

FIGURAS DA LUSOFONIA

*Cleonice
Berardinelli*



FIGURAS DA LUSOFONIA

*Cleonice
Berardinelli*

Figuras da Lusofonia

Organizador
Izabel Margato

Edição
Instituto Camões

Design Gráfico
atelier Nuno Vale Cardoso + Nina Barreiros

Pré-impressão e impressão
Textype

Tiragem
1000 exemplares

1ª edição
Lisboa, 2002

Depósito Legal
181 628/02

ISBN
972-566-231

FIGURAS DA LUSOFONIA

*Cleonice
Berardinelli*

organização
Izabel Margato
2002

Índice

- 6 **Jorge Couto**
 Prefácio
- 9 **Izabel Margato**
 Introdução
- 15 **Cleonice Berardinelli**
 Gratidão
- 18 **Aníbal Pinto Castro**
 Cleonice, Mestra da Universidade Luso-Brasileira
- 27 **Luciana Stegagno Picchio**
 Uma Ilha para Cleonice
- 34 **Liliana Bastos**
 Cleonice Berardinelli
- 38 **Jorge Fernandes da Silveira**
 Adeus às Armas
- 54 **Eduardo Lourenço**
 A Musa de Antero ou Antero e Eros
- 63 **Maria Vitalina Leal de Matos**
 O “Correlativo Objectivo” de T. S. Eliot e a sua Versão Pessoana (Digressões)
- 71 **Tereza Cristina Cerdeira da Silva**
 O Delfim ou “O Ano Passado na Gafeira”
- 78 **Vilma Arêas**
 “Honra e Paixão” *versus* “*Passion et Vertu*”
- 84 **Helder Macedo**
 Os Maias e a Veracidade da Inverosimilhança
- 90 **Laura Padilha**
 Sinos e Lembranças: Ecos de Dois Romances Angolanos Finisseculares
- 102 **Lélia Parreira Duarte**
 Alves & Cia., de Eça de Queirós, e *Amor & Cia.*, de Helvécio Ratton
- 109 **Maria Fernanda Abreu**
 Mulata e Histórica: um Retrato Brasileiro de Carlos Malheiro Dias

- 118 **Eneida Leal da Cunha**
Tornar-se Lusófono. História e Contemporaneidade
- 126 **Renato Cordeiro Gomes**
Que Faremos com esta Tradição? Ou: Relíquias da Casa Velha
- 142 **Ronaldo Menegaz**
Na Derrota de *As Naus*, de António Lobo Antunes,
a Imagem de um Velho Portugal
- 150 **Izabel Margato**
A Lisboa de José Cardoso Pires:
o Percurso que Interroga os Relatos de Fundação
- 158 **Benjamin Abdala Jr.**
De Vóos e Ilhas – Imagens Utópicas do Mito
em Recortes Clássicos e Contemporâneos
- 172 **Eneida Monteiro Bomfim**
Termos Relativos a Vestuário: Sua Função nos Autos de Gil Vicente
- 189 **Maria Idalina Resina Rodrigues**
Viajar Hoje na Barca do Inferno
- 205 **Eduardo do Prado Coelho**
Triades
- 212 **Gilda Santos**
Um Cristalino Pó de Amantes Enlaçados:
Alguma Poesia Erótica de Jorge de Sena
- 223 **Helena Carvalhão Buescu**
Da Poesia como Coisa Mental e Figuração em Fernando Pessoa
- 230 **Ivo Castro**
A Língua de Cleonice

Prefácio

Em 1998, quando assumi a presidência do Instituto Camões, considerei que umas das missões da Instituição que passava a dirigir, vocacionada para a promoção e difusão da Língua e Cultura Portuguesa no estrangeiro, seria a de estreitar os laços com intelectuais, académicos e investigadores de todo o mundo que dedicavam o melhor do seu labor precisamente aos referidos objectivos.

Iniciativas diversas foram desenvolvidas no sentido de aprofundar o diálogo com as suas Instituições representativas, desde a Associação Internacional de Lusitanistas às várias associações nacionais existentes ou em fase de criação.

Havia ainda que, com carácter regular, testemunhar publicamente o reconhecimento para com aqueles que, através de uma longa e brilhante carreira académica, tivessem contribuído significativamente para tornar melhor conhecidas a Língua Portuguesa e as Culturas Lusófonas no mundo.

A consecução deste objectivo concretizou-se através de iniciativas complementares. Em primeiro lugar, a criação do Diploma de Mérito do Instituto Camões, em segundo lugar, a realização de um Colóquio que contasse com a participação de estudiosos com afinidades científicas e pessoais com o homenageado e, finalmente, a edição das respectivas actas.

A escolha do primeiro lusitanista a homenagear recaiu na professora Cleonice Serôa da Motta Berardinelli. Trata-se de uma figura ímpar dos Estudos Portugueses, que, ao longo de uma brilhante carreira de mais de cinquenta anos de docência e investigação, publicou centenas de títulos e formou dezenas de prestigiados discípulos no Brasil, em Portugal e em outros países.

A inestimável contribuição de Dona Cleo – como carinhosamente é tratada pelos seus íntimos – para o progresso de muitos aspectos da Literatura Portuguesa, de Gil Vicente e Camões a Fernando Pessoa, encontra-se bem patente nos ensaios publicados no presente volume, da autoria de muitos dos mais reputados intelectuais e académicos luso-brasileiros, sendo que algumas das intervenções já enquadram uma realidade relativamente recente, sobretudo na área cultural: a da Lusofonia.

Por todas estas razões, e porque Cleonice Berardinelli foi uma verdadeira Mestra da Universidade Luso-Brasileira, reforçando a aproximação entre Portugal e o Brasil, o Instituto Camões tem todo o gosto em inaugurar a colecção Figuras da Lusofonia com a edição de uma obra que constitui um importante contributo para a divulgação dos mais recentes estudos sobre as Literaturas Lusófonas.

Jorge Couto

Presidente do Instituto Camões

Apresentação

O Colóquio “Figuras da Lusofonia”, realizado em Lisboa em fevereiro de 1999, foi concebido pelo Instituto Camões para homenagear Cleonice Berardinelli. A longa experiência de vida, a postura intelectual e o trabalho dessa figura paradigmática da comunidade lusófona mereceram manifestações de reconhecimento e apreço por parte do mundo acadêmico e de instituições portuguesas, nomeadamente o Instituto Camões e a Fundação Calouste Gulbenkian.

Criado para destacar e registrar publicamente a atuação de personalidades que se consagraram como promotoras e guardiãs de diferentes manifestações culturais em língua portuguesa, o Colóquio, e este livro que agora se estampa, acrescentam ao respeitável currículo de Cleonice o título de *Figura da Lusofonia*.

No caso de Cleonice Berardinelli, ser *Figura da Lusofonia* é ter dedicado toda uma vida ao estudo e à divulgação da cultura portuguesa, tratando autores e obras com o cuidado e a atenção de quem recolhe antigas sementes para armazenar e multiplicar as suas forças germinativas. É ser, nomeadamente, uma professora brasileira de literatura portuguesa que soube construir um percurso de intelectual marcado pela competência, dedicação e generosidade. É ter franqueado a alunos e colegas a singularidade de seu olhar (e particularmente a de sua voz) em inúmeras aulas, conferências e ensaios que marcaram várias gerações de professores. É, ainda, ser parceira incansável de investigadores brasileiros e portugueses na realização de encontros e projetos de pesquisa, e na fixação de textos de autores como Camões, Gil Vicente, Chiado, Bocage, João de Deus, José Régio, Mário de Sá-Carneiro, António Prestes e Fernando Pessoa. Mas não finda aqui a “biblioteca” que Cleonice tem habitado ao longo desses anos. Se Camões, Fernando Pessoa e Gil Vicente aparecem

como os grandes pilares da extensa galeria formada pelos “estudos portugueses” de Cleonice, nela também ganham relevo as obras de Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano, Eça de Queirós, Antero de Quental, Cesário Verde e Diogo Bernardes, destacando-se ainda os estudos sobre Almeida Faria, José Cardoso Pires e Jorge de Sena. É na companhia desses autores (mas não só deles) que Cleonice Berardinelli tece os seus dias de grande investigadora e professora modelar.

A merecida homenagem expressa no Colóquio de 1999, e agora complementada com a edição deste livro, foi a forma escolhida para resgatar a longa trajetória de Cleonice e pôr em relevo o viés emblemático da “biblioteca” em que ela circula. Seguindo este propósito, a homenagem só poderia concentrar-se na produção de textos que retomassem a obra de autores trabalhados, muitas vezes apresentados pela primeira vez no Brasil, por Cleonice Berardinelli. O conjunto de textos expressa o reconhecimento de velhos amigos e colegas (muitos deles antigos alunos) que retomam as aulas, as conferências ou o convívio profissional que Cleonice Berardinelli tem construído ao longo da vida.

Em sua maioria, os textos apresentados são análises de obras dos seus autores eleitos. São recuperações de antigas leituras que se transformam em homenagem pela aproximação e desdobramento. São sortilégios de escrita, permanências e circulações que marcam proximidade e convivência. São expressões de desejo ou de agradecimento que definem e delimitam com o afeto a comunidade de amigos de Cleonice Berardinelli.

Jorge Fernandes da Silveira, Helena Carvalhão Buescu e Maria Vitalina Leal de Matos vão retomar os versos de Fernando Pessoa e criar a possibilidade deste “novo encontro” com Cleonice. São textos que expressam desejos de aproximação mas que têm também a funcionalidade de releitura. São caminhos muitas vezes trilhados mas agora desdobrados e ressemantizados nas inovadoras abordagens dos três professores.

Antero é convocado para a homenagem por Eduardo Lourenço. Com uma aguda reflexão sobre o erotismo na poesia amorosa do jovem Antero, o ensaísta e grande amigo de nossa homenageada constrói um discurso em diálogo estreito e fraterno com a leitura que Cleonice fez das *Primaveras Românticas* “num breve e precioso ensaio intitulado *Eros e Antero*”. Na sua delicada homenagem há leitura e citação, mas não só. Há ainda a eleição de um tema e, principalmente, de um autor que também os aproxima.

Nessa incursão pela “biblioteca” de Cleonice não poderia faltar o encontro com Gil Vicente, autor que mereceu muitos estudos, mas também inesquecíveis representações, por parte da nossa homenageada. Os textos de Eneida do Rego Monteiro Bomfim e de Maria Idalina Resina Rodrigues são os responsáveis pela convocação de mestre Gil, através da recuperação do campo semântico do vestuário presente nos Autos e da análise dos cruzamentos, contaminações e adaptações contemporâneas do *Auto da Barca do Inferno*. Seus textos são expressões claras que resultam de acurada investigação e do desejo comum de mais uma vez estar junto de Cleonice. A ponte (a Barca) desta vez foi construída com textos vicentinos.

Com o texto “Tornar-se Lusófono – História e Contemporaneidade”, Eneida Leal Cunha constrói a sua homenagem, demonstrando, em forma de testemunho, a presença marcante dos *Estudos Camonianos* de Cleonice na sua trajetória de investigadora preocupada em “compreender Portugal”, ou em “reinterpretar, a partir de *Os Lusíadas*, a fundação do imaginário brasileiro”, ou ainda, mais recentemente, em apreender “muitas das significações difusas e das vontades conflitantes” que se expõem na insistência da palavra *Lusofonia*.

Eça de Queirós foi três vezes convocado a comparecer a esse encontro com Cleonice e veio pelas mãos de Helder Macedo, Lélia Parreira Duarte e Vilma Arêas. Com o texto “*Os Maias* e a Veracidade da Verossimilhança”, Helder Macedo demonstra a originalidade estrutural de *Os Maias* a partir de uma análise do modelo tradicional de romance realista. Lélia Parreira Duarte retoma o texto *Alves & Cia.*, evidenciando a releitura que dele fez Helvécio Ratton com a recriação cinematográfica *Amor & Cia.* Vilma Arêas propõe uma nova abordagem comparatista para o romance *O Primo Basílio*, aproximando-o da instigante novela de Flaubert *Passion et Vertu*.

A literatura portuguesa contemporânea presente na biblioteca de Cleonice foi retomada e trazida a este encontro por Ronaldo Menegaz, Gilda Santos e Tereza Cristina Cerdeira da Silva. Com análises de textos de António Lobo Antunes, Jorge de Sena e José Cardoso Pires, estes antigos alunos vão retomar cursos, palestras e textos em que Cleonice Berardinelli apresentou aos seus discípulos brasileiros os principais representantes da contemporânea literatura portuguesa.

Eduardo Prado Coelho trouxe para Cleonice o texto “Tríades”, em que analisa (“porque de Cleonice se trata”) a partir dos textos “A terceira margem do

rio”, “Nenhum, nenhuma” e *Tutaméia*, de Guimarães Rosa, os significados possíveis que a designação do Terceiro pode conter. Também numa retomada de textos brasileiros (ou, no caso, de texto escrito no Brasil), Maria Fernanda Abreu faz a sua homenagem a Cleonice, analisando a representação da mulata brasileira no romance *A Mulata*, do português Carlos Malheiro Dias.

Com o texto “Sinos e lembranças: Ecos de dois Romances Angolanos Finisseculares”, Laura Cavalcante Padilha traz para a antiga mestra a sua reflexão sobre o projeto da nova ficção angolana, analisando os textos *Parábola do Cágado Velho*, de Pepetela e *Maio, Mês de Maria*, de Boaventura Cardoso.

Explorando a dimensão simbólica da Ilha, Luciana Stegagno Picchio se apresenta com “Uma Ilha para Cleonice”, texto que, afinal, concentra uma profusão de ilhas, oferecidas àquela que, segundo Luciana, “dentro da nossa literatura luso-brasileira foi sempre uma ilha. Uma ilha de cultura portuguesa dentro do mundo acadêmico brasileiro. E, na Europa, uma ilha de cultura e de doce fala brasileira dentro do mundo acadêmico português.” Ainda seguindo esse viés metafórico, mas a ele acrescentando um outro recorte temático, Benjamin Abdala Junior oferece a Cleonice “Vôos e Ilhas”, um texto que põe em discussão representações clássicas e contemporâneas de um “*fazer desejar*”, que tem em conta, como nos diz o autor, “recortes da imaginação utópica, como práxis de escritores que dirigiram a energia poético-utópica para o reino da liberdade, não individualizando esse movimento pela recorrência obsessiva ao reino da necessidade”.

Com o texto “Que faremos com Esta Tradição? Ou: Relíquias da Casa Velha”, Renato Cordeiro Gomes traz uma questão para homenagear a antiga mestra: “o que faremos desta tradição, destas relíquias que recebemos de uma herança portuguesa, por via da história, ou através das lições de D. Cléo, que, conjugando ‘história, coração, linguagem’ (como Drummond vê em Camões), a cultua e a vem transmitindo há já longos anos a muitas gerações.” Retomando num instigante percurso as produções de intelectuais, pensadores, escritores e artistas brasileiros que puseram em questão “o papel da herança colonial portuguesa na invenção de uma tradição que nos constituiria”, Renato acentua que a herança cultural a nós legada por Cleonice “funciona como lastro, estratégia ou cabedal que possibilita ler como a tradição circula, com o jogo intertextual que se processa no diálogo fecundo entre a literatura portuguesa e a literatura brasileira.”

Para falar da “Língua de Cleonice”, Ivo Castro elegeu como objeto de análise “conferências, comunicações a congressos e livros produzidos por Cleonice com destino a públicos brasileiros”. Com saborosas observações – que não ocultam uma ponta de carinhosa provocação – o autor chama a atenção para traços que definem a “aparente lusitanidade” da prosa de Cleonice. Declarando ter-se perdido ao longo da leitura “nas palavras de Cleonice”, este amigo querido da nossa homenageada vai desdobrar a sua análise, recolhendo fragmentos de seus discursos com o carinho e o cuidado de quem recolhe atentamente pequenos objetos para ir oferecendo-os aos poucos e prolongar, assim, o sabor da oferta. Ao dialogar com as proposições do linguísta brasileiro Celso Cunha, para quem a “língua de Portugal e do Brasil era uma”, embora não descuidasse das diferenças existentes e propusesse sistematizá-las a partir do conceito de *variantes nacionais*, Ivo Castro retoma a sua análise e afirma que “a norma culta a que pertence a língua de Cleonice integra-se, assim, na variante nacional brasileira, ocupando dentro dela a posição mais chegada à variante portuguesa, mas mesmo assim dela se distinguindo.” Professora brasileira de literatura portuguesa, Cleonice não desmente essa dupla inserção também em suas manifestações lingüísticas.

O conjunto de textos apresentados vão, assim, registrando os atributos que fazem de Cleonice Berardinelli uma das mestras mais queridas e respeitadas da nossa comunidade acadêmica, ou “a grande Senhora dessa Universidade do Mundo Lusófono”, como lhe chamou Aníbal Pinto de Castro, quando em seu texto de homenagem traça o perfil da personalidade científica e humana de Cleonice.

Finalmente, a minha homenagem também se traduz em textos. Primeiro, com o texto apresentado no Encontro, em que faço uma análise sobre a legibilidade da Lisboa de José Cardoso Pires, cidade que recebeu e homenageou Cleonice. E agora, com a preparação deste livro que resgata os diferentes textos de homenagem, organizando-os no volume *Figuras da Lusofonia*. Com este livro, acredito, mais uma vez se reeditam as palavras de Cleonice Berardinelli. Mais uma vez as suas aulas, ensaios e palestras são retomados, com o cuidado e a atenção que dedicamos aos clássicos cuja releitura, como diz Calvino, será sempre uma leitura de descoberta, como se fosse a primeira.

Izabel Margato

Meus Queridos Amigos

**Cleonice Serôa da Motta
Berardinelli**

*Universidade Federal Rio de Janeiro
(UFRJ)*

*Pontifícia Universidade Católica -
Rio de Janeiro (PUC-Rio)*

Há quase exatamente um ano, estando aqui em Lisboa, fui informada de que o Professor Jorge Couto, Presidente do Instituto Camões, tinha decidido promover um Colóquio em minha homenagem.

Homenagem, por quê? Não havia nenhuma data a celebrar. Duas grandes datas da minha vida – os cinqüenta anos de magistério universitário de Literatura Portuguesa, em setembro de 1994, e a provecta idade de oitenta anos completados em 1996 – tiveram comemoração promovida em conjunto por meus queridos colegas – todos meus ex-alunos, digo-o com grande alegria – das duas Universidades em que venho trabalhando ao longo de uma bastante longa vida. O esmero na organização dos eventos, realizados nos dois espaços universitários, o alto nível dos convidados a participar, escolhidos pelo seu valor intelectual, mas também pelos laços afetivos que a mim os ligavam, a publicação de um livro de homenagem e de livros de atas, feita cada coisa com um toque de carinho especial, tudo me tocou profundamente o coração.

O meio século de magistério teve também, por feliz acaso, uma celebração um pouco antecipada na Universidade de Lisboa, que me conferiu o grau de doutor *honoris causa* no mês de abril de 1994.

Fui, pois, perguntar ao Presidente do Instituto, meu prezado Amigo Jorge Couto, a causa dessa prova de apreço gratíssima, mas tão inesperada quanto a da Universidade de Lisboa, à qual muito me honro de pertencer. E ouvi de seus lábios as palavras que, de um modo ou de outro, a propósito disso ou daquilo, meus amigos portugueses me vão habituando a ouvir: “Pelo que tem feito pela cultura portuguesa no Brasil.” Pensei naquele momento na resposta que me dera um dia a Doutora Teresa Patrício Gouveia, então distinta titular da Secretaria de Estado da Cultura de Portugal, quando lhe agradeci, vivamente, o

apoio que me prometia para uma atividade universitária por mim coordenada: “Não tem o que agradecer. Nós é que lhe somos sempre devedores.” Frases como estas lisonjeiam, afagam o ego, por mais que se diga cada um dos que são com elas afagados que não são para ser inteiramente creditadas na coluna do HAVER, que há nelas, sempre, muito da cortesia e generosidade de quem as diz.

Tudo isso eu me disse, mas confesso que uma pontinha de vaidade se insinuou no meu espírito – será o espírito a sede desse sentimento menor? –, insinuou-se em mim, direi, mas envolto em outro bem mais dignificante, que exprimi numa pergunta indireta: “Mas outros há que fizeram tanto quanto ou mais que eu.” E enumerei alguns.

Não os tinha mencionado no momento em que escrevi estas palavras. Agora, porém, quero confessar-lhes que um deles era o meu amigo mais antigo, dos mais queridos, o companheiro dos bancos universitários, discípulo, como eu, de Fidelino de Figueiredo – Antônio Soares Amora, que há menos de um mês nos deixou. Correram paralelas as nossas carreiras: ele em São Paulo, eu, no Rio de Janeiro. E digo aqui o seu nome para compartilhar com ele mais este momento.

Relevem-me a interrupção. Volto atrás, retomando o diálogo com Jorge Couto. E acrescentando que ao que chamei minha pergunta indireta meu paciente amigo novamente me respondeu: “Outros receberão o mesmo preito. O seu é apenas o primeiro de uma série.” Ia abrindo a boca para ainda perguntar-lhe por quê, quando descobri, eu mesma, a justificativa: sou a *menos jovem* do grupo citado. Sem palavras, mas com um discreto sorriso, muito à sua maneira, Jorge Couto aquiesceu.

Sem argumentos para continuar a oferecer resistência, só me restava agradecer, e muito, a idéia generosa de premiar-nos acima do que poderia almejar qualquer um de nós – que batalhamos pela expansão da cultura e, especialmente, da literatura portuguesa, em territórios onde a língua é a mesma ou onde as línguas são outras. Se, como diz o Presidente do Instituto Camões, se trata apenas de um ato de justiça, este fato não diminui a sua nobreza e a nossa gratidão.

Agradeço, portanto, em primeiro lugar, ao idealizador desta homenagem que se presta na forma mais agradável aos que exercem o nosso ofício: um Colóquio, em que nos encontramos para apresentar frações do trabalho que estamos realizando no momento, em que debatemos idéias, em que, talvez acima de tudo, reatamos um convívio prazeroso interrompido há mais ou menos tempo. Agradeço em seguida ao Doutor José Blanco, Administrador da Fundação Calouste

Gulbenkian, e amigo sempre fiel, que abraçou com a maior simpatia a idéia lançada. Agradeço às Colegas que aceitaram compor a Comissão Organizadora, tomando sobre seus ombros as muitas tarefas que tal missão acarreta. Agradeço a todos que participarão do Colóquio com o aporte de comunicações de alta categoria. Agradeço finalmente – *last, not least* – a todos que aqui estão e/ou estarão nestes três dias, trazendo-me também a certeza da sua solidária amizade.

Estou terminando. Não foi para falar que vim aqui, mas para ouvir. Não poderia, contudo, silenciar a expressão – pobre, embora... – do que estou sentindo neste momento a que cheguei por um longo caminho que passou por uma vida familiar feliz, por um percurso escolar afetuosamente estimulado por meus pais e seguido lado a lado com meus irmãos, por um casamento bem-sucedido, por um convívio afetuosamente com sobrinhos de sangue, com filhos, netos e bisnetos (não nascidos de mim, mas assim amados, num amor por eles retribuído), por uma vida universitária em que, como discente, tive mestres inesquecíveis, em que, como docente, consegui fazer uma carreira que, em extensão e dedicação, desafia paralelos e ao longo da qual transformei alunos em colegas e amigos os mais queridos, um percurso que passou por muitas alegrias e tristezas, com feridas ainda não cicatrizadas. A todos que me acompanharam e acompanham na caminhada também agradeço.

A esta altura da vida, já não posso dizer com o Poeta máximo que “Vão os anos decendo, e já do Estio / Há pouco que passar até o Outono”. Já é inverno: sobre meus cabelos já caiu a neve, mas a recebo como Camilo Pessanha, “em triunfo, pétalas, de leve / Juncando o chão [...] / Quem as esparze – quanta flor – do céu?”. Quem as esparze, enfim? Por que não imaginar que Deus, este Deus a quem quase me esquecia de agradecer todos os dons que me concedeu e continua a conceder. Considero a gratidão a memória do coração, mas não sei como defini-la. Com o desejo de dela fazer a minha “patrona” neste Colóquio, ousei parodiar São Paulo, na sua mais bela Epístola, substituindo a excelsa virtude da Caridade por esta não menor. Que sejam suas as últimas palavras que lhes digo hoje, aqui:

Se eu falar as línguas dos homens e dos anjos,
e não tiver *gratidão*, serei como o metal que
soa, ou como o sino que tine.

Parodiando São Paulo (Cor. I, 12)

CLEONICE,
Mestra da Universidade
Luso-Brasileira

Aníbal Pinto de Castro
Universidade de Coimbra

Quando a amizade da Professora Vânia Chaves se lembrou de me trazer a esta homenagem à nossa querida Cleonice Berardinelli, perguntei-lhe se queria que eu tratasse de um qualquer ponto de investigação literária, no âmbito dos muitos temas que o seu saber e a sua sensibilidade têm abordado, ou se preferia que procurasse traçar um perfil da personalidade científica e humana da nossa Homenageada. Deixando-me embora inteira liberdade de escolha, pareceu-me no entanto que a Vânia pendia claramente para a segunda das minhas propostas, a qual, ainda que executada com todo o carinho, se me afigura bem mais difícil de cumprir que a primeira.

Farei quanto em mim for para satisfazer o encargo recebido. E julguei que a melhor maneira de cumprir o compromisso que assumira seria enquadrar a sua multímoda acção de investigadora e de professora no âmbito mais vasto da cultura universitária luso-brasileira.

Lendo há tempos um dos sempre tão interessantes artigos com os quais, na imprensa portuguesa e brasileira, o Dr. António Gomes da Costa secunda, pela palavra, a sua generosa e benemérita acção de grande obreiro da luso-brasilidade, encontrava eu no seu pensamento algumas das urgentes preocupações que, acerca da intervenção da Universidade e dos universitários na construção e actualização desse precioso património espiritual que nos é comum, venho sentindo com urgência cada vez mais premente, à medida que a morte ceifa os grandes vultos que no passado lhe deram corpo.

Julgo, com efeito, ser cada vez mais necessário e urgente renovar o quadro da intercomunicação universitária luso-brasileira, sem lhe diminuir a qualidade, sem lhe comprometer a eficácia e tendo sempre em vista a sua extensão

aos horizontes africanos que definem o espaço da língua portuguesa. E só o poderemos fazer com êxito, se partirmos de exemplos como os da Emérita Professora cujo trabalho este colóquio, em boa hora e com toda a justiça, veio consagrar.

É bem conhecida a importância do papel que a Universidade de Coimbra assumiu na formação dos quadros culturais, literários e políticos do Brasil, desde os tempos coloniais até à actualidade. Bastaria lembrar, em jeito de sinédoque altamente significativa, entre muitos outros enumerados por Francisco de Moraes¹ e Divaldo Gaspar de Freitas², nomes como os de José Bonifácio de Andrade e Silva ou, no campo da criação literária, os de Gregório de Matos e dos Poetas da Inconfidência Mineira, assunto que está, aliás, a pedir uma investigação completa, sistematizada e desapaixonada. Mas, neste momento, situemo-nos em tempos mais próximos de nós.

Veremos como, sobretudo a partir dos anos trinta deste século, se estabeleceu e intensificou um fecundo e quantioso intercâmbio de professores da mais alta qualidade que, cruzando constantemente o *Mare Nostrum Atlanticum*, ergueram aquilo a que, sem favor nem exagero, poderia chamar-se uma grande Universidade Lusíada. Foi assim que ensinaram no Brasil, muitas vezes à margem dos convénios oficiais, quando não à revelia deles, mestres portugueses como Fidelino de Figueiredo, Hernâni Cidade, Jaime Cortesão, Vitorino Nemésio, Costa Pimpão, Jacinto do Prado Coelho, Herculano de Carvalho, Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena, Maria de Lourdes Belchior, Américo da Costa Ramalho, Francisco da Gama Caeiro, Eduardo Lourenço, Hélder Macedo, Aguiar e Silva ou Fernando Cristóvão, entre muitos outros; e que do Brasil vieram até nós Afrânio Peixoto, que foi o principal responsável pela criação da Cadeira de Estudos Camonianos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa³, Matoso Câmara, Gilberto Freire, Celso Cunha, Guilhermino César da Silva, Soares Amora, Massaud Moisés, Segismundo Spina, Thiers Martins Moreira, Sílvio Elia, Gladstone Chaves de Melo, Leodegário de Azevedo Filho, Evanildo Bechara, Maria Lúcia Lepecki... Limito-me a lembrar alguns daqueles que se consagraram de modo mais específico a matérias do âmbito da língua e da literatura e peço perdão, se, por lapso involuntário, omito alguém que não devesse esquecer...

Foi por obra e graça destes Mestres que, nas aulas universitárias e fora delas, o Brasil e Portugal se deram a conhecer mais profundamente, porque

esse conhecimento que eles propiciaram, superando a corticalidade do subjetivismo emocional e, tantas vezes, a efervescente, mas fátua, vanidade dos discursos oficiais, se radicou sempre num saber científico e num ensino sólido, porque fundado nesse saber, que são por via de regra o fruto mais sazonado produzido pelo honesto estudo que os universitários de estirpe desenvolvem no seu quotidiano. Por isso a investigação que desenvolveram e o ensino que ministraram, e alguns continuam a ministrar, sendo rigorosos e objectivos, não deixam de ser também um acto de amor que se apura no crisol desse conhecimento científico. Até porque, longe de visar a promoção da gloriola pessoal facilmente alcançável para muitos através de um *perpetuum mobile* aéreo, pontuado de charlas superficiais e destituídas de toda e qualquer reflexão crítica, que tanto atrai hoje muitos dos mais novos, o trabalho desses obreiros do saber lusíada, desenvolvido entre as salas de aula e as bibliotecas, na leitura dos bons livros, como na admiração de monumentos e paisagens que a todos nos encham as almas, ou até no prazer de uma bacalhoadada, de um quitute gostoso ou de uma condimentada moqueca de peixe, não tem, nem pretende ter, outro prémio que não seja a recompensa interior que lhes vem da consciência de estarem a erguer ou a consolidar o grande edifício da realidade espiritual que nos é comum e que tão singular se apresenta, porque, na sua unidade de língua, se afirma essencialmente pela especificidade da identidade própria de cada uma das suas partes nacionais.

É uma obra de amor – de um amor feito de vivências ou das palavras que lhes dão expressão, ditas e escritas, como as que esse mágico do verbo lusíada que foi Vitorino Nemésio deixou nas páginas d’*O Segredo de Ouro Preto* ou de *Caatinga e Terra Caída*, onde os revérberos da luz tropical irisada no verde dos canaviais emparelham em matizes tão estranhos e frequentes com a visão das gândaras verdejantes dos milharais portugueses do Minho ou da Beira, ou com a maciez ondulante da sua natal paisagem açoriana!

Ora é neste quadro que avultam e se impõem a figura e a acção de Cleonice Berardinelli, que podemos considerar, sem lisonja nem hipérbole, uma das personalidades que mais longe e com maior altura alcançou lugar nos doutorais dessa grande Universidade do Mundo Lusíada, cujas paredes se alargam por mares, continentes e nações, aliando, com suma gentileza e elegância, a

dignidade de uma grande Senhora com o saber feito de honesto estudo, só possível aos mestres de rara e excelsa estirpe.

E muito importa salientar neste momento em que a homenageamos em Portugal o quanto Portugal lhe deve, sem que para merecer essa dívida tenha postergado em qualquer momento a sua alma brasileira e o espaço que nela ocupou sempre o conhecimento e o culto dos grandes textos e das grandes realizações do espírito da sua Pátria.

Grande parte – a maior parte – da actividade por ela desenvolvida desde menina e moça incidiu, com efeito, sobre o estudo e o ensino da Literatura Portuguesa, a que se entregou com entusiasmo e dedicação sem limites, desde que, em 1959, fez o seu Doutoramento em Letras Clássicas e Vernáculas e defendeu a sua tese de Livre Docência intitulada *Poesia e Poética de Fernando Pessoa*, na antiga e prestigiosa Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil.

Seria depois, sucessivamente, e sempre com grande brilho, Professora Titular de Literatura Portuguesa na Universidade Federal Fluminense, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, que viria a distingui-la com o título de Professora Emérita, e na Pontifícia Universidade Católica da mesma cidade, que para ela havia de criar a Cátedra Padre António Vieira, de que é, neste momento, titular.

Foi ainda Professora visitante na Universidade da Califórnia (Santa Bárbara) e na Universidade de Lisboa, que a conta entre os seus Doutores *honoris causa*.

A sua actividade, porém, não se limita às tarefas de professora competentíssima, examinadora serenamente rigorosa e orientadora segura de teses. Cleonice Berardinelli é também uma conferencista exímia, que faz de cada exposição um sedutor encanto para especialistas e um aliciante apelo a simples curiosos. Por isso a grande ensaísta que nela vive não perde a profundidade científica que lhe parte intrínseca quando se aproxima do grande público não especializado, construindo um discurso tão acessível como atraente.

Editora arguta de textos, conjuga no seu estabelecimento, na sua apresentação e na sua explicação, a segurança de um rigoroso saber filológico com uma fina sensibilidade aos seus mais recônditos matizes semânticos e estilísticos, e com uma arte pedagógica que, seguindo o velho preceito horaciano, se serve do *dulce* para alcançar o *utile*.

Assim se compreende que as suas edições e antologias sejam modelos de excelentes instrumentos didáticos para quantos queiram ensinar ou aprender literatura. Vejam-se, como exemplo, as que organizou para Gil Vicente, Bocage, João de Deus, José Régio, Mário de Sá-Carneiro ou Fernando Pessoa, publicadas no Brasil, pelas Editoras Agir, Grifo e Nova Fronteira, do Rio de Janeiro, ou pela Global, de São Paulo.

Cientificamente formada segundo as melhores tradições da escola filológica brasileira, afirmada pelos trabalhos de Sousa da Silveira e Serafim da Silva Neto, e colhendo fartos ensinamentos do magistério de Fidelino de Figueiredo, centrou de modo evidente as suas atenções e cuidados no campo da crítica textual, onde se estreou, em 1963, quando, a convite do Professor António Geraldo Cunha, a iniciar então a colecção de textos e vocabulários destinados à elaboração do *Dicionário da Língua Portuguesa*, publicada pelo nunca assaz louvado Instituto do Livro Brasileiro, preparou e editou o *Auto de Vicente Anes Joeira*, a partir da provável versão *princeps*, anterior a 1550, confrontando-a com a de 1574.

Seguir-se-iam, em 1968, um volume com o *Auto da Natural Invenção* e o *Auto das Regateiras*, de António Ribeiro Chiado, a que viriam juntar-se, em 1994, na edição do *Teatro*, preparada em colaboração com Roberto Menegaz e publicada pela Editora Lello, do Porto, a *Prática dos Compadres* e a *Prática d'oito Figuras*, não devendo omitir-se o importante estudo anteposto, em 1973, à 3.^a edição de *Dois Autos de Gil Vicente* (o de *Mofina Mendes* e o da *Alma*), da responsabilidade de Sousa da Silveira.

São trabalhos modelares, tanto no rigor da fixação crítica dos textos, como nos estudos preliminares e nas notas que os enriquecem, pela segurança do método ecdótico seguido, pela finura hermenêutica das análises a que procede, muitas vezes postas ao serviço do estabelecimento do texto, e pelo inteligente enquadramento histórico-literário a que procede, onde a erudição se concilia com a arte de determinar e dar a conhecer os valores estéticos dos discursos que assim faculta, mesmo quando, como no caso da última das obras mencionadas, trilhava caminho já percorrido por um mestre da qualidade de Sousa da Silveira.

Esta fecunda fase da sua obra iria encontrar o seu remate no volume que em 1980 consagrou à edição dos *Sonetos* de Camões, publicado com o patrocínio de Pina Martins, pelo *Centre de Recherches sur le Portugal de la*

Renaissance, da *École Pratique des Hautes Études*, de Paris, ao tempo dirigida por Jean Aubin.

Como avisadamente previa Pina Martins, na “Apresentação” ao volume, não faltaram Aristarcos que, surdos às palavras de explicação, apesar de tão claras, que a prudente e conscienciosa Editora não deixara de escrever, se deram a tecer críticas a um trabalho de alto mérito, sem se coibirem de enunciar a propósito dele juízos apressados acerca da sempre difícil e porventura insolúvel questão da fixação do cânone textual da Lírica camoniana.

Nem por isso a obra, modelo de boa e sólida investigação filológica, deixa de constituir um marco miliário na rica tradição da crítica textual exercida sobre o texto lírico de Camões, colocando a sua benemérita autora na extensa galeria onde, desde Seiscentos, figuram Faria e Sousa, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, José Maria Rodrigues, Hernâni Cidade, Costa Pimpão ou Francis Askins.

Mas o seu saber textológico não conhece fronteiras periodológicas nem se esgota na escrita dos clássicos, pois logo a vemos integrada na equipa que, sob a chefia de Ivo de Castro, tomou a seu cargo a edição crítica das *Obras* de Fernando Pessoa, num trabalho tão empenhado que dele resultaram já as novas versões d’*A passagem das Horas* e dos *Poemas de Álvaro de Campos*.

E já está a trabalhar na projectada edição crítica das *Obras Completas* de Garrett, tomando a seu cargo o texto de *D. Branca*.

Para além de saber determinar a génese dos textos e de conhecer palmo a palmo os caminhos que conduzem à sua correcta restituição, Cleonice Berardinelli sabe como poucos entendê-los na multiplicidade dos seus valores semântico-poéticos, numa versatilidade de géneros, códigos e períodos que não conhece limites. Deste modo a literatura portuguesa, da poesia trovadoresca aos contemporâneos, se lhe tornou não apenas familiar, mas a empolgou sempre, num apaixonado entusiasmo, sobremaneira evidente quando a estuda e quando a ensina, baseada numa preparação científica sempre actualizada, mediante o permanente exercício de uma reflexão crítica sobre as mais recentes e por vezes algo desconstruídas correntes da ciência literária hodierna, venham elas dos estruturalistas, dos semióticos ou dos desconstrucionistas.

Para disso termos a certeza basta percorrer os índices dos seus *Estudos de Literatura Portuguesa*, saídos em 1985 dos prelos da nossa Imprensa Nacional/Casa da Moeda. Mas nem tudo ali se encontra...

Embora os núcleos das suas preferências se concentrem em Gil Vicente, Camões e Pessoa, que lhe mereceram análises e interpretações, algumas das quais depois reunidas em volume, que não podem deixar de considerar-se do melhor que acerca das respectivas obras se escreveu, vemo-la estudar e ensinar a lírica trovadoresca, os primórdios e os epígonos do teatro vicentino, as *Histórias de Proveito e Exemplo* de Gonçalo Fernandes de Trancoso, os sermões de Vieira, o romantismo de Garrett e de Camilo, a ficção de Eça de Queirós, a poesia de João de Deus, os sonetos de Antero de Quental, a chamada “Geração de 70”, o *Livro* de Cesário Verde, Sá-Carneiro, Teixeira de Pascoas, Fernando Namora, Maria Judite de Carvalho, Vergílio Ferreira, Almeida Faria, José Saramago, entre muitos outros.

A melhor forma de homenagearmos o alto magistério que a nossa querida Mestra e Amiga tem exercido com tanto prestígio há-de ser por certo a nossa aposta em seguir a sua excelsa lição, alargando-a, em tempo oportuno e com o mesmo empenho, aos novos Países de Expressão Portuguesa que em África, entre dores e esperanças, se afirmam rumo ao futuro, falando, sofrendo e cantando na língua que nos é comum, mas fazendo dela também a força mais coesa das suas unidades nacionais e o veículo mais adequado à sua integração na comunidade das nações modernas.

Creio até que essa há-de ser, de todas as homenagens que lhe possamos prestar, aquela que irá mais direita ao seu coração, trazendo a maior e melhor recompensa ao trabalho que, em doação total, investiu na defesa e ilustração dessa língua que nos é comum, a partir dos textos literários que com ela e por ela se plasmaram em arte e que Cleonice conhece e ama como os seus melhores paladinos.

É que a acção de Cleonice Berardinelli, como Professora e Investigadora foi para ela, sem sombra de dúvida, um ideal de vida, a que apaixonadamente se devotou e que a sua alma e a sua inteligência souberam concretizar em cada situação, em cada palavra, em cada aula, em cada escrito, em cada conversa, e até em cada exame. E foi essa simbiose perfeita de harmonia entre saber e amor, entre pensar e comunicar, que a sensibilidade de Drummond tão bem metaforizou naquela “fazenda [...] vasta e bela”, que encerra, afinal, todo o caminho por ela percorrido, qual “genuína fazendeira” do espírito.

Saudemo-la, pois, com esse lindo hino de amizade que, para nós, Portugueses, tem de ser também um sentido canto de gratidão:

Fazenda mais vasta e bela
do que esta pobre chacinha
todos sabem ser aquela
onde logo se adivinha
uma riqueza de frutos
e de flores medievais,
com que arte transplantados,
mercê de finos cuidados,
para os tempos actuais;
ricas terras, e não landes
em que Galisteu Fernandes
e Paay Gomes Charinho,
meeiros dos mais astutos,
capricham na sementeira
contando de seus amores
a Vicente Anes Joeira
e tiram de velhas dores
um inefável espinho;
em que Pero Burgalês
mostra a Pedro de Sevilha
a constante maravilha
do linguajar português
tal como sino que soa
no copiar da fazenda
até Fernando Pessoa.
Com respeitoso carinho
Trago pois minha oferenda
De bem humilde vizinho
Nesta ensanचा prazenteira
(a justiça é que me impele)
à genuína fazendeira
Cleonicе Berardinelli⁴.

Saudando há anos por ocasião da sua recepção na Academia das Ciências de Lisboa, a que com toda a justiça fora chamada, invoquei, para suprir a minha pobreza de engenho, alguns versos que, não tendo a inspiração de Drummond, tomei de um soneto de Camões, o centésimo quinquagésimo da sua edição! Com eles encerrarei, sempre em clave de agradecido louvor, estas minhas desluzidas palavras de homenagem:

“Quem presumir, Senhora, de louvar-vos
com humano saber e não divino,
ficará de tamanha culpa dino
quamanha ficais tendo, em contemplar-vos”!

NOTAS

¹ Cf. *Estudantes da Universidade de Coimbra Nascidos no Brasil*, Supl. ao vol. IV de *Brasília*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Brasileiros, 1949.

² Cf. *Paulistas na Universidade de Coimbra*, Coimbra, Instituto de Estudos Brasileiros, 1959.

³ Veja-se o *Livro Comemorativo da Fundação da Cadeira de Estudos Camonianos* [na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa], Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927.

⁴ *Apud* Cleonice. in: Gilda SANTOS, Jorge Fernandes da SILVEIRA, Teresa Cristina Cerdeira da SILVA (orgs.), *Clara em sua Geração*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1995, p. 36.

UMA ILHA PARA CLEONICE

Luciana Stegagno Picchio
Universidade de Roma La Sapienza

*Ilha próxima e remota,
Que nos ouvidos persiste,
Para a vista não existe.*
Fernando Pessoa, *Mensagem*

1.

Para Cleonice, na sua festa, quero dar de presente uma ilha. Uma ilha metáfora e uma ilha real. Uma ilha poética e uma ilha cartográfica. Uma Ilha desconhecida e uma Ilha que não há. Uma ilha Utopia e uma Ilha Brasil.

Toda a nossa mocidade teve o álibi das ilhas. E estas ilhas, qualquer que fosse o nosso país e a nossa língua, eram sempre as mesmas. As ilhas nos uniam na nossa fuga fantástica para o ignoto. Cada um de nós desembarcava nas ilhas da sua específica tradição nacional. Nós italianos procurávamos as ilhas da Indonésia ou do mar das Caraíbas onde Emilio Salgari tinha colocado para nós piratas e corsários. Mas, depois, desembarcávamos, juntamente com portugueses e brasileiros na *Ilha Misteriosa* de Jules Verne e, guiados pela mensagem da garrafa, íamos juntamente descobrindo, dia após dia, a ilha submarina de capitão Nemo, sempre esperando com ansiedade a explosão da nossa própria ilha e aprendendo com ela a natureza traiçoeira dos vulcões. Participávamos com o nosso coetâneo Jim às aventuras de piratas e de Silver “perna de pau” na *Ilha do Tesouro* de Stevenson. Assistíamos ao nascimento da nação pinguim na *Ilha dos Pinguins* de Anatole France. Piratas, canibais, amotinções, naufrágios, longínquas ilhas do Pacífico, fabulosas ilhas caraíbas, ilhas geladas e sem cor do Pólo Sul, eram os ingredientes quotidianos da nossa mocidade europeia. Talvez a Cleonice brasileira nos pudesse objectar aqui: “Oh, como eram diferentes as ilhas de Amazonas e canibais no Brasil!”. E como eram diferentes também os sonhos que no Brasil da baía do Rio, da baía da Bahia, com suas edénicas ilhas de nomes famosos devem ter povoado o imaginário de uma criança brasileira! Ou a Cleonice portuguesa pudesse talvez

interrogar: “O que há de mais mítico do que uma ilha da Madeira ainda não descoberta, assim como aparece na *Epanáfora Amorosa* de D. Francisco Manuel de Melo, com seus fabulosos amantes, Anna de Harfet e Machim indo morrer na Baía de Machico?”

Mas não é destas ilhas fantástico-literárias que quero falar na minha homenagem à Cleonice. Se eu quero dar uma ilha a Cleonice é porque, dentro da nossa literatura luso-brasileira, ela própria foi sempre uma ilha. Uma ilha de cultura portuguesa dentro do mundo acadêmico brasileiro. E, na Europa, uma ilha de cultura e de doce fala brasileira dentro do mundo acadêmico português. Se quiséssemos continuar com metáforas, falaríamos numa *mise en abîme* da ilha Cleonice num Brasil que é por seu lado uma ilha dentro do Continente latino-americano. Um Brasil, unitária ilha linguística de fala portuguesa dentro de um subcontinente de fala espanhola: herdeiro nisto da insularidade ou mais simplesmente do isolamento de um Portugal de língua portuguesa numa Península Ibérica de prevacente expressão castelhana.

Dentro do imaginário luso-brasileiro encontraríamos muitas ilhas para dar de presente a Cleonice. Para a Cleonice camoniana a Ilha dos Amores. Para a Cleonice pessoana as Ilhas Afortunadas, que “são terras sem ter lugar,/onde o Rei mora esperando./ Mas se vamos despertando,/ cala a voz e há só o mar.” Para a Cleonice viajante que tece há anos a sua teia aérea entre Portugal e o Brasil, o presente mais apropriado seria a Ilha da Utopia, descoberta por um marinheiro de nome Raphael Hythlodæus de que Thomas More tinha afirmado a nação portuguesa (*est enim lusitanus*) e que tinha participado da tripulação de Amerigo Vespucci largando da Bahia, rumo à Ilha sem Lugar. Podíamos dar à Cleonice estudiosa da moderna poesia portuguesa uma das Ilhas do Mediterrâneo grego de Sophia ou bem a Ilha desconhecida de um ilhéu honorário como José Saramago.

Ou mesmo, sendo eu italiana, podia introduzir no imaginário luso-brasileiro de Cleonice a Ilha não Encontrada, *l'Isola non trovata*, do nosso poeta crepuscular Guido Gozzano¹. Copio e traduzo aqui o poema porque ele pode dar a um estrangeiro a ideia do que era nos primeiros anos do nosso século a cultura de um poeta italiano relativamente à história de Portugal:

*Ma bella più di tutte l'Isola non trovata:
quella che il Re di Spagna s'ebbe da suo cugino*

*il Re di Portogallo con firma sugellata
e bulla del Pontefice in gotico latino.*

*L'Infante fece vela pel regno favoloso,
vide le Fortunate: Iononia, Gorgo, Hera*

*e il Mare di Sargasso e il Mare Tenebroso
quell'isola cercando... Ma l'isola non c'era.*

*Invano le galee panciute a vele tonde,
le caravelle invano armarono la prora:*

*con pace del Pontefice l'isola si nasconde
e il Portogallo e Spagna la cercano tuttora.*

Mais bonita de todas/ a Ilha não encontrada:/ a que ao rei de Espanha/ deu o seu primo/ El-rei de Portugal, palavra sigilada/ e bula do Pontífice em gótico latim. / Velejou o Infante para o reino fabuloso./ Viu as Afortunadas: Ionónia, Gorgo, Hera/ e o Mar dos Sargaços e o Mar Tenebroso/ A Ilha procurando. Mas a ilha não estava.// Debalde as caravelas/ com suas redondas velas/ de balde as galés com suas grãs barrigas/ dirigiram as proas:/ com boa paz do Papa a ilha se esconde/ e Portugal e Espanha de balde a procuram.

Podíamos falar das ilhas de sonho de um Brasil que para o europeu é sempre o lugar da evasão: Itaparica, Maré... Falar na Ilha de Villegagnon e na ilha de Hans Staden e dos seus canibais... Mas a que só nos interessa é aqui Ilha do Brasil. E é esta Ilha Brasil da realidade e do sonho, da cartografia e da literatura que eu quero nomeadamente dedicar estas minhas reflexões para a Cleonice.

2.

Quando eu comecei a ocupar-me do Brasil, a primeira informação que recebi era que o Brasil assim se chamava por causa do *pau brasil*, a madeira cor da brasa que o europeu tinha encontrado na nova terra e que se tinha tornado numa das fontes da sua riqueza². Foi-me também sugerida outra etimologia

mais poética e nórdica, que ligava o nome do novo país sul-americano ao irlandês *Hy Brysail* ‘terra dos Beatos’, ‘terra dos Eleitos’, a ilha edénica do Ocidente. E isto pela presença na cartografia, e sempre com colocação atlântica, desde o século XIII até a metade do século XIX, de uma Ilha de S. Brandão, relacionável com a Peregrinação lendária do Santo à procura da Terra Prometida. E a este propósito lembrava-me de uma página sugestiva de John Ronald Tolkien, o inventor do *Hobbit* e do *Senhor dos Anéis*, em que ele afirmava que se prevaleceu entre outros o primeiro étimo, foi por aquela tendência à racionalização “que parece se ter tornado moda não apenas as grandes viagens começaram a apresentar o mundo como limitado tanto para os homens quanto para os elfos: isto é, desde que a mágica terra de *Hy Brysail* no extremo Ocidente se foi tornando um simples Brasil, uma terra do pau vermelho”. Muitos anos depois, no convívio humano e científico com aquele mestre de todos nós que foi Luís de Albuquerque, comecei a duvidar de o Brasil ter sido nomeado assim só por ter uma madeira cor da brasa, e que a terra tivesse dela recebido o nome, assim como a ilha da Madeira o tinha tido da muita *madeira* (lat. *materia*) que a cobria quando do seu descobrimento oficial³. Comecei a pensar que o nome *brasil*, pré-existente à descoberta da terra, tivesse sido a ela aplicado por se ter reconhecido aí a terra do *pau brasil* por antonomásia e que as coisas, pelo menos cronologicamente, tivessem que ser postas de outra maneira.

Os itinerários indicados eram essencialmente dois: a isotopia dos nomes e a das coisas. Como nos lembra uma cartógrafa italiana, Laura Sitran Gasparrini, para a Europa da Idade Média, o nome *brasil* “evocava as inexauríveis riquezas e as fantásticas maravilhas de longínquos países orientais no limite do *Mapa Mundi* – a fabulosa Índia das especiarias, a Ásia de Marco Pólo – donde chegava o pau tintório chamado *brasil* ou, mais tarde, *verzino*. Esta madeira conhecida há tempos imemoráveis nas Índias e introduzida para o Ocidente pelos venezianos no seu comércio com o Oriente via-terra, era empregada para tingir panos de algodão, de linho e mesmo de seda”⁴. Lembrava ainda Laura Sitran que a madeira *brasil* era um produto comercial muito apreciado, cuja presença, documentada pelo menos desde o fim do século XII, era comum especialmente entre os Árabes que, para além dos mais diversos usos, cosméticos para as mulheres e tintas para o cabelo, dela se serviam para o tratamento das peles. E que é através dos Árabes que o termo (fr.

braise, it. *bracia*, port. *braza*) teria chegado aos portugueses. Com efeito, os nomes de *cordovano* e *marocchino* (couro cordovão, couro marroquim), que se encontram em documentos italianos, dizem-nos quais eram os principais centros árabes de trabalho e comércio de peles tratadas com o brasil nos centros ibéricos e norte-africanos que se debruçavam sobre as rotas do Oceano e, através deste, eram directamente ligados aos grandes portos comerciais do Norte da Europa e em especial os das Ilhas Britânicas. Em Dublin, o pau brasil aparece taxado desde 1312 e é numa carta náutica de Pietro Visconte de 1320 do Museu Correr de Veneza que aparece pela primeira vez a Irlanda. Nas cartas náuticas íamos com efeito colhendo outros elementos para a avaliação do nome Brasil.⁵

Desde o século XIV e até à segunda metade do século XVI, localizávamos nelas pelo menos duas ilhas: a primeira ao largo da costa ocidental da Irlanda e a segunda no grupo dos Açores. A primeira ilha *Brasil* é a do mapa náutico de Angelino Dalorto, de 1324, conservado em Florença, na Biblioteca do Príncipe Corsini. A ilha tem a forma circular que em seguida será sempre o seu indicativo e fica ao largo da costa ocidental da Irlanda, a SW do *lacus fortunatus* que tem quase as suas mesmas dimensões. O nome com que vem indicada é *insula de montonis sive de brazile*. Com as mesmas dimensões e à mesma distância da costa irlandesa, ela aparece em 1339 no *segundo mapa Dalorto*, aliás *Dulcert*, da Biblioteca Nacional de Paris. A latitude é aqui porém muito mais meridional confirmando a impressão de que nos séculos a ilha Brasil se foi sempre mais “abaixando” no Oceano Atlântico, até chegar a se identificar com o actual Brasil. Há uma *I. de berzi*, de forma circular, com dois grandes arcos, entre os Açores, juntamente com uma *insula de cabrera* (de forma quase redonda), uma *insula de ventura sive de colombis*, e uma *insula de corvis marinis*, no *Atlas* náutico de Florença, Biblioteca Mediceo Laurenziana, de 1352. E aqui mesmo, na folha das Ilhas Britânicas, perto da Irlanda, uma *Insula de brasil* semelhante à *insula de montonis sive de brazile* do mapa Dulcert de 1339. A teoria das ilhas *brasil*, de *bracil*, de *berzil*, de *brasil*, de *brazile*, de *berci*, de *bracil*, marca com a sua singularidade a cartografia europeia até ao século XVIII, muito depois portanto do Achamento e da assunção do nome Brasil pela terra encontrada em 1500. Escreve Laura Sitran, que acompanha o seu artigo com o elenco completo das ilhas *brasil* encontradas até agora na cartografia⁶, que, com a publicação dos primeiros planisférios impressos “a ilha brasil, *monto-*

rius, reproduzida a partir dos velhos mapas náuticos e divulgada em meios que já não são os específicos profissionais, carrega-se de novas valências juntamente com a difusão das explorações portuguesas. Mas a este ponto do percurso fantástico, Ilhas Afortunadas, São Brandão, Ilha Brasil, Antília, Ilha das Sete Cidades, temos que concluir que aquilo certamente não era ainda o Brasil, mas já era a direcção do Brasil. Com efeito, só dois nomes, Antília e Brasil, emigram da extrema margem ocidental do mundo antigo, aberto às sugestões do Oceano, às terras no Novo Mundo repondo intacta toda a sua força evocativa”⁷.

3.

Apesar de Americo Vespucci ter declarado desde o início ser a terra recém descoberta continente e não ilha a Ilha Brasil entrou oficialmente como “ilha” na nomenclatura luso-brasileira, desde que Pêro Vaz de Caminha datou a sua Carta do Achamento “deste Porto Seguro, da vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de Maio de 1500”. É verdade que a carta ficou muito tempo sepultada nos arquivos da Torre do Tombo, sendo publicada só em 1817, mas mesmo assim atrás da “ilha” de Caminha há uma longa tradição de ilhas novamente encontradas. Que relação há entre esta ilha do achamento e a longa teoria de “ilhas Brasil” que desde o século XIV foram povoando o Oceano até se identificarem com a ilha Brasil por antonomásia, isto é o actual Brasil? Quando eu disse que queria dar como presente para a Cleonice uma ilha, além do jogo de metáforas com que quis ludicamente embrulhar como num papel colorido a minha pequena prenda, o meu fim era o de integrar com umas poucas fichas italianas que até agora tinham ficado desconhecidas, a já importante bibliografia existente sobre o nome, ou melhor os nomes, do Brasil. Nos anos das celebrações colombianas, a *Associazione Italia-Brasile* promovera a preparação de um livro publicado em Roma, em 1995, pela Presidência do Conselho de Ministros e dedicado às Relações entre o Brasil e a Itália desde o Descobrimento⁸. Muitos dos ensaios que ali figuravam continham fichas úteis para o nosso fim. Havia a já citada contribuição de Laura Sitran que completava com a parte italiana a Cartografia já conhecida. Havia o capítulo de Carmen Radulet, intitulado “*Nel quale si ragiona di tutte le isole del mondo*” e dedicado aos *Isolari* do século XVI, a começar pelo *Libro di Benenedetto Bordone*, continuador da tradição clássica dos Insulários do Mar

Egeu e do Mediterrâneo. Nele a nossa “ilha Brasil” aparecia duas vezes, a primeira vez perto da “*Terra del Lavoratore*” (Labrador) junta à fantástica “*Asmaide*” (As Maidas), e a segunda com colocação diferente no grupo das Açores (*Astori*), continuando uma tradição iniciada com o Planisfério de Dalorto a que já nos referimos e que vai continuar até ao *Insulário* de Thommaso Porcacchi (1572). Na Introdução ao volume eu própria depois indicava os itinerários propostos, as veredas dentro do sertão-Brasil, presentes no livro a começar pelo itinerário nos nomes, muitas vezes italianos com que a nova terra aparecia nos velhos mapas: Ilha ou Terra de Vera Cruz, Santa Cruz, Terra ou *Isola della Vera Croce*, *Terra della Santa Croce*, *Terra dei Cannibali*, *Terra delli Papagai*, *Terra del pau-brasil*, *Terra del verzino*, *Isola Brasil*, *Peru-Brasil*, *America-Brasil*, *Braxil*, Brasil. E fazia também um elenco de ilhas Brasil anterior ao Achamento de 1500. O nome de *Ilha* aplicado à nova terra eu dizia, vai perdurar, como metáfora; e imagem recuperada de um Éden em que o homem nu readquire a sua primigénia pureza, juntamente com a sua ancestral ferocidade. O bom selvagem e o mau selvagem: dois mitos antagónicos e complementares que vão percorrer toda a história do Brasil até aos nossos dias.

É esta *ilha Brasil*, mítica e real, carregada de todas as implicações que lhe vêm dos seus nomes, esta ilha das árvores de fogo e do pau brasil, mas também rica da sua ascendência celta e da procura do Éden marítimo de S. Brandão, ilha das mulheres e ilha dos beatos, ilha dos canibais bons selvagens de Montaigne, ilha colorida do europeu à procura do seu temporâneo alibi edénico, que eu quero restituir a Cleonice com algumas glosas italianas e toda a nossa amizade.

NOTAS

¹ Guido GOZZANO, *Tutte le poesie*, Testo critico e note a cura di Andrea Rocca, Introduzione di Marziano Guglielminetti, “I Meridiani”, Milano, Mondadori, 1980, pp. 282-283.

² Para a história do nome do Brasil, cf. André L’HOIST, “L’origine du nom Brasil”, in: *Congresso do Mundo Português*, vol. III, Lisboa, 1940; Verbetes “Brasil, Ilha”, in: *Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses*, Direcção de Luís de Albuquerque, Coordenação Francisco Contente Domingues, Lisboa, Caminho, 1994, vol. I, pp. 144-145.

³ O primeiro nome, em portulanos italianos e catalães do século XIV, foi o de *Y de Legname*. Em seguida, só seis anos depois da chegada de Gonçalves Zarco e dos seus colonos à ilha (1419), ela já aparece no *Atlante Nautico* di Giovanni Giraldi, 1426, Venezia, Bibl.

Nazionale Marciana, Cod. It. VI, 212 (5694): como *y de madeira*.

⁴ Laura Sitran GASPARRINI, “Isola Brasil, nella cartografia”, in: *Novamente Retrovato. Il Brasile in Italia*, Promosso da Associazione Italia-Brasile, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l’Informazione e l’Editoria, Roma, 1995, pp. 42-49.

⁵ Cf. ainda, além do artigo de Laura Sitran citado na nota 4, William BABCOCK, *Legendary Islands of the Atlantic*, New York, 1922; Manuel Nunes DIAS, “Partilha do Mar Oceano e Descobrimento do Brasil”, in: *Studia*, n.º 12, 1963.

⁶ Art. cit., pp. 48-49.

⁷ Art. cit. p. 47.

⁸ *Novamente Retrovato. Il Brasile in Italia*, Promosso da Associazione Italia-Brasile, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l’Informazione e l’Editoria, Roma, 1995.

CLEONICE BERARDINELLI

Liliana Cabral Bastos
*Pontifícia Universidade Católica -
Rio de Janeiro (PUC-Rio)*

Há ocasiões em que emerge, com força e emoção, o sentimento de nacionalidade, de identidade com o lugar em que vivemos. Ocasões em que nos orgulhamos do nosso país, da nossa cidade, da instituição em que trabalhamos. Esta é, para mim, um ocasião assim. Nesta casa portuguesa, sinto-me profundamente brasileira – e honrada em sê-lo. Este sentimento está, para mim, necessariamente ligado ao meio em que trabalho, às pessoas com quem nele interajo e às coisas que elas fazem, ou seja, à universidade, aos meus colegas e ao que eles produzem.

É uma grande honra estar aqui representando a minha instituição, a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), neste evento que homenageia a Professora Doutora Cleonice Berardinelli, com quem tenho a honra e o privilégio de conviver no Departamento de Letras.

A história da Professora Cleonice (a quem chamamos de Dona Cleo, carinhosamente) em nossa universidade se confunde com a própria história do Departamento de Letras. Quando de sua criação, na década de 60, Dona Cleonice foi convidada para coordenar a área de Literatura Portuguesa. Na década de 70, participou da estruturação de nosso programa de pós-graduação. Depois de muitos cursos, conferências, teses orientadas etc., no início da década de 90, Dona Cleonice se aposentou, mas, cedendo aos apelos de colegas e de alunos, logo voltou: inicialmente, com o apoio dos órgãos governamentais de fomento à pesquisa, e, desde 1995, com o apoio do Instituto Camões. Num convênio firmado entre a PUC-Rio e o Instituto Camões, foi criada, em 1994, a Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, que tem como titular a Professora Cleonice. Desde sua criação, a Cátedra vem enobrecendo e movimentando nossa vida acadêmica, não apenas com o desen-

volvimento de pesquisas, mas também com a promoção de seminários, palestras, cursos, publicações. Já foram realizados seis seminários, entre os quais destaco o em homenagem aos trezentos anos de morte de Padre Antônio Vieira, e os dois últimos, intitulados “Cidades em Diálogo” e “É Preciso Ser Absolutamente Moderno?”.

Essa história, colocada de forma tão objetiva e econômica, embora digna, não nos permite compreender o porquê de estarmos aqui hoje. Muitos de nós, também trabalhamos, com afinho e dedicação por vinte, trinta anos ou mais, escrevendo, coordenando eventos, orientando alunos. Mas são poucos, muito poucos, os que brilham como Dona Cleonice. Um brilho que ela generosamente divide e nos “empresta”. Em nossa vida rotineira de trabalho é comum fazermos apelo ao charme de Dona Cleo: para motivarmos nossos alunos calouros, por exemplo, costumamos pedir à Dona Cleo que faça uma palestra. O sucesso é garantido. Os alunos saem embevecidos, maravilhados, conquistados.

