real de Lisboa e da Biblioteca Real de Paris pertenciam a outra edição, que denominou *segunda* edição.

O exame comparativo incidiu primeiramente, como era lógico, sobre a portada: «Na *primeira*, a *Tarja* he hum tanto mais larga, e quasi nada menos alta que a da *segunda*: o Pelicano que tem em cima ve-se na *primeira* com o collo voltado à nossa direita, em quanto na segunda he voltado à esquerda: os filetes das columnas descem na *primeira* da direita para a esquerda, e *vice versa* na *segunda*: os typos deste frontispício são naquella maiores que nesta» (p. 415). Pela primeira vez, após dois séculos e meio sobre a edição de 1572 e após terem sido publicadas tantas edições do poema, o Morgado de Mateus atentava na posição divergente, segundo os exemplares, do colo e da cabeça do pelicano! Faria e Sousa, ao contrário do que afirma Jorge de Sena⁵, não registou nenhuma diferença entre as portadas das «dòs ediciones que yo tengo».

Na sua análise comparativa, o Morgado anotou outras características tipográficas que diferenciam as duas edições: «Na *primeira* o Alvará contém 34 regras, com a data impressa em letra redonda, a vinte e quatro dias do mes de setembro. Na *segunda* tem 33 regras, e na 22 principia a mudar a partição, e acaba com a data assim a XXIj de setembro. Naquella os caracteres italicos da censura são menores que nesta, e pelo contrario os da assignatura do Censor» (p. 416). Poderia o Morgado de Mateus acrescentar que na *segunda* edição – a edição com o colo e a cabeça do pelicano voltados para a esquerda do leitor – ocorre uma gralha – «volmes» em vez de «volumes» –, que a palavra «titulo» está reduzida à abreviatura «tit.» e que desaparece a palavra «mês» na data do alvará. Existem ainda numerosas diferenças de ortografia tanto no alvará régio como na autorização censória, quase todas indiciando que a chamada *segunda* edição obedece a um modelo ortográfico mais moderno («virem» em vez de virẽ», «cantos» em vez de «cãtos», «santa» em vez de «sancta», «fe» em vez de «fee», «por» em vez de «per», etc.). Estas diferenças tipográficas e ortográficas e as referidas alterações de redacção permitem concluir que o alvará régio e o parecer censório foram objecto de uma nova composição tipográfica e não apenas de modificações

uma anotação em castelhano de frei Joseph Indio, na qual este religioso carmelita afirma ter assistido à morte de Camões, num hospital de Lisboa, «sin tener una sauana có que cubrirse» (cf. BELL, Aubrey (1923) – *Luis de Camões*. Oxford University Press, Humphrey Milford, pp. 65 e 143-144). O exemplar de Lord Holland, textologicamente muito valioso, pertence hoje ao Harry Ransom Humanities Research Center da Universidade do Texas, em Austin.

⁵ SENA, Jorge de (1980) – *Trinta anos de Camões*. Lisboa: Edições 70, vol. I, p. 190.

ou emendas pontuais. As modificações da portada devem ter acompanhado esta nova composição tipográfica.

Na continuação do seu exame comparativo, escreve D. José Maria Souza-Botelho que a maior diferença entre as duas edições «consiste, 1.º na orthographia, 2.º nos erros typographicos, e 3.º finalmente em hum muito pequeno numero de palavras mudadas no texto: de tudo o que proseguirei a dar exemplos e annotações» (p. 416). Em conformidade com este esquema, o Morgado de Mateus apresenta exemplos das diferenças ortográficas das duas edições, recolhendo exemplos ilustrativos nos dez cantos do poema. Colige, depois, os erros tipográficos, contabilizando 160 erros na primeira edição e 133 na segunda, dos quais 80 estão contidos naquela – por conseguinte, metade dos erros da primeira edição foi corrigida na segunda – e 53 são próprios desta última. Dado o alto número de erros, o Morgado não efectua o seu levantamento completo, apontando em cada canto alguns significativos exemplos. Já em relação às variantes, adopta outro critério: «darei aqui a nota de todas as diversidades que observei» (p. 420). Além de o critério distintivo entre erros tipográficos e variantes não ficar esclarecido, acontece que o inventário das variantes apresenta diversas lacunas, nalguns casos importantes. Aponto alguns exemplos⁶:

Canto II: est. 1, v. 7: «Quando as fingidas gentes se chegarão» (1.ª ed. = D/E); «Quando as infidas gentes se chegarão» (2.ª ed. = S/Ee).

Canto III: est. 8, v. 2: «Dos montes Hyperboreos aparecem» (1.ª ed. = D/E); «Os montes Hyperboreos aparecem» (2.ª ed. = S/Ee); est. 68, v. 8: «Que a faz fazer aas outras companhia» (1.ª ed. = D/E); «Que a fez fazer aas outras companhia» (2.ª ed. = S/Ee).

Canto IV: est. 49, v. 1: «Eis mil nadantes aues polo argento» (1.ª ed. = D/E); «Eis mil nadantes aues pello argento» (2.ª ed. = S/E).

Canto V: est. 53, v. 1: «Como fosse cosa impossibil alcançalla» (1.ª ed. = D/E); «Como fosse impossibil alcançala» (2.ª ed. = S/Ee); est. 58, v. 7: «Comecey a sentir do fado amigo» (1.ª ed. = D/E); «Comecey a sentir do fado imigo» (2.ª ed. = S/Ee).

Canto VI: est. 38, v. 6: «Do Eolo Emisperio está remota» (1.ª ed. = D/E); «Do Eoo Emisperio está remota» (2.ª ed. = S/Ee); est. 85, v. 6: «De quem foge o ensifero Oriente» (1.ª ed. = D/E); «De quem foge o ensifero Oriente» (2.ª ed. = S/Ee).

Canto VIII: est. 11, v. 3: «Por quem no Estigio jura a fama» (1.ª ed. = D/E); «Por quem no Estigio lago jura a fama» (2.ª ed. = S/Ee); est. 65, v. 3: «Nam causaram, que o vaso da iniquicia» (1.ª ed. = D/E); «Não causaram, que o vaso da niquicia» (2.ª ed. = S/Ee).

⁶ Reproduzo as designações de «1.ª edição» e de «2.ª edição» utilizadas pelo Morgado de Mateus. As siglas equivalentes que aponto àquelas designações são as que figuram na reprodução *fac-simile* das duas edições datadas de 1572 publicada pela Academia das Ciências de Lisboa (1980): 1.ª ed. = D (pelicano voltado para a direita ou *dextra* do observador) = E (canto I, est. 1, v. 7: «Entre gente remota edificaram»); 2.ª ed. = S (pelicano voltado à esquerda ou *sinistra*) = Ee (canto I, est. 1, v. 7: «Entre gente remota edificarão»).

Canto IX: est. 30, v. 2: «Estão em varias ondas trabalhando» (1.^a ed. = D/E); «Estão em varias obras trabalhando» (2.^a ed. = S/E); est. 52, v. 6: «Tomassem porto, como desejava» (1.^a ed. = D/E); «Tomassem perto, como desejava» (2.^a ed. = S/E); est. 86, v. 5: «Pera lhe descobrir da vinda esphera» (1.^a ed. = D/E); «Pera lhe descobrir da unida esphera» (2.^a ed. = S/Ee); est. 91, v. 2: «Por feitos mortais e soberanos» (1.^a ed. = D/E); «Por feitos imortais e soberanos» (2.^a ed. = S/Ee).

Canto X: est. 59, v. 4: «Que de imigos mil vera qualhado» (1.^a ed. = D/E); «Que de inimigos mil verâ qualhado» (2.^a ed. = S/Ee); est. 87, v. 6: «Co largo cinto douro, que estrellantes» (1.^a ed. = D/E); «Co largo cinto douro, que estellantes» (2.^a ed. = S/Ee); est. 126, v. 5: «Ve nos remotos ventos outras gentes» (1.^a ed. = D/E); «Ve nos remotos montes outras gentes» (2.^a ed. = S/Ee).

Apesar destas e doutras ligeiras lacunas, o *Suplemento da Nota Primeira da Advertencia*, como justamente sublinha o Morgado de Mateus, efectua pela primeira vez a colação entre as chamadas duas edições de *Os Lusíadas* datadas de 1572, desde a portada, o alvará régio e o parecer censório até às variantes disseminadas no poema. Tal como Faria e Sousa, o Morgado concede maior crédito à edição com o colo e o bico do pelicano voltados para a direita, conjecturando que o Poeta tenha entregue para a impressão o manuscrito autógrafo do poema – que poderá ter vendido, bem como o privilégio real, a algum livreiro –, mas que não corrigiu as suas provas e que não foi responsável pelas alterações tipográficas e pelas variantes introduzidas na segunda edição. São conjecturas de difícil comprovação ou refutação. É possível, todavia, que Camões não tenha revisto as provas tipográficas da primeira impressão, uma vez que nela ocorrem alguns erros graves, mas é verosímil que o Poeta ou um revisor qualificado tenham intervindo na impressão ulterior, corrigindo erros manifestos daquela (embora deixando passar algumas e introduzindo outros novos).

VI – POESIA CONTEMPORÂNEA

DAS IMAGENS DO CORAÇÃO AO CORAÇÃO DAS IMAGENS

FERNANDO PINTO DO AMARAL

Universidade de Lisboa
fpintoamaral@netcabo.pt

Desde que os seres humanos começaram a falar, precisaram de recorrer a metáforas para designar tudo o que excedesse uma referência física directa, baseada na experiência sensorial imediata. Deste modo, o desenvolvimento disso a que chamamos «ideias» ou «conceitos» prosseguiu, ao longo dos milénios, graças a mecanismos de associação semântica que radicam geralmente numa analogia entre o material e o imaterial, entre o visível e o invisível, entre o físico e o intelectual. Assim foi crescendo a extensa rede de correspondências que sustenta as artes da retórica, e foi essa dimensão retórica a sustentar desde sempre toda a nossa linguagem, podendo mesmo dizer-se que *terá fundado* a própria linguagem. Como lembrava Derrida, «todos os conceitos que operam na definição de metáfora têm eles próprios uma origem e uma eficácia metafóricas»¹.

A este propósito, gostaria de chamar a atenção para a falácia que consiste em insistirmos na falsa separação entre uma hipotética «linguagem literária» – pretensamente metafórica, carregada de figuras de estilo – e uma «linguagem corrente», da qual supostamente essa dimensão metafórica estaria ausente. Sabemos que as coisas não se passam assim e que mesmo expressões tão triviais como as que acabei de utilizar – «linguagem corrente» ou «figura de estilo» – contêm, elas mesmas, uma carga metafórica, embora os falantes da língua não a detectem: a linguagem dita «corrente», tal como a água, não *corre*, porque não tem pernas, e a «figura de estilo» não é tampouco uma figura, porque não pode

¹ DERRIDA, 1971: 301.

ser desenhada. O próprio substantivo «língua» é utilizado em sintagmas como «língua portuguesa» ou «língua alemã» igualmente por associação metafórica, já que, na sua origem, nos remeteria para o órgão físico muscular que contribui para a articulação dos sons (juntamente com os lábios, os dentes, etc.).

Daqui se depreende que toda a linguagem se baseia numa omnipresente metaforicidade. Repare-se que nesta mesma frase utilizei o verbo «basear» também num sentido metafórico, já que não há aqui nenhuma *base* física, nenhum *ground* onde assentar o pensamento. E a própria palavra *pensamento* deriva do verbo latino *pensare*, que etimologicamente se liga à ideia de *pesar* (medir o peso), numa proximidade semântica ainda hoje sensível quando dizemos que alguém *pesou* bem as consequências de uma decisão.

Tal como escreveu Julian Jaynes, «as palavras abstractas são moedas antigas cujas imagens concretas se vão desgastando com o uso na apressada conversa do dia-a-dia»² e, ainda no tocante às origens metafóricas de toda a linguagem, tornar-se-ia talvez interessante explorar algumas grandes linhas que continuam a estruturar a nossa visão do mundo: a que opõe o *peso* e a *leveza* é decerto uma das principais, tendo mesmo servido de mote a um conhecido romance de Milan Kundera, cujo oxímoro do título (*A Insustentável Leveza do Ser*) joga precisamente com essa dialéctica em que qualquer dos pólos pode assumir aspectos positivos ou negativos. Tome-se também, a título de exemplo, a oposição entre o *alto* e o *baixo*, com implicações no campo social e das relações humanas – p. ex. no uso da palavra *depressão*, em psiquiatria, para designar uma tristeza profunda e persistente, quando utilizamos o verbo *rebaixar* num sentido moral ou psicológico, ou quando afirmamos que o Presidente da República ocupa um *alto cargo*, mesmo não vivendo na Serra da Estrela mas, pelo contrário, no Palácio de Belém, situado ao nível do mar... E pense-se, enfim, na antiga e sempre actual oposição entre *claro* e *escuro*, associada não a qualquer forma de luminosidade, mas como metáfora do entendimento ou da ignorância: perante um discurso que temos dificuldade em entender, dizemos que ele é *obscuro*, já que, pelo contrário, para explicarmos a alguém um determinado assunto, devemos ser *claros*, *esclarecer*, *elucidar*, atingir um certo grau de *lucidez*.

Uma dessas oposições mais curiosas é a que se estabelece entre o *interior* e o *exterior*: de facto, crescemos a acreditar que aquilo que vem *de dentro* é sempre mais forte, mais intenso ou mais autêntico do que aquilo que vem *de fora*. Para captar melhor seja o que for, desejamos estar *dentro do assunto*, penetrá-lo, alcançar o seu âmago, o seu cerne, o seu imo mais profundo, e, ao invés, tendemos a desvalorizar qualquer abordagem considerada superficial, que apenas percorra a camada exterior desse mesmo assunto.

Talvez a psicologia ou mesmo a antropologia possam explicar as motivações desse fenómeno (quicá com uma origem remotamente sexual), mas não é este o momento de o

² JAYNES, 1982: 51.

aprofundar (e acabei de usar o verbo «aprofundar» nesse sentido metafórico...). Seja como for, é por este caminho que chegamos ao papel desempenhado pelo *coração*, tendo em conta que, de todas essas metáforas (ou campos metafóricos) que utilizamos todos os dias, mas também na literatura, talvez a metáfora-rainha (ou a mãe de todas as metáforas) continue a ser, ainda hoje, a que se serve do *coração*. *A Metáfora do Coração* é, de resto, o título de um dos mais belos volumes de ensaios da filósofa espanhola María Zambrano, que o encara como uma das metáforas fundamentais da nossa cultura, a imagem na qual se condensa um longo percurso de conhecimento: «O coração tem sido tudo, até lugar do pensamento em Aristóteles, tudo poeticamente e nas religiões»³. Nessa obra, María Zambrano fala-nos do coração como a mais intensa metáfora da comunicação e da criação literária, sublinhando a sua profunda vocação interior, o apelo da sua *interioridade*. Para María Zambrano, «o coração é o símbolo e a representação máxima de todas as entranhas da vida, a entranha onde todas encontram a sua unidade definitiva e a sua nobreza [...]. O coração é a víscera mais nobre porque arrasta consigo a imagem de um espaço, de um *dentro* obscuro, secreto e misterioso, que em algumas ocasiões se abre»⁴.

Para lá desse aspecto criador – mas estreitamente associado a ele –, o coração tem sido identificado, acima de tudo, com o universo das emoções, com uma ampla gama de experiências emocionais suficientemente intensas para ganharem uma certa autonomia ou mesmo independência em face da nossa vontade consciente, como se a cada momento pudessem desenvolver-se à revelia dessa vontade. É isso que encontramos, por exemplo, num célebre fado de Amália Rodrigues: «Que estranha forma de vida / Tem este meu coração / [...] // Coração independente / Coração que não comando / Vives perdido entre a gente / Teimosamente sangrando / Coração independente»⁵.

Se percorrermos rapidamente a tradição literária ocidental, o *coração* surge, de facto, ligado com muita frequência ao mundo dos afectos, simbolizando aquilo a que poderíamos chamar o *centro afectivo* de cada ser humano, o lugar-chave das suas emoções e dos seus sentimentos mais fortes. Apesar de sabermos hoje cientificamente que não é assim – sendo o coração o órgão central do aparelho circulatório –, a verdade é que existem fundadas razões para a persistência dessa antiga associação: a experiência humana diz-nos que nos momentos em que somos submetidos a uma grande tensão emocional – medo de uma catástrofe iminente, ansiedade antes de uma decisão difícil, reacção imediata a uma notícia muito triste ou muito alegre – sentimos os batimentos cardíacos com maior rapidez ou violência, parecendo que o coração nos quer saltar do peito. Embora tenhamos hoje a consciência de que tais fenómenos se devem a motivos fisiológicos facilmente explicáveis (descarga súbita de certas hormonas segregadas pelas glândulas supra-renais), o facto é que

³ ZAMBRANO, 1993: 21.

⁴ ZAMBRANO, 1993: 23.

⁵ RODRIGUES, 1997: 18.

essas palpitações, taquicardias, extra-sístoles, etc., justificaram que o coração continuasse a ser olhado como o símbolo emocional por excelência, e não apenas no Ocidente. Qualquer investigação verificará que também em muitas tradições orientais (na Índia, na China, no Alcorão, etc.) é no coração que reside o centro espiritual do ser humano, bem como a força que o pode mesmo ligar a uma dimensão cósmica ou universal⁶.

Tudo isto se liga às questões da criatividade no domínio da literatura e das outras artes, por vezes analisadas ainda a partir de uma perspectiva demasiado conservadora, que costuma opor os dois convencionais pólos da *razão* e do *coração*. É certo que, perante o efeito causado por um texto literário, estamos diante de um objecto estético, sem dúvida apto a estimular-nos aquilo a que habitualmente chamávamos *pensamento*, mas igualmente pronto a convocar aquilo a que também habitualmente chamávamos *sensibilidade*. Uso o pretérito imperfeito porque muitos estudos actuais no campo da neurobiologia (cf. António Damásio e outros) tendem cada vez mais a mostrar-nos a estreita interpenetração entre esses dois domínios tradicionalmente separados: de facto, temos hoje a noção cada vez mais clara das pontes que se estabelecem entre o corpo e o espírito, entre o que designamos por *emoções* e o que designamos por *raciocínios*, através de uma complexa mecânica de circuitos neuronais activados ou inibidos por transmissores químicos, que obviamente não cabe analisar aqui, mas que nos ajudam a iluminar alguns dos nossos comportamentos, por exemplo quando lemos ou escrevemos um texto. Trata-se disso a que alguns autores (Martin Hoffman ou, entre nós, Aguiar e Silva) chamam «hot cognition», referindo-se a um modelo de «conhecimento quente», cuja eficácia cognitiva depende de processos emocionais, sem que por isso deixe de ser um conhecimento no sentido mais pleno da palavra. A experiência pessoal e insubstituível de criação ou de apreensão das artes ou das letras necessita sempre, quanto a mim, dessa dose de implicação individual (e mesmo de perturbação) sem a qual se tornará pouco profícua qualquer tentativa de abordar um objecto como um poema, um romance, um filme ou qualquer obra de arte.

Mas voltemos ao coração: na tradição popular portuguesa, sedimentada pelo tempo, a omnipresença do coração faz-se notar, desde logo, ao nível de numerosas expressões idiomáticas ou mesmo dos provérbios: no primeiro caso, será quase inútil lembrar aqui locuções como «falar com o coração nas mãos», «fazer das tripas coração», «partir o coração» ou, mais radicalmente, «ter (ou não ter) coração», etc., em que a palavra implica quase sempre ideias relacionadas com os pólos *franqueza versus sinceridade*, *compaixão versus misericórdia* ou *coragem versus cobardia*, sendo curioso notar que a própria palavra *coragem* deriva etimologicamente do latim *cor – cordis/coração*. Já no adagiário popular predomina, acima de tudo, um sentido mais ligado ao *amor* e às relações amorosas, como se a presença do coração reflectisse a cada instante um estado de maior ou menor enamoramento ou, pelo menos, uma disponibilidade para a paixão. Vejam-se, apenas a título de exemplo, dois

⁶ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982.

provérbios muito conhecidos quanto a essa volátil temperatura emocional: «Mãos quentes, coração frio: amor vadio» e o seu simétrico «Mãos frias, coração quente: amor para sempre».

Um dos terrenos mais férteis para nos apercebermos da importância assumida pelo coração como tradicional sede dos afectos humanos corresponde ao Cancioneiro Popular Português, recheado de numerosas composições – geralmente transmitidas por via oral – em que o coração desempenha sempre um papel fundamental no imaginário de quem as tem cantado ao longo dos séculos. Partindo das recolhas efectuadas por Leite de Vasconcelos, Ana Paula Guimarães deu-nos, em 1992, um inovador estudo sobre o lugar do coração no nosso cancioneiro, chamando a atenção para o seu significado central no que toca aos processos de metaforização amorosa. Nesse livro⁷, a autora sublinha a importância do coração como um intermediário privilegiado entre o corpo e a alma, especialmente no domínio amoroso: «Ao situar-se a meio caminho entre a alma e o corpo [...], o coração revela sentimentos amorosos sobretudo na sua versão de tristeza, dor, pena, saudade, mágoa. Apaixonado, palpita, estremece, é terno, doce, alegre, valente, firme, leal. Não correspondido, padece, chora, está de luto, cheio de nódoas, negro. Atormentado pelo amor, frequentemente pela sua ausência, é referido como inocente, atraído, raivoso, farto, cansado, magoado, ferido, pobre, ofendido, teimoso, aflito, partido, repartido, trespassado. Estala, rebenta, desfaz-se em pedaços, anda em leilão pela cidade, e tudo porque há um outro coração ingrato, traidor, vil, duro, coração sem sentido de lealdade»⁸.

A este respeito, multiplicam-se no Cancioneiro os atributos de vária índole associados ao coração, sendo de realçar todo o campo semântico do *calor* e do *frio*, em torno do qual se estrutura uma analogia metafórica bem conhecida e ainda hoje praticada, não apenas no que toca ao amor mas também a outros estados afectivos. De acordo com essa rede de correspondências, as emoções mais intensas implicam uma temperatura mais quente – o «coração em chamas», o «peito ardente», o «fogo do amor» que aquece e conforta o apaixonado, mas que também pode queimá-lo ou destruí-lo – e, no extremo oposto, o afastamento ou a indiferença surgem geralmente ligados a uma ideia de frieza – o «coração frio», o «peito gelado», etc.

Também muito presente numa tradição musical urbana como a do *fado*, tanto em Lisboa como em Coimbra – fado no qual o coração ocupa um lugar crucial quer como habitual metáfora amorosa, quer como designação metonímica de qualquer dos amantes –, não é apenas ao nível da poesia dita popular que o órgão central do aparelho circulatório aparece investido de tal peso simbólico. Igualmente na literatura dita erudita o coração tem servido de motor criativo para representar o mundo dos afectos, particularmente no que toca ao *amor*, e pode dizer-se que o seu valor retórico – quase sempre tributário do desejo

⁷ GUIMARÃES, 1992.

⁸ GUIMARÃES, 1992: 66.

amoroso ou do sofrimento por ele induzido – não tem variado muito, pelo menos desde o Renascimento e o Maneirismo.

Em todo o caso, deve notar-se que certos exageros característicos do ultra-romantismo e dos seus sucedâneos levaram, por vezes, a um *efeito de exaustão* perante alguns «sintagmas cristalizados», como, por exemplo, a fórmula «pobre coração». Neste caso, trata-se de uma expressão usada por inúmeros poetas (cf. António Nobre, entre outros), mas que se foi progressivamente desgastando, ao ponto de ser já evitada a partir do modernismo e de meados do século XX, momento em que passa a ser vista como quase *kitsch* ou a ser interpretada ironicamente. No entanto, podem avaliar-se as possibilidades criativas da língua portuguesa e da palavra *coração* se experimentarmos inverter os lugares do adjectivo e do substantivo: assim, se em vez de «pobre coração» escrevermos «coração pobre», o sentido altera-se, deixando de significar simplesmente um coração que sofreu muito e passando a significar qualquer coisa como um coração ermo, um coração vazio, um coração despojado ou deserto, sem nada lá dentro, sem nenhum afecto que o preencha ou lhe dê sentido.

Antes de prosseguir, gostaria, no entanto, de olhar um pouco para a obra lírica de Camões, em cujos poemas verificamos que a palavra «coração» alude com frequência ao estado emocional de um *eu* apaixonado, embora devam também assinalar-se algumas referências ao coração da mulher desejada. Nesse aspecto, gostaria de destacar com alguma ênfase um curioso soneto atribuído a Camões pelo visconde de Juromenha e escrito em língua espanhola, poema que consiste na descrição metafórica de algumas partes do corpo da amada. No referido texto, o aspecto mais interessante consiste na correspondência entre o corpo da mulher e certas imagens provenientes do reino mineral: deste modo, depois de nas duas quadras e no primeiro terceto associar cada elemento anatómico a um metal ou a uma pedra bela ou preciosa (os cabelos de oiro; a fronte de mármore; os olhos, esmeraldas; os lábios, rubis; os dentes, pérolas; a garganta de alabastro, etc.), o poeta faz equivaler o coração da sua dama à pedra mais rara e desejada, essa que para muitos é a mais bela e valiosa, mas que é também certamente a mais dura de todas – o *diamante*: «Mas lo que más en toda vos me espanta / Es ver que, por que todo fuese piedra, / Tenéis el corazón como diamante»⁹.

Esta correspondência entre o coração e um frio diamante apoia-se, por sua vez, na conhecida analogia metafórica entre o conceito físico de *dureza* e o conceito moral ou psicológico de *insensibilidade* afectiva – uma dureza que o apaixonado tenta sempre derreter graças à energia da sua entrega amorosa. Fenómeno relativamente semelhante virá a acontecer, cerca de três séculos mais tarde, no poema «Deslumbramentos», de Cesário Verde. Trata-se de um texto que manifesta a irresistível atracção erótica exercida por uma fidalga inglesa, figura distante e magnética a cujo poder o *eu* se rende, fascinado, e cujo

⁹ CAMÕES, 2003: 150.

«ermo coração», feito do mais frio e duro diamante, o sujeito não desiste de tentar derreter através do calor da sua chama: «E enfim prossiga altiva como a Fama, / Sem sorrisos, dramática, cortante; / Que eu procuro fundir na minha chama / Seu ermo coração, como a um brilhante»¹⁰.

Sem explorar mais demoradamente esse paralelismo metafórico entre o coração e a maior ou menor intensidade do amor (que daria para um longo trabalho de pesquisa, tão fecundo ele se mostra na nossa tradição literária popular e erudita), desejo ainda chamar a atenção para dois breves pontos: em primeiro lugar, a existência de uma outra poderosa linha metafórica ligada ao coração, mas desta vez encarado como *núcleo* ou *centro* de alguma coisa, como cerne de uma realidade difícil de conhecer ou de penetrar completamente pelos sentidos. É o que sucede, por exemplo, quando em certas regiões o caroço de um fruto é designado por *coração* ou, recorrendo à literatura, quando pensamos nos títulos da famosa narrativa de Joseph Conrad *The Heart of Darkness / O Coração das Trevas* (1902) ou do livro de poemas de Eugénio de Andrade *Coração do Dia* (1958): em ambos os casos o substantivo *coração* assume, sobretudo, o valor de um núcleo indevassável, de um centro mais ou menos oculto, que podemos adivinhar ou pressentir, mas que permanece envolto numa certa aura de mistério. Nesse sentido, uma expressão como o *coração das coisas* tende a evocar a sua irredutível essência, a sua matriz mais profunda ou a sua substância mais íntima e secreta.

Finalmente, nos antípodas desta visão ainda tradicional situa-se a última estrofe da célebre «Autopsicografia» pessoana, essa quadra em que o poeta dos heterónimos foge à perspectiva habitual e comete a ousadia de comparar o coração a um «comboio de corda»: «E assim nas calhas de roda / Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama o coração»¹¹.

O que aqui está em jogo implica, se repararmos bem, a inversão da atitude convencional perante o coração, que neste caso surge como que esvaziado do seu poder, tornando-se apenas um *brinquedo* destinado a entreter ou a distrair a razão humana e ajudando-a a passar o tempo como uma criança que brinca. O peso habitualmente atribuído às emoções surge aqui subvertido por esta noção de que a chamada vida afectiva ou sentimental não passará, afinal, de uma espécie de brincadeira ou entretenimento com a qual a nossa razão se vai entretendo. O golpe de génio desta estrofe deriva, quanto a mim, *do modo como o coração se transforma num «comboio de corda»*, ou seja, num brinquedo sedutor e quase hipnótico, mas repetitivo no seu movimento cíclico, periódico, e que – tal como o coração propriamente dito, o dos cardiologistas – irá mover-se apenas enquanto durar a sua «corda», estando irremediavelmente condenado a parar no momento em que essa corda lhe faltar...

¹⁰ VERDE, 2003: 94.

¹¹ PESSOA, 2006: 33.

Antes de terminar este breve testemunho em torno de algumas imagens do coração e da sua quase infinita galáxia metafórica, desejaria ainda recordar alguns versos daquele que foi um dos melhores poetas espanhóis do século XX, Jaime Gil de Biedma, que há mais de 40 anos escreveu num célebre poema: «Para saber de amor, para aprenderle, / haber estado solo es necesario. / Y es necesario en cuatrocientas noches / – con cuatrocientos cuerpos diferentes – / haber hecho el amor. Que sus misterios, / como dijo el poeta, son del alma, / pero un cuerpo es el libro en que se leen»¹².

Até agora, como nos diz Biedma, sabíamos que era no corpo que se liam os grandes enigmas da alma, mas era-nos vedado o acesso ao código cifrado dessa transcrição. Neste momento, mesmo que com a ajuda da neurobiologia começemos a identificar algumas letras desse alfabeto químico (às quais podemos chamar dopamina, serotonina, etc.), nem por isso deixamos de nos fascinar com os sinais que dele colhemos, maravilhados ou estarecidos, em cada célula do nosso corpo, especialmente nesse lugar mágico que continua a ser o *coração*. Nas suas sístoles e diástoles, no ritmo sinusal que comanda as suas vertiginosas taquicardias ou as suas serenas bradicardias, mas também na ameaça das suas imprevisíveis fibrilhações, sentimos pulsar 70 ou 80 vezes por minuto o mesmo enigma sem origem nem destino que, segundo Dante, fazia mover «o sol e as outras estrelas» – essa força cósmica e universal que nos interpela e nos leva, por exemplo, a escrever. Essa força à qual, à falta de outro nome, podemos chamar simplesmente o *amor*.

Bibliografia

- BIEDMA, Jaime Gil de (1981) – *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- CAMÕES, Luís de (2003) – *Poesia Lírica*. Lisboa: Dom Quixote.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1982) – *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, [trad. Portuguesa. Lisboa: Teorema, 1994].
- DERRIDA, Jacques (1971) – *Marges – de la philosophie*. Paris: Minuit.
- GUIMARÃES, Ana Paula (1992) – *Olhos, Coração e Mãos no Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- JAYNES, Julian (1982) – *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Boston: Houghton Mifflin Co.
- PESSOA, Fernando (2006) – *Poemas de Fernando Pessoa*, org. Eduardo Lourenço. Lisboa: Visão/JL.
- RODRIGUES, Amália (1997) – *Versos*. Lisboa: Cotovia.
- VERDE, Cesário (2003) – *Obra Completa*, org. Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte.
- ZAMBRANO, María (1993) – *A Metáfora do Coração*, tradução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, [ed. original de 1950].

¹² BIEDMA, 1981: 106.

DEZANOVE RECANTOS E ÁREA BRANCA – DOIS MOMENTOS DE MUDANÇA NA POESIA PORTUGUESA DO SÉCULO XX

GASTÃO CRUZ

Universidade de Lisboa
gastaocruz@yahoo.com

Em 1965, Carlos de Oliveira deu, a um inquérito do *Diário de Lisboa*, esta resposta, hoje integrada no volume *O Aprendiz de Feiticeiro*, sob o título «Coisas desencadeadas»:

Mutações bruscas, cortes radicais com o passado literário, parecem-me inviáveis. Começar outra vez a poesia portuguesa como se ela acabasse de nascer? Desculpem-me (os espíritos «cultos») a imagem camponesa, mas a enxertia faz-se na árvore que já existe. Para a revitalizar ou para conseguir frutos diferentes que trazem no entanto um pouco do sabor, da textura anteriores¹.

Este é apenas o primeiro parágrafo do texto, suficientemente claro, porém, relativamente ao assunto que, neste momento, me interessa abordar.

Em meados da década de 1960, era grande a actualidade destas observações, uma tomada de posição que, ao contrário do que poderia, à primeira vez, parecer, ou ter parecido, era comum à nova geração de poetas, ou seja, os que se vinham afirmando desde o começo do decénio.

Não me refiro apenas a alguns dos nomes ligados a *Poesia 61*, mas também a outros revelados no mesmo período.

Na verdade, somente uns quantos autores ortodoxamente agrupados sob a designação *Poesia Experimental* (o que exclui aqueles que por lá passaram como que por acaso,

¹ OLIVEIRA, 1971: 261.

Herberto ou Luiza Neto Jorge, por exemplo) apregoavam o corte absoluto com a fase anterior ao que era para eles uma espécie de nova idade da poesia.

Não tinha, realmente, havido «mutações bruscas, cortes radicais com o passado literário», que Carlos de Oliveira consideraria, com razão, «inviáveis». Todavia, alguma coisa tinha profundamente mudado, de facto, na poesia portuguesa, entre os últimos anos 1950 e os primeiros da década seguinte.

Já falei várias vezes sobre isto e tentarei sintetizar, mais uma vez, em que consistira a mudança significativa nesses anos operada.

O processo dera continuidade ao progressivo trabalho de intensificação do valor da palavra e da imagem no discurso da poesia, aquilo que António Ramos Rosa definiu, por oposição à «razão lógica», como «sentido poético» ou «significação poética».

Era, no fundo, a evolução duma linguagem, que sempre tivera destacados representantes em todo o século XX. Mesmo durante o menos propício período presencista, um Nemésio ou um Edmundo de Bettencourt, entre outros, haviam assegurado a prevalência de uma «lógica poética» sobre qualquer outra.

É interessante notar que as citadas afirmações de Carlos de Oliveira se situam no limiar do que poderá ser considerado, na sua obra poética, como uma segunda fase, inaugurada, após um silêncio de oito anos (*Cantata* é de 1960), com a publicação de *Sobre o Lado Esquerdo* e *Micropaisagem*, em 1968.

Trata-se igualmente do limiar de um significativo período da poesia portuguesa, que eu situaria entre 1968 e 1978. Para o balizar escolho o já referido livro *Micropaisagem e Área Branca* de Fiama Hasse Pais Brandão. Entre essas duas datas mencionarei mais três livros: *Dezanove Recantos* de Luiza Neto Jorge, de 1969, *Entre Duas Memórias* de Carlos de Oliveira, de 1971, e *Toda a Terra* de Ruy Belo, de 1974.

Qual o significado particular destes cinco livros no período de dez anos que delimitarei?

Eles são, porventura, os casos mais valiosos e representativos de elaboração dum «novo discurso», que se anunciava como o programa poético fundamental da segunda metade da década de 60.

Integrando as aquisições surgidas na viragem dos anos 50 para os anos 60, e sobretudo no início destes, a poesia caminhava agora para a reconstrução dum discurso que, se só limitadamente havia sofrido a radical fragmentação com que alguns, mais tarde, viriam a caracterizá-lo, nem sempre pelas melhores e mais honestas razões críticas, precisava, no entanto, de ultrapassar uma fase que, com alguma frequência, privilegiara a enumeração, a desarticulação, o choque de sentidos, o ritmo sincopado, em detrimento dum desenvolvimento discursivo mais estruturado.

Porém, esse «novo discurso», de que Luiza Neto Jorge falara, a propósito da publicação de *Dezanove Recantos*, em 1969, ou o «discurso restaurado», a que, na sessão do lançamento do livro, apresentando-o, eu me referi, estava longe de ter abdicado dos principais instrumentos expressivos que vinham caracterizando a nova poesia.

Dezanove Recantos, subtintulado «epopeia sumária», se representa, por um lado, uma evolução no sentido da adopção dum teor narrativo, não deixa, por isso, de apresentar uma das linguagens mais radicalmente subversoras das normas do discurso.

Sejamos absolutamente claros: *Dezanove Recantos* não é um texto legível segundo os padrões habituais da legibilidade. Neste mesmo sentido, diz Rosa Maria Martelo, no ensaio «Conquistar a outra face de tudo (algumas notas para ler *Dezanove Recantos*)»:

Mesmo se ainda hoje a obra poética de Luiza Neto Jorge não tem a difusão e o reconhecimento que em justiça deveria ter, facto a que não será alheia a radicalidade da experiência de limites que discursivamente a caracteriza, ela é, sem sombra de dúvida, uma das obras maiores da poesia portuguesa. Assim a entendo, e é a partir desse entendimento que me proponho ler Dezanove Recantos tendo presente o conceito de literatura menor, proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, noção que precisamente procura captar o modo como certas formas maiores de literatura emergem de um uso minoritário da língua. Dito de outra maneira: se começo por afirmar a (indubitável) grandeza da obra de Luiza Neto Neto é também porque gostaria de mostrar que essa condição se deve, em muito, a uma concepção particular da linguagem poética enquanto uso minoritário ou «estrangeiro» da língua – num sentido aproximável daquele que Deleuze reconhece nas palavras de Proust, quando este escritor defende que os grandes livros sempre estariam escritos numa espécie de língua estrangeira, isto é, sempre estariam escritos numa língua desfamiliarizada, na qual simultaneamente reconhecemos e estranhamos a «nossa» língua. Assim acontece em Dezanove Recantos – obra que, recordando uma tradição que parte das epopeias clássicas e passa por Os Lusíadas e pela Mensagem, revê esta linhagem patriarcal, desviando-a, e conduzindo-a no sentido de uma «epopeia sumária» que a interpela e desequilibra².

A designação deleuziana de «literatura menor» parece-me equívoca e pouco feliz. Melhor seria, talvez, falar de «literatura minoritária», mas mesmo esta expressão poderia pretender sinalizar realidades dificilmente por ela designáveis – não me parece que autores como Proust ou Pessoa (autores dos tais «grandes livros [...] escritos numa espécie de língua estrangeira», como terá dito o próprio Proust) possam ser considerados, hoje, pelo menos, escritores minoritários, sendo ainda mais confuso arrumá-los sob um conceito de «literatura menor».

Porém, o cerne da questão parece-me residir, sobretudo, no facto, mais precisamente de ordem estilística, de que qualquer grande criador literário (ou outro) se exprime na tal «espécie de língua estrangeira», ou «desfamiliarizada» a que se refere Rosa Martelo.

Não o entendem assim alguns poetas e críticos mais ou menos recentes, por sua vez epígonos de quem, nas décadas de 70 e 80, defendendo um conceito essencialmente

² MARTELO, 2006: 85.

conservador, ou mesmo reaccionário («pompiers», dir-se-ia em francês), de linguagem poética, procurou impor uma espécie de contra-revolução, que procurava pôr em causa as mudanças ocorridas, nomeadamente ao longo dos anos 60, de que as poesias de Luiza Neto Jorge e Fiama Hasse Pais Brandão são superlativos exemplos.

Mas assim o entenderam e teorizaram os principais ensaístas, quase sempre um pouco esquecidos ou relegados para um limbo piedoso, que, exactamente, formularam uma ideia de modernidade com base na produção duma diferença da linguagem, da tal «língua estrangeira» (e todavia bem entendível por qualquer bom leitor de poesia). Citarei três nomes: António Ramos Rosa, Ruy Belo e Luís Miguel Nava, autores de muitos dos mais penetrantes ensaios com esta temática.

Quando, em *Dezanove Recantos*, Luiza Neto Jorge atinge o momento máximo de *visão* – palavra que utilizo no sentido de apogeu da criação do seu mundo poético («acmé a ser arte» é um verso integrado por Luís Miguel Nava no título do importante ensaio que lhe dedicou), ela tem já uma sólida e notabilíssima produção de quatro livros – *A Noite Vertebrada*, *Quarta Dimensão*, *Terra Imóvel* e *O Seu a Seu Tempo* –, em que o clima alucinatório, a vertigem rítmica, o gosto pelo ritual, pelo exorcismo, por aquilo que, com alguma curiosa impropriedade, classifica como «Refrãos», em suma, pelo carácter encantatório, mágico, da poesia, tinham já forte presença.

Num depoimento feito a propósito da saída de *Dezanove Recantos* e publicado no suplemento literário de *A Capital*, em 1969, Luiza Neto Jorge fala dos poemas de *O Seu a Seu Tempo*, o livro imediatamente anterior a esse, como «contidos, laboratoriais, expurgados», e considera os *Recantos* «como que uma «révanche», uma revolta das palavras que, apelando para um novo discurso, partem, em força, à conquista de um mundo revolto, luminoso e ambíguo, de um «rito infundável» que as nossas palavras ora apreendem ora desfocam».

A verdade é que o «rito» já vinha de trás: entre outros, de poemas como «A porta aporta», «Exame», «O corpo insurrecto», «Exorcismo», ou «A cabeça em ambulância». E o «poder de encantação» da poesia fora já enunciado no poema com esse título.

Não é, nem poderia ser, o meu objectivo, neste momento, proceder a uma leitura analítica de *Dezanove Recantos*, admiravelmente feita, de resto, por Rosa Maria Martelo, com a plena superação das enormes dificuldades que tal empresa pressupõe, no ensaio já citado.

Pretendo, fundamentalmente, assinalar como esta obra, que se diz narração, epopeia, restauração do discurso – sem deixar de ser tudo isso –, paradoxalmente conduz a poesia a um ponto extremo: porventura o limite da «aventura da linguagem» de que, a propósito da poesia moderna, falava Ruy Belo.

A história narrada em *Dezanove Recantos* é uma história de linguagem. Na poesia de Luiza Neto Jorge, ela encontra as raízes em poemas como «Álbum de família», porventura estabelecendo igualmente uma forte relação com outros poemas de teor mais narrativo

como «Jornal de domingo», «O homem que fugiu», a sequência «As casas», ou os poemas em prosa «Subitamente vamos pela rua» e «Difícil poema de amor».

Mas dir-se-ia que, por exemplo, a família apresentada em *Terra Imóvel* – «a mãe [que] comia legumes / vivia roendo / entre um cheiro / herbívoro / dizendo / «como vegetais / por vício», «o pai / o sítio dele / os óculos / a tristeza / o sítio o sopra», «os avós», os «Dois homens antigos / cada um irmão / gémeo de coluna / um de cada lado / um arrasta o outro / para o seu caixão» – explode e se fragmenta, numa gama de personagens que, verdadeiramente, não são mais que linguagem, nomes que correspondem apenas a imagens, mesmo que estas possam ser investidas de algum valor simbólico, como é o caso do Garfo, personagem à qual Luís Miguel Nava atribui particular importância, como «aquilo que mais explicitamente encarna a imagem masculina».

Personagens como João, ou «Dulcíssimo o amor em bruto», uma das figuras a quem (juntamente com «Ilo um ovo fecundo o mundo», «Ila viajante do espaço ínfimo entre dois planetas / revolucionados», Anjo, Telefonía) se dirige a clássica «Dedicatória» desta «epopeia sumária», mais que personagens, são, como já disse, imagens surreais, como, ainda mais nitidamente, o é «Vaídio gato animal sustido / no ovário de minha mãe vestibulo e morgue», uma espécie de irmão, portanto, posto, aliás, no mesmo plano que o «Pai dador de sangue» e reaparecido no «Recanto 5» como «alma elementar, a de animal», «alma de Vaídio esgatanhando».

