

A Dinâmica dos Olhares

**Cem Anos de Literatura
e Cultura em Portugal**

Ficha Técnica

Título: *A Dinâmica dos Olhares – Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal*

Edição e Organização: Ernesto Rodrigues, Rui Sousa

Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa

Lisboa, 2017

ISBN – 978-989-8814-73-9

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a
Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto “UID/ELT/00077/2013”

Ernesto Rodrigues, Rui Sousa

Edição e organização

**A Dinâmica dos Olhares.
Cem Anos de Literatura
e Cultura em Portugal**

CLEPUL

Lisboa

2017

Índice

Apresentação	9
Manuel Teixeira-Gomes	
Ana Alexandra Carvalho	21
<i>Córdova e Granada e No Magrebe</i> de Antero de Figueiredo: estudo e edição crítica de cinco documentos	
Fabrizio Boscaglia	31
Algumas aproximações à obra de Camilo Pessanha	
Bruno Fontes	61
<i>Húmus (1926)</i>, de Raul Brandão	
Miguel Filipe Mochila	71
Notas sobre o percurso poético de Eugénio de Castro: de Portugal para o Mundo	
Bruno Anselmi Matangrano	87
António Carneiro	
Teresa Sofia Bandeira Duarte	105
A construção trágica do sujeito em <i>Diário Íntimo</i>, de Manuel Laranjeira	
J. Filipe Ressurreição	113
Teixeira de Pascoaes	
António Cândido Franco	125
António Patrício: Versos incompletos (ou, melhor, cenas incompletas)	
Amândio Reis	141
Reviver Judith Teixeira	
Suilei Monteiro Giavara	153
As Vibrações da Alma: escrita e trajetória literária de Irene Lisboa	
Fernanda Santos	161
Jaime Cortesão: um cavaleiro andante da Literatura Portuguesa	
Gabriel Magalhães	171
Raul Leal ou da Inclassificável Vertigem	
Pedro Vistas	181

O programa anticlerical de Tomás da Fonseca	
Luís Machado de Abreu	197
Fernando Pessoa	
Dionísio Vila Maior	213
Edmundo de Bettencourt	
Vanda Figueiredo	247
Mário de Sá-Carneiro: 7 tentativas de apresentação seguidas de “Não estou escrevendo uma novela” – uma leitura de <i>A Confissão de Lúcio</i>	
Pedro Eiras	277
Armando Côrtes-Rodrigues, um poeta que “é directamente de Orpheu”	
Anabela Almeida	289
Alfredo Guisado e os fios do discurso	
Fernando de Moraes Gebra	301
Muitas Faces, Um Só Rosto. Roteiro Poliédrico na Obra Literária de José de Almada Negreiros	
Celina Silva	311
Florbela Espanca: uma mulher na contracorrente do conservadorismo lusitano	
Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento	325
<i>Teoria da Indiferença e Leviana: Paradoxo ou Greguería</i>	
Jorge Campos	337
Ferreira de Castro	
Carlos Jorge	353
Coincidir integralmente com a sua época ou a modernidade pós-Pessoa de José Gomes Ferreira	
Carina Infante do Carmo	365
<i>A confissão de Régio</i>	
Isabel Ponce de Leão	379
Militante e/ou escritor: ironias migueisianas	
Georges da Costa	391
Branquinho da Fonseca: a elegância do realismo	
António Manuel Ferreira	405
O legado de Agostinho da Silva	
Renato Epifânio	415
Como Miguel Torga, <i>Job da caneta</i>, via os seus papéis	
Teresa Margarida Jorge	425
Padre Manuel Antunes, sj. Pedagogo da Democracia. Padre Jesuíta, Professor Universitário, Classicista, Filósofo, Crítico Literário e Pedagogo	
José Eduardo Franco e Luís Machado de Abreu	441

Erotismo e escatologia: inquirições senianas	
Jorge Fazenda Lourenço	453
Sophia de Mello Breyner Andresen: Poética da Epifania e Gnose do Absoluto	
Maria Helena Nogueira Ferreira de Jesus	465
O tempo tridimensional ou a anulação do tempo em <i>A Torre da Barbela</i>	
Filipa Barata	475
Olhar a pintura na poesia de Raul de Carvalho	
Isabel Rato	485
Antunes da Silva	
Maria João Pereira Marques	497
Carlos de Oliveira: um percurso na linguagem	
Gastão Cruz	507
Em torno da obra de José Saramago	
António Manuel Andrade Moniz	517
Uma ópera de Agustina Bessa-Luís	
Duarte Ivo Cruz	537
Mário-Henrique Leiria entre a ficção e realidade, ou “as duas faces da moeda”	
Tania Martuscelli	541
Telurismo, erotismo e metapoética em Eugénio de Andrade: apontamentos sobre uma poética da imagem sensorial	
Ricardo André Ferreira Martins	549
A Poesia de Natália Correia	
Elisa Nunes Esteves	559
Movimento, iniciação e esperança no pensamento de António Quadros	
Sofia Carvalho	567
Luís Amaro – o <i>Autor em função de Revisor</i>	
Susana Vieira	583
Uma arqueologia da poesia de Sebastião da Gama	
Ruy Ventura	601
Distração e atenção: a postura poética de Alexandre O’Neill	
Lúcia Evangelista	621
Luiz Francisco Rebello, na primeira pessoa, como Autor	
Helena Isabel Jorge	631
Fernando Campos (1924–2017) ou a urgência da memória	
Cristina Vieira	645
Uma leitura sobre o imaginário do silêncio na poesia de António Ramos Rosa	
Jorge Augusto Maximino	661

Representações realistas na ficção de José Cardoso Pires	
Petar Petrov	673
Augusto Abelaira: Pessoa, História e Contingência em <i>Nem Só Mas Também</i>	
Marcelo G. Oliveira	683
Fernanda Botelho: um desespero feito de esperança	
Joana Marques de Almeida	693
David Mourão-Ferreira: a Obra como rede comunicante	
Teresa Martins Marques	701
António Telmo: Gnose e <i>Kabbalah</i>	
Pedro Martins	711
António Maria Lisboa: pirâmide sem cume	
Joana Lima	725
Nuno Bragança, nome de guerra	
Gabriel Rui Silva	735
(Co)incidências orientais na poética de Ana Hatherly	
Catarina Nunes de Almeida	745
Herberto Helder	
Rosa Maria Martelo	759
“O mais belo espectáculo de horror somos nós” – António José Forte e o mal como ascese poética	
Marisa Salvador	773
Llansol: O Livro	
João Barrento	787
Maria Ondina Braga: autobiografia ficcional, intimismo e melancolia	
José Cândido de Oliveira Martins	797
A necessidade poética da inocência e da morte: Cristovam Pavia	
Pablo Javier Pérez López	809
Reflexões sobre o experimentalismo de Ernesto Manuel de Melo e Castro	
Ana Cristina Joaquim	819
A poesia e o poeta na poesia de Ruy Belo	
António José Borges	833
Notas sobre o exercício da crítica em <i>O Sal Vertido</i>, de Ernesto Sampaio	
Rui Sousa	845
Álvaro Guerra e a Guerra Colonial – memória e testemunho	
João Moreira	857
Biografia de José Carlos Ary dos Santos	
Ana Sofia Henriques	869
Maria Teresa Horta	
Cecília Barreira	877

Fiama Hasse Pais Brandão: uma poesia para o futuro	
João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva	883
A ficção narrativa de Maria Velho da Costa: o caso de <i>Missa in Albis</i>	
Patrícia Soares Martins	893
José Gil	
Eunice Cabral	907
João César Monteiro: a escrita-voz-corpo-câmara-ardente	
Mathilde Ferreira Neves	917
Teolinda Gersão: folheando o cânone	
Annabela Rita	927
Um Breve Olhar sobre a Vida e Obra de Mário Cláudio	
Carla Sofia Gomes Xavier Luís	937
Gastão Cruz: a vida da (na) Poesia	
Simone Caputo Gomes	957
Eduardo Guerra Carneiro	
Ernesto Rodrigues	967
A ficção de António Lobo Antunes: o romance no fio da navalha	
Ana Paula Arnaut	975
Almeida Faria	
Anabela Dinis Branco de Oliveira	985
Manuel António Pina, o poeta sonhado	
Antonio Sáez Delgado	995
João Miguel Fernandes Jorge: Retratos dos Invisíveis	
Fernando Curopos	1003
Porque ele já era escritor. Mário de Carvalho e Os Quatro Elementos	
Editores	
Manuel Frias Martins	1013
Um lugar para Joaquim Manuel Magalhães	
Danilo Bueno	1019
O olhar ético de Lídia Jorge entre herança e testemunho	
Maria Graciete Besse	1027
Manuel da Silva Ramos	
Miguel Real	1039
Notas sobre a Palavra Pobre	
João Oliveira Duarte	1049
Esse imenso limbo semi-escuro: a casa e o <i>ubi sunt</i> em Al Berto	
Ana Catarina Rocha	1065
Luísa Costa Gomes ou o pós-modernismo em regime não heróico	
Luís Mourão	1075

O insólito poético em Luís Miguel Nava (ou uma forma de o texto dar a ver)	
António Carlos Cortez	1085
José Tolentino Mendonça: silêncio e verbo em modo interrogativo	
Suzana Ramos	1099
Gonçalo M. Tavares e a invenção do senso comum	
Lilian Jacoto	1111
Realidade, ficção e metaficção nas obras <i>Os Livros que Devoraram o Meu Pai</i> e <i>A Mágica e Estranha História de Elias Bonfim</i> de Afonso Cruz	
Anamarija Marinovic	1121
A ânsia de novas conexões e a violência da incorruptibilidade: a poesia de Rui Costa	
Margarida Vale de Gato	1135
Manuel de Freitas: a privatização como gesto ou a ironia como ficção testemunhal	
Luís Maffei	1145
Reflexos de luz na escuridão. Sobre alguns aspectos da obra de José Luís Peixoto	
Igor Gonçalo Grave Abraços Furão	1155
Poeta Súbito: A poesia de Miguel-Manso	
José Duarte	1165

Apresentação

Em 1912, uma geração depois do sobressalto da revista *Anátema* (1890), que nomes comparecem no “Inquérito literário” de Boavida Portugal lançado no jornal *República* de 3 de Setembro (com reprodução em volume de 1915), e na estreia de Fernando Pessoa, com “A nova poesia portuguesa”, n’*A Águia* portuense?

Em relação a *Anátema*, um só nome regressa naquele inquérito: Henrique Lopes de Mendonça. Cito os restantes: Júlio de Matos (ele salienta Malheiro Dias e Correia de Oliveira), Pascoaes, Augusto de Castro, Gomes Leal, João Grave, Gonçalves Viana, Francisco Adolfo Coelho, Veiga Simões, Júlio Brandão, visconde de Vila Moura, Carlos Malheiro Dias. Replicaram aos opinantes alguns nomes emergentes: Raul Proença, Antero de Figueiredo, Fernando Pessoa, Augusto Casimiro, João Amaral, Jaime Cortesão, Albino de Meneses, Sousa Costa, Aarão de Lacerda, Manuel António de Almeida, Garcia Pulido, Ribeiro Coelho, Rita Martins, António Monforte, Afonso de Bourbon, Hernâni Cidade. Onde está a selecção nacional? Boavida Portugal explicaria, em nota:

Sabemos recair sobre nós a gravíssima acusação de não havermos citado a depor no inquérito figuras de destaque no nosso meio intelectual. Não é bem assim: é que nós ainda não dissemos os nomes de todos que consultámos e não quiseram responder. E detraz disto está toda uma via-dolorosa de esforços baldados, de respostas desanimadoras, de passos perdidos. Por exemplo: os snrs. Manuel de Oliveira Ramos, lente da Universidade de Lisboa; Eugénio de Castro, o poeta ilustre; Marcelino Mesquita, o dramaturgo insigne, nem se dignaram responder ás nossas cartas. Outros não quiseram depor, como os snrs. José Sampaio (Bruno) por andar mal disposto de espirito; Mendes dos Remédios não pôde concentrar a atenção por envolvido nas lidas do governo académico; Carlos de Mesquita agradeceu o nosso excesso de amabilidade, mas pediu que riscássemos da lista o seu nome, por não poder dar uma reponta satisfatória; Teixeira de Queiroz, [*sic*] confessou-se humilde no caso, declinando a honra por não ser crítico, [...];

Antero de Figueiredo disse não ser crítico e só os críticos poderem dar serenas respostas; [...] Manuel da Silva Gaio, tendo dado todas as provas do seu apreço pela nossa ideia, andava doente, oferecendo-se, aliás, para outra vez; Coelho de Carvalho prometeu sempre, marcou muitos *rendez-vous* por só lhe faltar passar a resposta a limpo e... faltou sempre; Júlio Dantas, depois de querer saber quem eram os companheiros que lhe havíamos escolhido (não pela sua pessoa, mas pelo lugar que ocupava...), encontrou bem, mas fugiu sempre; Guerra Junqueiro mandou-nos telegramas, falámos-lhe em Lisboa, prometeu sempre, mas...

Ora, com gente assim, nada de completo se pôde conseguir. Mas, enfim, foi a primeira e a falta de hábito desculpa-os. (p. 286)

Se pensarmos que Adolfo Coelho estivera nas Conferências do Casino (1871) e António Monforte (pseudónimo de António Sardinha) contava 25 anos, entende-se um esforço republicano de convergência geracional e ideológica.

Agora, interessava saber se “as tendências dos novos escritores” significavam “uma ressurreição da vida nacional”, e qual o “laço histórico-social” que religava ao passado, bem como se se evidenciava nas letras “um claro reflexo da revolução política”.

Carta de Pascoaes cumpria balanço útil:

Nem quero mesmo referir-me aos dois maiores poetas europeus – Guerra Junqueiro e Gomes Leal.

Basta-me falar de António Correia de Oliveira, Jaime Cortesão, Afonso Lopes Vieira, Mário Beirão, Augusto Casimiro, Afonso Duarte, e, depois destes, dos novíssimos poetas, Carlos de Oliveira, Augusto Santa Rita, Afonso Mota Guedes. Eis uma vasta seara espiritual dadivosa e prometedora dos mais belos frutos. Estes poetas criaram em Portugal uma poesia profundamente portuguesa e original. Eles bebem a sua inspiração no mais íntimo veio religioso da alma lusitana, criadora da Saudade, a Virgem do Desejo e da Lembrança, nascida do casamento do Paganismo com o Cristianismo. (1915: 30-31)

Lembrado Leonardo Coimbra, vinha ao romance, com

representantes de grande merecimento: Raul Brandão, Antero de Figueiredo, Vila Moura, António Patrício, Malheiro Dias, Souza Costa, Veiga Simões, João Grave e Justino Montalvão.

Os nossos prozadores são admiráveis artistas, mas precisam de criar um alto pensamento luzitano que organize e oriente a sua obra. (p. 31)

A dispersão conceptual dos depoentes era imagem de um país que se não encontrava, já transformado o Partido Republicano em democráticos, evolucionistas e unionistas. Outra síntese deve-se ao jovem Augusto de Castro, que pressentia “um grande espírito de revivescência nacional”:

A obra de Teófilo Braga, que durante anos, sósinho, quasi sem ser lido, edificou as bases da historia das tradições literárias portuguesas, começa a ser discutida. Júlio Dantas, Lopes Vieira ressuscitam, no teatro, Camões e Gil Vicente. Correia de Oliveira, e Augusto Gil fazem, como João de Deus e como António Nobre, versos para o povo. Eugénio de Castro transforma-se num neo-clássico. Escritores como D. Carolina Michaëlis, falam-nos dos quinhentistas e ensinam-nos a amál-os. Delfim Guimarães estuda o poeta Crisfal. Malheiro Dias retoma o romance português de amor. Antero de Figueiredo escreve numa lingua cristalina os amores de Inês de Castro. A tradição clássica, a tradição popular, a tradição camiliana, vêm purificar a obra literária, nacionalisá-la não só nos seus aspectos, mas no seu espirito, vivificá-la, dar-lhe o sentimento da raça, que começava a faltar-lhe, o culto da linguagem, que se prostitua. (p. 39-40)

Veiga Simões também faz a sua lista:

E pois que me pergunta pelos artistas da nossa terra que considero, deixe-me agora indicar-lhe António Patricio, voluptuoso filho de Dionysos, o maior prosador da nossa terra depois do Eça e do Fialho; Teixeira Gomes, o irregular belo escritor do *Agosto azul*; Silva Gaio e Eugénio de Castro, Jaime Cortezão e Mário Beirão, Correia de Oliveira e Lopes Vieira, Carlos Parreira e Augusto Gil, Vila Moura e... E, considerando já Ramalho e Gomes Leal na história da literatura, com isto me parece quasi esgotada a lista dos camaradas que mais estimo, literariamente. (p. 92-93)

Todos eram concordes na marcada influência francesa e no apego do público leitor ao jornal, com recusa do livro¹. Se a maioria dos nomes hoje canonizados em histórias da literatura comparece, estariam aí, na lista de 1890 ou na de 1912, os que o público lia? E quem lia poesia, no pós-República? Prosa de imaginação, sim. Ora, a ficção necessária encontrava-se nos folhetins da Imprensa diária, como, hoje, temos telenovela ao almoço, ao lanche e ao jantar.

Além dos já falecidos, antes de 1890 – João de Andrade Corvo e Eduardo Coelho –, tínhamos, nesses rodapés da imaginação: Francisco de Barros, Brito Aranha, Pinheiro Chagas, Artur Lobo d'Ávila, Rodrigues Braga, César da Silva,

¹ A melhor *charge* está em André Brun, "O mais bello livro", *Praxédes, Mulher e Filhos*, Lisboa: Guimarães & C.ª – Editores, ⁵1922 [no rosto, 3.ª ed.]. No pretexto de inquérito da *República* sobre "o mais bello livro português dos ultimos trinta ânos", esta crónica de 1914 pergunta isso mesmo ao amigo Praxédes, "jungido á canga da repartição". Resposta: "Para mim, não ha como *Os Milhões da Viscondessa*. Não leu? Veiu em folhetins no *Seculo*. Sim, senhor. Béla obra! A minha mulher gostou mais da *Virgem parricida*, que veiu no *Noticias*; mas, aqui para nós, aquilo é uma estúpida que não entende nada de literatura. Tenho lido muitos folhetins. Aqui, na repartição, leio quasi todos; mas como aquele nenhum." (p. 117) Contado o argumento, volta o cronista: "– Mas, meu caro Praxédes, isso é literatura francêsa de fancaria, de décima terceira classe, *ad usum* das porteiras da capital do mundo. Eu perguntava-lhe qual é o livro português de que você mais gosta. // – "Ah! Livros portugueses... Nunca li nenhum..." (p. 118).

Alberto Pimentel, Luís Trigueiros, António de Campos Júnior, Cândido de Figueiredo, Lourenço Cayola, Eduardo de Noronha, Ludgero Viana, Jaime de Magalhães Lima, Manuel Piloto, Carlos Diniz, Alexandre de Vasconcellos e Sá, Heliodoro Salgado, Gervásio Lobato, Eugénio Silveira.

Nenhum dos 22 nomes está na revista *Anátema* ou é entrevistado no “Inquérito Literário”. Estas imaginações de rés-do-chão persistem no enredo de História nacional, dominado pelos heróis pátrios de Campos Júnior, enquanto outros se al-candoravam no palco, tal D. João da Câmara, ou em livro, caso dos extensíssimos Alberto Pimentel e Eduardo de Noronha.

Simultaneamente, o crítico Fernando Pessoa, ao rastrear, n’*A Águia* (1912), *a nova poesia portuguesa*, recua a Antero de Quental e António Nobre (que morre em 1900, ano, também, de Eça e de Luciano Cordeiro) para situar a fase que desagua no Guerra Junqueiro de *Oração à Luz* (1904), “obra máxima da nossa actual poesia”, e no Teixeira de Pascoaes de *Vida Etérea* (1906). Já entrevê a “nova fase de António Correia de Oliveira” e outros, como Jaime Cortesão (1884-1960) – futuro historiador – e Mário Beirão, “de ideação complexa” (esta “supõe sempre ou uma intelectualização de uma emoção, ou uma emocionalização de uma ideia”), que escreverá uns versos, “Lá vamos, cantando e rindo”, adaptados a hino da Mocidade Portuguesa salazarista.

Para Pessoa, o autor de *Pátria* (1896) é superior a Chateaubriand ou Edmund Spenser; e “De um canto à luz tira Junqueiro uma das maiores poesias metafísicas do mundo, poesia que se pode comparar só a *Ode on the Intimations of Immortality* de Wordsworth”. Nesta senda de quase geral admiração resumida na *História da Literatura Realista* (1914), de Fidelino de Figueiredo, não espanta que Leonardo Coimbra dele diga “um Poeta como Ésquilo, Dante, Shakespeare, Camões”, e Raul Proença “o maior poeta da volúpia que eu conheço em língua portuguesa”. O amigo Miguel de Unamuno considerava-o “um dos maiores do mundo”. O contraponto está em Mendes dos Remédios, *História da Literatura Portuguêsa* (⁵1921), que só o cita a propósito de João Penha (1838-1919), como também apaga Gomes Leal, Pascoaes, Pessanha, Júlio Dantas, etc., ausentes do cânone da Universidade de Coimbra.

A geração nascida com o século, que entrava nas lides literárias no ano da sua morte (1923), olhava para Junqueiro como a de Eça para Victor Hugo: “[...] era o nosso mestre, o nosso guia, o nosso Poeta (com P maiúsculo!), diria mesmo o nosso deus”, lembrou António Álvaro Dória em 1980², ano em que um programa televisivo dedicado ao freixenista despertou polémica nos jornais. Após entrevista de primeira página no *Diário de Notícias* (26-I-1923) – “O glorioso poeta dos «Simples» [...] faz uma enternecedora profissão de fé religiosa”, rezava manchete –, a comoção tomou conta do país, “Quando na tarde de 7 de Julho de 1923 os

² *A Tribuna* (Lisboa), 15-I-1980.

placards dos jornais anunciaram a morte de Guerra Junqueiro”, informa Dória. ‘Voz da Revolução’, com amigos em todos os quadrantes, o fétetro do antigo deputado do Partido Progressista e representante da República em Berna saiu da Basílica da Estrela, foi aos Jerónimos e descansou no Panteão Nacional. À glória seguia-se a consagração, vizinhando Garrett (1854) e João de Deus (1896); o ex-poeta Manuel de Arriaga (1917) repousava ali como Presidente da República, e assim será com Teófilo Braga (1924), apesar de lírico, contista, historiador e professor de literatura – mas não Manuel Teixeira-Gomes (1860-1941), outro Presidente e exilado, cuja arte da palavra requer atenção.

Em 1924, a tese de licenciatura do futuro José Régio, editada como *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa* (1925), reconhecia que “Guerra Junqueiro e Gomes Leal conquistaram um público vibrante”, apesar do que, e feita análise aos altos e baixos, “teremos de considerar Junqueiro um poeta medíocre”. A par de releituras afins de António Sérgio e outros, contrabalançadas por entusiastas, a chama institucional manteve-se: o município portuense delibera criar (8-II-1940) a Casa-Museu Guerra Junqueiro; no centenário do nascimento, *Antologia* destinada à juventude – representando um vate compassivo e resignado – incendeia jornais, é discutida na Assembleia Nacional e transforma 1950 em “ano áureo de Junqueiro”³. A Academia das Ciências persiste no elogio – encabeçada por quem, nesse primeiro quartel do século, se guindou a glória concorrente: Júlio Dantas.

Quando, em 1952, a mesma Academia promove uma Exposição Bibliográfica e Iconográfica de Júlio Dantas (1876-1962), impressiona, a abrir catálogo, a opinião de “contemporâneos ilustres” sobre o antigo ministro da República. A bibliografia concorre, em número, com a de Camilo Castelo Branco; a sua expansão internacional faz empalidecer qualquer um, e ninguém o suplanta em representações cénicas no estrangeiro; são inúmeros os galardões atribuídos cá dentro e lá fora. *A Severa* (1901) foi drama e mau romance (encomenda de que o próprio se arrependeria), consagrado como filme em 1931, mas igualmente ópera, opereta, zarzuela, bailado, pintura, escultura, quadro de revista do ano, com imitações, paródias e decalques; *A Ceia dos Cardeais* (1902), que também suscitou paródias, teve 48 edições em 60 anos, infinitas traduções, récitas nacionais e estrangeiras, da Europa ao Japão; os contos de *Pátria Portuguesa*, folhetim d’*A Capital* (desde 1-X-1913; ilustrações de Alberto Sousa), foram louvados em portaria do *Diário do Governo* (n.º 301, de 26-XII-1913), e despacho ministerial de 23-VII-1914 aprovou o livro para prémios escolares; o conto mais conhecido, “O tambor”, era lido nos palcos e fazia chorar plateias. Dantas conviveu com a inteligência brasileira e, mais, europeia – de Valéry a Huizinga –, representante único de Portugal nas conferências de Genebra, Paris e Madrid,

³ Norberto Lopes, no *Diário de Notícias* (Lisboa), 26-XI-1979.

que a Sociedade das Nações organizava, num apelo à “constituição de uma união europeia, sem prejuízo das tendências particulares e do carácter próprio de cada nacionalidade”. Ao renovar-se-lhe o mandato presidencial na Academia (14-I-1954), não admira ver-se nele a “personificação da mais fecunda e brilhante carreira literária dos nossos dias”⁴.

Face a isto, o “Manifesto Anti-Dantas” (1916) teve menos impacto do que se julga. Almada citava, contudo, outros nomes em vista: Rui Chianca, Vasco [de] Mendonça Alves⁵, Urbano Rodrigues, Ramada Curto, Sousa Costa, Ode-miro César, Alfredo Guisado, Albino Forjaz de Sampaio... Cada um destes tem importância relativa no teatro, na reportagem, no camilianismo, na historiografia e coordenação de colecções ou páginas literárias. Era a recusa de um jovem grupo minoritário, demarcando-se de coetâneos aplaudidos em cena e nos jornais. Incólumes, passavam nomes grados e estreantes: no teatro, D. João da Câmara (1852-1908), Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931), Marcelino Mesquita (1856-1919), A. Patrício (1878-1930), Alfredo Cortez (1880-1946), Vitoriano Braga (1888-1940); na ficção historicista, o conde de Sabugosa (1854-1923), Antero de Figueiredo (1866-1953), Carlos Malheiro Dias (1875-1941); na memorialística coimbrã – não se referia Almada, no “Manifesto...”, aos “palermas de Coimbra”? –, Trindade Coelho, com *In Illo Tempore* (1902), cuja terceira e definitiva edição de *Os Meus Amores* (1901) lhe assegurou presença regular nas escolas, e óptimas tiragens à roda de 1961, até à exposição itinerante no centenário da morte. António Patrício revive, também contista; os demais suscitam aquele comentário de Dantas, na crónica “Marcelino”: “[...] lembrei-me de Marcelino Mesquita, morto ainda não há um ano e já tão injustamente esquecido.”⁶

Energia, pois, a geração de *Orpheu*, que firmou o nome de Camilo Pessanha, já estudado naquele Régio – a par de um muito influente Eugénio de Castro (1869-1944) –, geração canonizada em Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e no Almada Negreiros de *Nome de Guerra* (1938, romance escrito em 1925): mas onde estão os *órficos* Raul Leal, Luís de Montalvor, Armando Cortes-Rodrigues, Ângelo de Lima, Albino de Meneses, Alfredo Guisado?