Mas não é apenas nesses momentos de “espetáculo” que a presença de Dona Cleonice nos encanta. Também generosamente, ela participa de todas as instâncias de nossa vida acadêmica. Com o mesmo entusiasmo que faz uma conferência para uma audiência numerosa, conduz um seminário para dois ou três mestrados, ou dá um curso para uma turma de graduação. Além disso, participa de atividades ditas mais aborrecidas, como comissões administrativas que supervisionam bolsas de estudos, desempenho de alunos, relatórios acadêmicos etc. Com sua pontualidade característica, é de hábito a primeira a chegar em nossas reuniões. Cuida de cada detalhe, atenta aos interesses da área de literatura portuguesa, mas sempre compreensiva com as outras áreas e justa em seus votos e decisões. Dona Cleonice é nosso modelo, nosso exemplo.

Como nos ensina Padre Antônio Vieira, patrono de nossa Cátedra, “para falar ao vento bastam palavras, para falar ao coração são necessárias obras”. Dona Cleonice nos fala ao coração com suas palavras e seu exemplo.

Dona Cleonice fala ao nosso coração brasileiro sobre Portugal e por isso lhe agradecemos. Nessa época de globalização os homens buscam, em contraponto, suas identidades locais, suas raízes, suas origens. Queremos entender o que somos, nossa identidade, nossa multiplicidade. Para conhecer o Brasil é preciso conhecer Portugal. Se a identidade do indivíduo se constrói na língua e através da língua, precisamos conhecer as manifestações da língua tanto na

literatura clássica quanto na contemporânea, no falar culto e no falar popular para compreendermos como estas falas interagem com as nossas falas brasileiras, co-construindo nossas falas e nossa identidade. No Brasil, também acreditamos que o salvador da pátria ainda virá – também esperamos Dom Sebastião –, ao mesmo tempo que também acreditamos que “navegar é preciso”.

Conhecer Portugal é nos conhecer. E é a esse conhecimento Dona Cleonice tem dedicado sua vida. Produzindo saber e divulgando a cultura portuguesa entre nós, com suas sempre belas palavras, seu estilo refinado ao mesmo tempo que “muito fácil e muito natural”, para mais uma vez citar ensinamentos de Padre Antônio Vieira.

É por tudo isso que me sinto hoje muito honrada em ser brasileira, em pertencer aos quadros da PUC-Rio, em ter como colega a Professora Cleonice Berardinelli.

ADEUS ÀS ARMAS

Jorge Fernandes da Silveira
Universidade Federal do Rio
de Janeiro (UFRJ)

Para Margarida Alves Ferreira

Estou no antigo porto. À primeira vista, parado. Sei que vou me repetir. Viajo, contudo, estou certo. Com tudo o que resta de estar e para incluir na bagagem de anos, vou ao encontro de Campos ou, como o chamo, de *Álvaro de Campos, o desempregado da Campanha das Índias*. Em sua companhia estarão Camões, Cesário e Pessoa: camaradas num modo português de dizer *adeus às armas* do império...

1.

Eis aqui, quase cume da cabeça
De Europa toda, o Reino Lusitano,
Onde a terra se acaba e o mar começa

Com estes versos, Vasco da Gama apresenta Portugal ao rei de Melinde no canto III, estrofe 20, d'*Os Lusíadas*. Hoje, dramaticamente épicos ou liricamente trágicos, na paródia que os exprime, os versos célebres, com que o lusíada do Ocidente viajado se apresenta ao outro do Oriente encontrado – ou reconhecido! –, levantam os pontos extremos pelos quais o português procura conhecer-se a si mesmo. Um dia (quem sabe?) tão famosos como os versos de Camões serão a primeira e a última sentença d'*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, 1984.

Aqui o mar acaba e a terra principia.
Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera.

No intervalo entre uma e outra sentença, nos termos de Walter Benjamin sobre “os narradores arcaicos”, a versão da História narrada pelo “marinheiro comerciante”, apesar de saturada e desconstruída por uma Revolução, ainda absolutiza formas de interpretação da realidade portuguesa, já que o homem da terra – imagem em revolução do “camponês sedentário” benjaminiano – ainda espera o narrador experiente que ponha em novas crônicas a sua vivência.

Sendo este o meu ponto de vista, insisto – como quem recolhesse fôlego a mais – em reflexões permanentes. Parodiando o poeta de eleição: não evoluo eu, viajo.

2.

A saturação que, ao longo dos séculos, foi-se inscrevendo na linguagem da Literatura Portuguesa voltada para o mar implica, hoje, a necessidade de uma viagem de reconquista da terra como paisagem e, portanto, como desejo de uma ficção que, enfrentando o “nó” do passado feito na água, movimente em novas empresas o imaginário português. O desejo dessa viagem outra estaria impresso no reconhecimento, pela literatura posterior, da impossibilidade de dobrar o texto de Camões, *Os Lusíadas* – uma espetacular síntese dialética do literário entre o mítico e o histórico. Exemplo notável é o modo engenhoso de apresentar Inês de Castro, a partir da sua condensação nas duas versões que até hoje a mantêm viva no imaginário português. Ou seja: as versões histórica (a morte de Inês depois da vitória portuguesa contra os mouros na Batalha do Salado) e a mítica (Inês imortalizada como aquela “Que depois de ser morta foi Rainha”).

Passada esta tão próspera vitória,
Tornado Afonso à Lusitana Terra,
A se lograr da paz com tanta glória
Quanta soube ganhar na dura guerra,
O caso triste e dino da memória,
Que do sepulcro os homens desenterra,
Aconteceu da mísera e mesquinha
Que depois de ser morta foi Rainha.
(*Lus.*, III, 118)

Cesário Verde, num verso extraordinário d’“O Sentimento dum Ocidental”, demonstra o leitor incomparável que é d’*Os Lusíadas* – é bom lembrar que “O Sentimento” é escrito em homenagem ao poema camonianiano –, ao fazer referência ao naufrágio verídico de Camões no Oriente e ao mítico salvamento do seu próprio livro a nado

E evoco, então, as crônicas navais:
Muros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado!
Singram soberbas naus que eu não verei jamais!

Importa aqui assinalar o movimento do presente indo em direção ao futuro.

Há mudanças não somente por causa do tempo verbal, mas sobretudo pela estratégia de fazer com que um modo de estar no presente resulte em passagem para o futuro. Ao invés de reduzir a evocação do passado ao saudosismo ou ao fatalismo, o poeta adianta uma das mais inovadoras proposições de interlocução com o passado: minimizar no presente a monumentalização do passado. Num cruzamento de opostos não necessariamente excludentes, interseccionam-se o tempo do fato histórico (o naufrágio) e o tempo da ficção do fato histórico (Camões é o herói que salva a sua vida, immortalizando a sua nacionalidade, ou seja, o Livro). Comparado aos textos contemporâneos sobre as relações entre Literatura e História, este poema é duma atualidade empolgante. Atualidade ainda mais viva quando se percebem, na sua trama, os princípios com que se investigam os desastres de uma certa economia mental portuguesa que, a partir d’*Os Lusíadas*, confundiu ficcionalização do fato histórico com historicização da ficção.

No “Opiário” (*Orpheu*, 1, 1915), de Álvaro de Campos, motivado por uma das mais inquietantes questões que a escrita de Cesário impulsiona – o dilema terra/mar –, o leitor esperto poderia imaginar uma pesquisa sobre o desemprego no Campos...

Pertenço a um gênero de portugueses
Que depois de estar a Índia descoberta
Ficaram sem trabalho. [...]

Há coisa mais impressionante de ouvir neste mesmo poema, no que respeita ao esgotamento das imagens que levantaram o imaginário das viagens lusíadas, do que a rima china-pequenina, nos versos do heterônimo de Fernando Pessoa?

Eu acho que não vale a pena ter
Ido ao Oriente e visto a Índia e a China.
A terra é semelhante e pequenina
[...]

No século anterior, não muito antes do Campos, urbano-nervoso, Cesário Verde, assinalando a passagem do soberbo ao medíocre, já tinha proclamado a falência do rio-mar-oceano como via única para a história e ficção portuguesa. O dilema histórico cultural português encontra o seu intérprete “cruel, frenético, exigente” (“Contrariedades”)

Mas, num recinto público e vulgar,
Com bancos de namoro e exíguas pimenteiras,
Brônzeo, monumental, de proporções guerreiras,
Um épico doutro ascende, num pilar!
“O Sentimento dum Ocidental”

No seu modo diferente de estar na linguagem, de escrever Portugal, Cesário Verde ainda (ou por isso mesmo) vê o outro, a si mesmo e o outro em si mesmo. Só isto já lhe garante o título de pioneiro do modernismo português quase seu contemporâneo, quero dizer, o privilégio de ser o precursor do modernismo de Pessoa & Cia. Poética Ltda. Versos da “Ode Marítima” confirmam as minhas palavras

Complexidade da vida! As faturas são feitas por gente
Que tem amores, ódios, paixões políticas, às vezes crimes –
E são tão bem escritas, tão alinhadas, tão independentes de tudo isso!
Há quem olhe para uma fatura e não sinta isto.
Com certeza que tu, Cesário Verde, o sentias.
E é até às lágrimas que o sinto humanissimamente.
[...]

Porque as faturas e as cartas comerciais são o princípio da história
E os navios que levam mercadorias pelo mar eterno são o fim.¹

3.

Custa muito levantar o mar de extensão épica entre os versos caudalosos de uma ode e o espaço contido no soneto?

Intérprete privilegiado do autor de “O Sentimento dum Ocidental”, Álvaro de Campos, “engenheiro naval e poeta sensacionista” que “viajou pelo Oriente e pela Europa vivendo principalmente na Escócia”, que não teme os perigos da aventura; na verdade, desempregado, errante, a reitera em “Ah, um Soneto...”, um dos textos-base deste ensaio.

Ah, um soneto

Meu coração é um almirante louco
Que abandonou a profissão do mar
E que a vai relembrando pouco a pouco
Em casa a passear, a passear...

No movimento (eu mesmo me desloco
Nesta cadeira, só de o imaginar)
O mar abandonado fica em foco
Nos músculos cansados de parar.

Há saudades nas pernas e nos braços
Há saudades no cérebro por fora.
Há grandes raivas feitas de cansaços

Mas – esta é boa! – era do coração
Que falava... e onde diabo estou agora
Com almirante em vez de sensação?...²

Neste poema, à primeira vista – porque movido pelo coração, mesmo que louco –, tão diferente dos gêmeos pessoanos “Autopsicografia” e “Isto”, reitera-se, por um lado, a figura do sujeito desempregado do mar do Oriente e, por

outro lado, apresenta-se a metáfora do almirante louco que abandonou a profissão do mar para aprender a errar em casa. Como para Benjamin, para quem “os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro.”³, posso dizer que na “relembração” errante, a passear em casa como se andasse num mar em ruínas, há um percurso duplamente inteligente, quer pela memória de permanência num saber antigo, quer pelo desejo de deslocamento em direção a um modo outro de estar na História. O saber antigo pode estar experimentado neste verso de Camões: “Errei todo o discurso de meus anos”. Verso em que o horizonte de expectativa do leitor, legitimamente, lhe permite ler, em *discurso*, para além da significação de decurso/percurso num tempo e espaço, o sentido de uma distância que se constrói, entre dois pontos, através de uma prática discursiva, i.e., da escrita.

No segundo quarteto, as marcações são claras: sentado numa cadeira com os músculos cansados de parar, o sujeito é deslocado para o mar por meio dos braços sobre a imaginação. O gesto de escrita, portanto, apresenta ao leitor o mar como objeto de representação ou, diria Pessoa à sua maneira, de fingimento. Eduardo Lourenço, em considerações acerca do erotismo em Campos, afirma ser a “Ode Marítima” uma “viagem sentada em volta do seu [dele, Campos] impercorrível *mar tenebroso*.”⁴

Nos tercetos prevalece o jogo da anáfora – “Há saudades”, “Há saudades”, “Há grandes raivas” –, no primeiro, a repetir contraditoriamente o movimento de errância – “a passear, a passear...” – do quarteto inicial e, sobretudo, a insistir (diria ainda Eduardo Lourenço) no eco do cansaço do poeta “já de regresso de todas as viagens, de regresso de tudo”, neste soneto do “fracasso mascarado em viagem imaginária.”⁵ Soneto que diria trágico se não fosse atravessado, sarcasticamente, pelo segundo terceto em que o tom coloquial concerta a emoção do poeta, já que a tenta conduzir aos passos seguros da escrita da sua identidade sensacionista inventada, livrando-a dos desastres de uma profissão que, hoje, não vale a pena. Aqui qualquer semelhança com o final de “Autopsicografia” e o início do “Isto” não deve ser subestimada.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda

Que se chama o coração.
Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.

O soneto pode ainda ser lido, por um lado, como uma extensão da estrofe do “Opiário” que há muito persigo (“Pertença a um gênero...”) e, por outro lado, como um movimento contrário ao que há de *mensagem* compensatória e edificante nos versos com jeito de cartão-postal e vocação para caixilho e moldura do “Mar Portuguez”.

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.

Sobre a lucidez desassossegada expressa na *china pequenina* ergue-se a crença messiânica na alma *que não é pequena*, i.e., na alma grande do Quinto Império.

Cleonice Berardinelli, professora incomparável e membro da Equipa Pessoa, onde se tem distinguido entre os pesquisadores dos inéditos de Álvaro de Campos, em 1990, publica pela primeira vez um soneto, uma espécie de versão outra, corrigida, de “Ah, um Soneto...” que, aliás, segundo ela, se intitula no original “Soneto para Parecer Normal”.

Meu coração, o almirante errado
Que comandou a armada por haver
Tentou caminho onde o negou o Fado,
Quiz ser feliz quando o não pôde ser.

E assim, /*pechado/, absurdo, postergado,
Dado ao que nos resulta de se abster,
Não foi dado, não foi dado, não foi dado
E o verso errado deixa-o entender.

Mas ha compensações absolutórias
No sonho e no silêncio da derrota
Que tem mais rosas de alma que as victorias.

E assim surgiu, Imperial, a frota
Carregada de anceios e de glórias
Com que o almirante prosseguiu na rota.

Visivelmente, tratar-se-ia de texto menos desgovernado que o seu semelhante anterior? Se nos quartetos há a lógica entre um estado de perda de sentido (primeiro verso) e a sua conseqüente errância na loucura (“E assim...”, primeiro verso, segundo quarteto), nos tercetos, em oposição sintática e semântica aos primeiros versos, explicitamente anuncia-se a crença num tempo de compensações *voltado* para o futuro. No que diz respeito ao traço de semelhança mais pertinente entre os dois sonetos, os seus versos iniciais, diz Cleonice Berardinelli:

*On trouve dans les deux cas la même métaphore (coeur-amiral) et le même champ sémantique, puisque la folie est considérée comme une erreur, et l’erreur une forme de folie.*⁶

Mas, como bem acentua a intérprete, os sonetos estruturam-se de *forma* diferente.

No segundo verso do primeiro terceto (“no sonho e no silêncio da derrota”), há uma importante ocorrência do emprego do duplo sentido, a fim de favorecer o efeito poético: “derrota” quer dizer também rota, i.e., o caminho percorrido por uma embarcação numa viagem por mar. A partir desta ambigüidade, que não escapou à argúcia de Cleonice, que, por sua vez, a credita à consciência do poeta, quero levantar três considerações:

1. A duplicidade de sentido, mais uma vez, me reporta ao verso de Camões: “Errei todo o discurso de meus anos”;

2. Como este verso no fundo traduz, (conforme já apontei noutro texto⁷), o conhecimento de ser a própria escrita uma forma de errância, o verso “meu coração, o almirante errado” pode também ser lido na ambigüidade. Noutras palavras: Almirante errado, aquele que, porque errou, erra; se permanece no

erro, com certeza, há de por mim poder ser julgado *errante*, já que a noção de errado como a daquele que comete erros não perturba o meu juízo;

3. O paralelismo de construção evidente entre os tercetos motiva a vontade de buscar, para este soneto aparentemente mais concertado, termos de comparação num outro poema, em que todo o tempo e todo o espaço prefiguram a imagem perfeita do projeto certo.

Na noite escreve um seu Cantar de Amigo
O plantador de naus a haver,
E ouve um silencio murmuro consigo:
É o rumor dos pinhaes que, como um trigo
De Império, ondulam sem se poder ver.

Arroio, esse cantar, jovem e puro,
Busca o oceano por achar;
E a falla dos pinhaes, marulho obscuro,
É o som presente d'esse mar futuro,
É a voz da terra anciando pelo mar.

Embora não seja de estranhar, em se tratando de Fernando Pessoa, a presença de Cleonice Berardinelli é uma constante nas minhas reflexões. Registro, pois, a homenagem. Dela é a passagem, a seguir, com que inicio a leitura de “Dom Diniz”, o sexto dos sete poemas que formam “Os Castelos”, na primeira parte de *Mensagem*, de Fernando Pessoa.

Os castelos representam, *lato sensu*, a ação criadora da nacionalidade, desde sua origem mítica em Ulisses, sua pré-história em Viriato, sua proto-história no Conde D. Henrique e em D. Tareja, e sua história em Afonso Henriques, Diniz, João e Filipa [...]

Agentes causativos ou eficientes, sua ação é real e visível: a conquista da terra e o impulso para o mar.⁸

A meu ver acertadamente, a intérprete colhe da reserva de significantes do texto (“murmuro, rumor, falla, som, voz”) o que na sua escrita é a certeza do

movimento contínuo do tempo. Certeza que ilumina o que ainda não se vê, ou seja, ela “é a voz da terra anciando pelo mar” (Pessoa), é “a conquista da terra e o impulso para o mar.” (Cleonice).

O sentido do discurso, portanto, organiza-se na pluralidade de uma voz em expansão. Na escrita do *Cantar de Amigo*, subtraindo-se a impossibilidade de conquista amorosa que a história nele inscreveu, o sujeito ocupa o lugar do poder: o poder de uma linguagem sobre a paisagem. Por isso a metáfora do trigo e sobretudo a proposta da colheita, intermediários entre o visível e o invisível, aproximam dois modos de produção dialeticamente simétricos: o estético e o histórico. Se no presente se conjuga o futuro, produtor (“plantador”), matéria-prima (“pinhaes”) e produto (“naus”), duplicam-se em poeta, texto, contexto. A mão que escreve o poema é a mesma que constrói o Império. Assim contornamos a linha mais obscura da metáfora da produção contínua: a relação entre um eu – Fernando Pessoa, autor do poema “Dom Diniz” e o ele – nome dito, “D. Diniz”: autor do poema que escreve na noite, ao mesmo tempo que é escrito, em terceira pessoa, por uma voz que o ouve, o vê e o determina.

Há no poema, em suma: a descrição da natureza como representação do mundo (“rumor, falla dos pinhaes” – “som presente d’esse mar futuro, voz da terra anciando pelo mar”) por meio de um processo metafórico de linguagem em que o princípio das equivalências certas, das correspondências perfeitas (pinhaes @ naus @ abundância do trigo = Império), expressa a crença numa semântica das totalidades.

4. Como transformar as reflexões até aqui feitas em matéria de interesse para a questão fundamental da poética pessoana: a heteronímia?

Estamos restritos à relação Pessoa/Campos. Mais restritos, na verdade, pois deles interessam aqui dois sonetos do heterônimo e um poema do ortônimo.

Comparem-se os versos:

a) Meu coração é um almirante louco

Em casa a passear, a passear...

b) Na noite escreve um seu *Cantar de Amigo*

o plantador de naus a haver

Entre o plantador de naus a haver e o almirante louco em casa a passear há uma diferença que, quanto mais se aproximem as formas progressivas do

infinitivo, mais certa fica. Quero dizer: *a haver* – o futuro que haverá para o Império que já não há (como sabemos, toda a *Mensagem* quer suspender esta falta, este intervalo: “É a Hora!”); *a passear, a passear* – o presente numa errância que se grita, corajosa e doidamente lúcida (no fundo, toda a poesia de Campos talvez seja o conhecimento dessa dolorosa evidência: “Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica. / Fora disso sou doido, com todo o direito de sê-lo. / Com todo o direito de sê-lo, ouviram?” – “Lisbon Revisited” (1923).

Comparem-se, agora, os versos

a) Meu coração, o almirante errado
Que comandou a armada por haver

com os mesmos

b) Na noite escreve um seu Cantar de Amigo
o plantador de naus a haver

Haveria entre o plantador de naus a haver, do oceano por achar e o almirante errado da armada por haver, uma diferença que, quanto mais se aproximassem as formas progressivas do infinitivo – a haver e por haver – mais errada ficaria?

No primeiro soneto, uma espécie de errata – “esta é boa!” – é estratégia discursiva para corrigir o desastre de se confundir, em se tratando de um poeta sensacionista, sensação com sentimento. Neste recém-descoberto, se o almirante errado for interpretado como duplicante daquele outro errante (ele mesmo? A questão em Pessoa significa: “E o verso errado deixa-o entender”), poderia ser levantada a hipótese de um momento de equilíbrio – precário, o sabemos – entre o nada valer a pena passadas presentes e a vontade de que sejam possíveis, parodiando versos da *Mensagem*, novas Índias – do mar ou outras, mas que sejam nossas!

“Mas há compensações absolutórias”, diz o verso. Sobretudo quando elas – e aqui, à diferença da “errata” do primeiro soneto, mas mantendo-lhe o espírito de saída possível – são engenhosamente (é ele o poeta engenheiro) comandadas pelo certo e destrutor exercício da ambigüidade: rota-derrota.

Numa palavra: o segundo soneto pode ser lido como uma espécie de entre-lugar na tensão, pois, a meu ver, é ele uma leitura tanto do primeiro soneto como do “Dom Diniz”. Comparem-se os versos

E assim surgiu, Imperial, a frota
Carregada de anseios e de glórias
Com que o almirante prosseguiu na rota.

...

E ouve um silencio murmuro consigo:
É a voz da terra anciando pelo mar
É o rumor dos pinhaes que, como um trigo
De Império, ondulam sem se poder ver.

Levando ao limite a interpretação dos termos dos narradores propostos por Benjamin, esta interlocução textual poder ser interpretada como o desejo de encontrar um modo conforme de estar entre lavrador e almirante, entre (o rei) *lavrador* e *almirante* (louco). São eles, afinal, os narradores do mundo do passado e do presente, segundo o projeto modernista então *em moda*.

Uma questão de moda é sempre uma questão interessante. Acho-a tão interessante que suspendo estas considerações, talvez incompletas, em nome de outras inquietações. Às vezes me pergunto se o caso da heteronímia pessoana não está a ser cada vez mais uma questão de intertextualidade (a convocar sempre outros nomes de fora) do que prioritariamente uma discussão interna em torno desta poderosíssima intratextualidade múltipla: a ficção dos heterônimos tramada por Pessoa, outrora escondida na mítica arca da irmã e pesquisada agora na Biblioteca Nacional de Lisboa. Como matéria de leitura que são, Pessoa e os seus outros eus vivem um intenso e interessantíssimo processo de dispersão. Dispersão surpreendentemente expansiva, na medida em que certa literatura portuguesa contemporânea transforma certos heterônimos em personagens ou figuras das suas próprias ficções. Multiplicando-os dentro de um critério inteiramente contrário, por exemplo, ao do pesquisador de uma edição crítica, que procura a unidade de estilo que distinga um heterônimo do outro, esses novos ficcionistas desconstroem não só uma possível identidade ideal e primitiva para cada heterônimo como também – sobretudo – desautorizam Fernando Pessoa como o centro da invenção, o ponto de

convergência das divergências finitas. O simulacro alarga-se a tal ponto que, hoje, falar de Pessoa, Reis e Campos implica a desconstrução de modelos de análise. Com toda a certeza, as obras completas de Fernando Pessoa são e serão a maior ficção da literatura portuguesa deste século. O drama de Camões foi perceber que a sua ficcionalização da história (a narração da viagem do Gama às Índias) já estava a ser transformada na historicização da sua ficção (*Os Lusíadas* transformados na imagem absoluta de Portugal). O drama em gente de Pessoa, seus heterônimos, talvez esteja a exigir, em outros termos, a historicização da sua ficção.

Almada Negreiros – a quem Campos, ao lhe dedicar uma versão de “A Passagem das Horas”, encontrada por Cleonice Berardinelli, agradece-lhe “o facto de existir” – é o autor destes versos fortes

E ainda há quem faça propaganda disto:
a pátria onde Camões morreu de fome
e onde todos enchem a barriga de Camões!⁹

Desempregado da Companhia das Índias, Campos, juntamente com Pessoa e Reis, é hoje fonte de múltiplas rendas para a economia cultural portuguesa. José Cardoso Pires é autor do conto “O Viajante Anunciado” que, em rápidas linhas, é a narrativa da volta de Campos a Lisboa, o seu encontro com a Daisy do soneto e desaparecimento fantástico. Acho que já vi este filme antes, diria o outro. Ouso dizer eu, contudo, que o que leio, de fato, no conto é um certo mal-estar de alguém saber-se escrito por um outro texto anterior que, atualizando as questões Pátria, Sujeito e Escrita, com um sentido mais rápido de oportunidade, conseguiu anunciar os dilemas portugueses diante do presente. Leio alguns exemplos do conto, onde um Campos, despassarado, especula-se a si mesmo

[...] Fernando Pessoa [...] se tornou o grande best seller das letras portuguesas e uma voz reconhecida no estrangeiro.

[...] soubera até que lhe fora atribuído um prémio qualquer num concurso sem significado por aí além. [...]

Estonteado, ansioso, mergulhou no livro verso a verso e, por assombramento, magia, delírio, ou o que quer que fosse, naquele Pessoa agora con-

sagrado estava a “Lisboa, Tejo e tudo” que ele próprio contara durante noites e noites no seu quarto de hotel. Tudo senhores.

[...] *Lia-os e relia-os como uma repetição, um eco de si mesmo contado por alguém.*¹⁰ [grifos nossos]

Numa palavra: o conto de Cardoso Pires pode ser uma hipótese para demonstração de que José Saramago é, na verdade, um caso mais sério do que se supõe. Saramago é autor do mais conhecido simulacro pessoano: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. A comparação, portanto, é obrigatória. Entre as muitas leituras que o livro de Saramago provoca destaque, repetindo o que já escrevi sobre *Um Falcão no Punho*, 1985, de Maria Gabriela Llanol: esta narrativa é a consciência de que Pessoa é hipótese ficcional fecunda, já que a sua própria biografia poética (os heterônimos) é a manifestação de um poder de linguagem que decide a temporalidade de ser presente, de ter sido passado, de vir a ser futuro.

Se “todos os caminhos portugueses vão dar a Camões”¹¹, já há muito Pessoa é parada obrigatória no percurso, digo, decurso, ou melhor, “discurso”. Pergunta não sem importância: até que ponto Saramago se está impondo como a paisagem mais atrativa entre um e outro? Ao viajante interessado, isto é, ao leitor atento no curso da viagem não escapará o discurso excepcional de Maria Gabriela Llanol. Em *Um Falcão no Punho*, por exemplo, envolvido em AOSSÊ – Pessoa, da direita para a esquerda, assim se lê – a figura do ortônimo poeta é guiada até a metafórica Lisboaleipzig, onde, entre muitas “cenas fulgor”, assiste em casa de Bach ao nascimento do seu heterônimo feminino, Infausta. Transportado por estas leituras – em incessante trabalho de escrita como uma sucessão de simulacros – Pessoa é vítima da sua própria armadilha heteronímica. Inventando-lhe outros heterônimos estes autores – Llanol sobretudo – transformam o Pessoa autor de heterônimos em personagem da ficção que ele escreveu e que simultaneamente o escreve. A meu ver, a questão da autoria, da discussão em torno do dar a Campos o que é de Campos, a Reis o que é de Reis, tem de levar em consideração essas novas ficções.

O conto de Cardoso Pires é mais uma peça do jogo, mais um vão nesse labirinto. Mas, apesar da qualidade do texto, não deixei de sair da leitura com uma certa má impressão. O que me incomoda, claro, não pode ser o que me entusiasma: a) a bem urdida questão sobre a identidade do torna-viagem no

aeroporto de Lisboa: seria o Pessoa disfarçado de Campos em vida, vestido como o representam pintores e ilustradores de jornais, e morto em 1935? ou o outro, o Pessoa escrito sob o nome de Álvaro de Campos “para se contar a si mesmo” e, ali, a desembarcar, portanto vivo?; b) o intrigante esclarecimento da razão da viagem de volta: um Álvaro de Campos exilado em Durban, ao descobrir-se personagem de Pessoa, nas obras completas que continham os poemas de um tal Álvaro de Campos – os mesmos que ele escrevia no seu isolamento africano – resolve desafiar o enigma de saber-se poeta-personagem, poeta da invenção de outro poeta. Por isso, volta; c) o fantástico desenlace da trama (a lembrar o final de *A Confissão de Lúcio*, de Sá-Carneiro): após a morte de Pessoa (como no *Reis* de Saramago), Campos volta para procurar uma Daisy que não sabe mais se escrita por ele e antes ou depois de tê-la lido no Mestre. Pára de escrever e passa a se vestir de Pessoa: o mesmo bigode, olhos e chapéu escuro. Afinal, quem é o Autor; quem, a personagem? Encontra Daisy por trás duma montra, a compor um manequim; ela, ao vê-lo, através do vidro, não o vê, reconhece o Fernando Pessoa das fotografias. Revelando-se não o pseudônimo de Pessoa – é de fundamental importância registrar que, no conto, o termo heterônimo não aparece: é substituído por poeta de invenção e pseudônimo –, mas o Campos que ela conhecera quando jovem, convidada aquela que no “Soneto” há-de anunciar a sua morte para passeios por Lisboa. No último, tiram uma fotografia, um de cada lado do Poeta de bronze, i.e., a estátua do Pessoa sentado junto à Brasileira do Chiado. Revelada a fotografia, a imagem de Pessoa reina absoluta: Campos e Daisy estão apagados (O *Reis* de Saramago vai-se apagando, até desaparecer). Sem palavras e sem assinatura, Campos envia a foto para Daisy e desaparece. Ela, ao ligar para o hotel, ouve do outro lado do fio.

Engenheiro Álvaro de Campos? Não consta, minha senhora. Nunca constou dos ficheiros deste hotel nenhum hóspede com esse nome.

O que me incomoda, repito, não é isto. É alguma coisa que em mim, ainda sem expressão satisfatória, assim se manifestaria: aos atuais desempregados das Índias (ou, não sei se o diga, sócios da União Européia) Saramago incomoda. *Os Cadernos de Lanzarote* – não os li ainda, mas a imprensa e um bom trabalho de *marketing* me ilustram – levantam polémicas entre Antonio Tabucchi,

Eugénio Lisboa e o memorialista. *Autor de Ricardo Reis* (!), em Portugal Saramago é o mais *experto* discípulo de Borges. É ainda o mais bem-sucedido decifrador do enigma pessoano. É, portanto, o mais forte candidato a rei de Tebas na literatura portuguesa do final do século XX. Isto não incomoda apenas. Favorece falsas questões. Como diria Álvaro de Campos, em “Tabacaria”,

Que sei eu do que serei, eu que não sei o que sou?
Ser o que penso? Mas penso ser tanta coisa!
E há tantos que pensam ser a mesma coisa que não pode haver tantos!
Génio? Neste momento
Cem mil cérebros se concebem em sonho génios como eu,
E a história não marcará, quem sabe? nem um,
Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.

Como diria quem?

Não me venham com conclusões

A única conclusão é morrer.

“Lisbon Revisited”, 1923

NOTAS

¹ Estas considerações estão mais desenvolvidas no meu: *Cesário Verde – Todos os Poemas*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1995.

² Cleonice BERARDINELLI, *Poemas de Álvaro de Campos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

³ Walter BENJAMIN, “O Narrador”, in: *Obras Escolhidas*, v. 1. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 221.

⁴ Eduardo LOURENÇO, *Fernando Pessoa Revisitado*, 2. ed., Lisboa, Moraes, 1981, p. 105.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 151.

⁶ Cleonice BERARDINELLI, “Álvaro de Campos Inédit”, *Europe – Revue Littéraire Mensuelle*, Fernando Pessoa, juin-juillet, Paris, 1988, p. 109.

⁷ Jorge Fernandes da SILVEIRA, “Discurso/Desconcerto – Alguns Nós na Literatura Portuguesa”, conferência para o concurso de Professor Titular de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, dezembro de 1994.

⁸ Cleonice BERARDINELLI, “Mensagem”, *Cadernos da PUC*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 55-6.

⁹ Almada NEGREIROS, *Obras Completas*, v. 1, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 55-6.

¹⁰ José Cardoso PIRES, “O Viajante Anunciado”, *Ler*, Lisboa, outubro de 1994, pp. 129-130. Já publicado em livro: *A Cavalinho no Diabo*, 1996.

¹¹ José SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Caminho, 1984.

A MUSA DE ANTERO OU ANTERO E EROS

Eduardo Lourenço
Vence

*A mim seduz-me a paz santa e inefável
E o silêncio sem par do inalterável
Que envolve o eterno amor no eterno luto*

“Aos dezoito ou vinte anos [...] os seus amores já são fantásticos”
Oliveira Martins citado por Cleonice Berardinelli

Num breve e precioso ensaio intitulado “Eros e Antero”, a nossa querida homenageada de hoje, Cleonice Berardinelli, escrevia há apenas cinco anos: “Do poeta do amor, daquele que escreveu entre os dezanove e os vinte e dois anos as *Primaveras Românticas* e mais catorze sonetos incluídos por António Sérgio no primeiro ciclo de sua edição dos *Sonetos*, o ‘ciclo da expressão lírica do amor-paixão’, pouco se tem dito.”

De então para cá penso que não se terá dito muito mais, mas o seu artigo, nos limites que lhe assinalou, preencheu essa lacuna retomando a leitura da poesia amorosa das *Primaveras* com aquela delicada atenção e penetrante rigor com que ao longo da sua vida de grande mestra abordou os seus temas predilectos. E o do lirismo amoroso é constante na autora de *Estudos Camonianos*.

Adoptando a tríplice distinção do *erotismo* segundo Georges Bataille – erotismo dos corpos, do coração, do sagrado – Cleonice Berardinelli mostra como a poesia amorosa do jovem Antero constitui o seu objecto erótico em função da imagem *materna*. O que situa simbolicamente o seu erotismo, digamos filial, na esfera da infância, tanto como infantiliza o objecto amado. Todos somos – e nem precisávamos de Freud para o saber, embora menos cruamente – “filhos de sua mãe”. Mas na ordem do simbólico, expressa na poesia, podemos dizer que Antero, nisso como em tantas coisas, alma gémea de Pessoa, –

foi o nosso primeiro *filho de sua mãe*. Salvo que nele a figura materna, se é castradora como todas, não é *mãe* morta ou que se mata para o deixar *órfão perfeito* como Pessoa se ficciona no *Livro do Desassossego*, mas figura *salvadora, redentora*, Beatriz. Ao menos nessa primeira fase da poesia anterioriana consignada nas *Primaveras*. A justo título, Cleonice Berardinelli releva os sintagmas, as imagens, maternais ou maternantes, que obsessivamente povoam, com refúgio em múltiplos selos, os sonhos eróticos – de um erotismo repassado de *sensualidade* sonhada, mesmo quando ostenta as marcas que se costumam associar à evocação da pulsão erótica. O que é raro em Antero. O único poema em que a violência dessa pulsão aflora, e com os sinais de predação do objecto do desejo, releva de um erotismo puramente fantasmático. No mais típico estilo de um romantismo exacerbado, o seu objecto é o mais ideal dos objectos. Ideia ou Verdade e não o natural ícone feminino, petrarquista ou camoniano, da erótica tradicional. Ou, mesmo, da romântica. Pelo contrário: a Ideia é descrita como *anti-erótica* por excelência, fria virgem desdenhosa. Mas é com ela que Antero imagina abstractas e inumanas núpcias, embora celebradas com imagens dignas de um *Sardanapalo* de banda desenhada galáctica, que tudo leva a crer não era a sua:

Oh! o noivado bárbaro! o noivado
Sublime! aonde os céus, os céus ingentes,
Serão leito de amor, tendo pendentes
Os astros por docel e cortinado!

As bodas do Desejo, embriagado
De ventura afinal! visões ferventes
De quem nos braços vai de ideais ardentes
Por espaços sem termo arrebatado!

.....

Lá, no seio da eterna claridade
Aonde Deus à humana voz responde;
É que te havemos de abraçar, Verdade!

Estes abraços da Verdade são refrigerantes mas a linguagem é escaldante. Para a época, naturalmente. Num plano puramente abstracto e anti-erótico por

essência ou não erótico, como o que subjaz aos *Sonetos* e que não releva nem do erotismo dos corpos, nem do coração, senão ocasionalmente, mas de um investimento do Desejo num objecto ideal Deus ou Ideia embora presente, o *fantasma maternal* não tem o conteúdo imaginal dos poemas das *Primaveras*. A justo título, e muito cautelosamente, Cleonice Berardinelli refere-se “à postura algo feminizada” de Antero. Embora a ligue ao evidente (enquanto expresso) *apego à mãe*, o diagnóstico é pois mais abrangente e afecta todo o mecanismo do imaginário anteriano. Ele define o lugar da *Musa* anteriana, mesmo com o seu ar reticente e, ao mesmo tempo, põe a questão da *Musa* em Antero.

Alguém – não sei se eu mesmo – disse que Pessoa foi o primeiro poeta português que não teve *Musa*. E ele mesmo dedicou a essa ausência de *Musa*, de que como ninguém estava consciente, poemas memoráveis, entre eles o da “Maga sem Condão”. Já se pode dizer quase o mesmo de Antero, apesar deste erotismo singularmente *maternante* das *Primaveras Românticas*. Ou por causa dele, quando se atenta na figura do Desejo – quer dizer, de Eros – que eles exprimem. Antecipando o tempo da sua única e verdadeira *Musa* – se assim se pode chamar – que reina soberana no seu imaginário – a da Morte, como Cleonice Benardinelli acabará por concluir no seu ensaio, já no jovem Antero o rosto da *Musa* é bem pouco *erótico*. Quer dizer, bem pouco enraizado numa manifestação do Desejo de perfil positivo e activo, como é próprio de Eros.

O que define, desde o seu retrato no *Fedro*, o semideus Eros, é a sua pulsão positiva, criadora, que faz dele o liame do universo, como o Renascimento – mais do que na versão mais intelectualista dele dos gregos – percebeu tão bem. Basta ler *A Écloga dos Faunos*, de Camões, ou *Os Lusíadas*. Ao lirismo erótico do jovem Antero, via João de Deus, agrega-se também a sombra camonianiana. Ecos e até texto camonianiano, como lembra Cleonice, encontram-se nessa poesia. Mas o seu espírito é muito outro, para não dizer *oposto*. Em todos os sentidos do termo, o Eros anteriano é um *Eros decarnado*, figuração ideal de um eterno amor que não é mediado por nenhuma Beatriz, mas pela ideia-imagem de um Absoluto que é, ou abismo insondável, ou Noite ou impensável *Não-Ser*. Tanto vale dizer, um objecto ideal que nada tem que ver com *Eros*, energia original, instinto, paixão da Beleza aspirada sem cessar por graus de Beleza mais alta que são ao mesmo tempo graus do ser, escada que nos conduz do sensível até à plenitude do que Platão designa como *Bem* ou Ideia das Ideias. E mais

real do que o Bem, sob o qual os teólogos cristãos modelaram a Ideia transcendente do Ser, do Ente dos Entes, não existe.

Perdendo o Deus transcendente da sua educação católica, Antero, sem saber, perdia a ideia do Ser, como a realidade transcendente por excelência. E perdendo-a, perdia toda a forma de elan – instintivo ou instinto espiritualizado que Eros encarna e de que é o instrumento. Que poesia erótica ou que *erotismo* se podia esperar de quem tão cedo interioriza a sua relação consigo mesmo, o mundo e a história – que num certo momento lhe servirá de Musa – como *pura perda, luto de si mesmo*, antes de a converter em luto universal? Lembremo-nos que Antero acordou precocemente como poeta, não por influência de qualquer juvenil objecto de paixão e amor, mas arrebatado pela puro objecto ficcional e sonoro de uma poesia cujo tema, para não dizer objecto, era *Deus*, o referente da adoração suprema, Pai, Mistério, e chave do Mistério. Quando o perdeu ou ele se disse a si mesmo que esse *Deus* lhe morrera, o seu destino, o seu imaginário, que não tinha nenhum objecto real como horizonte, encontrou-se *literalmente* no Deserto, de onde nunca mais sairia.

Claro está que o objecto perdido foi simbolicamente substituído por outros *absolutos* – todos de conteúdo *ficcional* – como o de juvenis amores, Revolução, socialismo etc., que forneceram à sua Musa pública o alimento subjectivo do reencantamento do mundo. Mas o seu coração e o seu espírito estavam vazios e só se enchiam, religando, ainda como poeta, o Deus perdido (como fé tradicional) a esses mesmos motivos de interesse ou paixão. Nas *Primaveras*, a temática amorosa, prolongando a romântica, de Garrett ou Herculano, continua a entrelaçar o *Amor e Deus*. O Amor, se não é *Deus*, vem de Deus, ou recebe dele a sua aura de *Eternidade*. E a esse título é, muito classicamente, ao mesmo tempo, *essência do homem, essência do Universo* e único lugar de *salvação*. No caso de Antero – e sê-lo-á sempre – com rosto *materno* – sacralizado – Virgem Santíssima – e ele no lugar do *Filho*, quer dizer, de Cristo. Não de um Cristo que venceu o mundo, Cristo *Pancreator* das catedrais góticas, mas de um Cristo vencido, “*looser*” da história, a quem ele, herói juvenil, logo decepcionado, ou vencido, se assimilará. Como Pessoa, mais tarde, e por outros motivos. Antes de se confrontar realmente com o *Deserto*, com o vácuo do *coração*, da *vida*, da *História*, antes de se consolar desesperando-se, ou desesperar consolando-se, com a ideia de que o *Ser é o Não-Ser Absoluto*, Antero jovem, não apenas *filho*, mas abandonado, filho abandonado – como o

Cristo de Saramago – resgata-se no que chama, tão significativamente, *Cruz de Amor*.

É então o seu, por um lado, um tradicional erotismo crístico, de herança *romântica*, e por outro, sem *sensualidade* alguma ou apenas onírica, um *náufrago do amor* que convoca para ser salvo, invocando numa espécie de glosa camoniana ou em ecos camonianos, a Mulher. Com maiúscula, naturalmente. É mais fácil amar o eterno feminino que o efémero feminino:

Bem como a gota d'água o pobre insecto inunda,
Inundem-me d'amor teus olhos – céu e luz –
A quem pedimos nós que amor ao peito infunda?
Ao seu símbolo – à cruz – !

Abre-te, asilo santo, único, eterno abrigo
Ó seio virginal! Ó seio de mulher!
É mãe, e Irmã e amante! É este o seio amigo!
Eu quero ainda viver!

Este “quero ainda viver” sob a invocação da Cruz e *Beatrice*, num poeta de 18 anos, só não faz sorrir porque sabemos como o fantasma da morte foi nele, mais do que pose precoce, tentação a pagar com juros. E o poema continua:

Ó Infinito, Ideal, Visão que mal pressinto!
Transfigura-te aqui! deixa cair teu véu!
Quero palpar e ver a Deus, nisto que sinto!
Quero antever o céu!

Venham-me esta alma ungir palavras do teu lábio.
Que mestre há aí que valha um lábio de mulher?
Que livro folheou o Cristo, o maior sábio?
Quero a vida aprender!

Este “erótico crístico” ainda tipicamente romântico, conhecerá uma metamorfose, para não dizer, uma inversão completa, ao nível simbólico, no Antero da maturidade. Toda a positividade deste *erotismo*, mesmo tão fantasmático, tor-

nar-se-á *negativo*. Em suma, *anti-erótico*, enterro da Musa. Mas já neste primeiro Antero, se da letra passarmos ao que esse erotismo veicula como vida ficcional, encenação do sentimento e encenação de Eros, a paisagem interior de Antero descobre-nos sombras e desvãos esconsos e perde essa inocência a que ele mesmo aludiu quando publicou as *Primaveras*. Óscar Lopes, a propósito da presença da Mulher na poesia de Antero, refere-se, como também assinala Cleonice, à *sensibilidade algo enigmática de Antero*. No que se refere ao seu erotismo em geral, a observação é justa. Com uma ressalva, o *enigma de Eros* é-nos congénital. Nem temos outro. Para cada um de nós, como para Édipo, mau grado as denegações ou reinterpretações, o *enigma* é o enigma de Eros. Pelo menos, na cultura ocidental de raiz cristã. O que é interessante, é compreender, ou tentar compreender, a engrenagem do enigma de Eros em Antero no que ele terá, senão de único, ele é universal – mas de *singular* na imagem que dele filtra na sua poesia. Paradoxalmente, esse enigma parece-nos claro de mais. Entre a *hipertrofia* onírica do papel da mulher na sua poesia das *Primaveras* e a sua rasura ou alquimia nos *Sonetos* da maturidade há um tal abismo, que a questão dele se constitui em enigma de outra ordem.

Pouco conhecemos da real *vida amorosa*, ou que assim se chama, de Antero. Do que conhecemos dela, tudo indica que nesse plano, como no resto – mas este resto é o que é iluminado por ela – Antero exemplificou, até à tragédia, o que se chama *comportamento de fracasso*. Oliveira Martins, que sabia do que falava, ligou a sua tragédia vital e o seu fim, ao que ele mesmo designou como “a Mulher”. A propósito do seu suicídio contou que várias vezes lhe tirara a pistola das mãos. Razão? A Mulher. Mas o que se esconde neste diagnóstico com relentos de vulgaridade? Não o sabemos, e não podemos vestir a pele do seu analista-anatomista Sousa Martins, ou de Sigmund Freud, para nos consolar de o não saber. O que nos interessa está nos textos. Tudo é texto e tudo está nos textos. E o que eles, tão transparentemente, confessam, do que eles falam, é de um *sujeito ficcional* que se representa como amorosamente carente, volvendo a cada momento do que ele chamou a “lôbrega jornada” da vida para a *Casa do Amor*, deserta como o *Palácio da Ilusão*, assombrada, mas também iluminada, pelo único amor que miticamente não *trai*, ou trai menos, a que a mãe serve de braço.

É-lhe necessário que a Mulher lhe seja tudo, salvo a *plenitude gloriosa e terível do Feminino*, do Outro igual, amigo-inimigo. Quando esse Feminino não

é a *pequenina*, nem a *Virgem Santíssima*, mas um ídolo tenebroso, a Salomé futura do Simbolismo, Eros em toda a sua magnificência instintiva, bárbara, aquela que Charles Baudelaire descrevera como *natural*: “*La Femme est naturelle, donc abominable*”. Não seria tão complexa a relação de Antero com a Mulher como foi a de Baudelaire, mas não esqueçamos que ele foi o primeiro que o soube ler, fascinada e escandalizadamente.

E não parece um contra senso ver em *Metempsicose* – único na poesia de Antero – mais do que lampejos do inferno erótico baudelairiano:

Ardentes filhas do prazer, dizei-me!
Vossos sonhos quais são, depois da orgia?
Acaso nunca a imagem fugidia
Do que fostes, em vós se agita e freme?

Noutra vida e noutra esfera, aonde geme
Outro vento, e se acende um outro dia,
Que corpo tínheis? que matéria fria
Vossa alma incendiou, com fogo estreme?

Vós fostes nas florestas bravas feras,
Arrastando, leões ou panteras,
De dentadas de amor um corpo exangue...

Mordei pois esta carne palpitante,
Feras feitas de gaze flutuante...
Lobas! leões! sim, bebei o meu sangue!

Parece Gomes Leal. É o mesmo fantasma passivo – aqui, até ao masoquismo – das mais suaves poesias platonizantes ou pseudo-platonizantes da juventude e mesmo de outras mais tardias.

O sonho impalpável do desejo, como ele diz, que é antes desejo impalpável, não tem onde se incarnar. Só como miragem. E, depois, como fim dessa mesma – e de todas as miragens – aquela que a Morte configura. Um poema como *Ideal* diz sem véus – para nós, hoje – o que aqui se insinua:

Aquela, que eu adoro, não é feita
De lírios nem de rosas purpurinas,
Não tem as formas lânguidas, divinas
Da antiga Vénus de cintura estreita...

Não é a Circe, cuja mão suspeita
Compõe filtros mortais entre ruínas,
Nem a Amazona, que se agarra às crinas
Dum corcel e combate satisfeita...

A mim mesmo pergunto, e não atino
Com o nome que dê a essa visão,
Que ora amostra ora esconde o meu destino...

É como uma miragem que entrevejo,
Ideal, que nasceu na solidão,
Nuvem, sonho impalpável do Desejo...

É certo que em todo o amor acabamos por tomar a nuvem por Juno, mas é para tocar Juno que abraçamos a nuvem. O único objecto ficcional onde tudo conflui, mais do que nuvem, mais que impalpável, é a Morte e a ele se pode vincular, como mero espasmo sem matéria, um Desejo de si mesmo incerto ou sem conteúdo erótico. Excepto o de um *nada* budisticamente sublimado em *Tudo*.

A Morte – a nossa morte – não tem conteúdo. A poesia de Antero é a tentativa lograda e malograda para dar voz a essa intuição. É a ausência de conteúdo que, tornando-a impensável, a converte num fantasma letal para quem quer penetrar o seu enigma imaginário, como Antero, com fascinada paixão o tentou. Antes que ela o levasse para o seu “seio”, quis Antero *domesticá-la*, morrer nela para não morrer, cantá-la e sublimá-la como puro *Não-Ser*, ou, da maneira mais sensível e familiar, transfigurá-la em Noite acolhedora, em plácido repouso do seu coração inquieto, coroada de atributos, (adjectivos), – que vivem unicamente do seu conteúdo negativo:

A noite é a imagem do Não-Ser,
Imagem do repouso inalterável.
E do esquecimento inviolável.

E à mesma Noite que ele chamará *irmã*, no mais profundo e doloroso dos seus versos:

Morte, irmã coeterna da minha alma

convertendo assim os mesmos fantasmas do coração, tão caros ao seu erotismo sem Eros dentro, para poder evocar o inevocável em termos de presença apaziguadora, de amor sem lágrimas de Eros, as das paixões e dos amores reais. *Irmã*, a *Morte* pode dar-nos a mão. Pessoa lembrar-se-á disso nos fragmentos das *Odes à Noite*.

Conceptualmente, ele não podia acrescentar nada, a não ser florir um pouco esse lugar de ausência resgatada por esta morte com rosto humano – o último, como o da Esfinge – ao que Antero tão bem circunscrevera:

A noite é a imagem do Não-Ser
imagem do repouso inalterável
E do esquecimento inviolável
Que anseia o mundo farto de sofrer.

Com razão diz Cleonice que a Ideia e a Morte foram as únicas musas de Antero. Também o pensamos. Mas naquele verso de comentário infinito, o que salva o nada do seu nada, a Morte da morte, é justamente essa *irmã* com o seu cortejo de fantasmas que daí por diante povoam o imaginário erótico nacional na sua versão canónica ou insólita e que vão de Eça a Gomes Leal, a Cesário, a Helder Macedo, por exemplo. No coração da morte está o rosto feminino.

E se fossemos poeta podíamos imaginar para a terrível epígrafe que escolhemos – a do eterno amor envolto no eterno luto – a sua inversão:

A ele seduzia-o a paz santa e inefável
Que envolve o eterno luto no eterno amor.

Talvez mais do que ninguém, e primeiro do que ninguém, Antero soube que a noite da Morte é só a do não-Amor. Para se consolar deu-lhe um rosto de irmã.

O “CORRELATIVO OBJECTIVO” DE T. S. ELIOT E A SUA VERSÃO PESSOANA (Digressões)

Maria Vitalina Leal
de Matos
Universidade de Lisboa

1.

Ao ensinar, por dever de ofício, o b-a, ba das coisas literárias, a propósito do *new-criticism* vem à baila a noção de “correlativo objectivo” que explico sempre com um certo mal estar.

Creio que ele provém de diversos factores: por um lado, Eliot¹ não clarifica absolutamente a noção que propõe; por outro, o exemplo escolhido, o *Hamlet* de Shakespeare não se afigura um exemplo fácil, dada a complexidade de problemas que envolve e que justamente o ensaio de Eliot procura trazer à tona. Aliás, talvez a finalidade de Eliot seja menos a de propor uma noção-chave, e antes a de mergulhar no tumulto do conflito hamletiano, e tentar ordenar um tanto as suas impressões, para o que teria recorrido ao achado desse conceito explicativo. De qualquer modo, nem o conceito, nem a sua interpretação da peça resultam claros, embora à luz deste ensaio a obra se revele numa obscuridade irradiante.

Diz o crítico que “o único modo de expressar emoção na forma de arte é descobrindo um “correlativo objectivo”; por outras palavras, um conjunto de objectos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que será a fórmula dessa emoção específica”².

Mas de que emoção se trata? A da personagem? A do autor? A do leitor?

O contexto dos exemplos dados em seguida (*Macbeth*) deixam-nos indecisos. E mais ainda o caso de Hamlet aduzido logo depois. “Hamlet (o homem) é dominado por uma emoção que é inexprimível, porque é *excessiva*, em relação aos factos tal como se apresentam. E a suposta identidade de Hamlet com o seu autor é genuína até este ponto: a perplexidade de Hamlet, perante a ausência de objectivo equivalente aos seus sentimentos, é um prolongamento da perplexidade

do seu criador em face do problema artístico.”³. Nesta perspectiva, trata-se não já das soluções literárias (“um conjunto de objectos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos”) da obra; mas sim de equacionar a projecção que o autor faz numa personagem e numa peça numa emoção particular sua.

Seguidamente, Eliot trata de explicar a “dificuldade” que Hamlet tem de se defrontar com a “emoção essencial da peça”, a *aversão* causada pela mãe, pelo facto de “a mãe não ser um equivalente adequado daquela [aversão]; a aversão envolve-a e excede-a”⁴. É isso que “impede a equivalência objectiva”⁵, que torna a aversão um sentimento “incapaz de representar”.

Como se vê, o crítico deslocou a sua atenção da relação autor-personagem, para o interior da própria personagem, para um dado exclusivamente textual considerado em si mesmo.

E o resto do ensaio consiste no desenvolvimento dos problemas enunciados, com base na confusão assumida entre personagem e autor: “Na personagem de Hamlet, é a paródia de uma emoção que não pode encontrar escape na acção; no dramaturgo, é a paródia de uma emoção que ele não pode exprimir em arte.”⁶. “Temos simplesmente de admitir que, neste caso, Shakespeare tentou resolver um problema que se revelou demasiado para ele”. Ou seja: com a tragédia *Hamlet*, Shakespeare tenta resolver um problema excessivo, problema que diz respeito à sua personalidade empírica, à sua biografia e ao seu inconsciente.⁷

“Porque de algum modo o tentou, é um enigma insolúvel; sob compulsão de que experiência tentou expressar o inexprimivelmente horrível, não podemos jamais saber.”⁸ Ou seja, não temos nem teremos nunca acesso ao dado primordial que está na origem da criação literária; digamos que esse elo da cadeia (da comunicação), o que liga o autor à obra, e a motiva, temos de aceitar estar-nos vedado.

Aquilo a que poderemos aceder é à “fórmula dessa emoção específica”, por outras palavras, o seu “correlativo objectivo”.

Nestes termos, a teoria constitui uma forma astuciosa de, no âmbito da reacção à poética romântica e à história literária oitocentista (mas de modo menos radical e formalista que o das escolas continentais), manter a velha questão da *origem da criação literária*, mas procurando-lhe uma resposta mais compatível com o avanço da reflexão teórica sobre a literatura.⁹

Com o esgotamento da poética romântica (ou da *vulgata* em que ela se transformou), o conceito da obra como relação transparente do interior no

exterior, confissão sincera e autêntica, torna-se inviável; ou melhor, desmascarou-se a ilusão dessa transparência e dessa autenticidade. Também para isso contribuiu a história literária oitocentista, que encontra na relação entre o *homem* e a *obra* o modelo de inteligibilidade com que interroga o texto literário.

O uso e o abuso deste modelo de inteligibilidade - reduzindo o texto a um documento biográfico, ou forçando-o a reconstituir biografias fantasiosas - acaba por desacreditá-lo.

Nesse sentido, não havia mais nada a prosseguir, nem a tentar.

É neste contexto que a teoria do “correlativo objectivo” aparece como uma nova forma de abordar a questão: como se originou a obra literária? Qual a relação entre a obra e o seu criador? Como produz a obra efeitos no leitor?

A resposta não deverá procurar-se do lado dos dados biográficos, onde não poderemos decifrar “o enigma insolúvel”, porque os dados biográficos eventualmente pertinentes são insusceptíveis de ser conhecidos.

A resposta só poderá encontrar-se caso a caso, equacionando o “conjunto de objectos”, a “situação”, a “cadeia de acontecimentos” que são “a fórmula dessa emoção específica”¹⁰, ou seja, compreendendo que o texto contém em si a resposta; e nada, além da análise da sua densidade e da sua espessura poderá proporcionar melhor conhecimento. Só aí há resposta, ou em nenhum outro lugar.

Em face deste entendimento, creio encontrar em Fernando Pessoa uma formulação feliz da aporia com que se debatiam nesta época os estudos literários, bem como uma solução plenamente coerente. Refiro-me à ideia de poesia como *fingimento*, e da sua concretização no poema “O Menino de sua Mãe”.

A crítica tem visto no texto uma projecção autobiográfica (Almada Negreiros, nos versos em pedra à entrada da Faculdade de Letras de Lisboa; e João Gaspar Simões¹¹). Mas o texto impede-nos de admitir um biografismo directo: Fernando Pessoa não era jovem no momento da redacção do poema; nunca foi soldado; não foi ele que faltou à mãe, mas, duma ou doutra forma, foi esta que lhe faltou. Quem morreu jovem foi o seu pai. O poema não reflecte nenhum destes elementos biográficos. E no entanto, os críticos que conheceram Fernando Pessoa pessoalmente vêem no poema um auto-retrato: “‘O Menino de sua Mãe’, poesia que Fernando Pessoa escreve em 1926, pouco tempo depois do falecimento de D. Maria Madalena, foi-lhe inspirada, confiou

ele a um amigo, por uma litografia entrevista na parede de uma sala de pensão [...] O facto, contudo, de ter sido escrita pouco depois da morte da sua própria mãe, em razão do muito que sabemos que contraria a paradoxal pretensão do poeta que se vangloriava de em arte não saber senão mentir, ajuda-nos a compreender aquilo que foi uma das crises mais sérias da sua existência inteira. ‘O menino de sua mãe’ não era o jovem soldado morto descoberto na litografia anónima da sala de jantar da pensão lisboeta - mas o próprio Fernando Pessoa. [...] Foi a mãe quem lhe dera esse nome - ‘Filho único, a mãe lhe dera / Um nome e o mantivera’ - Mas Fernando António merecia-o por direito próprio.”¹²

Auto-retrato não será, como se viu. Mas sem dúvida a expressão dum sentimento de abandono experimentado na infância, a dor de laços familiares cortados, o que estará na origem da perda do sentido da vida.

Se tivermos em conta que o poema constrói uma personagem *fictícia* - o jovem soldado morto e abandonado no campo de batalha; que se enuncia na terceira pessoa, o que é muito raro num texto lírico (por definição, o domínio da subjectividade), e que essa forma de enunciação acarreta um inevitável efeito de *distanciamento*, sensível no ritmo sereno (que contrasta, aliás, com a comoção e a pungência que o poema provoca), sensível também na recusa dos efeitos retóricos, da eloquência, da dimensão panfletária¹³, percebemos que se trata dum exercício perfeitamente conseguido daquilo que Fernando Pessoa propõe quando fala da poesia como *fingimento*:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve
Mas só a que eles não têm.¹⁴

A construção da personagem, a estratégia da descrição, o enquadramento comovedor, o tratamento do tempo, a recusa da dimensão espectacular e do

público, a orientação anti-retórica, anti-expansiva, anti-persuasiva, a afectividade contida, a melancolia, a doçura e a suavidade do ritmo são alguns dos recursos que levam os leitores a sentirem “a dor [...] que eles não têm”, e a captarem assim a “fórmula dessa emoção específica”¹⁵ que eles não experimentaram realmente, mas que imaginam e compreendem apesar disso. E esta sua emoção é – eventualmente – *análoga* àquela que o seu criador sentiu, por outras palavras, o seu “correlativo objectivo”.

Isto é: através do poema, *no poema*, o leitor encontra uma forma de intuir e de *conhecer* (de algum modo) a “*vivência*” do poeta que originou o poema.

Pergunta-se apenas: será que isso importa ainda ao leitor que “foi capaz”¹⁶ de aceder ao poema?

2.

O exemplo da exploração deste texto parece interessante porque temos acesso (ou julgamos ter) às circunstâncias biográficas que estão na origem da criação literária: a complexa relação afectiva de Fernando Pessoa com sua mãe; a frustração que de alguma forma o fez sentir-se “amadrastado da vida”, “filho monstruoso do amor natal que se lhe negou”¹⁷. Conhecemos portanto, neste caso, o elo da cadeia que Eliot considera “o enigma insolúvel”. E conhecemos o poema. Vemos assim como se “digere e transmuta” essa matéria-prima...

Ocorre contudo perguntar se a resposta que obtemos corresponde à nossa expectativa. O que é que o conhecimento das circunstâncias biográficas acrescenta ao conhecimento que a leitura do poema nos dá?

Isto é: a pergunta sobre a criação artística deve ser dirigida para este lado da cadeia (o da relação do autor com a sua matéria-prima)?

Ou verificamos agora, ao fazer a experiência do *meio* do texto, da *forma* da sua linguagem, que a resposta não está, ou pelo menos não está inteiramente, nesse lado da cadeia?

De certo modo, é a questão da *referência* que ainda se coloca. Importa-nos saber de que é que a obra fala? Ou basta-nos saber o que a obra diz?

Ou seja: pode importar-me pouco saber o que está na sua origem; porque me importa bem mais aproveitar, gozar, aquilo que a obra me dá - a capacidade de entrar no universo que ela me abre. Se esse universo existiu realmente,

talvez seja, *agora*, secundário. Porque entretanto se criou um organismo, uma obra que – sempre que é lida – desperta no leitor a capacidade de, pela imaginação, encontrar esse mundo.

O que mudou foi o seguinte: em vez de colocar a interrogação na relação da obra com o seu autor (paradigma do historicismo oitocentista: biografia, intenções, influências), a espessura e a densidade da obra mostram que – para lá de toda a especulação sobre esse lado do circuito, é *no texto* que se concentra o poder misterioso da criação. Criação que acontece de novo de cada vez que leio, e refaço, assim, a incursão no mundo maravilhoso que ele formou.

(De novo regressam velhas palavras – até que ponto vazias? até que ponto promissoras? – a alquimia, o mistério da poesia; processo obscuro, transmutação, metamorfose.)

Este foi o percurso dos estudos literários no séc. XX: aprender que o segredo do texto está no “meio”, no próprio texto – daí a leitura imanente, a *close reading* ou *clôture*, formas diversas de chamar a atenção para a obra em si.

Percurso que representa a vontade de deixar de lado domínios adjacentes da obra (a biografia, a história, a sociedade, as influências), e todo o tipo de pesquisa erudita necessária para depreender os factos atinentes a esses domínios, por motivo da consciência de que, assim, a obra acabava por ser esquecida. Os arredores deixavam de ser arredores para ocuparem o centro do estudo; e a obra era relegada para a função de mero documento desses objectos, tomados nucleares.

A reacção a esse modelo de crítica consistiu em restituir à obra o seu lugar central; e em focar nela e só nela toda a atenção.

3.

Porém, devemos tomar consciência de que, deste modo, se perderam de vista as importantes questões que estavam por detrás dos estudos dos “arredores” da obra, e às quais estes procuravam (mesmo se de forma canhestra) responder. Questões como: *o que é a criação literária?* À qual se acrescentava uma outra (mais ou menos explícita): *De que modo é a génese explicativa?* O que é que a génese explica?