A poderosíssima energia que a poesia de Luiza Neto Jorge transporta é, talvez, aquela «quarta dimensão» a que se refere um seu poema e que serviu também de título ao segundo livro da autora. Para Luís Miguel Nava essa «quarta dimensão» é o tempo:

Que esta quarta dimensão se identifica com o tempo, eis o que parece incontestável. De que o tempo e o movimento, esse «sentido ambulatório», são indissociáveis, também não creio que haja dúvidas. O tempo, embora de uma forma discreta, sub-reptícia, adquire, nesta perspectiva, um singular relevo no contexto desta poesia³.

Penso que Luiza Neto Jorge incorporou esta dinâmica temporal na própria matéria do poema, especialmente sob a forma de ritmo. Mas a «quarta dimensão» é também, a meu ver, e estou certo de que era esse um dos imperativos essenciais da criação poética para Luiza Neto Jorge, a ruptura dos limites da linguagem, através da liberdade da imaginação e da autonomização dos elementos do discurso, em especial as imagens.

O «novo discurso» por ela anunciado não podia evoluir senão neste sentido, sucessivamente reelaborando o que ele próprio havia sido como vanguarda.

³ NAVA, 2004^a: 229.

De um modo completamente diverso, algo equivalente sucedeu com a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão, que, em 1978 (nove anos depois de *Dezanove Recantos*, portanto), publica *Área Branca*, um conjunto de 56 poemas, de cerrada unidade, que, quer pela sua qualidade específica, quer pelo que representa como experiência de linguagem radicalmente inovadora, surgida num momento em que a probabilidade de tal acontecer já parecia diminuta, julgo ser uma das obras maiores da poesia portuguesa, na segunda metade do século XX.

Também neste caso Luís Miguel Nava teve um papel de extraordinária importância, já que creio ter sido ele, até hoje, o único ensaísta ou crítico a tentar empreender a leitura dum livro, certamente visto também, por muita gente, como ilegível, só isso podendo explicar o silêncio quase total que sobre ele se abateu até aos nossos dias.

Luís Miguel Nava foi realmente a exceção – e vale a pena dar alguma atenção à forma como encarou o livro e como tenta explicar a fase inicial dum silêncio crítico que se prolongaria:

Corria o início do ano de 1978, um amigo veio ter comigo trazendo consigo um exemplar de Área Branca, que na altura creio que ainda não tinha sido posto à venda nas livrarias. Passou-me o livro para as mãos e não tardou que eu, maravilhado, fosse invadido por uma daquelas sensações, bastante raras, que em nós provoca o sentimento de estarmos em presença de qualquer coisa que ultrapassa o limiar das nossas expectativas e nos deixa, por isso, no das revelações. O que eu tinha sob os olhos e sofregamente folheava era sem dúvida um dos mais fascinantes livros surgidos depois da revolução (na altura uma consideração desta natureza ainda detinha um sentido que não muito depois iria começar a dar sinais de esvaimento), ou, talvez melhor, a revolução era aquele livro, como a propósito de muito poucos então ou mesmo depois (ainda que já não nos mesmos termos), seria lícito dizer⁴.

A revolução era aquele livro. Tal como em *Dezanove Recantos*, também aqui os formatos descritivo e narrativo tornam os 56 poemas, ou cantos (ou também «recantos»), não obviamente uma «epopeia», nem sequer «sumária» (epopeia sumária era o subtítulo do livro de Luiza Neto Jorge, na sua primeira edição), mas um longo discurso sobre a Natureza (com maiúscula, como habitualmente sucede na poesia de Fiama, da qual é um dos temas centrais), que é simultaneamente uma poética, na qual se persegue uma escrita cujo modelo é a «perfeição alucinatória» do mundo natural. Ou, como diz Luís Miguel Nava:

«À ideia segundo a qual há, por um lado, o mundo e, por outro, o seu sentido, opõe-se, pois, aqui o mundo enquanto sentido»⁵.

⁴ NAVA, 2004^b: 218.

⁵ NAVA, 2004^b: 220.

O que é «o mundo enquanto sentido» senão linguagem, metáfora? O que é a «revolta das palavras» senão a proclamação da autonomia do discurso poético, já que, como sabemos, nomear é identificar as imagens do mundo?

Como diz Fiana, no poema 2 de *Área Branca*:

*A partir desse castelo indefinido preenchido por milhares
de imagens descubro que a noção de fantástico
é de novo uma perspectiva essencial da realidade [...]*⁶.

E no poema 17 lemos:

*Escrevo como um animal mas com menor
perfeição alucinatória. Não sei imprimir as três linhas
convergentes do pé da gaivota, nem os pomos
leves da pata dos felinos. Só de uma forma rudimentar
escrevo, e estou a predestinar-me ao fim*⁷.

No período a que me refiro, 1968-1978, porventura o mais profundamente inovador da segunda metade do século XX poético português, julgo que *o novo* consiste ou se baseia na descoberta de que, como diz Fiana, «a noção de fantástico é de novo uma perspectiva essencial da realidade».

Bibliografia

- BRANDÃO, Fiana Hasse Pais (2006) – *Obra Breve*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MARTELO, Rosa Maria (2006) – *Conquistar a outra face de tudo (algumas notas para ler Dezanove Recantos)*. «Relâmpago», n.º 18, Lisboa.
- NAVA, Luís Miguel (2004^a) – *Acme a ser arte: alguns aspectos da poesia de Luiza Neto Jorge*. In *Ensaaios Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2004^b) – *Os poemas em branco de Fiana Hasse Pais Brandão*. In *Ensaaios Reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- OLIVEIRA, Carlos de (1971) – *Coisas desencadeadas*. In *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

⁶ BRANDÃO, 2006: 278.

⁷ BRANDÃO, 2006: 298.

PERTO DA ALDEIA, LONGE DA ALDEIA: SOBREVIVÊNCIAS E DESISTÊNCIAS DO MUNDO RURAL EM ALGUMA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

RUI LAGE

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
ruilage@gmail.com

*Sempre é morto quem do arado
Há-de viver.*

Gil Vicente, *Barca do Purgatório*

Os tempos querem-se hoje cosmopolitas e europeístas. Mas o nosso país carrega ainda, à semelhança de outros países europeus, o pecado original da assimetria entre o litoral (quase exclusivamente) urbano e o interior (cada vez menos) rural. Este desacordo ou desencontro entre os dois mundos não passou despercebido à poesia ocidental e à literatura em geral. Durante séculos, senão milénios – pelo menos desde Hesíodo – essa oposição fez fortuna com o velho binómio ou antítese cidade/campo. No seio dessa bipolarização insanável, a cidade foi sendo figurada como o lugar da agitação mundana, do bulício do comércio e dos negócios, da azáfama das praças e dos *boulevards*, da torpeza e do vício dos *bas-fonds*, das «flores do mal» e do *spleen* (com Baudelaire), dos «prédios sepulcrais» e das ruas à luz do gás (com Cesário Verde), mas também como lugar de dissolução do indivíduo nas águas indistintas do anonimato, e, depois da Revolução Industrial, espaço onde os seres humanos se viram progressivamente reduzidos a meros insectos no reino incontestado das «máquinas febris». O campo, por contraponto, detinha o valor de espaço de retiro, de refúgio, de tranquilidade, de comunhão com os ciclos naturais, de

meditação solitária no seio de uma natureza aprazível ou amena, de fuga à náusea urbana e ao desconcerto do mundo, lugar de *aurea mediocritas*, ou mero cenário enfeitado de pastores melífluos e ninfas «fermosas», fonte inesgotável em cujas plácidas águas foram beber incontáveis éclogas, idílios, silvas ou bucólicas. Entre nós, desde o *Cancioneiro Geral* de 1516, com as «Trovas que Nuno Pereira mandou a Francisco da Silveira», por exemplo, até Alexandre Herculano e ainda em Cesário, passando por Sá de Miranda ou Francisco Rodrigues Lobo, era comum o «elogio da vida campesina» e a exortação ao *fugere urbem*. Não se tratava pois do campo real, mas de um campo ideal, ou até desse artifício refinado que respondeu pelo nome de Arcádia. E mesmo quando começou a ser também, gradualmente, o campo da fome e da miséria, da rudeza e do tédio, essa fome e essa miséria transformavam os camponeses não em esfomeados e em pobres, mas em heróis de uma gesta sobre-humana (e não rigorosamente humana). À medida que – timidamente – os homens e as mulheres do campo deixavam de viver numa perpétua *aetas aurea*, imunes à sujidade e vileza do mundo, eram transformados em protagonistas de uma epopeia telúrica, e assim sucedeu ainda durante a primeira metade do séc. XX.

Quando António Manuel Pires Cabral (n. 1941) se estreou, em 1974, tudo isso mudou. O programa estava contido no título *Algures a Nordeste: catálogo de simples, feios e humildes*, que arredava logo à partida qualquer suspeita de bucolismo ou idealismo. Antes dele também tinham vivido e escrito no Interior Norte dois poetas que marcaram a poesia e a cultura portuguesa da primeira metade do século XX: Teixeira de Pascoaes e Miguel Torga. Foi neste contexto que A. M. Pires Cabral (assim passaria a assinar os seus livros) teve de escrever, suspeitamos, contra Pascoaes, e, estamos certos, contra Torga, sem deixar por isso de fazer a devida vénia ao poeta nascido em S. Martinho de Anta, ao qual se refere, em *Arado*, como «a terra feita voz. // Sem frio, sem fadiga / ou morte alguma»¹. Porque quer Torga quer Pascoaes não tinham libertado o mundo rural da carga mítica e simbólica acumulada ao longo de séculos, carga essa que, em vez de humanizar as gentes do campo, as desumanizava. Se Pascoaes adoptou por vezes uma óptica panteísta, esvaziando os camponeses de substância, transformando-os em gente de nevoeiro ou em signos de uma meta-realidade oculta, Torga, em modo tardo-romântico, não raro fez das fragas do Marão e do cenário rural transmontano um palco onde encenou a génese da sua alma de poeta predestinado: «Serra, seio de pedra / Onde mamei a infância»²; «Vou erguendo o meu hino / Como levanta a enxada o cavador!»³. Os dois, cada um no seu universo particular, continuaram a idealizar quer a paisagem natural quer a paisagem humana.

Em plena década de 40, os poetas da geração dita neo-realista figuravam o mundo rural como uma prisão cruel, cenário de injustiças sociais em cujo cerne grassava uma luta

¹ PIRES CABRAL, 2009: 51.

² TORGA, 2007: 248. Versos do poema «Marão», vindo a lume em *Diário III* (1946).

³ TORGA, 2007: 237.

entre proprietários e lavradores. A figuração desse sistema feudal, dessa dialéctica hegeliana entre senhores e servos, não raro tendeu ora para a ingenuidade ora, como assinalou Joaquim Manuel Magalhães, para a demagogia ideológica⁴. Basta atentarmos na sequência de poemas de Fernando Namora intitulada «Terra», que inaugura o *Novo Cancioneiro* (colectânea de dez livros de poesia publicada em Coimbra entre 1941 e 1944), para nos apercebermos de que o campo aí não passa de uma cerca que retém os camponeses aquém do «verdadeiro» mundo – o da cidade e do litoral – tendo para oferecer somente «pinhais, matos, charnecas e milho / para a fome dos olhos»⁵. Por essa razão, a vinda de «engenheiros e máquinas estranhas» é vista como uma bênção libertadora, fazendo nascer a sede de uma fuga pela «estrada branca e menina» e pela «terra livre e fácil como o céu das aves», rumo ao progresso e a um futuro melhor⁶.

A nossa poesia continuava, portanto, sem uma voz que resgatasse os camponeses ao estatuto de «bons sauvages» em perfeita sintonia com a mãe-natureza, que furtasse a gente do campo à retórica revolucionária, ao papel de simples peões numa epopeia telúrica ou de figurantes ao serviço de vocações messiânicas, à condição de «almas rústicas, agrestes, / pintadas a cal e a vinho, / a arder nas penas celestes / da térrea paz de um caminho»⁷, e fizesse dela «apenas» gente, como A. M. Pires Cabral fez em 1974 com os ciganos no memorável poema do seu livro de estreia, de que citamos apenas os últimos três versos: «Vejo-os vir dos lados de Grijó / e estão todos de frente para mim / e parecem-me gente – nada mais»⁸.

Outros poetas posteriores a Pascoaes, a Torga e à geração dos neo-realistas foram versando o mundo rural sem caírem nos clichés do passado, embora não tenham feito disso um programa, um verdadeiro desígnio, como aconteceu com A. M. Pires Cabral. De entre esses poetas destaca-se, desde logo, Armando Silva Carvalho (n. 1938), nome anterior em quase uma década ao de A. M. Pires Cabral. Foi Gastão Cruz que notou, num ensaio intitulado «O campo e a cidade na Poesia de Armando Silva Carvalho», como a dicotomia cidade/campo encontra um novo espaço de confronto na obra deste poeta desde o seu livro de estreia, *Lírica Consumível* (1965), chamando a atenção em particular para um notável soneto do livro *O Comércio dos Nervos* (1968) onde se trata a questão da migração das populações do interior para o litoral⁹. O tema será retomado em livros subsequentes de Armando Silva Carvalho, a par do movimento de sentido inverso representado pela vaga de emigração dos anos 50 e 60, fluxos migratórios e emigratórios dos quais resultou

⁴ MAGALHÃES, 1981: 216-217.

⁵ NAMORA, 1989: 103.

⁶ NAMORA, 1989: 104.

⁷ TORGA, 2007: 248.

⁸ PIRES CABRAL, 2006: 26.

⁹ CRUZ, 1999 – *O campo e a cidade na poesia de Armando Silva Carvalho*. In «A poesia portuguesa hoje», 2.ª ed. Corrigida e aumentada. Lisboa: Relógio D'Água, p. 150.

quer a desertificação quer a descaracterização do interior, como se pode ler num poema de *Alexandre Bissextto* (1983): «Também aqui a natureza está em trânsito / e nada prende os novos à enxada. / A própria vida lírica invade os velhos / que tosse e conspiram contra o mundo / com uma militância já desencantada. / Chegam cartas de França e vão ao Canadá / para visitar os netos que são bonecos vivos / e têm uma voz que não entendem. / Crescem casas berrantes entre os eucaliptos»¹⁰. Mas também se fazem contas ao desaparecimento do mundo rural na própria poesia contemporânea. Se os poetas já foram «pastores de ovelhas / líricas» e andaram «como tontos / pelos currais / com o cajado platónico / no braço», vieram depois «pelos montes / cheirar cidades nuas / e não houve quem não tropeçasse / no hálito doente / que exalavam as ruas. // Donos de um gado débil / bucolizando um pouco / morrendo a pouco / e pouco», pode ler-se em «A Écloga» de *O Comércio dos Nervos* (1968)¹¹. De tal ordem que a proverbial quietude da aldeia equivale agora a uma «paz de pasto / já submisso», a uma «paz de pus / de pranto»¹².

Através da corrosão de formas canónicas ligadas à poesia bucólica, como a écloga ou a fábula, Silva Carvalho empregará o seu discurso subversivo quer ao serviço da sátira da «baixa poesia/ dessas líras urbanas»¹³, tangidas por poetas que nutrem ideias pré-concebidas acerca do campo, quer do esgotamento do solo poético da aldeia por via da sua exploração intensiva ao longo de séculos (reduzindo-a à «matrona exausta» do poema «Aldeias»)¹⁴. Gastão Cruz termina o seu ensaio com a transcrição, a título exemplar, da «Fábula» de *Os Ovos D'Oiro* (1969). Trata-se, na verdade, de uma «anti-fábula» onde aquilo que seria um diálogo entre dois animais, num cenário bucólico, com vista à produção de uma sentença ou aforismo moral, se transforma numa muito prosaica cobrição de uma vaca por um boi a ponto de a vaca se indignar com tal «Corno-/gráfica maneira / de tratar do leite»¹⁵. A única moral desta inaudita fábula é não haver moral nenhuma: «Assim falou / o boi / Assim se foi / e veio um / novo»¹⁶. Tem todo o cabimento contrapor, a esta fábula de Armando Silva Carvalho que é anti-fábula, a «Anti-Écloga», assim mesmo intitulada, de José Miguel Silva (n. 1969), cujo discurso escarninho (e a espaços humorístico) encerra todo um programa de recusa do campo e de visceral adesão à cidade que não releva somente de uma concepção social e antropológica mas também de um credo poético:

¹⁰ SILVA CARVALHO, 2006: 306.

¹¹ SILVA CARVALHO, 2006: 100.

¹² SILVA CARVALHO, 2006: 148. No poema «Aldeias» de *Os Ovos d'Oiro* (1969).

¹³ SILVA CARVALHO, 2006: 59. Do livro de estreia *Lírica Consumível* (1965).

¹⁴ SILVA CARVALHO, 2006: 146.

¹⁵ SILVA CARVALHO, 2006: 155.

¹⁶ SILVA CARVALHO, 2006: 156.

*A verdade é que também as urtigas
me aborrecem. Esta doçura dos pássaros,
a silvestre quietude da tarde atravessada
pelo balido das ovelhas, grandes imitadoras
de Edith Piaf, tudo isso não chega a ser
tão daninho como a luz de um semáforo
vermelho, mas um pouco de sangue
na biqueira do sapato faz-me falta.
Faz-me falta praguejar, ter um lago
de cimento onde cuspir, obstáculos
de fogo, fantasias, a metralha dos calinos.
Não me sinto nada bem com a doçura,
com a paz dos ermitérios, de onde Deus
se retirou há quinze anos. [...]
a conclusão é que não sei caminhar sem sapatos
que me apertem. [...] Detesto confessá-lo,
mas eu sou da cidade até à raiz do terror¹⁷.*

José Miguel Silva encontra-se inequivocamente longe da aldeia, optando por perpetuar a redução do campo a uma caricatura e escolhendo ignorar que também no campo os sapatos apertam (se é que não apertam mais que em qualquer outro lado), e que também aí grassa o desencanto, a angústia, a violência, a ruína e a morte.

Já António Manuel Pires Cabral trouxe o quotidiano das gentes do interior do país, em toda a sua crueza, realismo e desassombro, para dentro da poesia, num gesto inédito e corajoso. E fê-lo não a partir de um grande centro urbano, no litoral, mas sim a partir *do* e *no* interior, mantendo-se fiel a uma vida pessoal e profissional em Trás-os-Montes, o que significa que a resistência contra o olvido de «uma região banida»¹⁸ se reveste de um claro sentido ético, e pressupõe um compromisso para com o presente histórico desse «outro» país, compromisso esse que não passa nem pela tentação do discurso regionalista nem por subtilezas decorativas ou traços paisagistas. A. M. Pires Cabral reconduz e devolve o mundo rural à sua materialidade, isto é, à sua humildade, dignidade e integridade. Destas qualidades é que emerge, enxuto, o peso espiritual e anímico da *terra mater*, que dispensa tanto os arroubos messiânicos quanto o *pathos* revolucionário. Passa em revista, ou cataloga, quer os homens e as mulheres «simples, feios e humildes» – os lavradores, os jornalheiros, os ceifeiros, os emigrantes, as azeitoneiras – quer os marginais ou os marginalizados – os doidos, os ciganos, as prostitutas, os velhos, os mendigos.

¹⁷ SILVA, 2002: 31-32.

¹⁸ MAGALHÃES, 1981: 216.

É da maior importância ter em conta que o mundo rural de hoje já não é o mundo rural de meados dos anos 70, época da publicação de *Algures a Nordeste*. A Revolução dos Cravos pôs a nu a realidade de comunidades que viviam isoladas e abandonadas à sua sorte no país agrícola, quase inacessível, e parado no tempo. A adesão de Portugal à União Europeia em 1986 veio abolir as fronteiras e permitir que agriculturas modernizadas e mais competitivas saíssem vitoriosas sobre a agricultura de subsistência, como a nossa, ainda presa a moldes arcaicos. O mundo rural nunca mais seria o mesmo. Em países menos competitivos os agricultores passaram a ser uma espécie de jardineiros da natureza mais do que verdadeiros produtores, ora subsidiados para cultivarem, ora subsidiados para não cultivarem as terras dos seus antepassados, ao sabor das oscilações do mercado comum. Estas mudanças (e outras) foram encontrando eco nos sucessivos títulos de poesia de A. M. Pires Cabral: «noutros tempos», lemos, «era o arado que rasgava a terra, / Fazia dela um ventre aconchegado» – mas «isto foi no tempo em que havia agricultura / nos gestos quotidianos dos homens / e das mulheres»¹⁹.

Em Joaquim Manuel Magalhães (n. 1945), à pureza e à verdade do campo, associadas à infância e à juventude, opõe-se um «litoral delapidado / na sevícia de comércios recentes»²⁰. O passado no campo, lugar por excelência da descoberta e da consumação do amor, enquadrado pelas rotinas agrícolas e pelos ciclos da natureza, surge, por contraste com um presente vivido na «clausura urbana»²¹, como paraíso perdido. A partida para a cidade equivale a uma partida para o exílio, instante em que o verdadeiro país, terra amorosa, amável e amante mais que *terra mater*, fica irremediavelmente para trás. A perda da infância campestre representa uma catástrofe que lança o sujeito num mundo distópico: «tudo em ruínas, / a infância, o país perdido»²². Se antes era possível contemplar «a carroça parada no cortelho (...) // A flor do caramujo, os chamiços, / o tronco podado do marmeleiro, / o tecto com a fuligem da sopa», artefactos e seres vivos iluminados pela presença do ente amado, agora, lê-se, «o desamor é quem caminha (...) // Agora entre palavras sem retorno / a montra refrigerada do talho / junto de uma cabine telefónica»²³. Não está aqui em causa qualquer bucolismo saudoso ou auto-indulgência nostálgica, nem há qualquer apelo ao *fugere urbem* no sentido de, regressando ao campo, reconquistar o paraíso perdido, porque, na verdade, também o mundo rural contemporâneo foi saqueado ou sequestrado em nome do progresso, também a província esbarrou num beco sem saída: estagnou a «água sã» que «vinha no trote de moças e de burros/ de fontes e noras ao entardecer», e o lume antigo que estalava, metáfora de tudo o que era puro e bom, «plásticos e alumínio já

¹⁹ PIRES CABRAL, 2009: 11.

²⁰ MAGALHÃES, 1985: 38.

²¹ MAGALHÃES, 1985: 69.

²² MAGALHÃES, 1985: 69.

²³ MAGALHÃES, 1993: 46-47.

o extinguiram. / E a emigração. E as fábricas em série. / E o horizonte de silos de gente. E intermediários. / E cidades findas ao fim dos escritórios»²⁴. No desterro urbano, espécie de inferno tecnocrático, o exercício de recordar o passado campestre torna-se demasiado doloroso: «Pego no comprimido. Ele tem de martelar / este cabouco de memória»²⁵.

Se é o desespero que, na poesia de Joaquim Manuel Magalhães, alimenta a representação do mundo rural, em António Osório (n. 1933), notoriamente no seu livro *A Ignorância da Morte* (1978), o campo surge-nos como uma afirmação de vitalidade, beleza e virtude que cumpre enaltecê-lo, um lugar onde o humano é mais humano. Não é a voz do sujeito que fala: o sujeito, pelo contrário, retira-se (levando com ele a primeira pessoa do singular) para emprestar a sua voz, num acto de generosidade, às coisas e aos seres mais simples e frágeis, quer animados quer inanimados, pondo a falar aquilo que não pode falar. Fala o tractor: «tenho um veio de dolorosa, serena / transmissão. Custa levar de rojo / uma vaca à cova. Esmaguei já / uma perna. Detesto o peso do reboque. / Cinco anos e ainda não percebo estas / sujas peças que rodam em mim»²⁶. Dá-se voz ao fazendeiro «com coelhos, ovos, / patos, novilhos, que alimenta / e trata como filhos / de outrem, a seu cargo»²⁷. Não há por isso contraste com uma vivência urbana, embora esteja implícita, no seu amor incondicional aos ritmos e padrões da natureza, senão uma recusa, pelo menos um distanciamento ou uma reserva face à civilização da tecnologia e da velocidade, que passa, ruidosa, ignorando o quotidiano do mundo rural. Para que aconteça o reencontro, sem mediação, com uma natureza esquecida, há que cuidar, com desvelo, da «raiz afectuosa», título do seu livro de estreia (1972): o vedor, por exemplo, «tem nas mãos / uma haste de oliveira. // porque procura encontrar / água dentro de si»²⁸.

Porque o interior do país é hoje um espaço despovoado e envelhecido, o «algures a Nordeste» é cada vez mais um «resistir a Nordeste», enquanto não se torna em «nenhures a Nordeste». A *terra mater* «já é só um resíduo de alvoroço»²⁹. A poesia de A. M. Pires Cabral foi-se tornando, por isso, progressivamente mais céptica e pessimista, e, nos dois últimos livros, *As Têmporas da Cinza*, em 2008, e *Arado*, em 2009, de pendor niilista. Constatada a fractura incurável entre o homem e a natureza, a sua poesia recente aparece-nos repleta de lições de finitude e mortalidade colhidas do interrogatório a um Deus surdo e mudo, indiferente à sorte dos homens, ou produto do diálogo, unívoco, com os seres mais insignificantes: «(...) tenho notado que perco / sempre que me meço / seja com que animal for»³⁰. A consciência da ruína e do desaparecimento do mundo rural tal como o conhe-

²⁴ MAGALHÃES, 1993: 71.

²⁵ MAGALHÃES, 1993: 71.

²⁶ OSÓRIO, 1999: 112.

²⁷ OSÓRIO, 1999: 107.

²⁸ OSÓRIO, 1999: 153.

²⁹ PIRES CABRAL, 2009: 14.

³⁰ PIRES CABRAL, 2009: 34.

ciamos agudiza-se porque nos é dada por analogia com a consciência da precariedade do corpo do próprio sujeito poético. Acontece, portanto, uma identificação do corpo do sujeito com o corpo de um mundo rural condenado a desaparecer, reduzido a pequenas memórias (menos de catálogo que, agora, de álbum íntimo) e a pequenos sinais ou objectos: «ao arado / que de facto arou», mas que hoje é «poleiro improvisado, / pasto de ferrugem e carcoma, / lenha em breve»³¹. Nos últimos títulos de A. M. Pires Cabral, quer o campo quer o sujeito despedem-se, e assistimos ao crepúsculo do país interior – político, cultural, social, geográfico – dentro do país interior do sujeito.

Se José Miguel Silva, como vimos, nega estatuto poético – ou pelo menos relevância ou pertinência poética – ao campo, outro jovem poeta, Rui Pires Cabral (n. 1967), optou, desde o seu livro de estreia, em 1994, não pela fuga da cidade para o campo, mas pela fuga de uma cidade rodeada de campo por todos os lados, Vila Real, para uma série de cidades por si eleitas capitais da solidão – fuga a uma juventude emparedada pela serra do Marão: «às vezes era doloroso viver atrás / das montanhas, pressentíamos a distância do mundo como uma faca»³². Os olhos procuram focar um horizonte desprovido de qualquer resquício de campo, que seja a antítese deste. Não se procura um sentimento de pertença. O campo não é, em Rui Pires Cabral, terra de origem, mas terra de onde se parte como quem parte do passado, e em ruptura com ele, de relações – de raízes – cortadas. Talvez em busca de identidade, mas de uma identidade que levite acima do «solo arável» que dá o título ao segundo livro do seu pai A. M. Pires Cabral, na esperança de, não pertencendo a lugar algum, pertencer, através da solidão, a todos os lugares, de ser, como no poema «Tudor», «a quieta província dos outros»³³. E, não obstante, no livro *Capitais da Solidão*, de 2006, numa dessas grandes capitais onde se é sempre estrangeiro (sobretudo de si mesmo), outro tempo chama, afinal, pelo sujeito, numa súbita intromissão da *terra mater*: «Mas numa esquina / inopinada a nossa casa (onde só podemos ser / o que fomos) chama por nós de outro tempo, / de outro meridiano: uma casa com hortas / e fuligem, árvores de fruto, família, fumeiro»³⁴. Longe da aldeia, portanto, mas com a aldeia por perto do coração.

Como vimos, a poesia de A. M. Pires Cabral nem se encontra perto nem longe da aldeia, mas dentro dela. E longe da aldeia pode significar, na verdade, perto da aldeia. Joaquim Manuel Magalhães ou Armando Silva Carvalho, falando a partir da cidade, geograficamente arredados do campo, estão, em muitos dos seus poemas, de tal modo próximos do seu passado campestre que lhes é quase insuportável o peso da memória, agravado pela consciência de que esse mundo se encontra desfigurado. E a poesia de Rui Pires Cabral, pela fuga da aldeia rumo às capitais da solidão, acaba por revelar, afinal, um conflito mal resolvido com o passado.

³¹ PIRES CABRAL, 2009: 13.

³² PIRES CABRAL, 1997: 49.

³³ PIRES CABRAL, 2005: 24. É o título deste livro de Rui Pires Cabral que serve de mote ao título do presente texto.

³⁴ PIRES CABRAL, 2006: 10.

«Algures a Nordeste», apesar da referência a um espaço geográfico definido, significa em simultâneo, por via do advérbio, uma localização indefinida. Se «algures a Nordeste» é, como escreveu Joaquim Manuel Magalhães, onde quer que a vida e os homens resistam, então algures a nordeste pode ser, por exemplo, algures no concelho da Covilhã, na aldeia serrana de Casegas onde, em 1939, nasceu Arnaldo Baptista Saraiva, cidadão do mundo que soube o que é estar perto e sabe o que é estar longe da aldeia.

Bibliografia

- CRUZ, Gastão (1999) – *O campo e a cidade na poesia de Armando Silva Carvalho*. In «A poesia portuguesa hoje», 2.^a ed. Corrigida e aumentada. Lisboa: Relógio D'Água.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981) – *Os dois crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- (1985) – *Segredos, sebes, aluviões*, 2.^a ed. Lisboa: Presença.
- (1993) – *A poeira levada pelo vento*. Lisboa: Presença.
- NAMORA, Fernando (1989) – *Terra* (1941). In «Novo cancionero», pref., org. e notas de Alexandre Pinheiro Torres. Lisboa: Editorial Caminho.
- OSÓRIO, António (1999) – *A ignorância da morte*. In «Barca do Mundo I». Lisboa: Quetzal.
- PIRES CABRAL, A. M. (2006) – *Antes que o rio seque. Poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2009) – *Arado*. Lisboa: Cotovia.
- PIRES CABRAL, Rui (1997) – *Música antológica & onze cidades*. Lisboa: Presença.
- (2005) – *Longe da aldeia*. Lisboa: Averno.
- (2006) – *Capitais da solidão*. Vila Real: Teatro de Vila Real.
- SILVA CARVALHO, Armando (2006) – *O que foi passado a limpo* (1965-2005). Lisboa: Assírio & Alvim.
- SILVA, José Miguel (2002) – *Ulisses já não mora aqui*. Lisboa: & Etc.
- TORGA, Miguel (2007) – *Poesia completa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Vol. 1.

ALGUÉM, NINGUÉM, ALGO ESCREVE? (Breve nota sobre a cena da escrita em Herberto Helder)

ROSA MARIA MARTELO

Universidade do Porto
rosamartelo@sapo.pt

★

Como articular a radical dissolução da autoria levada a cabo na poesia de Herberto Helder com as intensíssimas figurações autorais que, ao mesmo tempo, são projectadas pelo «poema reincidente» herbertiano¹, principalmente em *A Faca Não Corta o Fogo*?² Porque me ajuda a equacionar esta relação, gostaria de evocar aqui um encontro improvável: aquele que reuniu um professor alemão de filosofia e um mestre japonês de tiro com arco segundo a tradição do budismo zen.

Se recordo tão improvável encontro é porque Eugen Herrigel, o professor de filosofia, se tornaria aluno do mestre de tiro com arco, vindo mais tarde a contar o que tinha aprendido, e como aprendera. Do que resultou podermos saber até que ponto um homem formado pelo pensamento filosófico ocidental precisara de se desfazer da nossa tradição de domínio do sujeito sobre o objecto de conhecimento para, ao fim de muitos anos de treino, ser capaz de fazer sua a frase com que o Mestre Kenzo Awa tentava dissuadi-lo de *dominar* o tiro: «*algo* atira, *algo* acerta»³.

¹ Cf. HELDER, 2001^a: 127: «Só é seguro que a pergunta, a procura, o poema reincidente, cristalizam numa grande massa translúcida, um bloco de quartzo. Talvez seja tranquilizador quando olhado de frente, ali, no chão, do tamanho da casa: parece nascer ininterruptamente».

² Por este título refiro-me apenas ao conjunto de inéditos assim designado no livro homónimo de 2008, depois incluído em *Ofício Cantante*, acrescido de mais alguns poemas (HELDER, 2009).

³ HERRIGEL, 2007: 74.

No livro que depois veio a escrever, *Zen ou a Arte do Tiro com Arco*, Eugen Herrigel reproduz alguns dos seus diálogos com o Mestre. Para não atraiçoar o tom da argumentação, reproduzo textualmente certos passos de conversa:

O senhor preocupa-se desnecessariamente – disse o mestre para me consolar. – Afaste de uma vez por todas do seu espírito a preocupação de acertar no alvo! Pode tornar-se um mestre arqueiro, mesmo que não acerte sempre. Os tiros certos não passam de provas exteriores e confirmações do grau máximo de ausência de intenção e de libertação do Ego, meditação, ou como lhe queira chamar.

(...)

Dou-lhe um exemplo sobre o qual reflecti muitas vezes: a aranha «dança» na sua teia sem saber que as moscas se prenderão nela. A mosca, dançando despreocupadamente num raio de sol, ignorando o que a aguarda, enreda-se na teia. Mas «algo» dança através delas, e nesta dança interior e exterior fundem-se. Do mesmo modo o arqueiro atinge o alvo, sem ter feito pontaria – e melhor não lhe posso explicar⁴.

Na sequência desta lição, Herrigel acabará por confrontar o Mestre com a possibilidade de longos anos de prática lhe terem permitido interiorizar de tal modo a posição do alvo que, sem o saber, ele estaria afinal a fazer pontaria. O Mestre marca então um encontro para a noite, e por duas vezes as suas setas hão-de voar no escuro de um pavilhão de tiro onde uma única vela acesa desfoca completamente a visão. Eis as considerações que tece a seguir:

O senhor dirá talvez que o primeiro tiro não constitui nenhuma proeza, pois há décadas estou tão familiarizado com o pavilhão onde está o alvo que consigo calcular onde ele se encontra, mesmo na mais profunda escuridão. É bem possível, e não vou subestimar essa circunstância. Mas o que me diz da segunda seta, que acertou na primeira? Em todo o caso, sei que não fui «eu» o autor deste tiro. Algo atirou e algo acertou⁵.

Não sei se Herberto Helder leu o livro de Herrigel, mas em *Faca Não Corta o Fogo* há um poema que parece entrar em diálogo com os fragmentos que acabo de citar:

*se me vendam os olhos, eu, o arqueiro! acerto
em cheio no alvo porque o não vejo:
por pensamento e paixão,
ou porque foi tão sentido o vento a luzir nos botões dos salgueiros,
como se atirasse do outro lado do vento,*

⁴ HERRIGEL, 2007: 68.

⁵ HERRIGEL, 2007: 79.

*ou na solidão de um sonho,
ou como se tudo fosse o mesmo: flecha e alvo –
e
cego
acerto em cheio:
porque não quero*⁶

A possibilidade de haver uma relação entre o que Herberto Helder diz neste poema e o que é defendido pelo Mestre Kenzo Awa, seja ela de carácter hipertextual ou simplesmente consequência de uma certa sintonia, interessa-me não em si mesma, mas por abrir um caminho para a compreensão da escrita herbertiana. Não será excessivo, creio, ver no arqueiro que fala neste poema uma figuração daquele que escreve, e, se assim for, tudo indica que Herberto Helder coloca o poeta na condição de podermos concluir que se ele acerta é porque, na sua escrita, *algo* escreve, e porque, em função dela, *algo* acerta. Tal como o Mestre Kenzo Awa, Herberto Helder sublinha a ausência de intenção do poeta-arqueiro, a necessidade de que a escrita se liberte das contingências de uma polarização subjectiva. E poderíamos pôr ainda em paralelo aquilo a que o Mestre Zen chama «algo» (esse «algo» que atira e acerta) e uma isotopia que atravessa as magníficas imagens herbertianas neste poema: a condição de inerência e de intrinsecidade que une sujeito e objecto. Nestes versos de Herberto Helder, pensamento e paixão, natureza e imaginação são categorias não oponíveis entre si, são emergências do mesmo, dobras de um tecido único, inconsútil e *cantante*. Assim, Herberto Helder pode escrever que o poeta-arqueiro acerta sem precisar de ver o alvo, pode dizer que acerta porque vendado, ou que acerta «(...) porque foi tão sentido o vento a luzir nos botões dos salgueiros, / como se atirasse do outro lado do vento», «ou como se tudo fosse o mesmo: flecha e alvo –». Nessa relação de intrinsecidade, o eu dissolve-se num estado de acerto pleno com o mundo, condição que a poesia de Herberto Helder representa muitas vezes através da imagem de um corpo oco e rítmico, atravessado pela «electricidade do universo»⁷.

★

E no entanto há qualquer coisa que parece diferente, uma espécie de «ruído» na atitude zen que o poema explora, pois onde o Mestre Awa diz «Em todo o caso, sei que não fui ‘eu’ o autor deste tiro», Herberto Helder insiste na figura do arqueiro: «se me vendam os olhos, eu, o arqueiro! acerto / em cheio (...)». E embora depois acrescente «acerto em cheio: / porque não quero», a verdade é que usa um verbo volitivo, se bem que na negativa.

⁶ HELDER, 2009: 607.

⁷ HELDER, 2009: 352.

É precisamente esta dualidade que tento analisar: o facto de o reconhecimento de que *algo* escreve não excluir uma exclamativa referência ao querer negativo do poeta-arqueiro.

De muitas maneiras, a obra de Herberto Helder insiste na ausência do poeta: o poema só acontece «quando o rosto inquieto da luz já não se filma», lê-se em *Do Mundo*⁸. E em *Ou o Poema Contínuo – Símula* (2001b), o próprio nome de autor «Herberto Helder» surgia articulado com o título da Obra, como se antes da conjunção *ou* não houvesse ninguém, apenas outro nome para a continuidade do poema, condição que, em 2004, a transferência do título *Ou o Poema Contínuo* para o volume de recolha de toda a poesia iria acentuar ainda mais.

Embora o nome «Herberto Helder» cumpra uma função autoral, enquanto outro nome da Obra ele representaria menos a paternidade da escrita do que uma filiação. Como no poema que começa «Este que chegou ao seu poema pelo mais alto que os poemas têm», no qual podemos ler:

(...)
Alguém disse: a estrela absoluta entrou pela tua suavidade.
Travessa a travessa de osso – porque eras virgem – e transmutou-te.
Filho.
 (...)⁹

Tal transmutação significa, perante o leitor, a irrelevância da identidade, não simplesmente pessoal e biográfica, mas até no que diz respeito à função (de identificação) autoral extrínseca à obra, que tenderíamos a identificar com uma imagem de poeta ausente. Se o *Ou* que liga o nome de autor à ideia de *Poema Contínuo* não anula a função autoral que é própria desse nome, essa conjunção consegue no entanto reduzir tal função ao mínimo porque atrai o nome de autor para uma posição intrínseca à obra. O nome «Herberto Helder» passaria, assim, a referir essa obra na qual a intensificação da experiência da subjectividade fora levada até ao ponto extremo de indistinção comunicante que «(...) há nalguns sítios de alguns poemas / abruptos, sem autoria»¹⁰. No nome expandido que é a equação «Herberto Helder *Ou o Poema Contínuo*», *Ou* é uma disjunção inclusiva, pelo que desvaloriza o referente autoral e expõe um certo entendimento da relação com a escrita: a entrega sem restrições à voracidade de um percurso tão exaltante quanto mortífero, a transformação do nome de poeta em poema, «filho» da obra – ou, mais simplesmente, o outro nome da obra.

Esse é um dos movimentos da escrita herbertiana. E todavia, o leitor de Herberto Helder, e muito particularmente o leitor de *A Faca Não Corta o Fogo*, não deixa de conceber

⁸ HELDER, 2009: 531.

⁹ HELDER, 2009: 518-519.

¹⁰ HELDER, 2009: 518.

uma fortíssima imagem de poeta enquanto figura autoral associada aos «poemas / abruptos, sem autoria». Como surge essa imagem? E como ligá-la com a imagem do arqueiro cego que comecei por citar?

*

A poesia de Herberto Helder recorda e regista os actos de escrita que a fundam, narra de muitas maneiras um «nexo estilístico»¹¹ que emerge de um ritmo que foi concreto, corporal, mão, matéria, paixão, uma língua (um idioma) que não se separa da voz:

*e eu que tenho a meu cargo delicadeza e inebriamento
;tenho acaso no nome o inominável?
mão batida, curta, sem estudo, maravilhada apenas,
nada a ver com luminotecnia prática ou teórica,
mas com grandes mãos, e eu brilhei,
o meu nome brilhou entrando na frase inconsútil (...)*¹²

Por este passado, o poema liga-se ao acto de escrita, tantas vezes lembrado ao longo da obra. Como neste excerto de *Flash*:

*Em quartos abalados trabalho na massa tremenda
dos poemas.
Que me olham de tão perto que eu ardo.
Um dia hei-de ficar todo límpido,
ou calcinado nervo a nervo. Ou por me ver
Deus
de um canto das palavras, com sistinos
dedos pintados em torno à voragem
diuturna, tocando na matéria.
Ininterrupto, eléctrico.*¹³

Eis alguns exemplos de uma narrativa que, por fragmentos, constrói um intensíssimo retrato de poeta. A quem atribuir, por exemplo, esta pergunta: «e eu reluzo, / as varas requeimadas contra as grandes fábricas da água, / até à mesa onde escrevo?»¹⁴. Só que, tal como a figuração da autoria que comporta, esta pergunta apenas no poema pode ser formulada,

¹¹ HELDER, 2009: 608.

¹² HELDER, 2009: 612.

¹³ HELDER, 2009: 354.

apenas o poema lhe pode responder. O que traz o leitor de volta ao paradoxo de apenas o poema poder falar enquanto poeta, pois «o poema escreve o poeta»¹⁵, não o contrário.

Em *A Faca não Corta o Fogo*, surgem por várias vezes referências a uma forma de transmutação identitária, a licantrópia¹⁶, no que poderia parecer uma afirmação de poder, ferocidade e voracidade. No entanto, o lobo também foi uma figura usada pelos alquimistas para representar o antimónio usado no *opus magnum*, um elemento associado pelo pensamento hermético a Saturno e, portanto, à passagem de um estado a outro, de um ciclo a outro, à separação e também à superação da limitação individual. Dirigindo-se explicitamente ao lobo, um dos poemas recorda-o num momento preciso: «(...) quando te abrias / pela boca como que cheia de música»¹⁷, assim se sugerindo o seu *ofício cantante*. Mas assim se sugerindo também a sua condição transmutada, já que esta cena apenas é situável no texto e em relação com a escrita.