Entretanto, quem *significava* era Junqueiro; quem *aparecia* era Dantas. Perfilavam-se Teixeira de Pascoaes (1877-1952), o nacionalismo de António Correia

⁴ Fernando Emygdio da Silva, “Júlio Dantas / Presidente da Academia”, *Conferências e mais Dizeres*, volume II, Lisboa, 1963: 135.

⁵ Membro do triunvirato directivo do Teatro-Estúdio do Salitre (com Gino Saviotti e Luiz-Francisco Rebello), está no respectivo jornal, *Intervalo n.º 1*, com Jorge de Faria e, entre outros, José de Almada Negreiros, pintor... Em “Remembrando Vasco de Mendonça Alves no primeiro centenário do seu nascimento” (*O Primeiro de Janeiro*, 29-VI-1983), António Manuel Couto Viana contou como, em 1975, dele encenou *A Conspiradora*, “dada a espantosa actualidade do texto, nesse tempo agitado de revolta política, quando as prisões, em nome da liberdade, se esvaziavam de toda a casta de presos e, em nome da mesma liberdade, se enchiam de presos de toda a casta”.

⁶ Em *Abelhas Douradas* [1920], Lisboa: Portugal-Brasil, 2.ª ed.: 151.

de Oliveira (1879-1960) e Mário Beirão (1890-1965) celebrado pelo Estado Novo, a que devemos acrescentar Augusto Gil (1873-1929), popularizado com “Balada da Neve”, Afonso Lopes Vieira (1878-1947) e João de Barros (1880-1960). Estes dois perduravam enquanto traduzindo ou adaptando os clássicos para as crianças – por vezes, os caminhos menos ínvios da glória. Morria Raimalho Ortigão (1836-1915), a vários títulos presença constante; ninguém estuda as comédias do campo e da cidade de Teixeira de Queiroz (1848-1919); enfim, distraídos de Florbela Espanca (1895-1930), só postumamente se ocorreu às sucessivas edições dos seus sonetos, antes do interesse que hoje desperta. Pior era o caso de Fialho de Almeida, e, mesmo, de Raul Brandão, cuja actualidade, de *Húmus* (1917) às *Memórias* (1919-1933), só tarde a Universidade consagra. A banda desenhada recriou *A Morte do Palhaço* (1926; = *O Diário de K.*, de Filipe Abranches, 2001).

Ora, em 1913, estreara-se Aquilino Ribeiro, que domina a cena durante 50 anos. Trazia fama de bombista, fugitivo e exilado, até de alegado regicida, pelo que foi controversa a sua entrada no Panteão Nacional, em 2007. Impõe-se nos anos 30; para o grande público, é *O Malhadinhas*, que saíra em *Estrada de Santiago* (1922), antes de se autonomizar em volume. Beneficiava de ser o primeiro folhetinista do nascente *Diário de Lisboa*, que se faz seu arauto desde 1921. A apreensão de *Quando os Lobos Uivam* (1958) e o processo judicial guindaram o nome de Aquilino além-fronteiras – persistindo dificuldades de tradução –, contribuindo para reforçar a oposição ao regime. Uma série televisiva (2006) cumou esse título.

Pascoaes celebra-se também nos anos 30, ao estampar uma série de biografias, a melhor das quais, *São Paulo* (1934), é traduzida até à extrema Europa. Internamente, continua a ser o poeta metafísico – último romântico – e de alguns que desadoram Pessoa.

Este apagara-se obscuramente (1935) num quarto de hospital; no 31 de Dezembro anterior, júri do Prémio Antero de Quental atento à *política do espírito* preferira, à *Mensagem*, *A Romaria* do estreante Vasco Reis (pseudónimo de franciscano que também assinou Reis Ventura; 1910-1988). A pouco e pouco, foi Pessoa crescendo: de um prémio de consolação subiu a alturas insuperáveis; aquando do centenário do nascimento (1988), tornara-se um emprego público, dando razão à frase “Tanto Pessoa já enjoa” – inventada por Mário de Carvalho, num domingo à tarde entre amigos, em casa de Fernando Guerreiro. Os restos mortais trasladados para o Mosteiro dos Jerónimos quase se envergonham do espaço ocupado, bem menos do que Luís Vaz (se dele são os restos) ou Alexandre Herculano, cujas ovações no centenário do nascimento (1910; não as indigentes de 2010) ofuscam quaisquer honrarias de hoje. Bastariam as 700 páginas do tomo XXI do *Dicionário Bibliográfico Português* (1914).

Em 1930, saíra *A Selva*, de Ferreira de Castro (1898-1974), um dos maiores êxitos nacionais, cedo em 15 línguas, na caução do tradutor Blaise Cendrars. Popular e profissional das letras, assim foi ele até à morte; mas nem o filme (2005) daquela aventura amazónica ressuscitaria escritor estilisticamente pobre. Ter morrido em Maio de 1974, na turbulência pós-abrilina, já desajudara. Editado desde 1916, teve uma das mais longas carreiras literárias, só suplantado por José Saramago (desde 1947), Dantas e Miguel Torga (entre 1928 e 1993, datas do primeiro e último livro em vida) – se descontarmos António Vieira (1625-1697)... Os “100 anos de vida literária” foram comemorados, em Outubro de 2016, na Fundação Eng. António de Almeida, Porto (exposição, catálogo, conferências).

Ainda nos anos 30, estreiam-se Fernando Namora (1919-1989) e Alves Redol (1911-1969), este citado nos inquéritos da década de 70, porque lido no ensino secundário *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos* (1962). Luís de Sttau Monteiro (1926-1993; *Felizmente Há Luar*, 1961) ou Agustina Bessa-Luís (*A Sibila*, 1954) não tinham a mesma sorte, embora também obrigatórios. Universitários inquiridos listavam os contemporâneos a partir de Namora, à frente de Pessoa, Redol e do José Gomes Ferreira (1900-1985) de *Aventuras de João Sem Medo* (1963).

Após Aquilino, a dupla Ferreira de Castro – Fernando Namora domina o mercado. Este, além do cinema, da televisão e do colunismo na Imprensa, aproveitou as relações que ofereciam academias e congressos internacionais. Quis ainda renovar-se, narrativamente: era tarde. Alçara-se *instituição*, a mais completa antes de Saramago, já este e António Lobo Antunes começavam a impor-se. Mas o Casino Estoril celebra os seus 50 anos de carreira (1988) e lança um prémio com o seu nome.

Aqui chegados, vimos “o primado de Junqueiro” (Vitorino Nemésio: “É que Junqueiro tinha a magia dos verdadeiros magos. Esteticamente, não seria um mestre, mas a força e a sedução da sua voz davam-lhe espiritualmente a configuração de um sacerdote.”); a glória em cinzas de Júlio Dantas, presidente executivo da Comissão Nacional dos Centenários, do Congresso do Mundo Português (1940), da Academia das Ciências, não tão sem importância que não fosse destinatário de um exemplar de *Mensagem*, remetido por Pessoa⁷; a difusa permanência de Pascoaes também fundada nos olhares sobre o *saudosismo* como filosofia nacional; presença cíclica aquilniana; o crescendo pessoano, ou como se arquitecta uma genialidade; Ferreira de Castro e Fernando Namora semi-apagados⁸. Não esquecemos os centros de estudos, revistas, fachadas de escola

⁷ Em carta de 25 de Dezembro de 1934, Dantas agradece, ainda, um segundo exemplar destinado à biblioteca da Academia das Ciências. A missiva foi revelada por Arnaldo Saraiva em *Persona* (Porto), 4, Jan. de 1981.

⁸ Conferenciei sobre este na Academia das Ciências (3-XII-2014); texto saído no *JL – Jornal de Letras, Artes & Ideias* (Lisboa), 18-II-2015.

ou de biblioteca e actos académicos, que timidamente os actualizam.

Miguel Torga (1907-1995), após o centenário do nascimento, parece regressar ao limbo donde jamais quis sair. Teimosia alada, fez-se, *em ausência*, insuportável a vários regimes, do salazarismo ao neo-realismo. Na derradeira vintena, com os Presidentes Ramalho Eanes e Mário Soares, foi erigido em repositório de valores pátrios. A escola folheava *Novos Contos da Montanha* (1944); mas, pela sua peculiar relação com o Poder político, literário e editorial – que o censurou, prendeu e seduziu –, Torga revivesce na qualidade de intelectual maior do século.

A par destes nomes, existe uma realidade exclusivamente devedora do público e da sede de imaginação, que desloca a atenção para o exclusivo do romance de aventuras. Aqui, houve êxitos invejáveis: os quadros históricos de António de Campos Júnior (1850-1917) entusiasmaram corações lusíadas, em folhetim e encadernados; Mário Domingues (1899-1977), seus pseudónimos, romances e biografias, formaram outras gerações; Roussado Pinto (1926-1985) heteronimizou-se e diversificou a edição, já decisivo no policiesco Ross Pyn. Exposição e catálogo da Biblioteca Nacional, em 2003 – intitulado *Antes das Playstations: 200 anos de Romance de Aventuras em Portugal* –, evocaram dezenas de assinaturas que fizeram as delícias da juventude.

Um terceiro núcleo, com fortunas díspares consoante os tempos, constitui a ossatura das letras novecentistas. Entre inúmeros, fixemos Ruben A., Nuno Bragança, Vergílio Ferreira, José Rodrigues Miguéis, Nemésio e José Régio. Jorge de Sena é o mais completo, inclusive, na luta por um reconhecimento que nunca lhe faleceu (julgasse ele o contrário). Há, nestes, algo de *excepção*. Mas, se Bragança cabe todo num volume (2008), Miguéis viveu anos sem editor, ou em saldos, após a edição da obra completa por Teresa Martins Marques (1994-1996); e, todavia, *Páscoa Feliz* (1932) precedeu *O Estrangeiro* (1942), de Camus, *A Escola do Paraíso* (1960) assombra-nos, com a narrativa da primeira década do século: certas quarentenas são culpa dos próprios autores, ou de herdeiros.

O carinho crítico estende-se a Augusto Abelaira, Fernanda Botelho, Maria Judite de Carvalho, João de Araújo Correia, Mário Dionísio, Branquinho da Fonseca, Manuel da Fonseca, José Martins Garcia, Olga Gonçalves, Mário-Henrique Leiria, Irene Lisboa, Carlos de Oliveira heroificado na *bd* e no cinema, José Cardoso Pires, José Marmelo e Silva, Alexandre Pinheiro Torres, Mário Ventura. Na poesia, uns aproveitaram comportamentos públicos – Al Berto, Mário Cesariny, Natália Correia, David Mourão-Ferreira –, outros cumpriram um longo percurso – Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen, Ruy Belo, Fiama Hasse Pais Brandão, Eduardo Guerra Carneiro, Raul de Carvalho, Mário Cesariny, Ruy Cinatti, João José Cochofel, Sebastião da Gama, António Gedeão, Luiza

Neto Jorge, Rui Knopfli, Alberto de Lacerda, Adolfo Casais Monteiro, Alexandre O'Neill, Fernando Assis Pacheco. Não se enumeram demais presencistas, surrealistas e neo-realistas.

Todos estes sofrem de uma diluição exemplificada no multifacetado António Pedro (evocado, todavia, em 2016), extensiva a quantos, hoje, não suscitam o interesse crítico.

Entro, assim, na matéria deste livro, iniciativa de Rui Sousa pensada no quadro de 1912-1915, no centenário do inquérito de Boavida Portugal e da ruptura de *Orpheu*.

Foi seu propósito reunir cem autores escolhidos por cem ensaístas, quando não era ele próprio a sugerir. Projecto sem fim à vista, tão difícil é cumprir promessas e prazos neste agradável jardim, prometi, enquanto responsável pelo CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, editar este material até finais de Setembro de 2017. É uma forma de respeitar 94 colaboradores, alguns dos quais ainda deram derradeira demão ao seu texto. O CLEPUL agradece.

Autores previstos ficaram de fora, por demora dos colaboradores: Nemésio, Redol, Manuel da Fonseca, Maria Judite de Carvalho, Cesariny, Luís Pacheco, Alberto Pimenta, Luiza Neto Jorge. O texto sobre Adília Lopes tinha insuficiências bibliográficas. Pensei escrever eu mesmo sobre eles – mas ia contra a lógica de um autor / um crítico, lógica distraída quando encontrei um caso de poeta estudado e estudando: seria injusto cortar um braço. Pensei substituí-los por grandes ausentes. Atrás, citei alguns que incluiria de bom grado, mas alfabeto, ainda, António José Saraiva, António Nobre, Baptista-Bastos, Eduardo Lourenço, Eugénio Lisboa, Fernando Namora, Hélia Correia, João Rui de Sousa, José-Augusto França, José Marmelo e Silva, Luís Amaro, Luísa Dacosta, Manuel Alegre, Maria Isabel Barreno, Olga Gonçalves, Pedro Homem de Mello, Trindade Coelho, Urbano Tavares Rodrigues, Vergílio Ferreira... Reforçavam matéria filosófica, artística, cultural, literária. Era inviável – além de ser tarde. Outros dias virão para novos convívios.

Sem pretensões a cânone, veja-se esta selecção nos seus méritos. São 94 ensaios sobre nomes ou obras importantes, cuja fortuna literária será reavaliada em futuras páginas e novos olhares. Prova desta dinâmica é depararmos com nomes que só pontualmente emergem, ou não são convocados em estudos literários. Se há manifestações pouco representadas (teatro, cinema, pintura), outras nem comparecem. Parca filosofia não compensa o que pudéramos ter em história e teoria da cultura.

Domina, pois, o literário, seja em forma de retrato – daí, um autor-título –, seja no pormenor de obra significativa. Muitos são visitados por estudiosos de primeira água. E não faltam revelações.

No respeito pela grafia de cada ensaísta, salvo no caso de gralhas ou no nome de Eugénio (não Eugênio) de Andrade, procedi a uma regularização de partículas quase invisíveis (*in, op. cit., etc.*).

São mil, cento e setenta e cinco páginas de um novo inquérito sobre nascidos entre 1860 e 1979, que iremos aperfeiçoando noutros ensaios e novos livros.

Ernesto Rodrigues

Manuel Teixeira-Gomes

Ana Alexandra Carvalho¹

Manuel Teixeira-Gomes é uma figura incontornável no panorama da História e da Literatura portuguesas, na viragem do século XIX para o século XX. Ao longo da sua vida, este algarvio ilustre foi sempre um apaixonado por viagens, cultura e estética (mulheres, paisagens, artes e literatura), distinguindo-se como um escritor prolífico, heteróclito e de estilo apurado, patente na sua obra literária, tanto ficcional como de viagens, crónicas, memórias ou cartas. Reconhecido como uma figura política e histórica da maior importância, Teixeira-Gomes revelou-se, primeiro, um conceituado diplomata e, aos 63 anos, foi escolhido para exercer o cargo de Presidente da República. Contudo, demitiu-se volvidos dois anos, por não aceitar os desmandos da política nacional coeva, os quais considerava indignos do verdadeiro espírito republicano. Em consequência, exilou-se voluntariamente da pátria, retomando a sua condição dilecta de viajante. Instalou-se, depois, em Bougie, na Argélia, onde passou o resto dos seus dias, tendo aí falecido a 18 de Outubro de 1941. Senhor de uma cosmovisão singular, refinada e culta, na qual a paisagem natural e humana, sobretudo a do seu Algarve natal, se transforma em objecto de arte, fortemente sensual, por vezes mitificado, outras vezes satirizado, em Teixeira-Gomes a escrita da beleza combina-se amiúde, porém, com o grotesco, o estranho, o monstruoso e o fantástico.

I. Nascido em Portimão a 27 de Maio de 1860, Manuel Teixeira-Gomes aí frequentou a instrução primária, entrando depois, aos 10 anos, para o Seminário de Coimbra. Destes estudos secundários nasceria, porventura, o seu fascínio pela cultura clássica, quer a greco-latina da Antiguidade, quer a literatura patrística do século XVII, nomeadamente a obra do Padre Manuel Bernardes. Foi logo nessa primeira época da sua vida que Teixeira-Gomes desabrochou para o amor,

¹ Universidade do Algarve e CLEPUL.

mas também para a política e a literatura, como o próprio conta num tom humorístico: “Sem ter sido um menino prodígio, fui no entanto excepcionalmente precoce na visão do amor e da política. Aos oito anos a ‘voltigeuse’ [...] de uma companhia de cavalinhos, que passou pela minha terra, inspirou-me tal paixão, que adoeci quando ela desapareceu”². Afinal, como mais tarde veio a descobrir, “essa funesta beldade excedia muito os quarenta” e “era mãe do director do circo ambulante” (p. 99). No entanto, essa imagem feminina – “de saíinha curta e tufada, luzente de lantejoulas, sobre o cavalo branco, onde se equilibrava em atitudes de estátua viva” (p. 99) – fascinou-o e marcou-o para sempre nas suas relações eróticas. Um pouco mais tarde, adere ao ideário republicano, que também não mais abandonou. Foi então que a sua vocação literária se manifestou pela primeira vez: “[...] enchi um sem número de páginas do álbum de outro condiscípulo [...] com a descrição fantástica de um sonho, obra literária que alguns leitores [...] benevolmente reputaram superior ao que seria lícito esperar de inteligência tão verde em anos” (p. 98-99).

Em 1877 matriculou-se na Faculdade de Medicina de Coimbra. Porém, dos seus tempos de universitário recolheria quase exclusivamente os frutos da vida boémia, a qual prolongou depois nos círculos intelectuais e político-literários de Lisboa e do Porto. Sobre os seus anos de estudante, diz ele: “Achando-me na Universidade, solto e livre aos quinze anos, desforrei-me não abrindo mais os compêndios”³. Ora, o resultado não podia ser outro, como ele próprio constata mais adiante: “reprovações e anos perdidos; peregrinações estéreis pelas várias escolas do país; conflitos com a autoridade paterna; boémia descabelada, miséria, fome e... literatura”⁴.

A partir de 1891, juntou-se aos negócios do pai, um rico comerciante portimonense que desejava exportar figos secos e outros produtos algarvios para os mercados do Norte da Europa. Esta actividade comercial e os dividendos por ela produzidos permitiram a Manuel Teixeira-Gomes viajar confortavelmente, ao longo de quase vinte anos, pela Europa do Norte (França, Países Baixos, Alemanha), mas também pela bacia do Mediterrâneo (tanto na Europa do Sul, como no Norte de África). Assim, Teixeira-Gomes foi adquirindo uma notável cultura para a qual contribuiriam o seu temperamento de devorador de livros e de apaixonado viajante, tornando-se num profundo conhecedor da arte europeia e norte-africana. No entanto, como ele próprio afirmou, “por esse período pouco

² Manuel Teixeira-Gomes, “Carta a João de Barros (com alguns dados autobiográficos)”, escrita em Tunes e datada de 20 de Abril de 1927, in *Miscelânea*, Lisboa: Portugália Editora, 1959, p. 98-99 (95-118).

³ Manuel Teixeira-Gomes, “Carta a João de Barros (com alguns dados autobiográficos)”, *op. cit.*, p. 100 (95-118).

⁴ Manuel Teixeira-Gomes, “Carta a João de Barros (com alguns dados autobiográficos)”, *op. cit.*, p. 100 (95-118).

ou nada [o] atormentavam as veleidades literárias”⁵; apenas “quase na altura dos quarenta anos” lhe “rompeu [...] o apetite de escrever um livro” (*ibidem*). Tratou-se de *Inventário de Junho*, publicado em 1899, ao qual se seguiram *Cartas sem Moral Nenhuma* (1903), *Agosto Azul* (1904), *Sabina Freire* (1905) e *Gente Singular* (1909). Tal profusão literária deveu-se, segundo Teixeira-Gomes, ao facto de ele considerar então que, “naquela curva da vida a literatura entretinha deveras, e podia preparar recursos para atenuar o desamparo e as misérias da velhice, [pondo-se ele] a «maginar» dramas, romances e novelas”⁶. Mais adiante, o autor acrescenta o seguinte:

Nessa vida pré-histórica [...], a literatura figurava como elemento complementar de harmonia: compunha-me o espírito, à semelhança de um móvel cómodo, e convidativo ao repouso, ou ao devaneio, que se coloca em sala bem arranjada. Nem pretensão à fama, nem à glória, mas somente instrumento de entretenimento, de diversão, de prazer⁷.

Contudo, a Revolução do 5 de Outubro de 1910 provocou uma profunda alteração na vida pacata e literária de Teixeira-Gomes. Entre 1911 e 1925, dedicou-se patrioticamente à causa pública como diplomata em Londres e, mais tarde, como chefe de Estado, vendo-se obrigado a colocar de lado a sua produção literária⁸. Escreve ele a este propósito:

Cheio de ânimo, quase alegre com a perspectiva da batalha [a mais espinhosa e vital missão diplomática da República], meti mãos à obra, nunca mais pensando em literatura. De resto, seria inútil pensar em tal porque, mesmo trabalhando dezoito horas por dia, andava ainda com o serviço da chancelaria atrasado, e eu, funcionário ingénuo, antepunha a tudo o cabal desempenho da minha missão. [...] Depois, e quando já cansado projectava, ou melhor preparava, a saída do meu posto, abriu-se-me outro período ainda mais adverso a devaneios: o da Presidência, que me reteve dois anos e dois meses prisioneiro, aborrecido, e enjoado⁹.

Para aquela situação contribuiu o facto de Teixeira-Gomes ser considerado, no seio do governo provisório republicano, sob sugestão de Brito Camacho, como

⁵ Manuel Teixeira-Gomes, “Carta a João de Barros (com alguns dados autobiográficos)”, *op. cit.*, p. 101 (95-118).

⁶ Manuel Teixeira-Gomes, “Carta a João de Barros (com alguns dados autobiográficos)”, *op. cit.*, p. 102 (95-118).

⁷ Manuel Teixeira-Gomes, “Carta a João de Barros (com alguns dados autobiográficos)”, *op. cit.*, p. 111 (95-118).

⁸ Cf. Glória Maria Marreiros, “Gomes, Manuel Teixeira”, in *Quem Foi Quem? – 200 Algarvios do Século XX*, Lisboa: Edições Colibri, 2001, p. 239 (237-240).

⁹ Manuel Teixeira-Gomes, “Carta a João de Barros (com alguns dados autobiográficos)”, *op. cit.*, p. 107-108 (95-118).

um homem superiormente inteligente, culto, sério e grande conhecedor da Europa. Foi convidado para o lugar de ministro plenipotenciário, isto é, embaixador, em Londres, onde chegou em Abril de 1911. Cinco meses depois, o governo inglês reconheceu formalmente a República Portuguesa. Contudo, Sidónio Pais, de tendência germanófila, decidiu demitir Teixeira-Gomes em 1918, não obstante o seu cumprimento escrupuloso, durante sete anos, da espinhosa missão, em que se mostrou um diplomata exemplar¹⁰. Teixeira-Gomes, consciente da importância do seu trabalho diplomático em Londres numa altura deveras adversa tanto para Portugal como para a Europa, não pôde compreender a decisão de Sidónio Pais senão movida por uma mistura dos interesses pessoais na política nacional. Em 1919, Teixeira-Gomes foi de novo nomeado ministro, desta vez colocado em Madrid. Porém, acabou por reassumir as suas funções anteriores em Londres. O prestígio aí alcançado teria estado na base do convite que lhe foi endereçado para se candidatar ao lugar de Presidente da República, cargo para que foi eleito, pelo Congresso da República, a 6 de Agosto de 1923, e ao qual renunciou, com toda a dignidade, a 11 de Dezembro de 1925. De facto, Teixeira-Gomes não quis pactuar com uma situação permanente de conflitos políticos movidos por meros interesses partidários.

Liberto dos deveres públicos, auto-exilado da pátria, situação que a ascensão do salazarismo tornaria definitiva, Manuel Teixeira-Gomes regressou às longas

¹⁰ Teixeira-Gomes, em carta dirigida ao Ministro dos Negócios Estrangeiros, Dr. Teixeira de Queiroz, faz a síntese dos serviços que prestara à República, referindo-se a si próprio como o homem que "tratou do reconhecimento das instituições pelo Governo inglês, conseguindo que este resolvesse a Alemanha, a Áustria, a Itália e a Espanha a acompanhá-lo no reconhecimento; obteve de Sir Ed. Grey declarações claras e precisas no Parlamento acerca da existência e natureza do tratado de Aliança; obteve do Governo inglês a nota cominatória e decisiva ao Governo espanhol quando este pretendeu apossar-se das Ilhas Selvagens; levou o Governo inglês, na questão escravagista, a substituir-se ao nosso próprio Governo para nos defender em repetidos «Livros Brancos» e no Parlamento das piores acusações que nos assacavam os nossos adversários, os quais, para que a dificuldade fosse maior, eram vultos de grande importância no seu próprio partido; [...] levou Sir Ed. Grey a declarar no Parlamento que o Governo não interviria no caso dos prisioneiros políticos, quando a opinião inglesa na sua parte mais influente e importante reclamou essa intervenção; impediu a assinatura do tratado anglo-alemão de 1898 sobre as nossas colónias africanas, o qual, o parentesco e amizade das famílias reinantes nos dois países e a influência de que dispunha o Marquês de Soveral, não conseguira evitar; obteve que se efectuasse em nome do Governo da República um tratado de arbitragem com a Inglaterra, tratado que, anteriormente feito em nome do rei de Portugal, fora ruidosamente reclamado pelos monárquicos como penhor exclusivo das vantagens que a Realeza trazia ao país; e finalmente (para encurtar esta resenha que desejo [escreve Teixeira-Gomes] cingir só a factos capitais), quando as circunstâncias da presente guerra tornaram inevitável a nossa participação activa, solicitou e recebeu das mãos de Sir Ed. Grey o memorando de 10 de Outubro, invocando a Aliança e encarecendo a importância do nosso auxílio em termos tais que João Chagas, no seu recente folheto «Portugal perante a Guerra» declara ser esse o documento mais honroso para Portugal que existe no arquivo do nosso Ministério dos Negócios Estrangeiros." – *apud* Mário Soares, "Manuel Teixeira-Gomes – Uma personalidade singular", in *O Algarve na Obra de Teixeira-Gomes*, Porto: Edições Asa, 2001, p. 13-15 (7-29).

viagens “sentimentais” e estéticas antes de se fixar na Argélia, em 1931. Diz ele a este propósito:

Decidi voltar a correr mundo, abrindo o último capítulo da vida em termos de o tornar aprazível, despido de todo o género de ambição e vaidade, mundana ou espiritual. E assim tenho feito, empregando artes de ninguém saber nem suspeitar em mim o antigo chefe de Estado, o que me permite viver modestissimamente e em plena liberdade de movimentos. E assim a existência me tem corrido novamente propícia e feliz, não me parecendo que haja motivo para mudar de rumo, e alimentando vagamente a esperança de nele seguir até ‘o fim’. / Saí de Portugal sem um livro, sem um papel, sem um apontamento ou nota; nada que, de longe ou de perto, recordasse o antigo literato ou o político: abri na vida uma página perfeitamente em branco¹¹.