Porque, no fundo, o que é o biografismo, por exemplo, senão uma forma de encontrar resposta para esta questão? A criação captar-se-ia nos elementos

biográficos que – através da *expressão* – a obra conservaria, de modo a comunicarem-se aos leitores.

No decurso dos formalismos novecentistas a focalização da crítica no *texto*, e particularmente na *linguagem*, acaba por eliminar essa questão. As perguntas passam a ser outras: *como é* que o texto produz este efeito? *Como* está organizado? *Como é* que funciona internamente?

A atenção ao funcionamento interno (e o deslumbramento com a pesquisa e descoberta desse organismo complexo, rigorosamente regido por estruturas de diversos níveis) fez esquecer (quando não recalcou) a pergunta que movimentou o estudo da obra literária no séc. XIX porque deslocou o horizonte desses estudos.

Essa pergunta, “o que é a criação literária?”, entendiam-na os oitocentistas necessariamente ligada a uma referência, uma origem, uma génese. A criação seria iluminada a partir da sua relação com o exterior: a obra e o homem; a biografia; as influências; o meio ambiente, etc..

A reacção do séc. XX consistiu em apagar a questão ou deslocá-la para o domínio da *linguagem literária*. De qualquer forma, as premissas de que partiria qualquer resposta consistiam na negação da relação da obra com o seu exterior. Cortar o cordão umbilical com a referência foi o gesto mais radical que os estudos literários do séc. XX praticaram (e feito com que violência! ...)

Contudo, negar toda e qualquer relação, se é possível, não é satisfatório.

(Proust, nas suas reflexões “Contre Sainte-Beuve”, tem sem dúvida razão, mas apenas duma forma negativa.

E se “o referente” pode ser expulso da linguagem, ela não prescinde nunca da função referencial ...)

É por isso que a teoria do “correlativo objectivo” de Eliot aparece ainda como uma proposta sedutora: ela congrega um misto de mesmo e de outro, uma aliança entre proximidade e distanciamento capaz de prometer um esclarecimento que, resolvendo o enigma, não o reduza.

NOTAS

¹ T.S. ELIOT, “Hamlet” e “Os Poetas Metafísicos”, in: *Ensaio Escollidos*. Selecção, Tradução e Notas de Maria Adelaide Ramos, Lisboa, Cotovia, 1992.

² “Hamlet”, op. cit., p. 20.

³ Idem, ibidem.

⁴ Idem, ibidem, p. 21.

⁵ “Equivalência objectiva” parece funcionar como outra designação de “correlativo objectivo”. Cf. também o ensaio “Os Poetas Metafísicos”.

⁶ Idem, ibidem.

⁷ “Precisamos de muitos factos biográficos. [...] Teríamos de compreender coisas que o próprio Shakespeare não compreendeu.”

Idem, ibidem.

⁸ Idem, ibidem.

⁹ Os autores que inspiram o *new criticism*, entre os quais T. S. Eliot ocupa um lugar de destaque, (tal como os formalistas russos, os críticos da estilística e, um pouco mais tarde, ainda os estruturalistas) tinham como horizonte a estética do romantismo (o conceito

de arte como *expressão*, ou mesmo como *confissão*) e a forma como a história literária positivista dela tinha usado e abusado. Assim, convergem quase com unanimidade no questionamento da *expressividade*, não admitindo a relação directa e imediata que a obra teria com o real que lhe serviria de modelo, ou que estaria na sua origem. Daí decorre igualmente a sua discordância do biografismo.

¹⁰ Idem, ibidem, p. 20.

¹¹ João Gaspar SIMÕES, *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História de uma Geração*, Lisboa, Bertrand, 1950.

¹² Idem, ibidem, pp. 29-30. *Vide* todo este capítulo, significativamente intitulado “O Menino de sua Mãe”.

¹³ Recusa que nem sempre a crítica tem compreendido.

¹⁴ Fernando PESSOA “Autopsicografia”

¹⁵ T. S. ELIOT, op. cit.

¹⁶ Luís de CAMÕES, “E bem aventurado o sofrimento / que soube *ser capaz* de tanta pena”, Elegia “Aquele Mover d’Olhos Excelente”.

¹⁷ Cf. SIMÕES, op. cit., pp. 35-36.

O DELFIM, ou “O Ano Passado na Gafeira”

Teresa Cristina Cerdeira
da Silva

Universidade Federal do Rio de
Janeiro (UFRJ)

D. Cleonice, ou D. Cleo, como nós carinhosamente a chamamos. Há quase vinte anos, num dos cursos para o Doutorado em Literatura Portuguesa na UFRJ, em que alguns de nós nos reunimos para ler, sob a sua orientação, a obra completa de José Cardoso Pires, um primeiro embrião deste texto foi experimentado. Passou o tempo, o texto esquecido é bem outro, e retomá-lo hoje, aqui, é uma forma de dupla homenagem: à excelência de um autor que admiraremos sempre, e também à lembrança de um tempo em que nós podíamos ouvi-la com a assiduidade dos alunos que têm um mestre especialíssimo que está pronto a dizer como está desejoso de ouvir. Talvez tenha sido essa a grande lição que aprendemos: a que mistura saber e sabor, rigor e generosidade. Muito obrigada.

*Para Cleonice Berardinelli –
que sabe o sabor de ler e ensinar –
a quem esta festa é dedicada.*

*Para José Cardoso Pires –
esse outro José – para quem a festa não acabou.*

Por mim, no que toca ao modo de narrar, prefiro correr o risco de jamais atingir o ponto impreciso da clareza a pecar por excesso, ultrapassando-a. Das duas faces desastrosas do gume, a última parece-me a pior porque resvala para o tom impositivo que anula os valores da sugestão e que impede a leitura de se tornar em si mesma uma segunda criação. José Cardoso Pires, *E Agora, José*, p. 141.

Começamos assim por uma arte poética, que inclui o autor numa linha-gem de escritores para quem a economia da escrita é ao mesmo tempo um postulado estético e uma atitude política. Postulado estético que retoma um certo eco mallarmeano: “*suggérer, voilà le rêve*”, a consciência algo aflita de um Graciliano Ramos a fazer do seu personagem de *Angústia* o porta-voz da asserção: “o resto é bagaço”, ou ainda do poeta João Cabral que elege entre os seus toureiros-poetas, aquele que fala “sem deixar que se derrame a flor que traz escondida” ou que recusa na escrita “o resto de janta abaianada” em prol de uma fala que se tece “com as mesmas vinte palavras, girando ao redor do sol, que as limpa do que não é faca”. Com Cardoso Pires a economia terá ainda certamente uma atitude política, como a evitar uma escrita que “resvala para o tom impositivo” do conhecimento pleno, da verdade indiscutível, da lição a ensinar, fazendo-nos repensar em moldes mais modernos os postulados neo-realistas que abreviam o lastro pedagógico em prol de uma liberdade de leitura que se torna, assim, como ele próprio sugere, “uma segunda criação”.

Partir desta afirmativa do autor para iniciar uma leitura de *O Delfim* aponta já o veio de entrada num romance onde a estória está necessariamente comprometida com o próprio ato de narrar, com a economia de uma linguagem elíptica, com o estilo de meada embaraçada a fingir o discurso de *enquête* policial afinal não deslindada, com os entrecruzamentos temporais que fazem ir e voltar ao “ano passado na Gafeira”, com a visão privilegiada – embora parcial – de um narrador-personagem não onisciente, que prefere apontar os fatos a concluir sobre eles, deixando também ao leitor a sua parte na composição da trama.

Publicado em 1968, esse romance negocia com atitudes de escrita só aparentemente contraditórias. Se, por um lado, a tradição neo-realista de uma arte engajada encontrava-se plenamente justificada num Portugal esmagado pela repressão salazarista, pela violência da guerra colonial, pela Censura das artes e da imprensa de que o romance, aliás, dá conta ao falar dos jornais tão lavados “que sujam as mãos” e que não valem de nada a não ser “para os desconfiados leitores das entrelinhas” (p.149-150), por outro, a ruptura na construção do romance, típica dos anos 60, não deixava de criar expectativas novas para uma escrita que se queria sobretudo autocentrada e auto-reflexiva, levando mais em conta o próprio funcionamento da narrativa do que a sua relação

com o mundo exterior. *O Delfim* parece estar na charneira destas duas tendências que, como veremos mais claramente nos anos 80, poderão mesmo combinar-se sem se excluir num gênero a que se chamará “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1992).

A herança neo-realista, em que o romance se faz, de certo modo, o arauto da revolução, foi privilegiada no estudo a ele dedicado em 1977 por Maria Lucia Lepecki¹, em que a ensaísta põe em evidência uma estratégia narrativa de clandestinização do narrado, isto é, em que aquilo que para ela é o projeto central do romance – a tomada de posse da lagoa pelo povo da Gafeira – aparece quantitativamente minimizado de modo a neutralizar a censura que porventura lesse a obra como um projeto de revolução vitoriosa tornada possível. No que se refere às inovações da técnica narrativa, não seria de todo impossível aproximar essa escrita de um certo *nouveau roman* – versão romanesca e versão cinematográfica – em que os exercícios e cortes temporais poderiam até mesmo fazer lembrar algumas narrativas tornadas célebres como *L'Année Dernière à Marienbad*, em tempero português, que exigia mais que um excêntrico jogo formal de narrativas entrecortadas. Mas aí estão elementos similares, como a autoridade dos discursos na criação da realidade, as constantes intersecções do passado com o presente, fantasmas de tragédias como o homicídio e o suicídio, com maior ou menor peso histórico ou ficcional em cada uma das obras referidas. Enfim, no romance de Cardoso Pires, a volta do personagem à Gafeira, um ano depois, faz nascer uma *enquête* só aparentemente policial, já que só aparentemente é desejo do narrador revelar a verdadeira trama do crime, se crime houve, e se foram dois ou apenas um. Jogando com hipóteses, se fosse intenção deste narrador revelar, como num romance policial, as causas e as conseqüências dos acontecimentos trágicos da casa dos Palmas Bravo, não poderia ele iniciar a escrita antes de ver solucionado o enigma. Numa narrativa policial que se conforme à tradição do gênero, o narrador ou é onisciente ou descobre e faz descobrir, no decorrer da narrativa, a chave do mistério. Nenhuma dessas opções é, no entanto, a escolhida pelo narrador de *O Delfim*. Ao invés de solucionar o mistério, adentra-se ele em outros mistérios paralelos, sonda-os sem decifrá-los, faz o leitor penetrar no interior dos personagens num discurso de hipóteses para nos fazer refletir com ele sobre suas inquietações, suas frustrações, suas falências, seus sonhos de poder. Nisso ele se torna muito mais que um repórter. Se usa “provas” que lhe chegam ao

conhecimento por esta ou aquela via, elabora, para além delas, outras possibilidades, compondo o quadro em que se inserem os personagens com dados reais (autos, falas, monografia, caderno de apontamentos) e também imaginários, quando dá azo a divagações e quando, contaminado, talvez, pelos fumos da lagoa, faz da vidraça de sua janela uma tela onde projeta o filme de sua própria *rêverie*, palavra que aqui se justifica se levarmos em conta que grande parte do texto teria sido composta numa noite de vigília, em que os estados de sono e lucidez se alternam na febre da produção textual. Compõe, através da imaginação, cenas a que não pôde assistir mas que tenta ver, menos com os olhos reais, que o tempo, no seu escoar, lhe impediria, mas com os olhos do devaneio que lhe permitem a invenção de outras possibilidades para o real. Não são também deste tipo os discursos que o homem obstinado e grave de Marienbad parece tecer diante da bela e jovem prisioneira da gaiola de ouro? Que haveria de verdade nessa realidade que vai sendo construída pelo sedutor? Afinal toda sedução, todo desvio, é antes de tudo um desvio em linguagem, e o discurso uma sedução donjuanesca.

O que a narrativa deste romance de Cardoso Pires põe em evidência é a questão do poder, tomando como metáfora o último líder do clã dos Palmas Bravo, Tomás Manuel, o Delfim. O epíteto, como aponta o dicionário, à maneira das referências à realeza do passado, tem sentidos bastante coerentes com o personagem: herdeiro do trono, o golfinho devorador de peixes menores, ou ainda o bispo no tabuleiro de xadrez. As artimanhas da história e da construção romanesca destronarão esses protótipos do poder e o personagem de Tomás Manuel da Palma Bravo se revelará aos poucos, ironicamente, bispo em xeque, golfinho devorado e herdeiro sem poder.

Esse processo de desmontagem do mito é, possivelmente, um dos exercícios políticos mais bem conseguidos da escrita do romance que acaba por reverter os três mandamentos da opressão – “Vinho por medida, rédea curta e porrada na garupa” (p.269) – considerados infalíveis para a eternização de um projeto “*ad usum Delphini*”. Aos discursos de ratificação da ordem intemporal, em que assoma de modo indiscutível a Monografia do Termo da Gafeira, sucede um romance – *O Delfim* – que assinala, embora de modo não dogmático nem pedagógico, o aniquilamento do mito em proveito da história. Em outras palavras, e para retomar um ícone textual, a lagartixa se move, desperta, dá um salto, contrariando a ordem estática e anti-revolucionária, que eterniza os

valores sem contestá-los, que se funda na imobilidade social e na repetição de estruturas arcaizantes. Mito e história são discursos que se enfrentam por caminharem em sentidos opostos. Roland Barthes definiu-os ao ler com perspicácia a função do mito na modernidade:

O oprimido não tem nada, ele tem apenas uma fala, a da sua emancipação; o opressor tem tudo, sua fala é rica, multiforme, suave, dispondo de todos os graus possíveis da dignidade: ele lida sobretudo com a metalinguagem. O oprimido faz o mundo, ele tem uma linguagem ativa, transitiva (política); já o opressor o conserva, sua fala é plena, intransitiva, gestual, teatral: é o Mito. A linguagem de um visa a transformar, a linguagem do outro visa a eternizar.

Frente a frente estarão, portanto, dois textos, dois discursos em luta, o primeiro que ratifica o poder, o segundo que insidiosamente narra a sua falência e o exercício de uma revolução: a escritura que aponta o novo, fazendo face à Escritura – sagrada – que ratifica a ordem. Que a revolução se torna possível quando as estruturas de força do modelo anterior demonstram sinais de degradação, é fato incontestável. Como se a estrutura familiar da linhagem dos Palmas Bravo fosse o microcosmo da estrutura social, a sua dissolução leva consigo a dissolução dos valores que a sustentavam e que regiam o poder no interior e para além do núcleo familiar. No romance, esse intervalo do processo revolucionário é datado e dura exatamente um ano, porque simbolicamente a presença do personagem-narrador na Gafeira se dá em dois anos seguidos no dia oficial de abertura da temporada de caça. Ele é, pois, um narrador-caçador de histórias e de aves, que assiste ao apogeu de um domínio e à narrativa de seu apagamento, situando-se num espaço especialíssimo de observação – a janela da pensão de caçadores que dá para a praça da Gafeira – e num tempo de revolução – o dia dos festejos da posse da lagoa pelo povo da Gafeira. Desse tempo e desse espaço presentes passamos entretanto continuamente, através do discurso da memória – memória escrita do caderno de apontamentos do Escritor ou reavivada oralmente pelos relatos de habitantes especiais da aldeia: a hospedeira, o Regedor, o velho das Lotarias –, a um espaço e tempo passados em que se vão buscar as justificativas para a inauguração do tempo novo. Entre esses tempos a narrativa se tece, muitas vezes de forma

indiferenciada, em estilo dubitativo, transitando de uma descrição presente para uma intervenção passada, elucidada aqui e acolá por uma observação rastreadora das diferenças que o tempo sorratamente vai veiculando nos habitantes e na aldeia ainda não inteiramente capaz de negociar com a situação nova.

O circuito familiar que se desagrega – Tomás, Maria das Mercês e Domingos – era constituído por um dominador e dois oprimidos. Que os oprimidos são eliminados é constatação meramente circunstancial, porque, na verdade, mais que perda essas mortes têm uma função corruptora do poder. “Para cabra e para mulher, corda curta é o que se quer” é a fala proverbial desmontada pelos fatos, tenham eles a versão que tiverem: mulher que trai ou mulher que mata, Maria das Mercês se vinga da lagoa fértil e do marido cas-trador; ela a esposa maninha, que se supera na transgressão sexualizada com o servo Domingos. Quanto a este, maneta, mestiço e quase eunuco, as suas possibilidades de vingança – traição com a mulher ou relação homossexual com o patrão – também operam no sentido da desmontagem do poder. O que se sabe é que não se sabe ou não se possui a verdade, lida-se com versões incompletas, como incompleta é a própria composição dessa escrita. Ao findar o romance nenhuma versão é priorizada, o destino do engenheiro continua desconhecido do mesmo modo que se ignoram a causa e o autor das mortes. Também a própria enunciação de uma noite de insônia não é senão estruturalmente o projeto de um texto feito de notas, de colagens, de observações a serem comentadas, texto que, afinal, ainda está por escrever, ou que não se poderia então ainda escrever. Estruturalmente não se poderia exigir dele maior coerência porque, na verdade, quando finda a enunciação, nada está pronto: o romance não está pronto, o crime não está desvendado e, se o povo da Gafeira tomou posse da lagoa, isso não é senão o primeiro passo de uma revolução maior que ainda tardaria e que, àquela data, era ainda tão somente um projeto, um sonho, uma utopia. O largo da Gafeira continuava vazio, batido pelo sol, quase inóspito; nele, as únicas sombras ameaçadoras eram as da igreja e da muralha de granito que como um espectro o dominava. É certo que nesse muro a lagartixa (o tempo) se movera, mas o largo não recuperara ainda a alegria dos tempos de feira, nem superara o fantasma dos que partiram emigrados. O Escritor sabe que vai à festa do arraial mas está exausto e “espera”, “espera”, pelo dia em que possa fazer outras leituras diferentes da Monografia

ou dos apontamentos do seu caderno. “Para a próxima”, diz ele, “terei o cuidado de escolher outra leitura, de preferência um canto de alegria”. É que o tempo da Grândola ainda estava por chegar.

NOTAS

¹ Maria Lúcia LEPECKI, *José Cardoso Pires*, Lisboa, Moraes, 1977.

“HONRA E PAIXÃO” versus “PASSION ET VERTU”

Vilma Arêas
Universidade de Campinas
(Unicamp)

Este texto é um resumo da primeira parte de um trabalho ainda em curso que gira ao redor d’*O Primo Basílio*¹, envolvendo Flaubert, Eça de Queirós e Júlia Lopes de Almeida, escritora e jornalista brasileira do final do século passado. Devo também dizer que esta primeira parte contém um interessante mistério, que a seu tempo *não* será elucidado. Como se sabe, corremos grande risco quando tentamos decifrar os enigmas (veja-se o caso de Édipo), pois eles não foram feitos para serem decifrados. Vamos, entretanto, ao texto.

Aparentemente estão esgotadas as interpretações das relações da literatura portuguesa, e de Eça em particular, com a cultura francesa, partindo-se inclusive de seu depoimento pessoal. Em conhecida carta a Teófilo Braga a respeito d’*O Primo Basílio* confessa a tentativa de encontrar “a sublime nota da realidade eterna, como o divino Balzac”, ou “a nota justa da realidade transitória como o grande Flaubert”.

Essas relações evidentemente não poderiam ser tranqüilas e de seus equívocos nos preveniram, entre outros, António José Saraiva² e Antonio Candido³ (a crítica social de Eça seria predominantemente ética, *versus* a crítica econômico-social do romance de Balzac; a inexistência de um personagem verdadeiramente moderno ou avançado, como encontramos em Stendhal ou Flaubert etc.); Pierre Hourcade⁴ refere a mesma nota, frisando a “estranha mas fecunda confusão” nas interpretações de Eça da vida na capital francesa, como é fácil de ser verificado em *A Cidade e as Serras*.

Sem dúvida tais equívocos são circunstanciais, repousando na distância entre a civilização francesa do século XIX, quando Paris era a capital do século, segundo o famoso ensaio de Walter Benjamin, e um Portugal ainda timidamente aberto à industrialização, provinciano e analfabeto, estrangulado

entre a invasão napoleônica e o *Ultimatum* inglês. A tarefa imensa que se colocava aos intelectuais de então era a de transformar tal país segundo o modelo da França.

Quero deixar claro que as demais literaturas européias suportavam mal a comparação com a francesa na compreensão do mundo moderno em seus alvares, embora não na mesma medida que a portuguesa ou, mais ainda, a brasileira dos finais do século XIX. É o que nos mostra Auerbach⁵ no fecho de seu extraordinário ensaio sobre as raízes do realismo moderno, visíveis tanto na forma quanto no assunto das narrativas. Por exemplo, a isenção do narrador flaubertiano, a compreensão da tragicidade que habita seres humanos “menores”, isto é, de baixa formação espiritual e/ou de baixo nível social (Stendhal inaugura esse realismo com seu Julien Sorel), a estupidez derivada dos inícios da massificação, a que Flaubert foi sensível, anotando ecletismos de toda ordem, e o reinado do lugar-comum – esses traços *modernos* não os encontramos nem na Alemanha, onde as figurações eram sempre locais e mais estáticas, nem na Inglaterra que, embora apresentando a mesma evolução a respeito do novo realismo, também exibia um conjunto concebido de forma mais moralista, às vezes meio sentimental ou meio satírico à semelhança do século XVIII, mantendo-se afastado portanto da seriedade problemático-existencial do século XIX.

Essas observações funcionarão como pano de fundo – a elas retornarei – na aproximação de Flaubert e Eça de Queirós. Mais explicitamente, nos laços que unem *O Primo Basílio* a uma novelinha escrita pelo romancista francês, intitulada “*Passion et Vertu*”⁶, isto é, “Honra e Paixão” que, como se sabe, é o título do dramalhão escrito pelo personagem Ernesto Ledesma, e que funciona até certo ponto como espelho invertido do texto de Eça.

Durante muito tempo julguei que a inspiração mais próxima de *O Primo Basílio* tivesse sido “*Passion et Vertu*” e não *Madame Bovary* ou *Eugénie Grandet*, conforme alusão do próprio Eça, através do comentário de Julião.

“*Passion et Vertu*” foi escrito em 1837, quando Flaubert contava apenas 16 anos. No texto, o adolescente Flaubert faz brilhar “dois grandes olhos negros” que, segundo M. J. Bruneau, “poderiam ser aqueles de Madame Schlesinger”, esposa de um editor de música, modelo da Madame Arnoux da *Educação Sentimental*, e símbolo da mulher amada porém inacessível. O texto também faz parte das assim chamadas *Primeiras Obras* do escritor, ao lado da primeira

versão da *Educação Sentimental*, de Smarh, que faz pensar na *Tentação de Santo Antônio* etc. Curioso observarmos que os grandes temas da ficção flaubertiana já se esboçam nesses primeiros escritos juvenis. “*Passion et Vertu*” pode também ser considerado o germe de *Madame Bovary*, assim como “No Moinho” em relação a *O Primo Basílio*.

Essas pequenas obras da juventude são narrativas históricas, dramas, contos fantásticos ou filosóficos. Os temas mórbidos (a agonia, o apodrecimento, a loucura, o desespero, o crime) e diabólicos (a tentação, o monstro, a vitória do mal) são dominantes.

“*Passion et Vertu*”, por exemplo, define-se a si mesmo como *conte philosophique*, o que não deixa de sinalizar a presença de Voltaire, além de uma epígrafe de Shakespeare, retirada do 3.º ato, cena V, de *Romeu e Julieta*, que se abre justamente com a separação pungente dos amantes, ambos tocados pelo presentimento da morte. “*Dry sorrow drinks our blood*”, afirma Romeu, antes de despedir-se.

Essa epígrafe que alude a um drama arquetípico do amor, com valor paradigmático para a cultura ocidental, funciona como uma espécie de *coda* invertida: pela posição, pois está colocada não no final, mas no início da composição (em “*Passion et Vertu*” separações e mortes preparam o desfecho) e pelo sentido, porque retoma um texto que confirma a possibilidade do amor inteiro e absoluto, o amor-paixão, *mútuo*, é fundamental que se diga, em contração à narrativa flaubertiana, que inclui adultérios e impurezas. Se existe paixão, esta não é mais correspondida, já assinala inapelavelmente o reinado do desencontro e da desarmonia.

“*Passion et Vertu*” nos dá uma espécie de receita ou explicação desse desencontro, numa composição de estrutura paralelística que se mantém até o final: de um lado uma mulher sonhadora, “*les cheveux épars sur ses seins nus*”, absorvida pela luz pálida das vidraças noturnas, *versus* um homem banal, de coração seco, em suma, um químico, ressalta o texto (hoje diríamos um tecnocrata), e especialista na teoria moderna da sedução. Cito: “*ces principes, ces règles, le chic enfin, pour employer le mot vrai et vulgaire, par lesquels un habile homme en arrive à ses fins*”.

Flaubert traz a discussão do problema para o terreno das convenções literárias: agora não temos mais o “*méthode pastorale à la Louis XV*”, cuja primeira lição começava com suspiros e a segunda com bilhetes doces, como ocorre

nos contos morais e nas comédias de segundo time. Agora um homem avança para uma mulher, cobiça-a, faz uma aposta com os amigos; se ela é casada, melhor ainda. D. Juan substituíra Lovelace.

Em seguida Flaubert descreve o andamento do enredo: este homem introduz-se na casa da mulher, empresta-lhe romances, leva-a ao teatro, mostra-se *diferente*, faz-se amigo da casa, do marido, dos filhos, dos criados. Pretende que ela se enamore, seja pelo ciúme, pela vaidade, seja pelo corte da roupa, pela elegância da gravata ou das botas. E se a mulher pretende afastar-se, percebendo a armadilha, ele pode ameaçá-la de tornar pública uma certa carta; pode mesmo chegar ao extremo de repetir ao marido palavras ditas num momento de “*vanité, de coquetterie ou de désir*”. Ao final, após muitas humilhações ele a abandona “*brisée et abattue à son infortune*”. Mas ele é um homem de sorte: conseguiu ganhar a aposta.

Ora bem, embora o tema da mulher adúltera tenha se tornado insistente a partir do século XVIII, existem pormenores coincidentes e significativos entre “*Passion et Vertu*” e *O Primo Basílio*. Vejamos.

Em primeiro lugar, o título comum da novela de Flaubert e do drama de Ernestinho, “Honra e Paixão”, a que se segue a coincidência dos nomes: Ernesto chama-se o sedutor de “*Passion et Vertu*”, assim como o autor de “Honra e Paixão”. O movimento do par supostamente amoroso segue o mesmo compasso binário: de um lado a seduzida, que é despertada para a própria sensualidade, de outro o sedutor, para quem tudo se passa calculadamente. Ernesto ou Basílio são especialistas, a sedução é uma arte, existem receitas, regras, é necessário golpe de vista, como nas caçadas, talvez o talento seja também necessário.

Não podemos também esquecer o clima de aposta entre Basílio e Reinaldo a respeito da vitória do primeiro sobre a fraca resistência de Luísa; quando esta afinal cede, o comentário dos dois homens – um pequeno trecho em *off* – se desenrola durante um jogo de bilhar. Há ainda a referência à possibilidade de chantagem com uma carta.

Além desses pormenores da trama e da recorrência de alguns motivos, há ainda uma questão formal que envolve os alicerces de sustentação do enredo. Foi isso o que mais me interessou. Trata-se do caráter esquemático, excessivamente didático do texto, que se faz algumas vezes visível em Eça, não por acaso, mas em obediência ao projeto naturalista. Em segundo lugar, recorda-

mos a dificuldade, para o escritor, de criar um personagem verdadeiramente problemático, avançado, moderno, conforme observei no início, na seqüência de alguns críticos. Talvez possamos interpretar a figura ímpar de Juliana como uma encruzilhada no jogo das convenções, pois se ela, sendo criada, tem presença e estatura significativas – maiores que as de Luísa – é ao mesmo tempo de corte caricatural, tirado pelo molde cômico.

Quanto a Mazza, ela escapole da malha apertada do *resumo* e rasga a receita amorosa de Flaubert, sabotando inclusive o enredo. Sua paixão visceral, sem limites (“*une lave ardente que brûlait le coeur*”) é o que afugenta o amante, que passa a ter medo dela.

Em *L'Idiot de la Famille*⁷, Sartre afirma que “*Gustave nous fait voir une personne*”: universalizada pela aparição brusca, nela, de um desejo animal, mas particularizada e individualizada pela intensidade pouco comum e pela especificação rigorosa desse “*instinct*”.

Mas como e por que tanto desejo? O autor não nos diz, observa Sartre, e aí já começamos com os famosos silêncios de Flaubert e com um de seus temas mais caros: o que é belo no amor absoluto é que ele não tem justificativa, nem o merece o ser amado.

Nova Medéa, Mazza acaba por envenenar filhos e marido para se juntar ao amante, que se casa com outra mais jovem, rica, filha única e que é “*douce et bonne*”. Onde? Na América, para onde seguira Ernesto. Lá ele se sente cidadão (“Franklin e Lafayette não teriam feito melhor”), naquela terra “*nationale du patriotisme, de l'esclavage, du café et de la tempérance, je veux dire, l'Amérique*”).

Como vemos, se os pontos de encontro são inúmeros, a começar pelo título, as linhas divergentes são também profundas, sem dúvida cavadas pelos traços das sociedades das respectivas obras. O limite, dentro do qual trabalhava a convenção ficcional, era dado pelo impensável, pelo ilegível ou pelo inaceitável dessas sociedades. Podemos exemplificar com um detalhe das tramas: Mazza e Emma Bovary são casadas e têm filhos, o que não se torna empecilho para a paixão que as destrói. Luísa é casada, mas não tem filhos. Seria impensável ou ilegível para Portugal admitir uma mãe adúltera? Mãe, sempre sinônimo de santa? Já em *A Viúva Simões*⁸ a protagonista, como o próprio título indica, já não tem marido. Tem, sim, uma filha, por quem Luciano Dias, imitação desajeitada de Basílio, acaba por se apaixonar. Certamente uma viúva de

mais de trinta anos não obedeceria às leis de verossimilhança na composição do par amoroso. Tanto no melodrama, quanto na comédia de costumes ou nas narrativas, a *ingênua*, isto é, a mocinha inocente era ainda ingrediente fundamental da convenção.

Reforçando essas observações lembro que as traduções de Shakespeare feitas por Ducis na França, antes da liberação romântica – aliás foram essas traduções que nos chegaram – foram completamente remanejadas.

“A abundante matéria shakespeariana aperta-se dentro dos estreitos padrões clássicos, com exclusão do povo, do humor, da grosseria, da sexualidade, da maldade” – observa Décio de Almeida Prado.⁹

Até o nome dos personagens foi trocado. Desdêmona, por exemplo, é Hedelmonda e morre noiva, “porque a infidelidade da mulher casada, mesmo apenas suposta, seria intolerável”.¹⁰

Entramos agora no capítulo do mistério a que aludi no início. Mistério não resolvido, talvez por isso mesmo não mistério, e que é o que se segue: quando teria Eça de Queirós entrado em contato com “*Passion et Vertu*”? Onde a teria lido?

A resposta é: não a leu. Ou: talvez não a tenha lido. Melhor: não a deve ter lido, pois ao que tudo indica “*Passion et Vertu*” não foi publicada antes de da elaboração d’*O Primo Basílio*.

A princípio pensei que a novelinha pudesse ter tido publicação particular, como aconteceu com o elogio de Corneille¹¹; ou poderia ter vindo à luz num jornalzinho de Rouen chamado *Colibri*, como aconteceu com duas dessas obras juvenis.

Em 1908 E-W Fischer publica *Estudos sobre Flaubert Inédito (As Obras da Juventude)*.¹² Onde teria o crítico lido os textos?

Tudo então não passou de mera coincidência? Teriam lido os dois escritores a mesma *Gazeta dos Tribunaux*, de onde Flaubert tirou o tema da obra?

Deixo aos ouvintes a resolução do mistério ou a invenção de hipóteses para resolvê-lo. Se é que tal coisa seja importante. A relevância estará sem dúvida na percepção das qualidades de calores que erravam nos ares da narrativa do século XIX.

Quanto à existência de manuscritos que, claro, existem, afirmou contudo Flaubert que os faria enterrar consigo, “*comme un sauvage fait de son cheval. Ce son ces pauvres pages-là, en effet, qui m’ont aidé à traverser la longue plaine*”.

NOTAS

¹Eça de QUEIRÓS, *O Primo Basílio*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, v. 1 (edição organizada e anotada por Beatriz Berrini).

²António José SARAIVA, *Para a História da Cultura em Portugal II*, Europa-América, 1961.

³Antonio CANDIDO, *Tese e Antítese*, São Paulo, Nacional, 1964.

⁴Pierre HOURCADE, *Temas da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Moraes, 1978.

⁵Erich AUERBACH, *Mimesis*, tradução de Villanueva y E. Imaz, México/Buenos Aires,

Fondo de Cultura Económica, 1950.

⁶Gustave FLAUBERT, *Premières Œuvres*, v. 1, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1914.

⁷Jean-Paul SARTRE, *L'Idiot de la Famille*, Paris, Gallimard, 1971.

⁸Júlia Lopes de ALMEIDA, *A Viúva Simões*, Lisboa, Antonio Maria Pedreira, 1897.

⁹Décio de Almeida PRADO, *João Caetano*, São Paulo, Perspectiva, 1972.

¹⁰Idem, *ibidem*.

¹¹FLAUBERT, carta de 15 de janeiro de 1832 (Cf. Gustave Flaubert, *Cartas Exemplares*).

¹²Cf. *Manuel Bibliographique de la Littérature Française Moderne (1500-1900)*.

OS MAIAS E A VERACIDADE DA INVEROSIMILHANÇA

Helder Macedo
Universidade de Londres
King's College

Para Cleonice Berardinelli,
recordando duas conferências que fez
em Londres sobre Eça de Queirós

N uma carta datada de 10 de Maio de 1884, Eça de Queirós escreveu o seguinte: “Eu continuo com *Os Maias*, essa vasta *machine*, com proporções enfadonhamente monumentais de pintura a *fresco*, toda trabalhada em tons pardos, pomposa e vã, e que me há-de talvez valer o nome de Miguel Ângelo da sensaboria”. A carta era dirigida ao seu amigo Oliveira Martins, o historiador cuja visão de Portugal como um “organismo doente” foi partilhada por toda a sua geração mesmo quando, como no caso de Eça, temperada por um proudhonismo menos aquiescente com tais fatalismos organicistas. Oito anos depois do início da escrita do romance e quatro anos depois desse desabafo, *Os Maias* estava finalmente pronto e publicado. A recepção crítica foi mista. Houve logo quem reconhecesse a sua excepcional qualidade – embora talvez não o seu carácter inovador – mas também houve quem o considerasse longo demais, com “quadros e mais quadros, onde raramente aparece o drama”.

Esta reacção negativa, que aliás de algum modo converge com os receios iniciais do autor, parece no entanto apontar, embora acidentalmente e pelas razões erradas, para a originalidade estrutural dessa obra-prima onde Eça de Queirós finalmente se libertou do colete de forças do militante realismo programático em que voluntariamente – talvez mesmo sacrificialmente – se havia metido nos seus romances anteriores de mais evidente intervenção social. N’*O Primo Basílio* e n’*O Crime do Padre Amaro*, o “drama” (se por drama se entende o adultério de Luísa e as prevaricações de Amaro) constitui o centro visível da estrutura narrativa. N’*Os Maias*, o equivalente “drama” que seria a relação incestuosa de Carlos e Maria Eduarda, está esbatido numa estrutura narrativa que se lhe sobrepõe e, quase até ao fim do livro, virtualmente a oculta.

Naqueles dois romances, que são sem dúvida os supremos exemplos do realismo de escola em língua portuguesa, a prodigiosa criatividade de Eça de Queirós serviu a sua ideologia. N' *Os Maias* é o contrário que acontece: a ideologia é um suporte de criatividade, e o resultado é um obra realista que, ao mesmo tempo, transcende todas as categorizações de escola literária.

E no entanto, n' *Os Maias*, nem a capacidade de Eça de Queirós criar situações dramáticas e personagens memoráveis à maneira realista é menor do que havia sido, nem a sua ideologia política é diferente. A profunda originalidade d' *Os Maias* é de outra ordem: é metodológica, é estrutural. No que respeita às suas opções ideológicas, a verdade é que o realista Eça de Queirós manteve uma considerável coerência até as suas últimas obras, mesmo quando, no aparente escapismo arcádico d' *A Cidade e as Serras*, constrói de facto uma alegoria proudhonista sobre os malefícios alienadores da propriedade contra as virtudes regeneradoras da posse, ou quando reitera esses mesmos valores à guisa de “vidas de santos”. O pensamento político de Proudhon também subjaz ao mais complexo realismo desenvolvido por Eça de Queirós n' *Os Maias*, muito especificamente no que respeita à distinção entre propriedade e posse. Para o carismático socialista francês, recorde-se, a posse era a condição básica da vida social, um direito; e a propriedade, na sua famosa formulação, “é o roubo”, é contra o Direito, é o suicídio da sociedade. Assim, segundo Proudhon, o dono da terra só se tornaria no seu legítimo possuidor se ele próprio a trabalhasse, enquanto que o dono ausente das suas terras, tal como o usurário ou o herdeiro de bens ganhos por outros, era o seu indevido proprietário. E dá depois um provocativo exemplo, que se tornou responsável por uma plétora de romances medíocres: o amante é o possuidor, o marido o proprietário.

De facto não é de uma perspectiva ideológica que se pode dizer que Eça de Queirós tenha sido um grande inovador n' *Os Maias*. Por um lado, seguindo o organicismo spenceriano de Oliveira Martins, o romance faz a representação literária de Portugal como um “organismo doente”, e disso mesmo há um eco evidente na frase irónica de Afonso da Maia sobre o dever patriótico de saber curar num país onde a ocupação nacional é estar doente. E por outro lado – trazendo ao organicismo um correctivo político mais radical – *Os Maias* também faz uma caracterização complementar da propriedade, no sentido proudhoniano, como o suicídio de sociedade, desse modo transferindo o problema do plano das inevitabilidades inelutáveis para o da responsabilidade social.

A caracterização negativa feita ao longo de todo o romance da aristocracia portuguesa – bem como dos políticos, dos financeiros, e dos intelectuais mais ou menos parasitários que deveriam ser responsáveis pelos destinos da nação – reside precisamente na sua incapacidade de transformar propriedade em posse. O próprio Afonso da Maia, embora admirável na rectidão moral das suas intenções, é um herói contaminado por essa mesma incapacidade, de que partilha. E o neto que ele educou, Carlos, o hipotético médico que curasse a nação, tornou-se no fim do livro no supremo exemplo do “ladão” proudhoniano, o proprietário ausente já nem sequer apenas das terras donde lhe vêm os rendimentos mas do próprio país, o alienado “homem rico que vive bem” à custa da riqueza que não produz. O “fatalismo” que veio a adoptar como um modo elegante de estar na sua inútil vida parisiense é portanto mais a caracterização de uma classe social de “suicidas” do que do todo orgânico da nação portuguesa.

No correspondente plano das relações sentimentais, a paixão de Pedro da Maia por Maria Monforte é acentuada como inaceitável porque ela está moralmente – proudhonianamente – contaminada pelas origens da fortuna do pai “negreiro” (e de facto não há conflito moral mais evidente entre propriedade e posse do que a escravatura). E se o marido é o proprietário e o amante o possuidor, o crime de violação – acho que é a palavra justa – cometido por Carlos contra Maria Eduarda no seu último encontro sexual, quando lhe sonega o direito de poder ou não fazer amor sabendo – como ele já sabia mas ela não – que eram irmão e irmã, é uma forma de reificação proprietária que excede tudo quanto o marido convencional pudesse fazer ao corpo da mulher sem escolha legal em que executasse os seus “direitos conjugais”.

Da perspectiva simultaneamente organicista e proudhoniana do livro, o incesto é sem dúvida a metáfora mais adequada para significar a complacência auto-satisfeita de classe social caracterizada por Eça de Queirós n’*Os Maias*. E de facto, ao contrário do que muitas vezes tem sido afirmado, considero que é de uma classe social que o livro trata, embora os actos dessa classe se repercutam no todo orgânico da nação. Mas o tema do romance – o “drama” – não é o incesto, é o drama dessa classe social, a tragédia da sociedade por ela dominada, a doença do país por ela enfermizado: um país, como diz João da Ega sem sequer achar mal, onde só a capital existe e o resto é paisagem. Para caracterizar a capital onde se exerce o poder irrelevante dessa classe social, Eça de

Queirós construiu, à maneira realista, uma galeria de tipos inesquecíveis, um painel de personagens que emergem como se tivessem vida própria, admiráveis “quadros e mais quadros” que o leitor fica a recordar como se neles tivesse vivido, mas onde de facto “raramente aparece o drama” se o drama fosse o acidental incesto de Carlos e Maria Eduarda. Mas não é. O incesto é apenas um foco, um motivo pictórico dentro do vasto fresco composto por Eça, é quando muito - como diria Henry James – “o desenho na carpete”.

No seu uso funcional, o motivo do incesto n’*Os Maias* até certo ponto corresponde àquele a que havia sido posta a caricatural e inverosímil peça gótica, “Honra e Paixão”, no contexto d’*O Primo Basílio*, onde as personagens plausíveis do romance realista vão ser confrontadas pelos mesmos dilemas existenciais nela grotescamente representados. A história da relação incestuosa de Carlos e Maria Eduarda é igualmente gótica, grotesca e inverosímil: uma coisa que só deveria ter podido acontecer lá pelas trevas da Idade Média, como aliás o autor tem o cuidado de acentuar através da sua personagem – e caricatural projecção autobiográfica – a quem sempre recorre quando um comentário é necessário, João da Ega.

Mas n’*Os Maias* Eça de Queirós vai consideravelmente mais longe e é infinitamente mais subtil do que havia sido n’*O Primo Basílio*, pois não se limita a perspectivar a significação da história realista que vai contar em função da história inverosímil que constitui o seu espelho distorcido dentro do romance. N’*Os Maias* – e julgo que é nisto que reside a sua profunda originalidade – Eça de Queirós faz nada menos do que uma radical inversão estrutural entre as funções habituais do entrecho , – o “drama” – e da decoração – os “quadros e mais quadros” – que resulta numa arrojadíssima redimensionação barroca do romance realista. O que deveria ser o centro do interesse romanesco é atirado para o plano de fundo do monumental painel, cujo primeiro plano é ocupado por uma representação minuciosamente observada de situações e de personagens que muitas vezes não deveriam ser mais do que meramente decorativas e periféricas por nada terem a ver com a história romanesca que também oculta-se está a processar. E é daí – de uma vasta representação combinatória e plural de toda uma classe social – que o romance parte para a sua exemplificativa particularização romanesca na relação incestuosa entre irmão e irmã. O resultado é, de facto, o equivalente literário de uma monumental pintura a *fresco*. Só que nem enfadonha, nem pomposa, nem vã, e finalmente nem sequer sombria, apesar da escura tragédia que encerra no seu seio.

A técnica tradicional do romance realista consistia na colocação de personagens relevantes em situações adequadas à sua manifestação e na justaposição significativa desses “efeitos” (como lhes chamava Hippolyte Taine) para construir um todo semântico de partes interligadas. A estratégia literária desenvolvida por Eça de Queirós n’*Os Maias* levou essa metodologia a um extremo lógico que, no entanto, se torna qualitativamente diferente. Criou uma estrutura narrativa em que a justaposição significativa é transformada num novo tipo de inter-referenciação subliminal, que resulta num sugestivo efeito de *déjà vu*, criado através de paralelos temáticos e conceptuais entre personagens e situações nem sempre relacionadas que se vão duplicando como imagens umas das outras em diversas fases do romance. O efeito totalizante é a criação de um retrato de conjunto, se bem que feito de partes individualizadas e vividamente desenhadas. Darei alguns exemplos concretos, que é sempre a melhor maneira de comentar os processos de criatividade artística.

O *arriviste* social Dâmaso Salcede, de caricaturais aspirações parisienses, é uma versão grotesca do *dandy* Carlos da Maia, o qual por sua vez olha para o superiormente britânico Craft como um modelo de bom gosto, e vai acabar os seus inúteis dias num estereotipado Paris de opereta. O excessivo poeta ultraromântico Tomás de Alencar, que “quere menina” e teria desejado usar a sua derivativa poesia como um instrumento de sedução, tem o seu equivalente ultra-realista no não menos excessivo aspirante a escritor João da Ega, que usa a sua potencial criatividade literária para tentar seduzir, com igual insucesso, a mulher de um suposto amigo. Correspondentemente, Carlos da Maia vai ter acesso sexual à Condessa de Gouvarinho e a Maria Eduarda por via da sua nunca assumida profissão de médico, no caso da primeira a pretexto do filho, no caso da segunda por causa da filha. As ambivalências de Afonso da Maia em relação aos seus ideais políticos de juventude são ecoadas nas ambivalências do neto em relação aos seus ideais profissionais. O tema do incesto está prefigurado nas preparações para o baile de máscaras onde a então amante de Carlos, a Condessa de Gouvarinho, tenciona ir vestida de Margarida de Navarra, e ele mascarado do irmão, Francisco I. A fantasia de Carlos fugir para a Itália com Maria Eduarda corresponde à fuga de Maria Monforte com o seu príncipe italiano. A repugnância de Carlos pelo perfume de Maria Eduarda quando fazem amor depois de ele saber que são irmãos remete ao seu súbito desagrado pelo perfume da Condessa de Gouvarinho quando ficou dela

sexualmente saciado. A esplêndida espanhola – aptamente chamada Encarnación – que Carlos instalou como amante nos seus dias de estudante de Coimbra, a pernicioso Maria Monforte e a sacrificial Maria Eduarda são todas elas descritas, nas suas diferentes entradas no romance e quase nas mesmas palavras, como “encarnações de uma civilização superior”. A lista podia continuar. O que se torna evidente, no entanto, é que *Os Maias*, de par com uma leitura diegética convencional, permite um novo tipo de leitura através de mecanismos de referenciação recíproca que estão mais próximos das técnicas da poesia simbolista do que propriamente do romance realista.

O Eça de Queirós que compôs este admirável “fresco de proporções monumentais” claramente já não era o mesmo autor que Machado de Assis havia acusado de, n’*O Primo Basílio*, ter substituído “o principal pelo acessório”. A crítica, aliás, é injusta, e certamente mais reveladora das preocupações literárias do mestre brasileiro do que da prática literária do mestre português. Mas aponta para um problema partilhado por todos os escritores, incluindo Eça de Queirós, incluindo Machado de Assis: a relação sempre ambígua entre a verosimilhança dos factos e a verdade das personagens. Nos termos em que o entendeu, Machado de Assis resolveu magistralmente o problema em *Dom Casmurro*. Mas Eça de Queirós resolveu-o também, com igual mestria, n’*Os Maias*, ao seguir a via exactamente oposta àquela que o seu crítico e parceiro em grandeza teria considerado correcta: tornou o acessório no principal e, no processo, também deu às suas personagens uma veracidade que talvez nunca tivesse atingido nos seus romances anteriores. E, assim, *Os Maias* é porventura o menos verosímil e o mais verdadeiro de todos os seus romances.

SINOS E LEMBRANÇAS: Ecos de Dois Romances Angolanos Finisseculares

Laura Cavalcante Padilha
Universidade Federal Fluminense
(UFF)

O sino dobra por quem pensa que por ele o faz; [...] Nenhum homem é uma ilha completa em si mesma; todo homem é um pedaço do continente, uma parte da terra firme. Se um torrão de terra for levado pelo mar, a Europa fica menor como se tivesse perdido um promontório, ou perdido o solar de um teu amigo, ou o teu próprio. A morte de qualquer homem diminui a mim, porque na humanidade me encontro envolvido; por isso, nunca perguntes por quem os sinos dobram; eles dobram por ti
John Donne, 1624, traduzido por Paulo Vizioli.

Na sala escura, um grupo de quase adolescentes brasileiros segue o infinito sofrimento do Inglês – ou Jordan –, inscrito na longilínea e tensa figura de Gary Cooper. O personagem vive seu momento final, tentando, antes de se deixar abater pela morte, atingir, com sua arma, o chefe do grupamento fardado que se locomove ao fundo da cena. De repente, a tela escurece, rasurando a imagem em preto e branco. Parece ter chegado o fim de Jordan e do filme. Mas a imagem se vai reabrindo, com a projeção, no *écran*, de um enorme e cinzento sino. E ele dobra, dobra...

Alguns anos depois, foi a vez de o romance de Ernest Hemingway (1940), origem do roteiro do filme de Sam Watson (1943), ser lido e discutido por outro grupo, de jovens estudantes de Letras, que, ávidos, viam nas palavras de Marx – para eles um quase novo testamento – o anúncio da chegada da revolução. Vivia-se o fim da década de 50, com suas utópicas promessas. E a luta de Jordan em *Por Quem os Sinos Dobram* alimentava nossa espera, assim como também o fazia, com suas aulas transformadoras, a jovem professora Cleonice Berardinelli, a maga dos textos portugueses e a madrinha de nossas esperanças.

Não é gratuita, pois, a escolha por começar este texto de agora, com uma volta no tempo, como forma de homenagem a quem, deixando Portugal, caminhou por quatro anos comigo pelas sendas dos textos angolanos, daí a razão para que eles sejam aqui convocados.

Por que Donne, Hemingway e Watson para falar de ficção angolana? Porque recente pesquisa feita em jornais e/ou revistas como o *Boletim Mensagem* da Casa dos Estudantes do Império (1948-1964) e com exemplares do *Jornal de Angola* dos anos 50 mostrou, de forma inequívoca, não só a importância literária de Hemingway, mas a força do cinema como um dos veículos artísticos privilegiados no processo de formação dos que viriam a ser os novos ficcionistas angolanos deste século. Talvez, para eles, como para nós, jovens brasileiros de então, ficasse soando a bela frase de Jordan, a um passo da morte: “Por um ano combati pelo que acreditava certo. Se vencermos aqui, venceremos por toda parte. O mundo é belo e merece que se lute por ele – e dói-me deixá-lo.” (1941, p. 413).

Enredam-se, na fala do personagem de Hemingway, as idéias tutoras que se vão transformar em surpreendentes imagens nos modernos textos ficcionais angolanos: o combate por uma causa; a fé na vitória final; a força do coletivo; a firme crença na beleza do mundo, além, é claro, da inexorabilidade da morte, cuja grandeza em certa medida se exalta. Tais elementos imagísticos ressurgem com força, para citar apenas um autor, nas narrativas de Luandino Vieira. Dou como exemplo *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* (1974); *Nós, os do Makulusu* (1975) e os contos de *Luuanda* (1964) onde, em um deles, sobreleva a metáfora do cajueiro ou outra forma de dizer resistência e, assim, tecer a malha da inquebrantável esperança no futuro. Lembro, a propósito dessa ficção, o que diz Louis Marin –

Ce n'est pas un récit, mais la représentation de l'écart entre le moment heureux du passé présent et la permanente présence de l'état de bonheur. Cet écart est la lettre – le texte: représentation qui est bien plus qu'une image; une indication, un index de la 'patrie'. (1992, p. 111)

Aqui e agora, porém, quero deixar o tempo das eufóricas metáforas, para me debruçar mais detidamente sobre o projeto ficcional angolano deste fim de século, construído em um tempo em que o sonho de liberdade enfim realizado não significou a construção da felicidade e da paz. As minas continuam a explodir, matando ou criando uma multidão de mutilados; os campesinos (e não só), em fuga, deixam seus lares, buscando Luanda como um modo de fugir da guerra, enquanto um incontável número de crianças, não mais pio-

neiras, mas com olhar esgazeado pela fome, perambula sem rumo pelas ruas das cidades. De pouco adiantou o momento de alegria de ganharem uma bandeira, como cantaram André Mingas e Manuel Rui.

Elejo assim, como metonímias possíveis dessa nova ficção, os textos *Parábola do Cágado Velho* (1996), de Pepetela e *Maio, Mês de Maria* (1997) de Boaventura Cardoso. Eles tematizam todo um quadro de enfrentamentos e ruínas pelo qual se reduz, como bem postula o brasileiro Frei Betto, “a distância entre o desejável e o possível” (1999, p. 17). Ambas as obras, ao optarem por uma forma de representação alegórica, transformam-se duplamente em parábolas, palavra que não por acaso abre o título da obra de Pepetela. Elas são parábolas, de um lado, por significarem, como na tradição oral, um compromisso ético com os receptores, uma forma de colocar em circulação um ensinamento moral, indispensável para a continuação do grupo como tal. São-no também porque, recusando-se a deixar de ser uma arma de combate, dispararam seus projéteis que descrevem outras espécies de curvas – ou parábolas – no céu da história. A este propósito, ao propor uma leitura do romance de Pepetela, também enfatizando a questão da alegoria e entretecendo-a com a fábula e a parábola, afirma Carmen Tindó Secco o que já agora estendo para *Maio* – “Oscilando entre a parábola, a fábula e a alegoria, o texto de Pepetela apresenta uma estrutura dramática bem tecida, capaz de enfatizar os conflitos histórico-sociais vividos por Angola” (1998, p. 256).

Optam as duas formas romanescas, nesse sentido, por cenarizarem a ruína e a devastação criadas pelas guerras internas que impedem a construção plena da nova nação que, desde 1975, é Angola. Sem se fechar marcadamente em um acontecimento histórico definido, embora nos faça intuir tratar-se do enfrentamento atual entre o MPLA e a UNITA, Pepetela se decide pela representação em aberto, enquanto Boaventura escolhe, desde o título, o momento político de ruptura da solidez ideológica do Movimento Popular de Libertação de Angola, representado pelo fraccionismo do 27 de Maio de 1977, liderado por Nito Alves, José Van Dúnen e Sita Vales.

Tais enfrentamentos, de modo geral, rasuraram, e ainda rasuram, a noção de quem é ou onde está o inimigo, mudando as regras do jogo do nós e dos outros ou ainda, como diz um personagem de *Parábola*, fazendo com que não se saiba mais quem ou “quais são os nossos dos outros” (1996, p. 100). Conforme se reitera em *Maio*, cresce “a desconfiança entre nós e eles” (1997,

p. 178) e, desse modo, não há qualquer possibilidade de coesão interna. Para denunciar esse estado de coisas, os ficcionistas retomam a ancestral prática de fazer do contado um compromisso com o coletivo e sua ordenação, razão por que, como modernas parábolas, vão exercitar novos tipos de persuasão, sem abdicarem de sua intenção, ao mesmo tempo, didática, simbólica e iniciática, pensando com o crítico zairense Georges Ngal (1994, p. 25).

São vários os pontos de interseção entre os romances, a começar, do ponto de vista temático, pelo fato de encenarem histórias de famílias que, no cotidiano da guerra, são os grupos sociais mais duramente por ela atingidos. O núcleo dessas histórias são os seus dois chefes. Em *Parábola*, Ulume, que significa homem em umbundu, além de seu nome, como signo fônico, permitir, na pronúncia portuguesa, criar-se um jogo com “o lume”. Em *Maió*, o chefe é João Segunda, cujo nome também permite várias leituras, ligando-se a coisificação e secundariedade. Os dois personagens se tangenciam, além do jogo onomástico, por vários outros fatores: têm uma mesma origem rural; são velhos; pais de três filhos etc. Mas é a questão dos dois filhos homens que ambos possuem e que deixam a casa, tangidos pelas injunções da guerra, o que mais os irmana.

Sabe-se que uma das consequências mais dramáticas dessa mesma guerra em Angola é o ter quebrado a solidez do clã familiar. No caso de João Segunda, o desaparecimento do filho Hermínio transtorna-o e à família, obrigando-o a viajar por toda Angola, para encontrar o filho, sem sucesso. No caso de Ulume, o quadro se dramatiza ainda mais quando os filhos abandonam a casa e o quimbo para lutarem em lados opostos na guerra, tornando-se ferozes inimigos. Na relação pais vs filhos dramatiza-se o enfrentamento entre a tradição antiga e as transformações advindas com as ordens de poder vigentes e em conflito. Rompe-se a solidez e o equilíbrio da estrutura clânica, o corpo familiar se fragmenta e quase colapsa.

Tal ruína não se restringe, entretanto, apenas à família, como um grupamento social de base, mas se expande para a cenarização e o clima de fantasmagoria em que imergem Ulume e Segunda. Quanto à fantasmagoria, ela pode ser usada como elemento para a explicação da transformação em “fantasmas” das mulheres amadas pelos personagens, respectivamente Munakazi (mulher, em umbundu) e Zefa. A primeira, muito mais jovem que Ulume, acede, depois de muito negar, em ser sua segunda esposa, restabelecendo-se,

com isso, a velha estrutura poligâmica, banida pela nova ideologia vigente. Impulsionada por sua juventude e pela força do sonho de Calpe (cidade imaginária e mítica surgida pela primeira vez em *Muana Puó* (1978), do mesmo Pepetela), deixa o pequeno quimbo e desaparece, levando o marido a imergir na “outra dor, a profunda, a que não mais o abandonaria” (p. 128). Mas Munakazi, quase ao fim da narrativa, volta, dando oportunidade a que o narrador, com seu “saber só de experiências feito”, assim nos relate tal regresso:

A Muari parou de varrer, para contemplar aquela suspeita de mulher que tomou o carreiro de entrada do kimbo. Um esqueleto desgrenhado e andrajoso, um cazumbi, sem dúvida. A Muari estava velha e muito já tinha visto, por isso não deu o grito histérico que muito homem e mulher dariam ao serem confrontados com um espírito descarnado como aquele. (p. 168)

Por sua vez Zefa, esposa de Segunda, morre subitamente na viagem de fuga de Dala Kaxibo para Luanda. O seu espírito, porém, não deixa a nova casa familiar, talvez aprisionado pelo profundo amor do marido – cf. por exemplo, a pergunta muda do amigo: “era normal assim tão tanto amor?” (p. 183). João entabula com a morta longas e demoradas conversações; por isso mesmo, o narrador, em sua onisciência, vai mostrando a perplexidade dos outros frente ao fato de o personagem continuar a *conviver* com o espírito da mulher, glossando, com seus comentários grióticos, a forte influência dela sobre ele

Apesar de fisicamente morta, *Segunda* lhe conhecia bem pelo tom de voz se ela estava bem disposta, o que ela queria dizer quando levava muito tempo a lhe responder [...] assim ele que ficava a saber quando ela lhe dava anuência para certos assuntos, ou quando ela discordava [...]. No fundo se podia dizer dona Zefa defunta falecida quem que tomava decisões mais importantes dos moradores do Bairro do Balão. Quem que sabia era só ele, mais ninguém. Eh! Eh! Eh! Podia ser? (p. 113-114)

O mundo fantasmagórico se estende pelos quatro cantos do contado, sobretudo à cenarização externa, tão morta quanto Zefa e tão spectral como

Munakazi. Como se sabe, no sistema de pensamento africano, não se exclui o real empírico de uma outra ordem de real, não tangível, mas nem por isso menos real. Diz, a propósito, o crítico nigeriano Tidjani Serpos

[...] l'une des richesses dans l'évolution de la narration romanesque c'est justement pour un auteur réaliste d'écrire un récit où la magie, la sorcellerie, les incantations et les charmes jouent un rôle capital pour mieux rendre compte du réel [...] les éléments surnaturels, mythologiques n'ont pas de frontières. (1987, p. 250)

A esse recorte se pode acrescentar o comentário do ficcionista Mia Couto, ao aludir ao fato de que o escritor moçambicano – o que é extensível ao angolano –

[...] trabalha num mundo repleto de mitos, fantasmas e crenças. Há uma certa pressa em qualificar tudo isso como sendo obscurantismo e calcular que, num futuro próximo, toda a gente pensará segundo padrões racionalistas de acordo com os moldes europeus do chamado sentido prático da realidade [...] as nossas circunstâncias históricas e sociais tornam difícil impor a fronteira clássica entre realismo e fantasia. (1986, p. 47)

A relação de Ulume com o cágado; de Segunda com sua cabra Tulumba; a presença dos cães e sua mutação; a subida de Nossa Senhora de Fátima aos céus; o aparecimento da figura de Munakazi também, quando a granada explode, quase matando Ulume etc. são exemplos da interpenetração das fronteiras a que se referem Serpos e Mia Couto. Quando essa ordem se parte, o sentido do mundo se perde, daí a cenarização entrar em processo de fragmentação e ruína, rompendo-se o equilíbrio até então vigente, quando tudo estava no seu justo lugar, até a morte e seu sentido

Ficaram o dia todo atrás dos penhascos, a ver as explosões matar as pessoas e os animais, a destruir as casas, a cavar buracos enormes nas nakas. O Vale da Paz estava cheio de fumo, das explosões e dos incêndios, e cheirava a pólvora e a queimado. (*Parábola*, p. 144)
João Segunda quando que chegou nas terras que ele tão querida-

mente conhecia [...] chorou muito sofrido ao ver ninguém nas sanzalas, ninguém nos campos, tudo abandonado, o total vazio [...]. Fora na antiga casa dele e lhe encontrou devastada, portas escancaradas, o tecto reduzido a algumas vigas de madeira, paredes demolidas [...] que Segunda confirmou: o vendaval tinha afinal chegado nas terras dele de lá em Dala Kaxibo, e tudo ventara muito varrido. (*Maio*, p. 183-184)

O cheiro de pólvora e queimado; as nuvens de fumo; a destruição do Vale da Paz; o total vazio; a devastação e o vento a varrer tudo. Ao invés da aurática esperança contida na meditação de Donne, na beleza plástica do filme de Watson e/ou na mensagem de Hemingway, inscrita sobretudo na figura de Jordan, encontram-se, nos textos ficcionais angolanos desse fim de século, a desolação, o despedaçamento, a devastação e a perda. Esfacela-se a terra, contando o fim da beleza do mundo. Rasura-se o sentido do conhecido, suspende-se a própria temporalidade. Nasce disso a importância simbólica dos momentos de encontro entre Ulume e o velho cágado da Munda que, como explica o texto, é “outra forma de dizer montanha” (p. 11), ou seja, movimento para o alto –

É um momento especial a meio da tarde em que tudo parece parar [...]. Como se a vida ficasse em suspenso, na luminosidade dum céu enxuto. [...] é um instante de beleza, pois vê o mundo parado a seus pés. Como se um gesto fosse importante, essencial, mudando a ordem das coisas. Odeia e ama esse instante e dele não pode escapar. (p. 12)

A alusão ao “instante de beleza” e à importância do gesto nos remetem à frase de Jordan, à grandeza de sua ação solidária em oposição à contemplação solitária de Ulume. Mas não estamos mais em tempos de certezas; por isso, as coisas já não são, mas se organizam “como se” fossem. O amor transita para seu contrário, o ódio. A ação não é uma escolha do sujeito, daí não poder “escapar” do instante suspensivo. Não se tem mais a consciência de pertença ao conhecido ou tangível do mundo. Mas se vive a estranheza, representada, no caso de Segunda, por Finisterra, lugar que “não tinha geografia” (p. 135). Opõe-se, assim, ao sonho de Calpe, tal como aparecia em *Muana Puó* e que,

reaparecendo em *Parábola*, revela-se um falhanço. Em Finisterra, Segunda só encontra a fazenda Boa Morte com o comandante Staffordshire e seus cães, antimetáforas da paz e da felicidade perseguidas.

O resultado de tudo isso é a imersão dos personagens Ulume e Segunda no luto e na melancolia, sucedendo-se, nos relatos, incontáveis cenas de meditação e ensimesmamento. Como ensina Walter Benjamin, “a meditação é própria do enlutado” (1984, p. 163), significando o luto, em sua visão teórica, “o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter desse mundo uma satisfação enigmática” (ibidem, p. 162).

Ulume e Segunda, melancólicos, são seres saturnais, ainda Benjamin, com Panofsky, a partir da pintura de Dürer. Isso explica, segundo o estudo do autor, seus dons divinatórios, além das constantes viagens e/ou mudanças – cf. *Origem do Drama Barroco Alemão*, edição aqui citada, p. 171 e seguintes. A melancolia nos conduz, também com o teórico alemão, à alegoria que, de acordo com ele, é “o único divertimento [...] que o melancólico se permite” (ibidem, p. 207). A alegoria é, assim, o procedimento representativo escolhido pelos dois ficcionistas angolanos para nos apresentarem a sua pintura do fragmentário, da ruína e do precário que se fazem elementos de força dentro de seus universos ficcionais, sempre de acordo com as regras do jogo de sua própria economia discursiva.