Portanto, o leitor de Herberto Helder sabe que só na escrita se produzem tais transmutações. E todavia, a imagem de poeta que emerge destes textos é tão irradiante e poderosa, que ele, leitor, fica preso na dupla visão de presença e ausência das figurações de autoria projectadas pelos poemas. Mesmo se a sua intensidade se apresenta sob a forma de uma solvente exposição ao nascimento do poema, mesmo se o poema «(...) devora / a mão que o escreve (...)»¹⁸, para usar uma formulação herbertiana, ao mesmo tempo o texto guarda (e diz guardar) uma memória dessa mão – e intensíssima. Porque, se por um lado nos mostra que *algo* escreve, também nos leva a conceber a figuração autoral daquele que «foi tão oficial com as pontuações mais simples»¹⁹, com o «papel sobre a mesa»²⁰, ou diante do caderno, escrevendo com a bic cristal preta:

*bic cristal preta doendo nas falangetas,
papel sobre a mesa,
a luz que vibra por cima, por baixo
a cadeira eléctrica que vibra,
e é isto:
eletrocutado, luz sacudida no cabelo,
a beleza do corpo no centro da beleza do mundo:
pontos de ouro nas frutas,
frutas na luz escarpada,
clarões florais atrás de paredes de água,*

¹⁴ HELDER, 2009: 558.

¹⁵ HELDER, 2009: 531.

¹⁶ HELDER, 2009: 543-581-582.

¹⁷ HELDER, 2009: 581.

¹⁸ HELDER, 2009: 531.

¹⁹ HELDER, 2009: 594.

²⁰ HELDER, 2009: 607.

*água guardada no meio das fornalhas
 – isto que, sentado eu na minha cadeira eléctrica,
 entra a corrente por mim adentro e abala-me,
 e com perícia artifice deixa no papel
 o nexo estilístico entre
 o terso, vívido, caótico e doce:
 e o escrito, o carbonífero, o extinto,
 o corpo²¹*

Desta maneira, a evocação do acto poético coloca o leitor diante do paradoxo de conceber uma intensa figuração de autor em função da sua transmutação em poema: uma intensificação da figuração autoral que decorre da dissolução da autoria. É uma síntese tão radical quanto improvável: por ela regressa a hipertrofia romântica do sujeito, não para se opor à sua dissolução moderna, mas para a atravessar, e para, por dentro dela, através dela, voltar a ser possível. A aurática subjectividade dos grandes românticos ressurgem assim hoje, renovada, contra toda a improbabilidade, e em função do que fora dissolução da subjectividade na experiência moderna do texto. Entre poder conceber o poeta quando se ausentou e não poder concebê-lo quando está presente, o leitor fica sempre entre presença e ausência, o que é a própria condição da epifania. O poeta repetidamente assassinado pela escrita ressurgem, assim, «redivivo», no paradoxo de uma figuração autoral magnificada pela narrativa da destruição da autoria.

Bibliografia

- HELDER, Herberto (2001^a) – *Herberto Helder: entrevista*. «Inimigo Rumor. Revista de Poesia». Rio de Janeiro: Sette Letras, n.º 11, 2.º semestre 2001, pp. 190-197.
- (2001^b) – *Ou o Poema Contínuo – Súmula*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2004) – *Ou o Poema Contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2008) – *A Faca Não Corta o Fogo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2009) – *Ofício Cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- HERRIGEL, Eugen (2007) – *Zen ou A Arte do Tiro com Arco*, trad. Patrícia Lara, s.l., Biblioteca Editores Independentes.

²¹ HELDER, 2009: 607-8.

VII – TRADUÇÃO POÉTICA

QUE SENTIDO SE TRADUZ EM POESIA?

FERNANDO GUIMARÃES

Ensaísta

Um sociólogo que foi um dos mentores do Estruturalismo, Lévy-Strauss, fez uma referência às sementes de uma planta tropical numa tentativa de nos mostrar como sociologia e linguística se podem encontrar. Essa planta é o *urucu*. Lévy-Strauss reconhece que para a tribo brasileira dos nambiquaras o amarelo e o vermelho formam frequentemente para eles uma única categoria linguística, devido às variações do corante do *urucu* que, dependendo da qualidade de grãos e do seu grau de maturidade, oscila entre o vermelhão e o amarelo alaranjado.

Perante uma cor, num caso como este, haveria uma significação denotativa variante, ainda que houvesse, ao mesmo tempo, um mínimo invariante de significação que, para um linguista como Georges Mounin, acabava por viabilizar, na ocorrência de um encontro de um membro da referida tribo com qualquer um de nós, uma passagem do significado de uma língua para outra. Tornar-se-ia possível, assim, uma comunicação.

Diga-se desde já – e isto permite alargar o âmbito da questão – que não há cores padronizadas, a não ser o caso do branco e do preto precisamente por não serem cores. Quando os pigmentos se misturam em quantidades infinitamente variáveis, verifica-se que as diversas línguas em face dessas cambiantes já não dispõem de termos designativos rigorosos. Recorre-se então a informações de natureza conotativa, a verdadeiras metáforas que acabam por ficar ancilosas numa espécie de catacrese ou metáfora-morta. Referimo-nos, então, a azul marítimo, amarelo vivo, verde-esmeralda, açafraão, etc.

Georges Mounin avançará para uma nova conclusão: a comunicação sempre que ocorra está na dependência de certos enquadramentos que correspondem a uma *visão do mundo*; desde que haja um mínimo invariante de significação, é possível inferir que visões do mundo diferentes, assentes em línguas também diferentes, não são incomunicáveis.

A noção de visão do mundo foi desenvolvida com particular atenção por Dilthey, considerando o papel desempenhado por atitudes sociais, afirmação de valores, ideias, aspirações, crenças religiosas, abordagens filosóficas, interpretações científicas, manifestações artísticas. Estes aspectos particulares são passíveis de constituir totalidades, interagindo, criando complexos culturais. Considerando-se a partir desta perspectiva o caso da arte, poderíamos dizer que a cultura se assume como um sujeito de criação artística acabando tal criação por se inserir em tais totalidades. No caso da literatura, as palavras não podem deixar de se ressentir disso. O seu sentido, as suas conotações variam: a palavra *alma* não terá sentidos diferentes quando é usada na Idade Média, no Renascimento ou num século como o XIX tão marcado por opções de tipo cientista? Com efeito, confrontamo-nos com concepções do mundo, horizontes culturais, ideologias, paradigmas que concorrem para tal diversificação...

A noção de visão de mundo permite agora um aprofundamento maior. Reportemo-nos àquele mínimo invariante de significação a que se referiu Mounin ao considerar o caso das cores. Se considerarmos o problema da tradução literária, que, como é óbvio, se não contenta com tais mínimos invariantes de comunicação, seríamos levados a passar – digamos assim – da catacrese, que, como é sabido, decorre de um *deficit* verbal quanto a um novo sentido, para a metáfora, a qual surge em si mesma como uma expressão potenciadora de múltiplos sentidos a que, entretanto, uma visão do mundo não é alheia.

Hoje que tanto se fala em globalização podemos admitir que se dê um progressiva convergência linguística ou encontro de culturas cujo limite estaria na criação de uma noosfera, sendo este, aliás, um desiderato que já vinha de trás, precisamente do racionalismo do século XVII. Contudo, importa não esquecer que uma correspondência de conceitos em línguas diferentes só é mais ou menos pacífica nos dicionários; é que as palavras em línguas diferentes nem sempre cobrem a mesma superfície significativa, conceptual.

Seria oportuno fazer agora uma aproximação entre esta noção de superfície conceptual e uma outra noção a que já aludimos, a de conotação. A conotação acaba por implicar uma amplificação de significações, sujeita a factores intertextuais, a valores expressivos, a complexas elaborações de natureza cultural que ora deslocam ora aproximam entre si os campos semânticos ou, até, à revelação daquele mistério a que se referia Rilke, para quem, quase tudo o que nos acontece é inexplicável.

Deparamos, assim, com um espaço ou uma realidade que não é apenas de natureza linguística, e esse afastamento pode ir tão longe que se chegue a um limite que seria o indizível rilkiano. É o contrário do que acontecera no já referido século XVII quando Descartes alimentou a ideia de uma língua universal em que seriam considerados apenas conceitos

que, tal como os números, se subordinassem a uma ordem estritamente lógica ou a um puro e infalível sistema designativo.

Como é óbvio, no caso da expressão literária uma ordem tão estrita como esta não é passível de ser aplicada. A linguagem de um poema, por exemplo, ganha sempre a maior disponibilidade expressiva. É a linguagem o suporte dessa expressão. Mas sobre esse suporte incide uma realidade que, como vimos, não é só a da linguagem. Há múltiplas referências culturais ou intertextuais (que em certos casos *são* linguagem como, por exemplo, a *Iliada*, o *dolce stil novo*, a poesia de Fernando Pessoa, mas que podem não o ser como acontece com a Vitória de Samotrácia, uma sinfonia de Beethoven ou uma estátua de Henri Moore), valores, incidências históricas ou outras múltiplas experiências que, cruzando-se entre si, concorrem para a formação de uma *visão do mundo*. Este é um aspecto a considerar em toda a obra de arte, incluindo a literatura. Ora no caso da literatura dá-se a circunstância dessa visão do mundo ser incorporada através da linguagem.

Há pouco referimo-nos á música e às artes plásticas. Nelas, ao contrário do que acontece com um poema ou um romance, a *linguagem* é outra. Mas se pusermos entre parêntesis esta diferença, ser-nos-ia dado perspectivar estes diferentes géneros artísticos, desde a poesia às artes plásticas, a partir do que neles se apresenta como sendo comum mediante uma abordagem ou um discurso que já não é o da linguística mas, sim, o da estética: o que faz com que uma obra de arte – poderíamos falar de novo na *Iliada* ou numa sinfonia – se apresente como uma obra de arte? Talvez seja o conhecimento que temos ao encontrarmos nela a expressão do que, a partir de todas aquelas realidades, valores ou experiências atrás referidas, acaba por se configurar mediante uma expressividade que fique devidamente *escrita* ou *inscrita*.

No caso da tradução é precisamente o *escrito* que se tem em vista. Numa primeira abordagem, aí, o escrito corresponde ao sentido da linguagem. Mas o sentido em literatura cria uma situação de interpretação. Isto ultrapassa, como é óbvio, uma simples comparação de léxicos. O tradutor tem que deixar entrever ou dar a ler essa interpretação que acaba por se apresentar como um conhecimento.

Não é por acaso que a hermenêutica, na sua origem, está relacionada com a tradução ou a descoberta num texto de uma nova versão. De acordo com a tradição bíblica procurava-se para além de um sentido literal um *sensus spiritalis*. Hoje não usaríamos esta expressão, a qual está sobretudo relacionada com uma leitura alegórica. A essa leitura alegórica seria preferida, com o decorrer do tempo e a subsequente afirmação de poéticas novas, uma compreensão de natureza simbólica, aquela que Goethe no limiar do Romantismo há-de propor como a mais consentânea com o que seria a dimensão poética da linguagem literária, dimensão essa que acompanha o desenvolvimento de uma nova noção, a de forma simbólica tal como foi desenvolvida por Ernest Cassirer. E a linguagem, que por ele será vista, como disse, a partir de uma «fenomenologia da cultura», apresenta-se como uma dessas formas.

A tradução remete-nos inevitavelmente para um dos principais aspectos da palavra: o seu sentido. Mas o sentido pressupõe para além de uma abordagem linguística – mesmo que esta se limite apenas às formas do sentido – uma outra que se alarga mais indo ao encontro do que se designou por visão do mundo, a qual não deixa de se traduzir numa abordagem que é já de natureza filosófica, hermenêutica. Tudo isto se tornará mais complexo se considerarmos o outro aspecto das palavras, o dos significantes, que é particularmente importante no caso da escrita poética, onde dir-se-ia que se há-de ouvir, sobretudo através do seu próprio ritmo, aquilo que está escrito. Uma palavra ou, melhor, uma sequência textual vivem sempre em enquadramentos como estes, os quais condicionam o problema da tradução. E não será precisamente por tal facto que uma tradução acaba por se tornar numa *segunda* escrita?

RITMO, RITMOLOGIA. TRADUZIR PESSOA EM ITALIANO

PIERO CECCUCCI

Universidade de Florença
piero.ceccucci@unimi.it

A palavra é, numa só unidade, três coisas distintas – o sentido que tem, os sentidos que evoca, e o ritmo que envolve esse sentido e estes sentidos.

[...]

O ritmo consiste numa graduação de sons e de faltas de som, como o mundo na graduação do ser e do não ser. Quer disto dizer que o ritmo consiste numa distribuição de palavras, que são sons, e de pausas, que são faltas de som.

(Fernando Pessoa)¹

No decurso da sua longa história, o acto de traduzir foi considerado quase uma actividade artesanal, raramente artística: um simples ofício ou uma operação cultural, não disciplinado por normas ou regras, mas pelo gosto ou pela experiência individuais ou, nos momentos mais felizes, por convicções pessoais histórico-estéticas.

Hoje, felizmente, já não é assim e a tradução, a partir dos últimos vinte anos do século passado, tem vindo a configurar-se à maior parte dos críticos como uma praxis linguístico-comunicativa que, fazendo uso do justo rigor metodológico, se apoia solidamente numa ampla faixa de leis e princípios racionais, objectivamente verificáveis, que se consubstanciam numa nova ciência, a Ciência da tradução, a qual convoca para o laboratório do

¹ PESSOA, s/d: 47 e 49.

tradutor toda uma série de outras disciplinas históricas, sociais e linguísticas, para além das reflexões sobre o fenómeno da recepção e as ciências da comunicação, elidindo do processo tradutivo, o mais possível, a abordagem subjectiva e intuitiva.

É, contudo no campo académico-institucional que essencialmente se verificou a mudança decisiva nesta direcção, pois no campo editorial a actividade de traduzir, até hoje, ficou mais ou menos ligada à praxis do passado cujos êxitos permanecem ainda ligados à habilidade do tradutor, em detrimento da cientificidade dos procedimentos usados. Com efeito, é justo reconhecer que é sobretudo nas Universidades que, com maior decisão, se deu o impulso mais convicto, mediante Congressos Internacionais e uma série de publicações teóricas, para conferir dignidade científica ao acto tradutivo, libertando-o do diletantismo e do empirismo, e chegando a propô-lo – entre nós, em Itália – como disciplina académica em Cursos de Licenciatura curriculares de Teoria e Prática da Tradução do Texto Literário, que obteve um amplo consenso por parte dos estudantes.

Assim, e como era de esperar, no seguimento de uma rápida difusão da tese, apesar de algumas opiniões contrárias, provenientes da área do pensamento hermenêutico, uma copiosa quantidade de textos críticos, de ensaios e de intervenções teóricas² acompanhou o inserção cada vez mais estável da disciplina nos Institutos Superiores, que puderam pôr à disposição dos jovens uma ampla gama de materiais bibliográficos de reflexão e de referência, embora – após os primeiros entusiasmos – pareça ainda pouco próxima, como, ao contrário era nas expectativas, a meta de uma «teoria universal da translação».

Todavia, sem avançar no terreno árduo e, muitas vezes, instável, das teorizações e evitando traçar o itinerário da teorese, que nos levaria muito longe, afastando-nos das finalidades desta intervenção, é sobretudo na tradução do texto poético que se podem registar as mais numerosas e significativas convergências teóricas, a partir do momento em que este, pela sua natureza – a menos que se trate de uma composição em verso longo ou em verso livre – enfrea e disciplina o tradutor, chamando-o ao respeito formal pelo original, geralmente já submetido pelo autor, como por exemplo no soneto, a regras métrico-rítmicas codificadas.

Mas, sem cair em euforias fáceis, reivindicando *sic et simpliciter* a supremacia do especular sobre o fazer, com normas claras e partilháveis, as dificuldades da tradução permanecem todas, mesmo no campo poético, a partir do momento em que transportar um

² Vd., entre os mais significativos: ECO, Umberto (2003) – *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Ed. Bompiani; BASSNETT, Susan (1980) – *Translation Studies*. London, New York (2.ª Ed., revista 1991), (tr. it. *La traduzione. Teorie e pratica*, Milano: Ed. Bompiani, 1993); BUFFONI, Franco (a cura di) (2004) – *La traduzione del testo poetico*. Milano: Marcos y Marcos, Milano; NASI, Franco (ediz. di) (2001) – *Sulla traduzione Letteraria*. Ravenna: Longo Ed.; OSIMO, Bruno (1998) – *Il manuale del traduttore*. Milano: Hoepli; IDEM (2001) – *Propedeutica della traduzione*. Milano: Hoepli; STEINER, George (1975) – *After Babel*. London: Oxford U.P. (tr. it. *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, 2.ª ed. ampliata e rivista 1992; tr. it. ampliata, Milano: Garzanti, 1994); TOROP, Peeter (1995) – *Total'nyi perevod*. Tartu: Tartu U.P. (tr. it. *La traduzione totale*. Rimini: Guaraldi, 2001); VENUTI, Lawrence (1995) – *The Translator's Invisibilità*. London: Routledge (tr. it. *L'invisibilità del traduttore*, Roma, Armando, 1999).

sistema linguístico, com as suas características métricas, rítmicas, semânticas, diferente de língua para língua, num outro sistema linguístico; transladar um conjunto de signos e referentes de um código para outro, de uma «cultura» para outra, acaba por ser uma façanha ingrata que, muitas vezes, como diria o nosso pai Dante, «fa tremare le vene i polsi», «faz tremer as veias e os pulsos»³.

Hoje, porém, podemos apoiar o acto tradutivo do texto poético com uma consciência – diria com um conhecimento teórico e prático – completamente desconhecida apenas há algumas dezenas de anos, que permite ao tradutor atingir resultados importantes, por vezes excelentes, cientes de que a operação da tradução poética é, no entanto, um acto pragmático de pequena proporção verbal à procura de um moto poético satisfatório e sedutor. O que torna superados os tempos em que a versão poética se atribuía *ipso facto* margens de liberdade hoje impensáveis. Por outras palavras, o moto poético do texto de chegada já não se tenta alcançá-lo mediante a libertação formal do original, mas através da adesão máxima ao mesmo, toda implícita, que possa conservar toda a extensão à exegese e à interpretação, deslocando e realçando o conceito de fidelidade – unanimemente acolhido – da pura transliteração a «passagem da língua poética a língua poética outra».

Reside aqui, na minha opinião, o nó do problema, pois é agora claro que traduzir poesia é (re)fazer poesia numa outra língua.

Acolhida na sua essencialidade de normas, a transposição em verso do texto poético movimenta-se, assim, em binários formais bem precisos e indeclináveis, na medida em que se percebe que a sua funcionalidade e sucesso – uma vez eliminado, agora e sempre, o empenho para a opção da manutenção da rima – residem expressamente na essência rítmica, sustida, tanto quanto possível, por um aparato métrico consciente, o qual assegura a série de retornos de acentuação, de espaços silábicos repetidos, que conformam a própria voluta rítmica. Daqui, o aparecimento, nestes últimos anos, de específicos textos teóricos sobre a necessidade e modalidade, imprescindíveis, de dotar de ritmo na língua de chegada os textos poéticos em tradução. Quase uma ciência, portanto, a ritmologia, que, embora com risco de inundar de excessiva codificação as normas em torno ao acto da translação, poderia ser assumida e valorizada para fornecer sugestões úteis – práticas e teóricas – a quem, por profissão ou paixão, se situe com competência neste campo⁴.

³ «La traduzione di poesia è contemporaneamente produzione e riproduzione, analisi critica e analisi poetica, rivolta tanto verso il sistema linguistico straniero, quanto verso il proprio. Traduzione poetica, dunque, [...] come risultato di una interazione verbale con un modello straniero recepito criticamente e attivamente modificato». (BUFFONI, Franco (a cura di) (2004) – «La traduzione del testo poetico». In *La traduzione del testo poetico*. Milano: Marcos y Marcos, Milano, p. 20).

⁴ Copiosa é a bibliografia sobre o argumento. Aqui limitar-me-ei a indicar só alguns dos textos críticos mais significativos: vd. BUFFONI, Franco (a cura di) (2002) – *Ritmologia*. Atti del Convegno *Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Cassino 22-24, 2001. Milano: Marcos y Marcos. Ponto de referência imprescindível sobre o sentido de significado e valor do ritmo na tradução é o número monográfico dedicado à ritmologia da revista *Materiali di Estetica*, n.º 2, Milano, CUEM, 2000, em que se encontram ensaios dos mais prestigiados estudiosos da ritmologia internacional.

Compreendido o que até agora foi aqui esboçado, como rápida advertência genérica e geral à operação tradutiva do texto poético, válida, portanto, em sentido diacrónico e sincrónico para qualquer composição e qualquer autor, olhemos mais directamente, no que respeita o tema por mim proposto, para o texto poético pessoano que, na translação de português para italiano, colocou todos os problemas próprios do traduzir poesia e «alguns» mais.

Todos sabem – diferindo de momento a profundidade de pensamento e a riqueza intelectual do aparato semântico-verbal, aos quais voltaremos mais adiante – que a extraordinária força e sedução do dizer poético pessoano consiste e se derrama na chamada musicalidade do verso, nas pulsões de um fraseado cuja dominante reside nas volutas e nas actuações de um moto que assegura, qual fluxo incessante e cheio, a circulação de timbres melódicos envolventes e significantes, apoiados por um perfeito, sublime sistema métrico e rítmico, que escande e mede tempos e cadências. Nisto, como se percebe bem, reside a essencialidade – diria a própria cifra – do chamado «pensamento poetante» de Pessoa, do seu «pensar em ritmo»⁵ que, como em Leopardi ou em T. S. Eliot, encontra uma sua enunciação harmoniosa na modulação métrica e rítmica do verso: a única, esta, capaz de recriar no texto de chegada a imagem do texto poético, naquele seu momento auroral, dado pela musicalidade do aparato textual, ainda que esta musicalidade seja sempre outra, como outra é a língua, perante o original. Até ao ponto, de ocorrência não rara, de a solução rítmica, para poder manifestar-se na sua plenitude deve, sem hesitações, prescindir do moto do fraseado original, para encontrar um seu moto natural.

Não há dúvida – fazendo agora referência expressa e directa à antologia *Il mondo che non vedo*⁶, recentemente publicada em italiano – que a atenção do tradutor, instruído pelo próprio Fernando Pessoa⁷, poeta-tradutor de poetas⁸, para utilizarmos uma expressão de

⁵ O enunciado é de Fernando Pessoa, por ele empregado para definir a escrita poética de Antero de Quental. (Vd. PESSOA, Fernando – «Três mestres: Antero, Cesário Verde e Camilo Pessanha». In *Páginas sobre Literatura e Estética*, cit., 126).

⁶ PESSOA, Fernando (2009) – *Il mondo che non vedo*, org. di Piero Ceccucci. (Trad. di P. Ceccucci e O. Abbati). Milano: BUR/Rizzoli. Todas as citações de excertos poéticos de Pessoa são extraídas do presente texto e remetem para ele.

⁷ De facto, escrevia Pessoa: «Um poema é uma impressão intelectualizada, ou uma ideia feita emoção, comunicada aos outros por meio de um ritmo. Este ritmo é duplo num só, como nos lados côncavo e convexo do mesmo arco: é feito de um ritmo verbal ou musical e de um ritmo visual ou imagético, que para ele concorrem interiormente. A tradução de um poema deveria pois adunar-se absolutamente (1) à ideia ou emoção que constituem o poema, (2) ao ritmo verbal em que essa ideia ou emoção é expressa; deveria adunar-se relativamente ao ritmo interior ou visual, guardando as próprias imagens originais quanto possível, quando não conservando o mesmo tipo de imagens». (PESSOA, Fernando – «A tradução de um poema». In *Páginas sobre Literatura e Estética*, 52).

⁸ Para compreender a importância que Pessoa dava ao resultado rítmico na tradução do texto poético, bastará recordar que destacava, nas poesias por ele traduzidas, a indicação: «Tradução de F. P. ritmicamente conforme com o original». (Vd. SARAIVA, Arnaldo (1996) – *Fernando Pessoa, poeta-tradutor de poetas*. Porto: Lello Ed.). De facto, acrescenta Arnaldo Saraiva: «Pessoa bate especialmente na tecla da «mais perfeitamente possível conformidade» com o texto original, indo ao ponto de escrever [...] que a tradução «não deve pecar por frouxa» mas também «não deve pecar por aperfeiçoadora» e que «traduzir

Arnaldo Saraiva, ao aproximar-se do texto poético pessoano, se centrou necessariamente toda – para além da óbvia, imprescindível e correcta translação dos significados – em conseguir o andamento rítmico do verso e da circularidade melódica da estrofe ou de toda a composição, se breve, conservando, na medida do possível, na língua de chegada, até as próprias imagens, preocupação sem a qual a poeticidade da nova estrutura textual não se consegue e a poesia não surge. Não se recria. A poesia, em suma, *non est*.

Por isso e com esta finalidade, em primeiro lugar, da parte do tradutor foram cuidadas duas acções de particular importância: refiro-me à ordem das palavras e à sinonímia.

Relativamente ao primeiro acto, que pode envolver tantos espaços bastante exíguos mas muito frequentes e necessários para um rendimento *optimal* em língua italiana, com a deslocação de dois lexemas, por exemplo substantivo e adjectivo, quer sintagmas mais *corpósos* quer, finalmente – mais raramente – inteiros versos que são redistribuídos a fim de obter uma pulsão melódica mais conforme. Trata-se de uma modalidade *tradutiva* que repropõe a definição saussuriana de «eixo sintagmático», mas que no específico diz respeito à sua funcionalidade de pesquisa de uma essência rítmica; modalidade, esta, que não responde já a exigências propriamente linguísticas que diferenciam o português do italiano, mas a uma motivada atenção à função rítmica, como garantia do resultado poético da versão, cuja consecução por vezes está necessariamente sujeito, no redesenhar de uma sinusóide melódica, à redistribuição dos lexemas originários.

Vejamos um exemplo:

1. Como a nevoa que o realço
Tira ás cousas de verão
Ha um repouso triste e falso
Dentro do meu coração.

Come la nebbia che il rilievo
toglie alle estive cose
c'è una quiete triste e falsa
dentro il mio cuore.

Alegria que parece
Uma tristeza, torpor
De quem nada lembra ou esquece
Nem sabe ter goso ou dor.

Allegria che sembra
tristezza, torpore
di chi scorda o niente rimembra
né sa avere gioia o dolore.

Stagna-me a alma sem nada,
Tudo é um vacuo e um fim,
Não ha strada na encruzilhada
Nem ninguem dentro de mim.⁹

Stagnante e vuota l'anima,
tutto è un vacuo e una fine,
non v'è strada al crocevia
né alcuno dentro me.

não é emendar»; e mais insistentemente refere a exigência da fidelidade ao ritmo original». (SARAIVA, Arnaldo (1996) – *Fernando Pessoa, poeta-tradutor de poetas*. Porto: Lello Ed., 45).

⁹ PESSOA, 2009: poema 189.

No segundo verso da primeira estrofe do texto, *Tira às cousas de verão*, traduzido com o sintagma *toglie alle estive cose*, a deslocação para a ponta do verso de *às cousas* e a consequente antecipação do lexema *de verão*, transposto para italiano com a unidade verbal adjectival *estive*, confere indubitavelmente ao verso na língua de Dante um moto rítmico mais ágil e, ao mesmo tempo, evocativo da melhor tradição lírica italiana, exactamente onde *estive*, posto em sinalefa com o lema *alle*, permite, com a perda de uma sílaba, a manutenção do mesmo número de sílabas do original; coisa esta completamente improvável se tivéssemos feito uma opção literal com o sintagma *dell'estate*. De resto, com uma rápida verificação com a possível alternativa, apenas entrevista, todo o verso teria soado assim: *toglie alle cose dell'estate*, evidenciando com um número excedente de duas sílabas um verso sobrecarregado e a inevitável e consequente queda de ritmo.

No segundo segmento da composição, podemos pois encontrar um claro exemplo de como o fraseado rítmico em língua italiana foi obtido através de um conjunto de oportunas intervenções técnicas, como o agir por subtracção (II verso), necessárias para evitar um resultado superabundante que desequilibre o movimento rítmico do texto que se está a recriar; ainda uma deslocação de lexemas (no III verso); e por fim (IV verso) um operar por adição, inevitável, com o fim – não desvirtuando a lição original com todas as suas cargas expressivas – de reformular uma harmoniosa pulsão rítmica e uma plausível movimentação melódica.

Mas olhemo-los mais de perto. No segundo verso, a elisão do lema *uma*, fracamente constitutivo na gramática do discurso poético, permite na economia sintagmática que se desdobra ao longo de dois versos, em *enjambement*, repor em equilíbrio o número de sílabas, em nome do ritmo e da plena observância da lição originária do texto, absolutamente não traído e a todo o proveito da versão. No terceiro verso, por fim, registamos uma operação de deslocação de lexemas igualmente funcional às finalidades rítmicas. O sintagma *nada lembra ou esquece* torna-se *scorda o niente rimembra* com um resultado rítmico surpreendente, dado que a deslocação em ponta de verso de *nada lembra / niente rimembra* não só recupera eficazmente, ainda que não procurada, a rima com *sembra* do primeiro verso, mas – mais importante ainda – assegura uma feliz voluta rítmica a toda a estrofe.

O efeito final é a (re)criação fiel do legado original, quer no que respeita aos significados quer à sinusóide melódica da estrofe.

O primeiro verso do terceiro segmento explica o tema da substituição, intimamente ligado com o da sinonímia, que contudo aqui se desdobra num arco mais amplo, visto que não investe um único elemento lexical, mas envolve estruturas mais complexas e sintagmas inteiros. Leia-se: *Stagna-me a alma sem nada* que na língua de chegada se torna *Stagnante e vuota l'anima*. A operação realizada pode, à primeira vista, parecer sintacticamente audaciosa e, por ventura, ilícita na sua infidelidade literal. Pelo contrário, o que conta é que aqui entra em jogo – mantidos todos os valores semânticos – o dado da contextualização, da

evidente e sustentável *liaison* intrínseca entre tudo o que, no acto de traduzir, se vai reproduzindo e que na lição original, requer ser translado, ou seja o sentido de inacção e de inatividade, de tipo pirandelian, de uma alma que perdeu todos os horizontes. Neste sentido, podemos reconhecer e sublinhar a atingida plena identificação com o texto de partida, que em língua italiana se enriquece com ulteriores sedutoras significâncias evocativas de uma codificada tradição lírica e cultural.

Obviamente, tudo o que temos vindo a afirmar, embora referido e ligado, por óbvios motivos de oportunidade de tempo e de síntese a um só poema, constitui um *continuum* de um *modus operandi* tradutivo, que investiu os 618 poemas¹⁰ inseridos na antologia, estreitamente relacionado com o prévio e imprescindível momento interpretativo, que circula num ininterrupto movimento de ida e volta sobre o texto nas suas específicas actuações, passo a passo, e na globalidade dos significados veiculados, com a intenção não secundária de transferir na sua inteireza para um sistema linguístico outro – o italiano – uma mensagem poética complexa, procurando os timbres e realizando as pulsões de um fraseado cujo eixo principal, se desenvolve melodicamente na actuação rítmica.

Aliás, a poesia ortónima de Fernando Pessoa, em grande parte conduzida como dolente «diário de alma» – a que não são estranhos certos tons decadentes seus contemporâneos de além Pirenéus¹¹, do simbolismo ao *crepuscularismo* e, talvez ainda, voltando atrás no tempo, até ao próprio romantismo, em que um papel significativo e significante é desempenhado pelo próprio ritmo, que modula acentos e musicalidades funcionais para a maior compreensão dos significados veiculados e da figuração – impõe inequivocamente a opção de um resultado rítmico através de um movimento recriado pelo fraseado melódico na língua de acolhimento.

Nos textos pessoanos e nas respectivas translações em italiano, com efeito, o ritmo nunca é um fim em si mesmo; nunca é pura musicalidade, mera artificialidade que cobre os significados, perdendo o emissário – naufrago herói homérico ao canto sedutor das sereias – em formas de alheamento e entorpecimento da consciência. Pelo contrário, entendido como *dáimon*, que sugere e, às vezes, é sugerido, e segundo a própria lição de T. S. Eliot¹², é a voz que modula o pensamento e governa as intuições, enunciando-os e personalizando-

¹⁰ Com todos os seus 11 081 versos (*n.d.r.*).

¹¹ Não há dúvida de que a primeira questão que o texto ortónimo põe é a sua colocação na área cultural europeia de finais do século dezanove e início do século vinte, o seu relacionamento com as principais correntes de pensamento do tempo – Kierkegaard, Nietzsche, Bergson – como também o seu cruzamento e diálogo com os movimentos estético-literários então em voga. (Vd. LOURENÇO, Eduardo (1986) – *Kierkegaard e Pessoa o le maschere dell'assoluto*. In *Fernando rei da nossa Baviera*. Lisboa (tr. it. di Daniela Stegagno, *Fernando re della nostra Baviera*. Roma: Edizioni Empirica, 1997: 147-162).

¹² «La musica della poesia non esiste independentemente dal significato: altrimenti potrebbe esservi una poesia di grande bellezza musicale ma priva di senso. / A música da poesia não existe fora do significado: de outra forma poderia haver uma poesia de grande beleza musical mas desprovida de sentido» (ELIOT, T. S. (1960) – *La musica della poesia*. In *Sulla poesia e sui poeti*. Milano: Bompiani, 25).

-os; que enlaça e liga a um estado de significação partilhada e (com)participada sujeito poético e emissário.

Neste sentido, reenlaçando-nos para o que enunciámos acima e momentaneamente posto de lado, onde se fazia referência à profundidade de pensamento e à riqueza intelectual da ferramenta semântica verbal da poesia pessoana, não há dúvida de que o ritmo, na sua consubstanciação mais como construtor expressivo do que como puro coeficiente formal, constitui uma presença fundadora da criação lírica do poeta português.

Em Pessoa, como em T. S. Eliot ou em Leopardi, a música da poesia não existe sem significado e a palavra, reinventada ou redescoberta na pulsação poética que confere uma marca virginal a significados inéditos e originais, é a própria força, circundante e necessária, do pensamento e da emoção que encontram uma sua própria modulação rítmica; que realizam o percurso lírico com o apoio e a coexistência do movimento melódico. No palco da textualidade poética os factores – sentido e ritmo, elucida na sua essencialidade – misturam-se e interpenetram-se; conotam-se, iluminam-se reciprocamente ora como sentido ora como palavra ora como musicalidade.

Noutros termos, a relação entre substância intelectual e ondulação melódica não se configura como problemática coexistência de corpos separados, mas realiza-se entre essências homogêneas, que se fundem num dizer poético, já não cindível nas suas componentes individuais, como já não são separáveis as águas dos diversos afluentes que confluem no Tejo e que com as dele, todas juntas e indistintas, desaguam no «grande mar Oceano» da poesia. Esse, o dizer poético, é pois o produto integrado de uma síntese, em que a *hendíadis* de pensamento e forma vive completa e naturalmente no álveo do ritmo, que tudo abarca e a tudo dá valor e corpo significante.

Portanto, o tradutor, no transpor para italiano a língua poética pessoana, encontrou no ritmo, original ou recriado, o instrumento de uma operação cultural de extraordinária circunstância, a partir do momento em que esta poesia, embora numa língua outra, manteve uma sua própria fisionomia plenamente «conforme ao original», como justamente sugere Pessoa, propondo ao leitor italiano não só e não tanto uma grande poesia para admirar, acessível no próprio idioma, quanto um modelo sublime de textos poéticos, perfeitamente atingidos na sua complexidade enunciativa.

É claro que aqui, na tradução realizada, emergiu de forma *ineludível* o problema da linguagem, ou seja da expressão poética, de recuperar em toda a sua dimensão que, embora aderindo fielmente aos *lexemas* do texto de partida, seguiu depois o seu próprio caminho de realização numa espécie de virgindade melódica, imposta também pela raiz genética comum das duas línguas de contacto que, revelando afinidades e diferenças, tornaram indeclinável a escolha prévia das soluções rítmicas; sempre e no fim desejado e atingido de não trair e baixar o nível da expressão verbal, na qual ancorar o produto segundo, que se quis fiel, mesmo na inevitável operação de interpretação.

Traduzir Pessoa, portanto, quis dizer afrontar também um experimentalismo poético rico de invenções formais, muitas vezes audaciosas: o chamado «malabarismo» poético pessoano¹³ inundou o verso não só na sua estrutura linguística, na gramática e na sintaxe, mas investiu também toda a textura da estrofe, na métrica e na rima. Na impossibilidade evidente de um resultado tradutivo – mesmo com a assunção de tecnicismos também presentes na tradição poética italiana, que no entanto teriam desnaturado o *modus poetandi* de Pessoa, sacrificando substância e palavra – a opção definitiva foi de se manter sempre fiel à mensagem dos conteúdos e à sua verbalização, diluindo tecnicismos e malabarismos e apoiando-se, em todo o caso, nas modulações métricas e rítmicas.

Vejamos, como rápido exemplo, a IX.^a estrofe da poesia «Monte Abiegnio», uma longa composição esotérica, datada de 26 de Setembro de 1932, que diz o seguinte:

Tambem, o um pouco à esquerda,
onde ha a ponte,
(Vejo de aqui o rio um pouco além,
Mas não a ponte) me recorda o quando
Meditei, jovem, meu destino insonte,
Na ponte recostado meditando.
Amar, vencer, ser tudo – era o horizonte.
Melhor é o nada que este monte tem¹⁴.

Quello un po' a sinistra,
dove c'è il ponte,
(vedo da qui il fiume un poco oltre,
ma non il ponte), mi ricorda anche quando
meditavo, giovane il mio destino innocente,
al ponte appoggiato meditando.
Amare, vincere, esser tutto – era l'orizzonte.
È migliore il nulla che questo monte ha.

¹³ Pessoa fornece ainda uma justificação teórica a estas, não raras, suas intervenções sobre a sintaxe de um enunciado poético, submetida a exigências métricas ou de ritmo. Escreve ele: «Ainda que a propriedade, bem entendida, se não deva nunca transgredir, quer empregando palavras com sentidos que naturalmente lhes não competem, quer usando de modos de dizer que não são próprios da língua, ainda assim há que reparar que é legítimo violar as mais elementares regras de gramática – no estilo expositivo ou no artístico – se com isso ou a ideia ganha clareza ou firmeza, ou à frase se enriquece o seu conteúdo de sugestão. Se determinado efeito, lógico ou artístico, mais fortemente se obtém do emprego de um substantivo masculino apenso a substantivo feminino, não deve o autor hesitar em fazê-lo. Quis eu uma vez dar, em uma só frase, a ideia – pouco importa se vera ou falsa – de que Deus é simultaneamente o Criador e a Alma do mundo» (poema *Além-Deus*, n.º 37 da antologia *Il mondo che non vedo*, org. de Piero Ceccucci. Milão, 2009: 98).

Não encontrei melhor maneira de o fazer do que tornando transitivo o verbo «ser»; e assim dei à voz de Deus a frase: Ó universo, eu *sou-te!*

em que o transitivo de criação se consubstancia com o intransitivo da identificação. Outra vez, porém em conversa, querendo dar incisiva, e portanto concentradamente, a noção verbal de que certa senhora tinha um tipo de rapaz, empreguei a frase «aquela rapaz», violando deliberadamente e justissimamente a lei fundamental da concordância. A prosódia, já alguém o disse, não é mais que função do estilo». (PESSOA, Fernando (1997) – Propriedade da Linguagem. In *A Língua Portuguesa*. Edição de Luísa Medeiros. Lisboa: Assírio & Alvim, 72-73).

¹⁴ PESSOA, 2009: poema 418.

Já desde o *incipit* da estrofe, se pode relevar como a *enigmaticidade* de sentido se ligue e entrelace com uma desarmante obscuridade sintáctica, um barroquismo enunciativo que põe à prova o tradutor, ao qual é impossível manter, à letra, também por motivos de ritmo, na língua de chegada, a mesma enovelada ferramenta sintáctica; por outro lado, não lhe é nem sequer permitido afastar-se demasiado do original, sob pena de perder o sentido. A solução, diria satisfatória, foi a de deslocar o lema *tambem* – em italiano *anche* – colocando-o no segundo hemistíquio do 3.º verso, onde este adquire indubitável sonoridade, com toda a vantagem da sua musicalidade, recuperando o tom enfático que o sujeito poético tinha conferido, no original, ao advérbio *tambem*, estrategicamente colocado em abertura de estrofe. E, se me é permitido, *si parva licet componere magnis*¹⁵, queria sublinhar que a deslocação do lexema *anche* produz o efeito de conferir a todo o 1.º verso, versado para italiano, uma harmonia métrica, ausente no original, em plena sintonia com os versos sucessivos, de todo improvável se se tivesse mantido a disposição sintagmática do texto de partida e o consequente número excedente de sílabas.

No entanto, isto foi possível porque a estrofe referida apresenta versos amétricos, circulantes ao longo de movimentos de polimetria livre por todo o eixo rítmico do breve texto, favorecendo um balanço positivo e conforme, construído sempre e apenas, como no presente caso, no efeito puramente rítmico, como aliás acontece em muita poesia do século vinte.

Chegados a este ponto – na impossibilidade, por razões óbvias de oportunidade e de falta de tempo, de introduzir muitas outras questões sobre o acto de traduzir e as infinitas soluções adoptadas, poema por poema, que mereceriam ser submetidas à nossa atenção – seja-me consentido, à laia de conclusão, uma breve consideração final, reafirmando quanto segue: o tradutor tem, afinal, tentado colher e restituir o sentido do texto pessoano no seu equilíbrio complexo, no seu sistema de relações, também históricas, ao longo do eixo selectivo temporal e estilístico, prestando atenção à musicalidade dos pensamentos, ou seja, aos tempos de entrada das ideias (tema e rema em termos linguísticos), ao dinamismo comunicativo que impõe pausas, equívocos, movimentos de significado.

Ao ritmo, precisamente, como aparece muito evidente no poema «Ha doenças peores»¹⁶, que logo a seguir transcrevemos, com ao lado a tradução italiana, chamando a atenção sobre a voluta rítmica perfeitamente acabada na língua de chegada. Sobretudo nas assonâncias e nos timbres procurados e atingidos, correspondentes, verso por verso, ao texto original.

Leiamos em voz alta:

¹⁵ «Se é permitido comparar as coisas pequenas com as grandes» (VIRGILIO, *Georgiche*, IV, 176).

¹⁶ PESSOA, 2009: poema n.º 618. Trata-se da última poesia escrita pelo poeta, 11 dias antes da morte.

HA DOENÇAS PEORES

Há doenças peores que as doenças
 Ha dores que não doem, nem na alma,
 Mas que são dolorosas mais que as outras
 Ha angustias sonhadas mais reaes
 Que as que a vida nos traz, ha sensações
 Sentidas só com o imaginal-as
 Que são mais nossas do que a nossa vida
 Ha tanta cousa que, sem existir,
 Existe, existe demoradamente,
 E demoradamente é nossa, é nós...
 Por sobre o verdor turvo do amplo rio
 Os circumflexos brancos das gaiivotas...
 Por sobre a alma o adejar inutil
 Do que não foi, nem pôdeser, e é tudo
 Dá-me mais vinho, porque a vida é nada.

VI SONO MALI PEGGIORI

Vi sono mali peggiori dei mali
 pene che non dolgono, neppur nell'anima
 Ma assai più dolorose delle altre
 Vi son pene sognate più reali
 di quelle recate dalla vita, sensazioni
 sentite solo coll'immaginarle
 che son più nostre della nostra vita
 Tante cose che, senza esistere,
 esistono, esistono a lungo,
 e lungamente sono nostre, sono noi
 Sul verde cupo dell'ampio fiume
 i circumflessi bianchi dei gabbiani...
 Sull'anima l'aleggiare inutile
 Di ciò che non fu, né può essere, e é tutto.
 Dammi più vino, perché niente è la vita.