Na Argélia, Teixeira-Gomes retomou, “na harmonia [da] última fase da vida”¹², ou seja, os dez anos que decorreram até à sua morte (18-10-1941), a escrita da sua vasta e heteróclita obra literária, composta de textos ficcionais, de viagens, de crónicas, de memórias e de cartas. Publicou, nesta sua segunda fase literária, os seguintes títulos: *Cartas a Columbano* (1932), *Novelas Eróticas* (1934), *Regressos* (1935), *Miscelânea* (1937), *Maria Adelaide* (romance, 1938), *Carnaval Literário* (1939). Postumamente surgiram, ainda, *Londres Maravilhosa* (1942) e *Correspondência – Cartas para Políticos e Diplomatas* (1960).

II. Sobre o escritor Manuel Teixeira-Gomes, apanhado entre dois séculos, diz Urbano Tavares Rodrigues, um dos seus maiores especialistas, que ele é “simultaneamente o *escritor de transição* [...], ainda ligado por ténues fios ao esteticismo, ao snobismo, ao impressionismo pictural dos decadentistas, e um *espírito moderno, hiperlúcido*”¹³. O que melhor caracteriza a originalidade da obra de Teixeira-Gomes é a sua multiplicidade e diversidade. O escritor transgride conscientemente todas as barreiras dos géneros e dos cânones, revelando-se como exímio epistológrafo, memorialista, narrador de viagens, romancista, dramaturgo, novelista ou contista.

Teixeira-Gomes cria, sobretudo, textos híbridos marcados por um enorme vitalismo, recorrendo às suas memórias e à sua veia irónica, ao seu hedonismo, temperado com um forte sentido moral de justiça. A esta atitude perante a vida

¹¹ Manuel Teixeira-Gomes, “Carta a João de Barros (com alguns dados autobiográficos)”, *op. cit.*, p. 111 (95-118).

¹² Manuel Teixeira-Gomes, “Carta a João de Barros (com alguns dados autobiográficos)”, *op. cit.*, p. 112 (95-118).

¹³ Urbano Tavares Rodrigues, *M. Teixeira-Gomes: o Discurso do Desejo*, Lisboa: Edições 70, 1982, p. 62, itálicos meus.

associa-se uma enorme exigência estilística, plasmada numa escrita de uma perfeição clássica, impecável no rigor, na lógica e, simultaneamente, na harmoniosa plasticidade que a não deixam envelhecer, apesar de um certo sabor barroco ao nível lexical e metafórico, caro também ao simbolismo estetizante. Ou, como o próprio escritor afirma, citando de memória Charles Baudelaire:

Dizia o Baudelaire: do que é insistentemente e fortemente trabalhado sempre alguma coisa fica. Na obra de arte o que importa, sobretudo, é chegá-la quanto possível à perfeição, e isso não se consegue senão à força de laboriosa pertinácia, a que é vedado constranger a imaginação perante 'realidades' rígidas, evocadas de memória, volvidos anos sobre a sua inspecção directa¹⁴.

Tal concepção estética enforma uma cosmovisão singular, refinada e culta, na qual a paisagem (natural e humana) se transforma em objecto de arte, fortemente sensual, por vezes mitificado, outras vezes satirizado. Com efeito, toda a obra de Teixeira-Gomes, sobretudo a da última fase, revela uma extraordinária capacidade visual e olfactiva, bem como uma memória "fotográfica". Assim, o escritor fixa e trabalha estilisticamente as imagens que sensorialmente foi absorvendo ao longo da vida, dando muitos anos depois descrições precisas desses diversos "espectáculos" (obras de arte, paisagens, corpos, situações sociais, etc.), que ressurgem na escrita de Teixeira-Gomes transfigurados pela sua memória e pelo seu apurado sentido estético¹⁵. Por exemplo, a imagem que perdura do Algarve, depois da leitura dos variados textos de Teixeira-Gomes, é uma imagem singular, que não se restringe à visão regional do filho da terra, mas também não corresponde ao olhar do forasteiro, nacional ou estrangeiro. Na sua obra, a evocação do Algarve, tanto a nível paisagístico como sociológico, surge através do filtro de um educado espírito de esteta, cujo "temperamento visual [...] servido pela memória objectiva"¹⁶ leva o autor a contemplar a paisagem da sua terra natal e a recriá-la imaginativamente, usando uma paleta de cores quentes, linhas nítidas e clássicas e recorrendo aos seus conhecimentos de arte. Na sua "ânsia de saborear a beleza, de fruir a vida em plenitude"¹⁷, Teixeira-Gomes revela-se um verdadeiro caçador de "perspectivas e horizontes"¹⁸. Senhor de um olhar experimentado e profundo conhecedor das paisagens mediterrânicas evocadoras do universo greco-latino, que, para ele, engloba naturalmente a costa do Norte de África e o Algarve, este último surge-lhe como centro ideal desse mundo antigo. Com efeito, a paisagem algarvia é representada na sua obra como cenário

¹⁴ Manuel Teixeira-Gomes, "Carta a João de Barros (com alguns dados autobiográficos)", *op. cit.*, p. 104 (95-118).

¹⁵ Cf. Urbano Tavares Rodrigues, *O Tema da Morte. Ensaios*, Coimbra: Centelha, s/d.

¹⁶ Manuel Teixeira-Gomes, *Miscelânea*, Lisboa: Portugalíia Editora, 1959, vol. I, p. 87.

¹⁷ Urbano Tavares Rodrigues, *A Horas e Desoras*, Lisboa: Edições Colibri, 1993, p. 79.

¹⁸ Manuel Teixeira-Gomes, "D. Joaquina Eustáquia Simões d'Aljezur", in *Gente Singular – Obras Completas II*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, p. 18 (17-33).

vivo da antiga e mítica Hélade, revelando-se até superior ao modelo ideal da Antiguidade, tanto em harmonia como em beleza¹⁹.

O Algarve é, assim, povoado de cenas graciosamente pagãs, onde as lutas entre camponeses e marinheiros ingleses se assemelham a episódios bélicos, que evocam a *Ilíada*, como “Uma Cena Grega”, inserto em *Agosto Azul* (de 1904). A paisagem mágica das praias algarvias é igualmente o espaço escolhido por divindades helénicas que metamorfoseiam serranas e pescadores em nereidas e tritões. Disso mesmo constituem excelentes exemplos os textos “Vénus Momentânea”²⁰ ou “Uma Copejada de Atum”²¹. Cenário idílico, a paisagem algarvia de Teixeira-Gomes, para além de animada, é helénica também tanto pela paleta de cores quentes escolhidas para a sua pintura, onde predominam os tons de azul, branco, vermelho, amarelo, violeta e verde²², como pelo recorte de linhas nítidas e clássicas ou pelo recurso constante a referências artísticas.

A descrição da paisagem do interior algarvio, entalado entre o litoral e a serra, participa igualmente do vitalismo luminoso e inebriante que exala das “marinhas”, como se pode constatar no seguinte exemplo:

Na liberdade daquela solidão tudo era gozo para os meus sentidos, sempre despertos e ávidos: o ar impregnado pelas exalações resinosas das estevas; o pesado, quase palpável perfume das moitas de rosmaninho; os gorjeios que a passarinhada solta como isolados fios de pérolas cristalinas; o ruído, o murmúrio de colmeia de que a vida dos insectos repassa o mato espesso; as borboletas ardendo na luz intensa, como pequeninas chamas verdes que se perseguem, e caindo nas sombras com a opacidade das flores de enxofre... E os vastos horizontes, familiares, mas duma tão perpétua novidade, abrangendo no mar faiscante o recorte sinuoso da costa, lá da Ponta do Altar às rochas do Cabo, com os estuários do Arade e das rias de Alvor, e, a norte, a perspectiva circular das serras que fecham o Algarve, imponentes, e até importunas, quase, nas altíssimas ondulações da Fóia e da Picota, mas a morrendo em linhas azuladas, como que esvaídas, direito ao mar e acamando, a levante, em aveludadas ondas de musselina...²³.

No livro *Regressos*, escrito no exílio e publicado em 1935, Teixeira-Gomes elabora belíssimas digressões paisagísticas impregnadas de saudade. Trata-

¹⁹ Cf. Manuel Teixeira-Gomes, “Sobre a Paisagem Grega”, In *Agosto Azul – Obras Completas I*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, p. 455-461.

²⁰ Cf. Manuel Teixeira-Gomes, “Vénus Momentânea”, in *Inventário de Junho – Obras Completas I*, op. cit., p. 107-109.

²¹ Cf. Manuel Teixeira-Gomes, “Uma Copejada de Atum”, in *Agosto Azul – Obras Completas*, op. cit., p. 462-470.

²² Cf. Manuel Teixeira-Gomes, “Música a Porcos”, in *Inventário de Junho – Obras Completas I*, op. cit., p. 66-68 (43-68).

²³ Cf. Manuel Teixeira-Gomes, “D. Joaquina Eustáquia Simões d’Aljezur”, In *Gente Singular – Obras Completas II*, op. cit., p. 20 (17-33).

-se de exercícios estilísticos concentrados em pormenores preciosos e realizados de memória, após aturada decantação estética, onde as sensações do passado constituem a base de quadros de intenso cromatismo, muito à maneira dos seus pintores preferidos, o que metamorfoseia, pela escrita, a memória de belas paisagens familiares em objectos artísticos de raro esplendor sensual e estético: "Janeiro. – Extraordinário, este céu ao pôr do Sol! Todo coberto duma colgadura de púrpura, que parece arrastar-se por cima da ponte, mas rasgada a espaços sobre um fundo longínquo de porcelana verde. O rio todo escorrendo em vivo sangue..."²⁴. Contudo, para além de memórias coloridas, de intensa formosura ou epicidade, onde se enaltecem corpos escultóricos ou a magnificência da paisagem, o fino poder de observação e de descrição de Teixeira-Gomes detém-se também em aspectos de sinal contrário. Leia-se, por exemplo, o texto intitulado "Vento Levante" (in *Inventário de Junho*, p. 187-193), no qual o poder de sugestão e o excesso de pormenores, aliados a um estilo frásico que acompanha os traços caracterizadores deste vento infernal e enlouquecedor que assola o Algarve, reflectem a excessiva violência da ventania levantina, marcada por aspectos como um calor escaldante, uma quietação anormal, uma estranha dormência, uma ansiedade constrangedora, um ar sufocante, a que se seguem rajadas abrasadoras e furiosas. No final, tudo se aquieta e, lentamente, a Natureza e as pessoas regressam à normalidade.

O mesmo poder de observação de Teixeira-Gomes e a sua ironia mordaz levam-no, contudo, a retratar com humor, por vezes sem clemência, os tiques e as taras de algumas figuras caricaturais da sociedade pequeno-burguesa algarvia finissecular, medíocres nas suas vaidades e preconceitos, grotescas no seu provincianismo, nos seus vícios e costumes ridículos. Leiam-se a este propósito os trechos sobre a feira de Portimão e o casamento de Maria Juliana, ambos inseridos em *Carnaval Literário*. Mas, sobretudo, saboreiem-se a comédia (negra) em três actos *Sabina Freire*, os contos e as novelas incluídos nas antologias *Gente Singular* e *Novelas Eróticas*, onde se aliam o grotesco, o sensual e o fantástico, ou o romance *Maria Adelaide*.

No entanto, para além dos quadros algarvios e mediterrânicos, também o Norte da Europa surge realçado pela escrita cristalina e rigorosa, sempre francamente irónica, de Teixeira-Gomes. O seu fino espírito analista tanto capta o aspecto geral como a singularidade, quer da paisagem quer das gentes, por exemplo, holandesas, como podemos verificar no seguinte trecho:

Naquele desgraçado Inverno a Holanda converteu-se em miserável charco sobre o qual incessantemente caísse uma chuvinha peneirada por buracos de agulhas. Toda a gente concordava em que não havia, ali, memória de estação

²⁴ Manuel Teixeira-Gomes, *Regressos*, Venda Nova: Bertrand Editora, 1991, p. 87. Cf. igualmente "Na Rocha" (p. 89-90) ou "No Mirante" (p. 95-96).

assim temperada, aquosa e lóbrega. [...] Os transeuntes [...] pareciam evolucionar dentro de um infundável aquário [...] sob o imprescindível abrigo dos capuzes de borracha. Formavam então grupos de fantasmáticos escafandros, que, observados a distância, trocavam silenciosamente gestos deformados e a breve trecho, desfeitos, como que se desvaneciam por entre os húmidos véus de gases crepusculares, ininterruptamente agitados e suspensos do céu tenebroso. / A luz natural, peculiar da Holanda, perlada e leitosa; os seus delicados céus nevoentos, surda mas esplendidamente iriados, que os artistas admiram reproduzidos nas obras picturais dos pequenos e grandes mestres, imprimem àquela região um particularíssimo cunho, próprio a encantar indígenas e forasteiros, cuja nostalgia, sobretudo vibrada por países meridionais e cálidos, hesita em preferir a recordação de aspectos primaveris, de quando verdejam os *polders*, aos que ali oferece o Inverno franco, frio, áspero, nevoso²⁵.

Toda a colectânea *Gente Singular* se constitui, na verdade, a partir de um curiosíssimo e caricatural conjunto de situações e figuras estranhas, marcadas pela falsidade, pela cupidez, pela luxúria, pelo burlesco ou pela loucura, que importa ler ou reler. Com efeito, aí se revela, em contraste com os belíssimos descritivos das diferentes paisagens, uma visão irónica da sociedade finissecular, tanto a algarvia, como a lisboeta ou até a holandesa, sociedade essa que se apresenta, como se disse, grotesca ou mesmo fantástica, mas sempre perpassada de uma forte carga de erotismo e sensualidade. Este último aspecto acentua-se nos escritos da segunda fase, mormente em *Novelas Eróticas*:

Peguei nela ao colo, levei-a para a alcova e sentei-a numa vastíssima poltrona de veludo verde escuro, ao lado do fogão, de cuja lareira, cheia do brasido de lenha, subiam grandes chamas que alumiamavam o aposento ao rés do chão, formando uma zona ardente onde estava a poltrona, e deixando-lhe a parte superior em completa obscuridade... / Ajoelhei e comecei lentamente a despi-la... / Não há palavras que descrevam as maravilhas do seu corpo, a sua carne rosada e firme desmaiando, nas curvas, no tom mate de açucena; os pés de estátua grega; o ventre polido e retraído, nascendo das coxas roliças como um escudo de prata fosca e partindo-se, no remate, para inflar nos dois agudos pomos a que as vacilantes chamas do fogão davam reflexos iriados; e os longos braços a um tempo frágeis e marmóreos!... / Os meus lábios cobriam sofregamente a carne que aparecia enquanto as mãos

²⁵ Manuel Teixeira-Gomes, "Jogos de Bolsa", In *Gente Singular – Obras Completas II, op. cit.*, p. 37-38 (37-72). Veja-se também o seguinte exemplo: "Artur [o banqueiro Lastman] jazia ensampado e sepulto na sua vastíssima poltrona, chupando uns charutos loiros [...] cujo fumo engolia durante minutos a fio e depois, muito depois, expelia em rolos por todas as aberturas do rosto, incluindo os olhos e ouvidos, o que lhe dava o mais estrambótico aspecto de cabeça ardente que possível seja imaginar. Dissipado o fumo, ninguém, que pela primeira vez tal espectáculo contemplasse, ocultava a surpresa de lhe não encontrar a face carbonizada" (p. 44-45).

teciam em volta do seu corpo uma apertadíssima rede de carícias... / Ela tudo aceitava, como se fosse o devido preito à sua beleza peregrina e quando lhe soltei o cabelo ergueu-se para que eu a pudesse adorar na plenitude da sua formosura...²⁶.

Em conclusão, Manuel Teixeira-Gomes caracteriza-se, sobretudo, pelos seguintes aspectos: a sua faceta de viajante-esteta e ultrasensorial, marcado por um visualismo exacerbado e impressionista, assim como por uma memória selectiva de imagens, cenas e acontecimentos; o seu poder de reflexão estética, que recria plasticamente o real através da metaforização e de uma grande elegância estilística; a sua cosmovisão singular, refinada e culta, na qual a paisagem (natural e humana) se transforma em objecto de arte, fortemente sensual, por vezes mitificado, outras vezes satirizado; a multiplicidade e a diversidade da sua obra, produzida em dois períodos distintos da sua vida, antes e depois de se ter dedicado de corpo e alma à causa pública e nacional como diplomata e chefe de Estado; o facto de a sua escrita se revelar de uma perfeição clássica, impecável no rigor, na lógica e, simultaneamente, na harmoniosa plasticidade que a não deixam envelhecer, apesar de um certo sabor barroco ao nível lexical e metafórico, caro também ao simbolismo estetizante que o autor tanto apreciava. Como escreveu Urbano Tavares Rodrigues:

A originalidade de Teixeira-Gomes como escritor aparece-nos hoje mais claramente do que nos anos 40 ou 50. A sua falta de interesse pelas fronteiras dos géneros literários é correlativa de um extremo apuro artesanal ao nível da frase, autêntico acto de amor. Mas o que, acima de todas as rejeições e opções, na sua obra sobressai é o pleno investimento do corpo na escrita, permanente discurso do desejo, de prodigiosa novidade e riqueza onde as pulsões libidinais acabam por tornar-se em ânsia da palavra e do seu corpo. / A novidade reside menos no proclamado helenismo do autor de *Agosto Azul*, na expressão da sua excepcional cultura, do que no diálogo permanente entre *eros* e *chronos*, no cântico da vida em plenitude, como fruição de todos os prazeres sensuais que a natureza oferece ao homem²⁷.

²⁶ Manuel Teixeira-Gomes, "Deus Ex Machina", in *Novelas Eróticas – Obras Completas II*, op. cit., p. 207 (181-220).

²⁷ Urbano Tavares Rodrigues, *A Horas e Desoras*, Lisboa: Edições Colibri, 1993, p. 77.

Córdova e Granada e No Magrebe de Antero de Figueiredo: estudo e edição crítica de cinco documentos

Fabrizio Boscaglia¹

Antero de Figueiredo nasceu em Viseu em 1866 e faleceu na Foz do Douro em 1953, tendo produzido ao longo da sua longa vida um número considerável de romances e escritos. Numa primeira fase decadentista e esteticista, dedicou-se sobretudo às novelas passionais, como *Doída de Amor* (1910). Posteriormente, escreveu romances sobre personagens e temas da história portuguesa, como *D. Pedro e D. Inês* (1913) e *D. Sebastião* (1924), o primeiro tendo despertado a atenção de Miguel de Unamuno². Um aspeto que marca estas primeiras fases, particularmente apreciado por Teixeira de Pascoaes³, é caracterizado pelas impressões e descrições de viagens e paisagens, por exemplo em *Recordações de Viagens* (1904) e *Jornadas em Portugal* (1918). A partir de finais da década de 1920, o escritor passou a dedicar-se sobretudo à escrita de dramas espirituais, expressão direta da sua fé católica (“não sou [...] um *escritor católico*, mas sim um *católico escritor*”)⁴, como acontece em *O Último Olhar de Jesus* (1928),

¹ Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa; Área de Ciência das Religiões da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Agradecimentos: à Fundação Calouste Gulbenkian, por ter apoiado esta pesquisa através de uma bolsa de investigação; à Biblioteca Nacional de Portugal e à Biblioteca Pública Municipal do Porto, por terem disponibilizado materiais de arquivo e imagens para este estudo; a 'Abd al-Wadūd N. S. pela ajuda na transcrição de algumas passagens; a José Barreto, pelas informações facultadas.

² Cf. Miguel de Unamuno, *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, Estudio, recopilación y notas de Ángel Marcos de Dios, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1985, p. 215 e ss., 241 e ss.

³ Veja-se carta de Teixeira de Pascoaes a Antero de Figueiredo, escrita a 8 de fevereiro de 1918 (Cf. Biblioteca Pública Municipal do Porto [BPMP]/Espólio de Antero de Figueiredo [M-AF], 3472).

⁴ Antero de Figueiredo *apud* J. Fernando de Sousa, *O Alcance Religioso na Obra Literária de Antero de Figueiredo*, Lisboa: Bertrand, 1940, p. 18.

Fátima (1936) e Amor Supremo (1940).

No dia 1º de junho de 1935, o escritor veio a publicar, no jornal *Bandarra: Semanário da Vida Portuguesa*, uma breve prosa narrativa intitulada *No Magrebe*⁵ (v. Figs. 1, 9), que aqui reeditamos (v. Texto n.º 4) e que, ao cruzar mais uma vez as vertentes históricas e paisagísticas da estética figueirediana, lhes acrescenta uma componente orientalista. O texto ia constituir, conforme indicação do autor, o “Primeiro capítulo do livro inédito *Granada e Córdoba*”⁶, cujo contexto histórico e temático de referência devia ser sobretudo o al-Andalus, isto é, o mundo islâmico na sua manifestação ibérica medieval (711-1492), que incluiu até 1249 uma grande parte das terras lusas (outrora chamadas Carbal-Andalus).



Fig. 1. A. Figueiredo, “No Magrebe”, *Bandarra*, 1 jun. 1935, p. 3 [BNP/E3, 135C-18r, pormenor]

Apesar desta clara indicação, o livro *Granada e Córdoba* não faz parte das obras publicadas de Antero de Figueiredo. Trata-se, com a maior probabilidade, de um livro inconcluso, de que existem fragmentos e apontamentos no espólio do autor, guardado na Biblioteca Municipal do Porto (BMPM). Em 1973,

⁵ A. Figueiredo, “No Magrebe”, *Bandarra: Semanário da Vida Portuguesa*, 1 de junho de 1935, p. 3 (3). Este documento encontra-se guardado no espólio de Fernando Pessoa, em: Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)/Espólio 3 (E3), 135C-18r.

⁶ *Ibid.*

num volume comemorativo intitulado *Antero de Figueiredo no Centenário do Seu Nascimento*⁷, que veio a ser editado e publicado pela própria BPMP, encontra-se transcrito um caderno manuscrito pelo autor, guardado no referido espólio e intitulado *Córdova e Granada: Terras da Mourama*⁸ (v. Fig. 2). Antero de Figueiredo classificou o documento com a seguinte anotação manuscrita a lápis azul, na sua capa: “Estudos para um livro”. Trata-se sem dúvida de fragmentos, notas e apontamentos para o mesmo projeto editorial referido por Antero de Figueiredo aquando da publicação de *No Magrebe*, apesar da ordem das duas cidades andaluzas ser invertida, se a compararmos com o título indicado pelo escritor em 1935.

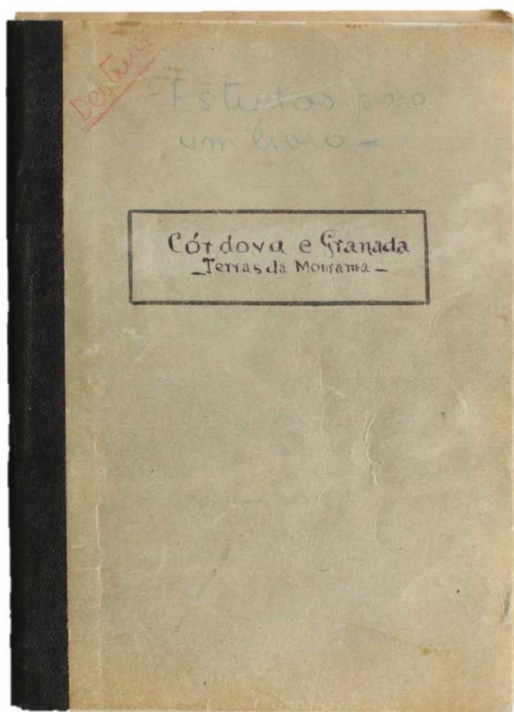


Fig. 2. BPMP/M-AF, 5392 - [capa]

⁷ [s. a.], *Antero de Figueiredo no Centenário do Seu Nascimento*, Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1973. Este volume hospeda contributos de Fernando de Matos, Nuno Pinheiro Torres, Fernando Magano, Teresa D'Antas de Figueiredo (filha do escritor), António Cruz, Augusto de Castro e do próprio Antero e Figueiredo (neste caso, póstumos).

⁸ “*Córdova e Granada | _Terras da Mourama_” – BPMP/M-AF, 5392; cf. A. Figueiredo, “Córdova e Granada – Terras da Mourama –”, in [s. a.], *Antero de Figueiredo no Centenário...*, cit., p. 51-106*

Este caderno inclui apontamentos sobre temas árabes, andaluzes e islâmicos e contém, principalmente, notas de leitura sobre livros de religião, história, orientalista, arabística e islamística, escritos por autores como Albert Gayet, Reinhart Dozy, Ángel González Palencia, Prosper-Marie-Eugène Ricard, Ernest Renan e S. João de Deus, entre outros. O caderno inclui um "Índice" e um "Prefácio"⁹ do livro *Córdova e Granada*, ambos publicados em 1973 e por nós aqui reeditados (v. Textos n.º 2, n.º 3). Existem, além disso, outros fragmentos possivelmente inéditos neste caderno. No índice, a anotação "No Magreb (ou Moghreb?)" corresponde ao título do primeiro capítulo *No Magrebe*, a confirmar a indicação de 1935. Apesar disto, o texto deste primeiro capítulo não se encontra no referido caderno, nem foi até hoje encontrado no espólio do autor. É por esta razão, segundo achamos, que *No Magrebe* não foi editado no volume de 1973, cujos organizadores não devem ter tido conhecimento desta publicação dispersa de 1935. De facto, ela não se encontra na bibliografia final do próprio volume comemorativo. Note-se, além disso, que *No Magrebe* poderá ter sido o único capítulo de *Córdova e Granada* que Antero de Figueiredo produziu antes de abandonar o projeto do livro, dado nenhum outro capítulo (se não considerarmos enquanto tal o "Prefácio") ter sido até hoje encontrado no seu espólio.

Para que encontrássemos o texto de *No Magrebe*, um facto bastante curioso teve de acontecer, já que o documento aqui reeditado foi por nós encontrado¹⁰, não no espólio de Antero de Figueiredo, antes nos arquivos de outro escritor da mesma época, contudo muito diferente dele. A edição de *No Magrebe* publicada no jornal *Bandarra* do dia 1º de junho de 1935, com efeito, encontra-se no espólio¹¹ de Fernando Pessoa, tendo sido possivelmente por este guardada na sua lendária arca, poucos meses antes deste falecer (v. Figs. 1, 9).