Para plasmar, por imagens artístico-verbais, portanto, a ruína da história, as estórias elas mesmas são cenarizadas como tal, fulcrando-se em alegorias que – Benjamin, de novo – “são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (p. 200). O cágado, a cabra, a Munda, o Bairro do Balão, as fazendas Boa Morte e Juventude Operária, a destruição, a loucura, a morte e, em *Maió*, de forma especialíssima, os cães, se transformam, no plano da representação, em imagens alegoricamente plasticizadas da ruína de Angola, percebida como um projeto nacional falhado política e ideologicamente.

Segunda e Ulume são, pois, representações ficcionais da grande melancolia que se estende dos homens à própria nação, como construção imaginária. Faz sentido, assim, a sucessão, nos relatos, das cenas em que ambos os personagens olham para o chão, como se quisessem perfurar “o solo com seus olhos” (BENJAMIN, ibidem, p. 175). Daí também sua relação com o cágado e a cabra, o que os obriga a olhar igualmente para baixo. Como angolanos, e dentro do sistema de pensamento tradicional, a terra é sua mãe, daí o irmanarem-se a Saturno

que, como eles, brota da terra-mãe. Volto a Benjamin: “As inspirações da mãe-terra despontam aos poucos para o melancólico, durante a noite da meditação, como tesouros que vêm do interior da terra” (ibidem, p. 175).

São tais tesouros que Boaventura e Pepetela insistem em descrever, como que para acordar a terra arrasada em seu exterior, transfundindo-lhe sua própria seiva simbólica de que, por exemplo, a beleza da Munda ou as paisagens naturais de *Maió* são as grandes projeções plásticas. Lembrando o passado que, embora precário, fora vivido em estado de felicidade, os ficcionistas o transformam no par do futuro, para poderem ainda acreditar um pouco no presente. Este, dentro da correlação de forças ideológicas dominantes que negam o passado e barram o futuro, só se permite representar, enquanto não receber a fusão da seiva realimentadora da esperança, pela fragmentação alegórica e pelo olhar saturnino.

Os dois romances, assim, se aproximam de uma forma de representação que, sendo demarcada temporalmente, se pode aqui reafirmar como uma idéia, mais do que como uma escola literária restrita. Refiro-me, ainda e sempre com Benjamin, ao Barroco. Interessante que, até do ponto de vista lingüístico, ou seja, da natureza híbrida do discurso, que transita entre letra e voz, se pode pensar nessa aproximação. Diz Sérgio Paulo Rouanet, na apresentação da *Origem* que o Barroco

[...] já conhecia essa tensão entre nome e palavra, sob a forma de uma oposição entre a linguagem oral, livre expressão da criatura, e essencialmente onomatopaica – nomeando assim as coisas com o nome que verdadeiramente lhes corresponde – e a linguagem escrita, reino das significações, sobre as quais pesa toda a tristeza do homem exilado. (1984, p. 17)

Esse exílio, a consciência do precário e do apenas transitório, a melancolia, enfim, nos levam a poder opor o mundo das certezas ficcionais antigas ao das controvérsias finisseculares. Voltando a Jordan, como metáfora da fé na vitória final e, conseqüentemente, às narrativas angolanas que exaltam essa mesma certeza, é possível pensar que, na cena aludida atrás, o personagem de Hemingway não volta seu olhar para baixo, mas mira, reto, o ponto distante onde está o inimigo que precisa abater. O mesmo se dá com a dramática cena

final de *Domingos Xavier*, com o luar banhando o ensangüentado corpo do personagem, a que sucede a festa cosmogônica do anúncio de sua heróica morte. Em contrapartida, é outro o sentido do sangue, no mundo sem aura e/ou heroicidade de Ulume e Segunda, onde a controvérsia é a base de tudo. Por isso, a representação naturalista cede lugar à alegórica, pois, de novo Benjamin, apenas com um delito se pode contar outro delito. Só a melancolia pode reinar nesse mundo sem paz.

Mas *Parábola* e *Maio* apontam ainda na direção da luz, não se permitindo encerrar sem uma nota de esperança, mesmo que seja na rapidez do final, como breve cintilação. Isso explica por que os narradores, que se comportam como o lavrador benjaminiano cujo conhecimento de seu mundo é irrestrito, acabem os textos com um movimento para o alto, uma mudança na direção do olhar. Ulume, no parágrafo que encerra o romance, conta a voz narrante, que “Olhou para o céu e viu as estrelas aparecer. Vinha também Muíza, a Vênus dos brancos, a mais linda de todas as estrelas. E Ulume, o homem, sorriu para ela.” (p. 180)

Na estória de Segunda, iniciada com sua morte, quando chega o final, retomando-se narrativamente o princípio e somos informados de que ele “estava navegando nas derradeiras águas” (p. 230), o narrador nos relata o episódio da Santa, dizendo que ela

[...] estava se erguer sozinha, a se levantar lenta em direcção ao céu, parecia um foguetão a ser lançado, toda resplandecente iluminada na escuridão da noite. Povo todo [...] estava [...] olhar aquela luz que foi se indo, desaparecendo até se confundir com as milhares de cintilantes estrelas. (p. 230)

Temos aí uma mesma teia entretecida pelos mesmos fios imagísticos que encontramos em *Domingos Xavier*. Há um idêntico movimento para o alto; reaparecem o céu, as estrelas e o gesto de confiança. Ulume se liberta pelo sorriso e Segunda pela morte, ocorrida em plena festa. Nesse momento, africanamente, convoca-se um feminino, como possibilidade de renovação, daí a alusão a Muíza e à Santa. Esse redirecionamento do olhar nos faz poder de novo acreditar que, “se vencermos aqui, venceremos por toda parte.” O sorriso de Ulume e a euforia do povo indicam que os sinos ainda podem dobrar por nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CARDOSO, Boaventura. *Maio, Mês de Maria*. Porto: Campo das Letras, 1997.
- COUTO, Mía. Entrevista. *Tempo*. Maputo, 12 out. 1986.
- DONNE, John. Meditação XVII. In: *John Donne, o Poeta do Amor e da Morte*. Introdução, seleção tradução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: J. C. Ismael, 1985.
- FREI BETTO. Patologia do Poder. *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 jan. 1999. 1º Caderno.
- HEMINGWAY, Ernest. *Por Quem os Sinos Dobram?* Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Nacional, 1941.
- MARIN, Louis. *Lectures Traversières*. Paris: Albin Michel, 1992.
- NGAL, Georges. *Création et Rupture en Littérature Africaine*. Paris: L'Harmattan, 1994.
- PEPETELA (PESTANA, Artur). *Muana Puó*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- _____. *Parábola do Cágado Velho*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- SECCO, Carmen Tindó. "As Águas Míticas da Memória e a Alegoria do Tempo e do Saber". *Scripta*. v. 1, n. 1, 1997. Belo Horizonte: PUC Minas, 1997.
- SERPOS, Noureini Vidjani. *Aspects de la Critique Africaine*. Paris/Togo: Silex/Haho, 1987.
- VIEIRA, Luandino. *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*. São Paulo: Ática, [s.d.] (Autores Africanos, 1).
- _____. *Luuanda: Estórias*. São Paulo: Ática, 1982. (Autores Africanos, 10).
- _____. *Nós, os do Makulusu*. 4. ed. Lisboa: Edições 70, 1985.

ALVES & CIA.,
de Eça de Queirós, e
AMOR & CIA.,
de Helvécio Rattton

Lélia Parreira Duarte
Pontifícia Universidade Católica de
Minas Gerais (PUC-Minas)

Querida Mestra de sempre Cleonice Berardinelli,

Para minha felicidade, o mineiro Helvécio Rattton acaba de fazer o filme Amor & Cia., baseado no livro de Eça de Queirós Alves & Cia. Para minha felicidade, porque ofereceu-me a oportunidade de homenageá-la a partir de Eça de Queirós, um de seus mais queridos autores, através de comentários das imagens de um mineiro, sem correr o risco de apenas repetir um de seus estudos.

Agradeço ao Instituto Camões, na pessoa do Doutor Jorge Couto, a oportunidade de participar deste congresso. Agradeço também à Profa. Izabel Margato e a toda a comissão organizadora.

E é na companhia do Alves, do Eça e do Rattton, mas sobretudo do Amor, da admiração e da amizade, que lhe presto hoje, como sempre, querida Mestra, com muita alegria, a minha comovida homenagem, em uníssono com tão ilustres colegas, sob este luminoso céu de Lisboa.

Em *O Prazer do Texto*, Roland Barthes estabelece uma interessante distinção entre texto de prazer e texto de gozo: o texto de prazer vem da recepção instintiva, do re-conhecimento daquilo que é integrante do modelo, de uma assimilação passiva do que o texto oferece. Quando a sua recepção apresenta diferenças, atualizações de uma inteligência criadora, num modelo reconhecido, transforma-se, segundo Barthes, em texto de gozo. Gozo que decorre de convergência da sensação com a inteligência e sucede à percepção de que o texto é resultado de uma recriação atualizadora. O gozo será portanto resultado de uma percepção mais abrangente do que aquela que causa o prazer, pois terá a capacidade de prolongá-lo no tempo. Só poderá obtê-lo – esse gozo – quem for capaz de encontrar no objeto o que está além de sua epiderme, quem não se satisfizer com a emoção agradável, quem fizer atuar a inteligência, tornando a percepção um ato válido de aprendizagem. Em outras

palavras, quem for capaz de fazer um descentramento para atualizar e recriar, fazendo cumprir a dupla função da arte que não se satisfaz em mimetizar para moralizar, pois além de divertir, envolve o receptor para fazê-lo pensar. E para esse processo serão sempre muito úteis a ironia e o humor.

A ironia e o humor são dois ingredientes muito parecidos, usados com grande eficácia na arte literária, de que reconhecem a estrutura comunicativa. Parentes ambos da retórica, fundamentados ambos no dizer algo sem dizê-lo e na valorização de um receptor capaz de perceber que não se diz (apenas) o que se diz, distanciam-se as duas categorias, entretanto, a partir de seus objetivos finais. Enquanto a ironia baseia-se em jogos de enganos, tem geralmente objetivos pragmáticos e pretende afirmar ou recuperar verdades, o humor brinca com os significantes e desvela os artifícios do ser humano para se fazer valer, exibindo as máscaras e os fingimentos que manipula. O humor tem portanto maior alcance, pois mostra que o ser humano é frágil e risível, no seu apego aos significados previamente estabelecidos. Preocupa-se, por isso, o humor, principalmente com a manipulação lúdica dos significantes e a redução do fingimento.

Essas reflexões vêm a propósito da recriação cinematográfica feita por Helvécio Rattón do irônico romance de Eça de Queirós – *Alves & Cia.* Num filme que não se limita a imitar ou a transpor para uma outra linguagem – para um outro código semiótico (ou outros, considerando-se a belíssima trilha musical de Tavinho Moura) –, o texto do autor que transformou e enriqueceu a língua literária portuguesa. Rattón deu ainda mais flexibilidade e graça ao texto eciano, acrescentando-lhe o gozo ao prazer, o humor à ironia, através de maior elaboração dos elementos irônicos. Como se sabe, embora de forma mais leve em *Alves & Cia.*, a intenção de Eça era “dar um choque ao enorme porco adormecido”, despertá-lo para que percebesse os desvios de seus costumes e assim visse a necessidade de voltar ao respeito das normas sociais e à dignidade do ser humano. Helvécio Rattón reelabora com mais leveza e humor os significantes trabalhados por Eça, valorizando ainda mais em seu filme o ser humano e fazendo ressaltar a arte e o ludismo de seu trabalho de recriação.

Rattón reconstrói ou reconstitui no filme uma história quase contemporânea das personagens originais, embora válida também para os dias de hoje. Porque tanto nos tempos portugueses do Godofredo Alves, do Machado e da

Ludovina, quanto no São João del Rei mineiro do século passado, ou no Brasil (ou em Portugal) dos dias de hoje, temos a mesma problemática social, o mesmo desejo de receber amor e fidelidade, a mesma ânsia de enganar para ser superior, o mesmo medo da morte e do engano e a mesma dupla possibilidade: tratar os problemas a partir de uma ironia moralizadora ou com um olhar malicioso e complacente que aceita como naturais os desvios e sabe rir levemente deles, com uma construção distanciada e cheia de humor. Capaz esta de entretecer as diferentes perspectivas que possibilitam a ambigüidade e as diferentes leituras de um acontecimento, bem como de fazer ver que as coisas mudam com a diferença de perspectiva: Godofredo tem sorrisos deliciosos para as aventuras de Machado, sentindo-se entretanto incomodado objeto do riso alheio quando passa a ser ele o marido traído.

Fiel à obra de Eça, o filme de Helvécio Ratton mostra a permanência do romance e a sua universalidade. Repete e renova a sátira social do autor de *Os Maias*, mantendo o contraponto romântico com que Eça constrói o seu Realismo. Realismo que não se propõe, em casmurra seriedade, a fazer a anatomia do caráter e a crítica do homem, o que o próprio Eça propusera em seus tempos combativos do Cenáculo e das Conferências Democráticas do Casino Lisbonense. Mas que acrescenta a essa fase combativa inicial a percepção de que o ser humano tem motivações internas capazes de determinar a sua reação diante da realidade. Quase antecipando as modernas teorias que vêm o ser humano como caracterizado pela falta, Eça parece compreender as inseguranças, os medos, a necessidade de atenção e o desejo do olhar do outro que, de modo geral, determinam o comportamento de suas personagens. E brinca com isso, especialmente mostrando que uma mesma realidade pode ser interpretada de várias maneiras, sendo o componente subjetivo sempre presente na base da interpretação dos fatos. O que provoca por vezes incongruências e paradoxos em situações que fazem rir, especialmente quando se contrapõem à lamentada sisudez apontada pelo autor em “A Decadência do Riso”, aquele texto inserido em suas *Notas Contemporâneas*.

O humor presente em *Alves & Cia*, certamente tem como objetivo recuperar e fazer crescer esse riso. Principalmente porque acentua dados demonstrativos de que o texto de Eça não se propõe apenas a dar lições ou a colocar o escritor como sacerdote ou salvador. Pois abre caminhos para o gozo e o enriquecimento trazido pelo humor. Humor de quem não coloca em dúvida o que

narra e não põe em causa a autoridade de um autor que se pressupõe capaz de ver e fazer ver a verdade. Mas que tem a perspicácia e a sensibilidade de mostrar que a verdade/realidade depende da perspectiva.

No caso do romance de Eça, a primeira dessas perspectivas é a que faz e propicia uma leitura dramática, com sua carga de inaceitabilidade dos fatos, feita pela personagem Godofredo Alves. Leitura decorrente do posicionamento social do personagem que se julga credor de respeitabilidade e vê-se na obrigação de defender sua honra ofendida de autoridade, marido/chefe de família. Leitura que paradoxalmente decorreria também de sua lamentável situação de coração apaixonado dependente, indefeso e desamparado. Godofredo Alves parece-se muito com o Jorge, de *O Primo Basílio*, e com o Gonçalo, de *A Ilustre Casa de Ramires*. Mas enquanto o ar desamparado destes vê comprovada a traição da esposa ou da irmã e/ou do amigo, o Alves não pode suspeitar do adultério de Ludovina e da traição do amigo senão pela rápida cena entrevista e pelas cartas da esposa. Cartas que Rattton criativamente deixa sem vocativo, sugerindo-se posteriormente serem elas copiadas de romances contemporâneos. Assim, se neste romance Eça é menos dramático, elaborando seu texto com o lúdico, a ambigüidade e uma linguagem irônica que mais parece uma cortina de fumaça a tirar nitidez de contornos como no Simbolismo, encontra em Rattton um bom recriador que acentua esses artifícios do romance. E que sabe marcar muito bem o desamparo de Alves, que também na sua mão é um bom comerciante, mas não sabe gerir o tempo nem dar corda no relógio. Nem pode ser bem alimentado, pois não tem quem lhe aqueça bem o ovo, a cama ou as noites vazias.

A segunda leitura colocada por Eça no romance difere da de Godofredo: vê a situação quase como cômica e é feita pelos amigos que não querem ter problemas e para quem importa menos o desgosto do Alves que a própria comodidade. Uma de suas variantes é a de Neto, pai de Ludovina, que espertamente consegue tirar partido da situação. A essas leituras que resultam em ações, Helvécio Rattton acrescenta a do farmacêutico, para quem tudo aquilo é ridículo. Porque entende, matreiramente, quem é o traído da história contada por Godofredo, ao vê-lo no cliente de costelas machucadas que a conta, e a quem sugere o duelo, rindo disfarçadamente quando vê o cliente apavorado com as trágicas perspectivas que lhe pinta.

Outra leitura acrescentada no filme é a que se coloca a partir da personagem que aponta as leituras românticas das mulheres como responsáveis pela

insatisfação decorrente do desencontro fantasia/realidade. Esse acréscimo parece funcionar para esclarecer ao leitor de hoje a perspectiva de um escritor que criticava as leituras de prazer alienante em que passavam o tempo as mulheres de uma classe que acabava de fazer a sua ascensão e que nesta se refestelava. Segundo esta última leitura, Ludovina repetiria a sogra, leitora inveterada que retirara para o filho, de um livro, o nome infeliz de Godofredo. Repetiria também Luísa, de *O Primo Basílio*, que por sua vez se espelhara na Madame Bovary, de Flaubert. Todas elas vítimas da ociosidade e das leituras românticas causadoras de insatisfação. As cartas de Ludovina, que em *Amor & Cia.* não têm destinatário nomeado ou definido, reescreveriam suas leituras românticas e constituiriam uma outra escrita, funcionando como encaixes narrativos na enunciação da história.

Amor & Cia. reelabora e faz crescer portanto a modernidade do romance de Eça, pois nenhuma das variadas leituras propostas se constrói com uma ironia pedagógica e moralizante, elaborando-se o seu conjunto com um humor leve e lúdico, que leva em conta os desejos, a insegurança e a fragilidade do ser humano e, ao mesmo tempo, a sua ânsia de dominar o outro e o mundo. E o consegue, especialmente porque faz ressaltar ambigüidades que alertam o receptor para o engano em que se envolvem personagens/leitores ingênuos, que confiam num mundo supostamente correspondente aos seus desejos.

É com maestria, por exemplo, que Eça nos faz observar o duplo engano em que Godofredo Alves mergulha: inicialmente, porque vê menos e romanticamente prepara o quarto aniversário de casamento, enquanto sua mulher enlanguesce nos braços de seu sócio. Em segundo lugar, porque vê demais e leva sua interpretação dos fatos a extremos, julgando-se por isso obrigado, diante da sociedade, a adotar soluções violentas, como a da proposta de suicídio, feita pela falta de coragem para o duelo.

Os novos achados de *Amor & Cia.* não se restringem a acrescentar leitores e leituras a *Alves & Cia.* À trama do romance acrescentam-se também dúvidas relativas à traição de Ludovina, que se sugere ser mais uma vítima passiva de um sedutor e de suas próprias leituras. E cenas interessantes como a tentativa de arrombamento do quarto de Ludovina, que tem como consequência a necessidade de visita ao farmacêutico e a conversa sobre duelos e morte, esta mais presente no filme que no livro. Vejam-se os sonhos de Godofredo e a tentativa de suicídio de Ludovina. O romance fala de cólera, o

filme mostra-a, em cenas deliciosas como essa do arrombamento da porta e a tentativa de rasgar a fronha para retirar o monograma que enlaça, na cama, os dois nomes. Coloca-se em dúvida no filme o ar de sólida prosperidade que fazia Alves tão respeitado na vizinhança: no livro ele lê as cartas sozinho, dentro de casa, escondendo de olhares curiosos o seu sofrimento. No filme o personagem anda pelas ruas, enlouquecido, lendo em voz alta as declarações de sua mulher para o outro. Outra cena interessante acrescentada é aquela em que Ludovina vai vender a pulseira recebida do marido, criando-se oportunidade para Alves segui-la até à igreja e também para o batizado da criança e a renovação do presente, que funciona simbolicamente como nova aliança de casamento.

O filme se utiliza de interessantes metáforas relativas ao tempo, que ajudam a compreensão do espectador: a barba do Alves, o relógio parado e o ponto errado do ovo quente. São metáforas que trabalham a falta que faz Ludovina à organização da vida de Godofredo, acrescentando o gozo ao prazer da leitura, porque partem de uma recriação atualizadora que confia na capacidade de percepção do espectador.

É com maestria portanto que Helvécio Ratton e sua equipe recriam *Alves & Cia.*, de Eça de Queirós. Escolhido não porque seja o melhor texto literário do criador de Alves. Mas certamente por ser um dos mais “cinematográficos”, juntamente com “Singularidades de uma Rapariga Loira” ou “José Matias”, em que se elaboram personagens que lidam aliás com a mesma necessidade do olhar do outro e com a mesma ingenuidade. Que lhes dão a certeza de ler corretamente a realidade, ao mesmo tempo que mostram para o leitor extradiegético a trama de enganos em que se enredam, em textos irônicos sempre marcados pela ambigüidade.

Helvécio Ratton produz *Amor & Cia.* com outra linguagem e com outro código, fazendo um filme saboroso, que não se esgota como um objeto de prazer, mas é também um texto de humor e de gozo, que nos faz refletir sobre o orgulho e a fragilidade do ser humano.

Talvez seja importante ressaltar que o filme se utiliza de um elemento que funcionaria como atualizador do texto: a criança, que o espectador não chega a saber se é realmente filha de Ludovina e de Godofredo, pois a conversa dos dois a respeito deixa do lado de fora da porta ouvintes indiscretos. Criança que ficaria incomodamente colocada num texto de Eça, em que a preocupação

com as denúncias da hipocrisia reinante no casamento burguês focalizava crianças resultantes de uniões legítimas ou adúlteras, lidando com esses frutos porém em sua idade adulta. Essa criança permite a Helvécio Ratton um final feliz para o seu filme, terminado com um tom de esperança que não exclui o humor, mas que ensina a tentar combinar esperteza e generosidade para que possa ser possível esperar um mundo melhor. Ou então aperfeiçoa a percepção eciana da lógica burguesa, acrescentando um filho/herdeiro a uma lucrativa transação comercial, em que é preciso usar bem a coisa prudente que é a prudência para saber quando é necessário conformar-se em perder (veja-se o pagamento da multa contratual das mercadorias que não chegaram). Pois o Godofredo de Ratton, ainda mais que o de Eça, sabe ceder e usar o humor para ultrapassar o prazer e chegar ao gozo, alcançando assim, afinal, como bom comerciante, um lucro maior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Le Plaisir du Texte*. Paris: Seuil, 1973.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Eça na Ambigüidade*. Fundão: Ed. Jornal do Fundão, 1974.

QUEIROZ, Eça de. *Alves & Cia*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

REIS, Carlos (Dir.) *Queirosiana – Estudos sobre Eça de Queirós e Sua Geração*. Coimbra, n. 3, dez. 1992.

RIBEIRO, Maria Aparecida. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1993.

MULATA E HISTÉRICA: um Retrato Brasileiro de Carlos Malheiro Dias

Maria Fernanda de Abreu
Universidade Nova de Lisboa

*Ela não era bonita! Uma beleza vulgar de soldado, dessas que podem levar um cadete
a matar a pranchadas um clarim do regimento...*

*Não era só morena, como pensara, tinha o sangue mau da raça negra,
mas parecia ter um cabelo admirável, fino como seda, liso, basto e castanho.*

Os dentes eram brancos, iguais, mas chatos como os de uma gata.

O rosto tinha sardas que o crème “Simon” e o pó-de-arroz escondiam a furto.

Ela também não parecia fazer um grande empenho em velar os seus defeitos.

*Os lábios eram vermelhos como flores de álcea, e o nariz, como o dos felinos
e das voluptuosas, abria de contínuo umas ventas frementes de animalejo feroz.*

Tinha nos gestos o abandono e a preguiça da crioula. Era indolente até no falar.

*Os seus peignoirs largos, de grandes mangas e sem cinta,
nada lhe deixavam adivinhar do corpo.¹*

Com estas palavras nos é apresentada a mulata que dá o título ao romance publicado em 1896, no Rio de Janeiro, por Carlos Malheiro Dias, português então residente no Brasil, impresso por primeira vez em Portugal, com um excelente prefácio de Alexandre Pinheiro Torres, em 1975, em edição comemorativa do centenário do nascimento do autor.

A natureza desta mulata, que o narrador apresenta como uma mulher não bonita que tinha o sangue mau da raça negra, caracterizada repetidamente como de “selvagem”, levará, no desenho do romance, o protagonista – branco, idealista, poeta e romântico – pelos caminhos do vício e da nevrose. Mas, em terras do Brasil, o escritor português não é o único a recrear-se neste tipo literário de mulher. Num volume recentemente publicado no Brasil (*História das Mulheres no Brasil*, São Paulo, 1997), a historiadora Magali Engel apresenta

outros exemplos e recorre a eles para, cruzando-os com relatórios clínicos, aprofundar o tema da “psiquiatria e feminilidade” no Brasil.

Perante isto, e tendo em conta que esta minha reflexão se integra num projecto sobre a representação das mulheres brasileiras em textos portugueses, o qual, por seu lado, faz parte de um projecto mais vasto e interdisciplinar – que reúne equipas de vários países – sobre “a mulher na América Latina: identidade e cultura”²² – coloco-me, por agora, duas interrogações:

1. Que fiabilidade apresenta o texto literário como fonte para o conhecimento desta e de outras questões? Ou antes: de que modo há-de ser elaborada essa fiabilidade?

2. Em que medida se trata, no caso de *A Mulata*, de um olhar português, um olhar literariamente europeu, sobre as mulheres da América Latina?

Algumas notas biográficas sobre o seu autor podem situar-nos mais correctamente no ponto de vista, em primeiro lugar racista, que vamos encontrar ao longo do romance e de que é objecto, em particular, a personagem feminina. Carlos Malheiro Dias (1875, Porto-1941, Lisboa). Português mas filho de mãe brasileira, foi muito jovem para o Brasil e ali se estreou, como escritor, aos 18 anos numa revista do Rio de Janeiro. Com apenas 21 anos publicou *A Mulata*. A reacção, indignada, da imprensa brasileira cria-lhe um ambiente de hostilidade que o obriga a regressar a Portugal onde continua a exercer o jornalismo e a literatura, sendo deputado e monárquico. Com a proclamação da República em Portugal, em 1910, regressa ao Brasil (onde prepara uma obra, em 3 vols.: uma *História da Colonização Portuguesa do Brasil*). Regressa de novo a Portugal onde continua a defender os ideais monárquicos, chegando a ser-lhe oferecido por Salazar, em 1935, o lugar de Embaixador em Madrid, lugar que não chegará a ocupar por doença. A crítica reconheceu-lhe um lugar destacado na literatura portuguesa, numa primeira fase como epígono do naturalismo (alguns consideraram-no como um “novo Eça de Queirós”) e, mais tarde, como cultor do romance histórico neo-romântico.

A Mulata, o seu primeiro romance, publica-se, pois, no Brasil, quando o seu autor tem apenas 21 anos. E lamento não ter podido ter acesso a essa imprensa da qual se diz que reagiu indignada perante o romance, para saber das razões dessa indignação. Alexandre Pinheiro Torres, no já referido prefácio, reflecte sobre as possíveis razões dessa reacção considerando que ela não terá derivado nem da crítica que nele se faz “a uma proeminente figura da

República” nem ao facto de o livro ser escrito “de acordo com os cânones do romance naturalista”, a que, por essa altura, alguns escritores brasileiros já tinham habituado os seus leitores. “O que não se queria” – julga Pinheiro Torres – é que os ‘deboches e torpezas’ fossem denunciados na nova Sodoma que era o Rio de Janeiro, [...] e muito menos se desejava que um português se atrevesse a fazê-lo.”

De facto, e no que toca à questão que agora persigo, também sou inclinada a pensar que aquela reacção se deve mais à imagem, entre outras, de decadência, corrupção e mediocridade que no livro se dá dos meios literários e jornalísticos do Rio de Janeiro e da vida da cidade, em general, mais a isso, creio, do que ao repugnante retrato que traça das mulheres e, em particular, da mulher que dá o título ao romance. O protagonista masculino, por seu lado, é um jovem poeta que publica crónicas nos periódicos, produto degenerescente do romantismo, leitor de todos os românticos franceses, já com sintomas de tuberculose antes mesmo de conhecer a jovem mulata. Têm ambos 21 anos tal como o escritor.

O preconceito racista que vai sustentar toda a caracterização da jovem surge no romance antes mesmo da sua aparição em cena. Num capítulo inicial, ao resumir a história do Brasil, e argumentando a partir do livro de Monin, *Les Races et les Nevroses*, com palavras que hoje nos causam horror, Carlos Malheiro Dias explicita a tese que o vai guiar: “A África trazia-nos o seu sangue em fermento, mas a raça negra algemada, feita escrava, degenerou-se no sofrimento. Vingou-se assim dos brancos, dando-lhes, quando livre, um sangue terrivelmente mau, em que escorria ódio, cobardia e perversidade”³.

No capítulo III, e sempre antes da entrada directa da protagonista em cena, ao falar de Edmundo, o protagonista, conta o narrador um episódio em que o jovem folheia o *Otelo* e observa uma ilustração onde se vê o protagonista do drama shakespeariano olhando “com ar feroz” Desdémona que acaba de estrangular. E, de novo, este narrador, por detrás do qual não é difícil ver a figura do autor, insiste na ideia anteriormente exposta sobre o que chama “o sangue de África”: “O sangue de África trazia daquilo; pareciam raças cruzadas com tigres e leões, no nascer dos tempos, quando o continente negro era uma floresta de mares a mares, e nem o sol penetrava as brenhas profundas...”. Mas imediatamente antes, já trasladara para o campo das mulheres a possibilidade desse carácter “feroz” ser capaz de praticar um acto como o praticado

por Otelo: “Em uma mulher podia haver uma alma assim bravia, ferina, bárbara, selvagem como a confusão de uma batalha”⁴.

Ter “o sangue de África” e ser “mulher” parecem, pois, constituir duas condições cuja convergência produz seres bárbaros, selvagens, intrinsecamente maus, covardes, perversos. Deste modo, os pressupostos do romance naturalista francês - que determinava os comportamentos humanos a partir de causas como a hereditariedade e o meio - serviam, sem qualquer pudor nem escrúpulo, a natureza racista e misógina deste jovem escritor português, filho de um português e de uma brasileira. (Teria esta mãe brasileira “sangue de África”?)

Entretanto, o narrador tinha também dado conta de uns “olhos fundos e negros” de mulher que, num restaurante, se posavam sobre os olhos do seu jovem poeta decadente. Mas a metáfora a que recorre para dar essa imagem é já significativa do papel que lhe vai caber à dona desses olhos até ao final do romance: “os olhos fundos e negros caíram placidamente sobre os dele, como duas águias que vergam asas e descem devagar sobre a presa.”⁵

Claramente explicitadas, pois, as suas ideias sobre a matéria, isto é, os seus juízos sobre o sangue africano, sobre as mulheres e sobre estes olhos negros, o narrador introduz, por fim, no início do capítulo IV, a mulher a quem deu honras de título, não com o nome de Honorina que é o seu mas, simplesmente: *A Mulata*.

A longa apresentação que ocupa cerca de duas páginas acaba por ser antológica se recordarmos as apresentações de mulheres negras a quem escritores, pintores e cineastas recusam chamar “bonitas”, mas cuja sensualidade promete, segundo quem as apresenta, mundos de orgia e de lascívia. Começando precisamente, como ouvimos, com a afirmação de que “ela não era bonita”, julga-a imediatamente como uma “beleza vulgar de soldado” (“dessas que podem levar um cadete a matar a pranchadas um clarim do regimento...”). E surge o momento de aplicar nesta apresentação as ideias que tão claramente tinham sido expostas sobre o “sangue de África” e as mulheres: “Não era só morena, como pensara, tinha o sangue mau da raça negra”. E lábios, nariz, gestos, olhos, dentes apresentam-se contaminados pela mesma origem que, neste estereótipo racista, se apresenta, ao mesmo tempo, indolente e feroz: “tinha nos gestos o abandono e a preguiça da crioula. Era indolente até no falar” escreve o narrador mas, ao mesmo tempo, esses olhos estão cheios de “uma profunda escuridão de tempestade, prometendo relâmpagos.”

Com uma persistência obsessiva, as comparações e as metáforas usadas na descrição inscrevem-se sempre num campo semântico do animal feroz, da fera africana. Assim, o nariz é comparado ao de um “felino”, abrindo “de contínuo umas ventas frementes de animalejo feroz”, umas “narinas” – diz tornando a elas – de “bicho bravo”. E conclui: “tudo nela era bravio, respirava a sertão, lembrava o animal da mata.” Antes, a meio da descrição, tinha sentenciado: “Tudo nela acusava a mulher vulgar que nasceu na roça ou pelos subúrbios, sublinhado por um grande encanto misterioso, coado sobre ela toda pela luz dos seus olhos profundos como floresta virgem.”

Edmundo e Honorina envolvem-se numa relação sexual e amorosa, que se desenvolve em espaços de bordel, as amigas dela são todas mulheres “da vida”, têm entre elas também relações lésbicas, os amigos dele são jornalistas ou estudantes decadentes, nevropatas... Ela tem outros homens... mas tornam sempre um com o outro... Nada de original na acção deste epigonal romance naturalista, de um jovem escritor português que segue modelos franceses, em terras do Brasil.

Claro que, já o esperávamos, a certa altura ela adoeece, ele consulta um amigo estudante de medicina, este, também, como não?, diz-lhe tratar-se de histeria a doença da mulata.

Sobre a relação da psiquiatria com a condição da mulher no Brasil, nos finais do século XIX e princípios do século XX, remeto para o estudo da historiadora brasileira que comeci por referir no início da minha comunicação. A sua autora recorre tanto a relatórios clínicos como a teses universitárias de psiquiatria e constata que nuns e noutras os caminhos que conduzem ao perfil da mulher histérica “foram profundamente marcados pelos referenciais construídos e disseminados pela medicina mental europeia, sobretudo a francesa.”⁶. Depois ao ver os mesmos perfis repetidos em romances naturalistas brasileiros, conclui que “os registros clínicos e periciais referentes às mulheres diagnosticadas como históricas revelam, por um lado, a íntima associação entre a histeria e os desvios da sexualidade ausente, excessiva ou prevertida e, por outro, uma impressionante semelhança entre os perfis construídos pelos psiquiatras e os que caracterizariam as protagonistas históricas de romances e contos produzidos nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX”⁷.

Nada disto há-de, no entanto, espantar-nos se recordarmos que, segundo os pressupostos desta escola literária o romancista é equiparado ao médico.

Como também não nos espanta, ainda que nos repugne, saber que, desde meados do século, a histeria era primordialmente associada ao ser feminino e à sexualidade ou afectividade da mulher.

Mas há mais. Era também associada a um determinado tipo étnico de mulher. A mesma investigadora dá conta da primeira tese sobre histeria, defendida na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1838, e nela descobre como o seu autor tenta fazer corresponder o tipo histórico a um determinado tipo de mulher onde, como se verá, se destacam os traços da cor negra. Não tem desperdício a descrição:

As mulheres nas quais predominar uma superabundância vital, um sistema sanguíneo ou nervoso muito pronunciado, uma cor escura, ou vermelha, olhos vivos e negros, lábios dum vermelho escarlate, boca grande, dentes alvos, abundância de pêlos e de cor negra, desenvolvimento das partes sexuais, estão também sujeitas a sofrer desta neurose.⁸

Se retomássemos a apresentação que, no início do capítulo IV, o escritor português, perdão, o narrador faz da protagonista do seu romance, a mulata brasileira Honorina, veríamos como esta parece ser feita para corresponder numa enorme medida à tipologia aqui traçada.

No antepenúltimo capítulo, pouco antes de morrer o protagonista masculino cuja paixão pela mulata e sua convivência com ela o tinham levado pelos caminhos do vício, da imoralidade, da instabilidade, da desgraça, sempre na perspectiva do narrador, este começa um longo comentário, sentenciando que “a natureza nervosa de Honorina tinha actuado de uma maneira decisiva em Edmundo.”⁹. Mal-educada, inconstante, mentirosa, com acessos de raiva, fúrias, exigências, tem outros homens, mulheres também...

Certo dia, “depois de uma noite levada a ouvir insultos” por parte da sua amante, Edmundo procura um amigo, Emílio, a quem vai pedir dinheiro; este sugere-lhe que deixe “essa caipira”, que falam dele pelas ruas, que já não estuda, já não escreve, já não tem emprego, já só vive de empréstimos, terminará na polícia. E posto que toda a culpa é da mulata, não há senão deixá-la. E o argumento definitivo é, de novo, a cor: “Se ela fosse bonita, ao menos, se valesse um sacrifício... Mas uma cabocla, uma mulata!” “Sabes que mais? Até me pareces

parvo com esses amores com uma mestiça... É baixo, é sujo... Amar uma mulher por cima de quem já passou toda a rua! Lembra-te só dos tempos que ela esteve com o portuga do marido, um homem branco, vendeiro, de barbas sujas, uma cara denegrada pelo sol, quando trabalhador da Estrada de Ferro”¹⁰.

Esta argumentação, sustentada pelo amigo de Edmundo, traz-nos outros elementos ou, pelo menos, uma associação que quero destacar: os preconceitos têm como objecto não só a cor da mulher mas também a condição de operário e de vendeiro do que tinha sido seu marido, assim considerado de baixa condição apesar de branco. O romance de Carlos Malheiro Dias veicula, deste modo, não só uma ideologia racista, baseada nos elementos de cor, mas também uma atitude classista baseada nas condições sócio-económicas: está completo o panorama.

Por outro lado, o que faz esta personagem é invocar o passado de Honorina. Viu-se já como, no quadro dos pressupostos naturalistas, Carlos Malheiro Dias privilegia, a partir de uma ideologia reaccionária, o factor biológico, isso a que chama “o sangue” e que é, também, na sua ideologia, a raça e a cor. A apresentação do meio no qual Honorina tinha crescido, e que tanto teria interessado outros naturalistas, ele só a faz muito tarde já, no mesmo capítulo XV e antepenúltimo do romance, um pouco antes das palavras de Emílio que escutámos há pouco.

Pois bem, na apresentação do nascimento e da meninice da mulata, o escritor recorre, num primeiro momento, não ainda a um modelo urbano-naturalista à maneira de Zola mas sim ao modelo das descrições exóticas, sobretudo dos espaços americanos, em que tanto se tinham os românticos empenhado. De novo, o modelo é francês e nem sequer seria necessário que o narrador comparasse Honorina a “uma pequena Átala vadia”, como de facto o faz¹¹, para que nos déssemos conta de que bebeu em Chateaubriand uma boa parte dos elementos que aqui utiliza. Assim, a futura mulata histórica do seu romance é representada, na fase da infância, passada na “roça”, como um pequeno “bom selvagem”, criado no meio da natureza. De qualquer modo, sempre e naturalmente “selvagem”. Num segundo momento, virão os elementos familiares que convertem rapidamente a pequena num ser de traços negativos: a pobreza em que é criada, a promiscuidade dos pais e irmãos na casa, as punições paternas. E, de novo, o narrador invoca “todos os seus instintos de cabocla” e “a sua selvageria de índia vadia e nómada” na origem de um “temperamento desconfiado e humilde de cadela, erradia, medrosa”.

É a partir dos onze anos, ao ser enviada para trabalhar em casa de uma costureira, que a mulata, “nesse meio vicioso”, se converte numa mulher “ávida de homem”. Mais tarde, casa com um português que lhe batia, “enciumado do seu corpo escaldante e novo de mulata”. Pouco depois, já amante de um artista de circo, “a mulata (...) refocilou-se na luxúria como um jaguar no cio, deixando-se enlanguecer, prostrada, entregando-se num furor, desprezada mas ajeitando na infâmia um leito tépido, grunhindo de gozo na sua lama como uma porca no chiqueiro”¹². E esta é a imagem de Honorina que o narrador de forma obsessiva nos tinha dado ao longo da sua relação com Edmundo. E a imagem que vai sustentar até considerá-la histérica, por culpa do seu sangue africano.

Volto, pois, às perguntas que formulei no início:

1. Que fiabilidade apresenta este tipo de texto literário como fonte para o conhecimento da condição da mulher? Como trabalhar esta fiabilidade?

2. Em que medida se trata, no caso de *A Mulata*, de um olhar português, um olhar literariamente europeu, sobre as mulheres da América Latina? Ou tratar-se-á, apenas, de um olhar racista e reaccionário?

São estas algumas das perguntas que quero partilhar com quem me ouve. Outras, outros matizarão certamente a minha recepção que, bem o sei, é extrema. E acrescento à reflexão apenas um dado mais. Quinze anos antes da publicação deste romance, *A Mulata*, publicou-se no Brasil um outro romance, intitulado *O Mulato* (1881). O seu autor é Aluizio Azevedo que será considerado o mais destacado escritor naturalista brasileiro. Parecem-se ambos os romances? Parece-se “o mulato” de Aluizio de Azevedo com “a mulata” de Carlos Malheiro Dias? Não, de nenhum modo, o que converte em algo ainda mais chocante a leitura do segundo. De facto, o protagonista de *O Mulato*, um jovem filho de uma escrava negra e do português branco, seu dono e patrão, é um homem bom, inteligente, generoso, equilibrado, que morre assassinado, vítima do racismo e da discriminação de uma sociedade esclavagista.

Já sei que os mais sabedores (de histórias literárias e de outros contextos e circunstâncias...) encontram justificações para um e outro caso e que o próprio Aluizio de Azevedo lhes não parece tão “irrepreensível”. Ainda assim, para um leitor menos previsto que se acerque a ambos os livros, que diferentes as representações dos dois protagonistas de dois romances com títulos que só se distinguem pela marca de género! Tão diferentes! Como a própria vida ... Ou será apenas a vontade de dois tão diferentes escritores?....

NOTAS

¹ Carlos Malheiro DIAS, *A Mulata*, edição comemorativa do centenário do nascimento do autor com prefácio de Alexandre Pinheiro Torres, primeira publicação em Portugal, Lisboa, Arcádia, 1975, cap. IV, p. 120.

² Projecto ALFA – Tupac Amaru-Micaela Bastidas, coordenado pelo Prof. Roland Forgues, do Centro Andinica da Universidade de Pau et des Pays de l'Adour (França).

³ Carlos Malheiros DIAS, op. cit., cap. I, p. 49.

⁴ Idem, ibidem, cap. III, p. 103.

⁵ Idem, ibidem, cap. III, p. 96.

⁶ Art. cit., p. 341.

⁷ Art. cit., p. 350.

⁸ Art. cit., p. 344.

⁹ DIAS, op. cit., cap. XV, p. 362.

¹⁰ Idem, ibidem, cap. XV, pp. 382-383.

¹¹ Idem, ibidem, cap. XV, p. 354.

¹² Idem, ibidem, cap. XV, p. 357.

TORNAR-SE LUSÓFONO

Histórias e Contemporaneidade

Eneida Leal Cunha
Universidade Federal da Bahia
(UFBA)

*Gosto de sentir a minha língua roçar
a língua de Luís de Camões*
Caetano Veloso

*O meu país não é a minha língua,
mas levá-la-ei para aquele que encontrar.*
Maria Gabriela Llansol

Nesta fala lusófona convivem muitos, em que pese a firmeza de seu centro. Aliás, é mesmo a tensão entre uma centralidade resistente e histórias que são órbitas, em tempos diversos, o objeto principal deste ato de fala, sobre “figuras” da Lusofonia. É também este texto uma homenagem, um depoimento e um transitar entre macro e micro histórias sobre como tornar-se – ou sobre como podemos tornamo-nos – lusófonos.

Entre a homenagem e o depoimento, começo declarando que, ao contrário de muitos aqui, esta é a primeira vez que experimento a honra e a alegria de, em presença, fruir e fazer refluir o conhecimento doado por Cleonice Berardinelli. A alegria e – por que não o dizer? – o breve temor que sempre nos invade quando palavras lidas reaparecem acompanhadas de voz, corpo e rosto, da figura humana – em presença – que as pensou e escreveu.

Não fui aluna de Cleonice Berardinelli. Talvez porque tenha chegado à PUC do Rio de Janeiro em um dos breves intervalos, naquela casa, de seus muitos anos de docência. Talvez porque até o início da década de 80, a Literatura Portuguesa tenha sido, para mim, apenas aquele item obrigatório que compõe o currículo dos estudantes de Letras Vernáculas no Brasil – obrigatório, mas ainda assim, à época, questionado pelo ímpeto de uma brasilidade fundada em 1922. Talvez porque o curso oferecido pelo Jorge da Silveira àquele ano de 1986 na PUC, sobre “A mais estrangeira das literaturas”, parecesse, por seu título, mais adequado ao meu desconhecimento.

A minha tardia iniciação na Literatura Portuguesa teve, em seu benefício, a assistência da palavra daqueles que julgo o que há de melhor em duas gerações de professores brasileiros: Jorge da Silveira, mais próximo, a desafiar-me em suas aulas; Cleonice Berardinelli, a distância, protegendo-me com a lucidez generosa de seus escritos.

Jorge da Silveira a seduzir-me com a apresentação de romances portugueses contemporâneos, a inquietar-me com a exposição dos veios intertextuais por onde fluíam versos e imagens da “clareira tutelar”, de *Os Lusíadas*, confrontava-me com a autoreferencialidade intensa que, penso, é um modo peculiar de existência dos textos portugueses.

Cleonice Berardinelli, nos seus *Estudos Camonianos*, apontou-me mais que um viés, uma abertura para penetrar n’*Os Lusíadas*. Entre os estudos camonianos então lidos, o primeiro – “Os Excursos do Poeta n’*Os Lusíadas*” – teve o poder de transportar-me desde o estranhamento provocado por aquela palavra inicial, tão pouco usada, à mais prazerosa familiaridade, fraternidade mesmo, eu diria, com as vozes, ou o fingimento das muitas vozes do Poeta.

Naquele ensaio, Cleonice Berardinelli inicia a leitura da epopéia camonianá valendo-se de operadores analíticos privilegiados aos anos 70, as funções referencial e poética da linguagem, conforme Roman Jakobson:

Uma epopéia é basicamente uma narrativa, e como tal importa o que nela se narra: o contexto, a matéria épica. Se, porém, ela atinge um nível de literariedade que a torna digna de permanecer, é porque o acento foi posto na mensagem propriamente dita.¹

O “acento na mensagem” é lido na freqüente intervenção dos excursos, nas “reflexões, exortações, queixas – explícita ou implicitamente expressos na primeira pessoa pelo Poeta”. Mais ainda, na mutabilidade – ou na duplicidade, como quer a autora – de pontos de vista expressos através desses excursos. Lendo *Os Lusíadas* como um texto “não uno”, que repousa “sobre uma ideologia dupla”, Cleonice flagra a “ambigüidade que enriquece o poema”. Ou ainda, chega a

[...] uma das razões da grandeza do poema, que, à medida que se faz, questiona não somente o contexto que utiliza, mas o próprio enunciado que consagra esse contexto. A matéria épica, apesar da

visão crítica do poeta, apesar das tremendas acusações do Velho do Restelo, permanece válida, mas não indiscutida: há pelo menos duas verdades possíveis. Serão por isso *Os Lusíadas* menos epopéia que a *Odisséia* ou a *Eneida*? Nem menos, nem mais. *Os Lusíadas* são a epopéia de novos tempos, tempos contraditórios. Alimentado de tais contradições o poema adquire modernidade e se afirma como a única epopéia representativa do Renascimento europeu.³

Em outro texto, sobre “A Estrutura d’*Os Lusíadas*”⁴, Cleonice Berardinelli volta a insistir no mesmo aspecto, retoma a leitura anterior e reafirma que a grande inovação da epopéia camonianiana está nos excursos, nas reflexões sobre a história, o poema e a própria vida e missão do poeta, que “questiona até mesmo os heróis que canta”. São esses excursos que tornam o poema “portador de uma ‘bissemia’ altamente significativa”⁵.

Nós, professores, investigadores e críticos literários, não estamos imunes às angústias da influência, e quando vamos integrar uma comunidade de leitores de algum grande texto, somos compelidos a escolher entre duas alternativas: ou a instauração de uma ruptura, pelo contraste e pelo conflito, que diferenciará a nossa leitura de leituras precedentes; ou a opção pela continuidade, que nos faz levar adiante, ampliado ou deslocado, o alcance de uma boa sugestão interpretativa, recebida de um leitor anterior. Aprendendo a ler *Os Lusíadas* àquela altura, eu não lograria sequer verossimilhança, se tentasse empreender o primeiro caminho; mas bem poderia, como parte de uma geração formada para acentuar a natureza “aberta” das obras, para cultivá-las como incessantemente “re-escrevíveis”, ter lido *Os Lusíadas*, ampliando a “bissemia” e a “duplicidade” detectadas por Cleonice Berardinelli na epopéia, para transformá-las no grandioso lugar-comum da polissemia do signo literário.

Não foi esse, entretanto, o meu percurso. Preferi um modo de vincular-me à tradição que Cleonice representava, radicalizando a “bissemia” flagrada, mesmo correndo o alto risco de, à primeira vista, soar a ouvidos meus contemporâneos como uma perspectiva reducionista. Quis ler n’*Os Lusíadas*, rigorosamente, a exacerbação da estrutura binária que ela apontava, a qual, a meu ver, tinha o poder de esvaziá-lo do compromisso com a função representacional, em relação ao seu contexto histórico ou, como diz Cleonice, ao seu referente, à matéria narrada.

Ao percorrer os versos d'*Os Lusíadas* com essa inspiração, encontrei a pequenez mesquinha e a grandeza heróica, o peito assinalado e o seio ferido, o sonho pragmático de D. Manuel e a viagem ideal dos segundos argonautas, a conquista do comércio e a dilatação da fé, a ambição desenfreada e a humildade religiosa, a missão cristã e a assistência dos deuses pagãos, a coragem e a debilidade de reis e guerreiros lusos, a contingência histórica e o desígnio divino.

Fora dos domínios do narrado, falavam-me também n'*Os Lusíadas* as vozes que faziam a exaltação e a condenação da conquista; ocupavam-se tanto da adesão entusiasta à causa e à *casa* portuguesa, como da crítica dura e sofrida à mediocridade dos espíritos e à corrupção desenfreada da sociedade; enalteciam a aventura e a audácia dos homens jovens, ao mesmo tempo que valorizavam a experiência sedentária e a sabedoria do homem velho; por fim, vozes que transitavam desde a euforia do canto até o desencanto das últimas estrofes do poema.

Mas, para além de perceber ou arrolar a multiplicidade dos conteúdos narrados e das emissões que comentam a empresa épica e poética, interessou-me o jogo relacional desses elementos que compõem a estrutura textual. Da combinatória formal de contrastes e de contradições, resultava, a meus olhos, muito mais do que a impossibilidade de um sentido último ou estável para o poema. Ao aproximar e articular contrários, numa composição paradoxal, pude ler, n'*Os Lusíadas*, a interdição da univocidade, pude lê-lo como um gerador eficaz de pluralidades, de valores e de sentidos, como uma obra, diríamos nós hoje, virtual, cuja potencialidade semântica extraordinária – como diria Mukarovsky⁶ – resiste às diferenciadas contextualizações históricas, culturais e estéticas que atravessa há quase cinco séculos.⁷

A leitura da epopéia camoniana concedendo atenção privilegiada aos excursos, como aprendi com Cleonice Berardinelli, contornou a minha recusa em aceitar a posição central d'*Os Lusíadas* na textualidade portuguesa como a paralisação em um tempo e glória pretéritos, como continuidade indiferenciada ou repetição do Mesmo – da “essência” ou da “alma portuguesa”, como muitas vezes ouvira. Eu, não portuguesa, precisava compreender em diferença, nietzschianamente, o “eterno retorno português” àqueles versos. A leitura da épica camoniana fazendo-a ultrapassar – e extravasar – os limites da tradição imperial, onde até então, para mim, estivera, instigou-me também a repensar a mim mesma, revendo as circunstâncias histórico-culturais e imaginárias da produção da brasilidade.

Passados mais de dez anos, nesta homenagem a Cleonice Berardinelli, volto a *Os Lusíadas* e aos excursos em busca de uma outra coisa. Não se trata mais de compreender Portugal, como fiz num texto sintomaticamente intitulado “As Malhas que o Império Tece”, escrito em 1989; já não se trata, também, de reinterpretar, a partir de *Os Lusíadas*, a fundação do imaginário brasileiro, móvel principal da minha tese de doutoramento, de 1993. Trata-se sim, nesta circunstância contemporânea que nos absorve e intriga, de tentar apreender algumas das muitas significações difusas e das várias vontades conflitantes que hoje se nos expõem na insistência de uma palavra, quase tornada o multivalente signo da nossa convivência atual: Lusofonia.

A Lusofonia da qual nos falam tanto os discursos oficiais, a programática da política externa e das políticas culturais do governo português hoje, quanto, em perspectiva antagonônica, a Lusofonia que ouvimos nas vozes dos migrantes atuais, que confrontam a institucionalidade portuguesa. O apelo à Lusofonia que leio, por exemplo, nas páginas de um pequeno jornal intitulado *Sabiá*, o qual se quer porta-voz das diásporas mais audíveis em Portugal, cujos sujeitos são cidadãos brasileiros, moçambicanos, angolanos, cabo-verdianos, da Guiné Bissau, de São Tomé e Príncipe, em suas vivências desterritorializadas.⁸

Talvez para a institucionalidade portuguesa, a Lusofonia signifique uma possibilidade de redimensionar-se e de atenuar a difícil existência semi-periférica – como querem alguns – do Estado Nacional Português no interior da globalizada União Européia, assegurando alguma centralidade a Portugal em um outro recorte – em um outro bloco econômico e cultural – da geopolítica contemporânea.

Do outro extremo, as populações transmigradas, indivíduos entre a antiga metrópole e as ex-colônias, quando se apresentam como Lusófonos, recorrem aos contornos do antigo império e evocam a sua velha companheira – a língua – para refazerem nexos de pertencimento que recobrem as nacionalidades de origem, com a ênfase nessa componente mais estritamente simbólica. Para esses, a reiteração da Lusofonia como estratégia de resistência e base para reivindicação de direitos em território português parece ser, como diriam os textos seiscentistas, uma ação “dos contrários”.

Mas a ênfase na língua comum – somos todos Lusófonos – não neutraliza o fato de que já não conseguimos, por exemplo, dispensar a distância crítica

das aspas, quando referirmo-nos aos laços de familiaridade com Portugal que deram forma ao imaginário nacional nosso, brasileiro, como uma “retórica da fraternidade”. A ênfase na língua comum não atenua nem faz cessarem, para os agentes diplomáticos da CPLP, por exemplo, os dilemas que afloram quando a matéria em pauta é o acordo ortográfico. A certeza na língua comum não contradiz a experiência de expatriação da imigrante brasileira em Lisboa, Isis Alves da Silva, que escreve: “Afinal, é justamente quando abrimos a boca que a nossa condição de ‘expatriados’ se revela”. A língua comum é, na maioria das vezes, o lugar onde de imediato se expõem as diferenças entre portugueses, brasileiros, moçambicanos, angolanos, cabo-verdianos etc. – e é do estranhamento dentro da própria língua, oficialmente compartilhada, que nasce a certeza de sermos diversos e estrangeiros uns para os outros, embora tenhamos algo em comum, algo que, parece-me, desejamos preservar como uma grandeza inefável.

As identidades nacionais modernas já foram descritas como “tradições inventadas” (por Eric Hobsbawm), “comunidades imaginadas” (por Benedict Anderson), “artefatos lingüísticos” (por Immanuel Wallerstein), “ficções credíveis” (por Wallace Stevens), ou “etnicidades fictícias” (por Etienne Balibar). Em quase todas essas formulações analíticas dos processos de configuração dos Estados-Nação ressalta, como requisito para sua existência eficaz, a interiorização socializada das imagens instituintes da nacionalidade, organizadas pelas narrativas que as articulam e lhes dão forma.

Nas reconfigurações de identidades e pertencimentos que se processam atualmente, nesta contemporaneidade transnacionalizada, dispensa-se o estatuto de uma ficção coercitiva e homogeneizadora, sempre empenhada em assegurar o poder encantatório do “como se” fôssemos todos unos. Buscam-se contemporaneamente constructos identitários abertos, negociáveis e negociados entre diferentes etnicidades, culturas, tradições, comunidades e falas, que estão a partilhar territórios reais ou vias virtuais.

Mas, como as modernas identidades nacionais, as reconfigurações identitárias pós-nacionais que se dão em nosso tempo não podem dispensar uma referência primordial a uma narrativa que as organize. Contra as expectativas mais ideológica ou historicamente marcadas, talvez seja n’*Os Lusíadas*, quando lido ao modo bissêmico e neutral indiciado por Cleonice Berardinelli, que poderemos encontrar – ainda uma vez – uma narrativa de origem que nos

comporte – a nós, antiga metrópole e antigas colônias, que esta é a referência pretérita e inelutável –, a nós, todos, diferenciados, conflitantes e recentes lusófonos.

A Lusofonia pode amparar-nos e aludir ao partilhamento da herança camoniana apenas quando compreendemos *Os Lusíadas*, a “nossa intrínseca e gloriosa ficção”, como “sinfonia e *requiem*” do antigo império – como afirma Eduardo Lourenço em *O Labirinto da Saudade*, em um trecho transcrito por Cleonice Berardinelli nas suas considerações sobre as intertextualidades entre o poema épico de Camões e os ambíguos versos da *Mensagem*, de Fernando Pessoa.¹⁰

Pois a Lusofonia, penso, é muito mais do que o plasmado no “esboço de definição”, proposto por Fernando Cristóvão, em “A Língua Portuguesa, a União Européia, a Lusofonia e a Interfonia” – ou seja, é mais do que “um sistema de comunicação lingüístico e cultural na Língua Portuguesa”, capaz de abarcar as “variedades lingüísticas, geográficas e sociais, pertencentes a vários povos de que ela é instrumento de expressão materna ou oficial”¹¹.

A Lusofonia também não equivale à “Comunidade dos Países de Língua Portuguesa”, pois tensões e conflitos de interesses, antigos e atuais, e ainda muito desconhecimento recíproco fazem-nos suspeitar da continuidade cultural ou civilizacional pressuposta na palavra ‘comunidade’. A Lusofonia, ao contrário, pede palavras que reproduzam a experiência da descontinuidade – “pontes”, “figuras”, “plataformas”, “convergências” – bem como a deliberação de reconstruir, reinventar nexos.

A Lusofonia hoje é um modo de com-viver, que requer a aprendizagem de ampla tolerância para com o Outro; exige apreço pela diversidade das falas, das culturas e dos desejos que se expressam na Língua que, por direitos de ancestralidade, é Portuguesa, mas já não é pátria, é pacto de convivência.

Ser Lusófono não é uma prerrogativa natural dos falantes de Língua Portuguesa, mas é possível – e necessário, mesmo urgente – aprender a sê-lo. Parte dessa aprendizagem também podemos fazer através da leitura dos textos escritos por Cleonice Berardinelli, os quais delicadamente divergem, desviam-se da tradição lida em busca de seu próprio caminho, rigorosamente submetidos a uma ética e a uma fraternidade intelectual. Mais pontualmente ainda, podemos tornarmo-nos Lusófonos apreendendo o significado maior de sua insistência no valor dos excursos na epopéia camoniana.

Os dicionários nos ensinam que excurso significa digressão, divagação, desvio – do tema ou assunto principal. Para a Física – a ciência que acreditamos mais exata do que as nossas –, excurso é o caminho que descreve um corpo afastado de seu ponto de repouso para voltar a esse mesmo ponto.

Assim é o modo de tornar-se, hoje, Lusófono: existir e estar dentro desta língua portuguesa e da tradição lusíada como “convivente” – palavra usada por Cleonice Berardinelli –, refazendo-as, como excursos: construir o próprio caminho, a individual história, a diversa sensibilidade, a singular fala, sem esquecer que

Tudo é incerto [...]

Tudo é disperso, nada é inteiro.

NOTAS

¹ Cleonice BERARDINELLI, “Os Excursos do Poeta n’ *Os Lusíadas*”, in: *Estudos Camonianos*, Rio de Janeiro, MEC, 1973, p. 15.

² Idem, *ibidem*, p. 16.

³ Idem, *ibidem*, p. 27.

⁴ Cleonice BERARDINELLI, “A Estrutura d’ *Os Lusíadas*”, in: *Estudos Camonianos*, op. cit.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 3-4.

⁶ Jan MUKAROVSKY, “Can There Be a Universal Aesthetic Value in Art?”, in: *Structure Sign Function*, New Haven/London, Yale University Press, 1978, p. 57-69.

⁷ Cf. Eneida Leal CUNHA, “As Malhas que o Império Tece”, *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, n. 5/6, dez. 1991, 212-18.

⁸ Nos exemplares do *Sabiá*, jornal publicado, embora irregularmente, desde 1993, pela Casa

do Brasil em Lisboa, a palavra Lusofonia é quase onipresente, como argumento contra a discriminação, como identificador das propostas dos imigrantes para eleições autárquicas – a Plataforma Lusófona – como título de coluna fixa, como base da defesa da frágil CPLP – Comunidade dos Países de Língua Portuguesa.

⁹ Isis Alves da SILVA, “Expatriados”, *Sabiá*, ano V, n. 40, maio de 1997, p. 8.

¹⁰ Eduardo LOURENÇO, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Dom Quixote, 1978, p. 22 – apud Cleonice Berardinelli, “Os Lusíadas e Mensagem: semelhanças e diferenças num jogo intertextual”, texto apresentado em Viçosa, Minas Gerais, em abril de 1998.

¹¹ Fernando CRISTÓVÃO, “A Língua Portuguesa, a União Européia, a Lusofonia e a Interfonia”, *Lusofonia – Revista da Faculdade de Letras*, n. 21/22, 1996/97, p. 10.

QUE FAREMOS COM ESTA TRADIÇÃO? Ou: RELÍQUIAS DA CASA VELHA

Renato Cordeiro Gomes
Pontifícia Universidade Católica -
Rio de Janeiro (PUC-Rio)

*Dos heróis que cantaste, que restou
Senão a melodia do teu canto?
As armas em ferrugem se desfazem,
Os barões nos jazigos dizem nada.
É teu verso, teu rude e teu suave
Balanço de consoantes e vogais,
Teu ritmo de oceano sofrado
Que os lembra ainda e sempre lembrará.
Tu és a história que narraste, não
O simples narrador. Ela persiste
Mais em teu poema que no tempo neutro,
Universal sepulcro da memória.
Carlos Drummond de Andrade: “História, Coração, Linguagem”,
in: *A Paixão Medida**

A motivação para o duplo título deste texto talvez pareça óbvio. O primeiro deles remete à peça de teatro de José Saramago (1979); o segundo à coletânea de contos de Machado de Assis (1906). Da peça *Que Farei com Este Livro?* recorto mais especificamente o oitavo quadro do segundo ato que a encerra, com Luís de Camões recebendo o primeiro exemplar de *Os Lusíadas*: “(Segurando o livro com as duas mãos) Que farei com este livro? (Pausa. Abre o livro, estende ligeiramente os braços, olha em frente). Que fareis com este livro?”¹. Ao concluir a trama, o poeta aponta para a abertura de outra trama, indagando o destino histórico e a utilidade daquele que será o livro por excelência da cultura portuguesa. Ao passar da primeira para a segunda pessoa e olhar em frente (como indica a rubrica cênica), Camões interroga a pos-

teridade sobre a recepção de sua epopéia, narrativa de fundação que possibilita inventar uma tradição, quando estabelece o lastro de uma história que – diz o poema de Drummond que nos serve de epígrafe – “persiste/ mais em teu poema que no tempo neutro,/ universal sepulcro da memória”². Do livro de contos de Machado, retenho o título *Relíquias de Casa Velha* que o escritor brasileiro associa, na “Advertência” que abre o volume, às lembranças que uma casa guarda, as tais relíquias com que metaforiza os inéditos que se tornavam públicos. Livros que falam de livros, ou de casa velha, são-me, aqui, metáforas para nomear uma tradição.