Bibliografia final

- ELIOT, T. S. (1960) – *La musica della poesia*. In *Sulla poesia e sui poeti*. Milano: Bompiani, 25.
- LOURENÇO, Eduardo (1986) – *Kierkegaard e Pessoa o le maschere dell'assoluto*. In *Fernando rei da nossa Baviera*. Lisboa (Tr. it. di Daniela Stegagno, *Fernando re della nostra Baviera*. Roma: Edizioni Empirila, 1997: 147-162).
- PESSOA, Fernando, s/d – *Da Poesia e da Prosa*. «Páginas sobre Literatura e Estética», org. António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América.
- (2009) – *Il mondo che non vedo*, org. di Piero Ceccucci. (Trad. di P. Ceccucci e O. Abbati). Milano: BUR/Rizzoli.
- «Três mestres: Antero, Cesário Verde e Camilo Pessanha» in *Páginas sobre Literatura e Estética*, cit., 126.
- «A tradução de um poema». In *Páginas sobre Literatura e Estética*, 52.
- SARAIVA, Arnaldo (1996) – *Fernando Pessoa, poeta-tradutor de poetas*. Porto: Lello Ed.

VIII – SOBRE A OBRA DE
ARNALDO SARAIVA

O POEMA CRÓNICO DE ARNALDO SARAIVA

ANA PAULA COUTINHO MENDES

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
amendes@letras-up.pt

*Eternalidade eternite eternaltivamente
eternuávamos
eterníssissimo
A cada instante se criam novas categorias do eterno.
Carlos Drummond de Andrade*

Começarei por uma constatação imediata, própria de quem se depara com a longa bibliografia de Arnaldo Saraiva: são poucos os livros de poesia própria, sobretudo quando comparados com a vastíssima obra crítica, ensaística e cronística do Autor. Dado que os seus primeiros poemas remontam à década de 50, esperar-se-ia mais do que os dois livros até agora editados, mesmo se acrescidos de alguns outros poemas esparsos, publicados em revistas.

Ainda que a realidade da escrita possa não corresponder exactamente a estes números e que as gavetas de Arnaldo Saraiva tenham porventura bastante mais a revelar em matéria poética, essa forma de vazio ou de discrição não podem deixar de interpelar, sobretudo por não estarmos de modo nenhum perante um autor bissexto, e porque Arnaldo Saraiva sempre se moveu intensamente entre poemas e poetas, portugueses e estrangeiros. Será que a sua faceta de crítico obscureceu ou de algum modo bloqueou a sua própria veia poética? Ter-se-á a escrita de poesia tornado incompatível com as múltiplas demandas a que o

Professor, crítico e ensaísta sempre procurou dar resposta? Tratar-se-á de contenção deliberada ou apenas de uma obra do acaso, também este não abolido? Chegados aqui, poderíamos naturalmente apelar ao esclarecimento do próprio autor que, decerto, nos responderia à medida da sua verdade consciente e/ou de um jogo (in)voluntário de possibilidades. Mas, uma vez com essa resposta autorizada, nem por isso deixaríamos de ficar à margem daquela que funciona aqui como questão de fundo, ou nem por isso chegaríamos a inverter o facto em si que, prendendo-se com aquilo não chegou a existir ou pelo menos a ser publicado, acaba também por estar relacionado com o restante obra do Autor. Assim sendo, optarei antes por procurar uma resposta para a referida desproporção no contexto de uma possível lógica interna e global, enveredando para tanto por uma leitura que enquadre a discrição, digamos mesmo a raridade, dos poemas próprios nalgumas das características do conjunto geral da actividade literária de Arnaldo Saraiva.

Além de raros em número, os poemas em questão primam também, em geral, pela brevidade que resulta numa autêntica maximização de sentidos através do mínimo de recursos. Essa contenção revela-se de imediato nos títulos das duas recolhas de poemas: a primeira, que veio a público em 1967, apresenta unicamente um grafema constituído pelas letras «a» e «e», que remetem imediatamente para o ditongo latino. Essa nota de arcaísmo, à partida contrastante com a maior parte das referências e construções poemáticas do livro, dá destaque a uma densidade temporal significativa, a partir do momento em que lembra aquela que continua a ser a base da escrita do português (como das outras línguas românicas), para além de sublinhar a expressividade plástica de uma associação de letras que, em si mesmo, sugere a estreita união entre verso e inverso. A outra recolha, publicada quase vinte anos depois, em 1983, tem um título – *IN* – de breve recorte gráfico e novamente de inspiração latina. O prefixo «in» surgirá, aliás, ostensivamente glosado num dos poemas do livro, intitulado «Conhecimento», onde se sucedem, destacam e desdobram palavras como «interditos», «introibo», incubo, «interstícios», «intercalados», «interjeições», «intra», «intro»¹. Essa insistência na inclusão e no interstício é, aliás, curiosa por coexistir com processos de exclusão e exterioridade, no sentido de despojamento e vazio. Com efeito, tanto nos poemas publicados na década de 60, como naqueles que Arnaldo Saraiva reedita no início dos anos 80, destacam-se os espaços brancos da página que envolvem um número significativo de poemas brevíssimos ou ainda de poemas e versos desmembrados ou arejados pelos espaços em branco e pelos correlativos efeitos de silêncio.

Logo à entrada da década de 60, Arnaldo Saraiva foi um dos primeiros leitores atentos e relativamente entusiasmado com a poesia experimental, ou melhor dizendo, com a novíssima poesia da época, uma vez que falar de poesia experimental não passava de uma redundância, como ele próprio sublinhava nos seus «Carnets de um aprendiz de crítico à

¹ SARAIVA, 1983: s/p.

margem da «Poesia Experimental»», publicados nas páginas do *Diário de Notícias*². Aquele que era já na altura o seu conhecimento do concretismo brasileiro fazia-o ter consciência dos desafios que estavam em jogo nestas vanguardas poéticas, e por conseguinte não é de estranhar que Arnaldo Saraiva-poeta se deixasse também envolver pelo «corpo do poema»³, no que isso significava de trabalho deliberado sobre a sua materialidade significativa, de efeitos visuais através da disposição dos versos e das palavras na página, de jogos fonéticos ou de uma sintaxe combinatória. Não que Arnaldo Saraiva viesse alguma vez a optar por experiências letristas, por visopoemas ou por outras experiências de escrita, onde a palavra deixa de existir e de valer pelo seu significado intelectual, para se integrar num projecto sobretudo de expressão plástica e/ou rítmica, quando não numa simples e ludibriadora «macaqueação»...⁴ Mesmo os seus poemas, digamos, mais plásticos ou aparentemente mais lúdicos, não chegam a romper com a legibilidade; o que acontece é que o poema se expõe de modo mais acentuado como construção linguística, levando o leitor a descobrir o fulgor da língua, ou seja, as suas virtualidades de significação, a partir de repetições, de dissecações e/ou de variantes silábicas ou sintácticas.

Estamos, por conseguinte, longe de um ludismo gratuito ou de uma subversão formal centrada em si mesma, mas antes em face de um processo que, desautomatizando ou deslinearizando a leitura e os sentidos, obriga a rever e a reler, até se conseguir captar as diferentes camadas do visível. O «programa» que o autor inscreve logo a abrir a «Poética» do seu livro de estreia, não deixa qualquer margem para dúvidas quanto aos propósitos visuais e fónicos desta poesia que, em vez de perscrutar planos de uma interioridade psicológica, procura captar instantes (como uma fotografia ou como uma gravação), susceptíveis de desdobrar alguns planos de linguagem (e da realidade por si pronunciada/pronunciada). Procura-se então nada menos que explorar o caminho inverso de uma dada metafísica da profundidade e fazer revelar as camadas externas da própria realidade:

I
Foto
graf/var por dentro
até ver

o visível⁵

² «(...) é incorrecto dizer «poesia experimental» porque é incorrecto dizer «experiência experimental». Cada acto poético é uma experiência, uma experiência única (...)» – SARAIVA, 1979: 179.

³ Cf. Títulos das secções da primeira recolha de poemas.

⁴ «Não serão ingénios até ao ponto de nos suporem ingénios até ao ponto de defendermos toda a dita ou ditura poesia experimental – defendê-la-emos sempre por ser poesia. As macaqueações não nos estão interessando, e só nos interessarão na medida em que pressupõem um macaqueado. Ninguém pode comer gato por lebre se não abe o que é uma lebre». SARAIVA, 1979: 180.

⁵ SARAIVA, 1967: 13.

A despeito de ser ainda bastante largo o espectro versificatório na poesia de Arnaldo Saraiva (desde a epigramática «Viagem»⁶ de três reduzidos versos, um dos quais constituído apenas por uma letra, a longas baladas como a «Balada em Surdina do Poeta e da Menina»⁷), a materialidade dos seus poemas ressalta sobretudo pela disposição das palavras, pelas suas repetições, aliteraões e trocadilhos que actualizam, do ponto de vista da criação como da recepção, aquela tríade de «crise-experimentação-liberdade», com que António Ramos Rosa identificou toda a poesia moderna⁸.

Sabemos bem como foram injustas ou, na melhor das hipóteses, distraídas, algumas leituras da época que julgaram ver em muita da poesia dos anos 60, nos seus jogos linguísticos e nas suas rarefacções textuais, uma forma de «distanciamento das realidades sociais portuguesas»⁹. No primeiro conjunto de poemas de Arnaldo Saraiva, publicados ainda durante o Antigo Regime, são vários aqueles que rapidamente desautorizam esse alegado divórcio entre a poesia e a conjuntura social e política da altura. Bastaria para tanto recordar a subtil e irónica melancolia que ressalta de uma secção como a do «Portugal dos Pequeninos», onde surge (d)enunciada a passividade triste de uma pátria, nem mais nem menos, de «patos» (Da Tristeza)¹⁰; onde os versos do poeta enveredam expressamente pela política e ousam, num caso, «com brandura / Mas também com eficácia / Dar pancada à dita dura / Sem poupar a demo crácia» («Da Política»¹¹), enquanto noutros apontam para oposição entre o passado glorioso de expansão e a miséria do tempo presente, com a sobrevivência, a morte ou a emigração¹² como únicos horizontes. Os poemas de Arnaldo Saraiva encadeiam, por um lado, um forte sentido de musicalidade, enraizada na longa tradição de literatura oral e, por outro, uma reflexividade associada à consciência ora mais trágica da existência, ora mais irónica e satírica da realidade, em especial portuguesa, seja ela anterior ou posterior à Revolução de Abril¹³.

A manifesta interpenetração do plano histórico (colectivo e também pessoal) nesta mundividência poemática parece-me, aliás, constituir um aspecto fundamental, ao ponto de, tomado o balanço da energia recriadora e recreativa de Arnaldo Saraiva, arriscar eu também aqui um neologismo para sintetizar a sua escrita: *poemacrónico*. Note-se que não se trata exactamente de adjectivar o poema, mas de o integrar numa justaposição que em si mesma traduz e sublinha uma recriação temporal, histórica. «História Breve do Século

⁶ SARAIVA, 1983: s/p.

⁷ SARAIVA, 1983: 26-27.

⁸ ROSA, 1981: 50.

⁹ CASTRO, 1981: 11.

¹⁰ SARAIVA, 1967: 45.

¹¹ SARAIVA, 1967: 46.

¹² Vd. «Balada do Desterrado» que integra uma secção anterior a «Portugal dos pequeninos», intitulada justamente «baladas».

¹³ Veja-se, por exemplo, o poema «Portugal» no livro *IN*.

XX», do livro *IN*¹⁴, constitui, a este respeito, o exemplo mais extremo e curioso por cumprir o anunciado no título sem praticamente recorrer a palavras. Mais ainda: falar de poemacrónico em Arnaldo Saraiva permite apontar para uma associação entre poema e crónica que existe não apenas porque Arnaldo Saraiva foi sempre e, paralelamente, um cronista atento, mas também porque algumas das facetas dos seus poemas foram absorvendo evidentes traços cronísticos.

Quanto à dimensão temporal, deverá ter-se em conta que apesar da concisão e de alguma abstracção, ressaltam dos poemas de Arnaldo Saraiva várias referências históricas e vários cruzamentos de tempos, nem que seja apenas por alusões ou inclusões nominais a «churchill», à «indonésia» ou ao «vietnam», ao «james bond» ou ao «lunik» (Vd. «Singela balada da procura da amada»)¹⁵, à viagem à lua ou ao 25 de Abril (Vd. «O Carmo e a Trindade (1974)»).

Os «tempos modernos» da década de 60 (em evocação francesa como então se impunha¹⁶) são passados em revista como numa lenga-lenga de nomes e sons que se traem e atraem até à síncope final:

(...)
 os projecteis
 que separa
 miss e urss
 usa uso
 bola bala
 pilha pílula
 força
 farsa
 se partidos se perdidos
 se mimortos se mivivos
 por um triz
 patriotas subversivos
 o que diz
 o que compara
 o que dis
 pára»¹⁷.

¹⁴ SARAIVA, 1983: s/p.

¹⁵ SARAIVA, 1967: 28-30.

¹⁶ O título em francês do poema *Les Temps Modernes* evocava naturalmente a conhecida revista parisiense, fundada e dirigida por Jean-Paul Sartre, e pode ser lido inclusive como uma rapsódia parodística do seu universo de ditames para a toda a *intelligentsia* da época.

¹⁷ SARAIVA, 1967: 36.

O poemacrónico não se limita a invocar como também comenta, critica e desconstrói os acontecimentos e diferentes aspectos da natureza humana e da sociedade, dos mais volúveis ou triviais aos mais estruturantes. A revisão poética, irónica se não mesmo mordaz, engloba a desmontagem de alguns mecanismos que envolvem, por exemplo, a publicidade, a política, a Igreja ou a Universidade, dentre um largo e eclético espectro de referências. Mas aquilo que particulariza esta enunciação crítica das realidades mais diversas é que ela não surge como um comentário anexo ao poema, mas resulta de calculados desdobramentos das próprias palavras, multiplicando os seus discursos e sentidos implícitos. A função comentadora da crónica reside então colada à própria estrutura do poema, cabendo depois ao leitor fazê-la expandir à medida que possa ou saiba entrar no jogo de referências, alusões e sugestões que aquele comprime.

Mesmo sem enveredar por uma leitura de projecção estritamente biográfica, é possível reconhecer ao longo dos poemas de Arnaldo Saraiva, um auto-retrato do Autor, não apenas por interposta voz ou personagem de trovador, como acontece à entrada do primeiro livro, mediante uma epígrafe do poeta provençal semi-homónimo, Arnaud Daniel, ou à entrada do segundo, com um brinde em nome próprio, mas também através do esboço corporal de «tez visigoda/nariz judeu/ sangue mouro// o sexo é meu// 60 quilos de ouro/fora o couro»¹⁸, e também pelas alusões a um percurso existencial, pautado por alguns lugares de passagem e de estadia (designadamente Brasil e Estados Unidos¹⁹), por variadas leituras, afinidades e cumplicidades literárias (vd. epígrafes e dedicatórias), e ainda por reflexões e experiências directamente ligadas ao seu percurso académico, como seja ao facto de ter leccionado Literatura Francesa Medieval e de sempre se ter dedicado às formas «marginais» e populares de Literatura, a par da sua intensa ligação à Literatura Brasileira. O auto-retrato do Autor vai assim sendo construído através de alguns marcos ou sinais esparsos e próprios de um intelectual poliédrico, que todavia está longe de utilizar a poesia como repositório confessional, reservando-a pelo contrário para a intensidade da refracção de certos instantes.

A leitura de alguns dos seus textos poéticos mais recentes confirma aquela que continua a ser a atenção do autor aos efeitos sonoros e rítmicos no poema, procurando a «performance»²⁰ do poeta, tal como a do músico, atingir uma profundidade primordial ou escatológica. Outros poemas há que partem de um registo mais directo, por vezes mesmo familiar, para reflectir sobre o sentido da existência e da descendência (vd. «Só os imbecis fazem filhos»), ou para traçar aquele que parece ser, cada vez mais, o caminho de disponibilidade despojada do poeta (vd. «Distância»).

¹⁸ SARAIVA, 1967: 41.

¹⁹ Vd. Secção intitulada «Também já fui brasileiro», no seu primeiro livro.

²⁰ «Performance» é justamente o título de um poema inédito de Arnaldo Saraiva que me foi gentilmente facultado.

Embora não seja aqui lugar para desenvolver os pontos de contacto entre as diferentes vertentes da actividade literária de Arnaldo Saraiva, não poderei deixar de salientar que a sua prática poética não pode ver-se cingida aos poemas publicados em nome próprio. Há também que ter em conta a sua prática de tradução (desde poesia medieval²¹ à modernidade da poesia espanhola²², de Bertolt Brecht²³ a Roberto Juarroz²⁴), a sua actividade de crítico e ensaísta, bem assim como de intenso dinamizador da poesia (designadamente enquanto promotor dos Encontros na Fundação Eugénio de Andrade, de que é director). Perante esta *praxis* literária fundamentalmente disseminada e disseminadora, mas que tem na poesia o núcleo de irradiação, parece evidente que cabe ao poemacrónico o papel não da regra mas da excepção, uma vez que nele se decantam todos os discursos e experiências, passados ao crivo do trabalho cirúrgico com algumas palavras. Assim, a parcimónia ou raridade que comecei por constatar e que pareciam manifestar um sinal de discrepância na intensa actividade literária de Arnaldo Saraiva, julgo que revelam, antes de mais, um modo de funcionamento e de equilíbrio interno na relação do Autor com história da poesia e do mundo... E se a sua escrita dispersiva e a sua entrega ao universo poético de outros lhe reduzem naturalmente o espaço para os seus próprios poemas, isso não impede – ousou prever – que venhamos a ler bastantes mais poemacrónicos de Arnaldo Saraiva. Com efeito, não nos é difícil imaginar que já houve e continuará a haver outros instantes de excepção a convocar o Autor para essas unidades compósitas de História pessoal e colectiva, trabalhadas nas (e pelas) dobras das palavras.

Bibliografia

- BRECHT, Bertolt (1976) – *Poemas*. Trad. de Arnaldo Saraiva e Sophie Deswart. Lisboa: Presença.
- CASTRO, E. M. de Melo e; HATHERLY, Ana (1981) – *Po.Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores.
- GUILHERME IX DE AQUITÂNIA (2008) – *Poesia*. Tradução e Introdução de Arnaldo Saraiva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- JIMÉNEZ, Martos (1962) – *A Nova Poesia Espanhola*. Prefácio e Tradução de Arnaldo Saraiva. Porto.
- JUARROZ, Roberto (1998) – *Poesia Vertical. Antologia*. Tradução e notas de Arnaldo Saraiva. Porto: Campo das Letras.
- ROSA, António Ramos (1981) – «Crise-experimentação-liberdade». In *Po.Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, p. 50.
- SARAIVA, Arnaldo (1967) – *_e poemas (1959-66)*. Lisboa.
- (1979) – «Carnets de um aprendiz de crítico à margem da poesia». In *Po.Ex – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, pp. 179-182.
- (1983) – *IN*, Porto.

²¹ GUILHERME IX DA AQUITÂNIA, 2008.

²² JIMÉNEZ, 1962.

²³ BRECHT, 1976.

²⁴ JUARROZ, 1998.

ARNALDO SARAIVA E AS LITERATURAS MARGINAIS E MARGINALIZADAS

CARLOS NOGUEIRA

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa
 Instituto de Estudos de Literatura Tradicional
 carlos_nogueira@aeiou.pt

1. Arnaldo Saraiva começou por ser para mim um professor exemplar de Literatura Brasileira: ninguém ficava indiferente ao tom e à colocação da sua voz, aos seus gestos discretos e eloquentes, à graça inesperada e bem medida, ao conhecimento dos textos, cotextos e contextos, ao seu saber enciclopédico, literário e não só.

Mas a obra e a docência de Arnaldo Saraiva na área das literaturas marginais ou marginalizadas começaram a influenciar-me apenas um ano ou dois após a conclusão da minha licenciatura. Por mero acaso, não fui seu aluno na cadeira opcional de *Literaturas Orais e Marginais*. Esse vazio na minha formação começou a ser preenchido com os seminários da disciplina *Cordel Português e Cordel Brasileiro* do Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, dirigido por Arnaldo Saraiva, que também tinha a seu cargo os seminários da *Literatura Brasileira em Portugal*.

A consequência imediata dessas aulas foi a redacção quer de alguns estudos sobre temas da literatura e culturas populares e popularizantes de Portugal e do Brasil, quer de uma dissertação, *A Poesia Oral em Baião*, apresentada em 1999, que abordou o acervo cancioneril que desde 1994 eu recolhia no concelho de Baião, de onde os meus pais são naturais. Esse trabalho apoiou-se, aliás, em larga medida, em textos publicados em 1996 no volume I do meu *Cancioneiro Popular de Baião*, em cuja organização Arnaldo Saraiva participou com palavras de incentivo e comentários preciosos, que também pude receber durante o processo de edição do volume II, em 2002, em cujo prefácio se pode ler: «(...) não duvidemos que em parte permanece e em parte está sempre a modificar-se e a

aumentar o património verbal artístico de uma comunidade, como exemplarmente evidencia este cancionário de Carlos Nogueira. É bom encontrar estudiosos disponíveis, sensíveis, preparados e atentos como ele, que em boa hora desafiei para as aventuras da literatura marginal e que, além do mais, veio colocar Baião no mapa da poesia oral portuguesa»¹.

As consequências, na minha vida académica e profissional, das aulas e dos estudos de Arnaldo Saraiva, a começar pelos livros, fundadores e incontornáveis, *Literatura Marginalizada* (1975) e *Literatura Marginalizada. Novos Ensaios* (1980), podem ser hoje medidas num período de tempo que é já de longo prazo: nos treze anos que se seguiram aos seminários de *Cordel Português e Cordel Brasileiro* leccionei Literatura Oral e Tradicional, e produzi cerca de quatro dezenas de trabalhos, entre livros e artigos, sobre muitos dos géneros da literatura oral, tradicional, popular e popularizante, de que, com mais ou menos pormenor, pude falar em meia centena de intervenções em colóquios, conferências e encontros, em Portugal e no estrangeiro.

Com Arnaldo Saraiva aprendi assim a apreciar e a respeitar a boa literatura, sem preconceitos de qualquer tipo – de origem, género, extensão, formato ou registo (oral ou escrito ou oral e escrito, em verso ou em prosa ou em verso e prosa): da popular, oral, tradicional ou de massa à culta, do mais singelo provérbio ou da mais subversiva anedota à mais efémera ou antiga quadra, da poesia de uma Sophia ou de um Eugénio de Andrade à poesia dos poetas populares, do conto popular ao de autor, do romance mais canónico ao de cow-boys.

Com Arnaldo Saraiva pude desde o início enquadrar e compreender cada vez com mais profundidade a convicção que me trouxe para o universo dos estudos literários: a de que através da literatura, o lugar dos lugares e a memória das memórias, cada um de nós projecta o encontro com a sua unidade e pluralidade perdidas ou nunca encontradas; unidade e pluralidade, identidade e alteridade que tanto no texto literário oral, tradicional e popular como no texto literário dito culto se problematizam e reconstróem, prometendo sempre outra reconstrução mais definitiva.

Mas reconhecer à Literatura um estatuto central na história e na evolução do ser humano, pretender estudar Literatura e viver dela e para ela não significa necessariamente querer ensinar Literatura. Mas a verdade é que aprendi com Arnaldo Saraiva a desejar ensinar Literatura. Nas aulas da licenciatura, nos seminários do mestrado e nas lições *privadas* do doutoramento, Arnaldo Saraiva nunca ministrou apenas conteúdos literários, linguísticos, históricos, culturais e sociais; praticou e pratica, em cada aula ou intervenção mais ou menos pública, a «arte de ensinar Literatura»: uma didáctica da literatura em acção, sugerindo os textos que devem ser ensinados, por que motivos devem ser ensinados e como devem ser ensinados.

¹ SARAIVA, 2002^b: 9.

2. Tudo na vida é uma questão de poder e de totalitarismo. Tudo, na nossa sociedade, é uma questão de regulação dos poderes e de vigilância de todas as formas de totalitarismo. Simplesmente: tudo é uma questão de linguagem. Não é por isso um exercício fútil averiguar as relações entre a «margem» ou as «margens» e o «centro» ou os «centros» através da análise da linguagem organizada das literaturas orais, populares, tradicionais, de massa e de vanguarda, a que Arnaldo Saraiva tem chamado literaturas marginais ou marginalizadas².

2.1. O conto popular, a adivinha, a oração, o provérbio, a quadra, o cordel, o grafito, a chamada rima infantil ou o poema do poeta popular são algumas das formas cuja integração na *literatura popular* por parte de especialistas e não especialistas significa, regra geral, que esses textos são vistos como «literários» e que «são linguagem organizada, e linguagem estética»; mas ao mesmo tempo essa designação e também a de «literatura de massa» «atenuam (se não negam) a sua literariedade, ou em virtude de procederem de quem procedem, ou em virtude de circularem por onde circulam, ou em virtude de se dirigirem a quem se dirigem. No fundo, o que se visa ou define não é tanto um texto ou uma série de textos (não é verdade que também na literatura «nobre» há textos melhores e piores e géneros mais complexos ou mais simples – que todavia não justificam uma *outra* concepção de literatura?) como o estatuto cultural que lhe corresponde; o que é uma maneira de lhe negar a ascensão, de classe ou outra, se não é uma maneira de denunciar o receio da contaminação. O desprezo e a desatenção em relação à literatura dita popular são muito mais do que um desprezo e uma desatenção de ordem literária: é o desprezo e a desatenção ao *homem popular*»³.

A citação é longa mas permite-nos ilustrar a densidade marcadamente humanista do pensamento de Arnaldo Saraiva, que valoriza aquelas especificidades textuais antes de mais por saber que todas são determinadas por necessidades vitais de cada um dos seus autores, de cada um dos seus intérpretes e de cada uma das comunidades que as criam, adoptam e actualizam.

Os mais de quarenta anos de investigação e docência de Arnaldo Saraiva nesta área específica da literatura dita popular, como de resto na de toda a literatura marginal e marginalizada, têm sido de reacção contra «os muitos e vários censores que têm existido ao longo da sua história – e que obviamente não desapareceram com o 25 de Abril»⁴. Valorizar esta literatura ou esta *voz*, e também a literatura popularizante e a literatura para a infância e a juventude que nela se inspira, através de uma divulgação acompanhada de um

² Arnaldo Saraiva não tem defendido o conceito de «literatura marginal» ou «marginalizada» apenas em Portugal e no Brasil (a começar por Niterói, em 1973, com a comunicação «Literatura marginalizada», que daria a conhecer no volume homónimo, em 1975); sustentou-o ainda pelo menos em Espanha, em 1995, na revista *Anthropos*, e, recentemente, nos Estados Unidos, na revista *Santa Barbara Portuguese Studies*, cujo dossier, subordinado ao tema «Literatura Marginal», organizou.

³ SARAIVA, 1975: 103.

⁴ SARAIVA, 1975: 106.

conhecimento da sua poética, ideologia e pragmática, é legitimá-las e dignificá-las; e é portanto incluir e dignificar – verdadeiramente, sem falsas promessas – quem as produz e quem as consome, inclusivamente falando dessa literatura, da adivinha ou da anedota ao provérbio ou ao poema do cancionero, na televisão (o programa *Letras com Todos*, pensado e apresentado por Arnaldo Saraiva, passou na RTP2 entre 1991-1992, numa série de 13, e já foi diversas vezes retransmitido pela RTP Internacional; mas já antes, em 1986-1987, Arnaldo Saraiva fizera alguns apontamentos sobre textos orais e marginais para o programa ABZ da RTP, e seleccionara para outro, *Nocturno*, textos de cordel).

A abordagem de um conhecimento essencial articulado com a realidade, o conhecimento de textos colectivos como os provérbios, as anedotas e os textos dos cordéis português e brasileiro⁵, ou o conhecimento de poetas populares como António Aleixo e Joaquim Moreira da Silva, ou o conhecimento da canção popularizante de um autor culto como Sérgio Godinho, que dialoga com as mais fundas tradições populares, verbais e musicais e por isso pode convocar receptores de praticamente todas as classes sociais e culturais – eis alguns dos problemas de que Arnaldo Saraiva se tem ocupado ininterruptamente ao longo de quatro décadas.

Pensar e escrever como Arnaldo Saraiva pensa e escreve, sem hesitar em estudar António Aleixo ou Joaquim Moreira da Silva com a profundidade com que estuda Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade ou Eugénio de Andrade, é transformar o mundo. Arnaldo Saraiva nunca se preocupou com aqueles espíritos tecnocráticos e arreadamente burgueses para os quais não é próprio de um intelectual universitário ocupar-se da análise e divulgação do pensamento e da palavra desses poetas, ou do pensamento e da palavra do poeta colectivo que molda milhares de textos sobretudo orais. Mas o facto é que nos seus escritos há passagens como esta, que se nos impõem pela revelação do que é, afinal, uma evidência: «A criatividade e a sensibilidade linguística e literária não são exclusivas do homem culto, rico, burguês; elas existem em todos os homens que as exercitem; e nunca deixou de haver homens de classes trabalhadoras e até analfabetos a exercitá-las, ainda que desencorajados por toda a espécie de limitações e de censuras»⁶.

Perante tal argumentação, um leitor informado ou mais ou menos culto pensará imediatamente em António Aleixo, o mais celebrado dos nossos poetas populares, que já

⁵ Veja-se o recente *Folhetos de Cordel (e outros da minha colecção)*. *Catálogo* (2006); e escritos como «Literatura marginal/izada (A propósito da «literatura de cordel»)» (1975); «O fim do mundo» (1982), «Camões e a poesia de cordel brasileira» (1984), «Noite de S. João às escuras posta às claras em um sonho» (1986), «Camões de cordel» (1988), «Cordel português, cordel brasileiro» (1990), «O início da literatura de cordel brasileira» (1994) e «João de Calais no cordel de Portugal e do Brasil» (2002). Isto, sem falar em comunicações e conferências proferidas em Portugal e no estrangeiro (como a realizada em 2005, em João Pessoa, no Brasil, no *Congresso Internacional de Literatura de Cordel*), e sem referir dissertações de mestrado e teses de doutoramento que orientou nesta área (como, para notarmos apenas a mais próxima de nós, a de doutoramento de Ana Margarida Ramos, *Os Monstros na Literatura de Cordel do Século XVIII*, apresentada à Universidade de Aveiro em 2005), basta para que se possa dizer que Arnaldo Saraiva é entre nós o mais profundo conhecedor e divulgador da Literatura de Cordel.

⁶ SARAIVA, 1975: 107.

mereceu de Arnaldo Saraiva elogios como este: «Se considerarmos que há na poesia portuguesa duas correntes fundamentais, uma culta e outra popular, teremos de convir que na primeira metade do século XX viveram e produziram dois dos seus melhores representantes de todos os tempos: Fernando Pessoa e António Aleixo. Curiosamente, e como que para ilustrar o que muitos ainda ignoram ou esquecem, a saber, que essas duas correntes se cruzam e se misturam, ou que há interferências da cultura popular na culta e da culta na popular, Pessoa deixou-nos mais de 300 «quadras ao gosto popular» (que não são melhores que as de Aleixo), e Aleixo escreveu quadras e poemas cujo conceptismo pode lembrar o melhor Pessoa»⁷); mas há a notar acima de tudo naquelas ou noutras palavras o elogio *do* poeta popular, como também acontece ainda mais explicitamente no prefácio, intitulado apenas, não por acaso, «Um poeta», à *Antologia Poética* de Joaquim Moreira da Silva: «Trata-se de um poeta da espécie dos «poetas populares», designação que, longe de sugerir um reconhecimento colectivo ou uma circulação em largos espaços e entre várias camadas populacionais, serve geralmente para sugerir a origem e a condição humilde dos autores, ou a sua estética e temática inferior, pobre e ingénua»⁸.

O olhar arguto e penetrante de Arnaldo Saraiva é portanto um olhar inconformado com o silêncio e o desrespeito das elites (e não só) em relação às tradições verbais e ao português dito do campo (não apenas mas principalmente). Contra os antivalores como a hipocrisia, a mediocridade e a falsidade, erigidos hoje, no breviário pós-moderno, em arquivalores que conduzem ao sucesso mediático e económico, Arnaldo Saraiva usa o seu olhar frontal e o seu discurso inconfundível: um discurso sem qualquer tipo de afectação, ágil como o seu olhar, cadenciado e sedutor como uma *fala* segura e objectiva que revela a cada passo as mais dissimuladas sinuosidades, os mais recalcados ou declarados preconceitos contra «homens tão injustiçados desde a nascença»; homens que «são os «poetas populares» enquanto os outros são os «poetas» (ninguém tem necessidade de especificar: «cultos», «eruditos», «nobres»)); que «valem mais como figuras folclóricas ou pitorescas do que como figuras da literatura»; que «só podem agradar às «gentes de baixa e servil condição», como dizia o Marquês de Santilhana dos autores de «romances e cantares» medievais. Como se a cultura e a erudição, ou a pobreza e a ingenuidade, bastassem para fazer o geral interesse ou desinteresse, até mesmo literário, de uma obra. E como se as fronteiras entre uma literatura superior e uma literatura inferior fossem as das classes alta e baixa»⁹.

O discurso de Arnaldo Saraiva, problematizante e construtor, é atravessado também por esse elemento vital da criação que é o lúdico, tão próprio da natureza humana e do homem culto quanto as categorias que com ela interagem ou a constituem (a ironia, a sátira, o humor, o burlesco...); um discurso atravessado de imprevisto, ousadia, imagi-

⁷ SARAIVA, 1980^b: 90.

⁸ SARAIVA, 1987^a: 9-12.

⁹ SARAIVA, 1987^a: 9.

nação e engenho crítico, que se opõe à crise de valores culturais, morais, éticos, cívicos, estéticos. Seja na crónica sobre formas orais, seja na crónica ou no prefácio sobre um texto da literatura de massa, o conhecimento, a abertura de sentidos e a reacção contra os vícios e os defeitos dos portugueses vêm com frequência do divertimento inteligente e transgressor da escrita.

É dentro desse registo que se lê, a abrir, na crónica «A decadência do piropo», que é tanto uma definição e um elogio dessa espécie textual como uma crítica aos textos que são geralmente confundidos com o piropo (os insultos, as insolências): «A miséria portuguesa não se vê apenas na política ou na economia; vê-se também em certos comportamentos sociais. Há hoje em Portugal demasiada preocupação com a diplomacia, seja ela a paralela ou a quadrada, e com as regras da etiqueta, mas não há quase nenhuma preocupação com a gentileza e com a cortesia»¹⁰.

Trata-se, por conseguinte, de uma escrita acompanhada de notas irónicas e satíricas que denunciam com seriedade e humor a fatuidade de muitos, convencidos das suas ideias, dos seus comportamentos e dos seus gostos.

Estes textos, que criam universos de reflexão completamente novos e insuspeitados, falam-nos pois de literatura mas também da sociedade portuguesa e de moral (não de moralismo). Se ler bons textos começasse de repente a ser um hábito mais generalizado em Portugal, seria com certeza interessante verificar que reacção seria a de tanta gente, de tantas classes sociais e profissionais, perante passagens como a seguinte, mais uma vez de «A decadência do piropo»: «Os americanos são ricos, e nós, que, curiosamente, lhes damos uma ajudazinha, somos pobres. Tanto, que até somos pobres de cortesia. E no entanto reinou entre nós o amor cortês. Mas esse reinado acabou (...)».

É caso, e perdoe-se-me o (relativo) desvio, para nos questionarmos se o português descortês, repentinamente leitor e, logo, mais preparado para observar os seus comportamentos, haveria de reconhecer-se naquele perfil (do burocrata ao médico do Serviço Nacional de Saúde). Nada nos autoriza a dar uma resposta segura; mas podemos pelo menos sugerir a leitura e a divulgação do volume de crónicas de Arnaldo Saraiva *Bacoco É Bacoco Seus Bacocos* (1995), e esperar pela publicação em livro das crónicas que não entraram nessa selecção e das muitas que foram escritas depois.

¹⁰ SARAIVA, 1984b. Uma semana depois sairia a crónica «O piropo: definição, modalidades e exemplos», em que o autor caracteriza o género enquanto corpo semiótico, dizendo, por exemplo, que «É um texto breve e luminoso (ou poético); é um texto tradicionalmente enviado por um homem a uma (ou mais) mulher(es) de que geralmente fala, embora nada impeça que seja também um texto enviado por uma mulher a um ou mais homens (já se vai vendo, ou ouvindo) e até por uma mulher a outra, por um homem a outro; é um texto oral, ainda que dele se aproximem certos textos escritos, por exemplo em caminhões do Brasil e do México («A luz dos teus olhos é que me guia»; «Que curvas, e eu sem freios»; «Se amor é crime me processe»), e ainda que possam equivaler a piropos certas sinalizações sonoras ou musicais (entoações, estalos de língua, ruídos de beijos, assobios) ou certas sinalizações visuais e gestuais (olhares, poses, sorrisos, reverências, levantar-se, descobrir-se, etc.)».

2.2. E, porque a linguagem oriunda de centros de poder deve ser analisada em todas as suas coordenadas, das estéticas às ideológicas, para Arnaldo Saraiva também não é nada despropositado reflectir sobre os textos da cultura de massas, sua origem, sua natureza, suas modalidades, suas funções, seus destinatários. Esta isenção de quem estuda qualquer espécie de texto ou qualquer autor, independentemente da sua origem ou formação, coincide com uma maior mobilidade crítica sobre os discursos institucionais, tanto dos registos que descendem dos clássicos centros de decisão governamental ou política como dos registos mais ou menos massivos. Pense-se nos escritos sobre o slogan, o anúncio e a revista. Arnaldo Saraiva nunca esquece que, do político-social ao cultural, do material ao tecnológico, ou dos conceitos de poético aos de autor, de género e de forma literária, nada é inocente e por isso tudo deve estar em julgamento.

2.2.3. Ora, tal como notava acima a propósito de outras espécies textuais, é igualmente dentro dessa atitude de espírito e dessa expressão questionadora e criticamente irónica que deve entender-se a crónica sobre os principais slogans de uma campanha eleitoral.

O início parece prometer quer uma análise semiótica do slogan transcrito antes de qualquer palavra do cronista, quer uma poética e uma teoria do slogan político (e não só) em geral; o que é cumprido na íntegra, aliás na linha de todos as crónicas de Arnaldo Saraiva que têm como tema uma forma breve da literatura oral ou da literatura ou comunicação de massa: «“Portugal pode ser melhor” – dizia um slogan da última campanha eleitoral. E pode. Mas pode igualmente provocar melhores “frases” e slogans do que os inspirados ou transpirados nessa campanha, cuja miséria também pelas “frases” e slogans se viu». A crónica aborda de facto o slogan em geral, ideológico ou publicitário, e inclui apontamentos para uma teoria do slogan: «(...) como todo o bom slogan, revela também o gosto da concisão» ou «Mas já se sabe que não há slogan que não permita um anti-slogan (um slogan anti-slogan)»¹¹.

A vontade, própria deste tipo de crónica de Arnaldo Saraiva, de intervir na prática do nosso dia-a-dia, de mudar o que deve ser mudado (*mutatis mutandis* é a designação da rubrica do *Público Magazine* em que se insere este escrito), repercute-se no desafio dirigido ao leitor: o de perceber que a libertação dos constrangimentos sociais, políticos e culturais impostos pelos poderes que não deixam descobrir novos ângulos no real não pode prescindir da descodificação da palavra.

Arnaldo Saraiva aborda por isso o todo polifónico que é o slogan apresentado na abertura, investigando, num trabalho analítico de grande rigor literário e linguístico, complementar de leituras sociológicas, antropológicas e outras, a continuidade entre os níveis da expressão e do conteúdo. Com a brevidade e precisão que o registo cronístico impõe, o autor avalia procedimentos de natureza lexical e sintáctica, processos de metáforização e de simbolização e aspectos da prosódia, notando as propriedades estéticas e

¹¹ SARAIVA, 1991.

comunicacionais dos textos mas verificando também o modo como esses recursos podem alimentar certos efeitos perlocutórios minuciosamente programados.

Lemos no segundo parágrafo dessa mesma crónica sobre o slogan: «Longe de ser uma obra-prima, «Portugal pode ser melhor» não era dos piores, bem pelo contrário. Veja-se como lança o nome de Portugal à frente, quando outros lançam o do candidato, e só o candidato; como se fixa exclusivamente na ideia, a todos simpática, da melhoria nacional, ideia graficamente enfatizada pela maiusculização do comparativo e pela exclamação final; como convoca a liberdade e o desejo dos destinatários, jogando na virtualidade ou na possibilidade («pode ser») em vez de jogar autoritariamente na necessidade ou na obrigatoriedade («tem de ser», «deve ser»); como investe num enunciado modal de estado (futuro), calando o enunciado de acção – ou a acção – que o pressupõe; como aponta uma transformação possível sem explicitamente apontar o seu agente, ou os seus agentes, o que sugere uma acção simultaneamente individual e colectiva e permite uma maior identificação entre este ou estes e o país transformável («nós» – eu e vocês – «podemos melhorar Portugal» significa também: «nós somos o melhor Portugal» ou «os melhores servidores de Portugal»). No plano formal, o slogan revela algum cuidado fónico (notem-se as alitera-ções pp/ll/rr, ou o jogo or/er/or) e rítmico (...).

A citação é mais uma vez extensa mas permite-nos dizer com mais propriedade que nestas crónicas, como aliás noutros textos como recensões, prefácios ou ensaios sobre quaisquer formas breves, o observador da realidade e o cronista também dialogam com o crítico literário e o ensaísta.

2.2.4. Arnaldo Saraiva ocupa-se igualmente do anúncio, investigando as suas áreas de sentido, as estratégias estilísticas e retóricas, as linguagens (escrita, oralidade, imagem), as funções (veja-se sobretudo «O anúncio: a guerra e a paz de um texto publicitário», publicado na *Literatura Marginalizada – Novos Ensaios*): por ser um texto breve, por vezes poético, luminoso ou fulgurante mas insidioso, por ser uma forma discursiva de alienação ou pelo menos uma prática discursiva que pode regular-se simplesmente por interesses económicos de grupos (petrolíferas...) ou de classes (dentistas, nutricionistas...).

Na crónica «Os novos anúncios», a partir de uma publicação específica, Arnaldo Saraiva distingue o anúncio que se inscreve na publicidade para ricos, «como os carros, e que carros» («Nissan, Rover, Mercedes Benz, Alfa Romeo, Lancia, Volvo, Renault») ou «os whiskies, e que whiskies» («The Glenlivet, Passport, Logan, Chivas Regal, William Lawson's, The Tormore»), do anúncio para as massas, para os pobres, no caso bem mais raro («Pingo Doce, águas, Banzé, Aspirina C...»). O cronista apoia-se nos anúncios de *A Revista*, mas esta metodologia aplicar-se-ia com sucesso em muitas outras publicações periódicas deste tipo¹².

¹² SARAIVA, 1995: 157.

O interesse desta crónica vem novamente não só da ironia e do humor irreverentes e contagiantes mas também da articulação entre a definição da forma breve em análise e os desdobramentos topológicos (sucodem-se os lugares pessoais e colectivos, privados e públicos). Começando por dizer que a classe média «não aprecia menos o espectáculo e os jogos de sedução», o cronista acrescenta que «a sedução é a arma pouco secreta, e às vezes desavergonhada, da publicidade; nos anúncios de *A Revista*, em todos os bons anúncios, não há só cores, belas imagens, pares jovens: há também textos, por vezes poéticos, que personificam objectos (um automóvel pode ter, ser, espírito: «espírito automóvel»), que fingem relações pessoais privilegiadas («o seu banqueiro particular»), que sexualizam produtos («combinar castas é fazer um casamento feliz»), que hipervalorizam sem pudor («o valor da água, a expressão do ouro»).