Em boa verdade, duvidamos que Pessoa fosse um amante da obra de Antero de Figueiredo, o elegante "ourives da prosa portuguesa"¹², como Cruz Malpique lhe chamou. Com efeito, muito longe se encontram, quanto às coordenadas estilísticas e do pensamento, a novela passional figueirediana *Doida de Amor*, reeditada em 1915¹³, e a revista modernista *Orpheu*, que brotou no panorama cultural português no mesmo ano, sendo impulsionada por Pessoa. Grande é também a distância entre os estilos e as ideias de um livro de forte cunho cato-

⁹ BPMP/M-AF, 5392-6 e 14 a 17.

¹⁰ Cf. Fabrizio Boscaglia, "Presence of Islamic philosophy in unpublished writings by the young Fernando Pessoa", *Pessoa Plural: a Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 3, 2013, p. 156, 185 (151-190) (http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue3/PDF/13A09.pdf, consultado em 17-02-2017, pelas 11h00).

¹¹ BNP/E3, 135C-18r.

¹² Cf. Cruz Malpique, "Antero de Figueiredo, ourives da prosa portuguesa", *O Tripeiro*, abril de 1956, p. 360-363; *id.*, "Antero de Figueiredo, ourives da prosa portuguesa (Conclusão)", *O Tripeiro*, maio de 1956, p. 5-10.

¹³ A. Figueiredo, *Doida de Amor: Novela*, 2ª ed., Lisboa/Paris: Bertrand/Aillaud, 1915.

licista, como *Fátima* de Antero de Figueiredo, publicado em 1936¹⁴, e a súplica poética templarista (e anticatólica)¹⁵ pessoana, *Mensagem*¹⁶, de 1934.

Apesar das claras e grandes diferenças entre os dois autores, não se pode contudo excluir que um título como *No Magrebe* possa ter suscitado alguma curiosidade em Pessoa, num período – o início da década de 1930 – em que este cultivava um claro interesse pelo imaginário orientalista e pela cultura islâmica, tanto nas *Rubaiyat* como no *Livro do Desassossego*, conforme mostrámos em outros nossos trabalhos¹⁷. Poderão ter sido, esta curiosidade e este interesse, duas razões que levaram Pessoa a guardar o número do semanário *Bandarra*, que contém *No Magrebe* de Antero de Figueiredo. Temas e figuras do al-Andalus, aliás, tinham sido elementos importantes em alguns projetos literários, editoriais e filosóficos de Pessoa, em anos e décadas anteriores. Existem, de facto, elementos comparáveis, nas escritas de Antero de Figueiredo (em *No Magrebe* e no caderno *Córdova e Granada*) e de Pessoa (em vários seus escritos, de 1903 a 1935), no que respeita ao Islão, ao al-Andalus e à cultura islâmica. Por exemplo, considerem-se as comuns referências a Boabdil (último rei de Granada e do al-Andalus), ao poeta beijense al-Mu'tamid, à filosofia islâmica e, mais em geral, note-se a presença de um certo imaginário orientalista, tecido de “huris” e “Mil e uma noites”¹⁸.

Para além desta possível comparação, e entre outras pistas fecundas, achamos oportuno incluir *Córdova e Granada* no *corpus* de escritos cujo estudo é útil para se estudar a receção e a presença do Islão, do pensamento e do misticismo islâmicos nas Letras e na cultura portuguesa. Entre outros autores muçulmanos referidos por Antero de Figueiredo, achamos significativas as referências ao místico sufi andaluz Ibn 'Arabi (1165-1240). Este, de facto, sendo

¹⁴ A. Figueiredo, *Fátima: Graças, Segredos, Mistérios*, Lisboa: Bertrand, 1936. Sobre a estética e o pensamento de Antero de Figueiredo, cf. Domingos Maurício Gomes dos Santos, *A Mensagem Artística de Antero de Figueiredo*, Lisboa: 1945; João Bigotte Chorão, “Figueiredo (Antero de)”, in José Augusto Cardoso Bernardes (dir.), *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, v. 2, 1997, p. 572-573.

¹⁵ Cf. Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática, 1966, p. 434.

¹⁶ *Id.*, *Mensagem*, Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1934.

¹⁷ Cf. F. Boscaglia, *A presença árabe-islâmica em Fernando Pessoa*, Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 2015; *id.*, “Fernando Pessoa and Islam: an introductory overview with a critical edition of twelve documents”, *Pessoa Plural: a Journal of Fernando Pessoa Studies*, n.º 9, 2016, p. 38-109 (http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue9/PDF/I9A03.pdf, consultado em 17-02-2017, pelas 11h00).

¹⁸ No que respeita a Antero de Figueiredo, cf. BPMP/M-AF, 5392-54 e 55; cf. A. Figueiredo, “Córdova e Granada – Terras da Mourama –”, in [s. a.], *Antero de Figueiredo no Centenário...*, cit., p. 82-83 (51-106); v. Textos n.º 2 e n.º 4 aqui editados. Quanto a Pessoa, vejam-se as numerosas referências citadas e/ou editadas nos nossos trabalhos referidos em anteriores notas de rodapé.

mencionado¹⁹ pelo escritor de Viseu a partir da leitura de *Historia de la literatura Árabe-Española* de Palencia (1928)²⁰, veio a tornar-se num dos mais referidos autores muçulmanos na literatura e no pensamento portugueses contemporâneos, por vários autores como a escritora Maria Gabriela Llansol²¹ e, no campo da filosofia, Pinharanda Gomes²², Paulo Borges²³ e Carlos H. do C. Silva²⁴, entre outros que receberam a obra de Ibn 'Arabī principalmente através dos estudos do filósofo e estudioso francês Henry Corbin²⁵. Pelos documentos do espólio de Antero de Figueiredo, é portanto possível afirmar que a receção de Ibn 'Arabī nas Letras e na cultura portuguesas contemporâneas é anterior aos estudos de Corbin e chegou a Portugal também pela arábica espanhola. Esta consideração sobre a receção de Ibn 'Arabī a partir da década de 1920 parece-nos útil. Com efeito, os pensamentos de autores portugueses daquele período, como Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes (este tendo tido contactos directos com Antero de Figueiredo, como vimos), têm vindo a serem aproximados ou comparados com o pensamento de Ibn 'Arabī, ou lidos a partir deste²⁶.

Foquemos agora a nossa atenção na investigação crítico-genética. A partir das datas das obras referidas no próprio caderno e consultadas por Antero de Figueiredo para conhecer o Islão e o al-Andalus, supomos que o projeto *Córdova e Granada* não tenha nascido antes de 1928, data da publicação do já mencio-

¹⁹ Cf. "Misticismo | Abenarabi (1164-1240)", "É um místico neo-platónico. Viajou imenso. Teve visões. Amou *Armonia* e fêz-lhe versos ("Interprete dos Amores") – "versos eróticos, quanto à letra, mas entendidos em sentido místico, referente a Deus, ao céu e aos deleites extáticos". (232) | Teve visões. Foi profeta. Fez milagres. A sua volta, criaram-se mil lendas. É um autor apocalíptico. | Como todos os pensadores muçulmanos, é um polígrafo: teologia, direito, astronomia." – BPMP/M-AF, 5392-71; cf. A. Figueiredo, "Córdova e Granada – Terras da Mourama –", in [s. a.], *Antero de Figueiredo no Centenário...*, cit., p. 93-94 (51-106).

²⁰ Angel Gonzalez Palencia, *História de la literatura Árabe-Española*, Barcelona/Buenos Aires: Labor, 1928.

²¹ Cf. Maria Gabriela Llansol, "Nuvens", in *Lisboaleipzig 1: o encontro inesperado do diverso*, Lisboa: Rolim, 1994, p. 113 (113-115); *id.*, *Finita*, Fotografias [de] Duarte Belo, Posfácio [por] Augusto Joaquim, Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, p. 198-200.

²² Cf. Pinharanda Gomes, *História da Filosofia Portuguesa*, v. 3, *A Filosofia Árabe-Portuguesa*, Lisboa: Guimarães, 1991, p. 110-120, *passim*.

²³ Cf. Paulo Borges, "Uma Odisseia da Transfiguração: o Regresso ao Paraíso de Teixeira de Pascoaes", in *Pensamento Atlântico: Estudos e Ensaios de Pensamento Luso-Brasileiro*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, p. 223 (215-246).

²⁴ Cf. Carlos H. do C. Silva, "Aposiópesis: o silêncio na linguagem dos místicos", *Didaskalia*, n.º XLI, 2011, p. 103 [n.º] (99-184) (http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/10179/1/pp.%20099-184_Carlos%20H.%20do%20C.%20Silva.pdf, consultado em 17-02-2017 pelas 11h00).

²⁵ Cf. Henry Corbin, *L'Imagination Créatrice dans le soufisme d'Ibn 'Arabī*, 2e édition, Paris: Flammarion, 1958. Sobre a receção deste livro por Maria Gabriela Llansol, cf. João Barrento, "As três noites: Llansol e o misticismo ibérico", in *id.* (org.), *Europa em Sobreimpressão: Llansol e as Dobras da História*, Lisboa: Assírio & Alvim/Espaço Llansol, p. 81(65-83).

²⁶ No que respeita a Pessoa, cf. F. Boscaglia, *A presença...*, cit., p. 287-308; quanto a Pascoaes, cf. P. Borges, "Uma odisseia...", cit., p. 223 (215-246).

nado livro *Historia de la literatura Árábico-Española* por Palencia, sendo este o volume mais recente a ser referido nas páginas dedicadas à “Bibliografia”²⁷ do caderno. A ideia de um livro sobre o al-Andalus poderá ter nascido também na sequência da leitura, por Antero de Figueiredo, de *Os Poetas Lusíadas*²⁸ de Teixeira de Pascoaes, obra saudosista de 1919. Segundo João Francisco Marques, Antero de Figueiredo, ficou “tocado por toda aquela corrente de portuguesismo”²⁹ que vigora no escrito de Pascoaes. Com efeito, o escritor de Viseu elogiou *Os Poetas Lusíadas* numa carta dirigida ao próprio Pascoaes em março de 1920. Dada a centralidade de temas portugueses, patrióticos e identitários em algumas obras de Antero de Figueiredo³⁰, não podemos então excluir que a intenção de escrever um livro sobre o al-Andalus tenha sido cultivada também tendo em considerável conta a definição pascoalina da “raça” ou *alma pátria* portuguesa enquanto síntese étnico-espiritual “celto-árabe”³¹. Esta definição encontra-se no mencionado *Os Poetas Lusíadas* de Pascoaes e, note-se, foi parafraseada pelo próprio Figueiredo num escrito publicado em 1968: “Meio país é celta: outro meio é árabe.”³². Além disso, na já referida carta a Pascoaes, o escritor de Viseu comentava entusiasticamente as passagens de *Os Poetas Lusíadas* sobre a emergência do tema da “Dor” no discurso pascoalino sobre a “alma saudosa” dos lusos³³, tendo estas passagens um possível eco no próprio índice de *Córdova e Granada*, dado um dos capítulos se intitular “Dor. Saúde” (v. Texto n.º 2).

A este respeito, note-se ainda que a investigação sobre a presença árabe e islâmica na língua e na cultura portuguesas ocupa algumas páginas manuscritas no espólio de Antero de Figueiredo (no já referido caderno)³⁴. Além disso, parece aflorar no “*Prefácio*” de *Córdova e Granada*, que aqui reeditamos (v. Texto n.º 3), um olhar crítico, melancólico e irónico sobre a sociedade portuguesa contemporânea (“talvez que não valha a pena à combativa mocidade de hoje ler estas páginas lânguidas e obsoletas”)³⁵. Numa outra passagem significativa do “*Prefácio*”, algumas cidades muçulmanas e do al-Andalus – como “Baghdad,

²⁷ BPMP/M-AF, 5392-8 e 9.

²⁸ Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, introdução intitulada “Reflexões sobre Teixeira de Pascoaes” por Joaquim de Carvalho reflectidas por Mário Cesariny, Lisboa: Assírio & Alvim, 1987 [1919].

²⁹ João Francisco Marques, *Teixeira de Pascoaes e Antero de Figueiredo através da sua Correspondência*, Porto: [edição do autor], p. 21-22 [texto publicado em *Nova Renascença*, n.º xvii, 1997, p. 249-291].

³⁰ Por exemplo, o livro *Leonor Teles* (1916) foi considerado por Pascoaes “um livro creador de patriotismo”, em carta de abril de 1916 enviada a Antero de Figueiredo (BPMP/M-AF, 3470[1]).

³¹ T. Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, cit., p. 51-52.

³² A. Figueiredo, [s. t.], in [s. a.], *Este Nosso Portugal*, Lisboa: Secretariado Nacional da Informação, 1968, [capa].

³³ J. F. Marques, *Teixeira de Pascoaes e Antero de Figueiredo...*, cit., p. 21-22.

³⁴ Cf. BPMP/M-AF, 5392-10 a 12.

³⁵ BPMP/M-AF, 5392-17.

Granada” – são chamadas “as capitais da saúde”³⁶. Estes dados levam-nos a pensar que o livro *Córdova e Granada* tivesse de incidir, na intenção do seu autor, numa reflexão cultural e identitária sobre a *portugalidade*, sobre a história e a sociedade portuguesas – antigas e contemporâneas –, e ainda sobre o papel da civilização islâmica do al-Andalus na formação da mentalidade e da cultura portuguesas.

Interessante será considerar que o livro *Córdova e Granada*, além de ter ficado provavelmente inconcluso e parcialmente inédito, foi provavelmente um projeto *renegado* pelo seu autor, como parece sugerir uma indicação, manuscrita a lápis vermelho na capa do já referido caderno, a indicar o destino daquele material: “Destruir” (v. Fig. 2). Tendo *No Magrebe* sido publicado em junho de 1935 como primeiro capítulo de *Córdova e Granada*, imaginamos que a desistência da realização deste livro tenha ocorrido posteriormente, talvez entre junho de 1935 e 1936, aquando da edição e publicação do livro *Fátima* (1936), que marca a consolidação de uma fase de escrita (a última) de Antero de Figueiredo, dedicada sobretudo à produção de dramas espirituais, conotados pela apologetica católica: a partir deste período, a reflexão sobre a presença árabe, andaluz e islâmica na portugalidade termina provavelmente de constituir uma prioridade intelectual e editorial para o autor, deixando espaço a uma escrita vincadamente católica.

Quiçá tenha contribuído para esta decisão um certo alinhamento (ou uma certa atenção) de Antero de Figueiredo a algumas tendências culturais das décadas de 1920 e 1930 em Portugal, pelas quais o tema e o imaginário do Islão tiveram uma emergência crítica enquadrável a nosso ver nos paradigmas do Orientalismo e do *choque de civilizações*³⁷, já que, como assinala Abdoolkarim Vakîl, naquele período nota-se uma “metaforização do turco e do mouro – com recurso aos tópicos da ameaça oriental à civilização ocidental, da nova Cruzada e da nova Reconquista – no discurso português desde os anos vinte à Guerra Civil de Espanha”³⁸. Nesta vertente orientalista do clima cultural dos primeiros anos do Estado Novo, logo numa fase crítica do nacionalismo português, e ainda por cima num período de consolidação da dedicação quase exclusiva à escrita católica por Antero de Figueiredo, este talvez tenha preferido deixar ao lado um projeto como *Córdova e Granada*, que possivelmente já não se enquadrava, pelo menos a partir de 1936, nos seus interesses literários principais e que pos-

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Sobre o Orientalismo enquanto representação europeia e ocidental do chamado Oriente, cf. Edward W. Said, *Orientalism*, New York: Pantheon, 1978; sobre a teoria do chamado *choque de civilizações*, cf. Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, London: Simon & Schuster, 1996.

³⁸ Abdoolkarim Vakîl, “Questões inacabadas: colonialismo, Islão e Portugalidade”, in Margarida Calafate Ribeiro, Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasma e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto: Campo das Letras, 2003, p. 260 (255-293).

sivelmente não teria encontrado um contexto particularmente idóneo para ser recebido em Portugal, como aliás parecem sugerir as próprias palavras do escritor no "*Prefácio*" aqui reeditado: "Hoje, outras são as ideias, outros os impulsos, outras as ambições"³⁹.

³⁹ BPMP/M-AF, 5392-15.

Edição crítica de cinco textos de Antero de Figueiredo

Reeditamos nesta secção alguns textos de Antero de Figueiredo que integram o projeto de livro *Córdova e Granada – Terras da Mourama*, nomeadamente:

- **Textos n.ºs 1-3.** Três fragmentos manuscritos do livro, possivelmente produzidos entre 1928 e 1936, cujos materiais originais são folhas de caderno manuscritas e numeradas a lápis, que integram um caderno guardado no seu espólio (BPMP, BPMP/M-AF, 5392). A folha n.º 6 (Texto n.º 2) é a única pautada e corresponde à contrapaca do caderno. Estes documentos foram publicados respetivamente em [s. a.], *Antero de Figueiredo no Centenário do Seu Nascimento*, Porto: BPMP, 1973, p. 55, 53, 59-61. Todas as folhas relativas ao texto n.º 3 encontram-se intituladas “*Prefácio*” pelo autor.
- **Texto n.º 4.** Um texto intitulado *No Magrebe*, publicado pela primeira vez enquanto primeiro capítulo do mencionado livro, em *Bandarra: Semanário da Vida Portuguesa*, 1.º de junho de 1935, p. 3. Este documento encontra-se no espólio de Fernando Pessoa (BNP/E3, 135C-18’).
- **Texto n.º 5.** Encontra-se numa folha manuscrita e numerada a lápis do referido caderno, possivelmente produzido entre 1928 e 1936. Este documento foi publicado pela primeira vez, como parte final do prefácio do livro *Córdova e Granada*, em [s. a.], *Antero de Figueiredo no Centenário...*, cit., p. 61.

As notas crítico-genéticas encontram-se em rodapé. Nas transcrições dos textos, utilizamos os seguintes símbolos:

- espaço deixado em branco pelo autor
- † palavra ilegível
- <> segmento autógrafa riscado
- <>/ \ substituição por superposição
- [↑] acréscimo na entrelinha superior

- [↓] acréscimo na entrelinha inferior
- [→] acréscimo na margem direita
- [←] acréscimo na margem esquerda

Texto n.º 1
[BPMP/M-AF, 5392-7]

Córdova e Granada
Terras da Mourama

“A quem viaja
por amor da arte
facilita-lhe Deus o
caminho do céu.”

(Paráfrase de um
provérbio árabe)

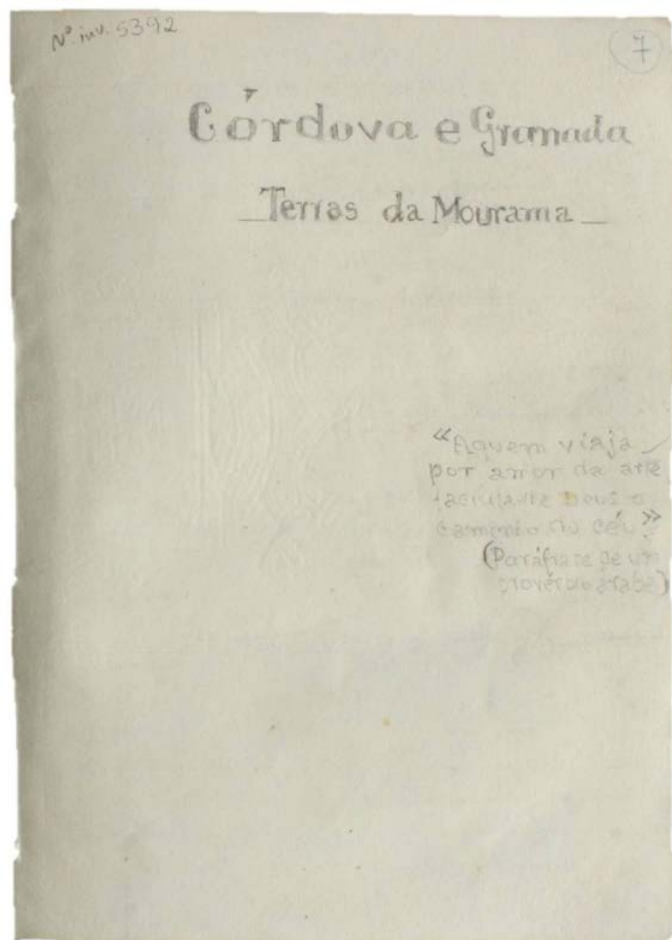


Fig. 3. BPMP/M-AF, 5392-7

Texto n.º 2
[BPMP/M-AF, 5392-6]

Índice

- I_ o Magreb (ou Moghreb?)
- II_ Córdoba
- III_ A Mesquita de sempre
- IV_ Granada
- V_ Nas pègadas de um santo
- VI_ A Veiga
- VII_ Alhambra
- VIII_ As “Mil e uma noites”
- IX_ Santa-Sé
- X_ Cerco de Cruzes
- XI_ Paraíso Perdido
- XII_ Lágrimas de Boabdil – lágrimas do Rey⁴⁰
- XIII_ Rasto de lendas
- XIV_ Dor. Saüdade, □
- XV_ Resignação, estagnação
- XVI_ ? E se Mahomet voltasse?

⁴⁰ Lágrimas de Boabdil [↓ – lágrimas do Rey]

(6) Índice

I No Magrebe (ou Moghreb?)

II Coraova

III A Mequita de Sempre

IV Granada

V Nas pegadas de um Jonio

VI A Veiga

VII Alhambra

VIII As "Mil e uma noites"

IX Ponta-Se'

X Cerezo do Cruzeiro

XI Paraiso Perdido

XII Lágrima de Boabdil

XIII Raia de Leidas — a minha ao Arz

XIV Dos Saudades

XV Resignação, estomacos

XVI O Sr. Mahomett volta-se?

Fig. 4. BPMP/M-AF, 5392-6

Texto n.º 3
[BPMP/M-AF, 5392-14 a 17]

Prefácio

O⁴¹ autor das páginas exortivas do “D. Sebastião” previne a mocidade da sua terra de que não leia este livro; ou, se o ler, o faça de sobreaviso pois há nêle ideias menos activas, que não convêm nesta agitada hora moderna de inteligentes e viçosas doutrinas sociais.

Sim, porque muitas destas páginas levam á quebreira de forças, por abundarem⁴² nelas quedas sentimentais e, por vezes, se demoram na historia das almas moles e doces que saem para fora de si e⁴³ se esquecem, contemplativas, ou se estagnam resignadas a crenças⁴⁴ fatalistas, a que se submetem, certas de que tudo está antecipadamente fixado pela⁴⁵ mão omnipotente do creador que escreve os destinos, manda nos homens e os conduz⁴⁶. E tal exemplo⁴⁷ amolece os⁴⁸ ânimos lusos, já de si atidos ao “Deus dará”, ao “amanhã”, eles⁴⁹ natos de um lirismo que vive paredes meias do devaneio romântico⁵⁰ de todos os tempos – desde Bernardim a Soares de Passos⁵¹.

Os mouros são nobres e mansos; mas, sobretudo⁵², há nos olhos negros e humidados das⁵³ mouras, nas⁵⁴ estrelinhas das pupilas ardentes, [p. 15] a luz dos caminhos dos mistérios, e na expressão⁵⁵ dolente a⁵⁶ nostalgia atraente⁵⁷ dos

⁴¹ o] *no original.*

⁴² [↑ por] abundarem

⁴³ <,> e

⁴⁴ □ crenças

⁴⁵ fixado □ pela

⁴⁶ e [↓ os conduz.]

⁴⁷ [↑ E tal] exemplo

⁴⁸ amolece □ os

⁴⁹ [↑ao “amanhã”, eles] natos

⁵⁰ romântic<a>/o\

⁵¹ Cf. A. A. Soares de Passos, “Boabdil: ultimo rei mouro de Granada”, in *Poesias*, 5ª ed., Porto: Casa de Cruz Coutinho, 1870, p. 22-25.

⁵² [↑Os mouros {↑são} nobres e mansos; mas,] sobretudo

⁵³ do] *no original.*

⁵⁴ na] *no original.*

⁵⁵ [↑a luz dos caminhos dos mistérios, e na] expressão

⁵⁶ á] *no original.*

⁵⁷ <n>/a\traente

Paraísos perdidos; a saúde das terras do Levante; e dos tesouros que lhes roubaram, semelhante à saúde judia de um quinhão de patria⁵⁸, de que todos teem um naco, e eles não. Enfim[,] a mágoa das raças expoliadas e errantes.

E⁵⁹ tal simpatia pelos vencidos amolenta as almas □⁶⁰

Bater o mouro⁶¹ em suas terras, e⁶², de vencida, à frente das pontas dos picos, dos chuços e dos trabutos, acossa-los[,] expulsa-los até⁶³ às fronteiras – fôra um desporto civico e religioso ao serviço da nação lusitania, nesses remotos tempos dos⁶⁴ reis Afonsos e Sanchos. E, então, semelhante batida embrevecia ainda mais os bravos homens desses tempos; enrijecia, ainda mais, os rijos músculos de aço dessas rudes gentes de armas, desses camponeses, desses serranos[,] desses⁶⁵ arrais ávidos de combates, de honras, de expansão e de posses.

Hoje, outras são as ideias, outros os impulsos, outras as⁶⁶ ambições. As mentes escaldam [p. 16] de revoltas, e nos olhares⁶⁷ relampeja a fé. A mocidade ardida vai⁶⁸ na vanguarda. É um pelotão de clarins de cobre e de trombetas de⁶⁹ prata rebrilhante, de caixas de rufos sonorosos e marciais, de espadas que refulgem nas mãos firmes dos⁷⁰ fortes e galhardos môços que levam os olhos estrelados de ideais, os cerebros repletos de doutrinas frenéticas – no todo do corpo e da alma o potencial das resoluções sublimes⁷¹.

Corações ao alto, é uma arrancada ciente de teorias, ebria de sonhos, potente de energias a desdobrarem-se, a multiplicarem-se⁷².

Passe de largo, pois, essa arrancada de viço e⁷³ não oiça as notas do alaúde da compaixão que se soltam aqui por esse povo esmagado, as quais se⁷⁴ assemelham aos tons doridos das cordas de arame das nossas guitarras plangentes, a horas mortas, pelos bêcos escusos e luarentos[,] quando o⁷⁵ Fado é rigoroso

⁵⁸ □ patria

⁵⁹ [← dag] □ E

⁶⁰ almas □ [↓*]

⁶¹ mouro [↑ + *]

⁶² [← #] e

⁶³ [←expulsá-los] até

⁶⁴ dos dos] *no original*.

⁶⁵ [←serranos[,]] desses

⁶⁶ [↑os] impulsos, [↑outras] as

⁶⁷ □ olhares

⁶⁸ [↑ardida] vai

⁶⁹ [←trombetas] de

⁷⁰ [↑nas mais firmes] dos de] *no original*.