As duas referências, desta maneira, servem-me de mote para formular a questão que me mobiliza para homenagear a Professora Cleonice Berardinelli. Pergunto: o que faremos desta tradição, destas relíquias que recebemos de uma herança portuguesa, por via da história, ou através das lições de D. Cleo, que, conjugando “história, coração, linguagem” (como Drummond vê em Camões), a cultura e a vem transmitindo há já longos anos a muitas gerações? O “nós” indica, em primeira instância desta homenagem, os seus sempre alunos em quem ela imprimiu signos; nós que recebemos, como herança da Professora, uma cultura e uma literatura, de que ela é guardiã e cultivadora no Brasil; nós, que aprendemos com Mário de Andrade que “o passado é lição para se meditar, não para reproduzir”³, nós – repito – enquanto continuadores da Professora, prosseguimos o seu trabalho, cuidando para que essa cultura e essa literatura tenham sua força em vigência num além-mar chamado Brasil, apesar das circunstâncias históricas nem sempre favoráveis. Em segunda instância, o nós, plural de sujeitos inseridos em outra cultura, a do Brasil, refere-se aos intelectuais, pensadores, escritores, artistas brasileiros que tiveram de enfrentar o problema da constituição de nossa identidade cultural e questionam, mais fortemente desde o Romantismo, o papel da herança colonial portuguesa na invenção de uma tradição (para usar a expressão de Eric Hobsbawm⁴) que nos constituiria. O que faremos desta tradição legada pelos portugueses para que possamos criar uma nacionalidade? A pergunta que se agudiza no Modernismo, quando proliferam as interpretações do Brasil, quando se redescobre o Brasil, ganha um novo componente: como tornar o Brasil um país moderno se somos produtos de uma tradição que complica nosso acesso à modernidade? Dotados de consciência histórica que permite saber,

para além da afetividade, que somos produtos de uma tradição, esses pensadores podem analisar essa herança e perceber sua continuidade (mesmo que em diferença), ou propor romper com ela, considerando a ruptura como instrumento da razão crítica e assentando a negatividade como traço forte da modernidade.

Dizem os dicionários que a palavra *tradição* vem do latim *traditio*, que por sua vez remete ao verbo *tradere*: entregar, ceder, fazer passar algo a outra pessoa, ou transmitir algo de uma geração a outra. No sentido figurado, designa narrar, contar, ensinar. O verbo *tradere* relaciona-se ainda com o conhecimento oral e escrito, indicando que, através da tradição, algo é dito e o dito é entregue, é passado, de geração a geração. Assim, estamos instalados numa tradição, inseridos nela, que imprime um signo em nós, a ponto de revelar-se muito difícil desembaraçar-se de suas peias. Assim, através dessa transmissibilidade, dessa continuidade, a tradição, enquanto algo que permanece, é constituída e nos constitui.⁵

Se os discursos produzidos sobre o Brasil durante o período colonial moldaram a percepção sobre a terra e o homem, domesticaram um imaginário e, com o correr do tempo, constituíram uma tradição, espécie de arquivo do passado brasileiro, transmitido de geração em geração, esta tradição acaba criando um problema para os românticos brasileiros. Assegura Antonio Candido⁶, na *Formação da Literatura Brasileira*, que a proposta de nosso Romantismo era expressar uma nova ordem de sentimentos, que, marcada pelo orgulho patriótico, ressaltava o desejo de criar uma literatura independente que se traduzia na busca de modelos novos, cuja expressão foi o nacionalismo literário. Manifestava-se a consciência da atividade intelectual, não só como prova do valor brasileiro e o esclarecimento mental do país, mas também como tarefa patriótica na construção nacional, quando discutem o processo civilizatório que exige a fundação de nação e do Estado.⁷ Na proposta estava implícita a pergunta: que fazer da tradição colonial? Que papel teria esta tradição, quando a meta consistia em sustentar que possuíamos uma cultura autóctone a dar-nos identidade? O esforço romântico buscava, então, exteriorizar o interior, aquilo que dizia respeito ao nosso ser; buscava representar e identificar a nação como algo imanente, isto é, o que apontava para a identidade cultural e a nacionalidade como essência. Indicava tal proposta a recusa do exterior com que até então nos reconhecíamos.⁸

Através dessa proposta ideológica, fundamenta-se o indianismo, maneira natural de traduzir em termos nossos a temática da Idade Média, característica do Romantismo europeu. Ao medievalismo dos franceses e portugueses, opú-nhamamos o nosso preconcebido pré-cabralismo – como já se tornou lugar-comum nas histórias canônicas da literatura brasileira. Numa terra onde tudo era ainda conjectural, problemático e conjugado ao futuro, a vontade de afirmar-se projeta-se na invenção de uma tradição através de práticas discursivas de natureza simbólica que visavam a inculcar certos valores através da repetição, o que implicava, automaticamente, uma continuidade (artificial) em relação ao passado histórico apropriado.⁹ Essa invenção tem por propósito reagir a uma situação nova e assume a forma de referência a situações anteriores, ou estabelece o seu próprio passado. Sendo essencialmente um processo de formalização, essa tradição inventada atrela-se à transformação ampla do país motivada pela Independência política (1822), que requereu a tarefa patriótica de construir um Estado-nação unificado. A “tudo isto correspondia ao vazio brasileiro, à tenuidade de nossa consciência nacional, sem lastro de tradições sedimentadas”¹⁰, segundo a formulação de Augusto Meyer. O trabalho dos românticos, com destaque para José de Alencar, visava justamente a sedimentar as tradições inventadas, formando um lastro a ser legado às gerações vindouras. Esse afirmar-se enquanto síntese do que representaria uma “essência nacional” está atrelado, pois, a um paradoxo: nega-se uma tradição que, ao mesmo tempo, é reinterpretada na tentativa de preencher aquele vazio com narrativas, imagens, idéias que contribuiriam para a formação de mitos fundadores da nacionalidade.

Aqui talvez seja ocioso citar os romances indianistas e de fundação de Alencar que, utilizando elementos antigos na elaboração de nova tradição inventada, segue um movimento cronológico às avessas. *O Guarani* (1855), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874) iluminam, respectivamente, três momentos históricos com os quais o autor pretende estabelecer o mapeamento simbólico da construção da nação: o Brasil histórico dos novos “senhores da terra” e a luta inglória dos índios contra os conquistadores portugueses nos primeiros séculos da colonização; o primeiro encontro de raças e fundação da raça brasileira por ocasião do descobrimento e início da colonização; e a pureza étnica dos tempos pré-cabralinos.¹¹ As três narrativas ressemantizam essas matérias do passado sob o signo da conciliação, do recalçamento da violência, realçando o elemento autóctone, elevando-o ao nível do português heróico dos

tempos da colonização, assinalando o que há de recordar e esquecer na construção histórica da nação.

Sabendo-se que o próprio conceito de nação é um artefato historicamente construído (Benedict Anderson¹²), o paradoxo apontado (negar uma tradição e reapropriá-la para inventar outra tradição, buscando uma continuidade com o passado) não deixa de salientar o dilema entre a necessidade de delinear-se uma imagem-síntese e as contradições históricas que a negam. A experiência colonial portuguesa no Brasil não contribui para essa busca de unidade, se levarmos em conta as distantes e atomizadas províncias, afinal “unificadas” no período imperial quando se cria o mito da nação brasileira, nos moldes da síntese romântica.¹³ Se como apontam Anderson e Renan¹⁴ “o esquecimento também é fator essencial na criação de uma nação”, era preciso esquecer toda uma realidade “indesejável” de multiplicidade, de estranhezas mútuas, de conflitos e de afastamentos na elaboração de uma imagem única, totalizante, de uma nação reconciliada. A herança colonial portuguesa é submetida, assim, a um processo de ressemantização a serviço de um discurso ideológico que justifica e funda a jovem nação. Essa perspectiva possibilita também ficcionalizar as contradições da identidade nacional, nos discursos que advogam a fundação como origem e unidade simbólica.¹⁵ Se a nação é também constituída pela narração, como quer Homi Bhabha,¹⁶ a narrativa romântica brasileira, em particular a de feição indianista, propõe uma “comunidade imaginada” (Benedict Anderson) enquanto totalidade estável e a identidade cultural enquanto essência fundadora resultante da conciliação de colonizador e colonizado. Se a pergunta implícita era saber o que fazer da tradição, esta teria de ser necessariamente redimensionada em direção aos discursos que delineiam os contornos imaginários de uma comunidade, sua história, sua origem.

Esse mesmo dilema ganha feições mais dramatizadas entre os modernistas brasileiros. Marcados pelos traços vanguardistas, na busca do novo pelo novo, por uma estética de ruptura, que negava a tradição (o que chamavam pejorativamente de “passadismo”), também eles se colocaram a pergunta-problema quando se propunham a “descobrir” o Brasil, a oferecer interpretações para o país. Como interpretar o passado, vale dizer, a tradição, em função do presente? O que faremos com esta tradição, quando vislumbramos um futuro (utópico) que nos faria entrar na modernidade, superando o atraso que nos atrelava a um mundo velho? Tanto o projeto estético (a necessidade de uma escri-

ta de vanguarda), quanto o ideológico (a necessidade de tornar o Brasil um país moderno, o que passaria infalivelmente pela industrialização e pela urbanização, isto é, o que asseguraria a passagem de país agrário para país industrial-urbano), ou de maneira mais abrangente o projeto cultural, viam a tradição como um problema a ser enfrentado. O que faremos com esta tradição que nos constitui, mas com a qual queremos romper, negá-la criticamente para conquistar e apossar-nos do futuro?

Muitos são os textos – ficcionais, poéticos, ensaísticos, de manifestos, de intervenção – que emblematizam essa atitude e que, ao mesmo tempo, expressam estratégias de identificação cultural, a exemplo do *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924) e do *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, com suas palavras de ordem: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”; “Contra todas as catequese”, “Contra as sublimações antagonicas. Trazidas nas caravelas”; “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”. Ou o episódio emblemático de “Vei, a Sol”, de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, em que essa representante dos trópicos se vinga do “herói de nossa gente”, transformando-o no “brilho inútil das estrelas”, por este ter preferido a varina portuguesa, elemento da cultura colonizadora, a uma das filhas de Vei, representante da civilização da luz.

Estes poucos exemplos servem para confirmar a versão canônica veiculada pelas instituições literárias, que privilegia a interpretação do Modernismo pelo viés da destruição, da vanguarda e da ruptura, em detrimento dos valores legados pela tradição. Estão neste caso pensadores como Paulo Prado e Sérgio Buarque de Holanda, que se relacionam com as demandas modernizantes do modernismo paulista.

Paulo Prado, aristocrata cosmopolita, herdeiro de uma das famílias mais ilustres de São Paulo e um dos promotores da Semana de Arte Moderna, que descobre o Brasil em Paris (como outros intelectuais de sua classe, antes e depois dele) publicou o ensaio *Retrato do Brasil*⁷, em 1928, influenciado pelo historiador Capistrano de Abreu e levado pela busca dos elementos que determinam os traços de nossa identidade como nação. Com seu projeto de investigar as origens da nacionalidade, intentava vislumbrar um momento inaugural de autonomia para o país: analisava o passado, a tradição, em função do presente, para programar o futuro. “Entendia o nacionalismo como o proces-

so de tomada de consciência das limitações e virtualidades do corpo social que permitiria – como ele próprio afirma em artigo da revista *Terra Roxa e Outras Terras* – romper os laços que nos amarravam desde o nascimento à velha Europa, decadente e esgotada”¹⁸ – sublinha Carlos Augusto Calil .

Para interpretar o Brasil do seu tempo, Paulo Prado traça o “retrato” sem as tintas do ufanismo e revela as mazelas do país, cujas causas vai buscar na história da formação política, social, racial, moral e cultural da nacionalidade, uma formação defeituosa, doente, que afeta a esfera pública. A visão pessimista detecta o estado do país como resultado dessa doença moral, perigosamente arraigada na tradição e obliterada por uma auto-imagem superestimada, herança do Romantismo. Eis a tese que abre o livro:

Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram. O esplêndido dinamismo dessa gente rude obedecia a dois grandes impulsos que dominaram toda a psicologia da descoberta e nunca foram geradores de alegria: a ambição do ouro e a sensualidade livre e infrene que, como culto, a renascença fizera ressuscitar.¹⁹

Partindo dessa premissa, o ensaio rastreia as raízes históricas dessa “doença”, conseqüência do processo colonizador que leva a um sentimento generalizado de tristeza. Assim, como condicionadoras da adaptabilidade do português aos trópicos, associa cobiça, luxúria e tristeza a outros fatores de nossa formação: a mestiçagem, a preguiça como contrafação da ética do trabalho, o bovarismo e a melancolia que desorganiza a vontade que o Romantismo veio acentuar, o desapego à terra, o desordenado individualismo e a conseqüente não propensão à vida associativa, a hipertrofia do patriotismo indolente, o “vício da imitação” (p. 204). Disso resultou um “corpo mal organizado” que ainda “dorme o seu sono colonial” (p. 210) (as expressões são do autor).

O diagnóstico de Paulo Prado detecta a herança colonial e o que ela forjou em nossa formação como algo que se manifesta no atraso, impedindo o desenvolvimento e o progresso. Chega a propor a solução radical que poderia vir através da Revolução, a própria ruptura em ação a promover a mudança identificada ao progresso como gesto fundador da modernidade. Diz ele: “Força nova que surge como destruidora das velhas civilizações e das quimeras do

passado. É a Revolução” (p. 210) (atente-se para um detalhe: o autor não é um pensador marxista). E conclui: “Apesar da aparência de civilização, vivemos assim isolados, cegos e imóveis, dentro da própria mediocridade em que se comparam governantes e governados. Nesse marasmo podre será necessário fazer tábua rasa para depois cuidar da renovação total”. Ao reivindicar um novo começo, o ensaísta está implicitamente respondendo à pergunta: “o que faremos com esta tradição?”. Curioso é notar que, ao propor fazer “tábua rasa” de toda uma formação que ele vê negativamente, está, ao fim e ao cabo, sugerindo uma nova “catequese”, como aquela outra da colonização, que, numa atitude etnocêntrica, via o índio como *tabula rasa*. Para Paulo Prado negar a tradição significava outro gesto inaugural, descontínuo, a barrar a permanência e a transmissibilidade. O gesto de ruptura apontava para o ingresso do Brasil no clube dos modernos e progressistas, para quem a tradição legada pela colonização é um empecilho. Na clave das metáforas patológicas e às vezes racistas disseminadas pelo texto, cuja força vem da “poetização” dos fatos, o mundo moderno seria uma manifestação de saúde: a Revolução encarregar-se-ia da higiene.

Talvez se pudesse dizer que o livro do historiador Sérgio Buarque de Holanda *Raízes do Brasil* (1936)²⁰ dá continuidade, em diferença, à interpretação do país empreendida por Paulo Prado, no mesmo diapasão dos modernistas. Para o livro de Sérgio, vale o que ele próprio dissera de Gilberto Freyre: “os valores tradicionais só lhe interessam verdadeiramente como força viva e estimulante, não como programa”²¹. Como afirma Antonio Candido²², *Raízes do Brasil* constitui um ensaio de interpretação da formação brasileira, mas escrito com um olhar preso às tensões contemporâneas (a década de 30). A ótica adotada ancora-se em novos elementos que, a partir daí, se relacionam com nossas identificações, no momento em que os Estados Unidos se apresentam como herdeiros, ou mesmo a encarnação, da idéia de América. Frente a isto que é visto como nova civilização, impunha-se a nossa pergunta-guia: o que faremos da tradição que nos formou, se desejamos ingressar no mundo imaginado como moderno? Para equacionar o problema, o historiador vai buscar as “raízes”, os fundamentos do nosso destino histórico, nos modos de ser ou na estrutura social e política, a partir da implantação da cultura européia no Brasil, que se dá em condições estranhas à sua (da Europa) própria tradição, o que redundaria numa vacuidade de um ser nacional marcado pelo signo de desterro. No momento em que o historiador busca nossas “raízes”,

afirma o nosso desenraizamento: “somos uns desterrados em nossa terra”. A investigação, assim, coloca em pauta os modos como nos situamos na tradição européia. Ou nas palavras do autor: “caberia averiguar até que ponto temos podido representar aquelas formas de convívio, instituições e idéias de que somos herdeiros (...) através de uma nação ibérica” (p. 3). E continua mais adiante: “a verdade (...) é que ainda nos associa à Península Ibérica, a Portugal especialmente, uma tradição longa e viva, bastante viva para nutrir, até hoje, uma alma comum, a despeito de tudo quanto nos separa. Podemos dizer que de lá nos veio a forma atual de nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a essa forma” (p. 11).

É justamente frente a essa “forma atual de nossa cultura”, cujas raízes são investigadas, que cabe a pergunta – o que faremos dessa tradição, no momento em que se agudizam nossas contradições e se pretende formular um projeto moderno para o Brasil. Assim, sistematizando os traços da tradição brasileira que foram herdados, o historiador a vê historicamente formada na colonização que se pautou pelo personalismo tradicional atrelado às formas fracas de organização (associação que implique solidariedade e ordenação), à frouxidão das instituições e à falta de coesão social; pela visão hierárquica e autoritária da sociedade; pela falta de racionalização da vida, o que indica a repulsa da moral fundada no culto ao trabalho sistemático (característico da ética protestante); pela acentuação do afetivo, do irracional, do passional, logo a atrofia das qualidades ordenadoras, disciplinadoras, racionalizadas; pela civilização de raízes rurais que permite a autarquia da fazenda, em detrimento das cidades, da res-pública: a entidade privada precede sempre a entidade pública, o que, por sua vez, se conjuga ao patriarcalismo enquanto marca da velha ordem familiar, com o predomínio das vontades particulares que privilegiam os laços afetivos e de sangue, gerando a “cordialidade”, marca do caráter brasileiro que ele associa a “condições particulares de nossa vida rural e colonial, que vamos rapidamente superando” (p. 313).

O prolongamento desses traços (aqui redutoramente sintetizados) são rastreados em função de um possível projeto moderno para o Brasil, a ser fundamentado na racionalidade da norma abstrata, na organização da esfera pública, adequada às relações impessoais que decorrem da posição e da função do indivíduo (e não de sua marca pessoal e familiar, das opiniões nascidas na intimidade dos grupos primários – como sublinhou Antonio Candido²³), o que

implicaria pôr em causa os aspectos retrógrados, patriarcais e paternalistas que se estendem da casa-grande à sociedade como um todo. Frente a esse projeto, o historiador vê a herança da tradição como um entrave à tentativa de modernização racional do país, ainda alimentado pelas “raízes” de sua formação cultural, cujas características são avessas ao fenômeno moderno. A implementação desse projeto requereria a liquidação dessas “raízes” (as linhas tradicionais), em benefício dos rumos abertos pela civilização urbana e cosmopolita.

A proposta de dissolução da ordem tradicional ocasiona, entretanto, contradições não resolvidas, impondo um impasse: como liquidar as raízes culturais, se elas constituem uma “essência” que vem da origem? O impasse, então, coloca na encruzilhada dois tipos de cultura, duas alternativas mutuamente excludentes. O que se torna mais produtivo, porém, para o historiador é investigar uma outra perspectiva que contemple o próprio trânsito cultural, para ler o transplante da cultura européia, e portuguesa mais especificamente, e sua adaptação ao solo americano. O olhar crítico então escolhe veredas que possibilitem o apelo à tradição de fronteira como abertura à diferença e ao deslocamento, como estratégia para esfacelar uma posição fixa e essencialista, reivindicando pensar a dimensão do estranhamento entre culturas como algo constitutivo da identidade polifônica. É relendo a formação histórica de nossa cultura, é relendo a tradição, que ele busca em textos recolhidos em *Caminhos e Fronteiras* (1957), escritos entre os anos 30 e 40, desenhar identidades polifônicas oriundas da aventura colonial²⁴.

Se Sérgio Buarque propõe, contudo, em *Raízes do Brasil*, a superação de traços da herança ibérica, como condição para construir uma nação moderna, em contrapartida Gilberto Freyre inscreve-se num tipo de modernismo conservador que relê a tradição por uma clave altamente positiva, buscando contribuir para uma modernidade que não se funda na idéia de progresso. Em *Casa-grande & Senzala* (1933)²⁵, escreve o elogio da colonização portuguesa, ressaltando as vantagens da miscigenação, numa leitura eufórica do tipo de sociedade resultante da ação plástica e flexível do colonizador, que gera, segundo ele, uma “democratização social”. Buscando em nossas características congênitas, oriundas da matriz lusitana, uma capacidade de acolher formas dissonantes, o sociólogo pernambucano condensa com a idéia de “plasticidade” as três características – mobilidade, miscibilidade e aclimatabilidade – que foram as condições para a expansão ultramarina portuguesa. Nas palavras de Ricardo

Benzaquem Araújo, da miscigenação à plasticidade, a argumentação de Freyre “reforça aquela visão idílica da colonização portuguesa no Brasil, sustentada justamente pelo descarte dos conflitos e pela ênfase na adaptação, na tolerância recíproca e no intercâmbio – principalmente – sexual”²⁶. No dizer do historiador Evaldo Cabral de Mello, até os anos 30 deste século, a ideologia “nacional” (as aspas são dele) esbarrava sempre no pessimismo racial e nos ônus da colonização portuguesa. A partir dessa data, acrescenta, “o Brasil transitou do pessimismo entranhado à euforia irresponsável acerca do futuro nacional. Parte desta mudança de clima mental, deveu-se a *Casa-grande & Senzala*, obra que transformou a miscigenação e a colonização portuguesa, de passivos em ativos da história brasileira”²⁷.

Essa transformação de passivo a ativo da história brasileira, no balanço das visões ideológicas que atravessaram o nosso modernismo, o elogio da colonização portuguesa, ainda que em outro tipo de diapasão diferente do de Gilberto Freyre, é articulado na obra tardia de Oswald de Andrade, quando, depois de romper com o Partido Comunista, em 1945, retoma idéias suas dos anos 20, em particular a Antropofagia. Na série de artigos publicados em 1953, no jornal *O Estado de S. Paulo*, reunidos sob o título de *A Marcha das Utopias*²⁸, discorre sobre o ciclo histórico do pensamento utópico gestado a partir da descoberta da América. O principal alvo crítico é a mentalidade capitalista, associada à ética protestante. A ênfase não recai nos males da civilização cristã, de modo abrangente, nem nos efeitos repressivos da colonização portuguesa, como acontecia no manifesto de 1928²⁹, que, sob as influências das vanguardas, pressupunha o contato com o estrangeiro, que seria “devorado e metabolizado” culturalmente, pois se não há nenhum interior prévio, nenhuma essência particular suficientemente forte para nos constituir, era necessário interiorizar o exterior em termos de formação cultural³⁰. Na retomada dessas idéias, a série *A Marcha das Utopias*, em sua revisão crítica, rejeita a mentalidade que se sedimenta com a Reforma, para valorizar, em contrapartida, o que nos chegou pela via da Contra-Reforma: a atitude plástica, compreensiva e aberta dos jesuítas, que já era fruto da miscigenação, que o português colonizador já trazia de sua formação híbrida. Ao vencer os holandeses (fato histórico que Oswald elege como marco referencial), o Brasil, através dos portugueses, rejeitaria a cultura racionalista e pragmática que marca a modernidade ocidental, ressaltando o iberismo de uma América que, portadora de uma

matriz cultural pré-moderna intocada pela Reforma e pela Revolução Científica, preservou elementos de comunitarismo, de organicidade e de encantamento capazes de construir alternativa ao impasse do mundo anglo-saxão³¹. Assim, reabilitando aspectos da nossa colonização, eclipsa a história interna no que corresponde a uma corrida atrás das conquistas e dos valores do mundo moderno nascido com a Reforma, e, assim, eclipsa, também, a idéia de atraso, o que possibilita tirar vantagens da noção de multiplicidade e simultaneidade temporal que nos caracterizaria, apontando sugestões de a cultura colonizada exercer um papel ativo para assinalar sua diferença. O ritual antropofágico da cultura brasileira instalado na transgressão ao modelo abre-se para a utopia que Oswald denomina “o matriarcado de Pindorama”, o mundo do ócio contra o negócio, com a afirmação do “bárbaro tecnizado”.

As contradições entre ruptura e tradição que, em largos traços, rastreamos até aqui, configuram, pois, o perfil do movimento modernista que, ao mesmo tempo, se ligava ao modelo de país politicamente ancorado no projeto de modernização autoritária e elitista. As leituras do movimento, entretanto, até pouco tempo, privilegiaram o viés da renovação estética sob o signo do experimento revolucionário e da vanguarda, em detrimento dos valores legados pela tradição. Levar em conta essa contradição permite recuperar as tensões que possibilitam depreender daí outros sentidos, ampliando as versões canônicas.

Nesta ótica, “o duplo caráter desse processo pode ser percebido na figura de Mário de Andrade e sua dupla posição diante do passado: utiliza-se tanto do mecanismo de ‘traição da memória’ como estratégia para apagar os rastros e esquecer lições herdadas da tradição, como revitalizar a memória dessa tradição, ao se empenhar na luta de preservação do patrimônio cultural brasileiro. Como intelectual e homem público, colabora no Departamento Cultural do Município de São Paulo, no Ministério da Educação e Saúde de Gustavo Capanema, durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, elabora projetos e procura restaurar a ‘fraca’ memória do país”³².

Nesta linha é que, a partir da viagem a Minas Gerais, em 1924, junto com a caravana modernista, que acompanha Blaise Cendrars na visita às cidades históricas, lança-se na construção de um retrato do Brasil que repercutirá na convivência do novo com o velho, com o barroco mineiro, ao mesmo tempo que traz a marca da tradição de herança portuguesa aqui miscigenada e do exotismo. Consegue associar o barroco mineiro, a tradição da arte brasileira,

com a vanguarda européia, não mais representada pelo cubismo francês, mas pelo expressionismo alemão, criando uma terceira via configurada pelo paradoxo entre culturas³³.

Com o desenvolvimento do trabalho de intelectual e de artista, Mário busca a atualização do projeto moderno de construção da memória nacional pelo mapeamento das relíquias da velha casa nacional e da sistematização de um pensamento crítico brasileiro. Alargando o sentido de tradição para englobar não só a herança portuguesa, mas também o patrimônio brasileiro erudito e popular, vale para ele o que disse em carta de 1924 a Drummond: “Pois é preciso desprimitivar o país, acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la”³⁴.

A obra polimórfica e imensa de Mário de Andrade ajuda a perceber a permanência do discurso da tradição no modernismo que a revisão crítica dos ciclos de interpretação do movimento deixa ver, para além do ângulo de visão da vanguarda³⁵. É possível, então, perceber que já havia um lastro de tradição sedimentada que muitos modernistas vieram reciclar, reativando suas forças ainda vigentes, apesar das radicais palavras de ordem ao contrário. Assim, Manuel Bandeira, que afirma sua “libertinagem” poética com “basta” e com “estou farto” da tradição e grita “não quero mais saber do lirismo que não é libertação” (ver o poema “Poética”), alia, contraditoriamente, no correr de sua longa obra, os gestos de ruptura com a realocação dos traços da tradição do lirismo luso-brasileiro. Ou Vinicius de Moraes dialogando com o Camões lírico no seu *Livro de Sonetos* (1957). Ou Drummond, que, em atitude de homenagem, revisita o canto X de *Os Lusíadas* no poema “A Máquina do Mundo” (de *Claro Enigma*, de 1951), que lhe é revelada na “estrada de Minas, pedregosa”. Ou João Cabral de Melo Neto que, em *Morte e Vida Severina* (1956), retoma a forma do auto medieval que fincou raízes no Nordeste brasileiro, para construir seu “Auto de Natal pernambucano”, em que resgata o sentido original do ritual cristão, através do mergulho na realidade nordestina, mas, ao reciclar uma forma teatral que a tradição nos legou, põe todo esse lastro a favor de um projeto da modernidade, que aponta para a colonização do futuro (a expressão é de Octavio Paz) pela superação das condições negativas do presente. Negando o mundo da morte associado à condição severina, o poema a desnaturaliza e a mostra como histórica, produto das contingências sócio-econômicas; como tal, não permanente, possível de ser superada, quando o homem se torna sujeito da história.

Essa pequena mostra é apenas exemplificativa. A ela poderíamos acrescentar a permanência da tradição da literatura portuguesa na obra de Jorge de Lima, Murilo Mendes, ou Cecília Meireles.

A herança cultural a nós legada pela Professora Cleonice Berardinelli, funciona como lastro, estratégia ou cabedal que possibilita ler como a tradição circula, com o jogo intertextual, que se processa no diálogo fecundo entre a literatura portuguesa e a literatura brasileira. Voltar à pergunta “que faremos com esta tradição?”, hoje, nos serve, ao mesmo tempo, para perceber a debilitação dos esquemas cristalizados de “unidade” e de “autenticidade”, quando se sabe que, longe de ser uma construção nacional, a cultura configura-se cada vez mais como um processo de montagem multicultural, como atividade gestada em diversos centros, para a qual os referentes tradicionais de identidade estão perdendo importância diante do caráter transnacional das tecnologias e do consumo de mensagens e produtos simbólicos. A tradição herdada e transmitida não pode mais assegurar a homogeneidade da cultura nacional, mas pode ser ressemantizada, reciclada pelas operações de transação cultural.³⁶

Nestes tempos em que “Iracema voou para a América” – como diz a recente canção de Chico Buarque, é impositivo e salutar reconhecer que as lições de D. Cleo nos dão instrumentos para ouvir o eco das palavras antigas, as tais relíquias da velha casa portuguesa. Ela, nossa Mestra, é também a história que narrou, não o simples narrador, como Drummond disse de Camões. A irmar-nos, Mestra e discípulos, a cultura portuguesa e a cultura brasileira, há uma tradição: “história, coração, linguagem”, título do poema que serve aqui de epígrafe. À Professora Cleonice Berardinelli cabe ainda esta outra iluminação com que o mesmo Drummond saúda o Poeta: “Luís de ouro vazando intensa luz/ Por sobre as ondas altas dos vocábulos”³⁷.

NOTAS

¹ José SARAMAGO, *Que Farei com Este Livro?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 92.

² Carlos Drummond de ANDRADE, “História, Coração, Linguagem”, in: *A Paixão Medida*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1980, p. 89.

³ Mário de ANDRADE, “Prefácio Interessantíssimo”, in: *Paulicéia Desvairada, Poesias Completas*, 4. ed., São Paulo, Martins, 1974, p. 29.

⁴ Eric HOBSBAWM & Terence RANGER (org.), *A Invenção das Tradições*, 2. ed., trad. Celina Cardim Cavalcanti, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

⁵ Gerd BORNHEIM, “O Conceito de Tradição”, in: — et al. *Tradição/Contradição*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987. Neste ensaio de base filosófica, o autor escava o conceito de tradição em tensão com o seu oposto “ruptura”.

⁶ Antonio CANDIDO, *Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos*, São Paulo, Martins, 1964, v. 1, p. 309-310.

⁷ A respeito do tópico “Enunciar o Brasil”, no Romantismo e, em especial, em José de Alencar, ver: Silvina CARRIZO, “Palabra y Memoria en Alencar”, *Gragoatá – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense*, n. 1, 2. sem. 1996, p. 205-217.

⁸ Ver a respeito da busca de identidade nacional enquanto exteriorização do interior (nos românticos), ou interiorização do exterior (nos modernistas), o ensaio “O Político e o Psicológico, Estágios da Cultura” (in: Gilberto Mendonça TELLES et al., *Oswald Plural*, Rio de Janeiro, Ed. da UERJ, 1995, p. 99-106), em que o seu autor Roberto Corrêa dos Santos comenta o ensaio “Oswald de Andrade, ou o Elogio da Tolerância Racial”, de Silviano Santiago, tendo por fundamento a filosofia de Nietzsche. Propõe o crítico aí uma terceira via para a manifestação da identidade que seria a “pura exteriorização do exterior”.

⁹ Eric HOBSBAWM & Terence RANGER, op. cit., p. 9.

¹⁰ Augusto MEYER, “Alencar”, in: José de

ALENCAR, *Iracema* – Edição do Centenário, organizada por M. Cavalcanti Proença, Rio de Janeiro, José Olympio, 1965, p. 262.

¹¹ Ver a esse respeito: Silviano SANTIAGO, “Atração do Mundo (Políticas de Identidade e Globalização na Moderna Cultura Brasileira)”, *Gragoatá – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense*, n. 1, 2. sem. 1996, p. 35. E também, Silvina CARRIZO, op. cit.

¹² Benedict ANDERSON, *Imagined Communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York, Verso, 1991.

¹³ Ana Claudia GIASSONE, “Não Há Pecado ao Sul do Equador: Histórias de Amor Construindo o Brasil”, monografia apresentada ao Professor Renato Cordeiro Gomes, no curso “Imagens de Nação no Discurso Cultural Brasileiro”, Programa de Pós-Graduação em Letras, Departamento de Letras, PUC-Rio, 2. sem. 1998.

¹⁴ Ernest RENAN, “O Que É uma Nação”, in: Maria Helena ROUANET (org.), *Nacionalidade em Questão*, Rio de Janeiro, Ed. da UERJ, 1997 (Cadernos da Pós/Letras).

¹⁵ Lúcia HELENA, “Escrevendo a Nação”, in: *Anais do IV Congresso Abralic: Literatura e Diferença*, São Paulo, Abralic, 1995.

¹⁶ Homi BHABHA (ed.), *Nation and Narration*, London/New York, Routledge, 1993.

¹⁷ Paulo PRADO, *Retrato do Brasil – Ensaio sobre a Tristeza Brasileira*, 8. ed., organizado por Carlos Augusto Calil, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

¹⁸ Carlos Augusto CALIL, “Introdução”, in: Paulo PRADO, op. cit., p. 11.

¹⁹ Paulo PRADO, op. cit., p. 53.

²⁰ Sérgio Buarque de HOLANDA, *Raizes do Brasil*, 14. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.

²¹ Sérgio Buarque de HOLANDA, *Cobra de Vidro*, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 83.

²² Antonio CANDIDO, “O Significado de Raízes do Brasil”, in: Sérgio Buarque de HOLANDA, op. cit., p. xi.

²³ Antonio CANDIDO, op. cit.

²⁴ Henrique Estrada RODRIGUES, “A

Experiência da Fronteira Como Cenário das Identificações Segundo Sérgio Buarque de Holanda”, projeto apresentado ao projeto *Modernidades Tardias no Brasil*, do Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, com o patrocínio da Fundação Rockefeller, Belo Horizonte, junho 1998, cópia xerox.

²⁵ Gilberto FREYRE, *Casa-grande & Senzala*, 20. ed., Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1980.

²⁶ Ricardo Benzaquem ARAÚJO, *Guerra e Paz – Casa-grande & Senzala e a Obra de Gilberto Freyre nos Anos 30*, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1994, p. 47.

²⁷ Evaldo Cabral de MELLO, “Cioran na Espanha”, caderno *Mais!, Folha de S. Paulo*, 17 jan. 1999, p. 9.

²⁸ Oswald de ANDRADE, “A Marcha das Utopias”, in: *Obras Completas VI – Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*, manifestos, teses de concursos e ensaios, 2. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 145-228.

²⁹ A interpretação aqui esboçada deve os créditos à leitura de Vera Follain de Figueiredo, no ensaio “Na Ilha da Utopia”, in: *Da Profecia ao Labirinto – Imagens da História na Ficção Latino-americana Contemporânea*, Rio de Janeiro, Imago: Ed. da UERJ, 1994, p.15-36. Nesse belo ensaio, a autora, explorando a pluralidade e a simultaneidade de tempos na América Latina, questiona a implantação do projeto moderno no sub-continente, através da leitura comparativa entre *A Marcha das Utopias*, de Oswald de Andrade e do romance *Os Passos Perdidos*, do cubano Alejo Carpentier, ambos de 1953.

³⁰ Ver nota 8.

³¹ Heloisa Maria Murgel STARLING, “Outras Conversas sobre os Jeitos do Brasil”, in:

Eneida Maria de SOUZA (org.), *Modernidades Tardias*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999, p. 82. Nesse ensaio, Starling propõe uma renovada leitura de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, que vai de encontro ao projeto de JK cujo furor desenvolvimentista incluía a disposição visionária de inaugurar uma cidade totalmente planejada, levado pela crença na construção de uma nacionalidade de base homogênea. O romance de Rosa, de 1956, configura uma proposta de releitura intensa do país, como meio de contraste necessário para interromper a hegemonia de um projeto triunfalista de adesão à modernidade. Quando revela os impasses de duas visões de mundo, o iberismo e o anglo-saxão, o contínuo vaivém entre o moderno e o arcaico, as formulações de Starling, como o trecho citado, permite aproximá-la das idéias de Oswald de Andrade.

³² Eneida Maria de SOUZA, “Preguiça e Saber”, in: *Cartas a Mário*, Caderno de Pesquisa, n. 11, Belo Horizonte, Núcleo de Assessoramento à Pesquisa, Faculdade de Letras da UFMG, nov. 1993, p. 139.

³³ Idem, *ibidem*, p. 145.

³⁴ Carlos Drummond de ANDRADE, *A Lição do Amigo – Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1982, p. 15.

³⁵ Silviano SANTIAGO, “A Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo”, in: *Nas Malhas da Letra*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 94-125.

³⁶ Annateresa FABRIS, “Bienal”, *Jornal de Resenhas*, n. 43, *Folha de S. Paulo*, 10 out. 1998, p. 1. O texto é uma resenha crítica do *Catálogo da Bienal de São Paulo de 1998*.

³⁷ Carlos Drummond de ANDRADE, “O Poeta”, in: *A Paixão Medida*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1980, p. 92.

NA DERROTA DE AS NAUS, de António Lobo Antunes, A IMAGEM DE UM VELHO PORTUGAL

Ronaldo Menegaz
Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Antero de Quental, por seu ideário e conseqüente trabalho de apostolado socialista, marca um espaço na história política e cultural de seu país. A uma distância de mais de cem anos, entre nós, seus leitores, e seu trágico fim em 1891, vemos Antero em luta, na tentativa de evitar o que se chamará posteriormente a invisibilidade de Portugal. Contra isso lutava ainda o poeta antes da desilusão final, na seqüela crepuscular do *Ultimatum* de 1890. É desse tempo ainda de fé em sua missão a conferência “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos”, pronunciada na noite de 27 de maio de 1865 no Casino Lisbonense. Examinando essas causas da decadência para um auditório de maioria, talvez hostil ou, pelo menos, pouco ou nada compromissado com o que enunciava o poeta-profeta, dizia Antero¹:

A história dos últimos três séculos perpetua-se ainda hoje entre nós em opiniões, em crenças, em interesses, em tradições, que a representam na nossa sociedade, e a tornam dalgum modo atual. Há em nós todos uma voz íntima que protesta em favor do passado, quando alguém o ataca; a razão pode condená-lo: o coração tenta ainda absolvê-lo. É que nada há no homem mais delicado, mais melindroso do que as ilusões: e são as nossas ilusões o que a razão crítica, discutindo o passado, ofende sobre tudo em nós.

Na época das Conferências do Casino, Antero e os outros do grupo consideravam ainda as possibilidades de uma mudança de direção na política e na condução da vida nacional portuguesa que pudesse reverter uma situação que,

sem mudanças estruturais e, sobretudo, de mentalidade, iria agravar-se com o tempo, o que, como se sabe, sucedeu verdadeiramente.

A conferência de Antero revive todo o processo de decadência de Portugal desde o final daquele século glorioso de apenas cinquenta ou sessenta anos aos dias do Senhor Dom Luís, e a outros com que Antero nem em pesadelo sonhava.

Ao perder, praticamente, a independência, em 1580, com a unificação das coroas ibéricas, precipitava-se a nação para aquilo que Boaventura de Sousa Santos² chama de “a invisibilidade do país”.

Se Antero clamou no deserto da mediocridade finissecular, tentando, à força de idealismo, deter a decadência em que havia duzentos anos o país se precipitava, Eduardo Lourenço e Boaventura de Sousa Santos se nos apresentam como analistas e, de certo modo, cronistas dos fatos que se não puderam evitar, mercê das razões mesmas apontadas pelo profeta. A pregação de Jonas conseguiu fazer deter a destruição de Nínive: o rei e o povo atenderam, em tempo, à voz do profeta, mas Portugal não fez o mesmo, ignorando o discurso do seu e descurando de pôr em prática suas lições:

Somos uma raça decaída por ter rejeitado o espírito moderno; regenerar-nos-emos abraçando francamente esse espírito. O seu nome é Revolução: revolução não quer dizer guerra, mas sim paz: não quer dizer licença, mas sim ordem, ordem verdadeira pela verdadeira liberdade.³

Não só houve a rejeição do “espírito moderno” em Portugal como um aferra-do apegar-se ao passado, àquele passado delirante que constituiu, até bem recentemente, a imensa ficção de uma existência imaginária.

Ao se associar, neste texto, a pregação de Antero com a do profeta Jonas em Nínive, oferece-se uma oportunidade para mais uma aproximação do problema português com o messianismo judaico. E quem a faz em plenitude é Eduardo Lourenço em “Identidade e Memória – O Caso Português”⁴:

Nas relações consigo mesmos os Portugueses exemplificam um comportamento que só parece ter analogia com o do povo judaico. Tudo se passa como se Portugal fosse para os portugueses como a Jerusalém para o povo judaico. Com uma diferença: Portugal não espera o Messias, o Messias é o seu próprio passado, convertido na mais consistente e obsessiva referência do seu presente [...].

O traumatismo do fim da ficção de um império colonial vai propiciar o aparecimento de obras como *As Naus*, de António Lobo Antunes. Trata-se de uma narrativa iconoclasta e desarticuladora, cujo foco se desloca constantemente da terceira para a primeira pessoa, transformando o narrador em personagem (no caso, também narrador autodiegético). Frequentemente a narrativa volta para a terceira pessoa, transitando de novo para a primeira.

A narrativa se estrutura em sete núcleos que se desenvolvem e se entrecruzam ao longo do romance. Cada núcleo se forma em torno de uma figura da história das navegações, descobrimentos e conquistas: Pedro Álvares Cabral, no primeiro; o “homem chamado Luís”, no segundo; São Francisco Xavier, no terceiro; Diogo Cão, no quarto; Manuel de Sousa Sepúlveda, no quinto; Vasco da Gama, no sexto, e um casal de velhinhos, retornados da Guiné, no sétimo.

Esses personagens principais conduzem a narrativa e dialogam com outras figuras históricas e do mundo artístico e literário de todos os tempos como D. Manuel, Garcia da Orta, Padre António Vieira, Almeida Garrett, Cervantes, Lorca, Buñuel e outros.

O tempo em *As Naus* é sincrônico, abrindo-se as linhas de limite entre o presente e o passado. O momento de ligação de todos os diversos tempos da narrativa é o da descolonização da África e da volta dos colonizadores: os retornados. É eliminada a noção de tempo linear e adotado um tempo que vem a ser a somatória de todos os outros, passados e presentes, que se amolgam num tempo único, numa espécie de pancronia, como se um momento absorvesse em si todos os outros. Essa pancronia que domina em todas as cogitações sobre o tempo da narrativa de *As Naus* põe em cena uma concepção inovadora desse tempo, não mais linear, conduzindo do passado ao futuro, mas um tempo onde domina o presente como ponto de vista de onde se contempla um passado a se desdobrar em várias temporalidades. É dentro dessa concepção pós-moderna do tempo que Portugal se apresenta na obra singular de Lobo Antunes.

A grande metáfora central da narrativa é provavelmente esses restos mortais de seu pai que o “homem chamado Luís” carrega consigo sem deles se poder livrar.

Os restos mortais insepultos remetem o leitor às cogitações de Freud⁵ sobre as primitivas relações entre os filhos e o pai, dominador e senhor da vida, o qual deve morrer para que a continuidade das gerações se faça, e essas lhe herdem o espaço e o domínio. No romance de Lobo Antunes, os ossos do pai não

tiveram o destino que lhes cabia. Não consumidos nem assimilados pelos filhos numa espécie de eucaristia do animal totêmico, foram antes absorvidos pelas plantas carnívoras de uma política perversa e de aguçado apetite, gerando monstros devoradores. Como as plantas de Garcia da Orta, elas começaram por devorar os filhos do botânico e assustadoramente vegetam com sua insaciável fome nos espaços cada vez mais apertados de um apartamento.

Apresentando a terceira de suas “Onze Teses por Ocasão de Mais uma Descoberta de Portugal”⁶, Boaventura de Sousa Santos ensina que a ausência de estudos das ciências sociais – nascidas na segunda metade do século XIX e princípios do século XX – reflete-se na manutenção de mitos que nos países desenvolvidos, mercê do pensamento social crítico, tinham sido desmitificados e desmistificados. É verdade que as ciências sociais criaram novos mitos: a indústria de Saint-Simon, o espírito positivo de Comte, a consciência coletiva de Durkheim, a racionalidade de Max Weber, o socialismo de Marx ou o inconsciente de Freud. Esses são os novos mitos da modernidade dos países desenvolvidos, mas são mitos que se aceitam em concorrência com outros e, nessa medida, contêm em si os seus contrários. De qualquer modo essas ciências evoluíram orgânica e equilibradamente nos países desenvolvidos, chamados “centrais”, o que não aconteceu nos países “periféricos” ou “semiperiféricos”.

Assim, na carência desses estudos, Portugal alimentou seus mitos que, à força de repetição e inculcação, tornaram-se partes da realidade portuguesa, nunca (ou poucas vezes) antes questionada.

É nessa tarefa de desmitificação e de desmistificação que se compromete o livro de Lobo Antunes.

A leitura à *rebours* de alguns heróis da era das grandes navegações é uma das formas usadas por António Lobo Antunes: Vasco da Gama, o herói por excelência na trama d’*Os Lusíadas*, o forte capitão (*Lus. I, 44*); o capitão sublime (*Lus. I, 49*); o valeroso capitão (*Lus. I, 64*); o capitão ilustre (*Lus. II, 60*); o capitão escla-recido (*Lus. II, 83*); o facundo capitão (*Lus. V, 90*); o capitão devoto (*Lus. VIII, 30*) é tomado como um sujeito viciado nos baralhos, capaz de valer-se de truques para vencer seus adversários, “um reformado amante de biscoitos e sucoas”.

Manuel de Sousa de Sepúlveda, a vítima trágica das iras do Adamastor, corrompe-se por dinheiro, no esquema de dúbia moralidade do capitalismo.

Dá-se com a figura de São Francisco Xavier a mais evidente carnavalização de todos os heróis tratados em *As Naus*. A Residencial Apóstolo das Índias

é caracterizada como um espaço decadente, em ruínas, com lixo, mau cheiro e buracos.

O Apóstolo das Índias é transformado num explorador de mulheres suas e dos outros. Sua auréola de santo é mantida artificialmente:

O senhor Francisco Xavier, que adquirira o hábito de colar à nuca uma auréola de santo decorada por lampadzinhas de várias cores [...]. (p. 230)

Importa lembrar, ainda, que São Francisco Xavier foi um dos fundadores da Companhia de Jesus, o mais forte pilar sobre o qual se ergueu o movimento da Contra-reforma e a aplicação de uma teologia estagnante e neutralizadora de correntes de pensamento que, em sua diversificação, davam mais riqueza à doutrina católica.

A presença das determinações tridentinas é sentida por Antero de Quental em sua Conferência⁷:

Há em todos nós, por mais modernos que queiramos ser, há lá oculto, dissimulado, mas não inteiramente morto, um beato, um fanático, ou um jesuíta! Esse moribundo que se ergue dentro em nós é o inimigo, o passado. É preciso enterrá-lo por uma vez, e com ele o espírito sinistro do catolicismo de Trento.

Nesses processos de descanonização de mitos não se pode esquecer o tratamento que dá Lobo Antunes às famosas tágides, as ninfas das invocações camonianas. Em *As Naus*, o navegador Diogo Cão é obcecado por elas. Transformado em fiscal da Companhia das Águas em Angola, vivia bebendo nas tascas a lembrar-se de que

[...] há trezentos ou quatrocentos, ou quinhentos anos atrás comandara as naus do Infante pela Costa de África abaixo [...] (p. 65)

e explicava “como era difícil viver nesse árduo tempo de oitavas épicas e de deuses zangados”. (p. 65)

Diogo Cão, velho e desdentado pelo escorbuto, exalando cheiros de ginjinha, de vinho e de medronho, vivia à espreita das tágides:

Continuava a interessar-se pelas tágides mas de forma intermitente e vaga, nos intervalos do delírio do vinho, que gastava vasculhando os tanques, chafarizes e lagos da cidade na esperança de entrever, no fundo lascado do calcário, a cintilação de truta das ninfas. (p. 207)

Lobo Antunes põe em Diogo Cão a inocência que não deu a nenhum dos outros personagens de *As Naus*. Com seu “corpo de Neptuno apeado” (p. 207), resta-lhe o amor de uma mulata já velha, “mulher oxidada pela artrose e pelas vértebras em ruína” (p. 206), que pouco pode fazer, a despeito de uma longa experiência, para despertar o sexo amortecido do velho amante de sereias, tágides e nereidas. Num começo de noite, sem que tenha feito uso da “experiência de sua arte de manipuladora dos solitários” (p. 208), a velha prostituta se depara com a cena:

Mal a noite principiou a diluir-se no quarto em fragmentos de tecido sem peso que os gases de víscera dos cacilheiros das sete espavoriam, a mulher encalhou de repente, quando já nada esperava mau grado a minúcia tece-deira da sua arte, no imenso, inesperado mastro orgulhoso do navegante, erguido, na vertical da barriga, com todas as velas desfraldadas e o ressoar de cabaça das conchas. Ao percorrer, fascinada, a monumentalidade náutica desse pénis florido de insígnias e de ecos temeu sentir-se perfurada por uma energia muito maior que o seu útero, que a desarticulava sem remédio, como nos suplícios árabes, nas maçarocas de milho do colchão. Tentou afastar-se rastejando no lençol, siderada por aquela potência sem limites, mas os pulsos do marinheiro imobilizaram-lhe de golpe as nádegas com a força com que trinta anos antes domavam rodas de leme desvairadas pelos temporais, sofreu, a centímetros da cara, um sopro de beribéri e de bagaço digerido, e achou-se, por fim, apunhalada por uma enxárcia descomunal que vibrava no interior do seu corpo dezenas de estandartes reais de caravelas. (p. 222-3)

Diogo Cão e o “homem chamado Luís” são os que se mantêm heroicizados nesta derrota das naus do grande século. São os dois remanescentes da epopéia lusíada, na narrativa de Lobo Antunes, que ainda crêem na utopia. Numa hermenêutica desta narrativa de múltiplas leituras e de infintos significados, a repotencialização do velho navegante – aquele que, como escreve Fernando

Pessoa em *Mensagem*, fez o que pôde e deixou o por-fazer com Deus – bem poderia ser um ícone de um Portugal que, num dado momento de seu progressivo ocaso, levanta-se e se mostra senhor de “uma potência sem limite”, e isso se dá porque, a despeito de sua temporária invisibilidade, sempre creu na utopia, na utopia como o outro nome da esperança. Eis uma questão que o texto de Lobo Antunes parece propor a seus leitores.

Se, por um lado, Diogo Cão mantém-se fiel ao mito de suas tágides, o “homem chamado Luís”, no final da narrativa de Lobo Antunes, se encontrará entre os que tiritam de frio numa madrugada, na praia da Ericeira, “aguardando, ao som de uma flauta que as vísceras do mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível”. (p. 247)

Uma das tarefas que se impôs a narrativa portuguesa contemporânea após o 25 de abril foi essa, de repensar Portugal, buscar-lhe uma identidade, uma face autêntica, depois de séculos de embotamento numa “austera, apagada e vil tristeza” que teve sua culminância em quase cinquenta anos de ditadura fascista. Essa linha de narrativa ou esse “modo de escrita de ficção”, retomando aqui a expressão de Maria Alzira Seixo⁸, projeta no campo da literatura de ficção o pensamento de teóricos de ciências sociais de calibres diversos como Antero de Quental, Eduardo Lourenço e Boaventura de Sousa Santos. Numa composição caleidoscópica, António Lobo Antunes reflete esses pensamentos, não num texto político (na acepção de Barthes⁹) estereotipado, unívoco, mas num tecido aberto a múltiplas leituras, lúdico e metafórico, dono de uma significância (ainda aqui, Barthes¹⁰) que é:

[...] num primeiro momento a recusa de uma significação única; é o que faz do texto não um produto, mas uma produção; é o que mantém o texto num estatuto de enunciação, e rejeita que ele se converta num enunciado; é o que impede o texto de se transformar em estrutura, e exige que ele seja sentido como estruturação.

Assim me parece que foi tecido o texto de *As Naus*, nunca estruturado em definitivo para uma leitura unívoca, mas oferecido como um “puzzle” a montagens e combinações capazes de oferecer um sentido a cada leitura. Um texto de tamanha significância que se mantém, como escreve Barthes, “num estatuto de enunciação”.

NOTAS

¹ Antero de QUENTAL, *Prosas Escolhidas*, seleção e prefácio de Fidelino de Figueiredo, Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1942, p. 96. Atualizou-se a grafia do texto de acordo com as normas vigentes em todas as citações dessa obra.

² Boaventura de Sousa SANTOS, *Pela Mão de Alice – O Social e o Político na Pós-modernidade*, São Paulo, Cortez, 1995, p. 54.

³ Antero de QUENTAL, op. cit., p. 141.

⁴ Eduardo LOURENÇO, *Nós e a Europa ou As Duas Razões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 10.

⁵ Sigmund FREUD, *Totem e Tabu*, v. XIII da Edição Standard Brasileira das *Obras Psicológicas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro, Imago, s/d.

⁶ Boaventura de Sousa SANTOS, op. cit., p. 53-74.

⁷ Antero de QUENTAL, op. cit., p. 126.

⁸ Maria Alzira SEIXO, *A Palavra do Romance – Ensaio de Genologia e Análise*, Lisboa, Horizonte, 1986, p. 178.

⁹ Roland BARTHES, *O Grau Zero da Escritura*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 24-30.

¹⁰ Roland BARTHES, *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 23.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, António Lobo. *As Naus*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escritura*. Lisboa: Edições 70, 1989.

—. *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70, 1988.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Vol. XIII da Edição Standard Brasileira das *Obras Psicológicas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, [s.d.].

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa ou As*

Duas Razões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

QUENTAL, Antero de. *Prosas Escolhidas*. Seleção e prefácio de Fidelino de Figueiredo. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela Mão de Alice – O Social e o Político na Pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1995.

SEIXO, Maria Alzira. *A Palavra do Romance – Ensaio de Genologia e Análise*. Lisboa: Horizonte, 1986.

A LISBOA DE JOSÉ CARDOSO PIRES: O percurso que interroga os relatos de fundação

Izabel Margato
*Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro (PUC-Rio)*

1. HOMENAGEM A CLEONICE BERARDINELLI

A minha homenagem traduz-se num texto. Esse texto fala de uma cidade, Lisboa – a Lisboa de José Cardoso Pires – a cidade que hoje recebe e homenageia Cleonice Berardinelli.

Este texto fala de uma Lisboa que vai sendo revelada ao longo de uma obra; que é lida e escrita – soletrada – e amorosamente vivida numa intimidade densa, “em amor sofrido”, como diz Cardoso Pires. Cidade que é recuperada num interrogar de sinais, de memórias – os espaços insondáveis que, em suas palavras, aparecem como “nuvens cegas, vozes, fumos, prenúncios” de uma cidade invisível que em seus livros ganha legibilidade.

É com esse espaço insondável, com essa Lisboa que Cardoso Pires torna visível, que eu busco construir este texto-homenagem. Homenagem que se prolonga quando associada ao trabalho permanente que venho desenvolvendo, como professora e pesquisadora, no Departamento de Letras e na Cátedra Pe. António Vieira de Estudos Portugueses da PUC-Rio. Porque, no meu caso, trabalhar com Literatura Portuguesa é dar seqüência ao trabalho que Cleonice Berardinelli criou e a que deu legitimidade.

É nesse sentido que este texto se apresenta como uma homenagem. Ele foi construído como uma espécie de “lição aprendida” que, ao desdobrar-se, incorpora novos objetos, produz outros olhares e apresenta uma outra pesquisadora que se formou tendo como guia a sabedoria da Mestra e que busca seguir o seu exemplo de Professora apaixonada por aquilo que faz.

2. INTERROGAR OS RELATOS DE FUNDAÇÃO

A rede intrincada de signos, que dá suporte à polifonia da cidade, é uma rede pouco acessível, já que sua apreensão só se realiza em situações de parcialidade.

Muito além dos códigos que garantem uma funcionalidade significativa imediata – regras de trânsito, nomes de ruas, setas de turismo –, o enunciado urbano faz-se em muitas direções e sentidos, com infinitas histórias de múltiplos enredos.

Nas cidades contemporâneas, depois do enredo funcional e moderno que permite uma primeira aproximação de conhecimento, o que salta aos olhos são os enredos da publicidade que, do mesmo modo que os da televisão, “esmagam ou atomizam os pequenos relatos de rua ou de bairro.”¹

Aproximarmo-nos então de uma cidade, tendo como guia apenas os percursos oferecidos por essas duas formas de relato, é uma espécie de aproximação às cegas, que nos leva a todos os lugares e, verdadeiramente, a lugar nenhum, pois esses discursos da vivência e da economia globais não particularizam, não nos aproximam de nenhum segredo, de nenhuma intimidade capaz de dar relevo significativo a um determinado espaço urbano.

Os percursos da publicidade igualam todas as cidades, anulando as suas diferenças, pois funcionam como camadas significativas, habilmente direcionadas ao atual homem cidadão, e procuram ser, como “espaços de sonhos”, uma resposta aos seus movimentos mais comuns, isto é, buscam dar um sentido para as ações com que ordinariamente são tecidos os enredos do nosso dia-a-dia. Para Michel de Certeau, a publicidade “multiplica as lendas dos nossos desejos e de nossas memórias, contando-as com o vocabulário dos objetos de consumo.”² No entanto, essa sintaxe envolvente com que o homem urbano enreda o seu cotidiano, esse relato que inevitavelmente invade as nossas casas não deixa de ser apenas mais um relato na cidade.

Diferente desses dois primeiros relatos da cidade, mas coabitando com eles, existem os outros, os menos visíveis – quase ocultos – que resistem, apesar de aparentemente não possuírem funcionalidade alguma. São as histórias dos bairros, as lendas e os outros enredos que dão corpo e fisionomia ao tecido urbano, garantindo-lhe uma outra forma de legibilidade. São os enredos que denominamos “relatos de fundação”.

Em muitos de seus textos, José Cardoso Pires vai buscar esses relatos de outros tempos, esses fragmentos “empilhados”, ocultos, para os atualizar – com roupagem nova – para ressemantizá-los e garantir, com isso, uma nova funcionalidade. Ao trazer à tona os esquecidos relatos da cidade, o autor faz com que eles retomem o antigo lugar de relevo e passem a interagir com os relatos contemporâneos.

O conto “A República dos Corvos” pode exemplificar esse processo de forma mais evidente. Nele, a lenda de São Vicente é revitalizada a partir da singular estratégia de uma nova versão. À primeira vista, a lenda do padroeiro de Lisboa parece ter pouca importância para a economia significativa do conto. Basta lembrarmos-nos de que o Corvo ocupa o papel de personagem principal, é chamado pelo nome do santo, caracterizado como “ateu praticante” e ainda mais: ganha ares de um verdadeiro “lésbia”, isto é, de um habitante genuinamente lisboeta. Mas, ao longo do conto, mesmo pelo avesso, a lenda de São Vicente vai surgindo, vai contracenando com a nova versão, até ser por ela recomposta. Porque a “versão nova” existe como releitura, como estratégia que transforma um relato mais ou menos mudo, esquecido, em história renovada, viva e pronta a participar da “guerra de relatos” que toda a cidade encena ou, para habitar novamente essa Lisboa que, como todas as cidades, tem a sua paisagem delineada com histórias antigas, lendas, mitos de identidade – os relatos de fundação. A lenda de São Vicente é um deles. Ela se inscreve no passado desta cidade, é mais um dos seus “tempos empilhados” e ocultos que permanecem “no estado de quebra-cabeças” à espera...

Paradoxalmente, esses relatos quase ocultos são núcleos significativos de muita resistência. Poderíamos dizer que resistem porque funcionam como uma espécie de sótão, ou uma espécie de reservatório, onde se aloja a *alma da cidade* ou, para usar as palavras de José Cardoso Pires, onde se aloja “o espírito do lugar”. São eles que acolhem e preservam os signos resistentes de um “passado teimoso, obstinado.”³ São refúgios, ou paisagens invisíveis, alvos de uma “guerra de relatos” mas, ao mesmo tempo, a garantia de uma cidade verdadeiramente habitada, vivida, conhecida.

Desdobrando ainda mais a imagem de Michel de Certeau, chegamos à sua belíssima formulação para a cidade contemporânea: “A cidade é o teatro de uma guerra de relatos”⁴. Para ele,

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim, simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo.⁵

Esses relatos de resistência obstinada – “com caráter”, diria Certeau – enfrentam, com seus “pontos opacos”, todas as práticas contemporâneas que buscam instituir nas cidades a “cidade transparente”.

Em quase todas as cidades que foram sujeitas a diferentes práticas de urbanismo, os relatos funcionais provocam uma espécie de ruído único, uma espécie de destruição, semelhante àquelas provocadas pela guerra.⁶ Eles desalojam a cada dia os núcleos primordiais que sobrevivem, em guerra, para preservar as suas histórias. São os bairros antigos, algumas construções resistentes – hoje transformadas em centros históricos, objetos de atenção e investimento em todas as metrópoles do mundo. São aqueles “nós íntimos”, tão caros a José Cardoso Pires.

Esses “nós”, essas “cicatrizes”, diria Certeau, formam uma espécie de “rugosidade sobre as utopias lisas da nova cidade”⁷ e por isso são capazes de preservar os relatos primordiais, os sonhos e os desejos de outros tempos.

Ao longo da obra de José Cardoso Pires, muitos desses “nós íntimos” são revelados, ou antes, são recuperados para que seus enredos deixem de ser insondáveis rugosidades, deixem de ser dobras entranhadas nas “utopias lisas” da cidade transparente... e falem, e contem os seus segredos mais íntimos:

No corpo duma cidade há sempre uma articulação sensível, a mais frágil ou a mais desprotegida. Aqui, na capital de Ulisses, há várias para quem as saiba descobrir e o surpreendente é que algumas são nós íntimos, rosas anónimas, da paisagem consagrada.

Para as conhecer tem que se desatender à beleza do evidente, deixar, sem ofensa, a romântica Praça das Flores ou a árvore-mãe do Jardim do Príncipe Real, e apontar, suponhamos, ao quase louco pavilhão de vidro da Tapada da Ajuda. Ir às traseiras da cadeia do Limoeiro e espriaiar a vista pelo rio numa largueza de pasmar. Ou atravessar Lisboa a grande altura pelo Aqueduto das Águas Livres onde pairam as memórias assassinas do Diogo Alves.⁸

Recuperando essas “articulações sensíveis”, José Cardoso Pires vai mapear uma Lisboa habitável, deixando de lado os traçados de “transparência utilitária e tecnocrática”. Buscando os relatos que pairam nos aquedutos, nas vielas esque-

cidas, nos casarios e nas ruas, ele preserva, como relíquias, os restos de um passado resistente, embora quase invisível.

Esses restos que parecem dormir pela cidade, esses cacos de histórias mais ou menos esquecidas, que não se confundem com os monumentos consagrados, pertencem à memória da cidade. São os verdadeiros portadores do *espírito de um lugar*, são ruínas com “ares de imaginário”.