Descodificar os mecanismos semióticos que intervêm na produção do anúncio, compreender como ele cria necessidades ao consumidor, é já uma via de salvação. Ou: substituir ou complementar a satisfação erótica da posse do produto pela satisfação da verdade da mentira é já salvação: saber que o produto é aparência ou promessa de si constitui uma libertação (e uma sublimação) que coloca o sujeito mais no centro de si próprio.

2.2.5. Arnaldo Saraiva estuda o teatro de revista, «A revista (à) portuguesa», de acordo com o título do ensaio publicado na *Literatura Marginalizada – Novos Ensaio*s, com o mesmo objectivo de clarificação séria de questões relacionadas com a sua emissão, os seus conteúdos, as suas formas e a sua pragmática.

Isso significa responder à pergunta «O que é a revista (à) portuguesa», notando, por exemplo, a sua «divisão em micro-unidades de vários tipos, ou a sua variedade de códigos, géneros, temas e motivos, que sintagmaticamente se articulam de forma frouxa ou arbitrária – sem que isso implique falta de estruturação, porque só implica a existência de uma estrutura aberta, «rapsódica», «polifónica»¹³; significa reflectir sobre os seus códigos, em especial o verbal, a sua estrutura, os seus agentes (os actores e não só), a sua ideologia, os seus «contras» e as suas «coplas»; significa louvar as suas virtudes, ou não fosse a revista «um espaço de libertação, de algum modo sagrado, onde se pode dizer, ouvir e ver o interdito lá fora, e onde se descomprimem tensões sexuais ou sociais pela sua desmitificação ou pela sua «revelação» clara e para mais risonha»¹⁴; virtudes que têm a ver com o facto de que a revista «tem tido importantes repercussões na vida portuguesa e tem influenciado outros géneros artísticos, não só teatrais, como a música, o cinema, as artes plásticas, as artes gráficas e as artes fotográficas»¹⁵; mas não significa menos lamentar os seus vícios, ou não pudesse a revista, «diversamente do que se supõe, assumir posições francamente

¹³ SARAIVA, 1980^a: 44.

¹⁴ SARAIVA, 1980^a: 59.

¹⁵ SARAIVA, 1980^a: 61.

conservadoras» (o «machismo»), incorrendo em leviandades, insistindo no obsceno, no pornográfico, no mero jogo de palavras¹⁶.

Conhecer criticamente a revista é, afinal, conhecer as ideologias, os comportamentos e os pensamentos (de) portugueses ou à portuguesa de ontem e, no essencial, de hoje; e é conhecer o riso português, ou o riso que alguns média fazem português, à força de o repetirem e de o levarem àqueles que não sabem ou não querem rir de outro modo (grotescamente), não sabem ou não querem rir de outras realidades (a não ser as que se relacionam com o óbvio), e não sabem ou não querem rir segundo outros estímulos (os do também indefinível mas não inominável *riso inteligente*). Ou: conhecer este estudo sobre a revista é conhecer criticamente as motivações (ideológicas, comerciais...) e o cómico quer de inúmeros espectáculos ao vivo quer de intermináveis programas televisivos e radiofónicos que hoje se dizem de humor.

2.2.6. Nesta linha de interrogações sobre um mundo mais trágico do que sublime, mais ridículo e absurdo do que íntegro e com sentido, a análise do discurso emblemático e encomiástico, celebrativo e mitificador da palavra nacional ou nacionalista que é o hino nacional vem, mais do que denunciar os sentidos literais ou latentes dos enunciados, contestar a simbologia e a ideologia que lhes subjaz.

No ensaio «Os hinos nacionais», editado primeiro em folheto por José Soares Martins (Vila Nova de Gaia, 1973), numa tiragem de 3.000 exemplares, Arnaldo Saraiva afirma: «Mas não é na alteração da estrutura dos simbolizados pelos hinos nacionais que está a razão maior para a discussão destes; a razão maior está *na total inadequação* entre o que vários hinos pretendem ser e simbolizar (ou se pretende que eles sejam e simbolizem) e o que efectivamente são e simbolizam; e está *no* que efectivamente são e simbolizam»¹⁷. Linguagem estereotipada, que nos lembra a frase de Thomas Hobbes «guerra de todos contra todos», os hinos nacionais «não são intocáveis»¹⁸. O dogma dos hinos é o da negação da mentalidade civil e da liberdade de pensamento e expressão. Por isso, como fala bélica e de exaltação da morte do outro que se repete oficialmente em cerimónias maiores e menores, eles só fazem sentido se «devolvidos à história (política ou artística) e ao folclore»¹⁹.

2.2.7. Ninguém ignora que vivemos num mundo de imagens fabricadas pelo ser humano: imagens estáticas, mesmo se sugerem movimento, como as do mural, do quadro ou da fotografia; e imagens literalmente em movimento, como as da televisão, do cinema ou da Internet; imagens que tantas vezes obedecem aos mesmos objectivos de deificação

¹⁶ SARAIVA, 1980^a: 60-61.

¹⁷ SARAIVA, 1980^a: 13. Sublinhados no original.

¹⁸ SARAIVA, 1980^a: 25.

do supérfluo ou vulgar e obscurecem as imagens que convidam à leitura pessoal e activa, cultural e humanista.

2.2.7.1. Cabe naquele último tipo o cartaz de João Machado, sobre o qual Arnaldo Saraiva diz que «se situa sempre mais do lado da imagem do que do lado do texto, quer-se sempre mais pintura do que anúncio ou edital»²⁰. Esta afirmação deve ser articulada com o que se observa a seguir, para que se perceba como este cartaz, artístico (no sentido mais nobre do termo), comunica com clareza densidades do indivíduo, da cultura, da sociedade, sem se comprometer com o «utilitário», o «comercial» ou o «superficial», sem, no campo da imagem, cair no «denotativo», no «primarismo da representação (logo da leitura)», sem ceder à «retórica da exaltação ou da glorificação – de ideias, causas, pessoas, instituições»; porque «Os dois únicos imperativos que encontramos, juntos, são ainda de ordem cultural: «aprende e ensina»»; e porque, deste modo, «o cartaz de João Machado recusa toda a manipulação e pressão do leitor, que não poderá perante ele ficar passivo, pois terá pelo menos de fazer o percurso de algumas metáforas e associações»²¹.

Estudar e divulgar este cartaz, e desse modo promover a sua produção, não é um acto *inútil*; mas esse seria o adjectivo que logo ocorreria a muitos dos «escreventes» (Roland Barthes) da nossa sociedade, aos muitos fazedores de opiniões (inúteis e gastas) que todos os dias enchem as nossas televisões e rádios, caso lessem este e outros textos de Arnaldo Saraiva. Ora, bem pelo contrário, este é um acto de quem sabe o que significa *escrever* o mundo (de novo Barthes) e quer torná-lo mais *habitável*.

Habitável: palavra tão cara a Arnaldo Saraiva, que com ela concluiu a «Última Lição» nesta Faculdade de Letras (melhor: a primeira de muitas outras intervenções, ou aulas, que a partir desta se contam); palavra, no plural, com que Arnaldo Saraiva também termina o prefácio do livro *Os Cartazes de João Machado*, depois de observar que alguns dos símbolos preferidos do autor são as «flores», as «árvores», as «crianças», a «música», os «brinquedos»: «Assim, longe de contribuir para a poluição das nossas cidades e aldeias, de que os ecólogos não falam, mas que nos ameaça tanto como a outra, João Machado trabalha e dá um estimável contributo para que elas se tornem (mais) habitáveis»²².

2.2.7.2. Contribuir para a habitabilidade do mundo é também o que motiva o cartoon, ou pelo menos o cartoon digno desse nome, que, como diz Arnaldo Saraiva, não deve confundir-se com o «desenho que apenas provoque o riso ou o sorriso (...); só se deve chamar cartoon ao desenho que propõe, com o riso, alguma reflexão libertadora da rigidez,

¹⁹ SARAIVA, 1980^a: 24.

²⁰ SARAIVA, 1992. Sem numeração de páginas.

²¹ SARAIVA, 1992.

²² SARAIVA, 1992.

da tirania, da mentira dos poderes e da miséria ou da importância que os alimenta»²³. É exactamente o caso do cartoon de António, único entre nós na construção de um imaginário pictórico e pictórico-verbal que exhibe lapidar e expressivamente os (maus) costumes do nosso tempo; raro ou único por (se) pensar em estado de linguagem ética e estética, sendo por isso o mais comunicativo e perdurável dos nossos cartoonistas (e, de entre os nossos comentadores, humoristas, analistas, aquele que, na opinião de Arnaldo Saraiva, mais se destaca pela «regularidade», pelo «bom humor» e pela «capacidade de síntese e de comunicação»²⁴).

2.2.7.3. Neste território do texto (marginalizado) que é imagem e palavra, há que mencionar, de passagem, um livro que resulta de uma tese de doutoramento, apresentada em 1998, que Arnaldo Saraiva orientou: *Literatura Gráfica? Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*, de Rui Zink. Na conclusão, o autor reclama para a banda desenhada portuguesa um tratamento sério e a sua inclusão no campo da literatura, sem prejuízos para qualquer uma das partes: «Porquê a BD como literatura? Para o bem e para o mal, o termo «literatura» engloba hoje fenómenos diversos, diferentes formas de lidar com a palavra. Diferentes *media*, também. E é útil que continue a sê-lo. Daí que incluir BD na literatura não tenha de implicar um esvaziamento de sentido à literatura (primeiro risco), nem negar a especificidade daquela enquanto meio de expressão único (segundo risco)»²⁵.

Quer isto dizer que estas palavras do «maior literato de humor gráfico espanhol contemporâneo, que por acaso se chama Máximo» – «El dibujo de humor, lleve o no palabras, y en esto se diferencia del dibujo a palo seco, es un género literario» –, citadas por Arnaldo Saraiva²⁶, começam a fazer cada vez mais sentido entre nós; um sentido que em Portugal, aliás, se constrói em termos de estudos pelo menos desde que Rui Zink defendeu, em 1989, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, a dissertação de mestrado *O Humor de Bolso de José de Vilhena*, publicada pela Celta em 2001.

2.3. E não interessam menos a Arnaldo Saraiva outras especificidades também ambíguas ou híbridas mas não raro indiscutivelmente nobres como a crónica e a entrevista, que oscilam entre o universal e o individual ou local, o geral e o particular, o literário (artístico) e o não-literário (não-artístico), a conotação e a denotação, a intersubjectividade e a objectividade.

²³ SARAIVA, 1993^b.

²⁴ SARAIVA, 2005: 7. Cf. Também SARAIVA, 2007^a.

²⁵ ZINK, 1999: 271.

²⁶ SARAIVA, 1993^b.

2.3.1. Este desejo sem fim de compreender todos os géneros discursivos de libertação e alienação conduz Arnaldo Saraiva ao estudo da crónica: essa «espécie literária», como nenhuma outra «resistente a uma «teoria»», «que até se apodera sem escrúpulo de muitas outras espécies, e que se move descontraidamente entre o objectivo e o subjectivo, entre o literário e o não-literário, entre o útil e o fútil (sugeriu Machado de Assis), entre o analítico e o poético»²⁷; essa espécie literária que radica numa prática de escrita ligada ao aqui e agora, ao sucesso ou ao tema actuais, ou ao tempo, à história e à cultura de hoje, ora coloquial ora impessoal, ou ao mesmo tempo coloquial e impessoal, ao jeito de um Carlos Drummond de Andrade, ou labirinticamente lírica, ao jeito de um Arsénio Mota; essa espécie literária que singulariza o comum ou o banal, o elevado e o indizível, detectando-lhes as misérias ou as sublimidades ignoradas ou desprezadas.

Afinal, a crónica de Arnaldo Saraiva também cumpre a função que ele atribui às crónicas de Carlos Drummond de Andrade, referindo António Houaiss, e que é afinal a função que podemos atribuir a todo o trabalho – enquanto professor, ensaísta ou poeta e cronista – do autor de *Literatura Marginalizada*: «elas servem admiravelmente a língua portuguesa, que ajudam a defender de tiranias, ranços e bolores académico-puri(tani)-stas»²⁸; mas, mantendo sempre a sua originalidade, a crónica de Arnaldo Saraiva também pode ser, como a de Arsénio Mota ou Rubem Braga (nomes que o cronista associa), de «celebração lírica (...) e mansamente nostálgica, de transitoriedade ou do passado recente (...)»²⁹, como se vê nesse livro de «escritor excepcional que comum se quer» (como o próprio Arnaldo Saraiva diz de Drummond³⁰): *O Sotaque do Porto* (1996), que todos os portuenses, ou todos os portugueses, deveriam ler.

2.3.2. A entrevista e a polémica, que se fazem de múltiplas linguagens, não-verbais e verbais (mais e menos ou nada literárias ou *cuidadas*), motivações, funções, cenários, aproximações e fugas, também suscitaram e suscitam a atenção de Arnaldo Saraiva.

Não foi por isso por mera casualidade que o orientador da dissertação de mestrado em Literaturas Românicas *Para o Estudo da Entrevista*, realizada por Vera Silva, recebeu em primeira mão, numa cortesia de Ana Paula Guimarães, o livro que daí resultou, trazido a público e não será assim inoportuno remeter aqui para o prefácio de Arnaldo Saraiva, cujo título, «Ver, entrever», é tão breve e sugestivo quanto o breve mas igualmente sugestivo texto que o acompanha, em que se lê: «(...) a análise verbal é capaz de revelar as focalizações, as adaptações, as incoerências, as hesitações, as repetições, as autocorreções dos interlocutores, e não deixa de sinalizar alguns dos seus objectivos interactivos»³¹.

²⁷ SARAIVA, 1993^c: 7.

²⁸ SARAIVA, 1980^a: 113.

²⁹ SARAIVA, 1993^c: 8.

³⁰ SARAIVA, 1980^a: 115.

³¹ SARAIVA, 2009: 14.

Precisamente: a entrevista (ou a polémica, como a que recentemente opôs mais uma vez José Saramago e a Igreja e os católicos, a propósito do romance *Caim*), «que projecta imagens individuais que projectam imagens sociais»³², pode ser, para o ouvinte, telespectador ou leitor, lugar de fascinação ou desprezo, de aprendizagem ou perda de tempo; mas é sempre lugar de verificação ou avaliação de jogos de poder individual ou colectivo, de comédias ou dramas privados ou públicos, de, enfim, re-conhecimento.

2.4. Portanto: o saber dos textos a que nos referimos, imediatamente perceptível sobretudo nas crónicas, é em parte o saber da literatura oral e é em parte a desconstrução, a explicação do saber do texto da literatura de massas. Repare-se assim na ironia que vem da estratégia singular destas crónicas, que falam da sociedade partindo dos textos que ela considera menores, no caso dos orais e populares, e dos textos em que a sociedade repara tanto que já nem os vê, no caso dos de massa como o slogan e o anúncio.

Podemos prever uma tipologia da recepção: o leitor que se reconhece na perspectiva autoral e no texto oral que é *texto* e pretexto da crónica; o leitor convencido da nobreza da sua cultura maior e da insignificância ou inexistência desses textos orais e da reflexão que através deles se propõe (mas vendo-se este leitor, afinal, incomodado nas suas certezas pela agilidade desses textos orais e do texto que os apresenta); e o leitor que, na relação com os textos da comunicação de massa, passará a dizer mais vezes ao seu corpo que quem manda é a razão, não o corpo erótico, e tantas vezes desajeitado, de um anúncio.

2.5. O trabalho de Arnaldo Saraiva no campo das literaturas marginais e marginalizadas não se esgota no estudo e na divulgação das tradições verbais, orais ou escritas, das classes ditas incultas ou não escolarizadas ou das classes mais ou menos escolarizadas ou mais ou menos instruídas. Interessam-lhe igualmente os géneros ou os textos ditos de vanguarda, «o homem moderno ou de vanguarda»³³, afastados voluntária ou involuntariamente, definitivamente ou não, do cânone artístico e cultural; caracteriza-os – pense-se na vanguarda do *Orpheu* ou nos poemas vanguardistas do próprio Arnaldo Saraiva (*Ae*, 1967; *In*, 1983) – «o gosto da pluralidade (da multiplicidade, da ubiquidade, da ambiguidade, da heteronímia, da polissemia), que por sua vez se liga também ao gosto do movimento (da inquietação, da experimentação, da invenção, do jogo, do risco, da exploração)»³⁴.

³² SARAIVA, 2009: 14.

³³ SARAIVA, 1975: 44.

³⁴ SARAIVA, 1975: 46.

3. O riso é espírito e corpo de muitos textos marginais e marginalizados. Ora, fundando-se as crónicas aqui referidas numa experiência muito pessoal mas partilhada do riso, o riso de uma inteligência aberta que recusa todas as formas de conformismo, e respeitadora ou crítica do riso popular e carnavalesco, ou do riso burguês, ou do (pobre, enjoativo) riso do novo-rico, ou do riso português, não é portanto com total surpresa que encontramos crónicas intituladas «Que piada» ou «Humor português»; e não é por acaso que Arnaldo Saraiva tem orientado, co-orientado ou arguido dissertações de mestrado e teses de doutoramento que se ocupam da definição do riso português, ou dos risos portugueses, e dos pensamentos e comportamentos sociais que lhes estão associados.

É caso para dizer que haveria de averiguar-se que tipo de humor se constrói nas crónicas ou nas intervenções orais de Arnaldo Saraiva, qual é a sua modalidade ou quais são as suas modalidades, a sua originalidade ou filiação numa tradição ou em tradições do riso nacional ou ocidental. Haveria por certo de concluir-se que o riso de Arnaldo Saraiva cabe justamente na apreciação que ele próprio faz na crónica «Que piada»: «O português, língua ou homem, seria bem mais pobre sem a piada»³⁵.

4. Um indivíduo, um grupo ou uma comunidade que se queiram projectados para lá de si mesmos não poderão deixar de investir-se de uma representação de si, e sobretudo de uma representação ao mesmo tempo positiva e desapaixonada de si, da sua cultura, da sua evolução. Mostrar, como Arnaldo Saraiva tem mostrado, que é necessário ter noção do poder e da memória das palavras, provocando os poderes instalados ou os comportamentos cristalizados (o que desencadeou, nalguns dos seus escritos, os abusivos cortes da censura do Estado Novo), significa que se está indissolúvelmente comprometido com a dignidade do ser humano num sentido total; significa que se sabe que a linguagem, para o melhor e para o pior, é sempre a utopia de outra linguagem, de outros mundos, de outros corpos, de outra vida.

Bibliografia

- RAMOS, Ana Margarida (2005) – *Os monstros na literatura de cordel do século XVIII*. Aveiro: Edição da Autora. (Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Aveiro)
- SARAIVA, Arnaldo (1975) – *Literatura marginalizada*. Porto: s. e.
- (1980^a) – *Literatura marginalizada. Novos Ensaios*. Porto: Árvore.
- (1980^b) – Recensão a DIAS, Graça Silva – *António Aleixo: problemas de uma cultura popular*. Separata de «História das Ideias». Coimbra: Universidade de Coimbra, 1977. «Colóquio/Letras», n.º 55, pp. 90-91.
- (Abril de 1982) – *O fim do mundo*. «Em Foco». Porto, n.º 1 (sem numeração de páginas).

³⁵ SARAIVA, 1993^a.

- SARAIVA, Arnaldo, *et al.* (1983) – *Da literatura de cordel à televisão*. «JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias», n.º 66. Lisboa, 30 de Agosto a 12 de Setembro.
- SARAIVA, Arnaldo (1984a) – *Camões e a poesia de cordel brasileira*. «JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias», n.º 106. Lisboa, 17 a 23 de Julho.
- (1984^b) – *A decadência do piropo*. «Jornal de Notícias». Porto, 22 de Dezembro.
- (1984^c) – *O piropo: definição, modalidades e exemplos*. «Jornal de Notícias». Porto, 29 de Dezembro.
- (1985) – *Adivinha, bacharel*. «Jornal de Notícias». Porto, 19 de Janeiro.
- (1985) – *Já sabem a última?* «Jornal de Notícias». Porto, 25 de Maio.
- (1985) – *Cantigas ao desafio*. «Jornal de Notícias». Porto, 26 de Outubro.
- (1986) – *Noite de S. João às escuras posta às claras em um sonho*. «Jornal de Notícias». Porto, 21 de Junho.
- (1986) – *A anedota*. «Jornal de Notícias». Porto, 12 de Julho.
- (1987^a) – *Um poeta*. Prefácio a SILVA, Joaquim Moreira da – *Antologia poética*, introdução, selecção e notas de Armada Zenhas. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde, pp. 9-12.
- (1987^b) – *O mal que causa a telenovela (sobre um folheto brasileiro)*. «Jornal de Notícias». Porto, 31 de Janeiro.
- (1988) – *Camões de cordel*. «Jornal de Notícias». Porto, 24 de Abril.
- (1989) – *São mais as vozes que as nozes*. «Jornal de Notícias». Porto, 26 de Março.
- (1989) – *A mulher e o melão o calado é o melhor*. «Jornal de Notícias». Porto, 27 de Agosto.
- (1990) – *Cordel português, cordel brasileiro*. «Rurália» Arouca, n.º 1, pp. 13-17.
- (1991) – *O slogan*. «Público Magazine», 20 de Janeiro.
- (1992) – *Os cartazes de João Machado*. Prefácio a MACHADO, João – *Cartazes de João Machado*. Porto: Asa (sem numeração de páginas).
- (1992) – *Gostos não se discutem?* «Jornal de Notícias». Porto, 1 de Dezembro.
- (1993^a) – *Que piada*. «Diário de Notícias». Lisboa, 20 de Janeiro.
- (1993^b) – *António no mundo do «cartoon»*. «Expresso». Lisboa: 12 de Junho.
- (1993^c) – *A crónica, e a crónica de Arsénio Mota*. Prefácio a MOTA, Arsénio – *O museu no sótão*. Porto: Figueirinhas, pp. 7-9.
- (1994) – *Velhaco ou bailarino*. «Jornal do Fundão». Fundão, 5 de Agosto.
- (Novembro de 1994) – *O início da literatura de cordel brasileira*. «Boletim». Porto: Universidade do Porto, n.º 24, pp. 31-33.
- (1995) – *Bacoco é bacoco seus bacocos*. Porto: Lello & Irmão – Editores.
- (maio-agosto 1995) – *La literatura marginal*. «Anthropos»: «Literatura popular: conceptos, argumentos y temas», n.º 166-167, pp. 21-24.
- (1996) – *O sotaque do Porto*. Porto: Edições Afrontamento.
- (1999) – *Elogio da quadra – e do Aleixo*. «O Primeiro de Janeiro – Das Artes Das Letras». Porto, 7 de Julho.
- (2001) – *De Espanha nem bom vento...* In «Estudos em Homenagem a Francisco Marques». Porto: Faculdade de Letras, s.d. [2001], pp. 383-385.
- (2002^a) – *João de Calais no cordel de Portugal e do Brasil*. In «Livro de actas do congresso cultura popular da Galiza e Norte de Portugal: literatura, música, antropologia cultural. Porto: Fundação Cupertino de Miranda, 12, 13 e 14 de Setembro de 2001», s.l., Delegação Regional da Cultura do Norte, pp. 111-113.
- (2002^b) – *Do cancionero e deste cancionero*. Prefácio a NOGUEIRA, Carlos – *Cancioneiro popular de Baião*. Baião: Cooperativa Cultural de Baião.
- (2004) – *Os provérbios estão vivos no Algarve e em Portugal*. Prefácio a BRAZÃO, José Ruivinho – *Os provérbios estão vivos em Portugal*. Lisboa: Editorial Notícias, pp. 9-12.
- (2005) – *António*. Prefácio a ANTÓNIO – *Traços contínuos: cartoons, caricaturas e afins – 1974-2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 7-15.
- (2006) – *Folhetos de cordel (e outros da minha colecção)*. *Catálogo*. Porto: Biblioteca Municipal de Almeida Garrett.

- (2007^a) – *Caricaturas da alma*. Prefácio a ANTÓNIO – *Entrelinhas: António*, Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, Casa de Camilo – Museu, Centro de Estudos, pp. 7-11.
- (2007^b) – *A crise da literatura e a literatura marginal ou marginalizada*. «Santa Barbara Portuguese Studies: «Literatura Marginal (dossier org. por Arnaldo Saraiva)». Universidade da Califórnia, vol. IX, pp. 5-15.
- (2009) – *Ver, entrever*. Prefácio a SILVA, Vera – *Para o estudo da entrevista*, dissertação de mestrado em Literaturas Românicas. Lisboa: Edições Colibri, IELT – Instituto de Estudos de Literatura Tradicional/FCSH da Universidade Nova de Lisboa, pp. 13-14.
- ZINK, Rui (1999) – *Literatura gráfica? Banda desenhada portuguesa contemporânea*. Oeiras: Celta.

TEXTUALIDADE-CALEIDOSCÓPIO; SEQUÊNCIAS/CONVERGÊNCIAS NUMA ESCRITA-LEITURA

(Anotações elípticas sobre «fragmentos» de um *corpus* ensaístico de Arnaldo Saraiva*)

CELINA SILVA

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
celinas@letras.up.pt

A 'crítica' contamina a 'literatura', que sem ela seria 'outra' – isto é, não seria; mas a 'literatura' também tem que contaminar a 'crítica', ou então esta não o será. Não é possível dizer novidades sobre uma linguagem nova numa linguagem caquética¹.

O presente artigo não pode de modo algum silenciar, ainda que a mero título referencial, por este não ser o seu objectivo maior, a constante intervenção cultural, cívica, por vezes claramente política, desencadeada por A. Saraiva desde os anos 60, através do jornalismo, da tradução de autores à data desconhecidos da generalidade do público português (cf. Eco, Barthes e Sanguinetti), da edição de obras pouco ou nada divulgadas, ou ainda como ensaísta, crítico literário, conferencista *in praesentia* ou através dos *media*, guionista,

* Prefácios «Realismo e Vanguarda» da antologia *Páginas de Estética Contemporânea* (1966) e «Roland Barthes, Crítico Português» de *Escritores, Intelectuais, Professores e Outros Ensaios*, da autoria de Roland Barthes (1975), quatro artigos dados à estampa em 1967 no «Diário de Notícias» sob o título genérico «Linguística e Poesia» (parte de um ensaio escrito entre 1964-1965) e «Sobre Literatura Experimental» no «Diário Popular» em 1980, embora o texto date de 1977, «Para uma Teoria da Vanguarda» (1972), «Para uma Teoria da Crítica Portuguesa» (1971 numa primeira versão), posteriormente reunidos em *Literatura Marginalizada* (1975), «A Crise da Literatura e a Literatura Marginal ou Marginalizada» (2008), «Historiografia e Crítica Literária: Um Balanço» (2002).

¹ SARAIVA, 1975^b: 96.

poeta e docente universitário em áreas diversas (com particular incidência para a Literatura Brasileira e Literaturas Orais e Marginais, embora não exclusivamente), sempre radicada na inovação, na transformação da ordem e das práticas vigentes. Imperativo da vivência lúcida do momento presente, a sua actuação polifacetada patenteia, materializando-a, a cosmovisão inerente à concepção artística adoptada:

A produção artística moderna é uma produção que não visa uma finalidade estética senão na medida em que visa primordialmente as possibilidades do ser. Daí que o produtor se jogue frequentemente num acto-happening, com desprezo da obra-efeito, de duração efêmera. Esse jogo do ser não pode deixar de ser político, pelo que não deverá exigir-se-lhe uma finalidade política suplementar, nem deverá limitar-se o seu espaço próprio².

A obra em questão, vária e diversa, verdadeiramente transdisciplinar, instaura um percurso sinuoso, porém coerente, na multiplicidade de caminhos adoptados e rotas testadas, «experimentadas» em sentido pleno, atravessando, pela via da reflexão crítica, artes, géneros literários e ordens disciplinares distintas, diferentes registos de escrita e de leitura em dialogante articulação. Nela se atesta uma operatividade circular e circulante onde as dimensões acima referenciadas são questionadas tanto sincrónica quanto diacronicamente. Com efeito, a referida produção evidencia a combinatória profícua de uma sólida preparação filológica com os diversos contributos do estruturalismo, do marxismo, da pragmática onde historiografia, estilística, retórica vão a par da linguística, da teoria da literatura (poética, crítica) bem como da semiologia, da semiótica e da estética. Da grande extensão de trabalhos, editada até à actualidade, ressalta uma unidade processual específica, «caleidoscópica» em constante interacção, desencadeando uma incessante articulação de sentido na qual o dialogismo inerente ao uso da linguagem, nos seus diversos níveis funcionais e institucionais, se torna patente.

Necessariamente, uma qualquer abordagem desta produção, vasta, plural, transversal por vezes, só se torna possível de modo parcelar e fragmentário; procura-se, na presente comunicação, aflorar, relembrando a sua importância, o citado *corpus* teórico-crítico e, ainda que brevemente, das suas revisitações-reescrita, no decurso da obra em questão. Propõe-se então uma leitura minimal, residual até, centrada no cunho inovador face ao respectivo enquadramento epocal, do referido conjunto de textos, eleito quer pela sua particular coerência, quer pela sua dimensão interventiva (de outrora mas também de agora) nas ordens literária e social. A razão de ser desta operação selectiva radica essencialmente na unidade dialéctica apontada, feita de um constante retomar amplificador de questões e temáticas basilares por um lado e, por outro, na especificidade das questões trabalhadas: vanguarda artística (histórica e neo-vanguardas – concretismo e experimen-

² SARAIVA, 1975^a: 129.

talismo), teórica (estruturalismo – linguística, semiologia, semiótica, teoria e crítica literárias, nomeadamente no contexto português).

Procura-se estabelecer, no *corpus* adoptado como base da presente leitura, uma breve convocação/síntese dos conceitos mais importantes, atendendo-se essencialmente aos seguintes factores: a importância de certas problemáticas teóricas, o diálogo constante entre textos de teor e temática diversos e respectivas datas de escrita e/ou publicação, por vezes distantes, no intuito de dar conta do cunho inovador face ao panorama cultural português por eles desempenhado aquando da sua edição, sobretudo no caso dos mais distantes, tendo em vista realçar a «progressão»/reelaboração sistemática no tratamento das questões fundamentais nele vigentes.

Por imperativos de ordem vária, entre eles a longa e consagrada bibliografia de A. Saraiva sobre modernismo português, nas suas figuras maiores e menores, aliada à vastidão numérica de ensaios dedicados a escritores e artistas que ao longo do século XX primaram pela adopção de novas posturas formais, ou pela quebra de tabus e da literatura popular e marginal, nas suas mais variadas manifestações (do conto popular à anedota, do provérbio ao teatro de revista, dos hinos nacionais ao panfleto), não serão aqui focadas. A adopção da referida óptica «dialógica»/dialéctica, pela parte do autor em questão, exige, gerando-os, posicionamentos específicos, fundadores de abordagens amplas, abrangentes no tocante à produção verbal artística e não só, onde sobressai, em particular relevo, uma dimensão teórica.

As dificuldades para distinguir o literário do não-literário são compreensíveis quando se sabe da ambiguidade do próprio signo linguístico (o significante remete para o significado, este para aquele, e ambos remetem para o referente) e da literatura, que fala frequentemente do que cala, que é frequentemente o que não parece, e que parece frequentemente o que não é: o poeta é um fingidor...³. (...) Já se vê, portanto, que a 'ciência' literária – descontando aspectos particulares – só parece possível como possibilidade (logo, é ainda uma impossibilidade) – como estratégia, ou tática, ou projecto: como meta verdadeiramente. Quer dizer: se não há 'ciência' em crítica literária, também não é possível haver crítica literária que se não queira 'científica', e que abdique da verificação das suas pretensas verdades, ou que despreze as operações indutivas, ou que se negue a formular leis⁴. (...) Ora a literatura está sempre para o 'real' – atenção às aspas – como a crítica está para a literatura. A única diferença é que enquanto a literatura é uma linguagem natural geralmente ao serviço de uma linguagem não natural (mas pode também ser natural), a crítica é uma linguagem natural sempre ao serviço doutra linguagem natural que está geralmente ao serviço de uma linguagem não natural. De resto, uma e outra podem ser simultaneamente 'poéticas' e 'objectivas'⁵.

³ SARAIVA, 1975^b: 89.

⁴ SARAIVA, 1975^b: 93.

⁵ SARAIVA, 1975^b: 95.

O questionar do literário, por mais elementar ou radical que se conceba, entronca na reflexão, experimentalizante ou não, sobre a linguagem, seus possíveis, suas inerências, como Mallarmé postula e, em simultâneo, demonstra. De tal consciência decorrem diversas articulações formais apostadas, com maior ou menor ênfase, em determinada(s) particularidade(s), marcas específicas, que confinam, redefinindo campos e ordens, percursos determinantes no/do século XX; ciente de tais factores, A. Saraiva analisa as características nucleares da postura sistematizante sobre a ordem e a prática literárias, notoriamente através do(s) momento(s)-modo(s) como a modernidade e as vanguardas as equacionam.

Não há outra alternativa: ou se é da vanguarda, ou se é da retaguarda. E o que vai na vanguarda é efectivamente o que sabe, ou o que quer saber; e que tem, por isso, mais consciência das suas vitórias como das suas limitações, das suas responsabilidades como das suas condições. Eis por que não há verdadeira vanguarda que não se ponha a cada instante o problema da vanguarda. Pelo mesmo motivo, o homem da vanguarda pode dar-se bem conta de que a paz que procura não a conseguirá senão com a guerra – seja ela a guerra da gramática (foi a Cortázar que ouvi falar em 1969 da necessidade de criar «Vietnames na gramática»), seja outra, por exemplo: a ideológica. A nova vanguarda parece mais preocupada com esta, ou com as duas, enquanto a vanguarda histórica pareceria mais preocupada com aquela; mas a diferença não é tão grande como alguns nos quiseram fazer crer. Hoje já sabemos bem que pôr o código em crise «obriga a repensar, na crise do código, a crise da ideologia com que ele se identificava»⁶.

O citado investigador, realçando a relação simbiótica teoria-prática, refere as implicações da complementaridade entre áreas e disciplinas, os diversos níveis funcionais a elas inerentes e suas consequências na ordem problematizante tal como, no momento da escrita e da publicação, se posicionam, ressaltando a premência da cientificidade na abordagem dos estudos literários, aponta requisitos e condicionantes, limitações e lacunas que a configuram.

Enquanto não chega a uma ciência (geral), a crítica não deve remeter-se a um só método, que nunca poderia adequar-se à diversidade dos textos e das leituras. O único ‘método’ legítimo seria o proposto por cada texto e por cada leitura. [...], o crítico deve seguir passo a passo (linha pelo texto, e tomar nota de todos os seus ‘acidentes’, desvios, cruzamentos, saltos, aberturas. Claro que o percurso minucioso de todas essas pistas é a tarefa de toda a crítica per omnia saeculorum, a menos que o computador venha antecipar o fim dessa tarefa: mas nesse caso talvez também antecipar o fim do homem⁷.

A par das inúmeras reflexões acerca da literatura e respectiva teorização, encaradas em sentido canónico (conceitos histórica, social e ideologicamente marcados, embora por

⁶ SARAIVA, 1975^d: 39-40.

⁷ SARAIVA, 1975^b: 93.

vezes tal se pretenda escamotear) estão patentes, em contraponto ou talvez não, outras abrangendo textos de cariz diverso, ou, conforme se formula, simplesmente «outro»:

A teoria da literatura sempre teve dificuldade em definir o seu objecto. Teóricos, críticos, escritores, leitores, raramente têm encontrado fórmulas capazes de explicarem correctamente o que é a literatura.

Todavia, verifica-se que, na sua generalidade, os 'letrados' sempre se comportaram, na prática, como se essa definição e essa explicação fossem fáceis: como se fosse evidente a distinção entre o que é 'literatura' e o que o não é; mais evidentemente ainda do que a distinção 'secundária' entre o que é 'boa' literatura e o que é literatura 'mediocre', ou entre a literatura de vanguarda e a literatura diluidora⁸.

Chamando a atenção para a necessidade de uma abertura na/da dimensão teórico-crítica a campos ainda por explorar, ou conforme se diz, pouco ou quase nada trabalhados, denuncia-se o cunho redutor de procedimentos e posturas formalizantes derivadas de uma visão erudita, institucional, elitista de literatura, a qual os relega(va) para o silêncio ou qualifica(va) mediante critérios de franca desvalorização: as literaturas orais, segundo a sua fórmula, «marginais ou marginalizadas, (...) marginais porque marginalizadas»:

No fundo, série de textos (não é verdade que também na literatura 'nobre' há textos melhores e piores e géneros mais complexos ou mais simples – que todavia não justificam uma outra concepção de literatura?) como o estatuto cultural que lhe corresponde; o que é uma maneira de lhe negar a ascensão, de classe ou outra, se não é uma maneira de denunciar o receio da contaminação. O desprezo e a desatenção em relação à literatura dita popular é muito mais do que um desprezo e uma desatenção de ordem literária: é o desprezo e a desatenção de ordem literária: é o desprezo e a desatenção ao homem popular.

Daí que designações como 'literatura popular', 'literatura de massa' e outras – 'subliteratura', 'paraliteratura', 'infraliteratura', que também correm – denunciem antes de mais o ponto de vista ideológico e a posição de classe de quem as usa, salvo se com elas se não pretende fazer um juízo de valor, mas apontar para um 'género' literário, ou para um estilo, que, por mais pobres que sejam, terão sempre interesse literário⁹. (...) A criatividade e a sensibilidade linguística e literária não são exclusivas do homem culto, rico, burguês; elas existem em todos os homens que as exercitem; e nunca deixou de haver homens das classes trabalhadoras e até analfabetos a exercê-las, ainda que desencorajados por toda a espécie de limitações e de censuras¹⁰.

Os escritos de A. Saraiva demonstram uma lucidez que não hesita em apontar falências, insuficiências nas práticas criativas, críticas e editoriais reinantes à época; tampouco a

⁸ SARAIVA, 1975^c: 103.

⁹ SARAIVA, 1975^c: 105.

¹⁰ SARAIVA, 1975^c: 107.

sua voz se silencia na constante denúncia dos condicionalismos políticos vigentes, com particular relevância para a existência de uma censura institucionalizada. Assim, publica em 1975 *Literatura Marginal/izada*, obra constituída por um conjunto de textos, nomeadamente artigos de jornal, impedidos de circular no momento em que a sua actuação era crucial. A redução brutal do nível de impacto dos textos operada pela censura torna-se evidente através da posterior publicação a qual, para além da chamada de atenção acerca do sucedido, converte esses mesmos textos em documentos de uma dada situação política e de um imobilismo cultural nitidamente obscurantista. O factor censura, por si só, impede uma atitude crítica no seu sentido pleno, conforme o autor foca.

Quase seríamos tentados se não verificássemos que são exactamente convicções ou opiniões desse tipo, elas sim desprovidas de senso crítico (o qual só nega aos povos e aos homens que o não educam, nem desenvolvem, nem querem), que têm impedido a existência da crítica em Portugal. Tais convicções ou opiniões não andam longe dessas outras que nos querem fazer crer que o homem português é naturalmente poupado, ou essencialmente pobre, ou visceralmente camponês. Tanto as primeiras como as segundas servem mais do que a nossa falta de crítica ou de autocritica: servem a nossa falta de rigor, a nossa falta de confiança, a nossa falta de segurança, o nosso complexo de inferioridade, o nosso atraso, a nossa in-consciência, a nossa indecisão, a nossa 'inexistência'.

Mas a tomada de consciência da falta de espírito crítico do povo português pode valer como a primeira reacção contra essa falta – desde que não seja encarada à maneira de Jorge Dias no seu ensaio, sob vários aspectos imaturo, talvez porque sob vários aspectos pioneiro: como uma fatalidade histórica, como uma incapacidade congénita¹¹.

Porém, o mesmo investigador não deixa de acrescentar, relativamente à prática da crítica vigente na época em Portugal, frisando a existência de honrosas excepções.

Não fosse exemplos como os de um Eduardo Lourenço, um Vergílio Ferreira, um Jorge de Sena, já nos teríamos convencido de que a crítica em Portugal é a 'arte' de escrever mal sobre livros por vezes bem escritos.

Aqui e agora, os problemas que se põem a um crítico português de qualquer sector são da mais diversa ordem, e exigem-lhe muito senso crítico. Eles são tantos e tão importantes que decerto o obrigarão a fazer uma selecção de acordo com a sua urgência.

Ora acontece que entre os mais urgentes se contam precisamente os que se referem às condições da prática crítica, às condições de existência e de sobrevivência dos críticos e da crítica em Portugal – país onde os 'sigilos' e as 'censuras' várias nos impediram, ao longo de séculos, de nos conhecermos objectivamente, de sabermos quais são as nossas reais carências e possibilidades e de podermos acreditar em nós mesmos – de sermos críticos; porque nenhum sigilo, nenhuma censura poderão favorecer uma crítica isenta de sigilos e de censu-

¹¹ SARAIVA, 1975^b: 69.

*ras. Ter de fazer essa crítica prioritária quando haveria tantas outras a fazer, e certamente com muito mais êxito, é uma tristeza e uma frustração – que ainda podem ser agravadas com a sensação da perda de tempo e de energias*¹².

A. Saraiva convoca, então, as mais recentes teorizações, à época de teor estrutural em grande parte, para abordar textos poéticos contemporâneos, frequentemente (neo)vanguardistas, marcados pelas experiências europeia e sul-americana, conforme se verifica na série de artigos publicada sob o título genérico «Linguística e Poesia» em articulação com «Sobre Literatura Experimental» cuja dimensão inovadora no panorama crítico coetâneo é de notar. Em contraponto paratextual aos textos acabados de equacionar foca, situando-os de modo rigoroso, os conceitos de modernismo, modernidade e vanguarda em «Realismo e Vanguarda», introdução altamente documentada e actualizada, a uma antologia de autores quase desconhecidos do grande público português do momento. O referido prefácio é objecto de uma posterior expansão e reformulação em *Para Uma Teoria da Vanguarda*.

*Ora interferir na história, mudar o curso inerente da história, é a primeira razão de ser do vanguardista, que com isso não estará senão tentando acabar com a história – com as histórias que nos contam desde que a humanidade é pequenina –, para poder passar a viver na realidade total. É sempre esse o sentido do seu combate, mesmo quando mudem as circunstâncias meteorológicas, geológicas, sociológicas, tecnológicas, ou outras*¹³. (...) Tanto moderno e vanguarda se identificam que a vanguarda histórica também frequentemente denominada «modernismo». E o ismo que passou a atormentar exactamente as vanguardas, porque não querem ver-se um movimento mas em movimento, tem nesse caso alguma razão de ser, sobretudo se o relacionamos em a divisão que Henri Lefebvre fez do moderno, entre «modernismo» e «modernidade»: «modernismo» seria «a consciência que as épocas, períodos e gerações sucessivas tomaram de si mesmas», enquanto «modernidade» seria «uma reflexão iniciante, um esboço mais ou menos impulsionado pela crítica e auto-crítica, numa tentativa de conhecimento». Modernismo, como a vanguarda, como as vanguardas, definiria uma relação temporal determinada, um facto sociológico específico, diacrónico; enquanto modernidade, ou vanguarda, definiriam uma atitude como que intemporal, sincrónica, um modo de ser ou de ver como que sub specie aeternitatis. Mas salta à vista – e Lefebvre apressou-se a assinalá-lo – que as duas noções são inseparáveis e reversíveis: uma define a outra. O que exprime acentua desde logo aquilo que parece ser a característica fundamental do homem moderno ou de vanguarda: a experiência dialéctica da contradição, com tudo o que ela implica, de destreza, de atenção, de pesquisa, de esforço, de crítica, de auto-crítica; de dramatismo, de euforia, de revolta, de inquietação, de desconfiança, de prudência, de modéstia, de orgulho (a contradição desdobra-se em contradições)¹⁴.