⁷¹ frenéticas. [↓– no todo do corpo e da alma o potencial das resoluções sublimes.]] *no original*.

⁷² desdobrarem-se, [↓a multiplicarem-se.]

⁷³ [↑ essa arrancada de viço] e

⁷⁴ □ se

⁷⁵ [←quando] o

e da nada vale á infeliz!... Tal lirismo, feito de piedade pelos vencidos, de⁷⁶ lágrimas pelos fracos, de nostalgia pelos emigrados, é hoje, diante do arroubo à luta, coisa antiquada e sem sentido⁷⁷.

[p. 17] Embora!

Troia, Yerusalém, Cartago, Baghdad, Granada, são as capitais da saúde – derrocadas diante das quais gemem lamentos as raças que, para sempre, perderam terras e grandezas. Expressivas pedras, simbólicas ruínas!⁷⁸

Também nas nossas almas há Baghdades⁷⁹ maravilhosas, Granadas deslumbrantes, batalhosas Cartagos, onde os vencidos pelas desilusões carpem seus sonhos desfeitos.

Por outro lado, penetrando-nos da poesia árabe, das suas lendas doiradas, dos seus⁸⁰ romances líricos, das suas Alhambras, a alma latina enche-se de entresonho, e apossa-se do direito de férias das⁸¹ dores desta hora de inquietação premente, de devanear diletanteando, de admirar fantasiando⁸², – de preferir a⁸³ quimera à verdade, o sonho à realidade⁸⁴.

Mas, somando tudo, talvez que não valha a pena à combativa mocidade de hoje ler estas páginas lânguidas e obsoletas...

⁷⁶ de piedade, [←pelos vencidos,] de] *no original*.

⁷⁷ coisa [↓antiquada e sem sentido.]

⁷⁸ sim[↓bólicas ruínas!]

⁷⁹ Baghdad] *no original*.

⁸⁰ [←dos] seus

⁸¹ [←férias] das

⁸² [↑de devanear diletanteando, de admirar] fantasiando,

⁸³ <o>/a\

⁸⁴ realidade. [↓ # □ (Imaginação)]

(14) Prefácio
O autor da página, exhortiva, do
D. Sebastian, meo a moada de meo leito de quonias leia
esperis; ou, se o ler, o o foga de solavari
nos ha meo ideias memo activa, que meo
contem meo papoda hote modernis
de luthi, auto, e ricos os, doulinam, sobiais,
Pom, meo muda, desta poima, leuam a
guberno de foga, abue darem nela, queda
sentimentais, e, por ueris, se demoram na
historia das almas meo, e duca, que saem
para foga, esse equo cem, imtempo, voga,
ou se entojam, resignadas a
dameo, acauo, fataliste, a que se
sub melem, certis de que luda esta auto
dameo, fixo, e, pela ma, onipolend
do cuo, que escreu, o dultim, meo, no fim, e
exempli, a mo olo, e, os amimo, leu, ja do
atido, as, de, dora, ao, anoti, en
luzisimo, que vira, paroda, meo, de
deuamem, non, auto, de, lito, o, tempo
— desde, o, duma, de, o, base, e, foga,
sobalito, ha, meo, o, hio, meo, o, humedo
do, moiar, meo, exselua, da, puplas, a, dultim.

Fig. 5. BPMP/M-AF, 5392-14

a luz dos caminhos
do misterio e no

T. 2. 1. 15

exemplos doent a mortalgia aliberto
do Paraiso perdido. ; a saudade das terras
do herosmo, e tu teroum quella maldade semelhante a
saudade judia de um quintão de
pavia, de que toda tem um
maco, e ela não. — Infim a
mápa das raças expulsiadas e errantes
amutua. E tal simpatia pelo vencto
amulento aralpa.

Bate o mocho* em sua terra,
e de vencto, é feito das portas
de pieis, do chuo de trabalho, acosta-lo
de as puleiras, — fizo um despo
esmo e religio au serviço do mocho
luniano, neri umto tempo do
dor iei kuno e lanch. ? ada, semelha bal
de emolozia, aida mau, os barto imay
dece tempo: euqora a, aida mau,
o rija muscula de aço densa, tuda de
de armar, de me compozes, de
de armar aida de amble, de hmas,
de expausa e de poze.

Hoy, outo saí r idas outo
pulo. a aubcaç. As moue encardam.

Fig. 6. BPMP/M-AF, 5392-15

Prefácio (17)

Embora
 Tracia, Jerusalem, Cartago, Bagdad,
 Gramada, são as capitais do Oriente
 — devocadas, diante dos seus senhores, lo me-
 tos as nações que, para sempre, pedo-
 ram terra e liberdade. Expressiva pedem um
 bólica neutra.
 Também nas novas almas há Bagdad e
 maa-wit-hor, Gramada, das Lumbrales,
 Batalhosaa, Cartago, onde se vive de
 pelas desilusão e carpeem seu nome despois
 Por outro lado, penetrando no do
 praeria árabe, das sua lesta doutrina
 de seu nomeauce, louco, da sua alkau-
 bra, a alma latina euche-u de
 entesinho, e apena-u e despois de
 feia dos direi desta nota de um quilibrio hama
 de desmeos, de letantant, e admirai
 fantamando, — de preferir o primere
 a verdade, o onto a realidade.
 Emocionau

*
 Mas, tomando tudo, talvez eu não vá a zero a
 combata moçidos de hoje, as onto
 página, lânguida, e obolada.

Fig. 8. BPMP/M-AF, 5392-17

Texto n.º 4

[*Bandarra*, n.º 12, 1 de junho de 1935, p. 3] [BNP/E3, 135C-18^r]

NO MAGREBE

Vai no fim o mês do Ramadão: o luar aparece cada vez mais tarde e cada vez é mais desbrunido e fraco o fulgor do minguante que foi ouro. A lua – pérola doente – não tardará a fenecer-se, a extinguir-se de todo. Depois, na noite africana de firmamento azul profundo, serão de puríssimo cristal as estrêlas brilhantes. Então, na serenidade infinita dos infinitos silêncios siderais, o magnífico Alah, na pleníssima potestade do seu refulgente trono de metais preciosos e cintilações de pedrarias, sob auriflamadas plumas de aves do Paraíso, cercado de huris de pulidos corpos de avelã, olhos de lentícula negra no banho lânguido da amêndoa nacarada — flores de carne na verdura dos prados, em jardins de rosais ou entre pâmpanos de esmeralda, onde brilham os cachos, de azeviche e topázio, da ambrósia dos deuses, que deleita o paladar, perfuma a bôca e jovializa o coração; — então, o grande Alah, nas alturas, julgará os fiéis que souberam sujeitar-se às regras do jejum quebrantador das fôrças, dominador dos impulsos do corpo e dos ímpetos da alma. Severíssimo jejum o dêsses vinte e nove dias lunares, durante os quais até é pecado beijar crianças, engolir a saliva, aspirar o cheiro das flores, ou sorver as baforadas do tabaco loiro a arder nos cachimbos negros dêsses muçulmanos que passam seus ociosos dias acocorados nas soleiras das portas, com as pupilas indolentes e vagas postas no céu distante, aonde sobe o fumo azul do ópio devaneador — aonde sobe, na estática da Contemplação, a dinâmica da Esperança!

★

Coincidiram com êste rigorosíssimo jejum do Ramadão os dias que passei nas terras quentes e luminosas do Magrebe, nesse quaresmal Nasi do calendário ismaelita. E para me aproximar do mundo de ideas e sentimentos dessas almas estagnadas que me cercavam, pus-me a rever a história religiosa, civil, artística e literária do Islame, particularmente a da costa mediterrânica de Málaga a Valência, que dali eu ia percorrer. Logo se ergueu e avolumou diante de mim a ingente montanha do monoteísmo semita, no topo da qual os fogos da fanática

crença em Mafoma incendiaram e desvairaram multidões atiradas para o mundo em Algaradas belicosas, desde os desertos da Arábia aos plainos da Pérsia; depois, de roldão, do levante ao ocidente, alastrandose pelas faxas do sul europeu e do norte africano; por fim, transposto o lendário Estreito das Colunas de Hércules, se espalharam pela tira meridional e ocidental da velha Ibéria. Eram hordas de peões aguerridos e núvens de guerreiros apocalípticos, montados em corcéis curtos, leves e velozes, crinas ao vento, ventas aflantes, que, em tropel, investiam contra todos e contra tudo, até que um dia outras mós europeias, piques e lanças em riste, lhes fizeram frente, os obrigaram a estacar ou, acossando-os, a recuar e confinar-se nos primitivos lugares de onde vieram, lá dêsse extensos e fulvos desertos entre o Mar Vermelho e o Gólfo Pérsico, terras ardentes e áridas, que ninguém queria.

★

Cogitando em tudo isto, andei pelas estreitas ruas de Tânger e Tetuão, compactas de gentes buliçosas que se cruzam e entrecruzam, gesticulam largo, falam alto, contrastando suas Algaravias no silêncio reservado das casas brancas de persianas verdes, portinhas baixas em entradas disfarçadas, seus eirados a olhar para o céu — jardins de sol e de luar. Visitei velhíssimos bairros onde se vive a mesmíssima vida que em tudo se viveu na longínqua Idade-Média. Embrenhei-me nos zôcos, espessos e multicores, poeirentos e barulhentos como feiras minhotas; e em vielas de comércio, onde mal cabem duas pessoas a par, Ladeadas de baiúcas de dois metros de largura por dois de fundo, vi formigueiros de mouras envoltas, da cabeça aos pés, em panos brancos que só lhes deixam ver os belos olhos negros e ardentes, maralharem longamente no preço pedido pelos acocorados mercadores ou ourives, que, por fim, lhes entregam o raiado cafetão para a saia, ou a argola de prata para o artelho estreito, pela décima parte daquilo que, no comêço, lhes pediram.

Penetrei em palácios marroquinos com pátios caiados sob céus azues, claros azulejos, frescura de água cantante em taças de mármore entre verduras de relva perolada; avistei, distante, reclusos haréns de seleccionadas mouras de remonta sob a guarda de eunucos adiposos.

O comprido e ancho salão tinha as paredes cobertas de dezenas de relógios, diversos nos formatos e nos timbres, que, desacertados, davam constantemente desacertadas horas; e a um canto, a larga cama, ricamente aparelhada e dosse-lada, esperava o hóspede sempre bemvindo. Em tal espaçoso salão sem móveis, mas profuso de divãs, coxins, travesseiros de sêda bordada e de couro lavrado, sentei-me no chão, de pernas cruzadas sôbre macios e berrantes tapêtes de Marraqueque; e, após cerimonial que tinha algo de litúrgico na maneira de acender a lâmpada de álcool sôbre a poligonal mesinha de embutidos, na de ferver a

água na chaleira de cobre, na de partir e dosear o pão de açúcar em cone, na de servir de alto com a chaleira de prata em punho — tomei doirado chá oriental, onde se misturaram cheirosas hortelãs mouriscas, em que havia o quer que fôsse do perfume do âmbar da Síria.

★

Nas praças, nas ruas, nos restaurantes, nos botequins, pus-me a considerar nestes árabes modernos, de fez vermelho, albornozes brancos, babuchas amarelas, modeladas feições, pele morena, barba negra e negros olhos grossos, húmidos, sensuais, sonhadores e religiosos. Vi nêles herdeiros que se esqueceram dos nomes dos avós, perderam os pergaminhos dos registos belicosos e olvidaram os séculos em que os seus maiores se assinalaram na poesia, na arte, nas ciências, na filosofia e na gramática. Que distância! O árabe do norte de África é hoje um vencido resignado que se contenta com a liberdade do seu bairro e das suas terras interiores onde, primitivo, regressa à tribo, mais ou menos nómada, e simplesmente se absorve na simples verdade religiosa do Alcorão.

Presenciei, na passividade de um povo lasso pela raça indolente, pelo clima escaldante, pelo domínio da conquista ou pela pressão do protectorado político, o que é o marasmo das gentes submissas às doutrinas prégadas por um Profeta que juntou às leis irredutíveis dos factos preestabelecidos, as da resignação religiosa ao fatalismo — à fôrça do Destino —, uma vez que tudo¹ o que é, é porque tem de ser, visto que a trajectória da vida dos indivíduos e das nações está, antecipadamente, traçada no augusto e tremendo livro do Eterno! E daqui a constitucional atitude dos braços caídos dos que constitucionalmente são almas caídas!

★

Depois de examinar por fora esta raça morena e paciente, as minhas pupilas passaram a perscrutá-la por dentro. Se Goëthe disse que o povo grego foi aquêle que sonhou o mais belo sonho, do árabe poderá dizer-se que nenhum como êle se banhou mais deleitosamente no gozo dos sentidos: mulheres, vinho, mesa, perfumes; que saboreou a fantasia de criar e enovelar as “Mil e uma noites”, a mesma do espírito simétrico e aparentemente difuso, do estilo polimórfico e poligráfico, que engenhou os “Mil e um” desenhos de rectas e laços, embrechados de ideias e símbolos, nos estuques pintados e dourados das paredes dos Alcáceres e dos Mirabes, no tecido dos tapêtes de lãs variegadas, nos ornatos dos cofres de marfim, nos ébanos embutidos, nos aços damascados; — o mesmo espírito imaginativo e ao mesmo tempo miúdo e coleccionador que se deliciou a formular aforismos, a arredondar provérbios, a coligir pensamentos, sentenças

e conceitos, a colhêr tradições religiosas e históricas, novelas, anedotas, tudo laçando e entrelaçando voluptuosamente.

Uns viviam no luxo excessivo, outros na excessiva miséria, mas todos eram igualmente ricos em misturar a sensualidade com o sonho, a fantasia com a ternura; estes poetando, aquêles estudando e alguns filosofando a filosofia já criada, de que aceitavam as teorias explicativas do Universo, ora como tradicionalistas ortodoxos, ora como teólogos, aliás suspeitos de cepticismo, onde um Aben-Hazan é o antecessor de Averróis que, repleto de neo-platonismo e aristotelismo, precede São Tomaz.

Êste lastro de história islamita, a simpatia lusa por um povo que amou as viagens e as aventuras, e aquêle comum gosto do devaneio, foram o fundo do meu desejo de viajar retrospectivamente em terras da mourama; e a firmeza dêste propósito estruturou-me a resistência à vulgaridade que, daí a pouco, eu toparia na expressão comezinha, na expressão vulgar da vida de hoje, nas cidades de Córdoba e Granada, que meus pés iam pisar.

Assim resolvido, apenas me interessaria a vida dos tempos idos ressuscitada pela minha visão do Ausente, que sobrepõe os tempos de ontem aos tempos de hoje, lê na paisagem moderna a paisagem antiga, e, destarte, ergue, anima e dá colorido ao Esquecimento.

★

Foi nesta disposição de espírito que deixei as terras altas do Magrebe, meti ao mar e cheguei à Ceuta das sete colinas brancas sobranceiras às duas encontradas baías azues, de um lado e outro, no promontório de Almina. (Corações ao alto: filhos de D. João I — assalto épico; D. Pedro de Meneses — defesa heróica!); atravessei as águas lendárias entre os montes Calpe e Abila, que Hércules, num gesto ciclópico, arredou para abrir passagem, e aportei a Gibraltar — moderno Adamastor anglo-saxão que, com a voz poderosa dos seus canhões, faz alto às armadas que pretendam passar por ali e não sejam suas ou de sua estima política.

Sempre sulcando e esteirando águas glaucas e mitológicas, fui-me a Algeciras — a branca — entre valados de saibro, figueiras e cactos que o suão fustiga e cresta. Pela esquerda, lá longe, no horizonte brumoso, a mancha azulada dos Atlantes, sôbre Tânger. (Mãos em reza: escaladas sagradas da “ínclita geração”; martírio patriótico do Infante Santo!).

Desfazia-se em crepúsculo a luz da tarde vermelha. Num olhar arrastado, disse adeus à costa africana — névoa e saüdade — nessa hora religiosa em que, além, nas vilas e nos aduares árabes, entre palmeiras, no alto dos minaretes, o almoédão plange os versículos do Livro Santo, — rosário de ais lamentosos.

.....

.....

Depois, meti pela antiga Bética que os legionários romanos calcaram, os sarracenos cultivaram e os berberes conquistaram — paisagens adustas de piteiras bravas, que me trouxeram à memória a agitada vida política daqueles príncipes mouros, que as habitaram, rivais permanentes sempre em luta uns com outros, enquanto, nos seus remansos, onde chegavam os perfumes dos laranjais andaluzes, curiosos pensadores liam os filósofos gregos; sábios estudavam os astros; jurisperitos manuseavam o direito romano e visigótico; e poetas líricos cantavam o amor, o vinho, as veigas extensas e húmidas, os vergéis em flor, as chuvas e os regatos, as noites e as constelações.

E foi em tal estado de alma que, numa noite cálida de Abril, cheguei à Córdova da mesquita de jaspe, pórfiro e mármore, onde, na estação sombria, a possante máquina do “rápido” estacou encarvoada, suada, esfalfada, como se, a deitar os bofes pela bôca fora, ela tivesse vindo rodando desde os confins dos desertos de além Medina e Meca — lá do fundo das Arábias!

ANTERO DE FIGUEIREDO

(Primeiro capítulo do livro inédito *Granada e Córdova*).



Fig. 9. Bandarra: Semanário da Vida Portuguesa, 1 de junho de 1935, p. 3 [BNP/E3, 135C-18']

Texto n.º 5
[BPMP/M-AF, 5392-18]

O coração é o autor
inato dos provérbios;
– o entendimento
dá-lhe forma.

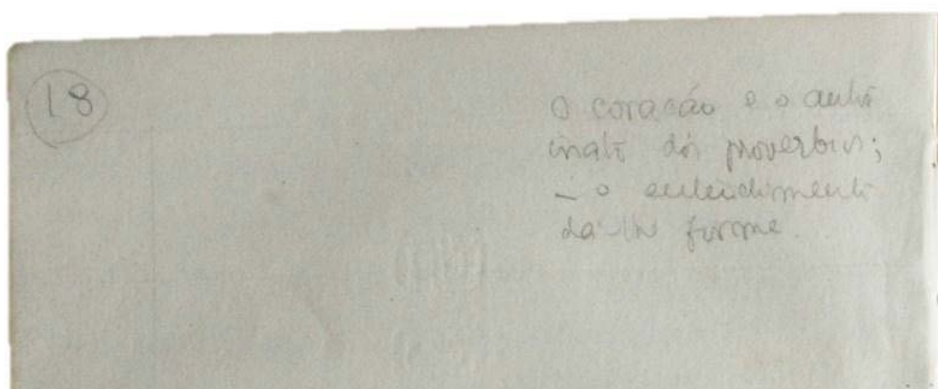


Fig. 10. BPMP/M-AF, 5392-18 [pormenor]

Algumas aproximações à obra de Camilo Pessanha

Bruno Fontes¹

A obra de Camilo Pessanha é, convém afirmá-lo, pouco celebrada pela posteridade. Apesar da ratificação que obteve, e ainda obtém, por parte dos seus pares, e de existir sobre ela abundante fortuna crítica, esta não desfruta, fora de círculos restritos, do mesmo favor do público de que gozam, por exemplo, as obras de Fernando Pessoa ou de Eugénio de Andrade, seus declarados seguidores. Isto explica-se, fundamentalmente, por estarmos perante uma poética que não seduz com a mesma facilidade, já que exige uma particular atenção às suas inúmeras subtilezas, aos seus recessos ocultos e às suas *sensibilidades* essenciais.

Permanece talvez, com maior contundência, a “lenda” de Camilo Pessanha enquanto personalidade apática, desiludida, pessimista e desistente, ou mesmo a sua imagem de poeta alucinado e andrajoso, patente, de certa forma, em algumas fotografias que contribuíram, logo desde o seu tempo, para uma “nobilíssima visão” de poeta maldito, talvez mais “romantizada” do que concreta, e sendo fruto de alguma mistificação efetuada por uma geração mais jovem e ávida por ícones, que na realidade apenas o conhecia através de uns quantos poemas publicados avulsamente em algumas publicações periódicas dispersas. A sua parca produção seria depois reunida num magro volume de poemas, *Clepsydra*, mas essa escassez não impediu que esta *voz* se tornasse a mais representativa das correntes Decadentista e Simbolista na literatura portuguesa.

Os poemas de Camilo Pessanha começam, então, a surgir desde a penúltima década do século XIX em diversos periódicos. A título de exemplo, *Soneto de Gelo* aparece na *Gazeta* em 1887; *Madalena* em 1890 na revista *O Intermezzo*; *Vénus* em 1900 no diário *O Portugal*; e outros, como a *Gazeta de Coimbra*, *A Crítica*, *O Novo Tempo*, *Os Novos*, *Novidades*, *Os Livres*, *Ave Azul*, ou *Notícias*

¹ Universidade de Coimbra, CLP.

de Bragança também lhe publicam poemas nas suas páginas. As suas primeiras produções, das quais o exemplo mais paradigmático será *Lúbrica*, acusam um tom e um vício de observação que são devedores da influência de Cesário Verde, mas logo se deixou influenciar por outras *liras* destoantes das de uma certa *tradição* nacional. Assim, nos seus poemas de maturidade encontramos uma vertigem encantatória alicerçada num discurso alusivo, plenamente simbólico, e sem antecedentes na literatura portuguesa.

Fernando Cabral Martins (cf. Fernando Cabral Martins, "A deusa decadente", *Camilo Pessanha no inclinar da clepsydra*, p. 6 (1-18) (http://camilopessanha.com.sapo.pt/ficheiros_camilopessanha/A_Deusa_Decadente.pdf, consultado em 29-7-2014, pelas 13.30)) lembra que embora Camilo Pessanha seja referido de passagem no manifesto maior dos simbolistas, *Os Nefelibatas*, de 1891, na realidade só vê reconhecida a sua importância décadas mais tarde, principalmente através de um grupo de poetas mais jovens cuja obra começava a ser notada: a geração da *Orpheu*, voltada nessa altura, como referiu Pessoa, para uma arte avançada que ia do "ultrassimbolismo até ao futurismo" (cf. Fernando Pessoa, "Carta a Camilo Pessanha", in *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, edição de Georg Lind e de Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Ática, 1966, p. 357).

De facto, tal como aconteceu com outros modernismos da Europa, na geração da *Orpheu* coube, incontestavelmente, um acentuado (pós-)simbolismo. Houve mesmo a tentativa de se publicar alguns poemas de Camilo Pessanha num projectado terceiro número da revista, como se pode verificar no pedido que Pessoa lhe endereça na referida carta, de 1915, onde manifesta que "é porque muito admiro esses poemas, e porque muito lamento o seu actual carácter de inéditos (quando, aliás, correm, estropiados, de boca em boca nos cafés), que ousou endereçar a V. Ex.^a esta carta, com o pedido que contém." (Fernando Pessoa, *op. cit.*). Findo o projeto *Orpheu*, essa publicação seria depois feita na revista *Centauro*, outro "órgão" da causa modernista, em cujas páginas surge, em 1916, uma recolha de 15 poemas de Pessanha.

É este reconhecimento tardio que certamente cria a ocasião para a publicação da *Clepsydra*, em 1920, nas Edições Lusitânia, propriedade de sua amiga Ana de Castro Osório, o que inflamou a admiração do público e o elogio da imprensa. Portanto, num certo sentido oblíquo, Camilo Pessanha pode ser considerado um modernista, dado que só passa a *existir como poeta* depois deste reconhecimento.

Mas quem foi este autor que apenas aos 53 anos de idade vê confirmada a sua obra? Em traços largos, Camilo Pessanha nasce em Coimbra em 1867, filho ilegítimo de um estudante de Direito de origem aristocrática e de uma mulher de condição social mais baixa. Finaliza o curso de Direito em 1891, ocupa cargos públicos, e parte em 1894 para Macau, onde passa a maior parte da sua vida adulta. Aí desempenha as funções de professor de liceu, conservador do Registo

Predial e juiz. Leva, no entanto, uma existência discreta “marcada pela abulia e pela doença, pelo vício do ópio e pelo amor à arte” (Isabel Pascoal, “Introdução”, in *Clepsydra*, Braga: Ulisseia, Biblioteca de autores portugueses, 1996, p. 11 (9-28)). Vem a falecer em Macau, a 1 de março de 1926.

Clepsydra, o seu único livro, encerra um problema essencial, que é, ainda, motivo de polémica entre os seus vários exegetas. À primeira edição seguem-se reedições em 1945, 1956 e 1969. Os responsáveis pelas mesmas são inicialmente Ana de Castro Osório, e depois seu filho, João de Castro Osório, com quem o poeta privou antes de partir para Macau, tal como durante as suas raras visitas à metrópole.

O referido problema reside nas diferenças que estas edições encerram entre si, principalmente, mas não só, em relação à inclusão/exclusão de determinados poemas, e também na sua ordenação. E dizemos não só porque João de Castro Osório, nas prolixas e encomiásticas introduções que antepõe nas edições da sua responsabilidade, traz a lume pelo menos dois detalhes de grande importância: um deles é o facto de Camilo Pessanha não ter em sua posse, nos momentos em que privou com ele, o registo escrito dos seus textos (ou seja, não transportava consigo o célebre Caderno de Macau, que contém o manuscrito da *Clepsydra*), e ter citado de memória, ao longo de vários serões, e por vezes (diz-nos Castro Osório) com alterações consideráveis, as suas composições poéticas, que ele (Castro Osório) transpôs para o papel, em vários ensaios que, ainda segundo este, estiveram na génese da edição da *Clepsydra*; o outro é o facto de este “confessar” ter efetuado, por sua autorrecriação, algumas modificações nos poemas, em trechos que considerava não estarem “à altura” da obra do poeta. Então, como inquire Ilídio J. B. Vasco, “será que a *Clepsydra* que sempre conhecemos nunca foi aquela que o seu autor (...) quis ver publicada?” (Ilídio J. B. Vasco, “*Clepsydra*, editar um livro perdido”, *Camilo Pessanha no inclinar da clepsydra*, p. 10 (1-11) (http://camilopessanha.com.sapo.pt/ficheiros_camilopessanha/editar_um_livro_perdido.pdf, consultado em 29-7-2014, pelas 20.30)).

É uma questão intrincada. Apesar das diferenças entre as primeiras edições, e mesmo tendo em conta a existência de propostas editoriais mais recentes com critérios de ordenação bem distintos, temos de considerar como *canónica* a edição de 1920, dado que sobre ela o próprio Camilo Pessanha escreveu em carta a Ana de Castro Osório: “não quero deixar de agradecer-lhe, penhoradíssimo, a publicação da esquecida *Clepsydra* e os cuidados da disposição (que é como eu próprio o faria) e da ortographia” (Camilo Pessanha, “Carta a Ana de Castro Osório”, in *Cartas a Alberto Osório de Castro, João Baptista de Castro e Ana de Castro Osório*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 83). Mas não é possível ignorar por completo a questão do suposto desvio existente no

transporte da memória para o papel, mais ainda tendo em conta que esse transporte teve, também, os seus desvios.