Como em todas as cidades, circunstancialmente, essas ruínas perderam o contorno, isto é, “ficaram empilhadas” sob a espessura da cidade contemporânea. A leitura-escrita que Cardoso Pires faz de Lisboa devolve-lhes autonomia, porque ele as revela como “articulações sensíveis”, como atores, ou “heróis de legenda” que organizam em torno de si o “romance da cidade”¹⁰. Parte desse romance pode ser presentida neste recorte do livro *Lisboa, Livro de Bordo – Vozes, Olhares, Memorações*

[...] De charuto a fumar à porta da Havaneza, Ramalho Ortigão assistiu à passagem por aqui *du tout Lisbonne* do seu tempo. Snobérrimo como um gato de salão, era uma figura do *Álbum de Glórias* de Bordalo transposta ao vivo para as tardes urbaníssimas, mão enluvada, bengala fina e o *Figaro* a espreitar do bolso do fraque. Cumprimentava Teófilo Braga com subida consideração e talvez discutissem os dois alguns parágrafos de Proudhon, não me admirava nada. Ao Fialho de Almeida via-o em bom dia e passe bem, uma vez que a parada das letras com janotas de província como o Fialho ficava uma penúria de se olhar por cima da luneta, achava ele.

Com o Eça encontrava-se muito, apesar de o Eça andar constantemente misturado com as personagens que descrevia. Logo abaixo da Havaneza, no Hotel Universal, tinha sempre um cavalheiro dos seus romances de passagem pela capital, e na Pastelaria Ferrari costumava reservar mesa para certos diálogos e certas cenas de capítulo para uso muito dele. Passear, passeava na companhia do Ega e do Carlos d’Os *Maias* em voltinhas compassadas pelo Loreto e pelo Largo de Camões, e para dar gosto à malícia ia até ao Conselheiro Acácio que ficava logo ali, na Rua Victor Cordon. À Luísa tudo leva a crer, procurava-a no Jardim de São Pedro de Alcântara que era onde aquele coraçãozinho costumava fazer horas para cair nos braços do Primo Basílio, esse galdério.¹¹

Neste pequeno trecho, neste recorte, os “atores” deste romance da cidade trazem uma legenda onde se inscreve, além de uma época, o nome de uma geração – a Geração de 70. Eles são atores, autores e personagens de outras épocas que permanecem na cidade como fragmentos, como significantes particulares que se misturam a uma esmagadora polifonia de signos. Desdobrando os “tempos empilhados”, uma outra Lisboa é revelada: histórias antigas, posturas de época, hábitos que, pela simbolização, ficaram “enquistados na dor ou no prazer do corpo” da cidade.

“Subir o Chiado.” Quando nesse tempo alguém dizia isto era como se anunciasse um privilégio do século. Ópera no São Carlos, ceias no Tavares Rico, o Grémio Literário com cavalheiros na varanda para o Tejo à espera dos paquetes da Mala Real e dos jornais da Inglaterra, *senhores, tanto viver era realmente subir*.¹²

Nesse descer e subir, muitos trajetos são revelados, muitas vozes, outros relatos. Às vezes, alguns bairros aparecem em cruzamento de tempos a aproximar diferentes personagens que, por terem verdadeiramente habitado o lugar, existem como presenças contínuas, como marcas obstinadas.

Esses relatos “com caráter” é que garantem a legibilidade de um lugar. São eles que transformam a cidade numa paisagem habitada, capaz de fazer frente às transformações arquitetônicas, ou ao movimento apressado dos pedestres. Essas histórias preservam o rumor de um sentido de tracejado “invisível”, mas responsável pela definição de um particularíssimo perfil. É uma outra geografia que na opacidade de seus traços desafia o nosso olhar.

[...] Chiado, Rua Garrett, durante mais de um século o meridiano das artes e das letras portuguesas. [...] faltaria alguma coisa num cenário de tanta vida?

Faltava, faltava sempre. A cada notícia, a cada encontro, havia uma ideia a contestar para logo outra nascer. Realismos, futurismos, surrealismos e todas as muitas rimas que as artes *iriam lançar passaram*, umas atrás das outras, pelos retiros do Chiado.¹³

Pelos “retiros do Chiado”, Cardoso Pires faz a sua passagem pela Rua Garrett com propósitos muito bem definidos. Ele está em busca dos relatos onde se aloja o espírito do lugar. É essa singularidade que faz dela “o nervo do Chiado”. Os relatos recuperados permitem, nesse espaço imantado que a narrativa resgata, a simultaneidade de tempos diversos. Por isso, ele coloca em cena, na rua Garrett, personagens de tempos desencontrados, numa aparente provocação para a corrente cronologia.

Aquilino Ribeiro, pesado de anos, à porta da Livraria Bertrand, lado a lado com um Columbano em estudante de pintor oitocentista, e no passeio em frente, junto à Sá da Costa, António Sérgio em conversa com um Antero quase menino. Mais abaixo Carlos de Oliveira, muito ao fundo dum café que já se esfumou na memória com o nome de Chiado: está só ou, antes, *vislumbro-o* a receber homenagens de Raul Brandão, *nada mais natural*. A uma esquina *ponho* um pintor em visita que tanto podia ser um expatriado dos anos vinte como da geração dos novíssimos de Paris ou da Slade School de Londres, e numa outra, desconfiados como gatos, Gaspar Simões e alguns críticos literários de *várias épocas* a espreitarem os poetas e romancistas em trânsito.¹⁴

Aqui a paisagem é encenada, verdadeiramente, na multiplicidade de seus relatos. São rumores de diferentes épocas que o escritor atualiza e recupera – torna presentes. São autores e personagens em cruzamento de tempo. São “tempos empilhados” que o autor desdobrou dando-lhes visibilidade. São “histórias fragmentárias” que permanecem na cidade porque fazem parte da sua história.

Os olhares e obras desses “atores de legenda” – passíveis de serem salvos do esquecimento, ou da neutralização dos significados – garantem o colorido *único* dessa paisagem que só o olhar atentamente cúmplice desse escritor é capaz de resgatar e tornar presente, visível.

Esse olhar que resgata o invisível não vê apenas o passado no presente, mas como bem percebeu Walter Benjamin dá a ver o que desse passado ainda existe como presença. Para o filósofo:

Não se trata de apresentar as obras literárias no contexto de seu tempo, mas de apresentar, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as revela: o nosso.¹⁵

Na esteira de Walter Benjamin, eu acrescentaria que José Cardoso Pires é um escritor que registra os enredos de Lisboa, cujos percursos mais íntimos só podem ser revelados ao caminhante de olhos e ouvidos atentos. No entanto, quando examinamos a sua obra, percebemos que não se trata apenas de “recolher em seu espírito a impressão das coisas; seria mais exato dizer: que é ele quem imprime o seu espírito nas coisas.”¹⁶

NOTAS

¹ Cf. Michel de CERTEAU, “Os Fantasmas da Cidade”, in: *A Invenção do Cotidiano 2 - Morar, Cozinhar*, Rio de Janeiro, Vozes, 1996, p. 201

² Idem, *ibidem*, p. 199.

³ Idem, *ibidem*, p. 189.

⁴ Michel de CERTEAU, “Artes de Fazer”, in: *A Invenção do Cotidiano 2 - Morar, Cozinhar*, op. cit., p. 189.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 189.

⁶ Idem, *ibidem*, p. 189

⁷ Idem, *ibidem*, p. 190.

⁸ José CARDOSO PIRES, *Lisboa, Livro de Bordo - Vozes, Olhares, Memorações*, Lisboa, Dom Quixote, 1997, pp. 85-6.

⁹ Cf. Michel de CERTEAU, op. cit.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 191.

¹¹ José CARDOSO PIRES, op. cit., pp. 65-6.

¹² Idem, *ibidem*, p. 66, grifo meu.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 70, grifo meu.

¹⁴ Idem, *ibidem*, pp. 69-70, grifos meus.

¹⁵ Walter BENJAMIN, *Obras Escolhidas II*, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 157.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 163.

DE VÔOS E ILHAS

Imagens Utópicas do Mito em Recortes Clássicos e Contemporâneos

Benjamin Abdala Junior
Universidade de São Paulo (USP)

Quando analisamos uma forma literária, nós nos acostumamos a vê-la em sua historicidade. Não dentro de uma perspectiva positivista, a sua sucessão temporal de caráter retilinear, nem do eterno retorno cíclico, sem história. Preferimos situá-la num entrecruzamento onde seu aparente retorno deve-se à reconfiguração da estrutura, que não deixa, também ela, de se abrir, reciclando-se na atração de futuro. Não se trata de se visualizar na volta da estrutura o modelo cíclico ou retilinear da representação do tempo, mas de se reconfigurá-la conforme o movimento dialético da espiral, que retoma, interfere e projeta essa forma. A forma artística, embalada por gestos criativos similares, retoma então o modelo e impulsiona-o, não permitindo assim que ele se petrifique.

Tendo em conta os objetivos desta comunicação, que se insere num projeto mais amplo de definir critérios para o comparatismo entre as literaturas de língua portuguesa, colocaremos como critério de unidade para a discussão de nossos repertórios literários a efabulação dos mitos. Pretendemos recortar imagens de textos que, numa leitura mais distraída, pouco teriam para serem comparados, mas que se aproximam pela atualização da estrutura mítica, reapropriando-a com a maneira de ser de cada tempo histórico.

Um mito mais do que lenda, é portador de uma linha de vida, uma figuração onde fulgura o futuro. Não pode ser tomado, pois, como uma fábula fossilizada. Na efabulação mítica, então, a vida não é um participio, mas um gerúndio, um *faciendum* e não um *factum* (Ortega y Gasset). O homem, na verdade, quer viver a história tornando-a sua história. Pretende dramatizar essa história, para fazer dela seu destino.

Por ser o mito uma expressão da vontade renovada de uma nova história, ele não apenas registra grandes histórias arquetípicas do passado, mas sobre-

tudo materializa nossos impulsos em forma de narrativa. O mito é manifestação, assim, de um *continuum* que envolve historicidade e psiquismo humano. Todo mito, além de manifestar essa vontade de história, é também expressão de um drama humano condensado. E é por isso que todo mito pode facilmente servir de símbolo de situações dramáticas que constituem paradigmas culturais.

Podemos destacar, então, o que nos parece essencial: o mito toma o herói como paradigma da humanidade inteira em sua história e no seu impulso de transformação. O combate do herói – os seus gestos – é tanto uma luta histórica como psicológica. Tal luta não se situa, pois, apenas como combate contra perigos exteriores. É também uma luta explícita contra um outro “eu”, que procura deter ou retardar a necessidade de conhecimento novo.

O VÔO DE ÍCARO

Referimo-nos, neste início de exposição, ao seu motivo-condutor, o mito de Ícaro – narrativa de um paradigma cultural que tem embalado nossos sonhos, uma forma de representação de nossos impulsos onde a busca da criatividade artística conflui para a aspiração, estruturalmente similar, de liberdade. Filho de Dédalo, um genial engenheiro, Ícaro é símbolo do desejo humano de voar. Manifesta uma vontade análoga àquela que motivaria Leonardo da Vinci, que criou o princípio dos aviões na Renascença italiana, ou séculos mais tarde à de Santos Dumont, que deu a volta na torre Eiffel com o seu 14 Bis. Gagárin, mais próximo de nós, foi o primeiro homem a ingressar no espaço exterior e Armstrong o primeiro a chegar à Lua.

Pois bem, voltando-nos à Grécia clássica, diz o mito que Dédalo e seu filho Ícaro estavam presos no Labirinto que ele próprio construía para o Rei Mínos, de Creta. Para se libertarem, olhando para o espaço de liberdade possível – o céu –, entendemos, Dédalo imaginou dois pares de asas – para ele e para seu filho. Traduziu sua imaginação em projeto, construindo um artefato que afinal os libertou do Labirinto. Pela elevação, para o céu, Dédalo, juntamente com o filho, afastou-se, assim, da armadilha que ele próprio construiria, de acordo com a efabulação. Uma prisão histórica e psicológica, entendemos, por referência à estrutura dessa forma de representação dos impulsos humanos. Por certo, pelo alto, essas personagens poderiam conhecer também a configuração do Labirinto. A ascensão – isto é, a imaginação – pode propi-

ciar a compreensão do enigma, desvendando-o em suas linhas estruturais, isto é, decifrando e relativizando o que era considerado indecifrável.

Ao movimento de ascensão da personagem mitológica, sucede-se o da queda. Antes da partida, Dédalo aconselhou seu filho a voar numa altitude média. Um ideal clássico de equilíbrio, para que ele, em vôo baixo, não se aproximasse do oceano, reino de Netuno, correndo o risco de tocar as asas nas águas; ou, em sentido contrário, em vôo alto, não se aproximasse da morada dos deuses celestes, correndo o risco de se queimar pela ação dos raios do Sol. Como se sabe, as asas eram de cera e foram construídas por Dédalo, com engenho e arte, fixando na cera penas de pássaros que caíam dentro do Labirinto. Deslumbrado com a liberdade do vôo, isto é, conforme estamos lendo, com a sede de conhecimento que vinha da ascensão, o jovem Ícaro aproximou-se do Sol, dando seqüência então a seu destino trágico conhecido de todos nós: derreteram-se suas asas, sem que o pai se apercebesse, vindo a ocorrer em conseqüência sua queda e morte nas águas do oceano. Cada uma das asas, continua a narração mítica, formou uma ilha, originando o arquipélago das Icárias. Se observarmos hoje o mapa da Grécia, podemos verificar que essas ilhas já estão fora dos domínios coercitivos do mar de Creta...

Este é um primeiro recorte que fazemos por recorrência à Antigüidade clássica e ao seu ideal de equilíbrio. O Sol – este mito “que é tudo”, na imagem de Fernando Pessoa – não deixa de ser “um grande ditador”, nas palavras de Le Corbusier. É o Sol quem determina luz e sombra, monopolizando a fonte primária de energia desde sua ilha aérea. Elevado, ele condiciona a vida terrena – uma espécie de concessão sua. Uma abertura celeste que se efetivasse desde uma perspectiva terrestre – a tentação do infinito – poderia ser um percurso para destroná-lo. Não é isso que recomenda a prudência de Dédalo, sempre comprometido com as formas de poder. Sua engenhosidade e sua arte são utilitárias – o vôo na esfera do controle possível –, enredando-se sempre a serviço dos mais diversos e contraditórios agentes do poder.

ILHAS QUE SE LEVANTAM DO MAR

Um segundo recorte leva-nos à Europa renascentista, às grandes navegações. O imaginário volta-se para ilhas distantes que materializariam a aspiração de totalidade do conhecimento. A distância é aparente; na verdade constituiu estratégia para a elevação. A primeira imagem necessária é a ilha da utopia –

que poderia ter tido suas origens numa das asas ou mesmo penas do artefato de Ícaro, que continuaram a cair ou a se deslocar pelo sopro dos ventos da história. A própria palavra utopia, como sabemos, foi cunhada no livro *A Utopia*, de Thomas Morus¹, e temos sido motivados a fazer uma leitura dessa narrativa diferente das tradicionais. Não acreditamos que a queda seja sempre definitiva, como na tragédia clássica, mas um momento de uma oscilação dialética entre ascensão e queda. Nessas situações relevamos a dimensão do sonho, do desejo, inerente a um princípio de juventude, conforme o fizemos noutros textos voltados à discussão da utopia.² Quando nesse livro, publicado no início do século XVI (1516), a personagem Rafael, um navegador português, terminou sua narrativa em que explicava como funcionava a vida social da ilha da Utopia para Thomas Morus, este, encantado pelo relato, não perdeu o sentido crítico:

[...] se por um lado [narrou o pensador inglês] não posso concordar com tudo quanto esse homem disse, homem aliás muito sabedor sem contradição possível e muito hábil nas coisas humanas, por outro lado facilmente confesso que há nos utopianos uma porção de instituições que desejo ver estabelecidas nos nossos países.

Desejo-o mais do que espero.³

“Desejo-o mais do que espero”, disse Thomas Morus. Este parece-nos o sentido básico do texto: o relevo à dimensão do desejo de transformação, do sonho (diurno) direcionado para a frente e que acaba por mover os objetos, as sociedades, as culturas, como desenvolve Ernst Bloch em sua obra monumental *O Princípio Esperança*⁴.

Nessa perspectiva o sonho, numa direção oposta à de Freud, é diurno. Não é noturno e nem vem de frustrações. É o sonho de quem procura novos horizontes, um princípio de juventude – dissemos, como em Ícaro, que releva a potencialidade subjetiva dos indivíduos. É olhando para a frente, sonhando com o futuro (o projeto intermediando o presente e o futuro), que se torna possível concretizar objetivos. Essa atitude é mais adequada do que aquela que poderia advir do sonho noturno, que teima obsessivamente em olhar para trás, melancolicamente contemplando ruínas.

O projeto, entretanto, não materializa um ideal de meio termo, onde tudo se prefigura. A utopia, como energia ou potencialidade subjetiva, não se coa-

duna com instâncias comportamentais de ordem burocrática. Importa é se colocar em movimento, com os pés no chão mas perspectivas abertas para mudanças de curso. Importa é manter a energia, mesmo se o objetivo se afigurar como simulacro, pois na trajetória muita coisa se modifica, solicitando reformulações. Parafrazeando, nesse sentido, Werner Heisenberg, um dos criadores da mecânica quântica, diríamos que a maior façanha de Colombo, ao descobrir a América, não foi provar a esfericidade da Terra para se chegar às Índias, nem o preparo meticuloso de uma expedição ou a perícia ao equipar os seus navios. Seu feito mais notável foi sair das regiões conhecidas do mundo e continuar a navegar além do ponto em que os seus suprimentos poderiam trazê-lo de volta para casa.

A ilha de Morus foi pretexto, como se sabe, para que seu autor pudesse manifestar suas convicções sobre a organização política e socioeconômica dos Estados nacionais europeus, então em formação – uma figuração aérea para ultrapassar labirintos político-sociais. A distância de sua ilha advinha, pois, da elevação e não propriamente de seu afastamento para mares existenciais desconhecidos. As ilhas não eram para serem buscadas propriamente em navegações marítimas, mas aéreas – no mar-vida.

Não seria esse o sentido da Ilha dos Amores, de *Os Lusíadas*⁵, atingida pela força dos gestos dos navegadores portugueses, isto é, pela energia (*potencialidade subjetiva*) evidenciada por esses atores históricos que os elevaram dos mares existenciais? É nessa ilha que Vasco da Gama conhecerá a “máquina do mundo” – uma ascensão que não se afigura como dádiva dos deuses, mas como figuração simbólica da aquisição de conhecimentos. Logo, Ícaros experientes, que assim o são porque não abandonaram seu *princípio de juventude*? Ícaros tenazes que renovavam continuamente seus gestos de ascensão, não se conformando à queda? O mito, então, com sua estrutura renovada e transformada. Os “mares nunca dantes navegados” não se limitam à extensão oceânica, mas também, de forma correlata, à dimensão vertical – experiência e conhecimento.

Camões certamente não leu Thomas Morus, mas a Ilha dos Amores constituiu a materialização de desejos utópicos em termos de plenitude. Está aí a concretização das potencialidades humanas, seja nas realizações amorosas, sentimentais, em comunhão natural; seja na compreensão racional do funcionamento da “máquina do mundo”. É a manifestação de um “otimismo mili-

tante” (pouco freqüente em Camões) – o *princípio esperança*, de Erich Bloch –, que afinal impulsiona a construção dessas imagens. Sua “máquina do mundo” possui simbolicamente uma racionalidade mecânica que pode ser aproximada daquela que embala Rafael, o navegador português de Thomas Morus, quando descreve a vida social da ilha da Utopia.

Nesse recorte, o gesto de Camões mantém similaridade com o desse pensador inglês, admirado à época por Erasmo: a ilha icária nascida do desejo, do sonho – uma figuração para superar, pela imaginação, labirintos históricos e mesmo psicológicos que enredavam o escritor. É dessa forma que o mito, que carrega no *continuum* do tempo a estrutura que o singulariza, ganha sua historicidade. As situações dramáticas de cada momento indicam gestos coletivos e psicológicos de atores individuais, que são paradigmáticos e que, olhando para o futuro, impulsionam essa forma de representação de nossas culturas.

Como é de se observar, o mito de Ícaro, assim atualizado (atualização no sentido de manifestação concreta da forma), pelo fato de ser apropriado com o olhar no futuro, acaba por se abrir, evitando sua fossilização. Abre, então, espaço para figurações utópicas, num direcionamento contrário ao das atualizações ideológicas justificadoras do imobilismo, que dirigem o olhar, para o passado, de costas para o futuro. É assim que a voz de Camões, pela elevação da ilha imaginária, pode manifestar sua aspiração por uma visão totalizadora, atualizando aí o paraíso perdido e sua comunhão existencial edênica, mas também pelas preocupações de quem conhecia seu momento histórico e a possibilidade da queda. É essa compreensão que permite a manifestação de uma aspiração por uma visão totalizadora dos labirintos históricos e de suas articulações.

É por esses caminhos que a imaginação utópica, evidenciando potencialidades subjetivas – o sonho diurno – do escritor, permite abrir o campo das virtualidades, possibilidades. São possibilidades que podem desenvolver-se afirmativamente ou, ao contrário, mergulhar em águas infernais. Como poderia dizer Ernst Bloch, o campo está aberto. Nesse sentido, seu pensamento distancia-se de Adorno e da tentativa deste de liberar a dialética de toda conotação afirmativa, consagrando-se à negatividade. Também não aceita o pessimismo histórico de Walter Benjamin. A essas tendências, Bloch opõe o princípio de um “otimismo militante”, como observamos. Nas imagens utópicas ele encontra a energia subjetiva necessária para a transformação (humana) do mundo.

REALIDADES HUMANAS EM FORMA DE AMANHÃ

Após esses recortes clássicos, podemos abrir outros, por referência às literaturas de língua portuguesa, onde Ícaro continuará a alçar vôos como motivo condutor desta exposição. Já que abordamos a Ilha dos Amores, podemos fazer um outro recorte num romance que aparentemente nada tem para ser comparado com *Os Lusíadas*. Referimo-nos ao romance *Quarup*, de Antonio Callado,⁶ no episódio da orquídea. Em meio à floresta amazônica, no coração do Brasil, após remar com sua ubá em torno de uma ilha fluvial, Nando (a personagem central do romance), “para melhor pensar em Francisca” (sua amada), viu-a “pela primeira vez transferida para o mundo”, materializada na paisagem que ela manifestara desejo de encontrar. Retorna então ao acampamento e, em seguida, dirige-se novamente à ilha, agora acompanhado de Francisca, onde entre veredas aquáticas (os chamados “furos” amazônicos) descortina uma paisagem edênica: uma “mata fendida pelo fio d’água, fio d’água tornado lilás pela contemplação de tantas orquídeas”. Aí, em meio às orquídeas ocorre a comunhão sexual sonhada. A aspiração amorosa do ex-padre Nando leva-o a fundir-se em Francisca, a ponto de se estabelecer uma indefinição de corpos e entre estes e a própria natureza. A sexualidade das orquídeas expressava-se em seus mais variados matizes.

Este é um momento de ascensão de Nando. Sua navegação pelos problemáticos e longínquos rios interiores do país levaram-no a essa elevação. Materializa-se a comunhão sexual sonhada como se a imagem futura de suas aspirações (não só sexuais, como também sociais) se deslocasse do futuro para concretizar-se no presente. São momentos, mas essa iluminação de futuro transforma o herói da narrativa e o fortalece para que ele persistisse em suas navegações. O sentimento de identificação com a plenitude fulgura em momentos, permitindo entender a manifestação utópica não como um contínuo “depois”, mas como iluminação da plenitude sonhada que se presentifica. E se atualiza, num direcionamento temporal inverso, desde o futuro sonhado, justamente para impulsionar o presente, irradiando sua energia subjetiva.

Revisorado, Nando apercebe-se do fato de que a comunhão na ilha das orquídeas era o particular de uma comunhão maior em relação à humanidade. Sua elevação leva-o a aperceber-se de que a comunhão dera-se numa ilha no coração do Brasil e que deveria alargar-se, alçando vôo para a totalidade do país. O romance, publicado em 1967, antecipa o movimento guerrilheiro que estava

prestes a eclodir. É essa mesma aspiração por totalidades que o leva à conclusão de que “Francisca era o centro de Francisca” – uma imagem-ilha que se fechava em si e que certamente poderia habitar um não-lugar, quer a personagem estivesse no Brasil ou no exterior. Como na Ilha dos Amores de Camões, Nando também teve seu momento de plenitude quando da ascensão propiciadora do fulgor amoroso. No entorno, entretanto, o país estava mergulhado numa ditadura feroz que angustiava essa personagem – e seu criador, Antonio Callado – angústia talvez correlata à de Camões, ao representar imagens do esplendor de sua pátria.

Atualiza-se nesses momentos de ascensão, como no da ilha das orquídeas, o futuro sonhado. Nando poderia ter uma imagem abstrata de Francisca, mas como o próprio narrador explicita, essa imagem desce na ilha e se concretiza pela afirmação do impulso amoroso. É essa potencialidade subjetiva que vai distanciar a utopia concreta daquela dos modelos ideais que marcaram os modelos utópicos desde *A República*, de Platão até aos *Falanstérios* de Fourier e às utopias de Huxley. É um sonho diurno orientado para o futuro, ao contrário do sonho noturno, que mantém relação privilegiada com o passado – já o dissemos.

Nando não se circunscreve à comunhão amorosa com Francisca; essa comunhão, ao contrário, pelo fato de ele sonhar para a frente, leva-o a se aperceber do futuro. Dessa forma, o episódio simboliza, como materialização do desejo e da imaginação, as possibilidades concretas desse futuro. Pode-se assim afirmar-se que Nando, através da imaginação utópica, na ambientação da ilha icárica e em face de circunstâncias concretas (vontade humana e práxis histórica), consegue tornar as imagens de Francisca uma realidade humana em forma de amanhã.

Como imagem dessa realidade humana em forma de amanhã, podemos situar a construção de *Mayombe*, de Pepetela, romance escrito em plena guerrilha nos inícios da década de 70, já por nós abordados noutros textos⁸. Valendo-se de sua ascensão, o narrador constrói seu romance desde uma perspectiva aérea. Assim, constrói a imagem da selva (Mayombe), vendo-a de cima como um formidável conjunto de árvores – umas mais fortes, outras nem tanto – árvores que se encontram no entrecruzamento dos galhos. Assim, compacta, a floresta (imagem de Angola) pode resistir e persistir – uma reunião simbólica de indivíduos e etnias diferentes.

Dito de outra forma: a energia que provinha da diferença desses universos-ilhas alimentava o conjunto de uma totalidade dialética sonhada

pelo escritor. Essa imagem da floresta é recurso estrutural do romance: cada capítulo tem – como os troncos de árvores diferentes, mais ou menos desenvolvidos – um narrador diferente, costurados desde a posição elevada do narrador. Este acredita na possibilidade de sua utopia, que não é abstrata. Não se configura num modelo ideal sem projeto. É um processo que uma vez instaurado, mesmo se não for atingido (por certo, pode-se dizer *a priori* que não o será em sua plenitude) ele traz mudanças só possíveis pela ação do sonho de uma realidade futura, que não deixa de fulgurar no presente, conforme já assinalamos.

Como na imagem da ilha das orquídeas de *Quarup*, o sonho do escritor por uma Angola humana e independente é diurno. A “ilha” Mayombe situa-se como núcleo simbólico do conjunto do país e é aí que se situa a integridade psicológica do autor. A visão do narrador contempla igualmente as particularidades dos atores históricos de sua terra, pois que das copas das árvores desce até os troncos-indivíduos, justamente para colocá-los como atores históricos problemáticos, diante de situações políticas igualmente problemáticas, próprias do que se convencionou chamar de socialismo real. Os caminhos, como nos “furos” amazônicos de *Quarup*, não são nítidos e são veredas, ao contrário dos discursos monológicos da ideologia oficial. A ideologia, por sua vez, por procurar justificar o passado, reproduz burocraticamente suas formas rituais. Um olhar que é inverso da perspectiva do narrador; este, em seu movimento de ascensão, aspira à compreensão do conjunto labiríntico, que enreda a todos – a ele e outras *personas* de seu romance.

Historicamente, como é conhecido, Pepetela situa-se numa geração de estudantes que se articulou em Lisboa, em torno da Casa dos Estudantes do Império e de sua utopia social, veiculada politicamente nos movimentos de libertação nacional. O registro dessas aspirações está no romance *A Geração da Utopia*⁹, escrito no momento de queda do socialismo real. A trajetória do herói desse romance é motivada por gestos similares ao da personagem central de *Mayombe*.

Seu destino vai ser outro, entretanto: ele sobreviverá, mas continuará um herói de tragédia, como explicita o narrador de *Mayombe*, ao situar seu herói como Ogun, o Prometeu africano. Na queda desses heróis, a paixão do voo será exaltada. Se o herói de *Mayombe* se consubstancia em outros atores, em razão de seu não-lugar, – pois, segundo um dos narradores do romance, ele “[...] Terá nascido demasiado cedo ou demasiado tarde? Em todo caso, fora de

seu tempo, como qualquer herói de tragédia” –, o herói de *A Geração da Utopia* terá outro destino. Após a queda do vôo, este último herói vai para o sul do país, para viver com integridade sua ilha pessoal. Se as asas de seu vôo simbólico não foram suficientes para atingir uma radicalidade utópica, encolhe-se então, circunscrevendo-se, na aparência, a sua ilha. Psicologicamente, os problemas são aí correlatos e seus gestos continuam similares (confluência de níveis de identidade – da individual à nacional). Os vôos interiores – é essa a expectativa criada pelo romance – precedem os exteriores. Estes, na verdade, metaforizam aspirações mais amplas, que chegam ao centro político do país. Pepetela por embalar-se na corrente “quente” da utopia não aceita arremedos. Sonha com um futuro autêntico, que não encontrava na práxis dos atores políticos da Angola liberta.

E o seu herói, após a queda de seu vôo libertário, preserva sua integridade numa espécie de “ilha”, um espaço aparentemente à margem do sistema, mas que paira por sobre a cabeça como identidade individual. Mantém essa identidade e em sua função vai penetrar num cavernoso labirinto marítimo, de caráter simbólico, para eliminar o seu “minotauro” abissal – um polvo gigante (imagem de um Estado opressivo, com seus tentáculos), fantasmagoria que o perseguia desde a infância. A elevação dada pela experiência do vôo permite que ele conheça o rito do animal, que acaba assim destruído.

A partir desse momento catártico, o herói se revitaliza – fato que lhe permite amar com plenitude uma antiga companheira dos tempos da Casa dos Estudantes do Império (premição similar à das ilhas das orquídeas e dos Amores). É curioso observar que o labirinto foi penetrado e resolvido seu enigma pela elevação da personagem, circunstância que lhe propiciou conhecimento próprio, não necessitando, como Teseu, de uma Ariadne, que na efabulação clássica era filha de rei. No labirinto maior de seu país, pode, então, vislumbrar alguma luz em novos atores sociais jovens, que parecem ter gestos próprios, diferentes mas estruturalmente equivalentes aos de sua geração. A energia – o princípio de juventude – sensibilizando, assim, novos atores.

O BARCO-ILHA E A NAVEGAÇÃO AÉREA

E já que falamos em ilhas mais ou menos pessoais, cabe recortar imagens de um último escritor, José Saramago. O título de seu último conto – uma publicação isolada, fora de coletânea – é justamente *O Conto da Ilha Desconhecida*¹⁰.

Nessa narrativa, a ilha desconhecida confunde-se com a própria embarcação, a navegar pelo mar da vida, “à procura de si mesma”. A ilha afinal está na cabeça de quem a procura – uma imagem utópica que motiva a sua navegação existencial, transformada na própria embarcação. O barco-ilha pode ser comparilhado com uma companheira, mas também outros navegantes interessados em descobertas.

*Memorial do Convento*¹¹, talvez a melhor realização literária de José Saramago, mostra algumas das suas estratégias discursivas, quando inverte imagens conservadoras presentes em documentos ou na história oficial portuguesa. É assim que traça um novo perfil dos atores sociais (anônimos ou não) dos tempos da construção do convento de Mafra. Entre os atores históricos está o Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão. Vítima de uma crítica sarcástica e preconceituosa, o padre brasileiro terá então uma nova predicação no romance de José Saramago.

Essas imagens sarcásticas e preconceituosas de autores da época estão em parte num opúsculo editado pela Universidade de Coimbra em 1935, que deve ter sido uma das fontes de José Saramago – uma fonte vinculada às esferas de poder, constituindo assim um repertório para ser subvertido pela ironia.¹² Como se sabe, Bartolomeu de Gusmão procurou concretizar seu sonho de voar construindo um aeróstato – a passarola, que imbricava a forma de um pássaro com o da caravela. A experiência de sua navegação aérea não deu certo e ele foi ridicularizado. Parte dessa crítica foi reunida no opúsculo anônimo de título *Descrição Burlesca de um Imaginário Aeróstato e de Seus Apetrechos, Sátira ao Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão*, onde se procura associar a postura científica do inventor com a alquimia e a bruxaria, contra as quais se colocava a Inquisição.

Saramago, em seu romance, torna seu o sonho de Bartolomeu de Gusmão, e valendo-se precisamente da alquimia leva a sua passarola a voar, justamente para se distanciar desse mundo opressivo, aparentemente sem saída. E o faz com a força alquímica ridicularizada na *Descrição Burlesca...*, enfatizando que o aparelho alça vôo por conseguir sintetizar no âmbar (ao contrário do que afirma o autor anônimo dessa *Descrição...*) as vontades individuais. Isto é, simbolicamente o aeróstato se eleva pela vontade coletiva, capaz de materializar o sonho num objeto. Trata-se, mais uma vez, da manifestação de um sonho capaz de mobilizar a ação coletiva num projeto (simbolicamente, o artefato).

Como no mito de Ícaro, ao elevar-se, o artefato (produto da imaginação e da técnica) permite fugir e compreender os traçados de um mundo labiríntico. É uma forma de se conseguir a liberdade. Ao contrário do mito grego, onde Ícaro não poderia aproximar-se do Sol que derreteria a cera das asas, em *Memorial do Convento* a passarola dele dependia. Tal como o Sol se levanta e se põe, a reunião das vontades é diurna e segue seus movimentos de ascensão e de queda.

Ao contrário do zdanovismo reducionista do assim chamado socialismo real, e de suas práticas ortodoxas, o imaginário de José Saramago aponta para soluções heterodoxas à margem do poder de Estado e de caráter comunitário. Essa ortodoxia minimizava a potencialidade subjetiva (do escritor, do leitor), considerando a literatura apenas como representação dos discursos provenientes das séries culturais mais diretamente vinculadas à infra-estrutura. Se essa ortodoxia procurava domesticar a subjetividade individual, em função de uma objetividade que suprimia ou subestimava a força das vontades daqueles que afinal são os sujeitos da História, a perspectiva heterodoxa torna-as uma potencialidade subjetiva, o sonho diurno motivado, no dizer de Ernst Bloch, pelo *princípio esperança*.

José Saramago, situa-se, assim, entre os escritores motivados pela utopia libertária, onde a vontade de felicidade não repousa sobre o sacrifício da individualidade, em função de interesses mais universais. Pela imaginação procura construir suas passarolas, acreditando num mundo mais humano a partir da perda das amarras individuais, um mundo libertário, que ultrapasse os labirintos que a sociedade construiu em função (e por ordem) das forças sociais hegemônicas.

Ao recontar ficcionalmente a história de seu país, há em seus romances um horizonte para onde ele olha, um horizonte de sonho, contra a indiferença social do individualismo contemporâneo. É própria nas concretizações utópicas uma indefinição do tempo: seria como se o futuro se expressasse no presente – uma materialização, com base no desejo de seus atores, que traz a utopia para ser vivenciada no presente. São momentos, uma espécie de iluminação que dialoga com o devir, como no vôo da passarola de *Memorial do Convento*, conforme temos indicado em algumas situações deste texto.

Nesse diálogo não há uma verdade acabada, mas um mundo em ação dialógica onde a comunicação é imprescindível. A utopia não deixa assim de ser uma porta de entrada para o desconhecido, feita por quem está imbuído da

vontade de felicidade, como ao final de *Todos os Nomes*¹³, quando a personagem central consegue uma lanterna e o fio de Ariadne para penetrar na escuridão das instâncias burocráticas, também de características labirínticas, do Estado.

Numa perspectiva de ascensão icárica, é de se observar que esses labirintos não deixam de condicionar todas as formas de conhecimento catalogado, ligados a escaninhos de preservação de poder – poder político ou do campo intelectual (se quisermos particularizar a situação, por exemplo, da crítica literária). Dédalo, assim, aprisionado no labirinto que ele próprio construiu para preservação do poder do rei. A solução é possível para quem aspira à totalidade, à luz solar, entrando num necessário jogo dialético que pressupõe ascensão e queda. Na trajetória de Ícaro, dialogicamente, é possível romper escaninhos, misturando e recombinando recortes.

Importa é reproduzir no gesto o princípio de juventude que emبالa não propriamente o preconcebido vôo trágico da personagem mitológica, mas seus contínuos vôos, pois que a queda não é necessariamente definitiva. No limite, quem se embalou pela corrente “quente” da utopia – a busca autêntica da felicidade – pode se fixar numa ilha muito pessoal, após a queda, quando se vê mais distante das fulgurações mais amplas. Este movimento, como procuramos desenvolver, é inerente ao próprio processo do conhecimento. Assim são os atores sociais, cujos caracteres paradigmáticos preservam-se na reiterada força de seus gestos, da integralidade humana preservada mesmo nas “ilhas” mais pessoais, ganhando elevação para serem transferidos para outros atores. Por certo a ascensão às regiões sublimes, quando eles se afastam das regiões perversas, demanda muitos vôos, de muitos atores. E não seria apenas um vôo, mediante um único instrumento, que levaria às luzes do conhecimento.

Quando se fecham em suas ilhas icáricas (as ilhas que pairam sobre suas cabeças), os heróis podem manter sua integralidade, guardando os sentidos de seus gestos. Se não o fizerem, a queda será por certo infernal, levando-os à despersonalização de quem se afunda nas águas de Netuno. O mito de Ícaro, assim reconfigurado nas imagens utópicas dos recortes estudados, não constitui modelo fossilizado e nem a utopia modelo ideal, mas uma forma poética de *fazer desejar*. Ou, como procuramos desenvolver, tendo em conta esses recortes da imaginação utópica, como práxis de escritores que dirigiram a energia poético-utópica para o reino da liberdade, não inviabilizando esse movimento pela recorrência obsessiva ao reino da necessidade.

NOTAS

¹ 7. ed., Lisboa, Guimarães, 1990.

² Cf. “Necessidade e Solidariedade nos Estudos de Literatura Comparada”, *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 3, Rio de Janeiro, 1996, pp. 87-95 e “Estado e Nação nas Literaturas de Língua Portuguesa: Perspectivas Político-culturais”, in: *Sentido Que a Vida Faz – Estudos para Óscar Lopes*, organizado por Ana Maria BRITO, Fátima OLIVEIRA, Isabel Pires de LIMA e Rosa Maria MARTELO, Porto, Campo das Letras, 1997, p. 241-248.

³ Thomas MORUS, op. cit, p. 169.

⁴ *Le Príncipe Espérance*, Paris, Gallimard, 1976, 1982, 1989. 3 tomes.

⁵ Luís de CAMÕES, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1963.

⁶ Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

⁷ São Paulo, Ática, 1982.

⁸ “Necessidade e Solidariedade nos Estudos de Literatura Comparada” e “Estado e Nação nas Literaturas de Língua Portuguesa”, referidos na nota 2 deste ensaio.

⁹ Lisboa, Dom Quixote, 1992.

¹⁰ São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

¹¹ Lisboa, Caminho, 1982.

¹² Cabe aqui um crédito a João Adolfo Hansen, colega do programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade de São Paulo, pela indicação desse opúsculo.

¹³ São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Necessidade e Solidariedade nos Estudos de Literatura Comparada”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 3. Rio de Janeiro, 1996, pp. 87-95.

—. “Estado e Nação nas Literaturas de Língua Portuguesa: Perspectivas Político-Culturais”. In: BRITO, A. M.; OLIVEIRA, F.; PIRES DE LIMA, I.; MARTELO, R. M. *Sentido Que a Vida Faz – Estudos para Óscar Lopes*. Porto: Campo das Letras, 1997, pp. 241-248.

BLOCH, Ernst. *Le Príncipe Espérance*. Paris: Gallimard, 1976, 1982, 1989. 3 tomes.

CALLADO, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CAMÕES, Luís de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1963.

MORUS, Thomas. *A Ilha da Utopia*. 7. ed. Lisboa: Guimarães, 1990.

PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo: Ática, 1982.

—. *A Geração da Utopia*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho, 1982.

—. *Todos os Nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

—. *O Conto da Ilha Desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TERMOS RELATIVOS A VESTUÁRIO: sua função nos Autos de Gil Vicente

Eneida do Rego Monteiro
Bomfim

Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Os vocábulos e expressões relativos ao vestuário nos autos de Gil Vicente, além de sua importância para o conhecimento do contexto social da época, são um instrumento a serviço da crítica de costumes. A presença numericamente significativa dos termos deste campo semântico (172 vocábulos diferentes), aliada ao tipo de tratamento dado aos elementos, motivaram uma proposta de análise que levasse em conta seu papel e função no conjunto dos autos. Uma primeira constatação é que, no contexto vicentino, é importante estar bem trajado, daí a valorização do adorno. Entretanto, há evidências de que o papel do traje e da aparência vão além do que pode revelar uma leitura descompromissada. Minha proposta é: 1. arrolar os termos relativos a vestuário nos autos, procurando classificá-los valorativamente, a partir de critérios definidos; 2. analisar a função dos elementos em estudo no contexto em que aparecem e no conjunto dos autos e 3. verificar até que ponto essa função contribui para o processo da crítica vicentina.

Serviram de fonte de consulta a edição de Maria Leonor Carvalhão Buescu da *Compilação de Todalas Obras de Gil Vicente* (publicada em dois volumes, Lisboa, Casa da Moeda, 1984); a edição do Conde de Sabugosa do *Auto da Festa* (Lisboa, Imprensa Nacional, 1906) e as *Obras Completas* com prefácio e notas do Professor Marques Braga (publicadas em seis volumes, Lisboa, Sá da Costa, s.d.). Para as citações do texto dei preferência a esta última, por englobar o conjunto da obra, inclusive o *Auto da Festa*. Para citar, respeitei rigorosamente a grafia da edição. Na referência bibliográfica, GV indica a edição Sá da Costa, seguida do volume, em algarismos romanos e do número da página, em algarismos arábicos.

Passo a fazer observações de caráter geral.

Desde o século XIII, com o afluxo da população para as cidades, tornara-se maior a preocupação com o vestuário. O desejo geral era parecer bem, afirmar-se pelo traje. Este estado de coisas tende a exacerbar-se. Na segunda metade do século XIV, as cortes, preocupadas com o luxo excessivo e outros exageros, pedem medidas contensoras ao rei. No século seguinte, em 1459, o povo, temendo o empobrecimento que poderia advir dos abusos no trajar e favorecer o roubo, pede, na junta geral, que se modere o uso da seda. Em atendimento, D. Afonso V restringe o uso deste tecido a cavalheiros, fidalgos, doutores e suas mulheres e a senhoras solteiras que serviam na casa real, nas dos infantes, na do duque ou nas dos primos do rei (cf. Marques, 1964). Posteriormente, nas cortes de Évora de 1481, o povo pede ao rei que limite o que cada um veste ou calça, de acordo com suas posses e condição. O uso da seda foi limitado a gibões e carapuças para escudeiros e daí para cima. Às pessoas de condição inferior eram vedados os panos de lã mais fina e, aos peões, os borzeguins. Ainda no século XV a prosperidade atinge todas as classes. Os fidalgos acompanhavam as oscilações da moda, entregavam-se ao luxo, preferiam os tecidos caros e eram imitados tanto pelos ricos quanto pelos pobres. Essa situação estendeu-se ao século seguinte. Isso pode explicar de um lado a zombaria e de outro os conselhos para bem trajar, freqüentes no *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende. Em Gil Vicente é outra a situação. Excepcionalmente os termos de vestuário fazem parte da descrição de personagens. Sirvam de exemplo Frei Paço, na *Romagem dos Agravados* e as damas e suas criadas em *Cortes de Júpiter*. No contexto vicentino, dá-se importância não somente ao traje mas aos materiais e à confecção. Na *Comédia de Rubena*, numa cena em que as “lavradeiras” mostram os “lavors” que executam, uma delas quer que o valor das coisas de Portugal seja reconhecido por intermédio das roupas do embaixador.

São palavras de Felícia:

Hum lavor
de perlas e ouro tal
pera o nosso Embaixador
porque veja o Emperador
que as cousas de Portugal
todas tem grande valor.

(GV, III, 58-9)

A importância que o traje e a apresentação assumem na obra de Gil Vicente reflete-se até na Virgem Maria, embora os adornos materiais sejam substituídos por outros imateriais ou por virtudes. Nos autos, a Virgem aparece *ataviada, guarnecida, ornada, guarnida*. Neste caso os agentes dos enfeites, quando declarados, pertencem a um outro plano. São expressões referentes à Virgem, no *Auto da Sibila Cassandra*: “del sol estava *guarnida*” e, ainda, “*ataviada / de malla de santa vida*” (GV, I, 68).

Guarnida e *guarnecida* são empregados num dos sentidos que guarnecer possui hoje, o de “enfeitar”, “ornar”. *Guarnecer* é incoativo de *guarnir*. Originariamente significa “admoestar”, “advertir contra um perigo”, “prover”. De “prover”, por extensão, tem-se “ornar”, “enfeitar”, acepções registradas por Moraes e Silva no *Dicionário*. Ainda no campo da mudança semântica, é interessante registrar *afeite* e *afeitado*, formas antigas, com vocalização do *c*, antes de *t*. O primeiro, formado regressivamente de *afeitar*, de *affectare*, e o segundo, participio daquele. Às formas *afeitar* e *afeitado* correspondem hoje *afetar* e *afetado*, com restrição de sentido. No mesmo campo, observe-se o caso de *arreio* e *arrear*. No português antigo, além do sentido atual, referente a animais de montaria, tinham também os de enfeite e enfeitar. Observe-se o lamento da Alma arrependida: “Desterrei da minha mente / os meus perfeitos *arreios / naturais*,” (*Auto da Alma*, GV, II, 22).

Desta tônica parecem destoar, por motivos ideológicos, o *Auto da Alma* e a *Exortação da Guerra*. Entretanto, mesmo aí, os materiais são substituídos mas os enfeites persistem. A Alma tem seus *arreios* naturais e às senhoras portuguesas aconselha-se que substituam as pedras preciosas de suas jóias por coisas sem importância.

fazei contas de bugalhos,
e perlas de camarinhas,
firmaes de cabeças d'alhos.
isto si, Senhoras minhas,
e esses que tendes dae-lhos.
Ó! Que não honram vestidos,
nem mui ricos atavios,
mas os feitos nobrecidos;
não briaes d'ouro tecidos

com trepas de desvarios:
dae-os pera capacetes.
(GV, IV, 154)

Nos autos, o material de confecção, tirando o de valor intrínseco, os metais e pedras preciosas que entram na fabricação de jóias ou nos bordados e adornos das vestes, refere-se, com mais frequência, às peças que constituem as vestes propriamente ditas. Há materiais finos (seda, veludo, brocado, escarlata, contray), grosseiros (bragal, saial, liteiro) e comuns (algodão, linho, fustão, lã, o mais fartamente empregado). Com relação ao calçado, há cordovão, e com relação à cobertura da cabeça, seda, veludo e sirgo, este último, num trecho da cantiga de Aires Rosado a Isabel em *Quem Tem Farelos?*.

O algodão, pelo que se depreende da leitura, é material comum. Relaciona-se a mulher de condição inferior. Opõe-se no conjunto da obra a seda, brocado, contray. Aparece lado a lado com linho e estopa em *Quem Tem Farelos?*.

A velha diz a Isabel que se recusa a lavar (costurar), alegando que prejudica a aparência:

Hui! pois jeita-te ao fiar
estopa ou linho ou algodão,
ou tecer se vem à mão
(GV, V, 87)

Fiar é ocupação feminina para qualquer classe social. Nos autos as atividades femininas se hierarquizam de acordo com o material de trabalho ou vice-versa. A mãe, mais realista, aconselha à filha uma tarefa (fiar), utilizando materiais condizentes com a sua condição. Já Aires Rosado promete à mesma Isabel uma vida mais regalada:

não tendes em que vos ocupar,
senão somente em fiar
aljofre, já d'enfadada.
(GV, V, 77)

Do mesmo modo, o cortesão que quer conquistar Lediça, filha do alfaiate judeu do *Auto da Lusitânia*, diz-lhe que:

Não devia tal senhora
Como vós andar varrendo,
Mas sim enfiar aljofre
E perlas orientais,
(GV, VI, 48)

A procedência dos materiais estava ligada ao seu valor. Em Portugal fabricavam-se os do tipo mais comum e também a seda de várias qualidades. Era larga a produção de lã. A escarlata, valorizadíssima, a ponto de ser reservada ao rei e outros membros da família real na Pragmática de 1340 (cf. Marques, 1964: 68), procedia de Flandres ou da Inglaterra. Os veludos e cetins eram orientais, a cambraia vinha do norte da Europa. O contray era um pano fino fabricado na cidade flamenga de Contray. Mesmo em território nacional a procedência era importante. No *Auto da Serra da Estrela* (GV, IV, 219-220) entre os melhores presentes, de procedência afamada, que cada região enviaria à Infanta D. Maria, recém-nascida, filha de D. João III e de D. Catarina há muitos panos finos de Covilhã, penas de águias reais, naturais da terra, forros de arminho do Val dos Penedos e dos montes e caminhos da Serra da Estrela.

É interessante observar que a etimologia dos vocábulos acompanha de certa forma a evolução cultural do vestuário. *Lã*, *linho*, *estopa*, mais tradicionais e comuns, são de origem latina. *Algodão* e *escarlata* vêm do árabe, *contray* leva o nome de sua cidade de origem, *burel* provém do francês antigo, *brocado* é de origem italiana e veio por intermédio do catalão, *cordovão* está ligado à cidade de Córdoba, grande centro antigo de curtição e preparo de couros e peles. Como se vê, o cosmopolitismo da moda reflete-se no cosmopolitismo dos termos a ela ligados.

Até este ponto, pretendi mostrar que o tratamento dado por Gil Vicente aos termos relativos ao vestuário contribui para o conhecimento da sociedade da época. Nota-se como o traje está ligado à condição social e ao prestígio, a ponto de atingir as ocupações relativas à sua confecção e até os materiais empregados. As criadas das damas de *Cortes de Júpiter*, para contrastar com estas, primam pelo desmazelo ou pelo exotismo, inclusive no que diz respeito

à apresentação dos cabelos. Há criadas que se apresentam sem “crenchas [tranças], descabeladas”, ou “trosquiadas, bem rapadas as moleiras”. Foi moda arregaçar os cabelos para trás, descobrindo as orelhas e deixando a testa alta e lisa. Para isso era preciso raspar os cabelos próximos da testa. Em Gil Vicente, a tosquia feminina tem conotação negativa. Além do exemplo de *Cortes de Júpiter*, vê-se na *Comédia de Rubena*:

E minha ama he judia
tão pellada;
se a vissem em trosquia,
parece domoninhada
metida na almotolia.
(GV, III, 71)

Não há referência à tosquia masculina, a não ser no *Clérigo da Beira*, em resposta à observação do filho sobre sua tonsura “e não fazeis a coroa / antes que vamos caçar?, o clérigo diz: “Ta mãe ma trosquiará, / não cures tu de conselhos;” (GV, VI, 2). Nos autos não aparecem as formas *tosquia* e *tosquiar*.

Essa primeira leitura, ainda que esclarecedora sobre a variedade, o volume e a importância dos termos referentes ao vestuário nos autos (foram fichados 172 vocábulos ou expressões diferentes, em português, com a forma espanhola, quando ocorre, ao lado) ainda não dá conta da função que esse material tem na estruturação da obra.

Proponho, a partir deste ponto, outra leitura que poderá mostrar como Gil Vicente constrói e articula os signos, a serviço da crítica aos costumes da sua época.

Como estratégia de trabalho proponho partir de uma classificação valorativa dos termos. Tendo sido observada uma coincidência recorrente das associações *baixo/inferior* e *alto/superior*, próprias da nossa cultura, com aquilo que se usa, respectivamente, no pé e na cabeça, separei os elementos em dois grupos, deixando de fora, provisoriamente, o que se usa no resto do corpo. Confirmou-se a expectativa, mas com exceções que se tornaram importantes para o encaminhamento da análise. Partindo do princípio de que o vestuário é fator de prestígio, o que se usa na parte medial do corpo, ou seja, a roupa propriamente dita, num primeiro momento, pôde ser classificado como *superior*. Neste caso, as exceções também contribuíram para orientar o rumo da análise.

Os termos relativos ao que se usa no pé são apenas dezoito (18). O mais freqüente é *sapato*, genérico, com onze (11) ocorrências; *calçado*, também genérico, aparece duas (2) vezes, do mesmo modo que *botas*; *chapim* ocorre três (3) vezes. Verificou-se que nem todos os elementos se encaixam no par opositivo *superior/inferior*, mas que alguns conservam um caráter nitidamente *neutro*. Apresentou-se uma relação de três situações em que cada termo se opõe aos outros dois. Seguindo este critério, fez-se a classificação dos elementos, levando em conta cada ocorrência isoladamente.

Considero oportuno deter-me neste ponto para melhor explicitar o critério adotado na classificação.

Começo pelos dois elementos neutros. O primeiro, *botas*, está em *O Juiz da Beira* (GV, V, 297). Um escudeiro queixa-se de Ana Dias que lhe prometera arrumar seus amores pelo preço de um cruzado e fora aumentando a soma sem oferecer-lhe resultados. O pobre rapaz, para conseguir pagar à alcoviteira, vendeu seus pertences em bom estado: uma “viola”, um “gibão de fustão”, “botas de cordovão”, uma “gualteira”. Os elementos perdem sua individualidade e passam a valer pelo conjunto. Enfraquece-se e anula-se o relacionamento com a parte do corpo.

O segundo, *sapato*, está no *Auto da Cananéia*. Satanás diz a Belzebu que o Cristo o conheceu melhor do que ele Satanás ao seu próprio sapato. O termo está significando, aqui, coisa próxima, bem conhecida. Em lugar de *sapato* poderia estar indiferentemente qualquer outra peça de vestuário. O que importa é o relacionamento entre possuidor e coisa possuída de que resulta a rápida identificação da segunda pelo primeiro.

Chapim tem três ocorrências com classificação *superior*. Duas estão no *Auto da Alma*. Satanás veste a Alma com um brial, dá-lhe chapins de Valença (a melhor procedência). Torna-a pomposa, formosa, mundana. Essa é uma primeira situação em que ouro, roupas caras, pedras preciosas, vaidade compatibilizam-se com prosperidade, vida da corte, mundanismo. No prosseguimento do auto a situação se inverte. O Anjo condena os chapins e os outros enfeites, próprios do mundo e incita a Alma a abandoná-los por serem vis e impróprios à sua condição.

Esquemmatizando, tem-se:

1ª situação: vida mundana – chapim – prestígio

2ª situação: vida sobrenatural – chapim – desprestígio

Como *prestígio* relaciona-se a *superior* e *desprestígio* a *inferior*, seria possível afirmar que *chapim 1* opõe-se a *chapim 2*, um com valor positivo, o outro, negativo, já que as duas situações se opõem termo a termo.

Retornando ao texto, vê-se que as falas do Anjo e do Diabo prendem-se à dicotomia *Alma/Corpo* que, por sua vez, relaciona-se a outras como *Céu* (expectativa do destino da Alma)/*Mundo*; *Modéstia/Vaidade*; *Despojamento/Sobrecarga de enfeites*.

Diz o Diabo, na sua primeira fala à Alma:

Is mui desautorizada,
descalça, pobre, perdida
de remate:
não levais de vosso nada,
amargurada.
Assi passais esta vida
em disparate.
Vesti ora este brial,
Metei o braço por aqui:
(GV, II, 12)

E, mais adiante:

uns chapins haveis mister
de Valença: – ei-los aqui.
Agora estais vós mulher
de parecer.
(GV, II, 12-13)

Já o Anjo, ao ver a Alma assim enfeitada, diz-lhe:

Deixai esses chapins ora,
e esses rabos tão sobejos,
que is carregada:
(GV, II, 14)

Enquanto o Diabo enfeita a Alma, sobrecarrega-a (adição indevida de elementos), o Anjo a incita a desembaraçar-se da sobrecarga (subtração retificadora).

Assim como a Alma não deve figurar no conjunto relativo a Mundo, *chapim* não tem guarida no relativo a Céu, com que é incompatível, do mesmo modo que *brial*, *jóias* e *enfeites*. Não é elemento dúbio. Do ponto de vista mundano, deve ser considerado como *superior*, o que invalidaria a hipótese de que o que se usa no pé tem conotação *inferior*.

A terceira ocorrência está no *Triunfo do Inverno*. A Forneira queixa-se do marido, aponta-lhe os defeitos e diz que nunca recebeu dele um *chapim*. O termo aparece aí como coisa de algum valor. Não se ajusta ao personagem, que o reclama, uma mulher de condição inferior. Esse emprego do termo confirma os anteriores. *Chapim* seria uma exceção.

Antes de aceitar o fato, faz-se necessário tentar outra via de explicação, aprofundar o conhecimento do objeto que serve de referente a *chapim*. Pelo texto não se trata de um calçado qualquer. Não é de uso geral, relaciona-se com o sexo feminino e implica condição de superioridade. Consultando Viterbo (1966, II, 94) e Moraes (1922, fac-símile da 2ª ed., 1813, I:384), encontra-se que este calçado era usado pelas senhoras para parecerem mais altas e que era constituído de quatro ou cinco solas de cortiça, segundo Viterbo “formosamente cobertas e pespontadas”, uma espécie de coturno do teatro grego, correspondência notada pelos dois dicionaristas. Pelo esclarecimento fornecido pelo contexto, vê-se que *chapim* era um artifício e não uma peça utilitária, daí o tratamento que recebe no texto, o de enfeite. Lembre-se que a intenção do Diabo é enfeitar a Alma, não vesti-la.

A Forneira do *Triunfo do Inverno* não se queixa de que o marido não lhe dá calçado, mas de que nunca lhe deu um chapim, uma coisa valiosa. Conclui-se que este elemento está deslocado entre os termos que designam calçado, devendo figurar entre os enfeites e, como tal, operacionalizado. Pode-se concluir pela validade da relação entre termos relativos a *baixo* e *inferior*. Resta, ainda, verificar se o mesmo se dá entre os termos relativos a *alto* e *superior*.

São trinta e nove (39) as ocorrências de elementos relativos a *alto*, isto é, ao que se usa na cabeça. O grupo é maior e mais complexo que o anterior. Para decidir sobre o valor de cada termo, tornou-se necessário levar em conta elementos do texto que dão pistas sobre a contextualização interna e externa do elemento. Por exemplo: “*toucados* ó pescoço”, com referência a uma das criadas

de *Cortes de Júpiter*, sugere desalinho, portanto foi atribuído a essa ocorrência valor negativo. A *gorra* amarela, assinalada como *inferior*, é usada por uma delas que vai metida numa gamela, com a cabeça raspada e uma *touca* esfarrapada.

Por outro lado, enquanto no grupo anterior só aparece um termo *neutro*, neste são dezesseis (16) para um total de trinta e nove (39), assim distribuídos: quatro (4) *inferiores*, dezenove (19) *superiores* e dezesseis (16) *neutros*. Em termos percentuais, respectivamente, 10.30%, 48.70% e 41%. As exceções são importantes para a análise. Faz-se necessário examinar os elementos classificados como *inferiores* e *neutros*, como foi feito para o primeiro grupo.

Anteriormente foi justificada a classificação *inferior* para *toucado*, com base na sua contextualização interna. No mesmo caso estão *gorra* e *touca*. Procedimento semelhante cabe com relação a *capelo* na *Farsa de Inês Pereira*, pela utilização indevida da peça de vestuário como lugar para transportar peias, peras, novelo, pente, aliás coisas incompatíveis entre si. O mau uso do *capelo* também ocorre no *Clérigo da Beira*. Almeida, moço do Paço, furta uma lebre a Gonçalo e este passa a perguntar por ela a uns e outros: “Hou mulher do amarelo, / viste cá se vem à mão, / um fidalgo terrastão / com uma lebre no *capelo*? /” (GV, VI, 20). Guardar coisas no *capelo* é próprio de rústicos. A presença do animal no *capelo*, incompatível com um moço do paço obedece a um processo peculiar ao *Clérigo da Beira*, a adição de elementos a um conjunto, o que implica uma convivência indevida de objetos. Como resultado tem-se uma desvalorização do termo e uma depreciação do personagem. No mesmo auto, o clérigo transfere suas obrigações à mulher. Diz ao filho que diga à mãe que tanja a véspora, correja a igreja, cuide das galhetas, guarde os corporais, e que “... o *calez* achará / no almáreo de cá / atado cos seus *toucados*, / e os *amitos* pendurados / onde a minha *espada* está.” (GV, VI, 11).

A classificação dos termos como *neutros* está ligada, de modo geral, ao fato de os elementos estarem incluídos num grupo, perdendo, assim, sua individualidade. Neutralizam-se, também, quando tomados genericamente. Em algumas situações estão funcionando ora como sinal, ora como símbolo de um grupo, de uma classe social ou de sexo, sem conotação valorativa. Neste caso, os indicadores podem ser tomados pelos indicados. O mecanismo de funcionamento dos *distintivos*, designação que me pareceu preferível a *marca* para os termos que apresentam esta característica, obedece a etapas que são mais ou menos evidentes, conforme a situação. Inicialmente, um membro de

uma classe, passa a indicá-la, como índice, tornando-se significante de um significado, cujas funções assumirá na etapa final.

Para melhor explicitação, tome-se como exemplo *capelo*.

Diz o frade a Cupido na *Frágoa de Amor*:

Aborrece-me a coroa,
o capelo e o cordão,
o hábito e a feição,
e a vespora e a noa
e a missa e o sermão:
(GV, IV, 125)

E prossegue relacionando outras coisas ligadas à vida religiosa.

Proponho a reflexão que se segue:

1. *Capelo* é um índice da investidura religiosa, condizente com *religioso*, relativo ao campo do vestuário, assim como *cordão* e *hábito*. Em sentido lato, *coroa* pode ser incluída no mesmo agrupamento, uma vez que se liga à apresentação dos cabelos. Já *vespora*, *noa*, *missa* e *sermão*, também índices da investidura religiosa, prendem-se a obrigações, logo a um grupo de outra natureza.

2. *Capelo* passa a valer por si e por todos os outros elementos do grupo (*hábito*, *cordão* etc.) e também ao grupo das obrigações, tornando-se significante de um signo cujo significado é *investidura religiosa*, daí ser possível propor:

3. *Capelo: investidura religiosa: significante: significado.*

4. Como o significante pode ser tomado pelo significado, tem-se que o significante também equivale ao *signo*, ao todo.

O processo se estende a cada um dos integrantes do grupo.

Algumas observações se fazem necessárias, com respeito ao comportamento desses signos no texto:

5. Pode acontecer que na primeira etapa não tenhamos um índice só, mas dois, ou até mais, que, numa segunda etapa, passarão, cada um de per si, a valer pelo universo. É o que se dá com *hábito*, *capelo*, *cordão*, de um lado e de outro *vespora* etc. com referência a *investidura religiosa* no trecho transcrito. Os índices podem ligar-se a agrupamentos de natureza diferente. Na *Floresta*

de Enganos, beatilha e fraldilha (vestuário feminino) e *peneirar* (ocupação feminina) estão funcionando como distintivos do sexo feminino (GV, III, 194).