¹² SARAIVA, 1975^b: 96-97.

¹³ SARAIVA, 1975^d: 38-39.

¹⁴ SARAIVA, 1975^d: 42-45.

Este tipo de «transmigração» textual, forma de reescrita característica da obra ensaística em questão, demonstra que a sua prática reflexiva se assume constante reformulação, releitura crítica e autocrítica, como atesta um artigo várias vezes editado, cuja primeira versão data de 1971, mas apenas publicado em 1973, «A Crítica e a Crítica Literária em Portugal» que, por sua vez, se «transmuta» em «Para Uma Teoria da Crítica Portuguesa», no volume *Literatura Marginal/izada*:

Porque as questões sobre o que é o crítico literário, o que é a crítica literária, só se podem resolver com a resposta à questão sobre o que é a literatura. Ora acontece que saber o que é a literatura é exactamente o objecto da crítica e do crítico. Não pode conceber-se, portanto, uma definição de crítica e de crítico literários que não impliquem também uma definição ou uma redefinição da literatura. E cada nova obra literária que surge deve fazer perigar o conceito de literatura, e deve provocar no leitor ou no crítico, que o é sempre em função do passado, e do seu passado, uma espécie de pânico 'profissional'. Quando apareceu a primeira obra literária (quando foi?) a literatura era essa obra. Mas quem poderia saber do abalo que a esse conceito de literatura viria fazer a segunda obra? (A previsão aproximada desse abalo seria sem dúvida tarefa de um ensaísta). E a verdade é que a segunda obra só poderia ser considerada literária em função do conceito de literatura dado pela primeira, mas agora acrescentado, deslocado, corrigido: transformado¹⁵. [...] Como se o homem de vanguarda fosse um produto teratológico e uma excepção fatal, e não se preocupasse efectivamente muito mais com o hoje do que com o amanhã; e como se fosse possível defender ou propagar ideias de amanhã que não sejam também de hoje¹⁶.

Nesta obra específica, a dimensão historiográfica serve de base a uma reflexão crítica e meta-crítica nas suas exigências e imperativos do passado e do presente onde se destaca uma postura, rigorosa e pertinente, transmitida mediante uma constante atitude demonstrativa e analítica. A. Saraiva adopta uma metodologia de base estruturalista/pós-estruturalista na qual linguística, poética e semiologia se articulam no sentido de demonstrar a dimensão conceptual e metodológica necessária a toda a leitura atenta às potencialidades criativas da linguagem nas suas diversas manifestações.

Desemaranhar, descobrir, apontar, medir – e só nessa medida explicar, interpretar, dar sentido ao texto. Dar sentido, mas não dar um sentido. Dar um sentido ao texto, equivaleria a congelá-lo ou a matá-lo como texto: equivaleria a matar os múltiplos sentidos que circulam nele, a destruir os sentidos (fios) que tecem¹⁷.

(...)

O que primeiro que tudo nos preocupa é a leitura correcta dos textos: é a atenção e a inteligência exigidas pelos textos; é a preparação profissional que permite entender os textos

¹⁵ SARAIVA, 1975^b: 83-84.

¹⁶ SARAIVA, 1975^d: 13.

¹⁷ SARAIVA, 1975^b: 94.

antes de os julgar, pois o único julgamento válido só pode ser o do entendimento. A ‘crítica tradicional’ punha o acento nas qualidades do sujeito, ou do sujeito que lê, ‘separado’ do texto; a nós, porém só nos interessam as qualidades do sujeito-que-lê-o-texto, do sujeito-no-texto.

Aliás, já não temos nenhuma ilusão quanto ao ‘bom gosto’ e à isenção’. Já sabemos que não se trata de qualidades inatas e que nem se trata de qualidades; trata-se sobretudo de inutilidades e de perigos, pois pressupõem a possibilidade de uma visão sub specie aeternitatis da literatura, desconsideram a transformação que cada obra digna opera nos ‘gostos’ e ignoram todo o peso das ideologias, coisa que pode significar logo a derrota do crítico. A nós interessa-nos exactamente a luta contra o ‘bom gosto’, isto é, contra o gosto feito antes (de nós, de cada texto), e o re-conhecimento da nossa parcialidade. Queremos saber quais os horizontes em que podemos mover-nos e em que nos movemos forçosamente, mas nem sempre irremediavelmente (só será irremediavelmente se os desconhecemos, ou se abstrairmos da sua existência)¹⁸.

Nesse texto, raro no panorama nacional, ainda hoje paradigmático sob muitos pontos de vista, o investigador cita nomes, talvez esquecidos ou pelo menos não suficientemente presentes, actuantes no actual contexto cultural português, como Fidelino Figueiredo, o qual já havia ressaltado a existência de carências conjunturais graves na actividade crítica em solo lusitano:

No entanto, Fidelino de Figueiredo conseguira escrever e publicar em 1910 uma História da Crítica Literária em Portugal, que teve a sua 2ª edição logo em 1916. Mas foi o mesmo Fidelino que deu como uma das características da literatura portuguesa a ‘carência de espírito crítico e filosófico’ e que, exactamente a propósito da sua História da Crítica Literária em Portugal, escreveu estas palavras: ‘Certo é que nós conseguimos organizar uma monografia histórica sobre a crítica literária em Portugal, mas no decurso de cerca de quatro séculos não lográmos apontar um só alto crítico que professasse essa especialidade sem superior distinção e que, ou fazendo história ou escrevendo o seu juízo sobre os contemporâneos, produzisse uma extensa e sã influência guiadora¹⁹.

Também Hernâni Cidade é convocado por intermédio da sua audaz e acutilante resposta ao inquérito literário organizado por Boavida Portugal em 1912:

‘Crítica literária em Portugal!...

Mas que olhar de adivinho a lobrigou jamais? Faltam-nos para ela:

- 1.º – faculdades pacientes de análise e o dom divinatório da síntese;*
- 2.º – serenidade quase religiosa nos processos e a desanuviada elevação de vistas;*
- 3.º – e quem sabe se também matéria a sério criticável?...*

¹⁸ SARAIVA, 1975^b: 80-81.

¹⁹ SARAIVA, 1975^b: 68.

E é porque tudo isso nos falta que, em Portugal, ou é a crítica um banal salamaleque de salas, ou uma descabelada diatribe de regateira ciumenta. E no geral, não passa de uma variabilíssima resultante destes factores: o palpito, a cor dos olhos do autor, o funcionamento gástrico do crítico, um jurozito de favor oportuno, ajuste de contas em aberto, desde umas inconfessadas aventuras convergentes... E que sei eu?...²⁰

Por sua vez, A. Saraiva traça sobre a mesma um roteiro informado, único até à data da sua primeira publicação, pela amplitude da abordagem efectuada bem como pela chamada de atenção no tocante às questões basilares relativas a esta actividade encarada de um ponto de vista científico, frequentemente ou quase sempre ignoradas na época da escrita desse texto, fazendo referência a todo um conjunto de procedimentos e requisitos que, ainda em 1975, aquando da reescrita do artigo, se revelam urgentes:

A discussão sobre a crítica literária como ciência continua em aberto. Mas é difícil admitir que se possa falar da linguagem literária – ‘poética’ – como se fala da linguagem das ciências naturais ou da matemática. E não se pode congelar, imobilizar, nem antecipar o espaço e o tempo da ‘leitura’ da obra, ou não se pode separar esta desse espaço e desse tempo, que lhe dão uma vida sempre nova. Quer dizer: os ‘factos literários’ não se repetem sempre do mesmo modo e no mesmo sentido. Qualquer crítica de um texto é criticada pelas leituras que esse texto permite, ou pelas críticas que critiquem posteriormente esse texto; e uma crítica só pode ser validada por críticas sucessivas (que ela mesma pode em parte pedir). Assim, dado um certo texto (linguagem n.º 1 – ‘poética’), pode escrever-se um texto sobre esse texto (linguagem n.º 2 – ‘crítica’). Mas para medir a adequação deste texto ao primeiro, é quase sempre necessário um outro texto (linguagem n.º 3 – ‘crítica da crítica’): e assim sucessivamente. A crítica ‘científica’ não será apenas uma metalinguagem: será também uma meta-metalinguagem, uma meta-meta-meta-linguagem... e por aí adiante: até onde, até quando?²¹

À semelhança das «autoridades» convocadas, denuncia o leque de condicionalismos vigente, apontando, ainda e sempre, caminhos a percorrer, metas a atingir, no sentido de implementar a urgente transformação desse estado de coisas manifestamente negativo, a par de reconhecer o papel pioneiro de alguns «novos críticos», nomeadamente Eduardo Prado Coelho:

Porque nas últimas décadas não se alterou essencialmente nenhum dos graves problemas com que se debatia a nossa crítica no quartel do século. O primeiro desses problemas é exactamente a falta de crítica. Mas, dele decorrentes ou não, há muitos outros por resolver. Enumeremos alguns:

²⁰ SARAIVA, 1975^b: 77.

²¹ SARAIVA, 1975^b: 93.

- 1 – Falta de conhecimento ou de estudo das poucas obras de crítica e dos poucos críticos que houve em Portugal antes do século XX;
- 2 – Falta de uma actualizada história da crítica;
- 3 – Falta de edições críticas;
- 4 – Falta de teorias, de sistemas, de doutrinas críticas (nunca saiu de Portugal nenhuma que pudesse interessar os estrangeiros);
- 5 – Falta de condições para a boa prática da crítica;
- 6 – Falta de atenção crítica a outras críticas e a outras literaturas que não sejam a francesa;
- 7 – Falta de sindicatos ou associações de críticos;
- 8 – Falta de publicações duráveis e especializadas de crítica;
- 9 – Falta de bons especialistas seja de outras literaturas (nunca de Portugal saiu nenhum estudo fundamental, nem mesmo sobre a literatura francesa), seja de aspectos fundamentais da literatura (ritmo, prosódia, estilística, géneros, versificação; sociologia, comparativismo, psicologia, etc., etc.: só abundam os historiadores);
- 10 – Falta de equipas de crítica, ou de crítica de grupos (mas não de grupinhos);
- 11 – Falta de participação da província nas actividades críticas (não há nenhum 'crítico' fora de Lisboa ou do Porto)²².

Ressalta ainda uma outra característica reveladora da gravidade da situação:

a melhor crítica que se pratica entre nós ainda é uma crítica diluidora, caudatária, e diluidora como regra de franceses e de brasileiros. (...) Em Portugal, estamos em geral – como também acentuou Eduardo Prado Coelho no prefácio do seu livro O Reino Flutuante – mal preparados para praticar uma verdadeira crítica, isto é, uma crítica criativa, de vanguarda (pelo que só por azar ou por tobobola poderemos alimentar uma literatura de vanguarda)²³.

Em 2002, esse mesmo artigo torna-se ponto de partida, mas sobretudo ocasião de releitura, de transformação e de reequacionamento das ditas questões bem como de uma revisão crítica de teor sistematizante, dando origem a «Historiografia e Crítica Literária: um Balanço». Este último ensaio instaura muito mais do que uma ampliação, visto assumir claramente uma postura de síntese de todo um século de produção teórico-crítica nacional, no qual, a dimensão historiográfica, presente no primeiro, é reivindicada na respectiva «Introdução». A. Saraiva relembra, muito em sintonia com as releituras da História Literária efectuadas no fim do século XX no seio da teorização literária e não só, a pertinência de abordagens desta ordem; assim, posturas de base essencialista, marcantes no estruturalismo, são complementadas com propostas de cunho funcionalista, visando uma abordagem, tão abrangente quanto possível, das questões a trabalhar:

²² SARAIVA, 1975^b: 77-79.

²³ SARAIVA, 1975^d: 17.

Em rigor, não deveríamos associar a ‘historiografia literária’ e a ‘crítica literária’, até para não agravarmos a equívocidade que transporta esta última designação, que absorve textos tão diversos como a nota, o comentário, a recensão, a crónica, o artigo, o ensaio, implicando atitudes tão distintas como a de quem descreve, a de quem comenta, a de quem analisa, a de quem teoriza, a de quem julga. Quando se fala em ‘historiografia literária’ não há nenhum equívoco: faz-se sempre apelo ou referência a métodos de investigação e análise histórica na abordagem dos textos literários – da sua produção, circulação, recepção ou dos seus valores e funções –, de modo a arrumá-los diacronicamente. Já quando se fala em ‘crítica literária’ podem conceber-se vários outros métodos – linguístico, filosófico, sociológico, psicanalítico, etc. – que permitam interpretar, explicar, analisar e valorizar ou julgar os textos literários numa perspectiva como que intemporal ou atemporal²⁴.

Aí se elabora um cômputo, tendente para a exaustividade, onde abundam inventariações aturadas, conforme é usual no autor em questão, seriações amplas e englobantes, sobre as mutações surgidas na prática crítica nacional pós 25 de Abril, conforme documentam as respectivas sequências:

- «Livros de Referência e de Teoria Literária ou de Metacrítica»
- «Revistas»
- «Os Críticos ‘Encartados’ ou em Destaque»
- «Outros críticos»
- «Modelos Estrangeiros»
- «Polémicas»
- «Conclusões»

Realçando o facto de algumas das carências anteriormente apontadas terem sido supridas, A. Saraiva não deixa de relembrar lacunas a preencher e procedimentos a implementar:

Não se pode dizer que o teórico ou metacrítico Fidelino Figueiredo tenha tido numerosos e grandes continuadores. Se é possível nomear muitas obras importantes em certas áreas críticas, tais as do biografismo, da crítica temática, da investigação das fontes, da análise de textos singulares ou da obra de autores singulares, já se afigura, escassas ou deficientes as grandes obras de conjunto ou de referência, sejam as que se relacionam com movimentos estéticos ou dizem respeito a determinados períodos, sejam as que reflectem genericamente sobre a questão literária, sobre géneros ou sobre a própria crítica²⁵.

Na conclusão deste texto de teor enciclopédico, constata o seguinte:

²⁴ SARAIVA, 2002: 405.

²⁵ SARAIVA, 2002: 409.

*Cerca de 30 anos passados, alguma coisa por certo melhorou, como se deduzirá de tudo o que ficou dito. Por exemplo: dispomos de mais edições críticas, há maior atenção a literaturas e críticas para lá da francesa, cresceu o número de críticos, incluindo os de sexo feminino, e de publicações com espaço para a crítica, generalizou-se o hábito dos ‘lançamentos’ de livros, em que há quase sempre uma intervenção mais ou menos crítica (e quase sempre pouca gente para a ouvir), inventaram-se alguns prémios para críticos (embora com frequência acriticamente atribuídos), a crítica ou a ‘poética’ vê-se, explicitamente, em muitas mais obras ditas criativas, e já não é só em Lisboa e no Porto que se produz crítica, que pode chegar-nos também de outras cidades, sobretudo daquelas em que há universidades: Coimbra, Braga, Aveiro, Évora, Faro, Ponta Delgada... Mas não houve só melhorias: a crítica ficou praticamente entregue só a universitários, deixou de haver ‘tribunas’ críticas autorizadas, o espaço crítico da imprensa, da rádio e da televisão tornou-se mais reduzido ou mais confuso, por nele se cruzar a crítica e a publicidade ou a propaganda, às vezes feita por supostos ‘jornalistas culturais’, e nas últimas décadas não apareceu nenhuma reflexão actualizada e de fôlego sobre a teoria, a história e a função da crítica, como as que por exemplo publicaram no Brasil Wilson Martins (*A Crítica Literária no Brasil*, 2.^a edição, 1983), e Leyla Perrone Moisés (*Falência da Crítica*, 1973). Por outro lado, continuam a faltar-nos obras ou textos de referência crítica que se ocupem, por exemplo, das relações entre a literatura e a filosofia, a estética, a pintura, a teologia, a antropologia, ou que se ocupem a fundo de alguns problemas ou aspectos da literatura portuguesa (por exemplo: o cómico, a metáfora, o diálogo)²⁶.*

Assinalando o papel crucial da «crítica de criadores» focada ao longo do texto, torna-se óbvia a referência à omnipresença da articulação metalinguagem/linguagem objecto, à indissociabilidade da teorização e prática criativa, apontadas no início deste texto:

Mas conviria não esquecer o que Fernand Vandérem chamaria a ‘crítica dos criadores’, ou a crítica que aparece como uma espécie de eventual suplemento ou complemento da actividade poética – pensemos, por exemplo, em Eugénio de Andrade, em Ramos Rosa, em Ruy Belo e em Alberto Pimenta²⁷. (...) A tais afirmações haveria que contrapor a de T. S. Eliot no seu ensaio sobre ‘Tradição e o talento individual’: ‘A crítica é tão inevitável como a respiração’. Ou a de António Sérgio, expressa no prefácio ao tomo III dos seus Ensaios. Depois de defender que a crítica ‘serve para nos dar prazer’ e para nos dar ‘um enredo de ideias’, perguntava, socraticamente: ‘Não será a crítica também uma arte – a arte das artes, ou a arte sobre as artes?’ E concluía categoricamente: ‘Parece absurda a distinção de críticos e criadores. O verdadeiro crítico é um criador – criador de ideias e de doutrinas críticas’²⁸.

²⁶ SARAIVA, 2002: 426.

²⁷ SARAIVA, 2002: 422.

²⁸ SARAIVA, 2002: 427.

A referida sequência final apresenta um claro distanciamento face à conclusão do primeiro texto, no qual, muito dentro dos condicionalismos epocais, se questiona a «morte da literatura», de uma certa literatura bem entendido, e, conseqüentemente, da crítica a ela atinente. Porém, de maneira lúcida, aí se reclama, também e sobretudo, a necessidade pertinaz do exercício de práticas reflexivas, em nome da eficácia e produtividade do rigor operativo.

Repetimos: a crítica portuguesa deve fazer, mais do que nunca, a sua autocrítica; deve ser hoje mais do que nunca uma crítica da crítica. E compreende-se facilmente por quê: porque a crítica tem estado doente num Portugal doente. Cabe-lhe a ela exactamente tratar de autocurar-se e de curar (nisso se distingue de todas as censuras, que só podem adiar e ‘iludir’ os males, e por isso os agravam)²⁹.

Em «A Crise da Literatura e a Literatura Marginal e Marginalizada», A. Saraiva estabelece, desenvolvendo e enriquecendo ensaios anteriores, um panorama e uma taxonomia de práticas ditas ou não literárias, equacionando e estabelecendo confrontos entre conceitos surgidos recentemente na ordem teórica e na recente difusão alargada da prática crítica, ao mesmo tempo que dá conta das mutações mais marcantes na reflexão «pós moderna» respeitante ao literário.

- Paraliteratura
- Contraliteratura
- Antiliteratura
- Infraliteratura
- Subliteratura
- Etnoliteratura
- Aliteratura
- Hiperliteratura
- Ciberliteratura
- Oratura³⁰.

Evidenciando as implicações sociais e ideológicas de tais posturas, onde se esbatem, constantemente se redimensionando, valores, fronteiras de géneros e disciplinas, mas, principalmente, as ordens artística e reflexiva, A. Saraiva aponta, não apenas novas/outras condicionantes, como também tarefas diferentes, e quiçá, alternativas a cumprir pela teorização da palavra nas suas diversas vertentes; poética, crítica, nos momentos/movimentos específicos em que se inserem.

²⁹ SARAIVA, 1975^b: 99-100.

³⁰ SARAIVA, 2009: 6.

Paradoxalmente, parece óbvio que nas últimas décadas o texto literário tem vindo a ser cada vez mais visto sem a aura que desde sempre o marcou, tem vindo a perder tempo e espaço em favor de novos tipos de textos verbais e verbo-visuais, servidos pela televisão e pelo computador, e tem vindo a ser cada vez mais desvalorizado nos programas e antologias escolares, nos média, nas livrarias, como tem vindo a ser cada vez mais hostilizado e desprezado por reais ou virtuais inimigos (...) Aliás, às vezes é a própria literatura (por exemplo, de vanguarda) que parece inimiga da literatura. (...)

A literatura passou assim a necessitar de advogados de defesa, e não só de teóricos, críticos ou criadores dela, ou não já de médicos como os que D. Francisco Manuel de Melo imaginou no Hospital das Letras. E a sua defesa pede naturalmente o prolongamento da interrogação sobre os múltiplos aspectos do fenómeno literário, e da discussão do conceito de literatura ou de literariedade que há quase um século iniciaram os formalistas russos, tentando agora dar resposta não só à pergunta essencialista – ‘o que é a literatura’ –, ‘que pode a literatura’ –, mas a outras perguntas, como a sugerida por Nelson Goodman – «quando é literatura» –, ou as referidas por Remo Ceserani: onde é, como é, porque é literatura...³¹.

Assim se perfaz, refazendo-o, um itinerário/inquérito sinuoso, em círculos expansivos, dialéctico, sobre questões ligadas ao próprio cerne dos conceitos de arte, literatura, teoria, crítica, modernismo e vanguarda, entidades que ocupam um papel capital, autenticamente dinamizador, na produção em foco. Na ordem artística, como na social e política, o imperativo do presente e a (auto)consciência face às exigências de qualquer praxis transformam, ou podem fazê-lo, todo o acto em entidade criativa, efémera ou não, porém instauradora de valores, de modelos e de realidades novas ou reactualizadas, porque reactualizáveis.

Sob este aspecto, o sentido literal de vanguarda também parece concludente: o homem da vanguarda é o que tem mais razões para não recear e para recear; é o que protege e se protege; é o que está na frente, mas que tem em conta o que está atrás; é o que se afasta do que conhece e caminha para o que ignora; é o que decide com outros, mas é também obrigado a decidir sozinho; é o que ataca, e é o que defende; é o que marcha para o futuro, mas em função do passado.

Esta constatação permitir-nos-á corrigir dois erros que correm com demasiada frequência. O primeiro é o que supõe o homem moderno ou de vanguarda como simples desprezador ou ignorante do passado; coisa que ele não é de modo nenhum, porque é apenas um homem para quem o passado conta como passado, portanto irrepitível, ou, se repetível, só para ser superado, não para ser recuperado; não é possível encontrar nenhum moderno que não tenha um conhecimento razoável ou selecto do passado³².

³¹ SARAIVA, 2009: 5.

³² SARAIVA, 1975^d: 42-45.

De tais questões se ocupa A. Saraiva de modo premente, incessante: a sua obra patenteia a tensão inerente a toda a forma de actuação, instaurando-se enquanto marco/modo na cultura nacional; prática criativo-reflexiva, experiência/experimentação, investigação, especulação, encaminhamento constante cuja dimensão se impõe.

Não é só no risco do efêmero que o homem de vanguarda joga; ele joga também, e pelas mesmas razões, no risco do eterno. Já Baudelaire achava que «toda a modernidade deve ter valor para se tornar futuramente antiguidade». O que deve afligir, pois, não é passar à história; é não ter razões para passar à história, porque nunca se saiu dela, porque nunca se interferiu nela ou se entrou nela³³.

Bibliografia

- SARAIVA, Arnaldo (1975^a) – *O escritor, a escrita e a sociedade actuais*. In *Literatura Marginal/izada*. Porto: Árvore, pp. 123-129.
- (1975^b) – *Para uma teoria da crítica portuguesa*, 3.^a edição. In *Literatura Marginal/izada*. Porto: Árvore, pp. 67-100.
- (1975^c) – *As duas literaturas (a «pobre» e a «rica»)*. In *Literatura Marginal/izada*. Porto: Árvore, pp. 103-121.
- (1975^d) – *Para uma teoria da vanguarda*. In *Literatura Marginal/izada*. Porto: Árvore, pp. 7-54.
- (2002) – *Historiografia e Crítica Literária: um Balanço*. In PERNES, Fernando (dir.) – *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX*. Porto: Edições Afrontamento, vol. 2 («Artes e Letras I»), pp. 405-427.
- (2009) – *A Crise da Literatura e a Literatura Marginal e Marginalizada*. «Santa Barbara Portuguese Studies», dir. João Camilo dos Santos, vol. IX, («Literatura Marginal»), pp. 5-15.
- (1973) – Tradução, Prefácio e Bibliografia. In BARTHES, Roland – *Escritores, Intelectuais, Professores e Outros Ensaios*. Lisboa: Presença, pp. 7-22.
- (org.), (1966) – *Realismo e Vanguarda*. Introdução a «Páginas de Estética Contemporânea». Lisboa: Presença, pp. 7-17.
- (1977) – *Sobre Literatura Experimental*. In IGUERES, Josep M. F. e; EABRA, Manuel S. – *Poesia Visual Europeia* Lisboa: Editorial Futura, reeditado em *Diário Popular*, 06/03/1980, p. V.
- (1967) – *A Agonia da Palavra*. «Diário de Notícias», 03/07/1967.
- (1967) – *Para um Novo Alfabeto*. «Diário de Notícias», 20/07/1967.
- (1967) – *A Palavra Nova*. «Diário de Notícias», 27/07/1967.
- (1967) – *O Resto é Literatura*. «Diário de Notícias», 03/08/1967.

³³ SARAIVA, 1975^d: 38.

A BELA TRAJETÓRIA DE ARNALDO SARAIVA

LUCILA NOGUEIRA

Universidade Federal de Pernambuco
lucnog1@gmail.com

Era tarde nublada e chuvosa de 1997. Cidade do Porto. Fui até a Faculdade de Letras, em um café defronte iria conhecer Arnaldo Saraiva, convidá-lo a ser correspondente da revista de Lusofonia Encontro, que dirigi cinco números no Gabinete Português de Leitura do Recife. Não sabemos bem como e porque as coisas se sucedem, só depois de algum tempo é que nos vem a aventura da recordação. E aí observamos com nitidez esses momentos especiais que dão início a uma amizade e cooperação intelectual de que não temos medida no instante mesmo em que principia.

Acompanhava-me o primo afim José Manoel nessa empreitada, dando força a uma timidez intervalada que me acorre embora nunca me deixe vencer por ela. Conheci o professor de literatura brasileira referência na Europa voltando de uma editora onde havia ido fazer uma revisão de originais. Eu estava impregnada do sentido de missão em emprestar meus conhecimentos e meu passo esfuziante à revista, fortalecendo-a e dando-lhe visibilidade. Estava também consciente do que significa o fato de conhecermos uma pessoa, do quanto ela pode ou não corresponder ao encantamento em torno do seu nome.

Em Arnaldo Saraiva percebi o triunfo discreto da garra e da sensibilidade, o olhar atravessado de utopia e caminhada diária. Aqueles mesmos olhos do meu pai me reconduziam de uma certa forma à minha própria identidade. A conversa não foi demorada. Resultaram firmes, contudo, os seus postulados. Naquele tempo eu ia a Portugal quase todo ano e voltei no seguinte, para lançamento em Lisboa. Era uma homenagem na verdade a meu pai aquela edição pela Árion, pedira indicação e apoio porque se tratava de um resgate, do meu pai que morrera sem voltar à sua pátria. Ainda ouço a voz que me

apresentava como poeta desconhecida na Embaixada e a pergunta incisiva: onde estão os brasileiros? Não compreendia ainda que toda ação na área da cultura por mais suave que seja de intenções tem sob sua aparência muitas vezes um tsunami ou terremoto de que não nos damos conta a não ser muito tempo após o último ato. Enfim, dediquei o livro (*Zingares*) aos primos portugueses/brasileiros e aos que se envolveram no seu nascimento.

A elegância de Arnaldo ultrapassava questões de educação formal, chegava até a alma das pessoas. Mantinha-se intacta após experiências que poderiam resvalar até a vulgaridade. Um mestre, um educador, um pesquisador, um editor. Um poeta que de alguma maneira sacrificou o ímpeto celta originário à disciplina diária da sala de aula, ao domínio extraordinário do ensaio. Um remanescente impecável da seita ancestral da amizade. Capaz da alegria, voltaria ao Recife no II Seminário de Lusografias de 1999.

Traria nos olhos a tristeza pela morte de João Cabral naquele ano, com quem tivera oportunidade de trocar algumas palavras no apartamento do Flamengo do poeta pernambucano. Inda assim, conseguiria amenizar na paranormal viagem a que o convidei em Maria Farinha em um barco sem salva-vidas para chegar a tempo de almoçar com os outros convidados.

Voltaria a vê-lo em 2000, no belo congresso que organizou por ocasião dos quinhentos anos de encontro das culturas. Foi nessa ocasião que tive a chance de sentar e ser fotografada na cadeira de Camilo Castelo Branco, bem como de visitar a casa de Eça de Queirós. Foi feito no evento o lançamento da Revista Encontro, que chegou a ter vinte e dois correspondentes no exterior. Estaria, por sua vez, Arnaldo presente ao II Congresso brasileiro de escritores em Pernambuco, realizado no Mar Hotel, com participação de autores da França, da Itália, entre outros países.

Eu, de minha parte, voltaria a Portugal no segundo semestre, para o III Seminário de Lusografias, quando em companhia de intelectuais brasileiros estivemos com companheiros portugueses e africanos. Por certo as ladeiras de Évora ainda ouvem o canto do poeta Ângelo Monteiro, o recital de Pedro Lyra, minhas indagações em circunlóquio ao oráculo do templo da Diana. Para além dos itinerários pessoais, o que vivem os escritores e intelectuais é quase sempre história da literatura.

Escrevia por esse tempo minha tese sobre Cabral, com quem Arnaldo havia convivido ao tempo da função do poeta pernambucano como cônsul no Porto. Enviou-me muito material de publicação em jornais portugueses alusivo ao autor de *Morte e Vida Severina* e *O cão sem Plumaz*, permitindo ser esse aspecto um dos diferenciais desse texto acadêmico. E compareceu fielmente à defesa, em 2002, junto com Antonio Carlos Secchin, proferindo palestra à noite no bairro de Casa Forte. Divulgou o trabalho de modo tão honroso que chegou a vir professor de Coimbra em busca de a ele ter acesso, tudo isso em um clima de naturalidade fraterna.

Outras vezes viria ao Recife, algumas por desdobramento de participações em Salvador, Maceió e João Pessoa, quando sempre procuraria satisfazer sua paixão pelos

cordéis e pela cultura popular. Por duas vezes consegui satisfazer sua vontade de estar com Ariano Suassuna, ao que me retribuiu com inesquecível visita a Eugênio de Andrade, cuja Fundação viria posteriormente a dirigir. Acolheu com simplicidade indicação do doutorando Marcos Morais para estudo sobre a poesia pernambucana, havendo estado comigo e sua orientanda Ângela Sarmiento na residência da viúva do grande luso-descendente Carlos Pena Filho, tese defendida na Faculdade do Porto. Evoco até hoje a inflexão de sua voz no Passeio Alegre ao dar emocionante depoimento sobre a contemporânea Luiza Neto Jorge para a nossa pesquisa acadêmica sobre essa autora e Dalila Pereira da Costa. Nessa oportunidade me fez chegar às mãos o índice especial sobre Inês de Castro organizado por sua mulher Fátima Marinho no mesmo ano comemorativo em que também publicamos no Recife vasta coletânea didática sobre a heroína galega dos *Lusíadas*. Vale lembrar, os livros de Fátima sobre o romance histórico e o surrealismo em Portugal já estavam incorporados à nossa bibliografia de sala de aula em Pernambuco. Trocas que caracterizam um intercâmbio intenso de nossas culturas, amadas em reciprocidade dinâmica, íntegra e natural.

Apliquei com meus alunos seu livro sobre o modernismo português e o brasileiro, descrevendo sua posição a partir também do estudo conjugado da Revista *Orpheu*, nascida do esforço conjunto de portugueses e brasileiros, sete anos antes da semana de arte moderna de São Paulo. Sim, a historiografia literária não permite silenciar que antes de Oswald de Andrade fazer a ponte com a França, os poetas brasileiros Eduardo Guimaraens e Ronald de Carvalho já estavam integrados com a Europa e a vanguarda portuguesa de que o simbolismo era a fonte, sendo este último inclusive o primeiro diretor do periódico que instaurou o modernismo em terras lusitanas.

Desde a recente tradução que realizou dos poemas de Guilherme IX de Aquitânia, aos seus primeiros livros de poemas e entrevistas com autores como o nosso Carlos Drummond de Andrade, de cuja obra organizou edição, a vida de Arnaldo Saraiva tem sido esse constante caminhar de idéias e sensibilidade, na correção, entusiasmo e delicadeza dos grandes profissionais da literatura.

Compareci com encantamento e acarinhada por doze anos de amizade no dia 24 de setembro do ano passado à Academia Brasileira de Letras para assistir à sua posse como sócio-correspondente na Europa dessa instituição, em tempos duros de acordo ortográfico, como bem precisou Antonio Carlos Secchin em seu discurso de recepção, após destacar sua condição de professor que mais divulga a literatura brasileira em Portugal.

Daí ser essa homenagem que lhe faz agora a Faculdade de Letras do Porto o reconhecimento em sua própria casa e terra de tudo aquilo que já tomou conhecimento e celebrou a lusofonia em tantos territórios, geográficos e culturais.

ARNALDO SARAIVA: «A CAMINHO DO QUE VEM A CAMINHO»

MARIA BOCHICCHIO

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
preciseparole@hotmail.com

O objectivo desta nossa homenagem é apresentar uma vida que se funde e confunde com a palavra nas suas múltiplas dimensões. Do ensaísmo à escrita poética, da docência ao jornalismo, do conhecimento de poesia à relação com a literatura (incluindo a marginalizada), a vida de Arnaldo Saraiva parece pautar-se por uma respiração permanente, visceral e vital, através das palavras, que se tornam assim elementos constitutivos e referenciais dessa mesma existência.

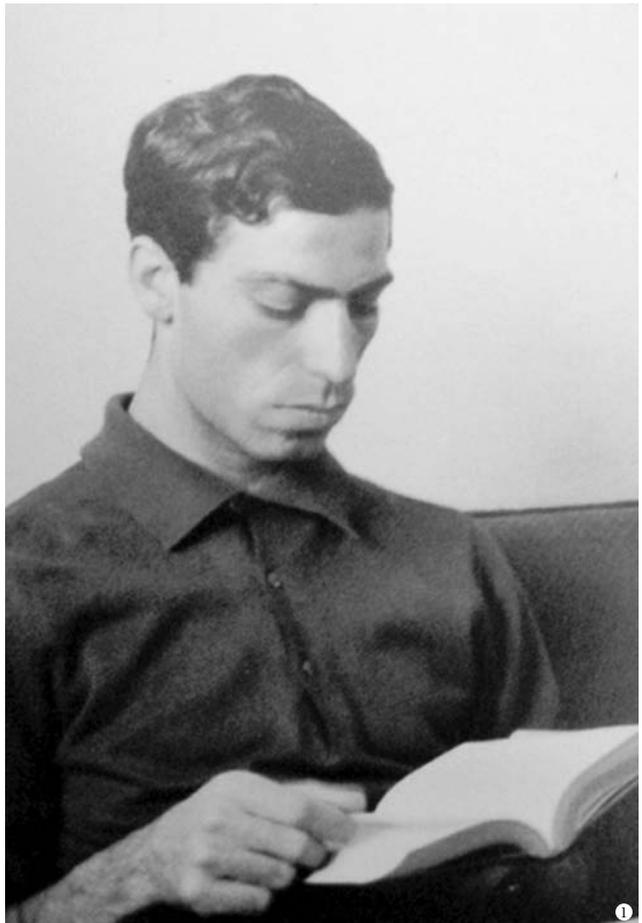


Foto 1: Lisboa, anos 1960.

Há encontros que acontecem por puro acaso e acabam por marcar os percursos individuais. Foi o que me aconteceu: o meu encontro com Arnaldo Saraiva deu-me a possibilidade de beneficiar do seu magistério: tratou-se de um «encontro sem desencontro», como o próprio teve ocasião de escrever na dedicatória do primeiro livro que me ofereceu. Este encontro prolonga-se até hoje e é nele que assenta esta minha homenagem.



Foto 2: Pais de Arnaldo Saraiva: António e Maria de Jesus.

Trata-se de um documentário que toma como título dois versos de Arnaldo Saraiva – *A caminho do que vem / a caminho* – e que visa apresentar a obra, em traços necessariamente breves, do homenageado, uma figura ímpar da cultura portuguesa contemporânea. Aliás, foi precisamente pelo facto de estarmos na presença de tão relevante personalidade que me pareceu que a melhor forma de fazer jus à sua carreira seria «projectar» a sua vida e a sua obra, elaborando um documentário em que imagens e palavras, escritas ou captadas em diálogo, funcionassem como a melhor «imagem» do homem, do professor e do escritor, de modo a sugerirem com brevidade a riqueza e a complexidade do seu percurso e do seu trabalho¹. Ninguém estranhará portanto que na breve apresentação que se segue seja privilegiada a obra de Arnaldo Saraiva. Como escreveu Benedetto Croce, de

¹ As imagens que aqui se reproduzem, acompanhadas da entrevista a Arnaldo Saraiva, resultam de um documentário prévio, realizado também com este objectivo, produzido com a Colaboração do Professor Adriano Nazareth e Raul Carvalho Paulo (Universidade Católica do Porto).

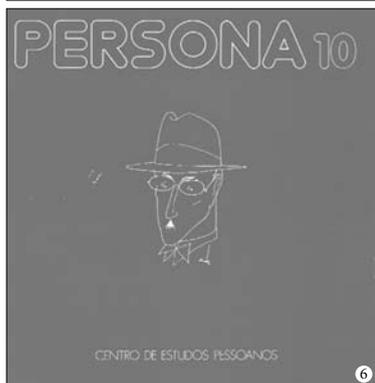
um autor o que conta é a obra. A biografia, como também Manganelli lembrou, a bem dizer não existe: é verdade que nascemos, é verdade que acontecem coisas ao longo da vida – mas tudo isto não descreve nenhuma história de ninguém. Como conjugar estas ideias com aquela tentação irreprimível de falar dos aspectos ligados à biografia de um autor? Penso que nós não temos vidas para contar; temos, sim, a densidade de uma obra que fala



Foto 3: Em Lisboa, aos 9 anos, com pai, irmãos e primos (segundo da esquerda para a direita).

de nós e através da qual se podem entrever alguns aspectos da vida. É possível olharmos o binómio vida/obra como se contemplássemos um tapete. E podemos mesmo dizer que conseguimos ler constantemente a nossa vida no avesso do tapete. O avesso tem todas as indicações do desenho, mas as suas cores e linhas são menos nítidas, embora a sucessão e encadeamento dos pontos explique o que se pode ver do direito. Na tentativa de decifrar a trama desse tapete, no jogo entre o vivido e a escrita, o intelectual e o emotivo, o relevante e o irrelevante, a sinceridade e o fingimento, a verdade e a interpretação, é que eu espero que o leitor possa explorar o território da obra de Arnaldo Saraiva. E que, por um instante, possa saborear a atmosfera mais próxima que a envolve tão caracteristicamente.

Um trabalho destes, porém, não teria sido possível sem a arte de Adriano Nazareth, que logo se prontificou com entusiasmo a realizar o documentário que subjaz a esta apresentação. A minha gratidão para com ele está em cada fotograma do filme. De notar ainda que Adriano Nazareth contou com a edição e pós-produção de Raul Carvalho Paulo, a quem igualmente agradeço.



Fotos 4, 5 e 6: O modernismo português, o modernismo brasileiro e as relações entre ambos são temas centrais da obra crítica de Arnaldo Saraiva. A Carlos Drummond de Andrade dedicou especial interesse, a começar pela sua tese de licenciatura apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, com o título: *Carlos Drummond de Andrade do berço ao livro*. A sua tese de doutoramento é um estudo fundamental para o conhecimento do modernismo de Portugal e do Brasil. Eduardo Lourenço e Arnaldo Saraiva, em Providence.

1. Arnaldo Saraiva nasceu em Casegas, no concelho da Covilhã, a 12 de Outubro de 1939. Filho de Maria de Jesus Baptista e do alfaiate António Marcelino Saraiva, foi nessa pequena e isolada povoação montanhosa perto da Serra da Estrela que passou a sua infância, aí iniciando os seus estudos primários que viria a concluir em 1949.

Mas a sua experiência marcante como jovem adolescente foi a saída da aldeia de seus pais, onde não seria possível continuar os estudos, para frequentar os seminários do Fundão e da Guarda. Foram tempos de isolamento e vigilância, que o marcaram profundamente. A instrução secundária seria concluída num colégio do Fundão, com brilhante exame final no Liceu de Castelo Branco.

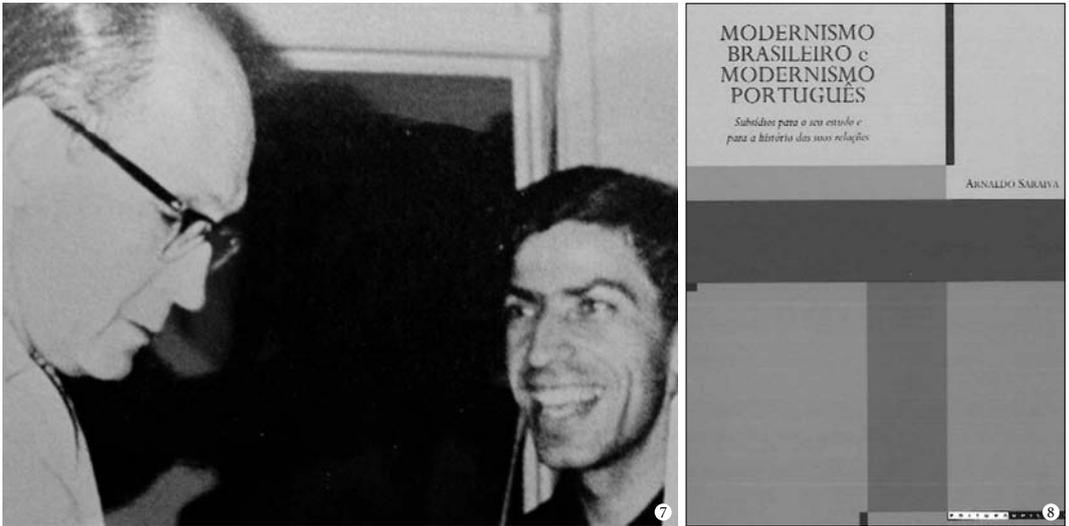


Foto 7: Carlos Drummond de Andrade e Arnaldo Saraiva. Rio de Janeiro, 1966.

Foto 8: «O Modernismo português e o brasileiro representam sem dúvida os momentos mais altos da cultura portuguesa e brasileira no século xx» (Arnaldo Saraiva, *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português*, vol. I, Porto, 1986, p. 9).