Ainda assim, estas questões provam que a *Clepsydra*, não sendo, neste aspeto, comparável à obra de Pessoa, é, como aponta Fernando Guimarães, “o labirinto ao mesmo tempo infinito e limitado (...) como se fosse este o único vestígio deixado para nos orientar, evitando que acabássemos de ser finalmente absorvidos, destruídos até, por essa transparência” (Fernando Guimarães, “Camilo Pessanha e os caminhos de transfiguração da poesia portuguesa”, in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 60, 1981, p. 31 (31-39)).

Fernando Pessoa, a propósito disto, descreve a obra de Camilo Pessanha como sendo uma “poesia do vago e do impressivo”, numa afirmação confirmadora do que de certa forma permanece como visão *central* entre as principais sobre este poeta: subjetividade pura, verso vago e elíptico. Já Cesariny apresenta-a de uma forma inesperada e contra a visão mais comumente aceite: refere-se-lhe como sendo uma “espécie até então não vista de poesia objetiva de onde o complexo sentimental se ausenta para poder atingir-se o inimaginado”, e a Pessanha como um “criador sistemático de uma poesia fantásticamente objetiva” (cit. in Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, p. 7). É uma visão que vai, de certo modo, *no sentido contrário* ao que normalmente se afirma sobre esta obra. Óscar Lopes reitera esta afirmação, alargando-a com considerações já mais relativas a questões formais: “Pessanha sabe, de um saber técnico, operativo, oficial, de poeta, que a poesia não se limita a exprimir uma realidade previamente definida; pelo contrário, opõe-se às estruturas do senso comum convidando-nos a um salto em direção a novas estruturas de compreensão e valor” (Óscar Lopes, “Pessanha, o quebrar dos espelhos”, in *Homenagem a Camilo Pessanha*, Macau: Instituto Português do Oriente/Instituto Cultural de Macau, 1990, p. 130 (128-136)). O que podemos ainda divisar na seguinte declaração: “[para Pessanha] a tarefa da poesia é evocar a realidade, não só reproduzindo-lhe a beleza exterior mas também captando a trama densa de relações que liga cada parte do universo ao todo.” (Barbara Spaggiari, *O simbolismo na obra de Camilo Pessanha*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação e das Universidades, 1982, p. 44).

Mas quais são, afinal, as características principais desta poesia? Numa primeira leitura, podemos afirmar que os poemas de Camilo Pessanha são um conjunto “acidental” de *estilhaços significantes* construídos através de uma miríade de imagens concatenantes e inacabadas, o que pode ser desde logo *materialmente* observado, em primeira instância, na particular forma de pontuação que apresentam. Mas uma segunda leitura confirma a existência de pontos em comum suficientes para se afirmar que a *Clepsydra* depreende a subjacência de um programa.

Como base para este argumento, basta referir que apesar de o livro apresentar, logo desde 1920, uma divisão entre “Sonetos” e “Poesias”, que será com certeza de foro mais formal e/ou operacional do que temático ou cronológico (como defende Paulo Franchetti, que tendo como base os manuscritos dos poemas, apresenta, na sua edição, uma ordenação deste último tipo), nenhuma edição posterior, mesmo aquelas que adotaram outros tipos de ordenação, desvirtuou a ordem de apresentação da *Inscrição* e do *Poema final*, o que subentende que, independentemente do caminho que se elegeu (ou seja, da ordem dos poemas, e mesmo da sua seleção), a *Clepsydra* terá sempre o seu princípio e o seu final.

E tratando-se de um caminho, é, de forma manifesta, uma *via crucis*, anunciada logo desde o primeiro verso da *Inscrição*: “Eu vi a luz em um paiz perdido.” Este verso encerra uma significação múltipla: mesmo estando daqui ausente qualquer possibilidade de uma leitura de esperança ou de redenção, este “ver a luz” quererá, também, simbolizar um nascimento, ou um *incipit*; mas o “paiz perdido” assume naturalmente tanto a terra natal vista através da perspectiva do exílio, como um país cada vez mais diminuído, subjugado e periférico. Mas é curioso verificar como um poema tão curto apresenta um paroxismo que redundava numa ânsia de “deslizar sem ruído!/No chão sumir-se, como faz um verme!...”. Este verso subentende um tema que transcorre toda a *Clepsydra*: a morte como anulação e como repouso. Mas é, igualmente, uma ambivalência, já que tanto pode representar esse desejo de aniquilação completa e degradante, como ainda um anseio por um qualquer nirvana que venha aplacar uma dolorosa existência. Estas duas questões, de aparente contradição, são pontos de partida importantes para penetrar nos sentidos desta obra.

Que é um poeta da Dor, é inegável, mas esta dor aparece-nos, como já referido, totalmente despojada do tom declamatório e da intensidade dos românticos. Veja-se, como exemplo entre muitos, o primeiro soneto do tríptico *Caminho*, onde se afirma que “Saudades desta dôr que em vão procuro/Do peito afugentar bem rudemente”, no qual a voz poética está consciente do seu sofrimento, querendo despegar-se dele; mas depois atesta que “Sem ela o coração é quase nada”. E aqui temos outra vez uma ambivalência, que embora próxima de certos tópicos românticos, apresenta uma tonalidade e uma discursividade bem diversas.

Um outro tópico constante é o da água, patente desde logo no título da recolha. A palavra *Clepsydra* virá, porventura, do poema *L’Horloge* de Baudelaire: “Le gouffre a toujours soif; la clepsydre se vide”, tornando-se desde logo palavra-símbolo da transitoriedade do tempo e do caráter fugaz da vida humana, temas maiores desta poesia a um nível macro-textual, sendo ainda um modo de identificação que leva a penetrar nas “forêts de symboles” que o mesmo Baudelaire pressagia em *Correspondances*. Portanto, em todos os sentidos, anunciador do modelo simbolista em que se insere.

Não que tenha sido a obra introdutora desta vaga literária no nosso país. Esse papel coube a Eugénio de Castro, que na introdução a *Oaristos* (1890) sustenta como traços gerais dessa “nova poesia” uma reação contra os lugares-comuns poéticos e contra a pobreza das rimas e do vocabulário, evitando a perífrase e captando a “beleza própria das palavras” (“talvez dois terços das palavras, que formam a língua portuguesa, jazem absconsos, desconhecidos, inertes, ao longo dos dicionários”); a defesa da “liberdade do ritmo”, com introdução de inovações prosódicas, nomeadamente no caso em que a sua poesia “exibe alexandrinos de cesura deslocada e alguns outros sem cesura”; e um recurso a novas configurações estróficas. São, em todo o caso, considerações meramente formais, talvez em grande parte responsáveis por alguma da artificialidade presente na produção de Eugénio de Castro, que em efeito *estético* fica aquém da de Camilo Pessanha.

Mas Massaud Moisés menciona, não sem acutilância, que Pessanha seria um poeta simbolista mesmo sem o Simbolismo, dada a purificação que operou numa poesia, como a Portuguesa, furtando-a “ao tom declamatório e ao sentimentalismo piegas” (cf. Massaud Moisés, *A Literatura Portuguesa*, São Paulo, Editora Cultrix, 1985, http://lusofonia.com.sapo.pt/literatura_portuguesa/pessanha.htm, consultado em 29-7-2014, pelas 21.30). E João Camilo (cf. João Camilo, “A *Clepsydra* de Camilo Pessanha”, in *Persona 10*, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1984, p. 20 (20-33)) aponta que, no prefácio da tradução que fez de oito elegias chinesas, o autor da *Clepsydra* enumera as dificuldades que encontrou na tradução desses textos, das quais a maior foi a *imprecisão da linguagem*, que no chinês literário é uma qualidade fundamental. Esta materializa-se na “falta de leis sintáticas”, que origina as interpretações mais contraditórias, e na frequente omissão de palavras “designativas das relações lógicas”, que permite que as ideias concretas adotadas pelo autor se transformem em “símbolos poéticos”.

João Camilo considera estas questões como muito interessantes, por várias razões. O facto é que estas características poderiam aplicar-se perfeitamente a grande parte da poesia modernista e contemporânea, que, deixando de exprimir as relações lógicas entre as partes do discurso, pretendeu tirar partido da ambiguidade assim criada para aumentar a capacidade de comunicar o indizível e sugerir o desconhecido. Logo, Camilo Pessanha retirou certamente alguns ensinamentos deste seu contato com o chinês literário, e o carácter obscuro de certas partes dos seus poemas pode ter encontrado aqui a inspiração ou o incentivo. A não expressão das relações lógicas entre as diferentes partes do discurso origina, como é natural, uma poesia essencialmente fragmentária, e as relações entre as partes do poema tornam-se, em muitos casos, puramente implícitas. Cabe ao leitor pressenti-las e, se necessário, interpretá-las. Mas esta forma de organização permite, também, aumentar a parte da sugestão e imprimir de maneira

mais marcada impressões que o poeta pretendeu valorizar, e à volta das quais se construiu o poema. Este perde, em parte, a capacidade de nos revelar sentidos claros, e de se nos impor como a ilustração de uma visão do mundo transparente; mas a época de Camilo Pessanha é de *crise*, e em vez de apresentar uma visão do mundo, os simbolistas pretendem, antes de mais nada, comunicar impressões e sugerir ambientes.

Mas a metáfora da água vai mais além, admitindo por vezes aspetos, metonimicamente relacionados, de recorte mais tenebroso. Referimo-nos por exemplo ao naufrágio, que marca aqui forte presença (veja-se, entre outros, o exemplo de *Singra o navio...*), e que reflete um caso pessoal, já que demonstra, outra vez, a influência do exílio. Outro tema, diretamente relacionado com este, é o do afogamento (em *Ao meu coração um peso de ferro*, onde inclusive se pode entrever, a espaços, um projecto suicida: "Ao meu coração um peso de ferro... / Lançá-lo ao mar"). Por isso, "a ânsia de aniquilamento, que é um dos temas mais insistentes da poesia de Pessanha, poderá ser satisfeita pelo mar." (José Bento, "Outra vez o tema da água na poesia de Camilo Pessanha", in *Persona* n.º 10, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, 1984, p. 16 (12-16)). A imagem recorrente da água, que é um elemento de vida, patenteia a desagregação do sujeito face ao devir temporal e à fluidez inevitável da experiência – e é um elemento onde a degradação física depreende a degradação do ser.

Continuando ainda com o tópico aquático, e rememorando a índole "fantasticamente objetiva" desta poesia, observe-se o díptico *Vénus*, dos quais o primeiro é um dos poemas mais enigmáticos de toda a *Clepsydra*, e cujo tema será, *a priori*, ofeliano: o da dama afogada. Há um andamento musical que parece desenhar a forma de uma vaga que assalta e embala tal como quando se está dentro da água, que será – assim se depreende – o *cenário* do poema. Logo, a voz poética não observa um afogamento, *afoga-se também*, numa afirmação de *mise en abyme* que também está muito presente na *Clepsydra*.

Chorae arcadas é disto uma confirmação. Sendo uma hábil prosopopeia na qual a voz poética se "confunde" com o "solução" do instrumento de cordas, associando imagens entre o som e o movimento deste e a sua própria dor, contém também essa mesma nota de *profundidade*, patente no verso "Se se debruçam". Estamos, em suma, perante uma atitude mais "favorável" a *abismos* do que a extensões, mesmo quando se expõe, como nos poemas antes referenciados, algo *extenso* como o mar.

Branco e vermelho é uma ária alucinada e encantatória que recorre à repetição para alcançar um todo minimal que intenta escapar a uma compreensão lógica, e que configura uma das mais conseguidas aproximações da poesia de Camilo Pessanha à música.

“De la musique avant tout chose” é o verso-programa de Verlaine que tipicamente se cita sempre que se alude à presença de uma musicalidade na poesia de Pessanha. E, de facto, “em Camilo Pessanha, muitos dos poemas trabalham a repetição como forma específica, utilizando modelos antigos como o rondel ou inventando outros, a partir do princípio paralelístico da poesia trovadoresca ou através de uma especial complexificação sintáctica” (Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, p. 4). Esta correspondência com a música aplicar-se-ia à *materialidade verbal*, arrogada através da sua face significante, mas sem descurar a face do significado, bem como a questão formal. Armando Navarro, outro autor simbolista, acrescenta algo a esta noção quando sustenta a “expressão da ideia” através de um desenvolvimento “plástico da frase”, que faria com que o próprio sentido do poema se construísse a partir da exploração prosódica, ou da “orquestração verbal”. A poesia é encarada, portanto, enquanto música, e enquanto experiência do quase inefável. A insistente repetição de palavras e a rima que *Branco e vermelho* apresentam mais não pretendem do que garantir a musicalidade desta “arte poética” que Pessanha aspirava prosseguir.

O soneto *Quem poluiu...* é, à primeira vista, nada mais do que uma elegia à mãe morta, mas uma leitura mais profunda permite vislumbrar uma fratura, uma profanação, e uma espécie de insolúvel confusão que se instalou nos recônditos da alma, que se corrompeu sem solução. Mas podemos ainda vislumbrar uma leitura da condição do homem moderno que está condenado a arrastar-se numa *wasteland*, ou mesmo afastado do sítio “onde esperei morrer”, o que alude novamente à situação do exilado.

Phonographo, por seu lado, prenuncia um certo tipo de proto-interseccionismo, já que as “vozes” emitidas pelo fonógrafo provocam uma sucessão de “mudanças cénicas”, nas quais “o sonho meu fluctua”. A presença da palavra “paúl” não pode também passar despercebida, enquanto “anunciadora” da estética paúlca que seria depois posta em prática por Pessoa.

A poesia de Pessanha denuncia ainda aquilo que o poeta não conseguiu alcançar, que embora normalmente nos seja apresentado com uma transcendência vaga, é por vezes identificado, como por exemplo em *Cansei-me de tentar o teu segrêdo* ou em *Se andava no jardim*, objetivamente com o tema da posse frustrada de uma mulher, o que não deixa de encontrar ecos na biografia do poeta, recheada de uma prematura abundância de desencontros amorosos. A este título, convém referir que embora continuem obscuras as razões da sua partida para Macau, aventa-se a hipótese plausível de um outro desgosto amoroso, porventura o maior da sua vida: o amor não correspondido por Ana de Castro Osório. Estas adversidades estarão, segundo os biógrafos, na génese da vida boémia e algo dissoluta em que depois embarca.

Resta ainda mencionar algo de importante, que autoriza a questão “objetiva” da poesia da *Clepsydra*, e que é comentada com as seguintes palavras: “Quero (...) recordar uma nota que por ser rara na poesia de Pessanha não deixa de nela revestir importância relevante: a da solidariedade humana, a da compreensão profunda dos seus semelhantes, da aversão à força, que se recolhe, comovida, entre o grito da rebeldia e o quieto sorriso invencivelmente irónico.” (Urbano Tavares Rodrigues, “Aproximações da poesia de Camilo Pessanha, Porto: Ensaios de escrever, Editorial Inova, 1970, p. 96). Esta “nota rara” pode ser encontrada em *Na cadeia os bandidos presos*. Nunca deixando de ser um poema simbolista, ao qual não é alheia uma leitura que permite a identificação da voz poética com o penar dos detidos, ainda assim não podemos deixar de aferir a existência de uma notação de recorte *realista* e de solidariedade para com aqueles que aparentam menos sorte. Mas isso não estaria, em todo o caso, presente desde o início? A poesia de Camilo Pessanha é, de facto, do âmbito da vida interior, mas há nela lugar para a realidade exterior, principalmente como suporte dos símbolos utilizados. O primeiro poema do livro é, mais uma vez, disto um exemplo paradigmático, ao comparar a vontade de sumir-se no chão com o comportamento de um verme.

Relativamente a questões estético-estilísticas, os poemas da *Clepsydra* traduzem de forma eficaz a derrocada do “eu” e do Cosmos, despindo as palavras da sua lógica tradicional para criar uma sintaxe psicológica, interior e musical. Há quase a impressão de que o poema é elaborado por automatismo, numa busca inconsciente das *expressões*, onde a palavra, muitas das vezes, fica reduzida aos sons, adere à própria sensação, e impede qualquer julgamento preciso e direto sobre o seu significado; e tudo isto guarnecido de surpreendentes alianças gramaticais para um enquadramento de intuições que parecem vindas de planos divergentes (sobretudo temporais), e que formam ininterruptas sinesthasias convocadas pelo poder sugestivo das imagens. Todas estas palavras quase que poderiam servir para descrever alguns dos textos de Pessoa ou de Sá-Carneiro, o que apenas vem reiterar a existência de uma herança poética.

A poesia de Camilo Pessanha tem, então, uma variedade formal e rítmica em que transparece o próprio ritmo da consciência e da sensibilidade. Esta variedade exprime a sua riqueza e a sua complexidade, mas principalmente traduz as contradições complexas de um percurso, a renúncia, a desistência e a melancolia – ou seja, os seus principais *leit-motivs*. Assim, “O movimento possível (...) na poesia de maturidade de Camilo Pessanha, é apenas este: fixar a própria percepção, ou a impossibilidade de percepção. Em ambos os casos, o que determina o olhar melancólico é a reflexividade, e o que o caracteriza é uma operação bruta, de esvaziamento e fragmentação dos objectos da contemplação: tudo o que o sujeito consegue perceber é a si mesmo, tudo o que consegue fazer é duplicar,

exteriorizar a melancolia; reencontrar, nos vários fragmentos que ludicamente reordena, o seu próprio olhar.” (Paulo Franchetti, *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha*, São Paulo:Edusp, 2001, p. 73).

Húmus (1926), de Raul Brandão¹

Miguel Filipe Mochila²

A novelística novecentista de Raul Brandão (1867-1930), que o situa numa dimensão pós-naturalista, rasura os preceitos realistas de um exacerbado optimismo que não se coadunaria com uma temática metafísica e subjectivista, própria de uma problematização existencial, que uma obra como *Húmus* (1926) anunciaria. Esta estabeleceu-se, no âmbito da literatura portuguesa, como um *poioumenon*³, desafiando o conceito de género literário que a tradição lhe impôs, respondendo à crise do paradigma positivista, com a sua omnisciência e a sua tendência tética⁴. O que em *Húmus* manifesta uma inclinação para o cruzamento do romance com o ensaio cauciona outrossim uma evolução temática e formal que antecipa o romance do absurdo e o *nouveau roman*⁵. Recusando desse modo

¹ Texto publicado na *Revista Desassossego*, da Universidade de São Paulo (Brasil), nº 15 de Junho de 2016, p. 47-65 [«Problemáticas existenciais e modernidade de *Húmus* de Raul Brandão»].

² Universidade de Évora, Centro de Estudos Comparatistas.

³ Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of the Genres and Modes*, Cambridge: Harvard University Press, 1982, p. 123.

⁴ A mencionada dimensão ruptural da sua produção justifica uma admiração que se tem adensado, e que encontrou em receptores tão privilegiados como Vergílio Ferreira, David Mourão-Ferreira e Jacinto do Prado Coelho o eco da sua modernidade. “Na oscilação indicada, na atracção de valores contraditórios, na tentativa de criar um novo tipo de novelística, obviamente Raul Brandão teria de muitas vezes falhar. Mas que dele só ficasse um dos momentos geniais do nosso teatro, que é *O Doido e a Morte*, o poema maravilhoso de luz e ternura que é *Os Pescadores* e o indicativo do que poderia ter sido um profundo e novo romance existencial, como é o *Húmus*, e Raul Brandão seria já um dos mais originais e poderosos escritores de toda a língua portuguesa” (Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível 2*, Venda Nova: Bertrand Editora, 1991, p. 215); “*Húmus* é um texto tão denso e perturbante para a literatura portuguesa como é o *Livro do Desassossego* (1982). São duas obras-primas da literatura europeia, que marcam entre nós o século XX. Ambas indecisas na fixação da sua textualidade ou arquitectura, e no entanto ambas abrindo um novo espaço no curso da modernidade” (Jacinto do Prado Coelho, “O *Húmus*, de Raul Brandão: uma obra de hoje”, in *A Letra e o Leitor*, Lisboa: Portugalia, 1969, p. 4).

⁵ Segundo David Mourão-Ferreira, são aspectos que introduz o *nouveau roman* “o sistemático desmantelamento da intriga tradicional; a substituição de um «espaço» realisticamente definido por

a confiança na estrutura romanesca habitual, o texto brandoniano espelha formalmente uma preocupação temática que o aproxima dos tópicos metafísicos e sociais de um Dostoiévski, integrando um elemento populista que sanciona a ideologia burguesa oitocentista⁶, recuperando em certa medida os pressupostos individualistas que o romantismo lhe legara e em cuja persistência ancora a admiração de que foi objecto por parte dos autores da Renascença Portuguesa, e muito em particular de Pascoaes. O seu singular empreendimento geraria, desde logo, os primeiros e mais acabados exemplares de um Expressionismo praticamente desconhecido entre nós, bem como de um proto-existencialismo cuja precocidade não poderia ser à época devidamente reconhecida, concretizada numa composição dilemática da existência. Nela encontraremos o conjunto de características que consubstanciam as conquistas e hesitações do romance novecentista⁷, tais como uma obstinada interiorização focal, mediante o uso da corrente da consciência e do monólogo interior, da coerência do ponto de vista, da simultaneidade narrativa, bem como de uma ruptura da linearidade temporal teleológica.

O que de mais relevante Brandão nos legou resulta do anúncio de uma problemática existencial que *Húmus* acentua e cujo teor metafísico sobredetermina, instrumentalizando-a, uma problemática socioeconómica que lhe é afim⁸. A preponderância da problemática existencial radica, em *Húmus*, na ambígua e inquieta relação com o divino, questionamento a um tempo epistemológico e ontológico que determina a evidenciação de uma situação de desamparo que projecta o percurso da angústia para um sujeito implodido no âmbito das suas próprias condições limitantes:

A questão suprema é esta e só esta: Deus existe ou Deus não existe. Se não há Deus, a vida, produto do acaso, é uma mistificação. Aproveitamo-la para satisfazer instintos e paixões. Se Deus não existe, não há força que me detenha. Não há palavras, nem regras, nem leis. Tudo é permitido⁹.

A ausência de Deus introduz uma experiência da remoção da telicidade outrora subjacente à existência humana:

um «espaço» indiferenciado, ou neutro, ou ambigualmente simbólico; a liquidação das personagens, quer em benefício de um narrador onnipresente, quer em proveito de uma matéria cada vez mais amorfa, ou mais caótica, ou mais abstracta” (David Mourão-Ferreira, “Releitura do *Húmus*”, in *Tópicos de Crítica e de História Literária*, Lisboa: União Gráfica, 1969, p. 122).

⁶ Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível 4*, Venda Nova: Bertrand Editora, 1995, p. 273.

⁷ Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Madrid: Cátedra, 1984, p. 39.

⁸ Conforme observou Vergílio Ferreira, “o anúncio de uma filosofia, que lhe veio decerto de Dostoiévski, bastou-lhe para que ele fosse entre nós o primeiro ficcionista de «ideias», nos desse o primeiro esboço do que vulgarmente se vai já chamando o «romance-ensaio», ou, como prefiro – e disse – «romance-problema»” (Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível 2*, Venda Nova: Bertrand Editora, 1991, p. 195-196).

⁹ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 72.

Tenho necessidade de Deus, como do ar que respiro. Sem Ele a vida é desconexa e atroz; pior, é monstruosa.¹⁰

Mas se Deus não existe – se Deus não existe que me fica no mundo? Sou nada no infinito. Fui tudo – e sou nada (...) Se Deus não existe tanto faz gritar como não gritar. Não tenho destino a cumprir: saio do nada para o nada¹¹.

A evidência de se ser, nesta óptica, um intervalo entre dois nada, retira ao sujeito um horizonte de plausibilidade e consequencialidade existencial, mergulhado como está num sentimento de ruínas que é o resto de um mundo despojado da possível transcendência das condicionantes deícticas eu-aqui-agora. Cursando desse modo um dos tópicos fundamentais das filosofias da existência, Raul Brandão reconhecia assim a impossibilidade vertida em plausível da morte de Deus, cuja concretude gera nele um pressentimento daquilo a que viríamos, de acordo com Camus, a chamar o absurdo. Perante o horizonte de absoluta nadificação do ego, o indivíduo vê-se forçado a enfrentar “o horrível silêncio atroz”¹², o pascaliano *éffroi* perante o silêncio dos espaços infinitos, de acordo com o qual, numa desesperada ambiguação do problema religioso, se concatena ainda um discurso acusatório: “Acuso-te de teres comprometido a minha situação no Universo (...) Acuso-te de me deixares sozinho com este peso em cima, com a ideia da vida e com a ideia da morte”¹³. Perante uma situação de desamparo que, segundo Lukács¹⁴, assinala a diegese moderna, surge a necessidade de fixar no mundo de súbito desorganizado um outro valor orientador. Assim, aproximando-se da perspectiva kierkegaardiana, a evidência da morte como limite maior do eu é vertida em interrogação sobre o significado da vida, como aquilo que faz desta um destino:

Descobrir que a morte não é inevitável endurece. O mundo muda de aspecto. Agora é que eu contemplo a vida – e me perco na vida. Começo a ter medo de mim mesmo e não me posso olhar sem terror. Que é isto, este sonho, esta dor, esta insignificância entre forças desabaladas? Onde hei-de pôr os pés?¹⁵

A permanência da intromissão do sagrado no quotidiano revela assim que o homem realizado é aquele que ascende à sua própria transcendência¹⁶. A

¹⁰ *Idem*, p. 91.

¹¹ *Idem*, p. 92.

¹² *Idem*, p. 144.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Georges Lukács, *La théorie du roman*, Paris: Éditions Gonthier, 1963.

¹⁵ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 55-56.

¹⁶ Conclui-se assim que “seja qual for o grau de des-sacralização do mundo a que tenha chegado,

urgência de um valor que sustente a existência individual – “Sem crer não sou nada – sem crer não existo – sem crer não compreendo a vida. Preciso de caminhar para um destino”¹⁷ – depara-se com um despojamento do sentido, prefigurado por uma retórica da inconsequência e do bloqueio – “Uma *vila encardida – ruas desertas* – pátios de lajes soerguidas pelo único esforço da erva – o castelo – *restos intactos de muralha* que não têm serventia: uma *escada encravada* nos alvéolos das paredes *não conduz a nenhures*”¹⁸ – de que a morte é metástase fulcral. Surgindo desse modo como um problema de configuração da *split personality*, a morte anula a telicidade, abrindo espaço ao desejo de preservação da consciência do próprio eu que aquela corrompe:

Se não existe outra vida, pergunto para quê?¹⁹ Então para que nasci? Para ver isto e nunca mais ver isto? Para adivinhar um sonho maior e nunca mais sonhar?²⁰ Sei que tudo são aparências, com uma única realidade, a morte. Para morrer não valia a pena viver²¹.