- O reconhecimento do índice e sua significação se dá com base no referente. É por saber que *capelo* faz parte da indumentária eclesiástica que é possível estabelecer-se a associação entre o elemento capelo e *investidura religiosa*. Dá-se o mesmo com relação ao significante e ao significado: o conhecimento socialmente compartilhado de *religioso* possibilita a constituição do signo. Tem-se, assim, um signo ternário quanto à sua constituição e uno pela condensação dos elementos em um só, o que faz lembrar uma passagem de Foucault:

Na Renascença, a organização é diferente e muito complexa; é ternária, pois apela para o domínio formal das marcas, para o conteúdo que é assinalado por elas e para as similitudes que ligam as marcas às coisas designadas; mas como a semelhança é tanto a forma dos signos como o seu conteúdo, os três elementos distintos desta distribuição resolvem-se numa figura única. (Foucault, s.d.: 97)

- Conseqüentemente, a função do referente é indispensável no estabelecimento da cadeia de equivalências, tanto com respeito ao índice como com respeito ao significado. O *distintivo* é um signo ternário: os índices apontam para os conteúdos e a similitude permite que aqueles, por um processo metonímico, passem a valer pelas coisas designadas.

Veja-se, mais uma vez, *capelo*. Além de índice de *religioso* pode ser tomado metonimicamente por *religioso*. O mesmo pode-se dizer de *religioso* com referência a *investidura religiosa*. *Investidura religiosa* inclui *religioso* e *religioso* inclui *capelo*. Os termos são, portanto, contíguos, do mesmo modo que são contíguos os referentes *capelo* e *religioso*.

Capacete, que aparece como distintivo da vida militar, ocorre com classificação *superior* na *Exortação da Guerra* (GV, IV, 154). Aníbal exorta e incita os fidalgos a que partam para uma expedição à África e dirige-se às senhoras pedindo-lhes que contribuam com seus ricos vestidos e jóias para *capacetes*. O caráter de valorização é dado pelo próprio texto. Num primeiro momento, concorrem em pé de igualdade, as jóias e vestes das damas e os apetrechos de guerra, funcionando como símbolos, distintivos de grupos, *neutros*, portanto.

São as palavras de Aníbal que desvalorizam os atavios, contrapondo-os a *feitos nobrecidos*. *Capacete*, então, tem reforçada sua classificação como *superior* e em contrapartida *vestidos e ricos atavios* desvalorizam-se.

Os termos que se enquadram no grupo do que se usa na parte medial do corpo são muito numerosos, ao todo cento e treze (113). Em princípio, esses elementos são valorizados positivamente, com exceção dos *distintivos*. No terceiro grupo, a proximidade do corpo valoriza a roupa do ponto de vista do usuário, enquanto do ponto de vista social, quanto mais afastada, mais supérflua, mais valorizada se torna. É preciso considerar que a gradação do valor e critérios classificatórios até agora indiferentes à análise vão estar em jogo: um par opositivo de natureza tópica (*interior/exterior*), outro, de natureza utilitária (*necessário/supérfluo*) e ainda o ponto de vista (*individual/social*) que relativiza o caráter *superior* ou *inferior* do elemento.

Para a classificação de um termo como *necessário* ou *supérfluo*, alguns fatores devem ser levados em conta:

- Se um elemento é *distintivo* está fora desta classificação.
- O mesmo se dá com os termos de significação geral, como *fato*, *roupa*, *vestido* ou qualquer outro tomado na mesma acepção.
- Um mesmo termo, em ocorrências diferentes, pode aparecer com características, também diferentes. Estão neste caso *manto* e *capa* que ora são tomados como abrigo, proteção, ora como um componente do vestuário.
- O vestuário habitual, indispensável ou obrigatório foi considerado *necessário*. *Supérfluo* é tudo o que serve para compor, enfeitar ou que tem características de luxo ou requinte. O *necessário* está ligado a indivíduo e o *supérfluo* a sociedade.

A classificação dos elementos do grupo foi feita com base nesses critérios, o que possibilitou estabelecer, de um lado, um relacionamento entre *interior*, *necessário*, *individual* e, de outro, entre *exterior*, *supérfluo*, *social*. Outro aspecto a ser assinalado é que um elemento classificado como *supérfluo* nunca aparece como *inferior*. Em contrapartida, a recíproca não é verdadeira: os elementos da categoria *superior* tanto podem ser necessários quanto supérfluos. Do ponto de vista individual nota-se, quanto à oposição *exterior/interior*, que a importância do vestuário e sua utilidade aumentam com o grau de intimidade.

Dos cento e treze (113) componentes do grupo, sessenta (60) estão incluídos na categoria *superior*, quinze (15) na *inferior* e trinta e oito (38) podem ser

considerados *neutros*. Em termos percentuais, respectivamente 53.10%, 13.30% e 33.60%.

As expressões modificadoras, de menor atuação nos outros grupos assumem grande responsabilidade no que se refere à roupa propriamente dita. Muitas vezes determinarão o valor, ora por uma qualificação positiva (*lucida, de veludo, d'ouro, d'escarlata...*) ou negativa (*dependuradas, esfarrapada...*), ora apontando a ausência do elemento, (a expressão “sem calções” valoriza *calções*), ora insistindo na presença do elemento, valorizando-o ou desvalorizando-o. Dependendo do contexto, “em camisa” será interpretado como “sem roupa, despido(a)” ou como “sem bens, pobre”.

Os *distintivos*, como nos agrupamentos anteriores, neutralizam o termo. Pode acontecer que em outra ocorrência o mesmo elemento tenha função diferente. É o que se dá com “*beca de veludo*”, na *Floresta de Enganos*, cujo modificador, não apenas deste termo, mas também de “*loba de contray frisado*” com que co-ocorre no texto, é responsável pela classificação como *superior*. O Doutor procura seus pertences que deixou para disfarçar-se: “Acá me há quedado todo / una *beca de veludo* / y *loba de contray frisado*” (GV, III, 200).

Embora não sejam *distintivos*, dezessete (17) elementos estão classificados na categoria *neutro*. *Brial* e *gibão* fazem parte de conjuntos. Os demais (*hato, fato, traje, vestido, samarra* etc.) estão tomados em sentido geral.

A classificação dos termos na categoria *inferior* pode dever-se a modificadores (*bragas dependuradas, camisa rasgada, chioite mau, de má pano, saia desechada e usada*) ou à sua situação no texto. “*Alquicé*” e “*sainho de liteira*”, ambos encontrados em *Cortes de Júpiter*, dizem respeito às criadas das damas com quem devem contrastar na aparência. O mesmo já foi observado no segundo grupo com relação a “*gorra amarela*”, “*touca esfarrapada*” e “*toucados ó pescoço*”, também em *Cortes de Júpiter*.

No *Clérigo da Beira*, o negro diz que nunca lhe falta o que furtar e cita “*camisa que sá na muro*” (GV, VI, 30). É um mínimo que não lhe falta para a sua atividade desonesta. Uma *camisa* é a pequena dádiva que a cigana pede, no *Auto das Ciganas* (GV, V, 320). “*Luvás*” e “*manto*”, ambos no *Diálogo sobre a Ressurreição* (GV, II, 223 e 289) têm a sua finalidade habitual desvirtuada, serão usados para encobrir, esconder a verdade. A finalidade de cobrir, proteger, transforma-se em encobrir, também proteger, mas com finalidade escusa. Semelhante é a situação de “*soticapa*”, no *Auto Pastoril Português*. Com relação

aos clérigos, diz-se que não sejam hipócritas: “Vão-se earamá casar / e não andar de *soticapa*” (GV, I, 189). “*Trapos feios, mundanais*” está enfaticamente desvalorizado: pelo modificador e pela sua localização no *Auto da Alma* (GV, II, 22), onde riquezas e luxo, ligados a prestígio, corte, vida mundana passam para o pólo oposto, se focalizados do ponto de vista das coisas divinas. Um processo semelhante observa-se na *Exortação da Guerra*. No texto opõem-se *vestidos, ricos atavios, briaís d’ouro tecidos a feitos nobrecidos* (de outro campo semântico) e *capacetes*. O primeiro grupo da oposição liga-se a valor material, prestígio social, enquanto o segundo diz respeito às conquistas da pátria, prestígio da Nação. A oposição se dá, de fato, entre *interesse privado*, ainda que coletivo, e *interesse cívico*. O interesse da *pólis* prevalece sobre o interesse do cidadão, do mesmo modo que o *divino* prevalece sobre o *humano*. Neste particular o *Auto da Alma* e a *Exortação da Guerra* permitem sempre uma leitura em que os termos assumem posição polar, de acordo com o ponto de vista.

Neste ponto, retomo a proposta inicial. A classificação valorativa dos termos relativos ao vestuário foi fornecendo elementos importantes que direcionaram a pesquisa e favoreceram a consecução dos objetivos.

Recapitulo.

Desde o início estabeleceu-se um desequilíbrio na dicotomia *superior/inferior*. Tornou-se necessária a introdução da categoria *neutro* que se revelou capital para o encaminhamento da análise.

A classificação dos termos mostrou ser comum que a desvalorização de um elemento decorra de um processo de adição, de excesso. O(s) elemento(s) adicionado(s) está (estão) deslocado(s), na maior parte das vezes, por incompatibilidade com os demais integrantes do conjunto (cf. o *Auto da Alma*, o *Clérigo da Beira*, o *Doutor da Floresta e Enganos*, o frade do *Auto da Barca do Inferno*).

A função dos distintivos é fundamental neste processo. A mistura de distintivos de grupos diferentes estabelece o caos. Veja-se a descrição de Frei Paço, na *Romagem dos Agravados*. “Entra Frei Paço com seu hábito e capelo, e gorra de veludo e luvas, e espada dourada, fazendo meneios de muito doce cortesão;” (GV, V, 1).

A oposição se dá entre três conjuntos de termos, separados pela conjunção aditiva *e*, cada um dos três ligado a um grupo e funcionando como seu distintivo, respectivamente, *religioso*, *cortesão* e *militar*. A convivência dos distintivos

está bem de acordo com o personagem, figura grotesca até pelo próprio nome, indefinível na sua condição de religioso da qual, aliás, foge conscientemente, mas um pouco de tudo. Está deslocado da sua classe, não por falta de características, mas pela adição indevida de outras que não lhe são pertinentes.

O frade do *Auto da Barca do Inferno* apela para os seus distintivos, por sinal bem disfarçados: “... e este hábito não me val?” (GV, II, 58). E uma segunda vez: “Mantenha Deus esta c’roa !” (GV, II, 60). Ao que o Diabo zombeteiramente retruca: “Ó padre Frei Capacete! / Cuidei que tínheis barrete.” (GV, II, 60). A nota 10, p. 60, v. II da edição Sá da Costa esclarece que “Ao tirar o capuz, viu-se que o frade trazia capacete.” Nas sete ocorrências de *capuz* registradas, nenhuma relaciona-se a religioso, apesar de ser uma peça usada tanto por leigos quanto por religiosos.

Na *Floresta de Enganos*, o Doutor, sessentão conquistador, deixa-se disfarçar pela moça a quem quer conquistar, que lhe propõe: “Tirai a loba e dai-ma cá, / luvas e sombreiro e tudo, / e a beca de veludo, / e, adiante: “e vesti esta fraldilha, / e ponde esta beatilha, / e fazei que penerais.” (GV, III, 194) É nessa situação ridícula que a Velha o encontra e desmascara-o, tirando-lhe o toucado.

Em todas essas passagens nota-se um desequilíbrio gerado por uma transgressão que se caracteriza pela quebra do estabelecido, pela ultrapassagem dos limites da condição social, da investidura, da idade, cujo fator desencadeador é o excesso, a adição indevida. O quadro que serve de base à crítica vicentina mostra a desordem, as coisas fora de lugar, os abusos de toda espécie de que é uma boa amostra o *Clérigo da Beira*. Não bastasse a transferência das obrigações religiosas para a mulher (tanger o sino, prover o necessário para o ofício) é por suas palavras que se sabe que o cálice está atado com os toucados da mulher, os amitos pendurados onde está a espada e a cabra presa pela estola. Não está muito longe de um quadro de Hieronymus Bosch.

Concluo constatando que: 1. estar bem apresentado é importante no contexto vicentino; 2. a estruturação dos signos que funcionam como distintivos servem de base para a crítica aos costumes e 3. a operacionalização desses signos revela perplexidade diante da desordem, dos abusos, da transgressão da ordem estabelecida, da quebra da tradição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

MARQUES, A. H. de Oliveira. *A Sociedade Medieval Portuguesa – Aspecto da Vida Quotidiana*. Lisboa: Sá da Costa, 1964.

MORAES e SILVA, A. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Edição comemorativa do primeiro centenário da independência do Brasil, fac-símile da segunda edição (1813), sob a direção de Laudelino Freire. 2 v. Rio de Janeiro: Revista da Língua Portuguesa, 1922.

VICENTE, Gil. *Auto da Festa*. Obra desconhecida com uma exploração prévia pelo Conde

de Sabugosa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1906.

_____. *Compilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*. 2 v. Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalho Buescu. Lisboa: Casa da Moeda, 1984.

_____. *Obras Completas*. Prefácio e notas do Professor Marques Braga. 6 v. Lisboa: Sá da Costa, [s. d.].

VITERBO, J.S.R. de *Elucidário de Palavras, Termos e Frases Que em Portugal Antigamente Se Usavam e Que Hoje Regularmente Se Ignoram*. 2 v. Edição crítica por M. Fiuza. Porto: Civilização, 1962.

VIAJAR HOJE NA BARCA DO INFERNO

Maria Idalina Resina
Rodrigues
Universidade de Lisboa

ANTES QUE A BARCA SE VÁ

Foi ainda por causa de Calderón (que, por acaso, é de la Barca) que regressei a Gil Vicente e, por causa de Gil Vicente, que de novo *embarquei* (embarca-rei?) na nunca assaz louvada e mais destemida que temida *Barca do Inferno*.¹

Digo que foi o espanhol o culpado porque o recentemente terminado ano de 2000, ano do IV centenário do seu nascimento, o trouxe uma vez mais à ribalta dos teatros, de Espanha e não só, evidentemente (*até* em Portugal tivemos *O Príncipe Constante*, pela companhia do Teatro de Almada), e não faltaram as ocasiões para reler e reapreciar dramas, comédias e autos de seiscentos, uma vez mais se enredando os que pelo assunto se interessam na estimulante teia de juízos sobre caminhos e intenções nas adopções/adaptações dos textos, própria ou imprópria, pouco interessa agora, conhecidos como *clássicos*.

De Calderón a Gil Vicente foi quase inevitável o percurso ao invés, apesar dos cento e tal anos que os separam e esbatem necessariamente as sempre discutíveis e muito discutidas afinidades dos dois autores de autos religiosos, justamente no primeiro muitas vezes apelidados de *sacramentais*, designação esta que raramente aos do nosso dramaturgo se pode ajustar.

O enlace tem a ver, então, não necessariamente com temas ou estruturas dramáticas, mas com os problemas que pode colocar o perfil das representações, dos *consagrados* (*intocáveis* para alguns) sobretudo, sendo que nas *arqueológicas* já pouco se acredita e, quanto a modernizações, muito combate ainda se trava: até onde se mexe no que está escrito, como vestimos as personagens, que fazemos com os cenários, recompomos com austeridade o passado ou ligamo-lo ao presente, tudo dilemas que os encenadores resolvem como a cada um melhor parece, soluções que dividem o público que aplaude ou se indigna com supostas infidelidades.

Mas, se tais interrogações, felicitações ou indignações, a cada passo, cercam as peças de intriga, em que não deixa de ser viável a leitura alterativa do legado acolhido, muito mais frequentemente são elas apregoadas relativamente às outras, àquelas a que falta a imposição de um remate mais ou menos lógico ou a urdidura cerrada de um argumento faseado. Àquelas a propósito das quais dizemos, e bem, que têm uma estrutura sequencial, onde sempre cabe mais um *quadro* ou de onde quase se não dá por isso se um outro desaparece ou se, com a melhor das intenções, se troca a sua ordenação.

Mais ainda, se o alarde atinge aquelas a que é (quase) impossível roubar o tempo histórico inicial, que dizer das outras, das que parecem estar mesmo a pedir uma actualização, a apelar para transferências de situações aparentemente tão distanciadas e na prática tão facilmente encaixadas num mesmo modelo?

Vamos chegar às *Barcas* vicentinas, está-se mesmo a perceber, vamos entrar na *Barca do Inferno*, a mais popular e popularizada das três. E, na verdade, uma vez que o título é para valer, com ela e com os seus mais recentes tratamentos (privilegiamos a última década, com algumas excepções para antepassados ilustres) nos iremos entreter, evitando aprovações e reprovações, se outra razão não houvesse, por ser muito desigual o conhecimento dos espectáculos a apresentar por esta improvisada apresentadora (presenciados ou não, com acesso a programas e textos de apoio ou apenas com notícias da imprensa).

Antes, porém, sempre ficam algumas palavrinhas sobre pontos de vista de encenadores e seus parceiros na dramaturgia quanto ao (des)respeito pelos originais e quanto ao interesse em desafiar a actualidade através das ofertas dos *avoengos*. Relativamente a cenários, vestuário, iluminação, música, reduzidas são as discrepâncias: com mais simbolismo ou mais realismo, as notas de modernidade ficam geralmente garantidas.

Se com Calderón começámos este prévio arrazoado, com Calderón vamos continuá-lo ainda, por se afigurar interessante o confronto de duas posturas relativamente recentes na encenação de uma mesma peça, *El Alcalde de Zalamea*, assim sucintamente enunciadas pelos seus mais directos responsáveis.

Há alguns meses, escrevia o catalão Sergi Belbel:

*[...] está la estructura de la obra y sus diálogos, la perfecta maquinaria y la belleza de la lengua, que en nuestro montaje hemos conservado escrupulosamente, sin ningún tipo de adaptación.*²

Dez anos antes, escrevera Francisco Brines:

Se ha intensificado, pues, la aparente naturalidad y el realismo del lenguaje, clarificando lo oscuro, tanto en lo semántico como en lo sintáctico, y se han evitado los arcaísmos. [...] Hay parlamentos muy bellos [...], pero de inconveniente representación, por la ruptura que supone de la general tonalidad expresiva. [...] Esto se ha intentado acentuar, eliminando algunas escenas muy secundarias.³

Em ambos os casos, posso garantir, se representou Calderón e só Calderón, embora, e aqui está a feliz inevitabilidade de uma reconstituição a cargo de quem sente e opta, com um *alcalde*-muito-pai-compassivo na interpretação de 2000 e um *alcalde*-mais-homem-de-honra-e-justiça na anterior.

Quanto a mim, dispensada embora de ingratas tarefas de encenação ou de dramaturgia, arrisco, no entanto, uma tímida opinião sobre retoques textuais, explícitos alvitres ou combinações mais ou menos ousadas.

A tentação da concordância entre tempos e tempos, o piscar de olho ao real circundante através do remoto testemunho das letras há muito registadas é inegavelmente uma boa tentação, porque, admitamos, há tentações boas, e esta agarra o espectador pelo afecto, pela solidariedade, pelo propósito de intervir. E, embora em diferentes graus, é normalmente possível, com (ou sem) as tais moderadas transformações do texto-base, que o que não é texto ou se lhe junta também conta e muito. Estamos entendidos, suponho, quanto a espaços, adornos, cantares, liberdade gestual dos actores.

É tudo uma questão de encontrar o justo equilíbrio no reconhecimento da especificidade das obras, de bem medir o que transportam e não lhes pode ser retirado e o que sugerem e lhes pode ser proveitosamente acrescentado. A virtude não tem de estar no meio, tem de estar na saudável interpretação de diferenças actuantes.

Exemplifico, desta feita, para aportar a porto seguro, com as desencontradas soluções assumidas por Luís Miguel Cintra para duas peças de Gil Vicente, o *Auto da Feira* e a *Comédia de Rubena*:

Pensámos muito quando trabalhámos o *Auto da Feira*, na sua primeira representação. Percebemos como se tratava de um auto político, percebendo

a relação do auto com o saque de Roma, imaginando um espectáculo para o paço sobre acontecimentos imediatos. O *Auto da Feira* era um texto sobre a vida pública, sobre regras da vida social. A partir daí falámos no espectáculo também de nós. De uma Babilónia do nosso tempo. [...] Não foi o mesmo caminho que seguimos para a *Rubena*. Nem foi um espectáculo do mesmo tipo que quisemos fazer. A *Comédia de Rubena* é um texto distante. Uma peça longínqua, antiga, fechada. É uma peça secreta, íntima, privada. [...] E foi este espectáculo que quisemos fazer, um espectáculo sobre coisas antigas que estão no imaginário contemporâneo, meio a sério, meio a brincar, um espectáculo sobre a nossa maneira de sentir uma história tão antiga como esta.⁴

QUE FAZER COM ESTA BARCA?

A verdade é que estas reflexões, próprias e alheias, nos levariam longe e não deixaria de ser interessante sobre elas proceder a um debate alargado, distinguindo casos e casos, pareceres e pareceres, experiências e experiências, ouvindo os mais audaciosos e os mais recalcitrantes.

Hoje, porém, elas foram apenas as necessárias para dar passagem às muitas e diversificadas maneiras de *utilizar o Auto da Barca do Inferno*, nas manifestações a um público igualmente diversificado e sempre pronto para o recapitular. A um público escolar que tem o dever de o ler e o *direito* a vê-lo em cena; a um público que o prefere com frequência a peças de mais difícil entendimento; a um público que, muito simplesmente, gosta de teatro (pena é que não seja mais numeroso).

Porque o auto nos aparece hoje amputado ou prolongado, na linguagem quinhentista ou noutra qualquer (às vezes, o tratamento é tal que a não sabemos enquadrar temporalmente), porque excertos seus passam para obras outras, porque as suas personagens se autonomizam ou vestem novos figurinos, porque a sua lição se distorce, actualiza ou pseudo-actualiza.

Não tem uma intriga coesa, já o sabemos, convida pelo lado da sátira, não é menos verdade; é flexível, desorganizável; com ele apetece ir mais longe e partir para projectos que o trazem à memória, mas já não o decalcam.

Projectos que são de difícil arrumação, exactamente porque não se trata já e apenas de avaliar registos linguísticos ou de matizar posicionamentos de encenação; trata-se, umas vezes mais e outras menos, de lhe acentuar o rasto e o poder de sedução, de buscar traços de família ou filiação reclamada.

No entanto, e repetindo que arrumar pode não ser (nunca é?) tarefa fácil, se evitarmos a tirania dos espartilhos, a verdade é que dá um certo jeito reparar e agrupar os percursos com provas dadas para assim facilitar a sua memorização e modestamente alicerçar algumas linhas conclusivas.

Assim sendo, e dentro da saudável concessão a cruzamentos e contaminações, decidi-me a ensaiar uma seriação por apartados (talvez, aqui e ali, um tanto artificiais) das adaptações contemporâneas deste velho auto de anjos, diabos e gente que transita de remotos para novíssimos séculos.

...

Seja então o primeiro compartimento preenchido por umas quantas leituras alternativas que, persistentes no desenho do desfile, se saldaram pela actualização total ou parcial de personagens, pela convivência entre perfis sociais de várias épocas, em consonância ou sem ela.

Antecedentes, próximos ou longínquos, não lhes faltam mas, porque deles já muito está dito, limitemo-nos a dois dos anos sessenta, por sinal bem pouco simpáticos à censura salazarista.

Em 1966, Stau Monteiro escreve o *Auto da Barca com o Motor fora da Borda*, de representação proibida por essa mesma sempre mal humorada instituição. A organização da peça tem como suporte o confronto entre dois grupos de figuras, as vicentinas e as de meados do século XX; entre elas não está o Judeu, porque aos judeus os dizimaram os nazis, não está o Enforcado porque será Joane a terminar os seus dias na forca pelo seu desdém da ordem estabelecida e pela sua ligação aos operários sublevados; não há Anjo moderno e, em lugar dos Cavaleiros cristãos que em quinhentos combatiam os mouros, há Soldados portugueses mutilados na guerra colonial.

A figura paralela do Onzeneiro é a do Banqueiro, o Fidalgo vira Burguês endinheirado, o pobre Sapateiro já é Industrial de Sapataria, a Alcoviteira reúne traços de senhora da alta sociedade e de dona de casa prostituição (crisma-se de Brígida em Brisette).

O Barqueiro antigo e o actual têm dificuldade em entender-se: hoje em dia já ninguém crê no Inferno e há que ser respeitoso com os ricos e poderosos. Os viajantes hostilizam-se porque os de agora são ainda mais hipócritas, como

se verifica com aquele Padre que critica o velho Frade, sem qualquer olhar compadecido pelo que em seu redor se passa.

É uma barca sem rumo, a barca do século XX, como muito sagazmente reconhece o arrais vicentino:

Vou-me daqui, que este batel é vosso e não meu... Volto para o batel de mestre Gil, que este não entendo eu... Barca sem rumo, onde irá parar? Comprar nela passagem? outro que não eu! Este batel já daqui não sai...Barca parada não serve para navegar...⁵

Desabafos de cansaço político, ainda que menos ruidosos que os certamente entoados em torno da recusa ao *Motor fora da Borda*, não os terá também silenciado Carlos Avilez, quando, trabalhando ainda com o Teatro Experimental do Porto, a partir de 1964, se empenhara num arranjo do *Auto*, visando (creio que não só, mas especialmente) um público escolar; desta vez, fora a troca dos Cavaleiros por umas Senhoras de organizações de caridade muito colunáveis na época, e que, por sua iniciativa, ele resolvera não mandar para o céu, que incomodara os censores; no entanto, com um pouco de manha, controlaram-se os desagradados, pouparam-se as ilustres damas e as representações tiveram êxito; posteriormente, deslocaram-se mesmo até Osaka, para a Exposição Mundial de 1970 e, mais folgadoamente, ainda até há pouco seguiam entusiasmando os jovens destinatários, já então graças ao engenho e arte do Teatro Experimental de Cascais.

Acrescente-se que, desde os anos sessenta, para o paraíso apenas se remetia um Menino, por sugestão do *Auto da Barca do Purgatório*, que os Anjos (não apenas um) eram três mulheres muito feias, para que pontuada ficasse a dificuldade da virtude, e o Diabo uma atraente senhorinha, de ademanes gentis e cativadores.

Em pano de fundo, em vez das duas tradicionais embarcações, desdobrava-se uma bela gravura de Francisco Relógio.

Recordados, como é de justiça, dois dos mais representativos antepassados próximos destes embarques em cortejo, em que Gil Vicente tão entendido se mostrara, digamos de um punhado de descendentes que, se provavelmente os não conheceram, nem por isso menos lestos se revelaram nesta ingrata tarefa de enviar para o Inferno o que para o Inferno acharam ser seu dever fazer seguir, ficando-nos embora a mágoa de poucos textos possuímos.

Combinaram umas figuras de quinhentos com homens e mulheres de hoje, enquanto outros, do passado vicentino, quase só recolhem sugestões para espicaçar o presente que temos.

Assim, se em Almada (*Os Infernos da Barca*, Teatro Extremo, 1994, que adiante voltaremos a referenciar) os Cavaleiros eram soldados da ONU, o Anjo... Bill Clinton e o batel uma agência de viagens, em Braga (*Auto da Barca do Inferno*, Grupo Cénico de Arentim, 1997), os mesmos Cavaleiros eram substituídos por professores de uma escola secundária que, depois de convenientemente julgados, tinham portas abertas no paraíso; em Aveiro (*Auto da Barca do Inferno*, Ilusões & Limitadas, 1996?, 1997?), fez-se o Diabo hermafrodita para tudo melhor abarcar e na Figueira da Foz (*Auto da Barca do Inferno*, Grupo Recreativo da Chã) todos apareciam travestidos para que a hipocrisia tivesse jus a realce, enquanto Anjo e Diabo comunicavam por telemóvel; em Lisboa, um grupo infantil de crianças problemáticas (*Auto da Barca do Inferno*, Crinabel, 1998) reduziu a um os homens da justiça, aliás, prática habitual em adaptações mais antigas, prescindiu compreensivelmente do Parvo e substituiu a cena final do triunfo dos Cavaleiros por uma cómica festa infernal.

Diferentemente, quase por inteiro acomodadas ao nosso cotidiano, chegaram-nos duas vicentinas barcas carregadas de passageiros: uma foi lançada em Faro (*Lethes 60*, 1993, a que igualmente retornaremos), outra veio-nos do Norte, de Leça da Palmeira (Grupo Paroquial, *A Viagem*); de comum têm curiosamente os remoques à política e à corrupção social que por completo invade os falares de caminhantes e juizes.

Conserva a segunda (com relativamente inovadora roupagem) os antigos Parvo e Alcoviteira, passa ao feminino o Juiz (Juíza) e o Procurador (Procuradora), acrescentando-lhes uma longa sucessão de personalidades muito nossas conhecidas: o Ministro, a Cristã (fingida), o Traficante, o Comerciante, a Banqueira, a Feiticeira, o Convertido, o Embriagado, a Voluntária SOS sida, a Prostituta; o Bobo, o Convertido, a Voluntária, a Prostituta (arrependida) escapam às chamadas, os outros, embora tão contrariados quanto os seus avós de outras eras, para elas são empurrados, com diálogos bem esclarecedores, como este entre o Demo e o governante:

– Antes de embarcar, deixai-me ir à outra vida, ver a minha esposa querida, que se quer matar por mim.

- Que se quer matar por ti? És o marido mais idiota que já vi. Nunca percebeste o que se passava?
- Como? Não estou a perceber!
- Estavas tu expirando e ela estava-se requebrando nos braços de outro, que era do teu governo.⁶

De igual modo, é o Ministro muito convencido e pouco esforçado quem, na representação algarvia, enceta a ridícula procissão; a ele se seguiriam um Deputado, uma Senhora Cristã (hipócrita) e um Autarca.

E, uma vez que de ministros está o mundo cheio (e estão os textos), prestemos também alguma atenção a este; recupera-se a redondilha, diferem os registos, permanece a condenação, sem apelo nem agravo:

- Que é dos meus batedores,
Guarda-costas, assessores,
Que é da minha comitiva?
- Mas que vaidade tu tens!...
- Se calhar, pensas que vens
Cobrar-nos a taxa d'IVA?!
- Quem falta aqui ao respeito
A um ministro da Nação?
- Que, a torto e a direito,
Sempre teve um certo jeito
P'arrecadar um milhão?⁷

...

Sem largar barcas e marés, disponhamo-nos, de seguida, a enfrentar um segundo padrão de acomodações, aliás, muito mais escassamente documentado, a julgar pela escassez das informações reunidas: com ou sem estrutura sequencial, com maior ou menor fixação nas maleitas que nos rodeiam, eles têm claramente um protagonista, o próprio Gil Vicente, que conta e reconta as voltas e reviravoltas do que, ao seu redor, se enleia, ou uma das suas mais recorrentes figuras teatrais, como, por exemplo, o Parvo.

Do auto em questão retiram-se muitos fragmentos, mas, de outros, igualmente se aproveitam muitos e significativos passos que lhe reforçam ou pluralizam a lição, com acrescentos, reticências, contrapostas.

De 1978 partem estímulos de peso: *Na Barca com Mestre Gil* (Lisboa, Caminho), de Jaime Gralheiro, com anterior representação impedida pela censura (1973), e *Hou de lá Gente Honrada!* (Viana do Castelo, Pataco).

Na obra de Gralheiro, o enlace dos *quadros* é garantido pela conversa entre Gil Vicente e um periodista com o qual, sem nunca perder a meada de uma pesada crítica à comunicação social, o dramaturgo presta contas da sua vida na corte, sublinhando o seu afecto ao povo, o seu difícil convívio com os poderosos, a sua postura anti-expansionista, a sua condição de crente avesso ao *mal erasmista*; as confidências terminam com os ensaios do *Auto da Barca do Inferno*, em cujo texto se embrecha uma longa fala do Lavrador do *Purgatório* e se trocam os Cavaleiros da Cruz de Cristo por Cavaleiros laicos mortos nas guerras de África.

O autor explica em nota:

No texto-base, estes quatro cavaleiros são fidalgos da Ordem de Cristo. Suprimiu-se tal referência para lhe dar maior amplitude. Note-se que, em 1973, o povo português morria nas guerras de África, sem quaisquer perspectivas.⁸

Por seu turno, o segundo acto de *Hou de lá Gente Honrada!* (título retirado da primeira fala do Parvo do *Auto da Festa*) põe esse (?) Parvo a sonhar com os desmandos que presenciara nas ruas de Lisboa (depois de um primeiro acto que lhe oferecera instantâneos pouco inocentes de afazeres e dizeres em era de descobertas), fantasiando um Lavrador prejudicado por um Onzeneiro, não por acaso ambos meio-Diabo, meio-homens; uma Moça substitui o Anjo que esperaríamos encontrar; entrando no palco em desfile, um Fidalgo, um Frade, um Onzeneiro, um Mercador (o velho Sapateiro), uma Alcoviteira são condenados ao fogo.

Avançando para a última década, apenas duas companhias parecem ter-se afeiçoado a este paradigma: uma é de Soure (*Trai-la-ró, Sátira Social em Gil Vicente*, 1997) e incumbiu a Alcoviteira e o Parvo de introduzirem e comentarem rissonhamente os podres de uma sociedade que claramente enveredou pelo *salve-se quem puder*; a outra é a Barraca que, se, na Expo de 1998, apro-

veitou as oportunas potencialidades de um velho barco, para comentar troços da nossa *ancestral* veia marítima (*Na Barca do Mundo*), anos atrás (*Uma Floresta de Enganos*, Lisboa, 1991), cronologicamente recuperara a actividade teatral do dramaturgo, convidando o espectador de então a assistir à preparação quinhentista de alguns espectáculos (direcção de actores, escolha de cenários, impressões sobre trajes) e simultaneamente a reflectir sobre parecenças entre atitudes e objectivos de ontem e de hoje (as idas e vindas a Bruxelas, por exemplo). Do nosso auto escolhem-se as sequências protagonizadas pelo Frade, pela Alcoviteira, pelo Fidalgo e pelo Judeu; o Parvo espanta-se com a salvação de alguns, Cavaleiros só há um e chega ferido de África.

Reparemos neste diálogo:

GIL V. – Tu quem és?

Não sejas parvo.

Vai passar um conde aqui.

Depois passará um duque,

Mais um rei, um imperador,

Um bispo, um arcebispo,

Achas pouco? Um cardeal,

Se não chega, passa um papa...

Todos diante da morte

Hão-de mostrar suas culpas.

PARVO – E, no fim, vão para o Inferno?

GIL V. – Para o Inferno, talvez não...

Antes se arrependerão,

E eu os salvarei...

Este parvo é muito novo, não pensa.⁹

...

Se espectáculos como *Uma Floresta de Enganos* ou *Sátira Social em Gil Vicente* nos haviam já encaminhado para montagens de excertos de diferentes textos do dramaturgo unificados pelo filão temático-crítico, e, se a propósito de *Lethes 60*, poderíamos ter esclarecido que se trata de um trabalho ao jeito de Felipe la Feria (reconhecidamente, ainda que com amadores sem pretensões),

alinhavado a partir de *quadros* de grande aparato endereçados a medidas políticas de circunstância (lembramos que o espectáculo abre com a discórdia entre a Crise e a Democracia de Sucesso), a verdade é que, embora com pontos de contacto com os anteriores, outro núcleo de produções, o terceiro, nos importa agora considerar.¹⁰

E isto porque, se de colagens se trata também, a verdade é que Gil Vicente não está só, nem sequer isolado, como dramaturgo com direitos adquiridos.

Pensamos em montagens de textos vicentinos com textos de outros autores, antigos ou modernos, portugueses ou estrangeiros, populares ou de seleccionado apreço.

Nave de Loucos foi uma muito curiosa criação colectiva do Teatro de Portalegre (O Semeador, 1993) que passou a Espanha e mereceu alguns prémios; com cenários inspirados em pinturas de Bosch e de outros flamengos e música de Vangelis conviveram diálogos de numerosos textos de Vicente e uns quantos de Erasmo, de Sebastian Brandt e de Vicente de Beauvais, todos eles, por um lado, convidando à loucura e, por outro, deixando algumas dicas para um mundo que quisesse desistir de marchar às avessas.

Do *Auto da Barca do Inferno* destaca-se sobretudo a figura do Parvo, nem bom nem mau, e as figuras contrárias do Anjo e do Diabo.

Depois de leituras várias e de um atento olhar sobre a *Nave* de Hieronimus Bosch, o encenador confessa:

Na obra vicentina, como nas outras, procurei episódios que me pudessem servir esta ilustração de um mundo de loucos, ora por razões comportamentais, ora por questões de natureza ética.

É a figura do louco, do parvo, do *narr* alemão que se permite denunciar os defeitos da vida em sociedade, as vaidades, invejas, fobias e, enfim, poder gritar que o rei vai nu!

Nos nossos dias em que predominam os valores materiais e certa vida fútil, sem sentido, muitos seriam os loucos da barca, e Brandt, Erasmo, Beauvais ou Gil Vicente são tão pertinentes hoje como há quinhentos anos.¹¹

Com a peça *Brincando com o Fogo*, o grupo Trigo Limpo (Tondela, 1993) encaixa uns nos outros passos de diversos escritores, historiadores e ficcionistas, num espectáculo de rua que, de forma carnavalesca, espalha avisos sobre

os perigos que espreitam os que brincam com o fogo, ou seja, os que se deixam seduzir por situações de deslize moral, como o nosso conhecido Frade da *Barca do Inferno* tão judiciosamente enviado para as moradas de Satão.

Diferentemente, o Teatro Extremo (*Os Infernos da Barca*, Almada, 1994) preparou, principalmente para estudantes, uma representação na qual o nosso auto, devidamente anunciado, parecia nunca mais subir ao palco; não apenas para criar uma expectativa que garantisse um desejado acolhimento, mas especialmente para não perder a oportunidade de ir chamando a atenção dos jovens para grandes dramaturgos universais, a Companhia obrigava os espectadores a uma espera que eles não sabiam quando terminaria.

E como? Ao tablado saíam dois actores que não queriam representar Gil Vicente: um era grande admirador de Shakespeare, outro de Brecht e ambos, contra as indicações de um encenador presente, enveredavam pela declamação dos seus autores preferidos; era então que um público *escolhido* e os responsáveis pelo espectáculo começavam a reclamar em voz estridente a representação prometida no programa.

Só então, finalmente, se encetava o desfile vicentino com as atrás citadas *acomodações*.

Inovadora e, em meu entender, oportuníssima experiência foi a que, no Teatro Municipal Maria Matos, entusiasmou a Companhia de Alberto Vilar, direccionada sobretudo para um público escolar que, de Gil Vicente, por razões de ofício, alguns textos conhece, mas que muito ignora quanto à inevitável mais valia de uma representação e praticamente nada sabe sobre mecanismos e problemas do funcionamento teatral (*Auto da Barca do Inferno*, 1993 e ss.).

Um primeiro acto propunha, assim, aos estudantes uma abordagem e exemplificação dos preparativos para a montagem de um espectáculo de teatro, permitindo-lhes o contacto com tarefas e inquietações em que habitualmente não pensam, ensinando-lhes que, *por trás* dos actores e de quem os ensaia, estão cenaristas, técnicos de luz, estudiosos do traje e da forma de maquilhar, operários que colocam a maquinaria e a movimentam.

De seguida, e depois de breve intervalo naturalmente, vinha a exibição da *Barca*, em versão livre, mas fundamentalmente fiel aos propósitos vicentinos: texto com imprescindíveis cortes e retoques de linguagem, cortejo reduzido a oito figuras, com Anjo e Diabo a intrometerem-se, como manda a tradição, nos planos normalmente mal calculados da sua última viagem.

Finalmente, de 1995, é um reconhecido êxito da Companhia de Teatro de Aveiro (*Mas afinal quem é o Frank?*) onde o quinhentista Vicente e o quase moderno Alfredo Jarry se dão as mãos para uma boa lição sobre a ambição dos políticos e sobre os enganos da publicidade.

Quem é Frank? Como o protagonista de *Ubu Roi* (1896), um homem a quem a mulher persuade a que mate o rei para ocupar o seu lugar e se transforma em assassino sem remorsos; simplesmente, na peça portuguesa, Frank é também o Diabo que, ajudado por técnicas publicitárias sem escrúpulos, e para atingir a sua meta de candidato ao mais alto posto da nação, se vai aperfeiçoando sorrrateiramente nas artes de seduzir, negociar, ordenar, persuadir, o que exige esforço e ... exercício, muito exercício.

Para tal, nada melhor do que treinar as falas de um velho barqueiro infernal e, como ele, conseguir *remadores* que o acompanhem ao almejado porto, *remadores* de provas dadas como um Frade, uma Alcoviteira, um Sapateiro, Homens da justiça com os quais dialoga num português bem vicentino e com os quais seguirá para o lugar dos danados, neste caso, o trono pretendido.

Retenhamos um curto fragmento da cena final:

SR^a FRANK – Frank, a capeline o guarda-chuva e o gabão. Sereis rei. Magnífico rei.

Nós te guiaremos ao trono. Não interessa o onde nem o porquê... Conduziremos teus olhos para as paisagens que até aqui julgarias irreais, apenas concebíveis nos sonhos ou nos delírios... Sereis rei... Deixai que o manto do poder recubra os teus imperturbáveis ombros. Sereis rei guiado por valentes remadores, sereis rei nesta maré tão de prata.

FRANK – (*Começa a subir às cadeiras*) Serei rei guiado por valentes remadores. (*Ri-se com uma certa ironia enquanto olha para os outros personagens*) Bem vindos a esta barca do mundo, a este batel infernal!

(*Para o Fidalgo*) Que deixo na outra vida quem reze sempre por mim... Quem reze sempre por ti? Embarcai, hou embarcai, mandai meter a cadeira que assim passou vosso pai.

(*Para o Frade*) Entrai muitieramá. Pela fé de Jesus Cristo que eu não posso entender isto... eu hei-de ser condenado, um padre tão namorado e tão dado à virtude... devoto padre e marido haveis de ser cá pingado!¹²

E assim sucessivamente, poderemos acrescentar, porque somos sabedores de como as coisas se passam neste(s) navio(s) dos malfadados...

NUMA (FALSA) TRILOGIA

Chamou-se já trilogia ao conjunto dos três autos das *Barcas*; hoje, por razões que têm sido suficientemente esclarecidas, o termo parece ter caído em desuso (o mesmo tema, decerto, mas três pontos de vista, não três textos necessariamente complementares); a verdade, porém, é que nos dá jeito ressuscitá-lo para passar finalmente ao conjunto de representações que a todos, parcial ou totalmente, incluem, com a prévia informação de estar ele, nos nossos dias, praticamente reduzido à expressão mais simples.

Antepassados, já deste século, claro que os encontramos sem esforço; basta atentar na programação do Teatro Nacional D. Maria II, em boa hora compilada em cuidado catálogo, onde, exactamente recuando ao ano de 1963, a 3 de Dezembro, se nos presta contas de um espectáculo (*Trilogia das Barcas de Gil Vicente*), com encenação de Pedro Lemos, figurinos de Lucien Donnat, actrizes como Lourdes Norberto, Mariana Rey Monteiro, Catarina Avelar e actores como Canto e Castro, Carlos Avilez, Varela Silva, Paiva Raposo; e basta recordar o excelente trabalho operático de Joly Braga Santos (*Trilogia das Barcas*), apresentado pela primeira vez no auditório da Fundação Gulbenkian, em 1970, e repetido no Teatro de São Carlos, quase vinte anos depois.¹³

Não custa admitir que alguma Companhia menos conhecida tenha investido em idêntica tarefa, mas, sem bases de dados que nos auxiliem na pesquisa, só por acaso se pode chegar a alguma conclusão fidedigna.

Não deixaria de ser curioso verificar preferências no arranjo dos textos, na combinação possível com outras actividades, na localização dos espaços de exibição. Algum dia, quem sabe, chegaremos a saber mais sobre estas *barcas* à solta por um país de navegantes.

Por enquanto, fica, nesta nem sempre teatralmente muito feliz contemporaneidade, isolada a ditosa iniciativa do Teatro Nacional de S. João, pela qual o ano 2000, *vicentinamente* falando, ainda que outras experiências não tivesse conhecido, poderia considerar-se bafejado pela sorte; exactamente por essa oportuna subida ao palco principal do Porto, das *Barcas*, encenadas por Giorgio Barberio Corsetti, com dramaturgia de João Grosso, aliás, ajustadamente vestindo a pele de Diabo, entre um excelente elenco de dezasseis acto-

res, a que o falecimento inesperado, tristemente, arrancou Fernanda Alves, por sua vez, destinada a representar o Anjo.

Confessando não conhecer os textos antes da solicitação de Ricardo Pais, o encenador, e parcialmente cenógrafo, fez deles uma estimulante leitura, pela conciliação da sua nunca discutida actualidade com traços linguísticos epocais (terá conseguido caracterizá-los?), mantendo em castelhano o que em castelhano estava (toda a *Barca da Glória*) e acentuando determinadas realizações fonéticas, como, por exemplo, a pronúncia das sibilantes.

Ficou visível o cuidado textual, até pela preferência dada, dum modo geral, à primeira edição da *Barca do Inferno* (1518), como visível ficou complementarmente a modernização do cenário, sempre o mesmo, de barcas só conservando vestígios pela presença de mastros distorcidos e de remos semi-furados; um primeiro plano preenchido por dois montes (à esquerda, o ancoradouro do Inferno, com sinais de instrumentos de tortura e, à direita, o do Paraíso, apenas com uma cadeira onde se sentava o Anjo), entre os quais se processava o desfile dos recém-chegados, e, um segundo plano, a sugerir um rio lentamente se espalhando, impunham um espaço despojado, agreste e inóspito que não convidava à permanência.

Para serem representados na íntegra, só faltaram aos autos a figura da Moça (*Barca do Purgatório*), por imprevisível impedimento da actriz escolhida e, o que diferentemente se traduz por uma alteração da proposta final de Gil Vicente, a não realização cénica da didascália final (*Barca da Glória*) que indicaria a salvação dos pecadores arrependidos pela directa intercessão de Cristo.

Trajes modernos para as figuras do primeiro auto, onde, aliás, Anjo e Diabo apareciam inicialmente tomando o sol em roupão, a cada passo, a alertarem para parencas com actuais burgueses apressados e interiormente empobrecidos, e para as do segundo, preenchido por gente simples, apegada a um dia-a-dia campesino e desprezencioso; trajes quinhentistas para o terceiro, a cobrir de densidade o julgamento dos grandes, com uma Morte totalmente de branco a despegá-los dos desnecessários adornos e um Diabo que, de andrógino sedutor no início (saltos altos) e, de friorento e fragilizado, pelo meio (casaco de peles), se torna no grande inquisidor que, no final, estende o dedo aos pecadores, resolvendo pelo castigo o trágico conflito que os dilacera.

Em consonância com falares, gestos e simbologia espacial, as luzes e a música intervinham activamente nas atmosferas desejadas, também elas *sacu-*

dindo o espectador que Corsetti pretendeu abalar, muitos séculos depois de Vicente, mas como seu bom imitador.

Recolhamos algumas das suas palavras:

– Ler as Barcas como se tivessem acabado de ser escritas.

Como pode prender-nos, a nós laicos e modernos, a componente devota e litúrgica que é fundamental na poesia de Vicente?

– O além, a outra vida em todas as suas possíveis representações, terríveis e grandiosas, é um lugar que visitamos na nossa vida profunda, nos nossos sonhos.

[.....]

– Pensar que as personagens do Inferno e do Purgatório possam encontrar-se ainda num qualquer mercado, num qualquer tribunal.¹⁴

Pena que, como inicialmente estava previsto, o espectáculo não tenha podido repetir-se no Porto 2001.

Fica a proposta para a próxima capital da cultura portuguesa...

Todos teremos a lucrar.

NOTAS

¹ Este artigo não corresponde exactamente à intervenção pronunciada na homenagem a Cleonice Berardinelli; de então para cá (1999-2001), tive a oportunidade de repensar alguns aspectos da adaptação dos clássicos e de, a partir daí, regressar mais apetrechada ao convívio com o percurso de alguns textos vicentinos.

² Programa do espectáculo, quando apresentado em Madrid (negrito meu).

³ Programa do espectáculo apresentado pelo Teatro de la Comedia, de Madrid. (negrito meu).

⁴ Programa do espectáculo *Comédia de Rubena*, apresentado pelo Teatro da Cornucópia, em 1991.

⁵ Sttau MONTEIRO, *Auto da Barca do Motor fora da Borda*, Lisboa, Ática, 1966, p. 69.

⁶ Texto gentilmente cedido pela Companhia, p. 3.

⁷ Texto gentilmente cedido pela Companhia, s.p.

⁸ Jaime GRALHEIRO, *Na Barca com Mestre Gil*, Lisboa, Caminho, 1978, p. 158.

⁹ Texto integrado no programa, s.p.

¹⁰ A Companhia do Lethes é, suponho, constituída por antigos alunos do Liceu de Faro.

¹¹ Texto de José MASCARENHAS (no programa), p. 5.

¹² Texto gentilmente cedido pela Companhia, p. 20. O itálico é meu e assinala, naturalmente, didascálias.

¹³ Refiro-me a *A Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1921-1974)*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro, 1987 (catálogo de uma exposição organizada por Vitor Pavão dos Santos).

¹⁴ “Algumas Notas de Encenação” (no programa).

TRÍADES

Eduardo do Prado Coelho
Universidade Nova de Lisboa

Na impossibilidade de apresentar um trabalho sistematicamente articulado (como se diz na linguagem do Brasil: “fico devendo”, e adiante veremos como a questão da dívida é fundamental), o que era sem dúvida aquilo que eu gostaria de fazer em relação a Cleonice Berardinelli, porque sei, claramente sei, que ela o merece, nessa impossibilidade, repito, apresento apenas algumas notas para um trabalho futuro.

Mas, porque de Cleonice se trata, partirei da literatura brasileira, de que ela se diz modestamente “diletante”. O primeiro texto é “A Terceira Margem do Rio”, incluído nas *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa. E a minha pergunta, a minha única pergunta, é: que significa a designação do Terceiro quando se fala, por exemplo, na “terceira margem do rio”? Será que a configuração de um Terceiro, no desenho movente das tríades possíveis, significa sempre o mesmo? Ou será que o Terceiro pode ser umas vezes metáfora da totalidade (do anel do saber), outras vezes metáfora da neutralidade (por exemplo, o “chão mineral” da poesia, de que fala Melo Neto), outras vezes ainda metáfora da exclusão (o terceiro excluído), ou, como em Guimarães Rosa, metáfora da impossibilidade (lógica, e, portanto, impossibilidade da própria lógica)? E haverá algo em comum entre estas figuras? Não será sempre o Terceiro metáfora da metáfora, isto é, linha de intensidade, isto é, Deus seduzido e reconduzido ao curso da pura imanência?

Voltemos a Guimarães Rosa. Havia um Pai, havia a Mãe, e havia três irmãos. A família, a casa. O pai era “cumpridor, ordeiro, positivo”. Um dia resolveu mandar fazer uma canoa (e talvez o segredo de tudo tivesse ficado no “homem que para ele aprontara a canoa”, mas esse homem morreu e nada disse) e despediu-se sem mais. Entrou na canoa, com o filho vendo, “e a canoa

saiu se indo - a sombra dela por igual, feita um jacaré, comprida longa”. O “nosso” pai, digamos assim, pretendia ficar no rio, dentro da canoa, “de meio a meio”. Diz Guimarães Rosa: “a estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente”. De meio a meio, imóvel, ele aproximava-se da terceira margem do rio.

O que resulta destas imagens é uma serenidade sem mácula - ali, “só assim, ele no ao-longe, sentado no fundo da canoa, suspendida no liso do rio”. A este movimento de reentrar em si, nessa reentrância do viajar, que se opõe à errância de outros viajares, se deve dar a dimensão calculadamente reflexa: como diz Guimarães Rosa, “nosso pai se desaparecia”, apenas, “sem fazer conta do se-ir do viver”.

Há aqui dois pontos que eu pretendia sublinhar. O primeiro é que, à medida que “nosso” pai se desaparecia, o narrador nos diz que “eu ia ficando mais parecido com nosso pai”, isto é, diremos nós, “eu me ia aparecendo meu pai”. Há aqui um processo de transmissão (que provavelmente se faz sempre em torno de um Terceiro: o Pai, Eu, e o Lugar do Pai). Mas, sublinhe-se, transmissão do intransmissível - porque dádiva de nada.

Em segundo lugar, não apenas dádiva, que é já algo que quebra o circuito da troca, mas também dívida (a dívida de que falei no início, e que todos temos em relação a Cleonice). E, como inevitavelmente sucede no salto das gerações, a transmissão do intransmissível gera uma dívida infinita. O narrador poderá trazer comida todos os dias para alimentar o pai. No entanto, nada apaga nele um sentimento de culpa, e diz: “Sou homem de tristes palavras. De que era que eu tinha tanta, tanta culpa? Se o meu pai, sempre fazendo ausência - e o rio-rio-rio, o rio pondo perpétuo.” E mais à frente: “Apertava o coração. Ele estava lá, sem a minha tranquilidade. Sou o culpado do que nem sei, de dor em aberto, no meu foro. Soubesse - se as coisas fossem outras”.

Aí ele tenta pagar a dívida infinita propondo-se ocupar o lugar do Pai. Mas compreende que, sem nunca ter quebrado a continuidade da sua viagem imóvel, sem nunca ter agitado, nem sequer pela respiração, as águas do rio, o Pai passara, ensinando a passar, do aquém para o além ainda aqui. E o filho recua - é porção de ser humano ter medo e recuar. “Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado.” Assim se fez a troca dos bens invisíveis: o Pai ensinou a passar, o Filho aprendeu a ser mortal. Todos “nessa água que não pára, de longas beiras: e eu, rio abaixo, rio afora, rio a dentro -

o rio”. Note-se esta forma de deslizar: de “eu no rio” passa-se para “eu-o rio”. O sujeito, no limite do três, torna-se zero – lugar da paz, da evidência do que é. Assim se confirma uma das nossas hipóteses: há uma indeterminação e instabilidade do Três, que tende a rodar no sentido do Zero, ou da oscilação Três-Quatro (mas aqui recompõem-se as díades: o Quatro é Dois mais Dois) ou do Infinito.

Sublinhemos dois pontos (e provavelmente isto acarretará passarmos para um segundo e um terceiro textos).

O primeiro ponto é o seguinte. Uma das questões essenciais em Guimarães Rosa é a que se formula numa frase com que o narrador comenta a decisão do pai: “Aquilo que não havia, acontecia”.

Trata-se do acesso ao simbólico, não no sentido tradicional do termo, mas naquele que irrompe na tríade nuclear proposta por Jacques Lacan: o Real, o Imaginário e o Simbólico. Um exemplo, que vem do próprio autor citado (e da minha experiência pessoal, em viagem de automóvel por uma estrada de Espanha): uma coisa é abrir o porta-bagagens do meu carro e verificar que ele está vazio: nada está lá dentro; outra coisa é colocar lá dentro a minha mala; mas outra coisa ainda, a terceira nesta estória, é abrir a bagageira e ver o vazio da mala roubada que não está lá. É o mesmo nada, claro, mas de modo algum eu posso ver esse nada como o mesmo: é um nada “residual”, como diz Guimarães Rosa, um nada que só se obtém por um processo de abstracção (eu parto da imagem da mala que devia lá estar e não está, e vejo nitidamente o vazio dessa mala). É a terceira margem do vazio.

Temos assim uma cadência tripartida: primeiro, acontece o que há; depois, não há o que acontece; por fim, acontece o que não há. Onde, repetindo Guimarães Rosa: “aquilo que não havia, acontecia”.

Disso falou o próprio Guimarães Rosa numa outra estória admirável e fulgurante a que deu o nome de “Nenhum, Nenhuma”. É o relato de alguns factos, que são grandes, porque irrompem vindos do indescoberto: “irreversos grandes factos - reflexos, relâmpagos, lampejos - pesados em obscuridade”. Eu conto, saltando sobre o secundário, mas com a consciência de que nesta tramação nada é secundário: um menino entra num quarto. No quarto, há um homem sem aparência – supomo-lo de costas, ele estará sempre de costas, como num quadro de Caspar David Friedrich (aproximamo-nos pé ante pé do romantismo alemão). E há uma data ilegível para a criança: será talvez 1914.

Mas há sobretudo o cheiro das madeiras: “o cheiro, do qual nunca mais houve”. Esse homem não tem aparência - parece um velho tio, parece mas não é, é mas não aparece. E há a Moça – a “Moça, imagem”, escreve Guimarães Rosa: “a lembrança em torno dessa Moça raia uma tão extraordinária, maravilhososa luz, *que, se algum dia eu encontrar, aqui, o que está por trás da palavra ‘paz’, ter-me-á sido dado também através dela*”.

Mas de tudo isto é difícil falar – porque apenas surge na crista frágil do “difícil clarão reminescente”. Embora o narrador se interrogue se infância é coisa, vai dela contar como se de coisa se tratasse, assim: “ultramuito, porém, houve o que há, por aquela parte, até aonde o luar do meu mais longe, o que certifico e sei.”

Havia a Moça, havia o Moço, e havia uma criança que é o terceiro excluído do amor desta estória. A Moça e o Moço se olhavam, olhos nos olhos, até ao fundo, ávidos de transparência: mas, diz Guimarães Rosa, “ nenhuns olhos têm fundo; a vida, também, não.” Donde, como escreveu Hegel, uns olhos que olham outros olhos vêm-se de repente na “noite do mundo” – quem de tão longe alguma vez regressa? O menino pretendia que eles nunca deixassem de se olhar assim - a paz dependia disso. Mas de repente intromete-se “a maligna astúcia da porção escura de nós mesmos”.

Havia também a Velha, no quarto de início proibido: velha de tão velha que o nome se gastara e ficara Nenha. A velha sentada diante da morte – imóvel, cor de cidra. O menino pergunta: “ela bela-adormeceu?”. A Moça beija o menino. Naquele quarto, diz o narrador, “a vida era o vento querendo apagar uma lamparina. O caminhar das sombras de uma pessoa imóvel”. Donde, já não acontecia o que há: “eram coisas que paravam já à beira de um grande sono”.

E por aqui se avança no caminho da grande abstracção: aí, até ao lugar onde acontece o que não há. Diz Guimarães Rosa: “*Reperdida a lembrança, a representação de tudo se desordena: é uma ponte ponte – mas que, a certa hora, se acabou, parece’que. Luta-se com a memória.*”. E vemos o menino “tornado quase incôscio, como se não fosse ninguém, ou se todos, uma pessoa, uma só vida, fossem: ele, a Moça, o Moço, o Homem velho, e a Nenha, velhinha - em quem trouxe os olhos.” Ou uma só pessoa – um rio correndo pela margem terceira de si mesmo.

Aqui cada um era já, na nitidez de o ser, nenhum, nenhuma. Primeiro, o mundo do tamanho do que é; depois, mais pequeno, do tamanho de não ser.

Por fim, infinito, sendo ainda, ou já, o que não é. É este o terceiro pensamento. Escreve Guimarães Rosa: “Tem horas em que, de repente, o mundo vira pequenininho. Mas noutro de repente ele já torna a ser demais de grande, outra vez. A gente deve de esperar o terceiro pensamento”.

Regressado à cidade, o menino vê seu pai, homem de bigodes. O pai dava ordens para se construir um muro. A mãe, beijando-o, queria saber se ele não rasgara a roupa, ou se ainda tinha no pescoço os santos das medalhinhas. Viviam apenas no que há. E entre o menino e os pais ergue-se o intransmissível. Porque eles não sabem; mas, sobretudo, porque eles não sabem que não sabem. E o conto termina assim: “eu precisei de fazer alguma coisa, de mim, chorei e gritei, a eles dois: ‘Vocês já não sabem de nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!... E eles abaixaram as cabeças, figuro que estremeceram. Porque eu desconheci meus Pais – eram-me tão estranhos: jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu?”.

Chego agora ao terceiro ponto – e ao terceiro texto de Guimarães Rosa. Trata-se do livro intitulado *Tutaméia*, mas que tem o subtítulo de “Terceiras Estórias”. Note-se de passagem que há aqui um enigma, apontado por Paulo Ronai em pergunta ao próprio autor: “Por que *Terceiras Estórias* se não houve as segundas?” Guimarães Rosa, depois de relatar explicações de outros que já tinha ouvido, acrescentou: “o autor não diz nada”. Perguntemos: será que as *Terceiras Estórias* se designam assim porque são “estórias do Terceiro”? A questão teórica subjacente pode-se colocar nestes termos: o elemento terceiro é sempre o que Hegel designou como síntese? Por vezes é; por vezes não é. De qualquer modo, a história das tríades passa certamente por um permanente confronto com a dialética, ou as dialéticas - basta enumerar os pensadores fascinados por tríades para vermos a variedade de figuras que desfilam: Santo Agostinho e mestre Eckhart, Plotino ou São Tomás, Kant, Hegel ou Kierkegaard, Peirce ou Bergson ou Deleuze... E para nos darmos conta de que, não apenas o Terceiro pode ser algo que difere da noção de síntese, como, muitas vezes, é algo que se contrapõe ostensivamente a essa ideia - a partir de uma lógica, ou de uma economia, deliberadamente diferente. Poderia dar um exemplo, ou mesmo dois, ou mesmo três: o Sublime de Kant, o *Witz* dos românticos alemães, o Inconsciente de Freud.

Leia-se em Guimarães Rosa o texto “Aletria e Hermenêutica” (título onde se rastreia a instância da letra) - prefácio (um dos prefácios, são quatro, como

os três mosqueteiros). Aqui Guimarães Rosa propõe-nos, à maneira de Freud, uma série de anedotas a que ele chama, reparem, “anedotas de abstracção”. Elas funcionam, como o *Witz* romântico, como “catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico” – “uma anedota é como um fósforo”, porque “escanha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”.

O que mais me interessa nesta proposta é evidentemente o modo como se desfaz – poderíamos dizer “desconstrói”? – “a goma arábica da língua quotidiana ou o círculo-de-giz-de-prender-perú”. Mas é sobretudo o modo como uma continuidade se quebra (arde a cabeça do fósforo) sem se quebrar a continuidade maior que nela se ilumina. E daí o acesso a um outro plano - ou plano do Outro (com maiúscula) expresso por Guimarães Rosa nestes termos: “a busca de Deus ou de algum Éden pré-prisco, ou da restituição de qualquer de nós à invulnerabilidade e plenitude primordiais”. Fala-se num nada residual, e Guimarães Rosa invoca Bergson: “porque a ideia do objecto ‘não existindo’ é necessariamente a ideia do objecto ‘existindo’, acrescida da representação da exclusão desse objecto pela realidade actual tomada em bloco”.

Fazendo um inventário de piadas, graças ou anedotas, Guimarães Rosa dá-nos sucessivos exemplos do que os românticos alemães chamaram o *Witz*, que o autor, sem nunca neles falar, explica deste modo: “por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entrelimite é tão ténue. E não será esse um caminho por onde o perfeitoíssimo se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso (“disjuntivo”, teria dito Deleuze), ou, digamos, um pulo do cómico ao excelso”.

São múltiplos os exemplos que o próprio Guimarães Rosa inventa. Assim, ao perguntar: “Os dedos são anéis ausentes?” Reparem: primeiro, os dedos sem anéis; depois, os dedos com anéis; em terceiro lugar, ausência dos anéis restituindo os dedos nus como outros dedos (a continuidade rompeu-se no invisível de uma cerzadura mágica). Ou então Guimarães Rosa conta-nos a estória do homem que, depois de pedir à telefonista várias vezes um número certo, e verificar que ela sempre se engana, pergunta: “Não me pode dar um ‘número errado’ errado?”. Ou esta frase sobressaltada: “Entre Abel e Caim, pulou-se um irmão começado por B”. Ou esta frase extasiada: “Há uma rubra ou azul impossibilidade no roxo (e no não roxo)”. Ou por fim: “O livro pode valer pelo

muito que nele não deveu caber” (espero que a frase se possa aplicar também a esta comunicação).