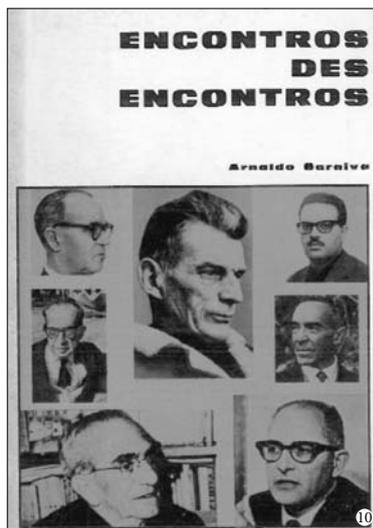
2. A universidade não foi para Arnaldo Saraiva uma mera escola de formação académica ou profissional. Tendo já colaborado em jornais de província e sido jornalista do *Jornal do Fundão*, foi o gosto cultural e verbal que o levou para a Faculdade de Letras de Lisboa, onde cursou Filologia Românica, curso que não interrompeu nem quando se viu obrigado a cumprir o serviço militar em plena guerra colonial. Na capital do país, o jovem intelectual, que como outros despertou as inevitáveis atenções da PIDE, conviveu com algumas das figuras mais marcantes do meio literário da época. Nessa galeria ilustre, avultam os nomes de Herberto Helder, António Ramos Rosa, Ruy Belo, Virgílio Ferreira, e os de alguns dos seus professores, como David Mourão-Ferreira, Jacinto do Prado Coelho e Vitorino Nemésio, que orientou a sua tese de licenciatura sobre Carlos Drummond de Andrade. O trabalho sobre o poeta mineiro, aliás, era apenas o primeiro resultado de um interesse crescente pela literatura brasileira que em 1965 o levava ao Rio de Janeiro para aprofundar os seus conhecimentos. Além do Rio de Janeiro, outras cidades estrangeiras iriam marcar o seu percurso cultural e académico: passaria por Paris, onde estudou com Roland Barthes, Gérard Genette, Greimas, Todorov ou Francastel, mas também por Urbino, onde aprofundou os seus estudos de Semiótica e Linguística sob orientação de Umberto Eco, Cesare Segre, Jean-François Lyotard, Bernard Pottier e Mihai Pop, entre outros.



Foto 9: Primeiro congresso internacional sobre Eugénio de Andrade, em Milão, Maio de 2006.

Foto 10: Publicado em 1973 pela editora portuense Paisagem, o livro de entrevistas e polémicas com escritores portugueses e estrangeiros *Encontros Des Encontros* marca diferença na abordagem académica da literatura.

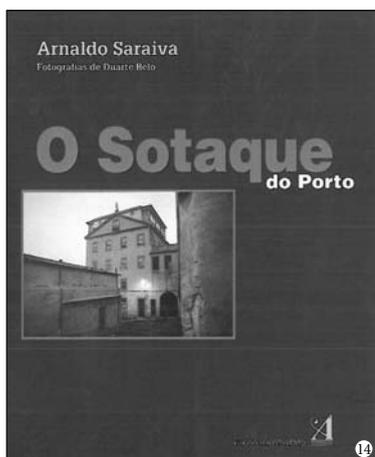
Foto 11: No Porto com Manoel de Oliveira, Bernardo Pinto de Almeida e Fernando Lanhas.



A actividade docente de Arnaldo Saraiva teria o seu início na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que em 1969 inaugurava a sua secção de Filologia Românica. Aí acabaria por prestar provas de doutoramento em 1986, depois de uma breve passagem como leitor, em finais da década de 1970, pela Universidade da Califórnia, em Santa Bárbara. Exceptuando os meses em que ensinou como professor convidado na Universidade de Paris, Sorbonne Nouvelle, foi na Faculdade de Letras do Porto que desenvolveu uma longa, profícua e fecunda actividade, centrada sobretudo nas literaturas portuguesa e brasileira, bem como nas literaturas orais e marginais. Mas a actividade de Arnaldo Saraiva não se cingiu ao espaço universitário, já que exerceu funções directivas em instituições como a Cooperativa Árvore, o Boavista Futebol Clube e a Fundação Eugénio de Andrade.

Foto 12 [página ao lado]: Com Agustina Bessa-Luís, no Primeiro Congresso Internacional sobre Fernando Pessoa, em Abril de 1978.
Foto 13: Com Herberto Helder e Eugénio de Andrade na casa de Arnaldo Saraiva, no Porto. →





Fotos 14, 15: Dois livros (1996 e 2001) sobre o Porto, cidade onde vive e trabalha desde 1970.
Foto 16: E a revista da Fundação Eugénio de Andrade, que fundou e de que foram publicados 6 números.

«O desprezo e a desatenção em relação à literatura dita popular é muito mais do que um desprezo e uma desatenção de ordem literária: é o desprezo e a desatenção ao homem popular» (Arnaldo Saraiva, *Literatura Marginalizada*, Porto, 1975, p. 105).

3. Professor, crítico, tradutor, poeta, cronista, actor ou jornalista, todas estas facetas fazem parte duma vida que se funde e confunde com as palavras. Nome de referência do ensino e das letras, Arnaldo Saraiva promoveu a cultura portuguesa fora das fronteiras nacionais, em dezenas de países de vários continentes, ao mesmo tempo que soube trazer para Portugal nomes ou obras de alguns dos mais importantes intelectuais do nosso tempo. Esta invulgar actividade cultural é ainda reforçada por uma capacidade única para detectar e promover, *antes do tempo*, a importância de movimentos ou autores que só seriam posteriormente reconhecidos e consagrados.

Arnaldo Saraiva

Folhetos de Cordel

e outros da minha colecção

CATÁLOGO



PORTO • BIBLIOTECA MUNICIPAL ALMEIDA GARRETT • 2006

«O meu interesse pelos folhetos veio do meu gosto pela literatura, que ao contrário do gosto que geralmente estimulam as escolas ou as instituições cultas, ao contrário do comum gosto de académicos ou letrados, nunca desvalorizou os modelos da chamada «literatura oral»; e convém não esquecer que os textos de muitos folhetos, a começar pelos teatrais, não só prezam os registos que lembram a oralidade, como foram, ou são ainda, lidos em voz alta, recitados, cantados» (Arnaldo Saraiva, *Folhetos de Cordel e Outros da minha Colecção*, Porto, Biblioteca Municipal Almeida Garrett, 2006, p. 7).

Foto 17: A literatura marginalizada e popular, dita de cordel, é um dos tópicos da abordagem singular de Arnaldo Saraiva.

Arnaldo Saraiva fundou e dirigiu importantes revistas, entre as quais cumpre destacar *Persona* (que já nos anos 1970 estudava e divulgava Fernando Pessoa) até publicações mais recentes como *Terceira Margem* (considerada a maior revista de estudos brasileiros fora do Brasil) ou *Cadernos de Serrúbia* (publicação da Fundação Eugénio de Andrade, a que também preside). Mas foi também colaborador de várias revistas, portuguesas e estrangeiras, onde deixou, como em jornais, incontáveis artigos científicos e outras colaborações, nomeadamente crónicas.

E não podemos esquecer que ele reuniu talvez a mais rica colecção recente de folhetos de cordel portugueses, uma excelente colecção de folhetos de cordel brasileiros, e que o seu gosto pela colecção de manuscritos raros o levou a descobrir originais de escritores como Machado de Assis, Olavo Bilac, Cecília Meireles, Mallarmé, Apollinaire, Menéndez Pidal, Fernando Pessoa, etc.

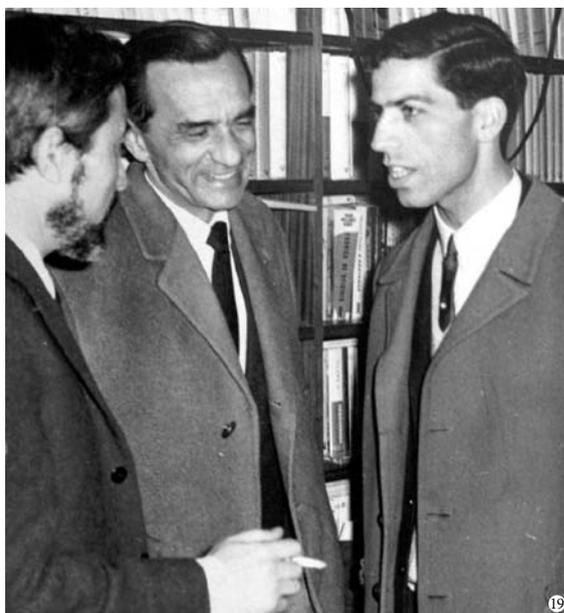


Foto 18: Ao alto, à esquerda, capa da revista *Terceira Margem* que fundou e dirige, dedicada a cultura brasileira (publicados 5 números).

Foto 19: Ao alto, à direita, no Fundão, com José Cardoso Pires e João Cabral de Melo Neto, nos finais dos anos 1960.

Foto 20: Em baixo, em Vila do Conde, com Ruy Belo e José Régio, por ocasião do baptismo de Duarte Belo.





Convívio constante com poetas.

Foto 21: Entre Fernando Pessoa e Jorge de Sena, numa caricatura de José Rodrigues.

Foto 22: Com Mário Cesariny de Vasconcelos, na inauguração da livraria Assírio & Alvim, no Porto.

Foto 23: Com Alexandre O’Neil, Vasco Graça Moura e João Cabral de Melo Neto, Porto, 1985.



Esta viagem ficaria seriamente comprometida se não houvesse uma referência à sua paixão pelo futebol, como praticante mas também como dirigente do Boavista Futebol Clube. Razão tinha Albert Camus, quando afirmava que a natureza humana também se apreende nos estádios de futebol.



Foto 24: Crítica e tradução de poesia.

Foto 25: Edições brasileiras de obras do ensaísta e tradutor Arnaldo Saraiva.

«A poesia serve, às vezes simultaneamente, para moralizar e para desmoralizar, para dar a ver e para obscurecer, para ensinar e para desaprender, para alegrar e para entristecer, para responder e para perguntar, para elevar e para fazer cair. Útil e inútil, prazer e desmancha-prazeres, a poesia parece hoje, mais do que nunca, uma máquina subversiva, desde logo da sua própria mecânica, um sopro verbal excepcional da (in)consciência para a (in)consciência. Mas, hoje como sempre, a poesia existe para fazer ser em plenitude – quem a produz ou quem na leitura a reproduz» (Arnaldo Saraiva, in *Cadernos de Serrúbia*, n.º 3, Dezembro de 1998, pp. 67-68).

Quando, na casa da sua infância, olhava para o exterior, que percurso previa para si ou com que futuro sonhava?

Da casa da minha infância, eu só via montes e montes. Imaginava que teria muito que suar para os atravessar ou para subir, sobretudo ao mais alto, que por acaso era o mais alto de Portugal e que tinha um nome apelativo: Serra da Estrela. Que eu via do meu quarto.



Casegas, concelho da Covilhã. Anos 1950.

Consegue precisar em que momento terá nascido para as letras?

Em *Sinais de Fogo* Jorge de Sena põe o protagonista, seu alter-ego, na adolescência a esboçar o primeiro poema que lhe aconteceu. Eu não me lembro do primeiro texto livre que escrevi, antes dos 9 anos, mas a minha mais antiga memória liga-se – ou liga-me – ao fascínio – como o fascínio dos frutos da terra ou da música – das palavras. E até já escrevi numa revista, e disse na televisão, que um tio me ensinou uma quadra, mal eu aprendera a falar, que, porque fazia rir as pessoas, eu apreciava muito, embora a não entendesse bem. Era a quadra popular que diz assim: «Ó salgueirinho do rio / Cortado com a mão canhota / Não há coisa mais macia / Que as mamas de uma cachopa».

A sua vida tem sido feita de encontros com grandes escritores. Pode nomear alguns?

Eu encontrei ao longo da vida muitos escritores importantes de cuja obra gostava, mas não apreciava tanto a pessoa. Só que tive a sorte de encontrar também escritores que admirava – muito – e que conheci pessoalmente e, até posso dizer, tornei-me íntimo deles, privei muito com eles – e, em geral, eram poetas: Vitorino Nemésio, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, Herberto Helder, Ruy Belo. Alguns dos maiores portugueses a que podia associar alguns dos maiores brasileiros, entre eles, Drummond e João Cabral de Melo Neto.

Mas se penso em encontros mais ou menos pontuais com escritores – com quem não convivi muito mas que encontrei numa ou outra ocasião –, teria de citar Umberto Eco – com quem até viajei de Urbino para Roma uma vez, mas estive com ele outras vezes, e até o apresentei no Porto –, ou então teria de citar escritores como Sartre, como João Guimarães Rosa e, sobretudo, como Samuel Beckett, com os quais publiquei entrevistas raras.

Como incansável viajante, o que busca nas viagens?

A resposta mais evidente é: busco-me. Ou, poderia dizer, busco a diversidade, a pluralidade, a diferença das culturas, do mundo e da vida. Mas, se digo isto, também posso dizer: eu busco desaprender ou busco perder-me. Aí é inevitável citar o Pessoa que escreveu: «Viajar! Perder países! Ser outro constantemente».

Recentemente nomeado membro da Academia Brasileira de Letras, como é a sua relação com a literatura brasileira?

É misteriosa. Porque nasci numa terra, numa região que não dava emigrantes, onde não havia «brasileiros», nem de torna-viagem, e não me lembro de encontrar amigos ou quem quer que fosse que me falasse do Brasil. Intrigado com esta relação misteriosa, um dia dei-me conta que nasci em 12 de Outubro, dia da Padroeira do Brasil, Nossa Senhora da Aparecida – que, pelos vistos, me deu a bênção – e também que nasci, curiosamente, a poucas dezenas de quilómetros da terra onde nasceu o descobridor do Brasil, Pedro Álvares Cabral. Há aí algum encanto mágico.

Mas, menos esotericamente, eu lembro-me que aí pelos 13-14 anos, um padre que nunca tinha saído da Beira me pôs numa peça popular, a cantar com sotaque brasileiro a

parte que me coube no dueto do «Chico Mariê, Chico Mariá» («Esta gente linguaruda não mi deixa sossegá»). E creio que foi nessa altura que me dei conta que gostava mais do sotaque brasileiro que do português. E, portanto, nasceu aí o fascínio.

Mas o grande motivo que me levou ao Brasil foi um poema de Drummond, «A Flor e a Náusea», e sobretudo o próprio Carlos Drummond de Andrade, que quando eu cheguei ao Rio me ofereceu a obra poética, dizendo assim (falara de mim numa crónica até antes de me conhecer): «Ao Arnaldo, com a alegria de tê-lo entre nós».

A alegria foi minha.

«Preso à minha classe e a algumas roupas, / vou de branco pela rua cinzenta. / Melancolias, mercadorias espreitam-me. / Devo seguir até o enjôo? / Posso, sem armas, revoltar-me? / Olhos sujos no relógio: / não, o tempo não chegou de completa justiça. / O tempo ainda é de fezes, maus poemas, alucinações e espera. / O tempo pobre, o poeta pobre fundem-se no mesmo impasse. // Em vão me tento explicar, os muros são surdos. / Sob a pele das palavras há cifras e códigos. / O sol consola os doentes e não os renova. / As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase. // Vomitar esse tédio sobre a cidade. / Quarenta anos e nenhum problema resolvido, sequer colocado. / Nenhuma conta escrita nem recebida. / Todos os homens voltam para casa. / Estão menos livres, mas levam jornais e soletram o mundo sabendo que o perdem. // Crimes da terra, como perdoá-los? / Tomei parte em muitos, outros escondi. / Alguns achei belos, foram publicados. / Crimes suaves, que ajudam a viver. / Ração diária do erro, distribuída em casa. // Os ferozes padeiros do mal. / Os ferozes leiteiros do mal. / Pôr fogo em tudo, inclusive em mim. / Ao menino de 1918 chamavam anarquista. // Porém meu ódio é o melhor de mim. / Com ele me salvo e dou a poucos uma esperança mínima. / Uma flor nasceu na rua! / Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego. / Uma flor ainda desbotada / ilude a polícia, rompe o asfalto. / Façam completo silêncio, paralitem os negócios, / garanto que uma flor nasceu. // Sua cor não se percebe. Suas pétalas não se abrem. / Seu nome não está nos livros.

/ É feia. Mas é realmente uma flor. // Sento no chão da capital do país às cinco horas da tarde / e lentamente passo a mão nessa forma insegura. / Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se. // Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico. / É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio».

«A Flor e a Náusea», de Carlos Drummond de Andrade, 1945

«A caminho do que vem a caminho...» O que é que vem a caminho?

O mais fácil e evidente é dizer que é a morte. Mas também se pode dizer que é o encontro que não se teve ao longo da vida, ou é a revelação de algum dos muitos enigmas com que tropeçámos, ou então é apenas um encontro de um momento de beleza que, como disse Keats, é uma alegria para sempre.

Para concluir, gostaria que nos lesse um poema seu.

PERFORMANCE

Tocava como dizem que Mozart
tocava o corpo todo
em jogo
feroz com a noite
ou o fogo

tocava e parecia
novíssima
até a mais antiga
melodia

tocava esquecido
de si como se
só a música existisse
ou o levassem fios
secretas ligações
a desertos e rios
raios e trovões
calores e frios
vulcões terremotos
blasfêmias orações
a deuses ignotos

Como se fora o princípio
ou o fim do mundo
tocava tocava

fundo

[Poema inédito]

MEMÓRIAS DE UM PERCURSO ATLÂNTICO: DA LITERATURA BRASILEIRA AS LITERATURAS AFRICANAS

MARIA CRISTINA PACHECO

Doutoranda da Universidade do Porto (Doutoramento em «Estudos Africanos»)
crispacheco@netcabo.pt

Quando decidi participar na homenagem a Arnaldo Saraiva, fui movida apenas por uma intenção: a de lembrar e homenagear o professor que, há 30 anos atrás, me proporcionou o primeiro contacto com as letras brasileiras.

Não pude, porém, desligar esse propósito de convocar os meus tempos de estudante da circunstância de, terminado o meu curso de licenciatura, ter vindo a dedicar a minha vida profissional à docência e investigação das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, precisamente aqui, na Faculdade de Letras do Porto, durante 26 anos. E foi assim, desta confluência entrecruzada de planos e momentos de vida, que acabaram por surgir-me, bem nítidas, as *memórias de um* «percurso atlântico», que foi o meu, *da Literatura Brasileira às Literaturas Africanas*, sendo que lá longe, no início do caminho e contaminando o “trajecto”, estavam as aulas de Arnaldo Saraiva.

Regresso, então, ao 3.º ano do meu Curso de Línguas e Literaturas Modernas, frequentado no saudoso edifício da Rua do Campo Alegre, e àquela que foi a minha disciplina de opção – Literatura Brasileira.

Nessa altura, ainda não se usavam computadores, as tecnologias informáticas pareciam coisa de ficção científica, os alunos eram imensos, havia pré-inscrições nas turmas e tempos intermináveis em filas para escolhermos professores e horários... enfim, a primeira aula foi no dia 8 de Janeiro de 1980.

Embora muitos de nós já estivessem familiarizados, sobretudo, com a música do Brasil, a verdade é que pouco se sabia desse grande país do outro lado do Atlântico e a

escolha da Literatura Brasileira devia-se, em grande medida, ao recentíssimo fenómeno das telenovelas brasileiras – que se iniciara, em 1977, com *Gabriela* e continuara com *Casarão*, *A escrava Isaura* e *O Astro*; visionadas por quase todos os portugueses, em horário nobre e a preto e branco, no único canal existente, as telenovelas, para além do enorme impacto social e político que tiveram, despertaram-nos a atenção para esse outro mundo que falava um Português diferente e, obviamente, atraíram-nos para a sua literatura. Por outro lado (e não menos importante...), era voz-corrente, na Faculdade, que o Professor da cadeira dava umas aulas muito interessantes, razão pela qual os alunos foram tantos que houve que fazer desdobramento de horário!

Ao que me lembro, nenhum de nós se arrependeu da escolha, porque o programa da disciplina, o ambiente vivido em aulas e o professor corresponderam bem às expectativas. Depois de uma breve introdução a elementos identitários da cultura brasileira (geografia física e humana, história, sincretismo religioso, organização política e administrativa, aspectos relacionados com a variante brasileira da Língua Portuguesa), dedicámos uma atenção especial à «Carta do achamento do Brasil», de Pêro Vaz de Caminha, e entrámos na Literatura, onde fomos confrontados com diversas teorias relativas à sua periodização; continuámos, depois, estudando a poesia de Gregório de Matos e de Cláudio Manuel da Costa, lemos e analisámos minuciosamente o conto «Missa do Galo», de Machado de Assis, e desaguámos no modernismo brasileiro e na «Semana de Arte Moderna», onde pontificou a figura de Manuel Bandeira, com o seu livro de poemas *Carnaval*. Finalmente, encontrámo-nos com o nordestino João Cabral de Melo Neto e o seu saborosíssimo «auto de Natal Pernambucano», *Morte e Vida Severina*. Na última aula, já em meados de Junho, ainda nos foi apresentado João Guimarães Rosa, mas, infelizmente, não houve tempo para a leitura da estória «Meu tio o Iauaretê», de que Arnaldo Saraiva nos dera fotocópias. Pelo meio, recorro a bela voz do professor, declamando poemas de Carlos Drummond de Andrade e um ou outro texto de Gonçalves Dias... Este foi o programa, a matéria dada, muita da qual fui revisitando ao longo dos anos.

Mas o que permanece inesquecível tem mais a ver com o professor, com o seu modo de estar connosco, com o relacionamento de proximidade que, ao tempo, não era comum. Na verdade, enquanto a maioria dos docentes nos tratava por Senhores, Arnaldo Saraiva conhecia-nos a todos pelo nome e – coisa espantosa! – logo a partir da 2.^a aula!! Como isto era possível, ainda hoje estou para saber (eu e os meus colegas, claro) ...mas é verdade! E facilmente se deduzirá o efeito que tal facto tinha em nós: éramos importantes, o professor preocupava-se em saber o nome de cada um, conversava pessoalmente connosco quando nos encontrávamos pelos corredores, era fantástico! Esta mais uma razão para as salas estarem sempre completamente cheias, o que se tornava particularmente notável na aula de 3.^afeira que, com horário das 19h00 às 21h00, era, para muitos de nós (eu incluída), a 5.^a aula de duas horas nesse dia! De facto, só a postura viva e interessante de Arnaldo Saraiva – aliada à sua extraordinária capacidade de estimular o nosso envolvimento activo

– conseguiria sobrepor-se, afugentando-o, ao cansaço que já sentíamos àquela hora, depois de ininterruptamente termos tido aulas desde as 9 da manhã!...

.....

No ano lectivo seguinte, enquanto finalista, para completar o leque das Literaturas em Língua Portuguesa, optei pela cadeira de Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, o que (sabê-lo-ia depois...) viria a tornar-se decisivo para o meu futuro. E foi então – independentemente do apreço especial que tive por esta disciplina e seu professor, Salvato Trigo –, que percebi a importância acrescida de ter sido aluna de Arnaldo Saraiva e dos conhecimentos que me transmitira.

É que, nesse percurso atlântico do Brasil à África, reencontrei, entendendo-os melhor, os ritmos das falas e dos textos, o sabor do que eram, para mim, os outros lados da minha/ /nossa Língua Portuguesa, tecidos e engendrados nesse constante vai-e-vem triangular, entre Portugal, Brasil e África! O nordeste brasileiro – que Arnaldo Saraiva nos mostrara em *Morte e Vida Severina*, de João Cabral – reaparecia em Cabo Verde, pelas vozes de Jorge Barbosa, Osvaldo Alcântara e tantos outros, que evocavam justamente esse paralelismo, ao referirem as secas, a necessidade de emigrar para sobreviver, numa toada expressiva do português cabo-verdiano, tão próxima da dos seus irmãos brasileiros; o mito de Pasárgada, cantado por Manuel Bandeira, surgia, com nova força e intenções diversas, em duas gerações literárias de Cabo Verde; a «Semana de Arte Moderna» e o modernismo brasileiro impulsionaram os desejos de independência literária em Angola e Moçambique que, ainda colónias portuguesas, foram (a)firmando, pela escrita, as suas respectivas identidades; Luandino Vieira, em Angola, na sua tentativa (supremamente conseguida!) de criar uma língua literária angolana que o distanciasse dos escritores portugueses, justificava-a dando como exemplo Guimarães Rosa, que o fizera no Brasil (e, por isso, fui ler, sozinha, o tal conto que Arnaldo Saraiva não teve tempo de explorar...). Inversamente, compreendi, mais alargadamente focalizadas e iluminadas, muitas das características particulares da cultura brasileira, porque nelas se espelhava a profunda herança africana: no léxico, na cadência da fala, na religião, na História!

Nesse ano de 1981 – e depois, pela vida fora e durante a minha docência nesta casa –, fui juntando, a pouco e pouco, as peças do grande puzzle que é o Mundo de Língua Portuguesa, vogando, com delícia, nessas águas intertextuais que se foram estendendo do Atlântico ao Índico, para chegar a Moçambique! Nelas me mantereí, qual descobridor português do século XXI, em permanente fascinação!...

...E nunca irei esquecer que lá longe, no início do caminho, estive Arnaldo Saraiva, meu professor de Literatura Brasileira!

MUITO OBRIGADA!

A CRÓNICA ENSAÍSTICA DE ARNALDO SARAIVA

PETAR PETROV

Universidade do Algarve
ppetrov@ualg.pt

1. Apesar das reservas que alguns teóricos manifestam relativamente ao possível parentesco da crónica com o ensaio, um determinado tipo de escrita cronística actual confunde-se com o chamado ensaio informal. Utilizado no início da era cristã para designar o registo de acontecimentos no tempo, numa sequência cronológica, o termo «crónica» passou a identificar-se com a historiografia desde a Alta Idade Média até ao final do século XVI. A concepção moderna desta modalidade ocorre no século XIX, com a difusão da imprensa, na sua forma embrionária, o folhetim jornalístico, cuja função era fornecer informação sobre eventos do quotidiano. Todavia, no século XX, a crónica transforma-se num género híbrido, situando-se entre o jornalismo e a literatura: alimentando-se de acontecimentos do dia-a-dia, aspira a transcender o estilo meramente informativo para oscilar, hoje, entre a reportagem e o artefacto artístico-verbal.

Tematicamente, a crónica contemporânea apresenta-se como um relato em relação permanente com o tempo, a explorar assuntos corriqueiros, *fait divers* e episódios da actualidade, à partida de uma importância menor. Configura-se como lugar de ponderação reflexiva, comentário personalizado, argumentação opinativa ou simples registo de impressões sobre o real. Recriando temas de diverso teor, o género pode assumir a forma de crónica mundana, de cariz político, de crítica de costumes, de cenas da vida diária ou de simples testemunho subjectivo sobre eventos culturais, artísticos e literários.

A sua versatilidade temática é acompanhada por uma versatilidade enunciativa, caracterizada por uma escrita maleável, concisa e/ou digressiva, com registos da esfera da

oralidade e da erudição. Estilisticamente, a crónica recorre às funções emotiva, referencial e poética da linguagem, mobilizando discursos figurados, pela utilização de metáforas, alegorias, hipérboles, antíteses, ironia e humor. Trata-se de um género ambíguo, no qual convergem discursos de diversa índole, partilhando um terreno comum com o conto, o poema em prosa, o memorialismo e o artigo de jornal.

Do ponto de vista injuntivo, a crónica é uma espécie de «monodialogo», ou seja, expressa os pensamentos e as emoções do cronista, cuja intenção persuasiva é quase sempre crítica e satírica. O prazer de leitura que daí decorre assenta no uso despretenso da linguagem no tratamento de assuntos singulares, inesperados e insólitos da condição humana. De fronteiras imprecisas, o género confunde-se, muitas vezes, com o ensaio pessoal ou de ideias e as impressões do cronista, consubstanciadas em divagações desinteressadas, transformam-se em exercícios críticos argutos e estimulantes¹.

De modo semelhante, o ensaio é também um género híbrido, no qual coexistem soluções da arte literária em geral e as provenientes de outros sistemas de conhecimento. De um modo geral, o ensaio comporta um cariz didáctico, uma vez que visa expor uma ideia ou doutrina, se bem que mediante a activação de recursos estéticos que podem desencadear respostas emocionais. O sentido original da sua designação tem a ver com os verbos, «provar», «experimentar», «tentar», e a sua conotação literária associa-se ao termo francês *essai*, cunhado por Montaigne, a partir dos finais do século XVI. Do ponto de vista estilístico, a modalidade apresenta-se como uma obra de contorno indefinível, de difícil classificação, pois não se presta à uma definição absoluta e convincente.

O ensaio evoluiu da sondagem do «eu», à maneira de Montaigne, para o ensaio que procura desenvolver outros aspectos. Trata-se de uma gradual transformação, do pessoalismo dos ensaios *de*, para um relativo impessoalismo dos ensaios *sobre*. De qualquer modo, o segundo tipo, mais comum na actualidade, ainda conserva características da estrutura elaborada e praticada pelo escritor francês.

Na contemporaneidade, é possível distinguir dois grandes tipos de ensaios: o formal, cuja lógica de composição se deve a uma cosmovisão racional e cartesiana, e o informal, associado a uma maior criatividade, a traír estados de espírito meio caóticos. De tipo formal são os ensaios filosóficos, históricos, teórico-literários, expositivos e eruditos que invadem o campo das ciências. Ao segundo tipo pertencem o ensaio lírico, o emocional, o impressionista, o ensaio-memória e o ensaio sociológico, este por vezes próximo da crónica.

Seja como for, mesmo oscilando entre os dois pólos, em função da tónica posta no objecto ou no sujeito, todos os ensaios contêm um espírito crítico: os seus autores analisam, julgam, indagam e exploram. Assim, o ensaísta surge como um problematizador, insa-

¹ Cf. MOISÉS, 2000; COUTINHO, 1971.

tisfeito e inconformado com a ordem estabelecida e com as ideias feitas, procurando denunciar o imobilismo e a estagnação real ou aparente².

2. Do exposto, pode-se inferir que existe parentesco entre a crónica e o ensaio informal, uma vez que as duas modalidades se caracterizam por uma subjectividade e por uma liberdade enunciativa sobre a fugacidade do quotidiano. É precisamente isto que acontece na maioria das crónicas de Arnaldo Saraiva: trata-se de textos ensaísticos nos quais convivem, de modo particularmente feliz, a livre expressão reflexiva e a intenção ideológica persuasiva, relacionadas com aspectos da nossa contemporaneidade.

Tomem-se como exemplo as 44 crónicas da colectânea *Bacoco é bacoco seus bacocos (BBB)*³ e mais de uma centena de textos, não reunidos em livro, que tematizam novas realidades da chamada pós-modernidade⁴. Recorde-se que a pós-modernidade, profusamente teorizada nas últimas três décadas, é entendida como a etapa actual do desenvolvimento das sociedades pós-industriais, ou seja, dos países capitalistas ocidentais. A condição pós-moderna manifesta-se em vários domínios conjunturais das sociedades de consumo e uma das suas características fundamentais é a profunda crise de valores éticos e morais. Os primeiros sinais da referida crise e as suas consequências encontram o seu tratamento na crónica «Um Maio melhor», na qual são invocados os acontecimentos em Paris, em 1968. No intuito de contextualizar «a rebelião» ou o «movimento», Arnaldo Saraiva revisita o «mal-estar civilizacional» nos primeiros anos da década de 60, provocado por eventos históricos de maior importância para a compreensão do presente pós-moderno. Trata-se da aguda tensão internacional devido à «guerra fria» entre os blocos capitalista e socialista; das consequências da revolução cubana na América Latina; dos insistentes protestos contra a guerra no Vietname e a segregação racial nos EUA; da «revolução cultural» na China de Mao Tse Tung; da invasão da Checoslováquia pelas tropas do Pacto de Varsóvia. Tudo isto culminaria na revolta estudantil em Maio de 1968: os jovens universitários das classes média e baixa afirmavam-se «na rejeição visceral do autoritarismo (paternal, governamental, professoral), na defesa da liberdade, não só sexual, na exigência de mudanças sociais urgentes (...) e na solidariedade com os operários, as mulheres, os pobres, os marginais». O que sucedeu, já é sabido: gradual descrença nas narrativas emancipadoras da modernidade, crescente globalização da economia, triunfo das ideias neo-liberais, extraordinário poder manipulador dos meios de comunicação e informação de massas.

No que diz respeito aos meios de comunicação, destaque-se o papel nefasto da televisão, tema de um diálogo na crónica «Bagatelas», no qual o interlocutor do narrador

² Cf. MOISÉS, 2000.

³ SARAIVA, 1995. Todas as citações com a indicação das respectivas páginas são transcritas desta edição.

⁴ As citações das crónicas em causa são transcritas sem indicação de página.

aponta para alguns aspectos negativos dos programas televisivos. Na sua perspectiva, apesar de representar uma invenção tecnológica extraordinariamente fecunda, a televisão transformou-se na «mais poderosa máquina de imbecilização colectiva». Tendo por objectivo «não perturbar a preguiça mental», os debates no pequeno ecrã, por exemplo, não passam de «conversas de chacha» e os espectáculos são «quase sempre rascas». Os critérios que presidem à programação dos canais generalistas são superficiais e só mostram «desastres, roubos, escândalos, dramas, desporto». Não havendo espaço para apresentação de livros, eventos artísticos, música erudita, teatro de qualidade, actualmente o aparelho de televisão «representa um obstáculo ao progresso social, um poluidor visual e sonoro e um perigo público para a saúde mental».

A crise que acompanha o quotidiano da nossa pós-modernidade está no centro de atenção de outros textos de Arnaldo Saraiva de *BBB*, nos quais o cronista disserta ironicamente sobre a subversão de valores tradicionais subjacentes a determinados usos e costumes, aparentemente insignificantes, mas que indiciam profundas viragens ideológicas. É o caso do gesto de bater palmas, «a mais antiga, universal e consagrada forma de aprovação colectiva e pública»⁵, hoje a assumir uma feição diferente: «em vez de serem manifestações rítmico-musicais, as palmas podem ser manifestações de enjoo; em vez de serem ovações, felicitações e aplausos, as palmas podem ser simples tiques, ruídos mecânicos, como os das «clagues» e das macacas dos auditórios de TV (...). Chegou-se a este extremo: dão-se palmas gravadas e batem-se palmas só para se baterem recordes»⁶. Semelhante se apresenta a questão das condecorações oficiais que, visando, na sua origem, «ornamentar, com muita honra»⁷, culminaram, actualmente, numa «incompreendida diversidade (...) traduzida em cores, colares, estrelas, cruces, medalhas, placas, palmas, rosetas, fitas. Fitas!»⁸. Outro gesto, «decerto tão antigo como o homem», o de dar prendas, se «em tempos recuados podia assumir o valor de um objecto sagrado», «hoje (...) profanizou-se, banalizou-se, profanou-se»⁹. Isto porque o costume «tornou-se mesmo uma obrigação das sociedades ditas de consumo, que são definidas pela lógica do mercado e necessitam de pretextos para as operações de compra e venda»¹⁰. A dança contemporânea é também tematizada pelo cronista, nomeadamente a lambada, que continua a ter uma fortuna assinalável, não devido a estratégias de *marketing*, mas como resultado do «cansaço das violências e vertigens ou matracagens do rock e do pop, das atléticas e acrobáticas danças *disco*, e das assépticas e individualistas danças dos anos 80»¹¹. Mais ainda, a

⁵ SARAIVA, 1995: 20.

⁶ SARAIVA, 1995: 22.

⁷ SARAIVA, 1995: 24.

⁸ SARAIVA, 1995: 25.

⁹ SARAIVA, 1995: 28.

¹⁰ SARAIVA, 1995: 28.

adesão ao ritmo tipicamente latino fez «redescobrir o parceiro ou a parceira, e acaba com a androginia ou o assexuamento de uma geração que parecia adivinhar a SIDA antes de ela ter aparecido, ou que banalizara o jogo erótico, e temia o estímulo do desejo»¹².

Outro assunto, muito caro à nossa pós-modernidade e problema chave dos teóricos da esfera dos Estudos Culturais, surge igualmente como tema em algumas crónicas de Arnaldo Saraiva. Refiro-me à identidade não essencialista pós-moderna, cujo carácter instável, móvel e incerto se deve, para além de outros factores sociais, à importância atribuída à moda e à publicidade. Relativamente a isto, considera o cronista que a ascensão das calças jeans nos anos 50 e 60, por exemplo, foi «o primeiro signo moderno da identificação do homem e da mulher (que agora se prolonga no uso feminino de camisas, cintos, gravatas e chapéus masculinos, ou no uso masculino de braceletes, brincos, maquilhagens e perfumes femininos)»¹³. Hoje, a realidade é diferente, marcas como Levi's, Lois ou Malko têm de «competir desportivamente com a moda «sportswear», ou com as muitas modas «kitsch», retro, ou fantasmáticas e catastróficas que exibem esses novos ditadores de modas, que são os cantores: «rock», «pop», «punk» e *tutti quanti*»¹⁴. Diferente parece ter sido o destino da T-shirt, que se popularizou nos anos sessenta, assumindo, hoje em dia, «um carácter de «aquisição cultural «definitiva»¹⁵, porque, «contemporânea da *pop art*, da arte minimal e da arte pobre (...) tinha ainda a vantagem da sinalização democrática e juvenil, bem como da indistinção sexual»¹⁶.

Se os hermafroditismos, os travestimentos e as bissexualidades são bem visíveis e tolerados na era pós-moderna, há certos casos em que a indistinção sexual sofre sérios abalos devido a causas naturais. Uma delas é comentada pelo cronista de modo irónico: trata-se da calvície que, «num tempo em que os cabelos (...) já não diferenciam sexos, e em que as pequenas ou grandes diferenças já não são (...) palpáveis à vista (...), ser careca ainda é um estimável indicativo de natureza sexual»¹⁷. Para além desta vantagem, a careca também oferece «estabilidade visual», contrastante com a camaleónica aparência de muitos e muitas (...) que mudam de caras, ou de coroas, ou de penteados»¹⁸. Outro adereço, a barba, se em épocas recuadas assumia conteúdos positivos relacionados com a ideia de patriarcado, nos últimos anos sofreu mutações simbólicas, «determinando a prevalência de conotações políticas, económicas, sexuais, etárias, estéticas, etc.»¹⁹. Seja como for, não

¹¹ SARAIVA, 1995: 35.

¹² SARAIVA, 1995: 35.

¹³ SARAIVA, 1995: 51.

¹⁴ SARAIVA, 1995: 52.

¹⁵ SARAIVA, 1995: 53.

¹⁶ SARAIVA, 1995: 54.

¹⁷ SARAIVA, 1995: 60.

¹⁸ SARAIVA, 1995: 61.

¹⁹ SARAIVA, 1995: 66.

deixou de funcionar como «afirmação do indivíduo em relação às normas sociais e a tipos ou modelos de representação humana»²⁰. O bigode também é visto em termos semelhantes: «isolado, ou combinado (...) com peras, barbas, moscas, patilhas, cabelo (...) é marca distintíssima de personalidade. É um estilo, que há que cultivar como um jardim»²¹.

Das questões gerais, relacionadas com a contemporaneidade, Arnaldo Saraiva examina igualmente alguns aspectos da condição pós-moderna em Portugal, como acontece no texto «Vote em mim» (BBB), no qual são rastreados os diferentes tipos de pedintes nas terras lusas. Invocando os tradicionais, «a jovem viúva com os filhinhos, o aleijadinho, o ceguinho (de fingimento ou não), o velhinho solitário», inventaria os modernos, «que às vezes até parece que trabalham: os que vendem pensos, os que guardam automóveis, os que inventam rifas, os que angariam não importa o quê»²². No entanto, o cronista identifica «novas ondas de pedintes: os desempregados, os trabalhadores sem salário (...) e, sobretudo, os mendigos políticos», que «se humilham em insistentes pedidos de um votozinho»²³. Aliás, os políticos surgem caricaturizados num curtíssimo texto, intitulado «Os populistas», cujo primeiro parágrafo é ilustrativo do estilo irónico presente na maioria das crónicas de Arnaldo Saraiva:

Chegam as eleições e é um ver se te avias de populismo. Abraços e beijinhos. Minidiálogos a fingir. Frases para a TV. Ataques pessoais, às vezes encomendados por sondagens. Argumentos «ad hominem». Desfiles por praças e mercados. Encenações. Gaffes. Constringentes convívios ao som de ranchos folclóricos e de música pimba. Penosos repastos regados a slogans e discursatas. O primarismo de mãos dadas com a demagogia.

Particularmente crítico se mostra o autor no texto «Guinnessmania» (BBB), quando põe a tónica na febre dos recordes, com destaque para os domínios nos quais Portugal detém o primeiro lugar, como o do exacerbado número de «cafés que passaram a bancos, de acidentes de caminhos-de-ferro, da criação, num curto espaço de tempo, de universidades privadas, institutos e escolas superiores (...), de incêndios num só ano, de inquéritos não concluídos, de julgamentos sucessivamente adiados, da rapidez na substituição de alguns funcionários, da lentidão na construção de estradas ou no atendimento de algumas consultas médicas»²⁴. A propósito do funcionamento das instituições judiciais, problema que actualmente se encontra da ordem do dia, vem exemplarmente caracterizado como inoperante no texto «Ladroeira geral»:

²⁰ SARAIVA, 1995: 67.

²¹ SARAIVA, 1995: 71.

²² SARAIVA, 1995: 38.

²³ SARAIVA, 1995: 38.

²⁴ SARAIVA, 1995: 45.

Já os tribunais portugueses confiam cegamente no outro mundo, remetendo o mais que podem para o juízo final, fugindo humildemente a condenar grandes ladrões ou novos ricos e tudo fazendo para que prescrevam os seus crimes, ou dando uma boa ajuda para que as coisas roubadas fiquem em boas mãos, que só podem ser as de quem soube apropriar-se delas.

Em forma de resposta à mudança de valores na pós-modernidade, vista com certa desconfiança e cepticismo, Arnaldo Saraiva confronta-nos com textos que representam uma tentativa de recuperação de certas tradições, algumas até vetadas ao esquecimento. Consciente de que as práticas tradicionais mudam em função de factores temporais e espaciais, o cronista condena aquelas que já perderam «a energia simbólica do princípio», como o «uso das burkas», a «marca das cicatrizes no rosto», as «excisões clitorianas». De qualquer forma, as tradições, conotadas com uma cosmovisão conservadora do mundo e concretizadas em «rituais, saberes, crenças, textos que, sobretudo em versão oral, se transmitem de geração para geração», são entendidas como «marcas fundamentais, primordiais ou matriciais da nossa cultura» («A tradição»).

Assim, na crónica «Sonho em uma noite de S. João» (BBB), por exemplo, a festa em homenagem ao Santo representa, para o autor, «a abertura breve de válvulas de escape na quotidiana repressão ou rigidez», porque «jogos, brincadeiras, roubos, partidas, licenciamentos (...) são licenças ou liberdades que garantem a obediência às leis»²⁵. Noutro texto, «Por Caria abaixo», ou bebendo a Santa Bebiãna», o consumo exagerado de vinho, na festa em questão, é associado a um «excepcional rito carnavalesco, báquico e paródico, que é próprio de uma comunidade rural e tradicionalmente religiosa, e que favorece a sempre delicada relação do mundo masculino e feminino»²⁶. Mas é na crónica intitulada «O (im)possível Carnaval» que Arnaldo Saraiva tece importantes considerações acerca dos significados profundos que comporta o festejo:

(...) é uma festa, com suas celebrações, cerimónias ou ritos que podem derivar de antiquíssimas festas florais, (...) bacanais; é uma festa popular e colectiva (...); é uma festa cíclica, que cumpre a função de marcação e descompressão temporal (...); é uma festa total, que convoca os vários sentidos (...); é uma festa religiosa, na medida em que visa uma relação livre, laica, do homem com o mundo, mesmo que parodie a religião ortodoxa; e é uma festa ambivalente, que imita mas se distancia, que subverte mas só provisoriamente, que inverte as hierarquias mas só teatralmente, que se vale de máscaras mas prevê a sua queda na Quarta-Feira de Cinzas²⁷.

²⁵ SARAIVA, 1995: 102.

²⁶ SARAIVA, 1995: 118.

²⁷ SARAIVA, 1995: 92-93.