Ancorada num quase pessimismo, à maneira de Schopenhauer, a narrativa brandoniana constitui nesta perspectiva um discurso sobre o absurdo, relatando o impossível do sonho do homem, que persegue indefinidamente a sombra de si mesmo, para nunca alcançá-la, existindo *para nada*. Uma série de mitemas apocalípticos configura assim uma metafísica da dor²², em que a morte, interpretada na sua radicalidade, emerge como limite maior da vida, circularmente obstinada, conferindo o tom de abertura e de encerramento do texto: “Ouço sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste...”²³; “Aqui não andam só os vivos – andam também os mortos (...) Debalde todos os dias repelimos os mortos – todos os dias os mortos se misturam à nossa vida”²⁴. A perspectiva da morte conforma uma experiência que enfoca “les particularités du monde fini à l’exigence éthique infinie”²⁵, de um sujeito que se sabe a um tempo necessariamente imortal, para cumprir-se em profundidade, e fatalmente perecível, porque despojado de si mesmo em superficialidade. Considerando o sartriano sentido

o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso” (Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*, Lisboa: Livros do Brasil, 1999, p. 37).

¹⁷ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 92.

¹⁸ *Idem*, p. 9, *sublinhados nossos*.

¹⁹ *Idem*, p. 64.

²⁰ *Idem*, p. 41.

²¹ *Idem*, p. 64.

²² Óscar Lopes, “Certa filosofia da dor na sua moldura histórica”, in *Ler e Depois*, Porto: Inova, 1970, p. 189.

²³ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 9.

²⁴ *Idem*, p. 24.

²⁵ Peter Szondi, *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*, Paris: Gallimard, 1975, p. 188.

futurante do humano, e se existir é uma abertura a possíveis, tal como sustenta Heidegger, a clausura num horizonte limitado, num corpo em que se morre, faz da *Weltanschauung* brandoniana uma disposição que passa a assentar *grosso modo* nas categorias do temporal e do eterno. Uma consciência agónica do tempo motiva por conseguinte a angústia, produto da vocação de absoluto, do transcendente investido na limitação da finitude configurada por uma série de condicionantes que se impõem à condição humana.

Porque “o fim lógico da vida não é morrer, é viver sempre, é ascender sempre”²⁶, a morte apresenta-se ao eu como inverosimilhança: “É estúpida. Primeiro é estúpida, depois é incompreensível”²⁷; “Na realidade morrer é absurdo. Nunca me capacitei a sério que tivesse de morrer. Morrer é estúpido”²⁸. A vivência agónica do tempo –

Bem sei. Aquilo a que me apego é impalpável: é a mulher que passou, assomando-lhe ao focinho uma expressão de ternura, e que nunca mais tornarás a encontrar; é aquela manhã de chuva em que nos molhámos juntos (e ainda me sinto molhado) e que se não repete, é o minuto que nos escorre das mãos como um fio de água, mas doura-o o sol, e é esse mesmo minuto translúcido que quero tornar a viver, sem a sombra da morte a meu lado²⁹.

– projecta assim uma temporalidade configurada ao modo bergsonianano que insiste num tempo não mensurável ou inerte, mas num tempo vivo, numa *durée* cuja densidade é a angústia, agudizada pelo facto de o próprio tempo resistir ao eu, como fenómeno inconceitualizável. Se o tempo “mói a ambição e o fel e torna as figuras grotescas”³⁰, instaura para o sujeito uma evidência do tédio de viver para nada: “Silêncio. Ponho o ouvido à escuta e ouço sempre o trabalho persistente do caruncho que rói há séculos na madeira e nas almas”³¹. Gerando assim um horizonte vazio que é aborrecimento, a *celeste eternidade* de que falava Laforgue³² –

Sempre as mesmas coisas repetidas, as mesmas palavras, os mesmos hábitos³³. Como a vida esplêndida é aborrecida e inútil! Não se passa nada, não se passa nada. Todos os dias dizemos as mesmas palavras, cumprimentamos com o mesmo sorriso e fazemos as mesmas mesuras³⁴.

²⁶ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 41.

²⁷ *Idem*, p. 40.

²⁸ *Idem*, p. 35.

²⁹ *Idem*, p. 30.

³⁰ *Idem*, p. 16.

³¹ *Idem*, p. 10.

³² Jules Laforgue, *Essential Poems and Prose of Jules Laforgue*, Boston: Black Widow Press, 2011.

³³ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 15.

³⁴ *Idem*, p. 16.

– a abundância das condições limitantes faz da existência uma reflexão do *tedium vitae* do eu perante o absurdo, do sem-sentido de uma existência a-télica: “como este único minuto com a morte pela eternidade pesa!”³⁵.

Dito *aborrecimento*, que encontra em Heidegger³⁶ um fiel relator, resulta fundamentalmente da morte consciencializada que liga em definitivo o sujeito ao absurdo da sua própria existência, na perspectiva que viria a ser a de Camus³⁷. Gerando desse modo um pressentimento da desesperança da condição humana, a consciência do eu, como consciência da limitação que lhe está inerente, faz do homem, na fórmula unamuniana, um *animal doente*. Assim, e porque “só o homem morre, porque sabe que morre”³⁸, a consciência permite-lhe objectivar, mais ou menos imperfeitamente, o sem-sentido do seu projecto – “A vida foi um nada, impregnou-os para toda a eternidade: um instante de luz bastou para lhes dar gosto à dor”³⁹ – que nenhuma revolta poderá conter ou vingar:

E por mais que grite, por mais que proteste, estou aqui diante do incompreensível, vivo ou nada, de pé na voragem. E para lá há uma coisa infinita, um negrume infinito, uma vida infinita. Só deparo na minha frente com infinito sobre infinito, com o negrume sufocado, com o negrume impassível, com o negrume vivo e imenso, desesperado e imenso (...) Estou aqui defronte do espanto e sinto-me perdido na vastidão infinita. Tudo o que disse – disse-o diante do vácuo, tudo o que sofri – sofri-o diante do vácuo, todo o meu desespero, a minha dor, a renúncia, os esforços, o calvário – diante do vácuo!⁴⁰

É nesta perspectiva que a obra brandoniana antecipa a *Grundbefindlichkeit* heideggeriana, através da qual o sujeito pressente a morte não já como um dado mas como uma negatividade, como uma *falta de ser*. É onde esta se converte em *a priori*⁴¹ ou num *interior à vida*⁴². A experiência da interiorização do tanatológico configura uma *meditatio mortis*, segundo a qual a morte não representa já apenas um *factum* mas ainda um *interpretativum*, através de uma inevitável consciencialização antecipadora da sua realidade que lhe confere um valor apofântico. A vida, assim feita *sub specie mortalitatis* – “O problema capital

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Martin Heidegger, *¿Qué es Metafísica?*, Buenos Aires: Siglo Veinte, 1967, p. 45.

³⁷ “Un homme devenu conscient de l’absurd lui est lié pour jamais. Un homme sans espoir et conscient de l’être n’appartient plus à l’avenir” (Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris: Gallimard, 1942, p. 35).

³⁸ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 245.

³⁹ *Idem*, p. 105.

⁴⁰ *Idem*, p. 93.

⁴¹ Max Scheler, *El puesto del hombre en el cosmos*, Buenos Aires: Losada, 1968.

⁴² Georg Simmel, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Península, 1986.

da vida é o problema da morte⁴³ – faz da narrativa uma necessária procura do sentido contra a inverosimilhança de um mundo desprovido de telicidade – “se a vida futura é um absurdo, esta vida é um absurdo maior⁴⁴ –, conforme prefigurado pela obsidiação da presença da morte: “Se me perguntam o que é a vida – não sei o que é a vida. Sei que me devora – sei que tenho ao pé de mim a morte⁴⁵; “É que a morte regula a vida. Está sempre ao nosso lado, exerce uma influência oculta em todas as nossas acções⁴⁶. Deste modo, também para Raul Brandão a aitiologia depende da teleologia, segundo o seu conceito heideggeriano de projecção (*Entwurf*), mediante a exploração de uma existência referida ao sentido. Assim, a morte não constitui um problema em si mesmo, mas, como para as filosofias da existência, um modo de exigir que a vida se cumpra como destino: “Ela não entra, pois, no questionário de Raul Brandão senão como um espelho imprevisito que nos ergue a imagem de nós próprios⁴⁷. Esta meditação sobre a condição humana face à finitude é concretizada individualmente como um problema da carência da identificação do eu a si mesmo que o sem sentido de aquele existir para a morte agudiza. Dessa forma, a questão da morte constitui o mote para uma problematização da identidade própria: “Juntem a isto a Morte e aquela voz de desespero cada vez mais frenética, que não cessa de pregar, e que me põe em frente de mim mesmo, que é o que mais temo no mundo⁴⁸. Assim, compreendendo com Heidegger⁴⁹ que “mal o homem entra na vida é suficientemente velho para morrer”, nasce na narrativa brandoniana um total “cuidado do eu”, próprio do platónico *epimelai heautou*⁵⁰, que lança ainda a proposta de uma *hybris* contra esse “muro que é forçoso deitar abaixo⁵¹”.

O egografismo de *Húmus*, mediante a radicalização do subjectivismo temático e perceptivo que o assinala, centraliza o problema da personalidade. A dialogicidade do eu a si mesmo postula uma espécie de ironia trágica, conforme teorizada por Schlegel, que dá conta da “awareness of the limitations of the self⁵². Funcionando desse modo como *auto-ironia*⁵³, problematizando a concepção do *eirôn*, a ironia assinala, por conseguinte, uma disposição subjectiva⁵⁴. Esta forma de

⁴³ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 128.

⁴⁴ *Idem*, p. 65.

⁴⁵ *Idem*, p. 64.

⁴⁶ *Idem*, p. 47.

⁴⁷ Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível 4*, Venda Nova: Bertrand Editora, 1995, p. 274.

⁴⁸ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 37.

⁴⁹ Martin Heidegger, *Ser e Tempo*, Petrópolis: Vozes, 1993, p. 267.

⁵⁰ Michel Foucault, *A Foucault Reader* (ed. Paul Rabinow), Nova Iorque: Pantheon, 1984.

⁵¹ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Bertrand Editora, 2003, p. 57.

⁵² Anne K. Mellor, *English Romantic Irony*, Cambridge/London: Harvard University Press, 1980, p. 10.

⁵³ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris: Éditions du Seuil, 2001, p. 186-188.

⁵⁴ Philippe Grosos, *L'ironie du réel à la lumière du romantisme allemande*, Lausanne: L'Age

ironia pós-socrática, subjectivada, encontra assim em Raul Brandão um dos seus máximos cultores, numa interrogação sobre os limites do homem, sobre o intervalo que se instala entre o seu projecto e a sua concretude, presente em *Húmus*, dando conta da discordância entre a dimensão real da existência individual e a dimensão ideal da mesma, entre um nada e um tudo, faces coevas da *khrosis* irónica. Entre o ilimitado e o limitante nasce a experiência ironizada, portadora da angústia, dado que “l’homme ne se perçoit plus comme une unité homogène mais comme un assemblage sous tension d’éléments contradictoires”⁵⁵. Este carácter tensional, próprio da concepção romântica da ironia como “something like a human condition or predicament”⁵⁶, revela a experiência existencial na sua paradoxalidade, sob a configuração de um “indissoluble antagonism between the absolute and the relative”⁵⁷. Uma certa não coincidência do homem consigo mesmo, que Ricoeur identifica com *o mal*⁵⁸, projecta um sentimento angustiado decorrente de dimensão trágica do absurdo anexado ao destino do sujeito, “the contrast between man with his hopes, fears, wishes, and understandings, and a dark, inflexible fate, affords abundant room for the exhibition of tragic irony”⁵⁹.

Tendo como cenário uma vila fantasmagórica e burlesca, cujo abstracto disfórico é evidente, procede-se assim a um original desdobramento do narrador em instância a um tempo enunciadora e agente (através de Gabiru), numa ruptura formal sem precedentes, expondo desse modo a duplicidade inerente ao sujeito. A realidade, na sua banalidade quotidiana, oblitera a dimensão projectiva do eu – “Sob estas capas de vulgaridade há talvez sonho e dor que a ninharia e o hábito não deixam vir à superfície”⁶⁰ –, letargicamente mergulhado nas relações comezinhas com o espaço circundante – “Construímos ao lado outra vida falsa, que acabou por nos dominar”⁶¹. Com efeito, e conforme observa Vergílio Ferreira, na perspectiva de Raul Brandão, “atrás da realidade imediata há a irrealidade e essa é que lhe é a verdadeira realidade, e que à dita «realidade» ilumina”⁶², recordando desse modo a dualidade ontológica kierkegaardiana⁶³. Por esse mo-

d’Homme, 2009, p. 95.

⁵⁵ Pierre Schoentjes, *Poétique de l’ironie*, Paris: Éditions du Seuil, 2001, p. 111.

⁵⁶ Claire Colebrook, *Irony*, London and New York: Routledge, 2004, p. 48.

⁵⁷ Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, p. 13. A ironia trágica relata, assim, uma cisão interior, de que a definição de Szondi dá um acabado espelho: “Le sujet de l’ironie romantique est l’homme isolé, devenu son propre objet et privé par la conscience de la puissance d’agir. Il aspire à l’unité et à l’infinitude, et le monde lui apparaît fissuré et fini” (Peter Szondi, *Poésie et Poétique de l’idéalisme allemand*, Paris: Gallimard, 1975, p. 108-109).

⁵⁸ Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité*, Paris: Aubier, 1988, p. 21.

⁵⁹ Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony*, London and New York: Routledge, 1970, p. 21.

⁶⁰ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 9-10.

⁶¹ *Idem*, p. 18.

⁶² Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível 2*, Venda Nova: Bertrand Editora, 1991, p. 185.

⁶³ “Detrás del mundo en que vivimos, en un fondo lejano, hay outro mundo que guarda com el real

tivo, José Carlos Seabra Pereira⁶⁴ poderia afirmar que “toda a obra de Raul Brandão vive em regime paroxístico e contrapolar ou ambivalente”, que nele predomina a “dialéctica do patético com o grotesco, do belo ideal com o repulsivo, do sublime com o horror físico e moral”. Essa ambivalência resulta da revelação da insuficiência da realidade limitante para um sujeito que se deseja ilimitado, no que faz da vida “um simulacro”⁶⁵. A presença *daimoniaca* do *outro* que nos habita encontra aqui um dos mais desconcertantes relatos – “Tu lutas contra esta figura que dentro de ti te impele; tu queres fugir de ti próprio, queres separar-te de ti mesmo, e não podes”⁶⁶ –, denunciando a dimensão patológica da submissão do pulsional à mediação da convencionalidade:

Mais de metade, muito mais de metade dos meus sentimentos, são postiços. Todos estamos ligados por compromissos, aceitamos certas leis e vivemos de aparências.⁶⁷

Para podermos viver só lidamos com uma parte convencional da vida (...) No princípio só fomos almas, criámos depois a casca (...) Éramos todos fantasmas. Criámos tudo – e a mentira. Tudo – e o hábito. Tudo – e a paciência⁶⁸.

Pese embora o engendramento do quotidiano como estratégia de *divertissement*, no sentido pascaliano do termo, o eu projectivo, que o concreto dissimula –

O homem por dentro é desconforme. É ele e todos os mortos. É uma sombra desmedida; encerra em si a vastidão do Universo. E com isto teve de atender a máscara. Para poder viver teve de se transformar e de esquecer a figura real por a figura de todos os dias⁶⁹.

una relación similar a la que existe entre la escena teatral y la escena de la realidad, barruntada a través del arte escénico. Mediante una sutil niebla, contemplamos aquel mundo nebuloso, más ténue, más etéreo y de calidades muy diversas a este mundo real” (Soren Kierkegaard, *Diario de un seductor. Temor y temblor*. Madrid: Guadarrama, 1976, p. 185).

⁶⁴ José Carlos Seabra Pereira, “Introdução” ao capítulo “Raul Brandão e o Legado do Expressionismo”, in *História Crítica da Literatura Portuguesa. Do fim-do-século ao Modernismo*, tomo VII, Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 2004, p. 269-286.

⁶⁵ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 23. Nesta perspectiva, Jacinto do Prado Coelho afirma que “o homem descobre o absurdo na sua própria duplicidade, melhor, na disputa de elementos contraditórios que o solicitam; descobre também o absurdo na aporia que o divide entre a aparência, a mediocridade falaz do quotidiano, e o abismo subterrâneo, o insondável, a vertigem” (Jacinto do Prado Coelho, “O *Húmus*, de Raul Brandão: uma obra de hoje”, in *A Letra e o Leitor*, Lisboa: Portugália, 1969, p. 328).

⁶⁶ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 175.

⁶⁷ *Idem*, p. 136.

⁶⁸ *Idem*, p. 136-137.

⁶⁹ *Idem*, p. 77.

– acaba por prevalecer como pressentimento especular: “há ainda outra coisa indefinida e imensa diante de mim, ao pé de mim, dentro de mim”⁷⁰. A dimensão fantasmática do sujeito exacerba-se e uma interrogação fulcral inscreve-se no horizonte trágico do indivíduo: “quer então dizer que só vivi uma vida fictícia ao lado da vida e que perdi o melhor da existência em aparências?”⁷¹. A evidência do hiato irónico-trágico – “Em todas as almas, como em todas as casas, além da fachada há um interior escondido”⁷²; “entre mim e mim interpôs-se um muro”⁷³ – converte a vida em exercício de contenção, *negócio*: “Todos sentimos atrás de nós um mundo, outro mundo (...) de apetites que nunca se realizaram – todos cobrimos isto de aparências. Passamos a vida a conter outro ser – outra coisa – outro espanto”⁷⁴.

Concretizando assim um *sentimento trágico*, próprio do que foi a concepção metafísica de um dos seus admiradores, Miguel de Unamuno, configura-se o conflito entre aquilo a que Hölderlin chama o *aórgico* e o elemento *orgânico*, fazendo do sujeito afundado no seu concreto, à maneira de Píndaro, o *sonho de uma sombra*⁷⁵. O eu situa-se, portanto, em dois planos, aquele que é próprio do marginal ao real, e aquele que é próprio do *dado* da existência *real*. Como poucos soube Raul Brandão em que consiste a hegeliana *consciência infeliz*, forma de conflito pessoalizado entre absoluto e relativo, entre verdade e aparência. O sujeito assim dividido, incapaz de fazer coincidir *ipse* e *idem*, encontra na existência irónica uma limitação epistemológica. O *Ding-an-sich* kantiano esbarrará na “awareness of the limitations of the self”⁷⁶. Se é certo que “el sujeto se sabe dentro de sí como lo absoluto, y todo lo demás es vano para él”⁷⁷, a sua condição fracturada faz com que, procurando-o, *encontre apenas coisas*, segundo aforismo de Novalis.

Há, não obstante, instantes em que emerge um esquema suspensivo, nos quais se lança “um grito que não se extingue”, de pendor extático perante a e-vidência revelacional do eu a si mesmo: “Nesse momento de paixão todas as

⁷⁰ *Idem*, p. 89.

⁷¹ *Idem*, p. 82.

⁷² *Idem*, p. 51.

⁷³ *Idem*, p. 67.

⁷⁴ *Idem*, p. 86.

⁷⁵ Há, com efeito, em Raul Brandão, a antecipação de um certo surrealismo pela fusão de sonho e realidade (cf. Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível 4*, Venda Nova: Bertrand, 1995, p. 280 e Jacinto do Prado Coelho, “O *Húmus*, de Raul Brandão: uma obra de hoje”, in *A Letra e o Leitor*, Lisboa: Portugalia, 1969).

⁷⁶ Prosegue Mellor, referindo-se à “inevitable and all-important consciousness of the limitations of human knowledge and of human language” (Anne K. Mellor, *English Romantic Irony*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1980, p. 11).

⁷⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 482.

forças se concentram e ponho o pé no mistério”⁷⁸. Esse instante revelacional, que se associa à *Offenbarung* schopenhaueriana, no seu carácter projectivo e fugaz, identificado como está com o prazer⁷⁹, permite uma vivência em profundidade – “E percebi o Universo como força e destino a tal profundidade, que nesse rápido segundo passou por mim numa rajada todo o turbilhão da vida, com as suas vozes, os seus mistérios e toda a sua grandeza feroz”⁸⁰ – acedendo dessa forma a uma espécie de dimensão cairológica do tempo, como profundidade que aponta para a eternidade⁸¹, como *temps transcendant*, na concepção de Parrett⁸²: “Há em todas as existências alguns segundos em que sentimos o contacto do mistério – de que nos separam logo léguas e impenetrabilidade”⁸³. A fugacidade do dito instante retoma o sentimento disfórico, e agrava-o, fazendo com que o desejo de re-coincidência do eu a si mesmo encontre na teleologicidade típica da orientação cronológica da existência uma condição limitante da projecção da plenitude do homem. Por esse motivo, a revelação do eu a si mesmo é também a revelação de que esse instante, como tal, nunca se repetirá: “Nunca mais outro segundo igual nem na luz, nem na vibração, nem na ternura... O momento em que me sorriste, baloiçado entre o nada e o nada, nunca mais se tornaria a repetir, idêntico e completo”⁸⁴. Motivo privilegiado do acesso do eu a si mesmo é a iminência do amor como adesão ao privilégio de um milagre: “O amor é um único minuto. Um minuto esplêndido”⁸⁵. Como absoluto de vivencialidade, a relação amorosa transforma-se em mutuocidade revelacional, experiência da re-unificação do eu ao todo. Por essa via, o amor é, em Raul Brandão, um modo de reconhecer um destino colectivo, de uma condição que fundamenta a comunhão na solidariedade, relativa à figura popular integrada num horizonte não tanto sócio-económico mas moral. O pobre de Raul Brandão é assim o povo alheado do seu pitoresco, como

⁷⁸ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Bertrand Editora, 2003, p. 90.

⁷⁹ Giorgio Agamben, *Infancia e Historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

⁸⁰ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 70.

⁸¹ Neste sentido afirma Merleau-Ponty que “no meu presente, se o capto ainda vivo e com tudo o que ele implica, há um êxtase para o futuro e para o passado que faz aparecer as dimensões do tempo, não como rivais, mas como inseparáveis: ser no presente é ser de sempre e para sempre” (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard, 1945, p. 483).

⁸² “J’appelle ce troisième Temps: Temps ambiant ou Temps-sphère. Ce Temps est sphérique: non plus une ligne, mais un cercle, non pas un cercle fermé mais un cercle en propension, une «couronne» en propensions vers l’infini” (H. Parret, “Réflexions saussuriennes sur le temps et le moi. Les manuscrits de la Houghton Library à Harvard”, in M. Arrivé et Cl Normand (dir.), *Saussure aujourd’hui (Colloque de Cerisy)*. Numéro Spécial de LINX, Paris: Université de Paris-Nanterre, Centre de Recherches Linguistiques, 1995, p. 56-57.

⁸³ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003: 178.

⁸⁴ *Idem*, p. 177.

⁸⁵ *Idem*, p 174.

portador da angústia que pode, em instantâneos fugazes, converter-se cristicamente em beleza ou iluminação, num miserabilismo patético afim de Hugo.

Perante a desorientação do sujeito lançado num mundo desconexo, a narração brandoniana só poderia expressar concomitantemente uma aparente desordem enunciativa. A flutuação da organização interna fica patente pela abundância de repetições, retornos e ambiguidades ao longo de todo o *Húmus*, no que nele é da ordem de uma mescla de ensaio, diário e romance. Procedendo desse modo a uma *descronologização* que uma memória inventiva opera através da presentificação, tendo em vista uma possível resolução da dualidade irónico-trágica, as dilações e omissões apresentam não apenas uma função narrativa mas também temática, concretizando formalmente o desejo de um absoluto existencial que configure um sentido possível para uma existência fragmentária. Como força resistiva, que detém a passagem do tempo, o texto, manipulando as instâncias cronotópicas, reitera o carácter projectivo da face ideal do eu do autor por sobre o texto, em que se suspende o *tempo de inquietação* e se impõe um *tempo de fruição*. É onde escrever é “se livrer à la fascination de l’absence de temps”⁸⁶, através do recurso ao estatismo cronológico da presentificação, dada pela anulação da explicitação das coordenadas analépticas e possibilitando a identificação de presente e passado, fazendo da memória/da fixação textual narrativa, uma realização da atemporalidade desejada. O uso do presente do indicativo acabará por unificar um aparelho ilusório de eternidade⁸⁷ ou de suspensão instantânea do tempo, através do privilégio de “um tempo espesso, pesado, que se alonga até se confundir com a eternidade”⁸⁸. Apelando desse modo à memória re-escrita como possibilidade de retomar o evento aparicional *a posteriori*, vivenciando-o como se da primeira vez, a presentificação surge como o campo instrumental em que as percepções adquirem um pendor simbólico de rara intensidade.

Secundarizada deste modo a narrativa, através do sobrepujamento da construção textual por sobre a sequencialidade diegética, é esta configurada como uma forma *en train de se faire*, pelo que a composição formal de *Húmus* espelha a recusa da identificação hegeliana de verdade com a totalidade, agudizando

⁸⁶ Maurice Blanchot, *L’espace littéraire*, Paris: Gallimard, 1988, p. 128.

⁸⁷ Segundo Gullón, esta é uma característica própria do romance lírico, no qual “pasa el tiempo, y su pasar es el drama; para detenerlo el narrador se cita con el pasado, con el instante del pasado que el momento presente recupera. Y el tiempo narrativo es siempre el presente, pero un presente intemporalizado, como corresponde a ese «fuera de tiempo» que es la eternidad” (Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Madrid: Cátedra, 1984, p. 21).