Em carta a Niethammer, de 24 de Fevereiro de 1796, Hölderlin dizia: “Pretendo encontrar o princípio que me explique as separações nas quais pensamos e existimos, mas que seja também capaz de fazer desaparecer o conflito entre o sujeito e o objecto, entre o nosso eu e o mundo, e mesmo entre a razão e a revelação”. No prefácio à penúltima versão do *Hyperion*, de 1795, Hölderlin havia escrito: “Não teríamos nenhum conhecimento dessa infinita paz, desse ser no sentido único do termo, não nos esforçaríamos para unir a nós a natureza, não pensaríamos e não agiríamos, nada seria em geral (para nós), nós mesmos nada seríamos (para nós), se aquela infinita união, aquele ser, no sentido único do termo, não estivesse presente. Ele está presente - como beleza.”. E um poema de Hölderlin dá-nos a palavra da síntese e pacificação: “ciência e ternura”.

Permito-me sugerir que a paz que nos chega das imagens do velho pai na canoa do rio, ou do rosto silencioso da Moça na sua luz de olhos sem fundo, são pressentimentos desta paz de que fala Hölderlin, e que poderíamos definir deste modo: o lugar onde todas as dívidas se transformam em dádivas. Em relação a Cleonice, esse lugar é o da fórmula que o próprio Hölderlin nos propõe: ciência e ternura. E todos nós, unidos como os anéis do *Ion*, presos apenas de se tocarem pelo magnetismo do que não há, todos nós, rio abaixo, rio afora, rio adentro, o rio.

UM CRISTALINO PÓ DE AMANTES ENLAÇADOS: Alguma Poesia Erótica de Jorge de Sena

Gilda Santos
Universidade Federal do
Rio de Janeiro (UFRJ)

Primeiro, naquele princípio ainda antes do ingresso na Faculdade de Letras, Cleonice Berardinelli foi para mim um *nome*, um *grande nome*, ouvido em menções elogiosas ou lido em respeitáveis bibliografias. Nome distante, um *mito*, para a jovem pouco mais que adolescente. Depois, em 1972, num inesquecível ciclo de palestras sobre Fernando Pessoa, no PEN Club do Rio, o nome se fez *carne*, acessível a olhos e ouvidos ávidos que logo se deslumbraram ante um saber tão esplendoroso e tão generosamente transmitido. Desde então, como aquele Eça enlevado aos pés de Antero, descobri a Mestra de quem, para sempre na vida, me queria conservar discípula. Perseguindo meu intento, logrei tê-la como professora, orientadora de mestrado e doutorado, colega de UFRJ e de ousadas empreitadas, mas, sobretudo – e com enorme orgulho o digo –, amiga, amiga imensamente próxima. Trabalhar com Cleonice Berardinelli, ou simplesmente privar de seu convívio, é privilégio que está à espera de neologismos apropriados: tudo nela é força, lição e entusiasmo capaz de contagiar as pedras. Incapaz de lhe agradecer à altura o muito que é e o muito que comigo partilha, roubo ao nosso Camões a palavra inspirada: “porque é tamanha bem-aventurança o dar-lhe quanto tenho e quanto posso, que quanto mais lhe pago, mais lhe devo”...

Foi Cleonice Berardinelli quem primeiro me apresentou ao poliédrico Jorge de Sena, num primeiro curso de doutorado com que desejava homenagear seu amigo pouco antes falecido. Lançada a primeira semente, há mais de dez anos venho dedicando a Jorge de Sena intenso trabalho de ensino e pesquisa. Não pode ser outra, pois, a homenagem que aqui lhe trago: algumas considerações sobre a obra do amigo agora tornado comum. Como foco, em meio a tantos elos matriciais, também algo de genesíaco: a poesia onde a força primordial de Eros pulsa intensamente.

“Camões estava no DNA de Jorge de Sena” – afirmou, com imensa propriedade e o *esprit* de sempre, Luciana Stegagno Picchio no recente Colóquio lisboeta¹ dedicado ao autor de *Sinais de Fogo*. Assim, por imperativos genéticos ou por sábias artes do “transforma-se o amador na cousa amada”, não raro acontece que ao falar de Camões é sobre si mesmo que fala Jorge de Sena. Evocar o conhecido poema “Camões Dirige-se a Seus Contemporâneos”, o magistral conto “Super Flumina Babylonis” ou o candente “Discurso da Guarda” no 10 de junho de 1977, dispensa-me de maiores elucidações.

Mas, principalmente quando o Amor entra em causa, as “osmoses” se acentuam. Como não ler, entre outros versos memoráveis, os famosos “Conforme amor tiverdes, teréis o entendimento de meus versos” a repercutir no “E quem de amor não sabe fuja dele”, do poema-limiar “Aviso de Porta de Livraria”? E se, com Eduardo Lourenço, lembrarmos que Jorge de Sena “jamais escreveu algo onde não se escreveu”³, não escaparão os estudos senianos sobre Camões de apontar inegáveis pistas de leitura para o entendimento da obra do próprio estudioso. Assim, dentre muitos outros possíveis, leia-se o comentário sobre o vocabulário d’*Os Lusíadas* relativo a “Amar, amor, amado, amante e mais famílias”:

[...] com palavras fundamentais como *Amor* prática [Camões] todas as variações possíveis. Amor é o deus Eros ou Cupido pessoalmente, a paixão erótica, todas as formas de erotismo (o incesto, a bestialidade, a homossexualidade são referidas também no poema, ao lado do amor heterossexual “normal”) o sentimento amoroso, o amor de pais e filhos, de esposo e esposa (amor-amizade sem necessárias conotações eróticas), o amor da pátria ou dos altos feitos, o dos servidores pelo rei ou do rei pelos servidores, o amor divino (por sua vez em diversas conotações, desde uma predileção política por uma dinastia ou uma personalidade, até a Fé propriamente dita). Esta riqueza de matizes, no uso mesmo de palavras comuns que são todavia noções-chave do poema, é por certo uma das características de Camões, e um dos segredos do seu fascínio estilístico [...].⁴

Feitas ligeiras alterações em alguns detalhes, aí está um repertório tipológico amoroso também rastreável na poesia seniana. Repertório capaz de dar maté-

ria a inúmeras, vastíssimas e nunca ouvidas comunicações; pelo que, no momento, opto por um corte em que o conjunto de nuances iluminado circunscreve-se à poesia erótica, da qual, como bem acentua Sena, incontáveis versos camonianos estão repletos.

Ó doce perspicácia dos sentidos!
Visão mais táctil que apressados dedos
sempre na treva tropeçando em medos
que só o olfacto os ouve definidos!

Audível sexo, corpos repetidos,
gosto salgado em curvas sem segredos
a que outras acres e secretas – ledos,
tranquilos, finos, ásperos rangidos –

se ligam, mancha a mancha, lentamente...
Perfume túrgido, macio, tépido,
sequioso de mão gélida e tremente...

Vago arrepio que se escoo lépido
por sobre os tensos corpos tão fingidos...
Ó doce perspicácia dos sentidos!⁵

“Tão descrito como um poeta cerebral e frio, prezo-me de ter composto, bons ou maus, alguns dos poemas de amor mais rudemente sensuais do meu tempo”, diz-nos Jorge de Sena num de seus infalíveis prefácios.⁶ No que é per-cucientemente secundado por Eduardo Lourenço: “Não lhe foi decerto fácil abrir caminho para esse território desde sempre aberto e não falado que Eros demarca.”⁷ E Mécia de Sena, arguta e generosa como poucos, ao apresentar o livro póstumo *Visão Perpétua* adverte-nos:

Há neste presente volume uma ainda maior violência de linguagem e erotismo do que nos livros publicados em vida do Autor – não nos esqueçamos que para uma e outra havia limites para os riscos que se podiam correr, o que o levou a preterir muitos destes poemas. Por outro lado, Jorge de

Sena pensara reunir num livro os seus poemas eróticos, o que não teve tempo de fazer, embora para tal lhe não tivesse faltado, por certo, editor, se o tivesse chegado a organizar. Mas também, na realidade, ele só soube a “cor da liberdade” por dois escassos anos, antes que o primeiro grande aviso lhe fosse feito, em março de 1976. E o tempo, que sentia fugir-lhe, não lhe dava para o tanto que queria fazer.⁸

Estes comentários, em particular o de Mécia de Sena, evidenciam, para lá de uma circunstancial submissão de *Eros* a *Cronos*, a importância deste veio erótico na poesia seniana, que abarca mais de cem poemas. Veio a que Eduardo Prado Coelho atribui caráter pioneiro no contexto da poesia portuguesa contemporânea: releia-se a trajetória que dela nos traça num dos capítulos de seu livro *A Noite do Mundo*⁹ e o papel de “figura tutelar” que aí concede a Jorge de Sena, por, entre outros pioneirismos, inaugurar ramificações de uma linguagem da sexualidade no discurso poético das últimas décadas.

Beijo

Um beijo em lábios é que se demora
e tremem no de abrir-se a dentes línguas
tão penetrantes quanto línguas podem.
Mas beijo é mais. É boca aberta hiante
para de encher-se ao que se mova nela.
É dentes se apertando delicados.
É língua que na boca se agitando
irá de um corpo inteiro descobrir o gosto
e sobretudo o que se oculta em sombras
e nos recantos em cabelos vive.
É beijo tudo o que de lábios seja
quanto de lábios se deseja.¹⁰

Correlata à “poética do testemunho” que Sena elegeu para si, a emergência da palavra erótica, sagrando a pulsão vital que Eros emblematiza, ocupa significativos espaços em toda a sua obra; contudo, é na poesia que o Amor-indissociável-do-Sexo, “o sexo em tudo visto”¹¹ (como dirá) com seu cortejo de signos

sensoriais/sensuais, pulsa em ritmos e respirações reconhecíveis por quantos experimentem as artes ousadas do “fogo que arde sem se ver”. Sem medo da força das palavras e da energia dos corpos, decidido a “penetrar em recessos de amor para que [outros] são castrados”¹², promove Sena o encontro do princípio feminino e do masculino na sinuosidade erógena dos versos, para fertilizar uma linguagem sempre à beira do desgaste e sempre pronta a incessante renovação. Portanto, no fazer poético e no fazer amor – artes que se aprendem e se refinam, como preconiza¹³ –, dá-se o resgate do “caráter sagrado de todo o sexual”¹⁴, que endossa Bataille. Um *sagrado* que lhe permite rasurar a palavra bíblica:

Ao princípio não era o Verbo, não era a Acção, não era nada do que se tem dito. Ao princípio, e daí nascerem todas as divindades (mesmo que acreditemos que existiam antes de nascerem humanamente para nós), era o Sexo, quando o Homem (ou seja, a espécie humana) o descobriu enquanto tal. Poderíamos e deveríamos dizer que foi esta descoberta, rememorada nos símbolos fálicos mais arcaicos, como nos grafitos das paredes de hoje e sempre [...], o que criou isso a que se chama Humanidade, o Homem. O momento em que o sexo passou a ser conhecido como algo em si mesmo, e não como uma função animalmente inconsciente.¹⁵

Esta nova teogonia – ou *sexogonia*, se me permitem – legada em 1977, a menos de um ano antes da morte do escritor, não pode deixar de ser associada, até como comprovação da profunda coerência interna de sua obra, ao primeiro conto escrito por Jorge de Sena, nos seus nada tenros 17 anos: “Paraíso Perdido”, publicado postumamente no livro pertinentemente intitulado *Génesis*¹⁶, que evoca poema antigo do autor. Mereceu este conto atenta leitura de Cleonice Berardinelli, de que refiro a conclusão:

Jorge de Sena se apropria do texto bíblico e [...] transmuda-o. Desde o título [...], sabe-se que o ponto central da narrativa é a comissão do primeiro pecado com o castigo subsequente. O que é novo é o momento de gozo interposto a ambos, que o autor prolonga com requinte erótico. O que é novo também é a responsabilidade total de Eva como tentada e tentadora. [...] É novo, indubitavelmente, o tom zombeteiro [...] que quebra a seriedade do sagrado.¹⁷

Transmudado, *metamorfoseado*, o Éden celestial em *ínsula divina* terreal, pode Sena povoá-lo de sua particular mitologia. Tríades, cariátides, afrodites anadiômenas, pan-eros, peixes-pato, deuses e deusas em geral ou físicos prodigiosos, vêm anunciar, em prosa ou verso, novos tempos, novos mundos, novas linguagens, que incluem novas formas de dizer o amor.

O “poema em 21 sonetos” nomeado de *As Evidências*¹⁸, que, não por acaso, recebeu primeiro o título de *Novo Génesis*, respalda esta leitura. “Erguem-se as tríades, que são mais que deusas”¹⁹, para num tempo “ao desconcerto humanamente aberto”²⁰, propiciarem a implantação daquela “força do amor que tudo manda e [...] o ímpeto da liberdade que tudo arrasa”²¹, que, alguns textos depois, o salvífico *Físico Prodigioso* encarnará.

Rígidos seios de redondas, brancas,
frágeis e frescas inserções macias,
cinturas, coxas rodeando as ancas
em que se esconde o corredor dos dias;

torsos de finas, penugentas, frias,
enxutas linhas que nos rins se prendem,
sexos, testículos, que inertes pendem
de hirsutas liras, longas e vazias

da crepitante música tangida,
húmida e tersa na sangrenta lida
que a inflada ponta penetrante trila:

dedos e nádegas, e pernas, dentes.
Assim, no jeito infiel de adolescentes,
a carne espera, incerta, mas tranquila.²²

A ousadia dessa linguagem não passaria despercebida aos agentes repressores de trevosos tempos e, nos idos de 1955, o livro *As Evidências*, pouco depois de vir a público, é apreendido pela PIDE sob a alegação de “subversivo e pornográfico”, fato que, passados anos, merecerá o irônico comentário do autor: “era

realmente subversivo e, se não propriamente pornográfico, sem dúvida que respeitavelmente obsceno”²³. E ainda mais tarde:

[...] na minha criação literária, os sexos e a interação deles, mais explícita ou mais implicitamente, ocupam um mais amplo e profundo lugar do que na tradição de pudibunda hipocrisia dos portugueses, que, mesmo quando professam odiar a hipocrisia sexual, não deixam de apenas sugerir-la com metáforas galantes. Dir-se-á que a representação direta do sexo (ato e/ou órgãos) é coisa brutal, e que devemos, a um mundo de hipócritas, servir a pílula dourada.²⁴

Portanto, quer pelo texto, quer por sua recepção, já se vê, o como, ou o quanto, tal modo subvertedor de cantar esse agente de metamorfoses que o amor – Eros – primordialmente é em Sena se vincula ao *ter pátria...*, ou não ter pátria..., ou ter certa pátria..., ou incertas pátrias... As variantes são infinitas. Mas, finalmente, quer isto dizer que a História, *Cronos*, suplanta qualquer atemporalidade. Em Jorge de Sena, mesmo as fábulas – com deuses primordiais, criações míticas ou seres bem datados –, mesmo os objetos, de todas as naturezas, contêm em si leituras testemunhantes de trajetórias temporalmente e espacialmente identificadoras do humano, do humano onde Eros pulsa com pujança.

Quer isto dizer que, ainda e sempre, há que invocar a obra nuclear de Jorge de Sena: *Metamorfoses*²⁵. Obra que também teve outro título inicialmente pensado, indiciador de leituras: *Museu*, espaço canônico da memória. Em drástica redução sêmica, relembro que de um poema-prelúdio, “Ante-Metamorfose”, onde um indistinguível *deus ou deusa* jaz quase informe numa praia imemorial; passa-se à seqüência compacta de poemas que tomam como motivação objetos estéticos visuais datáveis, e cronologicamente agrupados, do século VII ou VIII a.C. até os anos 50 deste nosso século, não faltando aí alusões várias a erotismos vários, de que destaco a magnífica página de cartilha libertina “O Balouço de Fragonard”.

Como balouça pelos ares no espaço
entre arvoredo que tremula e saias
que lânguidas esvoaçam indiscretas!
Que pernas se entrevêem, e que mais

não vê o que indiscreto se reclina
no gozo de escondido se mostrar!
Que olhar e que sapato pelos ares,
na luz difusa como névoa ardente
de palpitar de entranhas na folhagem!
Como um jardim se emprenha de volúpia,
torcendo-se nos ramos e nos gestos,
nos dedos que se afilam, e nas sombras!
Que roupas se demoram e constringem
o sexo e os seios que avolumam presos,
e adivinhados na malícia tensa!
Que estátuas e que muros se balouçam
nessa vertigem de que as cordas são
tão córnea a graça de um feliz marido!
Como balouça, como adeja, como
é galanteio o gesto com que, obsceno,
o amante se deleita olhando apenas!
Como ele a despe e como ela resiste
no olhar que poussa enviesado e arguto
sabendo quantas rendas a rasgar!
Como do mundo nada importa mais!²⁶

Finda essa *suite* efrástica, em “Post-Metamorfose”, com duas “Variações”, voltam deuses a praias atemporais para, orgiasticamente, fecundarem o porvir, logo emblematizado em andrógina cariátide. Por fim, fechando o ciclo cosmogônico, surge Afrodite Anadiômena – a mãe de Eros que vem das águas, envolta em nova ou inovadora ou renovada língua, assêmica, porque tecida de raízes arcaicas.

Disseminados por livros anteriores e posteriores a estes que venho de citar, os poemas onde Jorge de Sena celebra Eros ganham contudo mais relevo ou intensidade, como lembra Mécia de Sena, nos últimos títulos publicados. Depois de *Metamorfozes*, diria eu. Há expressivos núcleos em *Peregrinatio ad Loca Infecta*, *Exorcismos* e *Conheço o Sal...*, antes de se chegar ao climático *Sobre Esta Praia* ou ao póstumo, já referido, *Visão Perpétua*. Na busca de linhas sistematizadoras, apontaria alguns campos microtemáticos mais constantes, sugeridos por títulos de poemas:

a) “A Arquitetura dos Corpos” – onde se lê a celebração dos corpos, até enquanto constituição anatômica, como fator inalienável da relação erótica;

b) “Jogos na Sombra” – o enleio de vozes, gestos, olhares na complexa relação que envolve sentidos, afetos e pensamentos de seres que se aproximam sob o impulso erótico;

c) “Quando Se Pensa Neste Amor” – c.1) a reflexão sobre os enigmas de encontros e desencontros que Eros desencadeia; c.2) a trajetória mítico-histórica na multiplicidade de evocações de Eros.

Mas, inclinada agora sobre esta poesia, ousou eleger um poema-síntese do percurso que tento traçar. Fácil descobrir: é aquele de onde extraí o verso que dá título a esta comunicação: “Conheço o Sal...”

Conheço o sal da tua pele seca
depois que o estio se volveu inverno
da carne repousada em suor noturno.

Conheço o sal do leite que bebemos
quando das bocas se estreitavam lábios
e o coração no sexo palpitava.

Conheço o sal dos teus cabelos negros
ou louros ou cinzentos que se enrolam
neste dormir de brilhos azulados.

Conheço o sal que resta em minhas mãos
como nas praias o perfume fica
quando a maré desceu e se retrai.

Conheço o sal da tua boca, o sal
da tua língua, o sal de teus mamilos,
e o da cintura se encurvando de ancas.

A todo sal conheço que é só teu,
ou é de mim em ti, ou é de ti em mim,
um cristalino pó de amantes enlaçados.²⁷

A palavra *sal*, oito vezes repetida no poema, conceitua-se semanticamente nas cinco estrofes iniciais – aquelas em que se insere na construção anafórica “conheço o sal” – somente através de indicadores de tempo e espaço. Apenas na última estrofe uma definição é traçada, através de relação homonímica, ainda que fortemente marcada por noção de decorrência: *o sal é um cristalino pó de amantes enlaçados*.

Passemos aqui ao largo das mil e uma conotações simbólicas de *sal*, que já lemos em tantos estudos ou dicionários, para apenas lembrar sua condição de resíduo, pó, resultado da ação de agentes eólicos e solares, somada ao fluir do tempo. Mas esse pó, esse novo pó, produzido pelo enlace destes amantes, é sabor cristalino. Se tem do cristal o fulgor, e a transparência, não deixará de ter também, e principalmente, a memória que nele o passar dos tempos acumulou, desde genesíacas idades. Memória de saberes antigos que só o cristal, o quartzo, retém (como nos ensinam as tecnologias de nosso tempo). Tal como aquele som do mar passado que certas conchas aprisionam e perpetuam... Mas se são os corpos dos amantes a produzir o pó cristalino é porque, também eles, trazem em si uma história acumulada, constante geradora e metamorfoseadora de potencialidades cristalinas, como as da arte do “fogo que arde sem se ver” e as do modo de dizê-lo renovadamente, incansavelmente.

NOTAS

¹ *Colóquio Jorge de Sena*, promovido pela Câmara Municipal de Lisboa, em outubro de 1998.

² Jorge de SENA, *Poesia III*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 117. É o primeiro poema do livro *Exorcismos*.

³ Cito de depoimento pessoal de Eduardo Lourenço.

⁴ Jorge de SENA, *Estudos sobre o Vocabulário de Os Lusíadas*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 63.

⁵ Idem, *Poesia I*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 168. Poema do livro *Pedra Filosofal*.

⁶ Idem, *ibidem*, p. 28

⁷ Eduardo LOURENÇO, “As Evidências de Eros”, *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 67:5-13, maio 1982, p. 6.

⁸ Jorge de SENA, *Visão Perpétua*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 14.

⁹ Eduardo Prado COELHO, *A Noite do Mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

¹⁰ Jorge de SENA, *Poesia III*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 127. Poema do livro *Exorcismos*.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 135. Poema “Pouco a Pouco...”, do livro *Exorcismos*.

¹² Idem, *Poesia II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 95. Poema “Camões Dirige-se a Seus Contemporâneos”, do livro *Metamorfozes*.

¹³ Idem, *Transformações e Metamorfozes do Sexo*, Porto, O Oiro do Dia, 1980, pp. 9-18. Apresenta vinte desenhos de José Rodrigues.

¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 12

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 16

¹⁶ Idem, *Génesis*, Lisboa, Edições 70, 1983.

¹⁷ Cleonice BERARDINELLI, “O Jogo dos Textos”, *Boletim do SEPESP*, Rio de Janeiro, Seminário Permanente de Estudos Portugueses/UFRJ, 6:45-57, 1995, p. 50.

¹⁸ Jorge de SENA, *Poesia I*, op. cit., pp. 177-193.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 192. Soneto XX.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 183. Soneto I.

²¹ Idem, *O Físico Prodigioso*, Lisboa, Edições 70, 1986, p. 13.

²² Idem, *Poesia I*, op. cit., p. 187. Soneto X.

²³ Idem, *ibidem*, p. 19.

²⁴ Idem, *Transformações e Metamorfozes do Sexo*, op. cit., p. 10.

²⁵ Idem, *Poesia II*, op. cit., pp. 51-161.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 107.

²⁷ Idem, *Poesia III*, op. cit., p. 232.

DA POESIA COMO COISA MENTAL E FIGURAÇÃO EM FERNANDO PESSOA

Helena Carvalhão Buescu
Universidade de Lisboa

Uma de entre as várias epígrafes com que poderia começar estas reflexões seria a seguinte, proveniente da poesia ortónima de Fernando Pessoa: “Seu sprito monge/ para nada externo é perto e real”. Como em muitas outras formulações cuja densidade dificilmente pode ser desdobrada na sua totalidade, esta parece-me descrever, rigorosamente, o lugar de onde dimana o problema que aqui gostaria de tratar: um “spritto monge”, cuja condição monástica, de retiro voluntário do mundo, implica todavia a existência nesse mesmo mundo; o reconhecimento de uma exterioridade global e plena, perante a qual o “spritto” afirma a sua condição de alheamento, distância e desrealização. E, no entanto, esse externo real configura-se e molda-se variamente face ao “spritto” que o não pode acolher nem tocar. Afirma-se pois, numa espécie de negatividade plena que coincide com o reconhecimento da sua afirmação objectal. Procurarei assim debruçar-me, no contexto, sobre uma das tensões irresolvidas (porque essencialmente irresolúveis) de Pessoa (aliás neste ponto, como noutros, herdeiras de caminhos abertos por exemplo por Camilo Pessanha): a tensão que indissociavelmente liga uma vertente de reflexão conceptual e mesmo intelectualista (que permite a Eduardo Lourenço falar, a propósito de Pessoa, mas também de Camões e Antero, de “poesia e metafísica”¹), por um lado; e, por outro, uma tendência figurativa e sensitiva, capaz de fazer radicar tal reflexão conceptual em objectos concretos de representação (que, por seu turno, leva José Gil a falar de uma “metafísica das sensações”²).

Esta tensão entre reflexão conceptual e representação figurativa (mesmo se variamente desarticulada em alguns dos “ismos” pessoanos) poderá, creio eu, ser iluminada pela noção de “correlativo objectivo”, tal como T. S. Eliot a entende e formula, em 1919: no fundo, um esvaziamento da dimensão, tradi-

cionalmente afecta à lírica, da emotividade pela sua objectivação em figurações correlatas que, ao representarem (e ao substituírem) essa dimensão, *realizam* o poema como reflexão pessoal conduzida sob o signo da despersonalização. Mas também, e correlatamente: o “vazamento” das emoções e dos afectos em moldes objectivados, que ao mesmo tempo sinalizem e funcionem como mostração do gesto de ruptura e de distância que funda a relação entre sujeito e mundo. Penso entretanto que o entendimento de tais figurações no quadro do correlativo objectivo se poderá tornar ainda mais proveitosa se se tomarem em conta as considerações a partir das quais, em 1958, Walter J. Ong retoma a noção avançada por Eliot, sublinhando o carácter eminentemente dialéctico dos dois correlativos que analisa: o correlativo objectivo e aquele a que ele chama o “correlativo aural”³. Na verdade, o reconhecimento do funcionamento aural/oral das figurações pessoais, tal como Ong o entende, parece-me iluminar a tensão de que atrás falava, ao sublinhar o carácter verbal (“*utterances*”) e até “gritado” do discurso, constituindo a consciência de “um som emitido do interior da pessoa”⁴, íntima e corporalmente relacionado com o respirar. Neste sentido, tal funcionamento oral/aural sublinharia as “implicações existenciais do diálogo”⁵, permitindo entender a poesia, que dele se serve, como “um momento num diálogo”⁶. Por aqui acederíamos também à fundamentação dramática e nessa medida aural da poesia de Fernando Pessoa – quer na citação imaginária, por Caeiro, de fragmentos de outras vozes, quer na interna dramatização do grito (e da respiração) de Campos, quer no contido diálogo de Reis com Lúcia e os deuses – a tudo isto se juntando a dramaticidade implicada pelo próprio fenómeno heteronímico, ele mesmo dialogal por natureza.

Além do mais, qualquer exercício de verbalização oral da poesia de Pessoa ver-se-á confrontada com uma necessidade de escolha de um *tom* e de um *ritmo ditos* – em opção que, não sendo por aqui diferente de qualquer outra poesia dita, é tanto mais significativa quanto joga, precisamente, na profunda e sabedora diferenciação de tais tons e ritmos: o de Reis, de silabação metódica e acentuada neutralização tonal, jogando no apertado controle respiratório das pausas e das inflexões de voz provocadas pelos constantes hipérbatos; o de Campos, oscilando entre o grito desmesurado e exclamativo, a implicar fôlego extenso de respiração e tonalidade vocal (mesmo difíceis vocalizações), e o súbito quase murmúrio semi-balbuciado, de regresso e retrocesso; o de Caeiro,

a querer-se coincidente com uma “respiração natural” e prosaica, mais hipostasiada do que efectivamente existente (é quase comovente a “vontade de prosa” da poesia caeiriana), e solicitando uma tonalidade neutra, que possa coincidir com o que gostaria de poder ser também uma neutra descrição do mundo – quadro em que a própria diferenciação métrica seria entendível como a manifestação (ou melhor, o reconhecimento, o registo) discursiva da diferença auto-evidente entre, por exemplo, uma flor e o vento; o de Pessoa ortónimo, por momentos recuperando cada uma das outras suas várias respirações - e a elas acrescentando a ladainha infantil feita quase litania, a precisão rítmica e métrica da quadra de recorte popular e tradição oral, o despojado mas também grave registo onde a pronúncia se quer cuidadosa e silabada, para que “entre sono e sonho” se perceba e conserve a distância fundadora. Numa poesia profundamente *escrita*, Pessoa conserva e intensifica a tal ponto a dimensão oral que bem se pode dela dizer, com Walter Ong, que a “aura” dialogal extravasa da palavra escrita e nela inscreve o fenómeno de um diálogo humano que não esquece o corpo que fala.

Mas, extravasando também um pouco para lá das observações de Ong, poderíamos ainda também falar, a este propósito, de uma “aura” benjaminiana, a que, ao colocar o estatuto da obra de arte moderna como “perda”, permitiria além do mais acentuar a dimensão substitutiva e espectral das objectivações figuradas: elas *estão ali*, mas nesse *estar ali* se inscreve a sua radical exterioridade e, por isso, a distância constitutiva da relação entre sujeito e mundo. De vestígios e “ruínas” se compõe então o lado que Bernardo Soares, como os outros, dirá estar sempre “*fora*” – mas cuja aura ilumina, nos objectos, a sua figuração à consciência.

Esta relação entre sujeito e mundo é, então, sobretudo, uma relação gnosológica, e é em torno dela – e sobretudo da sua radical impossibilidade – que se geram quer o núcleo fundamental da questão pessoal quer as diversas respostas que a desmultiplicação heteronímica oferece. O viés que gostaria aqui de sublinhar insiste sobretudo no facto de que a diversificação efectiva das respostas heteronímicas (nas suas mesmas diferenças discursivas, poéticas, existenciais e filosóficas) não esconde a sua radicação num conjunto de problemas e interrogações comuns, enunciáveis em torno de questões como o sentido, o conhecimento, a fragmentação do “eu” e do mundo e a consciência. Situamo-nos então aqui face a uma típica problemática pessoana, a da impos-

sibilidade do exercício de conhecimento, cujo entendimento tendencial enquanto *adesão* perfeita ao real, *coincidência* com ele, determinaria por isso, se efectivado, a anulação do sujeito e da sua consciência.

É pelo acesso à consciência de si e do mundo que o acto de conhecimento se torna possível - e, no universo pessoano, esta possibilidade radica ao mesmo tempo na funda consciência da sua concomitante impossibilidade e por isso negação: do momento tradicionalmente (mas agora cada vez mais aparentemente) solar da tomada de consciência nascerá a impossibilidade de regressar, de voltar atrás, o que também já Pessoa, mais do que intuía, obsessivamente reiterara. Apenas se pode *tocar o mundo* imaginariamente, ou seja, ilusoriamente, pela produção de imagens cuja radicação sensorial é então sentida como percebendo o mundo *do lado de lá* – fora, sempre desse lado: no passado (ficcionalmente reconstruído como o momento insciente da infância, momento da perfeição e pureza do conhecimento, que é a não-consciência dele); e no futuro, isto é, no momento em que, por exemplo, a morte determinará a anulação da consciência – e o tocar da intimidade do mundo que é a sua integração nele. Caeiro dirá “Não tenho preferências para quando não puder ter preferências”, enunciando esta coincidência da plenitude com a sua mesma negação. E, efectivamente, este verso pode ser lido, na sua literalidade, como a sinalização do único momento solar (imaginário, como disse), coincidindo com a total escuridão das coisas.

O presente, momento também ele pleno da des-realização (e vários críticos acentuaram já aquilo que Óscar Lopes⁷ designou como o “presentismo” de Pessoa), é então “apenas” o espaço de tempo em que, confinado à consciência da *consciência-come-problema*, o sujeito exerce e manifesta a distância que o separa do mundo: a distância horaciana, que em Reis interpõe uma estrutura de aparente controle que sobretudo dá conta do carácter incontrollável da “dor de conhecer”; a distância naturalista, que em Caeiro manifesta o voluntarismo de um programa de espontaneidade sensitiva; a distância futurista, que realizará, para Campos, o desenhar igualmente falhado de um programa de fusão com a intimidade constitutiva do mundo – todos eles programas em falha, porque essa fusão determina, como vimos, o fim da tensão, e esta é que subjaz ao discurso poético enquanto enunciação da “dor de conhecer”. A tudo isto, Vicente Guedes/Bernardo Soares, o semi-heterónimo a meu ver mais próximo da pergunta a que o ortónimo se atém (a pergunta acerca do “intervalo”, a ser

repetidamente “doloroso”), responderá com a amplitude do seu “desassossego” – e em prosa, onde é mais difícil “outrar-se”.

De todas estas distâncias, que fundam então o presente como esvaziamento e des-realização, nasce a própria necessidade de representação figurativa de que falo. O lugar do “entre”, do “intervalo”, é habitado apenas por representações de representações, figurações aparentemente mediadoras mas que sinalizam, afinal, a impossibilidade de mediação e de trânsito. E, nessa medida, o presente, porque é também o momento da linguagem (e do discurso poético pessoano), torna-se então numa reflexão sobre o modo como essa linguagem não só *não toca o mundo* como representa a ausência dele, *fala dessa ausência* ao dizer-se. A poética pessoana representa-se então como “coisa mental” que assinala a plena exterioridade do mundo – Caeiro dirá “A realidade não precisa de mim”; como Campos reconhecerá o imperativo de “Não poder viajar para o passado, para aquela casa e aquela afeição,/ E ficar lá sempre, sempre criança e sempre contente!”; como Reis erguerá a distância retórica, verbal e cultural em sinalização de uma linguagem que ele quer “outra” – mais outra do que alguma vez tivesse podido ser.

Neste quadro, apenas se torna possível falar no presente e a partir dele, ou seja, falar do des-real que a presença do sujeito no mundo activa e põe em marcha. A poesia, enquanto actividade emblemática da fala humana, corresponde nessa medida a um reiterado e obsessivo exercício desse presente des-realizado, dessa radical impossibilidade de *tocar* o mundo, dessa funda consciência de uma exterioridade a que o sujeito apenas teve e terá acesso no exacto momento em que deixar de se reconhecer e colocar como sujeito, em movimento de anulação da consciência que, entre outros, Manuel Gusmão segue, particularmente na sua formulação caeiriana⁸. Este conjunto de questões relaciona-se, então, com dois dos procedimentos retóricos mais obsessivamente praticados no universo pessoano, embora sob diferentes modalizações discursivas: a iteração e o oximoro. A iteração porque, não havendo hipótese de “avanço” nem “recoo”, de “progresso” ou de “regresso”, se trata sobretudo de reiterar esta mesma condição que, ao mesmo tempo que funda o discurso poético, o faz radicar nessa impossibilidade: por isso o *topos* da viagem impossível, que percorre Pessoa desde Campos a Bernardo Soares, surge aqui, ironicamente, não como uma forma de efectivamente “viajar”, de “ordenar espacialmente o mundo” (como algum Campos julgara por um breve momento ser

possível), nele detectando valores (como na poesia de Herculano) ou uma história narrável (em Soares de Passos, história já angustiada em Antero), não como uma forma de fazer emergir o cosmos do caos - mas, pelo contrário, como um modo de representar a intimidade desse mesmo caos, cristalizado num presente que dá conta da fragmentação dos sentidos e da errância fracturada (e fracturante) do sujeito. A isto junta-se o oximoro, porque o acesso ao mundo se funda na anulação do sujeito, que é correlativamente anulação do mundo enquanto tal, ao mesmo tempo que afirmação do seu ser-de-coisa.

Falei de representações figurativas, e da sua necessidade retórica, no contexto. O que gostaria de sublinhar é que as máquinas futuristas de Campos, as árvores e os sóis de Caeiro, as rosas e os óbolos de Reis, embora objectiva e figurativamente diferenciados, e provenientes aliás de mundos semânticos e existenciais aparentemente opostos, podem desta perspectiva ser considerados como funcionalmente análogos. Qualquer desses motivos é usado, no interior do universo heteronímico em que surge, como o “correlativo objectivo” que manifesta a exterioridade do mundo e do sentido face ao sujeito, a des-realização de um real cuja face oculta é, afinal, a sua face inteira: “Nada me prende a nada”, dirá Campos, num dos seus “*Lisbon Revisited*”. As respostas heteronímicas de algum modo equivalem-se, assim, na sua própria formal diferenciação concreta. Do lado da pergunta que lhes subjaz, encontramos o “intervalo doloroso” que Bernardo Soares e a poesia ortónima usam como *alto lugar* de uma poesia que fala, principalmente, da “dor de conhecer” – que é onde a falha do sentido habita.

Juntemos a estes um outro elemento: o contraste entre um mundo exterior e mudo, porque o silêncio é o seu *modo de ser*, e um sujeito cujo *modo de existir* passa pela reiterada prática da fala e, como vimos, do diálogo humanos, manifestados como linguagem poética. Assim, e em novo oximoro fundador, é na própria mudez exterior do mundo que radica o discurso poético, que dá voz ao silêncio do ser através da fala do que existe. Vicente Guedes/Bernardo Soares, na “Floresta do Alheamento”, reconhecerá que o “tédio de ser” encontra “a sua pátria e a sua voz”, quiasmaticamente, “na mudez e no exílio dos lagos” – e estes lagos são aqui a sinédoque de um mundo que, ao contrário do sujeito, se fala apenas na fala perfeita do que é mudo. É também por isso que a distância que separa sujeito e real é ela mesma intransponível: porque o momento (passado, da infância, ou futuro, da morte) em que deixar de ser

intransponível será também o momento em que a linguagem poética se anula na mudez do mundo. E é neste quadro que o magistério de Caetano se torna, afinal, determinante, porque na sua poesia se diz querer-se o que, no fundo, representa a sua própria anulação: ao mesmo tempo que, ao fazer-se, dá a ver a distância entre a linguagem poética, fala impura do impossível sentido do mundo, e as coisas, mudas na sua mesma pureza e perfeição. De algum modo, seriam extensíveis aos vários universos heteronímicos (embora conservando sempre a manifestação das diferenciações discursivas que efectivamente deles faz parte) estas iluminantes observações de Eduardo Lourenço, a propósito de Caetano: “O que ele é, do que vive em cada poema é da *distância* (infinita) que separa consciência e mundo, olhar e coisa vista. Caetano nasce para a anular, mas é no espaço que separa olhar e realidade, consciência e sensação que o seu verbo (a sua voz) irónica e gravemente se articula”⁹.

A objectivação do sentido, entre linguagem e mundo, representa assim a outra face de um discurso poético cuja dimensão conceptual e gnoseológica é dela inseparável: é no concreto do mundo, e das coisas nele sendo, que esta fala humana que é a poesia inscreve a presença do sujeito. E a figuratividade pessoana, diferentemente objectivada nas suas várias modalidades heteronímicas, corresponderá então à representação de um silêncio do mundo, transposto para o dizer da poesia.

NOTAS

¹ Eduardo LOURENÇO, *Poesia e Metafísica. Camões, Antero e Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa, 1983.

² José GIL, *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, Lisboa, Relógio d'Água, s/d.

³ Walter J. ONG, “A Dialectic of Aural and Objective Correlatives” (1958), in: David LODGE, *20th Century Literary Criticism*, London, Longman, 1972, pp. 497-508.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 499.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 504.

⁶ Idem, *ibidem*, p. 506.

⁷ Óscar LOPES, *Entre Fialho e Nemésio*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, vol. 2, p. 510.

⁸ Manuel GUSMÃO, “Apresentação Crítica”, in: *A Poesia de Alberto Caetano*, Lisboa, ed. Comunicação, 1986.

⁹ Eduardo LOURENÇO, *Fernando Pessoa Revisitado*, 2ª ed., Lisboa, Moraes, 1981.

A LÍNGUA DE CLEONICE

Ivo Castro

Universidade de Lisboa

Terá sido Manuel Bandeira quem primeiro louvou aquilo que todos agora conhecemos e admiramos, a “voz bonita e o comentário claro e sábio” de Cleonice Berardinelli? Não o foi com certeza; nem me surpreenderia que o poeta de *Estrela da Manhã*, falando pela rádio num distante 1962, estivesse mais interessado em sugerir ao seu auditório o que este não podia ver: que a beleza não se ficava pela voz. Para quê dizê-lo, se nenhum ouvinte tinha dificuldade em chegar por si só à conclusão de que Cleonice poderia ter sido professora de arte de dizer em qualquer Conservatório? E, além disso, de que a sua voz é indiscutivelmente brasileira.

Conclusão a que não chega tão facilmente o leitor dos seus escritos ensaísticos. Nesses, a nacionalidade esquiva-se a uma descoberta imediata: um português que conheça a autora não deixará de se espantar com aquilo a que, imprecisa e provisoriamente, chamarei a lusitanidade do seu léxico e da sua frase, que só não soam inteiramente familiares quando, entrelaçados nos textos literários que analisam e glosam, acabam por lhes emular os estilos, as modulações, os materiais e, em alguns casos, a idade. A prosa de Cleonice é um perfeito exemplo do registo culto do português escrito, próxima da língua dos escritores, mas mais regulamentada e contida que a deles. É uma língua de escola, nascida do estudo e usada durante décadas, gloriosamente, para o ensino. A sua aparente lusitanidade explica-se por um fenómeno para que Celso Cunha chamou a atenção em “Política e Cultura do Idioma”¹: enquanto em Portugal se pode dizer que existe uma única norma culta, são duas as que vigoram no Brasil, uma delas sublimando e fixando na escrita traços da língua falada, com inevitáveis matizes provenientes de variantes regionais e sociais, e a outra norma preservando tradições de um tempo em que a cultura portugue-

sa ocupava uma posição mais central na vida brasileira e em que a unidade linguística era com mais verdade sentida. Por isso, enquanto em Portugal a educação visa a aquisição de um único modelo linguístico, no Brasil ela oferece uma escolha entre dois modelos, que não diferem apenas na sua materialidade linguística, mas também nas implicações culturais e ideológicas. À assimetria daí resultante, que diz respeito fundamentalmente ao povo brasileiro, vem somar-se o facto de a fragmentação linguística do latim em diversas línguas românicas continuar activa e seguir seu curso, como é próprio dos grandes movimentos de placas tectónicas, começando a ser visível que, segundo os critérios tipológicos usados pela linguística teórica para comparar, classificar e distinguir línguas, o problema de haver fracturas dentro do espaço linguístico português deve ser colocado. É sobre este pano de fundo, sombrio ou promissor consoante os gostos, que tentarei falar da língua de Cleonice.

Confesso que não fui muito escrupuloso na recolha do *corpus*. Limitei-me a ler conferências, comunicações a congressos e livros produzidos por Cleonice com destino a públicos brasileiros. Assim como não tive em conta as manifestações da sua oralidade, também desprezei as suas cartas, faxes e, agora, mensagens electrónicas, o que me deu grande prazer, pois o sentido geral da produção epistolar que me dirige é a reclamação (de informações, de opiniões, em suma de trabalho). Mas gostaria de ter lido transcrições do seu discurso oral, produzido em situação de diálogo e sem apoio escrito: aí é que melhor se veria, na espontaneidade da escolha da palavra e da construção, e sem influência da coloração fonética, se a língua de Cleonice foi mais marcada pela escola onde estudou ou pela terra em que nasceu.

Ao longo dessa leitura, distraí-me frequentemente do objectivo, que era fazer fichas, e perdi-me nas palavras de Cleonice, que, se subitamente nos mudássemos para França, encephariam na linhagem clássica da Sévigné e da criada de Proust. Foram momentos prazerosos, para usar um adjectivo recorrente do seu vocabulário, que já lhe ouvi neste colóquio. Mas mais de uma vez, ao apreciar o espírito, a regra e a elegância com que a sua personalidade se manifesta no que escreve, e no resto, me veio à lembrança uma personagem da *Regra do Jogo*, de Renoir, que melancolicamente notava: “*Cela se perd, cela se perd*”.

Mas nem todas as perdas têm de ser infelizes. Uma perda feliz é aquela que renasce como mudança aceite, nas línguas como em todas as coisas. Sabem-no bem os sociolinguistas, cansados de ver como supostas corrupções da língua,

que causam escândalo entre os puristas durante geração e meia, logo reaparecem nas páginas do dicionário ou convertidas em regras consensuais da gramática normativa. Observam-no, nos ritmos mais espaçados do nascimento, evolução e diferenciação das línguas, os historiadores. Por isso, talvez não valha a pena preocuparmo-nos demasiado com a perspectiva de as gramáticas brasileira e portuguesa prosseguirem a sua serena distanciação uma da outra. Não será por isso que deixaremos de nos entender, se quisermos comunicar. Melhor dito: não será por isso que os nossos descendentes longínquos se desentenderão.

O que geralmente faz quem chega a este ponto do discurso é enfiar pelo campo das políticas da língua, campo minado de argumentos racionais e emotivos que importaria abordar de uma forma completa e metódica, distinguindo necessariamente dois níveis de discussão: em um deles, é preciso reconhecer que não são coincidentes por natureza, mas poderão sê-lo por escolha, as diversas políticas nacionais da língua portuguesa, havendo que identificar e distinguir uma política portuguesa, uma política brasileira e uma, ou umas, políticas africanas da língua portuguesa; no outro nível, são de concretizar as opções e as atitudes que em cada política nacional se assumirão. Assim, no caso de Portugal, têm de ser reconhecidas, e tratadas como partes distintas dentro de um todo, uma política em relação ao português do Brasil, outra em relação ao de África, outra ainda em relação ao galego, visto que até hoje nos limitamos a tomar conhecimento do debate interno galego sobre as afinidades com o português, ou simplesmente a ignorar a existência desse debate, e por último uma política em relação ao português de Portugal. Na definição de qualquer destas políticas, a língua é um elemento essencial, mas que não deveria ser utilizado como um valor absoluto e pré-estabelecido. É esse o defeito que encontro nas posições maximalistas, de que são bom exemplo as mais extremadas: uma declarando que a língua é única, porque sim, no mítico “espaço dos 200 milhões”, todas as acções devendo decorrer desse facto indiscutível, e a outra posição anunciando que no Brasil o português já é outra língua, sugerindo por meio deste “já” e deste “outra” que houve uma intenção separatista marcada. Em ambas as posições noto a convicção de que nada resta ao homem para influenciar o curso dos acontecimentos. Ora, não é preciso ter uma visão heróica da história para reconhecer que personalidades como Cleonice Berardinelli, pela abundância de meios de difusão que são concedi-

dos às suas palavras, dispõem de uma capacidade de influência que pode ser determinante na fixação de normas e na rejeição de inovações linguísticas.

Vamos ver que sinais nos dá, neste magno contexto, a língua de Cleonice. Para isso, adopto como termo de referência dois posicionamentos assumidos por linguistas brasileiros, um favorável à fragmentação linguística do português e outro à sua unidade superior, mas ambos formulados com tal prudência e ausência de chamamentos retóricos que quase apeteria demonstrar que são conciliáveis.

Uma posição que nos últimos anos tem vindo a adquirir visibilidade e crédito entre muitos linguistas brasileiros e, é preciso acrescentar, também entre bastantes dos seus colegas portugueses (significando que não há entrincheiramentos nacionais neste debate) é a de que o português brasileiro (PB) e o português europeu (PE) já são duas línguas diferentes. Soa certamente como radical esta afirmação a muitas das pessoas envolvidas. Eu próprio confesso alguma dificuldade inicial em a aceitar e dúvidas quanto ao “já”, que insinua, como notei, um processo deliberado de afastamento do PB em relação a um ponto de partida que seria o PE. Processos como esse, designados por elaboração ou *Ausbau* na terminologia de Heinz Kloss, existem certamente: temos um a decorrer mesmo ao nosso lado, com as instituições galegas (governo, universidade e academia) a procurarem as soluções que melhor individualizem a sua língua por comparação com o castelhano e, em certa medida, o português. Mas os terrenos em que essas opções mais nitidamente se manifestam são a ortografia, o léxico e a morfologia. No caso do português brasileiro, a demonstração é feita com base em materiais de natureza sintáctica e nela se entrelaça uma outra discussão, a de saber se estamos perante novas regras ou perante possibilidades antigas da língua portuguesa. Se, no plano da sintaxe, não me sinto à vontade para emitir opinião, já no plano da fonologia me parece claro que o PB não se caracteriza por uma elaboração diferencial em relação ao PE, mas, ao contrário, pela conservação de fonemas que em Portugal é que foram mudados, como se pode observar, por exemplo, na dramática transfiguração do sistema do vocalismo átono que ainda tem muitos frutos para dar ou na palatalização do ubíquo /-s/ implosivo em final de sílaba. No primeiro caso, o Brasil conserva os fonemas vocálicos /e/ e /o/ em posição átona, próprios da língua medieval e clássica, que em Portugal se elevaram para /e/ mudo ou /i/ e para /u/ respectivamente e que hoje estão a desaparecer em certos contextos;

no segundo caso, o /-s/ implosivo que ocorre em muitos finais de sílaba interna e, sobretudo, em todas as palavras plurais, o que o torna um dos fonemas mais frequentes da língua, sofreu em Portugal, de sul para norte a partir do séc. XVIII, uma palatalização que ainda não atingiu os dialectos do norte enquanto, no Brasil, onde parece ter sido introduzida pela corte de D. João VI, afecta apenas a zona de influência do dialecto do Rio. Estes factos fonológicos levariam a concluir que não é o PB, mas sim o PE que “já é outro”. Mas prefiro dizê-lo de outro modo: nestes particulares da fonologia, a língua de Cleonice está mais próxima da língua de Camões que a minha. Se é verdade que José Saramago disse um dia a um estudante brasileiro “A língua é minha, o sotaque é seu”, teríamos de perguntar onde é que, nos casos que aponte, estará realmente o sotaque, para depois concluirmos que todos, sem excepção, falamos com sotaque.

Mas retomo o fio da conversa. O contraste entre as gramáticas brasileira e portuguesa está feito por muitos autores; de entre eles, prefiro a apresentação sintética de Paul Teyssier no seu *Manual de Língua Portuguesa (Portugal-Brasil)*, de 1989. Mas a ideia de que PE e PB não são a mesma língua não ressalta dessas apresentações, só começando a surgir nas obras de linguistas como Fernando Tarallo, Mary Kato, Charlotte Galvés, entre outros. Muito recentemente, em 1998, esta professora tornou a expo-la com argumentos de ordem sintáctica, ressaltando que a distinção entre as duas línguas pressupõe que se defina “língua” como Gramática ou Língua Interna, ou seja “o estado de saber linguístico dos falantes que têm essa língua como língua materna”, saber esse que não deve ser confundido com o conjunto de enunciados linguísticos que uma comunidade pode produzir em correlação com as marcas sociais, históricas e culturais da sua existência colectiva, ou seja uma Língua Externa, aquilo a que se costuma chamar normalmente “língua” ou “idioma”². Esta ressalva é importante, pois claramente situa a questão no plano da estrutura interna da língua, sem implicações directas e imediatas sobre a produção ou a percepção dos actos linguísticos concretos. Para que duas línguas internas sejam consideradas diferentes, basta que possuam duas ordens de coerência distintas e que não possam ser produzidas por um mesmo conhecimento linguístico³; para isso basta que se distingam por um único parâmetro da gramática universal, com o que não só podem produzir enunciados de tipo diferente como também fazer corresponder estruturas

diferentes a enunciados que, no plano da superfície, parecem idênticos. Charlotte Galvés reconhece que no caso do PE e do PB perduram grandes afinidades, sobretudo nos planos do léxico, da morfologia e da fonologia, o que explica pela “sua recente separação histórica e cultural”. Mas é no plano sintáctico que encontra decisivas clivagens de parametrização. São as seguintes algumas das mais notáveis:

a) para denotar o objecto directo, a gramática brasileira substitui o pronome átono da terceira pessoa pelo pronome tónico (PB: *Vi ele ontem na rua*, a que corresponde em PE: *Vi-o ontem na rua*). Na frase brasileira, *ele* pode referir tanto um ser animado como inanimado (p. ex., um carro), o que não acontece na frase portuguesa *Vi-o a ele ontem na rua*, possível apenas para um homem.

b) quanto à sintaxe dos pronomes átonos, o PB tem a possibilidade de os colocar em início de frase (PB: *Me chocou tremendamente*), o que seria impossível em PE. Por outro lado, em frases reais brasileiras, recolhidas pelo projecto NURC, encontra-se uma colocação do pronome átono em próclise em relação ao verbo principal (PB: *Agora não tinha me lembrado*; *Essas indústrias novas que estão se implantando*), ao passo que o PE obrigatoriamente coloca esses pronomes em próclise do verbo auxiliar (PE: *Agora não me tinha lembrado*; *Essas indústrias novas que se estão implantando*).

c) certas diferenças são quantitativas. Embora a frase de sujeito nulo (não expresso) *Iremos todos ao cinema amanhã* seja possível em PE e em PB, este usa com maior frequência a frase com pronome sujeito: *Nós iremos todos ao cinema amanhã*. Em compensação, há casos de sujeito nulo que só podem ocorrer em PB: a frase *Não usa mais freio* supõe em PB um sujeito não expresso com valor genérico-indefinido, o que em PE requer o pronome clítico *se*: *Não se usa mais freio*. Ainda no capítulo das frequências, o PE usa com muito maior abundância os pronomes átonos da terceira pessoa (*o, a, lhe*).

d) O PB tem ainda a possibilidade de construir frases na voz activa com um sujeito que a morfologia do PE não admitiria, o qual assim se afirma pela sua posição à cabeça da frase: *A balança está consertando* ou *O relógio quebrou o ponteiro* (a que corresponderiam em PE respectivamente *A balança está a ser consertada* e *O ponteiro do relógio quebrou-se*).

Conclusão minha, interpretando Galvés: podem as estruturas de superfície do PE e do PB ser as mesmas – ou seja, podem o vocabulário de cultu-

ra e boa parte do vocabulário quotidiano serem os mesmos (com a ressalva de particularismos dialectais e da emergente terminologia técnica e científica); pode a fonologia, apesar das divergências a que aludí, manter-se suficientemente homogénea para que funcione a intercomunicação oral, grande aproximadora dos povos; pode a morfologia, apesar de nítidas diferenças na flexão verbal e na frequência de uso das categorias pronominais, preservar a imagem de um jogo que se faz com o mesmo elenco de peças; pode a ortografia, apesar dos seus desacordos e do seu real estatuto como estrutura, não de superfície, mas de superficialidade, garantir uma esmagadora sensação de identidade entre os enunciados escritos do PE e do PB –, a verdade é que, para os linguistas formados na escola chomskiana da teoria da Regência e Ligação e para os sociolinguistas variacionistas, e ainda para todos os linguistas de variadas persuasões que confiam no pioneirismo daqueles outros, as estruturas linguísticas de profundidade não são idênticas em Portugal e no Brasil.

Seria de esperar que a prosa de Cleonice, dada a sua lusitanidade patente, nada tivesse a ver com tudo isto. De facto, não descortinei um único pronome pessoal tónico a servir de objecto directo, mas sim abundantes pronomes átonos, com frequência e colocação dignas do PE; nem descortinei, para abreviar, nenhum dos critérios de Galvés. Mas a busca não foi, por isso, inconclusiva. Em frases esporádicas, como

Pede-lhe perdão, ela *o* repele.
...e o filho *lhes* obedece
No fim do auto *lhe* descobrimos uma faceta

encontramos casos de anteposição do pronome em relação ao verbo que são típicos do PB, o qual pratica a próclise com mais frequência que o PE. E achei um caso muito interessante de posposição do pronome em frase interrogativa,

Não haverá nelas um senso comum que, próprio dos simples, marca-as positivamente?

fenómeno muito semelhante ao que Paul Teyssier ilustra com um verso de Vinicius (“Onde levou-*te* o destino...?”) e que declara “totalmente impossível

em Portugal”⁴. Dessa mesma posposição, ou ênclise, dão conta no mesmo texto outras frases, ainda que não interrogativas:

...que, por fim, mostraram-se eficientes.

Brás também se admira de ouvi-lo.

[Neste ponto da leitura da comunicação, e no debate final, Cleonice Berardinelli declarou que não reconhecia estas posposições como fazendo parte dos seus hábitos linguísticos, mas, constatando-se que os exemplos haviam sido colhidos da sua conferência “O Rústico no Teatro Vicentino”, lida no primeiro Congresso Internacional da Faculdade de Letras da UFRJ (14-18 de Setembro de 1987) e publicada nos respectivos anais (*Letra*, nº 3, Rio de Janeiro, 1989, p.51-61), recordou que esta publicação se fizera sem revisão da sua parte, o que explica que aquelas construções tenham sobrevivido em livro. Pela minha parte, acrescentarei que me lembro de ter assistido à leitura da conferência, no anfiteatro Roxinho do Fundão, e que Cleonice seguia um texto escrito. Que se pode concluir daqui? Que Cleonice Berardinelli, nos textos que escreve para ler perante um público brasileiro, permite que a gramática do PB transpareça mais visivelmente que nos textos que prepara, ou revê, expressamente para publicação em livro, dos quais retira algumas estruturas mais conflitivas com a gramática europeia. Ou seja: ela própria pratica, em situações claramente demarcadas, as duas normas cultas brasileiras de que Celso Cunha falava. Retomo agora o texto da minha comunicação.]

Também ocorrem, com razoável frequência, omissões do artigo, do tipo *A suas aulas*, em vez de *Às suas aulas*. Esta colecção de exemplos é pequena, mas pouco esforço fiz para a ampliar a partir do momento em que percebi que o que tinha verdadeiramente significado não era o número de exemplos, mas o facto de haver, na prosa de Cleonice, casos, ainda que raros, de colocação brasileira do pronome pessoal átono e de supressão do artigo definido. Verifica-se, assim, que mesmo na norma culta escrita mais lusitanizante que se pode achar no Brasil (recorde-se que todos os textos que percorri foram escritos para serem lidos ou ouvidos por público brasileiro) penetram tais fenómenos emanados da estrutura sintáctica de base do PB. Fenómenos que não devem ser interpretados como vestígios anómalos, susceptíveis de regularização, mas como a guarda avançada de grandes mudanças por vir.

Prometi apresentar um segundo posicionamento acerca destes problemas, também de linguista brasileiro. Celso Cunha sempre acreditou que a língua de Portugal e do Brasil era uma, sem fechar os olhos, no entanto, às diferenças existentes. Inspirado em categorias colhidas na linguística de Saussure e de Eugenio Coseriu, propôs sistematizar essas diferenças em torno de *variantes nacionais*, que define como subsistemas nacionais dentro do arqui-sistema da língua portuguesa. Uma variante nacional não é uma norma, nisso se distanciando do conceito de *standard*, mas um conjunto que reúne e recobre as normas dialectais, sociais e diastráticas de um país. A norma culta a que pertence a língua de Cleonice integra-se, assim, na variante nacional brasileira, ocupando dentro dela a posição mais chegada à variante portuguesa, mas mesmo assim dela se distinguindo. Os factos atribuídos ao PE e ao PB podem ser identicamente distribuídos pelas duas variantes nacionais, mas, enquanto para uns eles assentam sobre gramáticas internas que se distinguem por um pequeno feixe de importantes distinções paramétricas, para outros eles assentam todos sobre uma única gramática, que admite grandes possibilidades de variação interna e pertence, por isso, ao tipo do diassistema. Esta é a principal distinção que se pode fazer entre os dois posicionamentos no plano teórico. No plano prático, ressalto a seguinte: a teoria de Celso Cunha teve a sua aplicação mais elaborada na *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, que assinou com Lindley Cintra: assentando, como é evidente, no princípio de um sistema linguístico único, trata em paralelo, e em rigoroso pé de igualdade, as variantes brasileira, europeia e, adiantando-se um pouco ao curso da história, uma variante africana cujos contornos talvez ainda estejam longe de se definir. É, assim, um misto de gramática normativa e contrastiva, uma “descrição do português actual na sua forma culta, isto é, da língua como a têm utilizado os escritores portugueses, brasileiros e africanos do Romantismo para cá”, com o objectivo de “mostrar a superior unidade da língua portuguesa dentro da sua natural diversidade”⁵.

Prometi também não ensaiar a conciliação entre as posições de Charlotte Galvés e de Celso Cunha, mas nos elementos que alinhei, e que resumem muito mal as ideias de ambos, não será impossível entrever que, por cima de quadros teóricos e metodológicos bem afastados, de pressupostos culturais e ideológicos que talvez não o sejam menos e de recolhas de dados feitas com critérios quase opostos, tanto uma como o outro estão de acordo quanto à vastidão do distanciamento linguístico que observam dentro da língua portuguesa (ou

entre as línguas portuguesas) e quanto à natureza progressiva e inelutável desse distanciamento. É uma lição a tirar pelos construtores de políticas. E um convite à aceitação igualitária entre variantes, pois a compreensão e as possibilidades de entendimento não dependem só, nem principalmente, da língua.

Poderíamos perguntar a Cleonice Berardinelli o que pensa a respeito de tudo isto. Mas aqui ela foi o informante, e informante não tem direito a opinião [quando muito, a reclamação, como não deixou de fazer]. Isto faz-me pensar, tarde de mais, que professor não é o melhor informante linguístico que se possa escolher. Bem o advertia Celso Cunha, recordando como Sílvio Elia achara exagerado dizer-se que o ditongo [ow] estava monotongado no Brasil. “Confesso – palavras de Sílvio – que, na minha pronúncia de falante carioca, o ditongo não desapareceu de todo. E não sou caso isolado”. Ao que Celso juntava, sem disfarçar a ironia: “E realmente não é um caso isolado. Também na nossa pronúncia, na dos Professores Rocha Lima, Antônio Houaiss, Antônio Sales, Antônio José Chediak, Wilton Cardoso, Evanildo Bechara e outros professores brasileiros percebe-se claramente a articulação [ow], na fala tensa, principalmente em final absoluta: *estou, vou, etc.*” E concluía que só os professores é que guardavam o ditongo, pois todas as pessoas de idêntico nível cultural na região do Rio de Janeiro o monotongavam⁶.

Não foi esta a única vez que o ditongo [ow] provocou interrogações quanto à variação linguística. No poema que lerei como epílogo, é a contraditória mudança de [ow] para [oi] e de [oi] para [ow] em vocábulos contemporâneos que parece surpreender o poeta, aquele poeta que Cleonice e eu, de braço dado e imitando Faria e Sousa, temos algum direito de chamar “o nosso poeta”. Mas o ditongo não passa de um pretexto para ele falar, também em modos de apropriação, daquilo que pertence a Cleonice, a todos nós e, sublimemente, a ele mesmo.

A nossa magna lingua portugueza
De nobres sons é um thesouro.
Seccou o poente, murcha a luz represa.
Já o horizonte não é oiro: é ouro.

Negrou? Mas das altas syllabas os mastros
Contra o ceu vistos nossa voz affoite.
O claustro negro ceu alva azul de astros.
Já não é noute: é noite.

NOTAS

¹ Celso CUNHA, “Política e Cultura do Idioma”, in: *Língua, Nação e Alienação*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

² Charlotte GALVÉS, “A Gramática do Português Brasileiro”, in: *Línguas e Instrumentos Críticos*, Campinas, n. 1, Jan.-Junho, 1998, p. 80.

³ Idem, *ibidem*, p. 91.

[60A-30r: 26-8-1930]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CUNHA, Celso. “Política e Cultura do Idioma”, in: *Língua, Nação e Alienação*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CUNHA, Celso; CINTRA, L. F. Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: João Sá da Costa, 1984.

⁴ Paul TEYSSIER, *Manual da Língua Portuguesa (Portugal – Brasil)*, Coimbra, Coimbra ed., 1989, p. 125.

⁵ Celso CUNHA e Lindley CINTRA, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, João Sá da Costa, 1984, p. xiv.

⁶ Celso CUNHA, *A Questão da Norma Culta Brasileira*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985, p. 36.

CUNHA, Celso. *A Questão da Norma Culta Brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985

GALVÉS, Charlotte. “A Gramática do Português Brasileiro”, in: *Línguas e Instrumentos Críticos*. Campinas, n.º 1, Jan-Junho.

TEYSSIER, Paul. *Manual de Língua Portuguesa (Portugal-Brasil)*. Coimbra: Coimbra Ed., 1989.