3. Merecem referência também algumas crónicas ensaísticas que tematizam aspectos do domínio das linguagens, tanto no seu uso quotidiano, como de proveniência mais erudita. Trata-se de textos metalinguísticos e metaliterários que exploram aspectos semânticos e estilísticos não só de algumas locuções da oralidade, mas também da chamada literatura livresca. Assim, relativamente à tradição oral, invoca-se a sua importância no quadro da nossa contemporaneidade, como acontece nas crónicas dedicadas ao provérbio, definido como um «texto de uso comunitário que nomeia, esclarece, interpreta uma experiência ou prevê os seus efeitos» («A palavra e a imagem»). Contrariamente à suposição de que essa forma simples tradicional veicula «conteúdos petrificados, verdades ou mentiras comuns que ofendem a exigência da novidade e da originalidade», na crónica-ensaio «Banalidade e criatividade proverbial», Arnaldo Saraiva defende a ideia contrária. Para o autor, as locuções em questão nem sempre são portadoras de mensagens dogmáticas, conservadoras e reaccionárias, e até se pode falar de «provérbios revolucionários»

que permitem todo o tipo de jogos com e à volta deles, jogos de oposição ou contradição, desconstruções e reconstruções. Paralelismos, paródias, ironias, mesclas, motes, glosas, críticas, amputações, acrescentamentos. Aparentemente sobrepostos ao real mais empedernido, eles favorecem idas e vindas, saltos e mutações, mergulhos e voos constantes da inteligência e da sensibilidade.

Por seu lado, nas crónicas intituladas «Velhas e novas máximas» e «Chuva em Novembro, Natal em Dezembro» desenvolve-se a problemática da desactualização do provérbio pela língua e pela realidade. Surgem, assim, novas versões, criadas pela publicidade, pela política, pelo futebol, pela poesia e até por «alguma gaffe genial». Neste sentido, são destacados os objectivos lúdicos e jocosos de certas alterações de provérbios existentes e da invenção de novos enunciados com sabor a provérbios. As permutas do lugar das palavras e as mudanças de perspectiva de máximas já conhecidas são exemplificadas com fórmulas gnómicas criadas por Álvaro de Campos, Sam, Guimarães Rosa, Jô Soares, Herman José, Vicente Jorge Silva, entre outros. Não falta a referência aos «Provérbios Pós-Modernos», inventados por Tomás Lourenço, como «A chatice do cartão de crédito é que aumenta sempre o débito» e «Peixe cru come-o tu». A anedota é outra forma simples digna de atenção, vista pelo cronista como «micronarrativa que faz rir» («A anedota»), cujas funções são comentadas, em *BBB*, nos seguintes termos: «a principal função da anedota é dar vida – ou alegria – a quem a não tem, nem tem razão para a ter a não ser anedoticamente. E essa função leva quase sempre acoplada esta outra: a de desmoralizar os que se julgam donos da moral, ou de moralizar os que não têm moral nenhuma»²⁸. E o que dizer das «gaffes? Como a asneira, a «gaffe» é definida pelo cronista como «mais inoportuna do que impor-

²⁸ SARAIVA, 1995: 136.

tuna, (...) oral ou gestual, tem mais de inexperiência do que de idiotia, resulta mais de desatenção do que da incapacidade de reflexão»²⁹, para concluir, ironicamente: «sem a «gaffe», sem a asneira, a vida, esta, seria uma xaropada. E ficaria desempregada muita gente que anda sempre à cata das asneiras e das «gaffes». Dos outros»³⁰. De igual modo, as gralhas, tão antigas como a tipografia, proliferando «como ratos ou como coelhos», têm a sua importância, porque «são por vezes a única coisa interessante que se vê nos jornais. Impõe-se que autores, revisores e compositores (...) as saibam criar, mesmo que passem por malcriados»³¹. Destaque-se também a crónica intitulada «O palavrão», em que, de modo lúcido e mordaz, se reflecte sobre o impacto da palavra chula: «a força do palavrão é um artifício social imposto pela hipocrisia e só quem se ofende com o uso do palavrão (...) garante, como um primitivo, ou um insuspeitado primário, a sobrevivência do palavrão – do tabu»³². Acrescentem-se a essas reflexões as análises estilísticas da chamada «perguntinha» («A pergunta da perguntinha»), de quadras populares («O salgueirinho e as mamas»), de expressões correntes, «lidas e sobretudo ditas e ouvidas, que transportam «uma especial energia criativa» (« Raios partam»). Atente-se também nalgumas «pérolas» do pensamento humano, microtextos antológicos, recolhidos por Arnaldo Saraiva em *BBB*, que colocam o leitor, segundo o cronista, «diante da ignorância do saber, e do saber da ignorância»:

As mulheres vivem mais tempo que os homens, sobretudo quando são viúvas. A bigamia vem do facto de haver uma mulher a mais. Aliás, a monogamia também. (...) A guerra é uma coisa demasiado grave para confiar a militares. Não há felicidade perfeita, como disse o homem quando a sogra morreu e lhe apresentaram a conta do funeral. (...) A democracia é o pior dos regimes, com excepção de todos os outros. (...) A cama é o lugar mais perigoso do mundo: aí morrem 90% das pessoas. Há cada vez menos diferença entre um governo e um biquíni: toda a gente pergunta como é que se aguenta e toda a gente quer vê-lo cair»³³.

No que diz respeito à escrita erudita, Arnaldo Saraiva atribui uma particular atenção ao papel da literatura na pós-modernidade, questão bem patente em três textos: «A literatura em questão», «Torrentes de escrita» e «Imbecilidade impressa». O primeiro inicia com uma declaração categórica: «anunciada a sua morte há mais de meio século, a literatura está viva e recomenda-se». E isto apesar de ser uma arte «desprezada em programas e antologias escolares, nos *media*, nas livrarias», por políticos, empresários e administradores e

²⁹ SARAIVA, 1995: 140.

³⁰ SARAIVA, 1995: 142.

³¹ SARAIVA, 1995: 145.

³² SARAIVA, 1995: 131.

³³ SARAIVA, 1995: 152-153.

até por professores de línguas e literaturas, quando «propõem aos alunos autores e textos sem relevância estética», o que comprova que «são insensíveis à arte verbal dos textos». Assim, a desvalorização do discurso literário necessita, segundo o cronista, de «advogados de defesa» por causa da «insegurança», da «incerteza» e da «instabilidade» que acompanham o conceito de literatura, assistindo-se, actualmente, a «discrepâncias nos juízos de escritores e de críticos literários, ainda quando reconhecidamente competentes». Quanto à importância do artefacto artístico verbal e do seu futuro, estes são resumidos no final da crónica e retomados em «Torrentes de escrita». Segundo Arnaldo Saraiva, ao longo dos séculos a literatura desempenhou e continua a desempenhar «importantes tarefas que ainda a justificam», relacionadas com a potencialização da «energia da linguagem», com o favorecimento da «expressão corrente de sentimentos e pensamentos», com o alargamento dos «limites da percepção e da imaginação», com o estímulo do conhecimento de «comportamentos e sensibilidades de todos os tempos, espaços e credos». Todavia, na era pós-moderna, os equívocos sobre o que é a literatura persistem, devido à constante relativização de valores, o que acarreta a não distinção entre literatura e «subliteratura», «infra-literatura» ou «pseudoliteratura», e daí a publicação indiscriminada de livros de «escribas, escritvãs, escreventes ou escrevinhadores». No contexto da nossa sociedade de consumo,

O livro, que outrora valia como obra de criação ou como instrumento privilegiado de informação e de formação, é agora visto até por alguns que o editam como um simples produto comercial, que só tem que estimular a compra, não a inteligência nem a imaginação. Os antigos invocavam as musas, os modernos os compradores.

Na mesma linha de ideias é concebida a crónica «Imbecilidade impressa», cujo teor incide na conduta de autores da chamada literatura «light» distribuídos em dois grupos: por um lado, os preocupados em produzir livros de auto-ajuda, os futebolistas que escrevem «com os pés», os políticos, sem imaginação, que perseguem dividendos partidários e eleitorais, os jornalistas travestidos em escritores de romances policiais, os biógrafos a pactuar com a banalidade e o trivial, os autores de narrativas históricas sem conhecer a História, e, por outro, os «hábeis escritores, sobretudo de ficção e de poesia, que rapidamente respondem aos apelos comerciais dos editores».

Para além das três crónicas examinadas, há um considerável número de textos, nos quais são tecidas considerações sobre a obra de alguns ficcionistas e de poetas, que evidenciam uma preocupação fundamental: inventariar formas originais de escrita ao serviço de determinados temas e ideias. A título de exemplo, a arte de Agustina Bessa-Luís é comparada a de Virgínia Woolf, Yourcenar e Clarice Lispector e considerada singular pela sua versatilidade, por causa do cultivo de vários subgéneros do romance. As características mais prementes são: «observação extensa e arguta», «empenhamento obstinado na descrição ou percepção dos instintos e das paixões», «agilidade narrativa», «excepcional

conhecimento da língua culta e popular» («A grande Senhora»). A propósito da antologia de 23 textos da autoria de Eduarda Chiote, *Não é Preciso Gritar*, o cronista destaca o manancial temático ousado, bem como o modo da sua representação. Do ponto de vista semântico, o livro «parece empenhado em dar a ver sem tabus os mais baixos instintos: homicídios, suicídios, incestos, violações, vinganças, sado-masquismos, traições, pedofilia». Quanto à expressão, temos «pontuação abundante e inusual», «ritmo tendencialmente poético», «frequência de posposições e anacolutos», «jogos de assonâncias e aliterações», «repetições bizarras», «despistes frásticos ou narrativos», «o uso de metalepses, com pessoas vivas, a começar pela própria escritora, a entrar no universo ficcional» («Não é preciso gritar»).

No entanto, é sobre a arte poética de uma série de portugueses e brasileiros que as crónicas de Arnaldo Saraiva são em maior número. Quanto aos primeiros, merecem destaque as análises estilísticas de versos da autoria de Fernando Pessoa («Lágrimas e alegrias de Portugal»), Ruy Belo («Ruy Belo: 6 esquecidos poemas juvenis»), Camilo Pessanha («Rosa de inverno»), Eugénio de Andrade («A estreia do poeta»), Vitorino Nemésio («O (bom) humor do poeta Nemésio») e Nuno Brito («Um novo poeta»), entre outros. Trata-se de crónicas a homenagear artistas de língua portuguesa, como também acontece relativamente aos brasileiros Tomás António Gonzaga («Um coração maior que o mundo»), Machado de Assis («Carolina») e João Cabral de Melo Neto («Mistérios do número e do nome»).

Como se pretendeu ilustrar, os textos de Arnaldo Saraiva revestem-se de um cariz opinativo e judicativo, característica esta que tanto pode pertencer à crónica *sobre* como ao ensaio informal. Do ponto de vista ideológico, os seus textos apresentam-se como adversos a axiomas, postulados e dogmas, problematizando aspectos do mundo contemporâneo, do homem moderno e da cultura nas suas duas vertentes, a popular e a erudita.

Bibliografia

- COUTINHO, Afrânio (dir.), (1971) – *A Literatura no Brasil*, vol. 6. Rio de Janeiro: Sul Americana.
 MOISÉS, Massaud (2000) – *A Criação Literária. Prosa II*. São Paulo: Cultrix.
 SARAIVA, Arnaldo (1995) – *Bacoco é bacoco seus bacocos*. Porto: Lello & Irmão Editores.

ARNALDO SARAIVA BIBLIOGRAFIA (INCOMPLETA)

ISABEL PEREIRA LEITE*

Nota bibliográfica

Há, por vezes, missões impossíveis. Apresentar a Bibliografia Completa do Professor Doutor Arnaldo Saraiva é uma delas. O A. escreveu, ao longo de décadas, centenas e centenas de textos. Textos que se transformaram em livros; textos que foram aparecendo em obras colectivas; textos publicados, em jeito de crónicas, em inúmeras revistas e jornais; apresentações de livros; estudos em catálogos; artigos da mais diversa índole; editoriais e paratextos; traduções, enfim... tantos foram, que, juntando-lhes, ainda, os que se encontram avulsos e os que não tiveram outra tiragem que não a do momento do improvisado ou da leitura do que havia sido preparado, jamais nos teria sido possível conseguir juntar.

O A., vulto destacado no meio cultural e literário tanto no seu país, como no estrangeiro, continuamente solicitado, privando com os mais grados nomes, é alguém que, de uma forma invulgar, vai deixando o seu nome gravado em páginas publicadas nos quatro cantos do Mundo.

Esta bibliografia, organizada cronologicamente, só contempla textos que o A. publicou desde 1961 e que figuram em livros ou em catálogos – não contempla textos de jornais, nem mesmo de revistas, salvo nos poucos casos em que deles foram feitas separatas, e no que respeita a duas ou três traduções. Assim, o leitor não encontrará aqui referência a poemas dispersos (algumas dezenas), a crónicas dispersas (algumas centenas) e a muitas notas ou artigos que o A. publicou desde 1954, às vezes em jornais e revistas que ele próprio fundou (*Árvore*, *O Boavista*, *Persona*, *Terceira Margem*, *Cadernos de Serrúbia*), ou a que esteve especialmente ligado (*Jornal do Fundão*, *Rumo*, *Revista da Faculdade de Letras* – Série de Filologia, de que foi o 1.º secretário, *Boletim* da Universidade do Porto e várias revistas de que foi ou é conselheiro editorial, assim como os diários de que foi cronista – «Jornal de Notícias, Público» e «Diário de Notícias»).

Temos perfeita consciência de que esta recolha outra coisa não poderá ser senão o embrião de um trabalho de fôlego que, um dia, seguramente, será feito. Todavia, desenvolvido com o maior empenho, algo mais lhe poderíamos chamar para além de Bibliografia Incompleta: a Bibliografia Possível.

Livros

- Sophia de Mello Breyner Andresen* (estudo e antologia; policopiado). Rio de Janeiro/Brasília: Encontro, 1966.
Páginas de Estética Contemporânea (sel., trad., introd. e notas). Lisboa: Editorial Presença, 1966.
ae (poemas, 1959-66). Lisboa: [s.n.], 1967.
O que é o Erotismo (sel., trad., introd.). Lisboa: Editorial Presença, 1967.
Carlos Drummond de Andrade: do Berço ao Livro. Lisboa: [Ed. Autor], 1968 (tese de Licenciatura, policopiada).
Poemas de Brecht (estudos, antologia, co-trad. com Sylvie Deswarte). Lisboa: Presença, 1970 (3 edições).
Um Nome para o seu Filho. Fundão: Jornal do Fundão, 1971.
Encontros Des Encontros. Porto: Paisagem, 1973.
Bilinguismo e Literatura. Porto: [s.n.], 1975.
Literatura Marginal/izada. Porto: [s.n.], 1975.

- Escritores, Intelectuais, Professores e Outros Ensaio de Roland Barthes* (sel., coord. e pref.). Lisboa: Editorial Presença, 1975.
- Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Luís de Montalvor/Cândida Ramos/Alfredo Guisado/José Pacheco*. Porto: Limiar, 1977.
- Canções de Sérgio Godinho* (estudo, org. e notas). Lisboa: Assírio e Alvim, 1977.
- Correspondência Inédita de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1980.
- Literatura Marginal/izada: Novos Ensaio*. Porto: [s.n.], 1980.
- Fernando Pessoa e Jorge de Sena*. Porto: Árvore [1981].
- Conversa Acabada sobre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: V. O. Filmes, 1982.
- In* (poemas). Porto: [s.n.], 1983.
- Canções de Sérgio Godinho* (nova ed., modificada e ampliada). Lisboa: Assírio e Alvim, 1983.
- Para a História da Leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*. Porto: Árvore, 1984.
- Orpheu 3* (preparação do texto, introd. e cronologia). Lisboa: Edições Ática, 1984.
- Carlos Drummond de Andrade: 60 Anos de Poesia*. Lisboa: O Jornal, 1985.
- O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português: Subsídios para o seu Estudo e para a História das suas Relações* (3 vols.). Porto: [s.n.], 1986.
- Um Nome para o seu Filho e para a sua Filha seguido de Os Escritores e os Nomes*. Porto: Unicepe, 1986.
- Eugénio de Andrade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1987.
- Escritores Modernos da Beira Baixa*. Lisboa: Comissão Organizadora das Comemorações do Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas, 1988.
- Carlos Drummond de Andrade: 65 Anos de Poesia*. Lisboa: O Jornal, 1989.
- O Livro dos Títulos*. Porto: Foco, 1992.
- Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1995.
- Fernando Pessoa Poeta-Tradutor de Poetas*. Porto: Lello Editores, 1996.
- O Sotaque do Porto* (crónicas). Porto: Afrontamento, 1996.
- Poemas de Bertolt Brecht*. Porto: Campo das Letras, 1998.
- Sentidos da Vida e da Cultura Portuguesa: antologia breve de textos publicados n' O Primeiro de Janeiro*. Porto: O Primeiro de Janeiro, 1998.
- Poesia Vertical* de Roberto Juarroz. Porto: Campo das Letras, 1998.
- O Livro de Poemas de Luís de Montalvor*. Porto: Campo das Letras, 1999.
- Poemas de Eugénio de Andrade* (sel., estudo e notas). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.
- Fernando Pessoa Poeta-Tradutor de Poetas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- Conversas com Escritores Brasileiros*. Porto: Congresso Portugal-Brasil, 2000.
- Literatura Portuguesa e Brasileira* (antologia, em colab. com João Almino). Porto: Congresso Portugal-Brasil, 2000.
- Literatura Brasileira em Questão* (org., em colab. com Francisco Topa). Porto: Faculdade de Letras, 2000.
- O Sentimento do Porto* (antologia). Porto: Campo das Letras, 2000.
- Poemas com Sentido Português* (antologia). Porto: Câmara Municipal do Porto, 2001.
- Porto. Ficção* (coord. e introd.). Porto: Edições Asa, 2001.
- Modernismo Brasileiro e Modernismo Português*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- Eugénio de Andrade: O Sorriso* (recolha, pref. e notas). Porto: Associação Portuguesa de Editores e Livreiros / Fundação Eugénio de Andrade, 2004.
- Eugénio de Andrade – Poesia* (2.^a ed., revisão e nota). Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2005.
- Antonio Carlos Secchin – Todos os Ventos* (antologia poética – sel. e pref.). Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2005.
- Folhetos de Cordel e Outros da minha Coleção*. Porto: Biblioteca Municipal Almeida Garrett, 2006.
- A Poesia das Beiras* (antologia: sel. e pref.). Porto: Edições Caixotim, 2007.
- Ivan Junqueira – O Tempo Além do Tempo* (org. e pref.). Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2007.
- O Personagem na Obra de José Marmelo e Silva* (org. e nota introd.). Porto: Campo das Letras, 2008.

Separatas

- Nove Temas e um Exemplo para a Poesia Actual: a propósito de Aquele Grande Rio Eufrates de Ruy Belo*. Separata de: *Rumo*, n.º 52, Lisboa, Junho de 1961.
- A Língua Portuguesa e o Modernismo Brasileiro*. Separata de: *Arquivos do Centro Cultural Português*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- As Influências Poéticas sobre o Jovem Carlos Drummond de Andrade*. Separata de: *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*. Lisboa: Faculdade de Letras, 1971.
- A Vanguarda e a Vanguarda em Portugal*. Separata de: *Ideologia e Linguagem* de Edoardo Sanguinetti. Porto: Portucalense Editora, 1972.
- A Crítica Literária e a Crítica Literária em Portugal*. Separata de: *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*: Série de Filologia. v. 1 (1973). Porto: Faculdade de Letras, 1974.
- Meio Século de Estudos Brasileiros na Universidade Portuguesa*. Separata de: *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*: Série de Filologia. v. 1 (1973). Porto: Faculdade de Letras, 1974.
- Um Texto Assim*. Separata de *Um Verão Assim*, de Mário Cláudio. Porto: Paisagem, 1974.
- Analyse einer portugiesischen Volkserzählung «João Soldado que meteu o diabo no saco»*. Separata de: *Europäische Volksliteratur*. Viena: [s.n.], 1980.
- Jorge de Sena e Fernando Pessoa*. Separata de: *Studies on Jorge de Sena*. Santa Barbara: University of California, 1982.
- Incidências Francesas no Modernismo Português*. Separata de: *Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1983.
- O Romance-Pessoa*. Separata de: *Fernando Pessoa – Retrato – Memória*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 1989.
- Eugénio de Andrade: o Mesmo e o Outro*. Separata de: *Bibliotheca Portucalensis*, 2.ª série, n.º 4. Porto: 1990.
- A Literatura Marginal*. Separata de: *Forum de Literatura e Teoria Literária*. Vila Real: UTAD, 1991.
- Lídia Jorge, os Duplos do Real e os Duplos Romanescos*. Separata de: *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXIX. Lisboa, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.
- A Revolução Francesa e a Literatura Brasileira*. Separata de: *Intercâmbio*. Porto: Faculdade de Letras, 1992.
- A Literatura Marginal*. Separata de: *Estudos Universitários de Língua e Literatura: Homenagem ao Prof. Pr. Leodegário de Azevedo Filho*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- Nas Margens da Literatura Marginal*. Separata de: *Modèles et Innovations*, cahier n.º 2. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.
- Óscar Lopes e a Busca do Sentido*. Separata de: *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto: Línguas e Literaturas*, vol. XII, 1995.
- Acerca da Paraliteratura*. Separata de: *Revista Lusitana*, Nova Série, n.º 17-18. Lisboa, 1998.
- Enigmática e Poética das Adivinhas Populares Portuguesas*. Separata de: *Folclore*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, n.º 253-A, 1998.
- Introdução à Leitura do Poema dos «olhos gonçalves»*. Separata de: *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XXXVII. Paris: FCG, 1998.
- Para uma Teoria do Texto Enigmático ou o Conto Enigmático de Machado de Assis*. Separata de: *Terceira Margem*, n.º 1. Porto: Faculdade de Letras, 1998.
- Uma Carta Inédita de Cecília Meireles sobre o Suicídio do Marido Correia Dias*. Separata de: *Terceira Margem*, n.º 1. Porto: Faculdade de Letras, 1998.
- O Território e o Extraterritório na Poesia de Vitorino Nemésio*. Separata de: *Vitorino Nemésio: Vinte Anos Depois*. Lisboa/Ponta Delgada: Edições Cosmos, 1999.
- «*De Espanha nem bom vento...*». Separata de: *Estudos em Homenagem a João Francisco Marques*. Porto: Faculdade de Letras, 2002.

- A Cidade Real e a Cidade Ideal na Poesia de João Cabral de Melo Neto*. Separata de: *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, vol. XIX. Porto: Faculdade de Letras, 2002.
- O Auto do Frade de João Cabral: a Velha e a Nova História*. Separata de: *Literatura e História: Actas do Colóquio Internacional*, vol. II. Porto: Faculdade de Letras, 2004.
- A Crise da Literatura e a Literatura Marginal ou Marginalizada*. Separata de: *Actas do Congresso Internacional de Língua Portuguesa, Filosofia e Literaturas de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: CCAA Editora, 2007.
- O (Bom) Humor do Poeta Nemésio*. Separata de: *Actas do 30.º Aniversário da Morte de Vitorino Nemésio*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, S. I. E. N., 2009.

Colaboração em livros colectivos

- Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. Vitorino Nemésio*. Lisboa: Publicações da Faculdade de Letras, 1971.
- IV Congrès de l'Association Internationale des Critiques Littéraires*. Lisboa: Associação Internacional de Críticos Literários e Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- 72 Personalidades da Arte, da Literatura, da Universidade e da Política (...): Depoimentos sobre a Editorial Inova*. Porto: Ed. Inova, 1978.
- Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Brasília Editora e Centro de Estudos Pessoaanos, 1979.
- VII Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Belo Horizonte: [s.n.], 1979.
- Europäische Volksliteratur: Festschrift für Felix Karlinger*. Viena: [s.n.], 1980.
- Crossroads // Encruzilhadas*. Los Angeles: University of California, 1980.
- Hatherly, Ana; Castro, E. M. de Melo e – *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes, 1981.
- Studies on Jorge de Sena*. Santa Barbara: Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, University of California, Bandanna Books, 1981.
- Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983.
- Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.
- Fernando Pessoa o Supra-Camões e Outros Ensaio Pessoaanos*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1987.
- II Jornadas da Beira Interior*, vol. III. Fundão: Jornal do Fundão, 1988.
- Orfeu 4*. Porto: Limiar, 1988.
- Fernando Pessoa Retrato-Memória*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 1989.
- Um Século de Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.
- Falar Melhor Escrever Melhor*. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1991.
- Fernando Pessoa e a Europa do Século XX*. Porto: Fundação de Serralves, 1991.
- Carlos Carreiro: Pinturas*. Porto: Corretora Atlântico, 1992.
- Eugénio de Andrade nos Açores*. Ponta Delgada: Núcleo Açoreano da Fundação Eugénio de Andrade, 1992.
- Histoire de La Littérature Européenne*. Paris: Hachette, 1992 (Lettres Européennes).
- Miscelânea de Estudos Linguísticos, Filológicos e Literários* in *memoriam Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- Da Memória do Mundo*. Porto: Faculdade de Letras, Biblioteca Central, 1996.
- Recordando Nuno Guimarães*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Gaia, 1997.
- Diccionario de Literatura Popular Española* (dir. de Joaquín Álvarez Sarmiento e Maria José Rodríguez Sánchez de León). Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.
- Guia Expresso: O Melhor de Portugal*. Lisboa: Expresso, 1997.
- Fernando Fernandes: 47 Anos de Divulgação da Leitura*. Porto: Campo das Letras, 1998.

- Colloque de Cerisy – Pessoa: Unité, Diversité, Obliquité*. [S.l.]: Christian Bourgois, 2000.
- Congresso Internacional de Lexicografia e Literaturas no Mundo Lusófono*. [S.l.]: Editora Agora de Ilha, 2000.
- Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC de Minas, 2000.
- Estudos Dedicados a Ricardo Carvalho Calero* (ed. de José Luis Rodrigues), tomo II. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2000.
- Notícias do Milénio*. [S.l.]: Grupo Lusomundo, 2000.
- História da Literatura Portuguesa – As Correntes Contemporâneas* (dir. de Óscar Lopes e de Maria de Fátima Marinho). Lisboa: Alfa, 2002.
- Abrindo Caminhos: Homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo: USP, 2002.
- Século de Ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX* (org. de Osvaldo Silvestre e de Pedro Serra). Braga: Angelus Novus, 2002.
- Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX* (coord. de Fernando Pernes). Porto: Edições Afrontamento/Fundação Serralves, 2002.
- Linhas e Entrelinhas – Homenagem a Nelly Novaes Coelho*. S. Paulo: Editora Casemiro, 2003.
- Obra Completa de José Marmelo e Silva* (dir. de Maria de Fátima Marinho). Porto: Campo das Letras, 2003.
- As Primeiras Vanguardas em Portugal*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Ibero americana, 2003.
- Criação e Crítica: Homenagem de 8 poetas e 8 ensaístas a Giulia Lanciani*. Lisboa: Caminho, 2003.
- Jacinto do Prado Coelho (dir.) – *Dicionário de Literatura*, vols. I e III. Porto: Figueirinhas, 2003.
- Haroldo de Campos, Don de Poesia*. Lima (Peru): Fondo Editorial da UCSS, 2004.
- Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*. Porto: Faculdade de Letras, 2004.
- Estudos em Literatura Popular*. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.
- Cartografia Imaginária de Eduardo Lourenço – Dos Críticos* (coord. de Maria Manuel Baptista). Maia: Ver o Verso, 2004.
- Petrov, Petar – *Antologia da Crónica Portuguesa Contemporânea*. [S.l.: s.n], 2004.
- Venâncio, Fernando – *Crónica Jornalística Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2004.
- Ensaio sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Asa, 2005.
- Au Carrefour des Littératures Brésilienne et Portugaise: Influences, Correspondances, échanges* (org. de Paris: Ed. de Claudia Poncioni e José Manuel Esteves, Édition Lusophone, 2006.
- The Author as Plagiarist: The Case of Machado de Assis*. Dartmouth: University of Massachusetts, 2006.
- A Plumagem dos Nomes* (sobre Gilberto Mendonça Teles). Goiânia: Editora Kelps, 2007.
- A Arca de Pessoa* (org. de Steffen Dix e Jerónimo Pizarro). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007.
- Congresso Internacional de Língua Portuguesa, Filosofia e Literaturas de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, CCAA Editora, 2009 (ed. com a data de 2008).
- Zoidismo* de Fabíola Valença. Porto, Casa Armanda Passos, 2008.
- Petrov, Petar – *Meridianos Lusófonos*. Lisboa: Roma Editora, 2008.
- Lembrar Machado de Assis 1908/2008* (org. de Vânia Pinheiro Chaves, Lauro Moreira e Solange Aparecida Cardoso). Lisboa: CLEPUL/Missão do Brasil junto à CPLP, 2009.
- Machado de Assis & Guimarães Rosa*. Porto Alegre, Edebra/Ed. FAPA, 2009 (ed. com a data de 2008).
- Actas do CEL – Centre d' Etudes Lusophones de Genève*. Genève, Edições Colibri, 2009.

Paratextos (prefácios, posfácios, contracapas, badanas)

- Jiménez Martos – *A Nova Poesia Espanhola*. Lisboa: Rumo, 1962.
- Carlos Drummond de Andrade – *Uma Pedra no Meio do Caminho*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1967.
- Carlos Nogueira – *Cancioneiro Popular de Baião*. (2 vols.) Baião: Cooperativa Cultural de Baião-Fonte do Mel, 1996; 2000.
- Edoardo Sanguineti – *Ideologia e Linguagem*. Porto: Portucalense Ed.ª, 1972.

- José Marmelo e Silva – *Sedução* (4.^a ed.). Lisboa: Ulisseia, 1972.
- Roland Barthes – *Escritores, Intelectuais, Professores e outros Ensaíos*. Lisboa: Presença, 1973.
- Orpheu: 60 Anos*. Catálogo da Exposição biblio-iconográfica. Vila Nova de Gaia: Casa Museu Teixeira Lopes, 1976.
- Cartas de Mário de Sá Carneiro a Luís de Montalvor/Cândida Ramos/Alfredo Guisado/José Pacheco*. Porto: Limiar, 1977.
- Pedro Barbosa – *O Guardador de Retretes*. Lisboa: & etc., 1978.
- Jorge de Sena – *Sinais de Fogo*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- Mário Botas – *Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro: catálogo*. Porto, [s.n.], 1981.
- João Machado – *Cartazes de João Machado*. Porto: [S.I.], 1982.
- Mário Botas – *Primeira Exposição Póstuma*. Catálogo. Porto: 1982.
- Vasco – *Pessoa e Pessoas, Etc.* Catálogo. Porto: 1982.
- José João Brito – *Retratos Intimistas*. Catálogo. Porto: [s.n.], 1983.
- António Ramos Rosa – *Matéria de Amor*. Lisboa: Presença, 1983.
- H. D. Jennings – *Os Dois Exílios*. Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1984.
- O Porto: exposição comemorativa dos 20 anos de vida da Árvore: catálogo*. Porto: Árvore, 1984.
- José Rodrigues – *Cerâmicas*. Catálogo. Porto, 1986.
- Emerenciano – *O Café: catálogo*. Porto, [s.n.], 1987.
- Joaquim Moreira da Silva – *Antologia Poética*, organizada por Armanda Zenhas. Vila do Conde: Câmara Municipal, 1987.
- Alfredo Margarido – *33+9 Leituras Plásticas de Fernando Pessoa*. Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, e Campinas, Editora da Unicamp: 1988.
- João Luís Barreto Guimarães – *Há Violinos na Tribo*. Porto: [s.n.], 1989.
- Gilberto Mendonça Teles – *Falavra: antologia poética*. Lisboa: Dinalivro, 1990.
- Manuel Dias – *Ribeira e Gaia do Outro Lado*. Porto: Edições Asa, 1991.
- Filomena Folgado – *Oceanos Invisíveis*. Santa Maria da Feira, [s.n.], 1991.
- Silvestre Lacerda – *O Hóquei em Patins em Portugal*. Porto: Edições Asa, 1991.
- Pomba – *Versos d'Amôr*. [S.l.: s.n.], 1991.
- Eugénio de Andrade – *Poesia: Terra de Minha Mãe*. Porto: Edições Asa, 1992.
- Armada Passos: *Óleos: catálogo*. Galeria de Arte Mário Sequeiro, 1992.
- Maria José Costa – *As Rimas Infantis*. Porto: Porto Editora, 1992.
- Júlio Freches e Serafim Ferreira – *As Artes e os Ofícios na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto do Emprego e Formação Profissional, 1992.
- Eugénio de Andrade – *30 Poemas-Poèmes-Poems*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1993.
- Exposição Prémio Nacional de Pintura – Comemoração do Boavista F. C. Porto*. Porto: [s.n.], 1993.
- Arsénio Mota – *O Museu no Sótão*. Porto: Figueirinhas, 1993.
- Ensaíos Críticos sobre José Régio*. Porto: Edições Asa, 1994.
- Lídia Menezes – *Desarrumando Memórias*. Porto: ELCLA, 1995.
- Manuel António Pina e Rui Azul – *Uma Viagem Fantástica*. Porto: Ed. Gec/Alsthom, 1996.
- (*A Menina de Lá*). Porto: Teatro Nacional de S. João, 1997.
- Os Provérbios Estão Vivos no Algarve* (coord. de José Ruivinho Brazão). Lisboa: Editorial Notícias, 1998.
- Abraço – Uma Escultura para Macau*, de Irene Vilar. Macau: Governo de Macau, 1996.
- Paulo J. S. Cruz – *Porto – A Arte do Ferro*. Porto: Asa, 1997.
- Emerenciano – *A Mão Tingida sobre o Espelho / Chão Prisão do Mundo*. Porto: Campo das Letras, 1997.
- Carlos Drummond de Andrade – *Farewell*. Porto: Campo das Letras, 1997.
- José Ruivinho Brazão (coord.) – *Os Provérbios Estão Vivos no Algarve*. Lisboa, Editorial Notícias, 1998.
- Ruy Belo – *País Possível*. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

- Mário Souto Maior (org.) – *Folclore*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1998.
- Manuel Dias – *Ribeira*. Porto: Edições Asa, 1999.
- Amândio Jorge Morais de Barros – *A Primeira História: Boavista Futebol Clube*. Porto: Lello Editores, 2000.
- A. M. Pires Cabral (org.) – *Douro Leituras: uma antologia de textos sobre o Alto Douro*. [S.l.: s.n.], 2002.
- Lucila Nogueira – *A Lenda de Fernando Pessoa*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 2003.
- A Jeito de Homenagem a Eugénio de Andrade*. Porto: O Primeiro de Janeiro, 2004.
- António – *Traços Contínuos: cartoons, caricaturas e afins (1974-2004)*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- José Ruivinho Brazão – *Os Provérbios Estão Vivos em Portugal*. Lisboa: Editorial Notícias, 2004.
- Eduardo Saraiva e João Barroca – *Aldeias do Fundão*. Fundão: Câmara Municipal, 2005.
- Gabriela Funk e Mathias Funk – *Dicionário Prático de Provérbios Portugueses*. Lisboa: Edições Cosmos, 2008.
- Cristina da Costa Vieira – *A Construção da Personagem Romanesca*. Lisboa: Edições Colibri, 2008.
- António – *Entrelinhas*. [S.l.]: Casa de Camilo, [2008].
- Conceição de Sousa Gomes – *O Homem e as Palavras*. Porto: Âmbar, 2009.
- Vera Silva – *Para o Estudo da Entrevista*. Lisboa: Edições Colibri/IELT, 2009.

Traduções

- Tomás de Aquino – «Lauda Sion» in *Vita Plena*, n.º 120, Guarda: Março, 1957 e *Rumo*, n.º 62, Lisboa: Abril, 1962.
- L. Barjon e P. Leroy – *A Carreira Científica de Teilhard de Chardin* (em colaboração com António Ramos Rosa). Lisboa: Livraria Morais Editora, 1965.
- Jiménez Martos – *A Nova Poesia Espanhola*. Lisboa: Rumo, 1962.
- Páginas de Estética Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1966.
- O Que é o Erotismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1967.
- «Dois sonetos de Jorge Luís Borges», «Diário de Notícias», 20/2/1969.
- Bertolt Brecht – *Poemas*. Lisboa: Editorial Presença, 1970 (com a colab. de Sylvie Deswarte na trad.; 3 edições).
- Guy Weelen – *Retratos de Vieira por Arpad Szenes*. Porto: Cooperativa Árvore, 1984.
- Bertolt Brecht – *Poemas*. Porto: Campo das Letras, 1998.
- Roberto Juarroz – *Poesia Vertical*. Porto: Campo das Letras, 1998.
- «Antologia breve de poesia venezuelana contemporânea», in Suplemento «Das Artes Das Letras» de «O Primeiro de Janeiro», 21/6/2004.
- Guilherme IX de Aquitânia – *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- Guilherme IX de Aquitânia – *Poesia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- Nel Mezzo del Camin* (6 poemas de 6 poetas italianos). Porto: Sombra pela Cintura, 2009.

TABULA GRATULATORIA

A

Abel Barros Baptista
 Adélio Melo
 Agostinho Araújo
 Alberto Carneiro
 Alberto da Costa e Silva
 Alexandra Moreira da Silva
 Alexei Bueno
 Ana do Nascimento Piedade
 Ana Isabel Boura
 Ana Luísa Amaral
 Ana Margarida Ramos
 Ana Maria Brito
 Ana Monteiro
 Ana Paula Coutinho
 Ana Sofia Laranjinha
 Andrés Ordoñez
 Aniello Angelo Avella
 Anna Kalewska
 Antonio Carlos Secchin
 António Guerreiro
 António Lobo Antunes
 António Machado Pires
 António Ramos Rosa
 António Tabucchi
 Antonio Torres
 Ariano Suassuna
 Armando Luís de Carvalho Homem
 Arnaldo Pinho
 Artur Anselmo
 Artur Santos Silva
 Augusto de Campos

B

Barbara Spaggiari
 Belmiro Fernandes Pereira
 Benjamin Abdala Junior

C

Carlos Azevedo
 Carlos Mendes de Sousa
 Carlos Newton Júnior
 Carlos Nogueira
 Carmen Villarino Pardo
 Catherine Dumas

Celeste Natário

Celina Silva
 Claire Williams
 Clara Rowland
 Claude Hulet
 Cláudia Moreira
 Claudia Pazos
 Cristina Alexandra Marinho
 Cristina Vieira

D

Domício Proença Filho

E

Eduarda Chiote
 Eduardo Portella
 Elisabeth Perestrelo
 Ettore Finazzi-Agrò

F

Fábio Lucas
 Federico Bertolazzi
 Fernanda Irene Fonseca
 Fernanda Ribeiro
 Fernando Cabral Martins
 Fernando Guimarães
 Fernando J. B. Martinho
 Fernando Paulouro Neves
 Fernando Pinto do Amaral
 Francisco Ribeiro da Silva
 Frank de Sousa

G

Gabriela Funk
 Gaspar Martins Pereira
 Gastão Cruz
 George Monteiro
 Gilberto Mendonça Teles
 Giulia Lanciani
 Giuseppe Tavani
 Gonçalo Vilas-Boas
 Gualter Cunha

H

Harvey Sharrer
 Heitor Ferraz Mello

Helder Trigo Gomes Marques
 Helena Buescu
 Helena Isabel da Silva Lopes
 Helena Pina
 Horacio Costa

I

Idelette Muzart
 Ilda Mendes dos Santos
 Inês Amorim
 Isabel Margarida Duarte
 Isabel Morujão
 Isabel Pereira Leite
 Isabel Pires de Lima
 Isménia de Sousa
 Ivan Junqueira

J

J. J. Dias Marques
 Jerónimo Pizarro
 Joanna Courteau
 João Camilo
 Joao Cezar de Castro Rocha
 João David Pinto Correia
 João Emanuel Cabral Leite
 João Francisco Marques
 João Machado
 João Veloso
 Joaquim Fonseca
 Joaquim Pinto Vieira
 John Gledson
 John Greenfield
 John Rex Amuzu Gadzekpo
 Jorge Alves Osório
 Jorge Bastos da Silva
 Jorge Fernandes Alves
 Jorge Fernandes da Silveira
 Jorge Martins Ribeiro
 José Adriano Freitas de Carvalho
 José Alberto Rio Fernandes
 José Augusto de Sotto-Mayor Pizarro
 José Blanco
 José Carlos Miranda
 José Carlos Seabra Pereira
 José Domingues de Almeida

José Manuel da Costa Esteves
 José Meirinhos
 José Rodrigues de Paiva

K

K. David Jackson

L

Ledo Ivo
 Lélia Parreira Duarte
 Leodegário Azevedo Filho †
 Leons Briedis
 Leyla Perrone-Moisés
 Lídia Jorge
 Luandino Vieira
 Lucila Nogueira
 Luís Carlos Amaral
 Luís de Araújo
 Luís de Sá Fardilha
 Luís Grosso Correia
 Luís Miguel Duarte
 Luiz Ruffato
 Lygia Fagundes Teles

M

Madalena Pires da Fonseca
 Manoel de Oliveira
 Manuel António Pina
 Manuel da Costa Fontes
 Manuel José Pinto de Carvalho
 Manuel Ramos
 Marcus Accioly
 Margarida Maia Gouveia
 Maria Antónia Gaspar Teixeira
 Maria Antonieta Cruz
 Maria Aparecida Ribeiro
 Maria Bochicchio
 Maria Clara Barros
 Maria Cristina Cunha
 Maria Cristina Pacheco
 Maria da Conceição Meireles Pereira
 Maria da Graça Pinto
 Maria de Fátima Batista
 Maria de Fátima Lisboa
 Maria de Fátima Maia Ribeiro

Maria de Fátima Marinho
Maria de Fátima Oliveira
Maria de Fátima Outeirinho
Maria de Fátima Vieira
Maria de Lurdes Correia Fernandes
Maria de Lurdes Sampaio
Maria do Nascimento Carneiro
Maria João Reynaud
Maria José de Lancastre
Maria Lúcia Lepecki †
Maria Luísa Malato
Maria Luíza Scher Pereira
Mário Chamie †
Mário Jorge Barroca
Marta Várzeas

N

Nádia Battella Gotlib
Nuno Júdice

O

Olívia Maria Figueiredo
Onésimo Teotónio Almeida

P

Patrick Quillier
Paula Morão
Paula Pinto Costa
Paulo da Rosária
Paulo Franchetti
Pedro Eiras
Pedro Vilas Boas Tavares
Pere Ferré
Perfecto Cuadrado Fernández
Petar Petrov
Piero Ceccucci

R

Regina Zilberman
Ria Lemaire
Ricardo Tavares
Roberto Vecchi
Rosa Bizarro
Rosa Goulart
Rosa Maria Martelo
Rui Carvalho Homem
Rui Centeno
Rui Faria
Rui Lage
Rui Zink

S

Salim Miguel
Sara Brandellero
Sofia de Melo Araújo
Susana Oliveira Jorge

T

Teresa Martins de Oliveira
Terezinha Scher Pereira
Thomas Hüsgen

V

Vânia Chaves
Vânia Dias
Vítor Manuel de Aguiar e Silva
Vítor Oliveira Jorge

W

Walnice Nogueira Galvão

Z

Zulmira C. Santos

COMISSÃO CIENTÍFICA

Ana Paula Coutinho
Isabel Margarida Duarte
Isabel Morujão
José Carlos Miranda
Zulmira C. Santos

LITERATURA
CULTA E POPULAR EM
PORTUGAL E NO BRASIL
HOMENAGEM A
ARNALDO SARAIVA

COORD.
ISABEL MORUJÃO
ZULMIRA C. SANTOS