⁸⁸ Jacinto do Prado Coelho, “O *Húmus*, de Raul Brandão: uma obra de hoje”, in *A Letra e o Leitor*, Lisboa: Portugalíia, 1969, p. 326. A capacidade de suspender o tempo através da presentificação é justamente aquilo que Vergílio Ferreira admira na obra em análise: “Em *Húmus* não há tempo. É à luz da eternidade que a vida aí se revela e a eternidade é imóvel (...) *Húmus* passa-se num instante que se prolonga” (Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível 2*, Venda Nova: Bertrand Editora, 1991, p. 221).

o fragmentarismo perceptual da existência e a inessencialidade da verdade postulada como inacabamento⁸⁹. Como observa Fokkema⁹⁰, a descontinuidade, o fragmentarismo, o estatismo são marcas de um discurso alicerçado no privilégio da percepção da realidade por um narrador, por um eu, que em Raul Brandão é acentuadamente dual. Assim se abre espaço formalmente para uma figuração da patologização da vivência miserabilista, experienciada na sordidez do mundo civilizado, de inclinação decadentista, que uma reelaboração anti-estetista e expressionista procura dominar. O absurdo, a inessencialidade numérica, encontra paralelo na flutuação nominal, entre Elias de Melo e Melias de Melo, Melias e Melos, Elias Melias Melambes. A permanente dualidade que assinala o sujeito encontra paralelo no sistemático recurso a antíteses, oximoros, quiasmos⁹¹. Associada como está essa dualidade entre concreto e projectivo à condição precível do eu, a escrita, como instrumental demiúrgico que encerra a potencial transformação ilusória das condicionantes cronotópicas, fez com que Raul Brandão defendesse uma antropologia estética, sustentada, desde logo, numa organização circular da narrativa. Entendida como o derradeiro espaço topofílico, a escrita literária concebe a mecânica do acesso a um tudo que anule os limites quotidianos, criando o projecto de um espaço cósmico uno e infinito que, como observa Tadié⁹², anularia o conteúdo da temporalidade e instalaria um outro próximo ao da circularidade do processo espiritual (*Kreislauf*) hegeliano: “Ainda o que nos vale são as palavras, para termos a que nos agarrar”⁹³. A instauração de um tempo circular é assim ainda uma forma de apropriação do universo temporal e espacial pelo eu⁹⁴. A dissolução da estrutura cronológica linear do romance tradicional, que justifica o facto de os resultados da realização das acções infinitamente detidas no tempo como instantâneos resultem na meia de vinte metros da prima Angélica, ou em Joana que traz um carregó à cabeça desde o princípio do mundo, retoma o *vício do círculo*⁹⁵, segundo o qual o escritor recusa toda a linearidade temporal que desemboca no nada. Uma vivência disfórica da temporalidade acede desse modo à ‘*phénoménologie du rond*’ de Bachelard⁹⁶, que, afirmando com Jaspers que “o ser é redondo”⁹⁷, projecta o círculo

⁸⁹ Maria João Reynaud, *Metamorfoses da Escrita – Húmus de Raul Brandão*, Porto: Campo das Letras, 2000.

⁹⁰ Douwe W. Fokkema, *História Literária – Modernismo e Pós-Modernismo*, Lisboa: Vega, 1988, p. 63-76.

⁹¹ Maria João Reynaud, *Metamorfoses da Escrita – Húmus de Raul Brandão*, Porto: Campo das Letras, 2000

⁹² Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1978, p. 119.

⁹³ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 20.

⁹⁴ Denis Bertrand, *L'espace et le sens*, Paris/Amsterdam: Hadès/Benjamins, 1985, p. 122.

⁹⁵ Pierre Klossovsky, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris: Éditions du Seuil, 1969.

⁹⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris: PUF, 1984, p. 208 e ss.

⁹⁷ *Apud idem*, p. 208.

como matéria sísifca, símbolo da “totalidade temporal e do recomeço”⁹⁸.

Húmus afirma deste modo o passatempo da repetição – “O que eu quero é tornar a viver. A minha saudade é esta. O que eu quero é recomeçar a vida gota a gota”⁹⁹ – forma de simulacro, tal como interpretada por Deleuze¹⁰⁰, de suspender a realidade e reinstaurar o princípio¹⁰¹. Deste modo, a reiteração procede à domesticação da temporalidade, mediante uma liricização da narrativa que a aproxima do domínio do sagrado¹⁰²: “Por isso existe uma certa grandeza em repetir todos os dias a mesma coisa (...) as manias têm uma força enorme, são elas que nos sustentam”¹⁰³. Recusando, em geral, a frequência iterativa, *Húmus* prolonga indeterminadamente os dados: “Não há anos, há séculos que dura esta bisca de três – e os gestos são cada vez mais lentos. Desde que o mundo é mundo que as velhas se cruzam sobre a mesma mesa de jogo”¹⁰⁴. Modelo resistivo que defende a vida face à morte, a escrita forja assim, em *Húmus*, uma inautenticidade ao modo heideggeriano, onde a estética brandoniana se faz ética. Se “chegamos todos ao ponto em que a vida se esclarece à luz do Inferno”, é a própria vida que se erige como valor configurador de uma re-telicidade: “Se a vida é um momento entre o nada e o nada, o que vale a pena é aproveitá-lo”¹⁰⁵; “Vive devagarinho. Aquece-te à réstia do sol como quem nunca mais tornará a aquecer-se; perde todas as horas a trespassar-te da vida”¹⁰⁶. Trata-se assim da única verdadeira questão filosófica segundo Camus, a que Raul Brandão antecipadamente respondia: “Se vale a pena viver a vida? Só a luz! só a luz vale a vida!”. Os instantes de lucidez revelacional conquistam ao sujeito um espaço para uma felicidade – “Valeu-me a pena viver? Fui feliz, fui feliz no meu canto” – conjugada com a percepção da sua própria fugacidade: “Não sei se

⁹⁸ Gilbert Durand acrescenta: “o círculo, onde quer que apareça, será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço” (Gilbert Durand, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Lisboa: Presença, 1989, p. 221).

⁹⁹ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 37.

¹⁰⁰ Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

¹⁰¹ “Essa repetição, ao actualizar o momento mítico em que o gesto arquetípico foi revelado, mantém continuamente o mundo no mesmo instante auroral do princípio” (Mírcea Eliade, *O mito do eterno retorno*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1990, p. 95).

¹⁰² Há, com efeito, um parentesco entre poesia e sagrado, pelo lado da temporalidade, através da estruturação da reiteração cíclica, das fórmulas da repetição: “La chaîne une fois brisée par une cyclisation qui en suspend le déroulement un éthos est produit qui s'apparente à la contemplation intemporelle” (Jacques Dubois, *Rhétorique de la poésie: lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles: Éditions Complexe, 1977, p. 124).

¹⁰³ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 23.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 16.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 71.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 224. Conforme observa a este propósito Vergílio Ferreira, “quando o desespero se acalma e a vida nos fala ainda, a exaustão dessa vida, a afirmação do seu valor, que é o da beleza indiscutível dela, menos que uma convicção afirmada dir-se-ia exprimir apenas uma calma resignação” (Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível 4*, Venda Nova: Bertrand Editora, 1995, p. 275).

creio (...) na imortalidade da alma, mas no fundo do meu ser agradeço a Deus ter-me deixado assistir um momento a este espectáculo desabalado da vida". Assim, há uma ambígua superação do pessimismo pela alquimia transmutacional da dor em beleza¹⁰⁷. É na *hybris* que o homem assim heroicizado encontra a sua possibilidade salvífica:

Sou nada diante do Universo. Mas teimo, mas discuto comigo e contigo ó espanto, mas defronto-me com o enigma, encarniço-me e saio daqui esfarrapado, despedaçado – mas teimo e hei-de vencer-te. Não quero morrer de vez. Não quero perder a consciência do Universo nem a sensibilidade do Universo. Eu sou o nada, tu és o Infinito – hei-de por força vencer-te¹⁰⁸.

É nessa medida que Raul Brandão conclui da urgência de fixar o projecto de uma negação da morte, que desloca o foco ontológico e epistemológico subjacente à sua obra para uma problematização axiológica, na conversão do saber *até onde sou e o que sou* numa espécie de *decisão existencial*, ao modo jaspersiano, que responde ao *para quê* de tudo. Obliterado desse modo o valor da verdade e da imortalidade, emergem com primazia aqueles outros da justiça e da dignidade, que encontram, como vimos, na ficção a possível transcendência do universo limitante da verdade mortal do eu:

mas a beleza trágica da vida efémera consiste em te resistir, todo o nosso afã em criar uma mentira para opor à tua verdade (...) Tu podes tudo como verdade. Estou nas tuas mãos. Eu posso tudo como mentira, e só assim saio das tuas mãos. A verdade é a dissolução e a morte, és tu; a mentira é a vida. Resisto-te para poder viver; para poder viver crio a mentira trágica. Se cedo ao teu impulso, se escuto as tuas vozes, levas-me para uma vida inferior; se te oponho a mentira, caminho para uma via dolorosa: engrandeço-me (...) Todos os heróis são mártires¹⁰⁹.

Contra a nadificação do eu, resta-lhe ainda decidir, conforme observava Sénancour, entre permitir que dita nadificação constitua uma expiação ou uma injustiça. E porque Raul Brandão é pela vida – “Tudo me parece inútil e agarro-me com desespero a um fio de vida, como um naufrago a um pedaço de tábu”¹¹⁰ – não poderia não optar pela *dignitas*:

Tudo neles, até o ridículo, se traduz em sofrimento, em não sei quê de superior, que lhes dá o ar, apesar de caídos, de deuses em luta com forças

¹⁰⁷ Cf. Vítor Viçoso, *A Máscara e o Sonho. Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*, Lisboa: Cosmos, 1999, p. 210.

¹⁰⁸ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 128.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 192.

¹¹⁰ *Idem*, p. 225.

supremas, que, pretendendo torná-los mais grotescos ainda e reduzi-los a zero, os elevam pelo ridículo e pela dor (...) Há neste trapo que criaste, nesta coroa de lata que foi o teu sonho e a tua vida, não sei quê de imortal¹¹¹.

Numa revoltada resignação, no acolhimento resistivo dos limites, o sujeito alinha-se assim com a morte como destino que, triunfando necessariamente sobre si, confirmará nele a justiça de ter vivido e de merecer viver ainda:

Cheguei ao ponto, Morte. Cheguei onde queria. Tu és o meu sonho frenético. Não há outro maior. Cheguei ao ponto em que te não distingo da vida. Tu és a vida maior (...) Cheguei ao ponto, Morte, em que não me metes medo. Aceito-te. De ti me vem a vida. Absorve-me¹¹².

Se “o frio da morte dá à vida um encanto superior e um prestígio maior”¹¹³, então “é a morte que faz falta à vida”¹¹⁴. É exactamente por negá-la o Homem que aquela se faz absurda: “Aqui há, portanto, um erro primário. Protestas do fundo do teu ser: a morte é absurda”¹¹⁵, pelo que é necessário perseverar no desejo – “no fundo do teu ser uma ânsia superior a tudo, que é a melhor parte do teu ser”¹¹⁶ –, no *conatus essendi* espinosista: “Se me perguntassem o que queria ser – queria ser isto mesmo. Assim na eternidade te queria, minha alma, com o mesmo sonho, com a mesma vida e os mesmos erros. Não te troco por outra alma”¹¹⁷. No rastro do *will to believe* de William James, e visando a salvação investida na própria finitude, é possível viver ainda em *enthousiasmós*, ter Deus dentro de si¹¹⁸. Eis porque Raul Brandão converte em certa medida o Deus lógico no Deus biótico, destacando na sua vivência religiosa fundamentalmente a sua dimensão redencional. Colocando assim ênfase na fé como signo fundamentalmente afectivo e volitivo, expressão cordial ou intuitiva típica de São Paulo, recupera-se a máxima de Espinosa que, radicalizando a noção cartesiana de substância como aquilo que não necessita de mais nada para existir – *sive substantia* – prepondera o desejo de perduração como essência do indivíduo agente de um apetite de eternidade, na *cupiditas*. A fé em Deus, e fundamentalmente a fé na própria decisão da vida do eu, converte-se assim na derradeira resposta de um texto em que a dada altura se lê um apelo que é em Raul Brandão um cunho de modernidade: “Deixem-me ir para a cova agarrado a este nada imenso, que me dourou as mãos e me deixou atónito”¹¹⁹.

¹¹¹ *Idem*, p. 196.

¹¹² *Idem*, p. 227.

¹¹³ *Idem*, p. 126.

¹¹⁴ *Idem*, p. 229.

¹¹⁵ *Idem*, p. 36.

¹¹⁶ *Idem*, p. 65.

¹¹⁷ *Idem*, p. 64.

¹¹⁸ Cf. Cédric Lagandré, *L'inspiration des Grecs*, Paris: L'Harmattan, 2000, p. 31 e ss.

¹¹⁹ Raul Brandão, *Húmus*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 126.

Notas sobre o percurso poético de Eugénio de Castro: de Portugal para o Mundo

Bruno Anselmi Matangrano¹

Ou melhor, de Coimbra para o Mundo

Conhecido como o primeiro poeta legitimamente simbolista português, bem como um dos últimos autores vinculados ao movimento em Portugal, uma vez que viveu mais do que quase todos os pares que se lhe sucederam, Eugénio de Castro e Almeida (1869-1944) foi autor bastante prolífico e, dentre os poetas seus contemporâneos e contemporâneos, inequivocamente, o de maior projeção internacional. Conheceu o sucesso muito jovem e, ainda em vida, recebeu reconhecimento dos seus pares e da crítica especializada, em Portugal e em outros países, sobretudo em França, onde foi inclusive homenageado no célebre banquete presidido por Catulle Mendès (1841-1909), em 1896, além de ter sido inúmeras vezes referenciado e publicado nas melhores revistas ligadas ao Simbolismo, como *L'Ermitage*, *La Jeune Belgique* e *La Revue Blanche*, na qual foi noticiado o banquete em sua homenagem. A este respeito, em sua monumental *História da Literatura Ocidental*, o crítico e ensaísta austríaco naturalizado brasileiro Otto Maria Carpeaux (1900-1978) considera Eugénio de Castro como “o único poeta português moderno, entre outros, maiores do que ele, que foi ouvido no mundo” (2011, p. 2157), e mesmo que fosse “só” por isso, e a despeito da ressalva de Carpeaux, Castro já mereceria um lugar de destaque na história das artes portuguesa.

Inovador, trouxe a Portugal técnicas e temas em voga na França e na Bélgica finesseseculares, como o verso livre e o “espírito decadente”, assim como todas as convenções poéticas geradoras do movimento que se convencionou chamar simbolista, quando publicou *Oaristos*, em 1890 – sua obra mais célebre. Ao mesmo

¹ CLEPUL, POEM, LEPEM.

tempo, colaborou na divulgação internacional da literatura portuguesa, posto que tenha sido lido e comentado por poetas tais como o espanhol Miguel de Unamuno (1864-1936), os italianos Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) e Vittorio Picca (1864-1930) – que inclusive o traduziu para o italiano –, o nicaraguense Rubén Darío (1867-1916) e importantes simbolistas de língua francesa, como René Ghil (1862-1925) e Francis Vielé-Griffin e os grandes Stéphane Mallarmé (1842-1898) e Maurice Maeterlinck (1862-1949), com os quais mantinha correspondência. Por fim, juntamente com seu amigo e maior crítico Manuel da Silva Gayo, publicou entre 1895 e 1896 oito números da excelente *Arte. Revista Internacional*, na qual figuraram textos de autores gabaritados como Paul Verlaine (1844-1896), Émile Verhaeren (1855-1916), João de Deus (1830-1896) e os já citados Vittorio Picca e Vielé-Griffin, dentre muitos outros, de variada procedência.

Não obstante, mesmo antes de *Oaristos* e da *Revista Arte*, ainda na década de 80 do século XIX, Eugénio, apesar de muito novo, já bastante publicara e conquistara seu lugar em meio à cena literária do fim de século português. Ou seja, quando do lançamento de sua mais famosa obra, o jovem poeta – na altura contava apenas 21 anos – já tinha não apenas uma série de publicações – que acabariam por ser esquecidas, em muito devido ao próprio Castro –, como detinha igualmente uma reputação já consolidada e respeitada, como atesta Trindade Coelho (1861-1908), no texto “Os Poetas Novos”, publicado na *Revista Ilustrada*, em 31 de março de 1892, como se lê no trecho abaixo:

Quando Eugénio surgiu com os *Oaristos* e meses depois com as *Horas*, a crítica limitou-se a rir, e teve, para não correr com o poeta, de lembrar-se de que ele era, já a essa hora, um talento reconhecido, e que dele existiam a esse tempo trabalhos que o jornalismo difundira com carinho, e até um livro de versos, que João de Deus prefaciara e aplaudira. A bandeira, porém, estava hasteada. E quando muitos pensavam (e eu fui um deles) que o simbolismo de Eugénio de Castro não passaria, afinal, de um caso esporádico [...] aclamando o novo Ideal... (*apud* MARTINS, 1990, p. 228).

Destas obras que o tornaram um “talento reconhecido” e que arrancaram elogios e aplausos de João de Deus e outros notáveis da época, pouco se fala ou se sabe hoje em dia, salvo por notícias esparsas e comentários pontuais, uma vez que o próprio Castro as extirpou de sua obra completa, a despeito da relativa fama e do reconhecimento que lhe garantiram.

Segundo o escritor e historiador Alfredo Pimenta (1882-1950), que em 1944, no mesmo ano da morte de Castro, dedicou-lhe um estudo chamado *Eugénio de Castro na Poesia Portuguesa*, os livros *Cristalizações da Morte* (1884), *Canções de Abril* (1884), *Jesus de Nazaré* (1885), *Per Umbram* (1887) e *Horas Tristes* (1888) foram renegados pelo próprio Eugénio “em repúdio formal quando, em

1926, organizou a edição definitiva, *ne varietur*, da sua obra poética” (1944, p. 4), e acrescenta ser com *Oaristos* “que devemos situar a reforma da Poética de Eugénio de Castro” (*idem, ibidem*), o que poderia ser justificado por um trecho do próprio poeta de sua “Autobiografia”:

Publiquei o meu primeiro livro em Fevereiro de 1884, com 15 anos incompletos; meses depois publiquei o segundo, e logo em seguida o terceiro. Que eram esses livros? Simples ensaios que revelavam talvez certa destreza rítmica e certa riqueza de colorido, mas onde faltavam a emoção e a originalidade dos temas e das imagens. Versos medíocres, e de tal forma medíocres, que jamais consenti na sua reimpressão, embora eles não fossem piores do que aqueles que então fundamentavam o nome de poetas mais velhos e aplaudidos do que eu (1969, p. 10).

Parece interessante, porém, contrariando – neste caso – a vontade do poeta, comentar brevemente sobre o percurso literário do jovem Eugénio, merecedor de atenção da crítica como o foi, quando ainda era adolescente, mesmo antes das polémicas suscitadas por aquele que é considerado seu livro mais emblemático. Apesar de hoje sobreviverem apenas em comentários da crítica, foram tais obras – e sua participação ativa desde muito cedo em periódicos importantes – que lhe abriram as portas para a revolução estética encabeçada em nome da nova poesia.

Antes de Oaristos

Nascido em Coimbra, em 1869, Eugénio de Castro e Almeida era filho de professores e desde cedo demonstrou sua inclinação para o mundo das Letras; datam de seus 13 anos suas primeiras colaborações em periódicos. Em sua adolescência, participou de *O Panorama Contemporâneo*, *O Estudo*, *Filha Literária* e *A Mosca*, com versos, contos, artigos jornalísticos e ensaios críticos (cf. PEREIRA, 2003, p. 28).

Em 1884, publicou sua primeira coletânea de versos, à qual nomeou, muito morbidamente, talvez ainda preso a certo Romantismo byroniano, como *Cristalizações da Morte*, influenciado como estava pela precoce morte do irmão Afonso. Naquele mesmo ano, veio a lume suas *Canções de Abril*, igualmente marcadas pelo mesmo Romantismo tardio, anunciador, talvez, do lado pessimista de algumas de suas obras futuras.

Manifestando bem jovem o desejo de ingressar na Faculdade de Letras – e contrariando os desejos de seu pai, que queria o ver diplomata –, ingressou em 1885 no Curso Superior de Letras de Lisboa, onde então davam aulas Teófilo Braga (1843-1924), Pinheiro Chagas (1842-1895) e outros “notáveis”

“que (manda Deus que se diga a verdade) não me ensinaram nada”, como alfineta em sua breve “Autobiografia”, anteriormente citada (1969, p. 11). Naquele mesmo ano, publicou *Jesus de Nazaré*, derivado do projeto inacabado que se intitularia *Epopéia do Calvário*, demonstrando desde cedo a fé católica que o caracterizaria em uma obra ainda sem qualquer inovação estético-formal ou temática (cf. PEREIRA, 1975, p. 128).

Ainda bastante jovem, consolida sua carreira e colabora em diversos outros periódicos, como a *Ilustração Portuguesa*, em que traz à luz “contos de fantástico hoffmanesco” como “O Casamento do Mar” e “Paulina”, uma “novela baudelairiana” chamada “Valentina”, além de alguns “poemas em prosa de mórbida estesia” como o folhetim “Visões do haschich”, conforme descrevem os professores José Carlos Seabra Pereira e Maria de Jesus Reis Cabral em artigo publicado em 2012 (p. 24).

É interessante notar como já nestas produções de juventude, Castro flertava com elementos que viriam a integrar a poética simbolista, dada sua evidente inspiração baudelairiana e hoffmanniana, como mencionado acima, revisitando os *Paraísos Artificiais* do primeiro e a atmosfera insólita e misteriosa do segundo; além disso, bem o teor trágico, mórbido e pessimista de seus primeiros livros de poemas (evidente já em seus nomes) retornaria em duas obras futuras de forte viés schopenhaueriano: *Interlúnio*, uma coletânea de poemas, e *Belkiss – Rainha de Sabá, d’Axum e do Hymiar*, um poema dramático em prosa, ambos publicados em 1894.

Publica também outros dois livros: *Per Umbram* em 1887 e *Horas Tristes* em 1888, além de uma versão de *Intermezzo*, do poeta romântico alemão Heinrich Heine (1797–1856), publicada no volume XXXII de *O Instituto*, o que muito contribui para angariar o respeito da crítica e do público mencionados por Trindade Coelho.

Ainda em 1888, volta a Coimbra e então manifesta seu desejo de ir a Paris, onde permanece até finais de 1889, para logo depois lançar seus *Oaristos*, no início de 1890, escritos a partir dos ensinamentos aprendidos em França. A esta altura, apesar de muito jovem, Castro se sentia decepcionado com a literatura portuguesa de seu tempo, na qual o viés parnasiano impossibilitava voos mais altos, vendo nas inovações da nova poesia francesa, praticada pelo grupo autointitulado simbolista, uma possibilidade de renovar a literatura em seu próprio país, como se lê no trecho abaixo de sua “Autobiografia”:

Vendo-me num beco sem saída, compreendi que era tempo de procurar uma nova senda ventilada e luminosa, que era necessário abrir para a paisagem, remoçada pelo vigor das novas colheitas, as janelas do Parnaso português, até então hermeticamente fechadas, e varrer dessas janelas as teias de aranha que comprometiam a limpidez dos seus vidros. Providencialmente,

passaram sob os meus olhos alguns livros dos simbolistas franceses, recentemente publicados, de Verlaine e Moréas, de Mallarmé e Vielé-Griffin [sic], de Henri de Regnier [sic] e de Gustavo [sic] Khan. Esses livros ensinaram-me milagrosamente a orientar as vagas e flutuantes aspirações do meu espírito e mostraram-me como a poesia portuguesa facilmente recobriria o seu vigor e graça das suas grandes épocas, se alguém iniciasse nela um movimento idêntico ao francês, variando os ritmos e os metros da inspiração, renovando o fatigado guarda-roupa das imagens, substituindo a expressão directa pelo símbolo e a expressão lineal dos parnasianos pela sugestão musicalmente vaga dos simbolistas (1969, p. 11).

No entanto, apesar da importância atribuída por ele à nova literatura francesa e ao impacto que esta lhe causara, Castro deixa claro uma questão: tal impulso não visava de modo algum desmerecer a poesia nacional, tampouco tentava produzir em Portugal meras cópias da produção francesa ou a ela subordinada; ao contrário, seu objetivo era trazer novos ares ao *cénacle* lusitano, para impulsioná-lo em busca de sua própria voz, como também explica no mesmo texto:

Pus novas cordas à minha lira ferrugenta, e partindo com ela para Paris, afinei-a ali, nas margens do Sena, pelo diapasão francês, mas de modo que os seus acordes, sendo novos, continuassem sendo eminentemente portugueses pela sua emoção e pela sua harmonia. O carácter nacional da música não vem da terra em que foi fabricado o alaúde, mas da alma que o pulsa. A prova de que nas minhas tentativas não havia a menor intenção desnacionalizadora está na circunstância, bem significa, de eu ter acompanhado as inovações mais revolucionárias com a restauração, bem conservadora, das formas arcaicas genuinamente portuguesas (*idem, ibidem*, p. 11-12).

Segundo Fernando Cabral Martins, tal viagem foi-lhe essencial pois lá “leu, sem dúvida, o *Petit Glossaire pour Servir à l’Intelligence des Auteurs Décadents et Symbolistes*, de 1888, assinado por Jacques Plowert” (1990, p. 18), onde teria encontrado muitos dos “vocábulos raros” presentes em suas obras posteriores. Martins ainda diz que, em “seu regresso a Portugal, desempenha um papel de difusor (que incorporou uma poética e a reinventa com cores próprias) do Simbolismo de Moréas, Kahn, Ghil, etc.” (1990, p. 18).

Por fim, é essencial mencionar que também data de 1889 a revista coimbrã *Os Insubmissos*, dirigida pelo próprio Eugénio de Castro, juntamente com João de Menezes e Francisco Bastos, cujo primeiro número aparece em fevereiro, em resposta à revista *Bohemia Nova*, outro periódico novista coimbrão, dirigido por um grupo rival. Estas duas revistas, levaram ao público português muitas das discussões que se faziam em França, bem como nomes então já célebres do Simbolismo e Decadentismo parisiense. Apesar disso, a maior parte dos poemas publicados nos dois periódicos ainda se mostravam grandemente apegados a

preceitos parnasianos, por este motivo o valor histórico destas revistas irmãs e rivais reside, sobretudo, nos textos teórico-críticos, instauradores do debate que culminaria na revolução estética protagonizada por Eugénio de Castro com a publicação de *Oaristos*, em 1890, e *Horas*, em 1891 (cf. PEREIRA, 1975, p. 134-7).

A polémica da “nova poesia”

Segundo o próprio poeta, quando *Oaristos* foi publicado, “seu prefácio” e “o exotismo das composições que constituíam o volume, produziram, no pacato meio das letras portuguesas, um escândalo monumental e uma pequena surpresa cheia de vociferações” (CASTRO, 1969, p. 12). E, de fato, assim o foi. No referido prefácio, exortava as velhas convenções, provocando já de início leitores e crítica, ao dizer que sua obra amareleceria nas montras, enquanto os críticos mordazes a difamariam, o que não lhe incomodaria por ter composto um livro “honrado” (CASTRO *apud* MARTINS, 1990, p. 175). Em seguida, enumera os então atuais problemas da literatura portuguesa, como o vício em lugares comuns, a “pobreza franciscana das rimas” e do vocabulário. Em suma, declara-a presa à “vulgaridade”, devido a uma completa falta de “originalidade”. Como solução a estes problemas, exalta a utilização de “raros vocábulos”, que jazem abscondos e inertes nos dicionários. Da mesma forma, no caminho dos simbolistas franceses, prega a liberdade de ritmo e os novos metros (seguindo em direção ao verso livre, também por ele praticado), bem como a busca por novas sonoridades, sobretudo através da aliteração (outra vez, como pregavam os mestres franceses). Por fim, insere-se na mesma tradição de Charles Baudelaire (1821-1867), citando o prefácio escrito por Théophile Gautier (1811-1872) para a edição definitiva das *Flores do Mal* (1868), no qual consta uma das características abraçadas pelos simbolistas: a noção de decadência, o que deixa claras as filiações decadente-simbolistas e explicitamente francófilas do poeta.

Dentre os poemas contidos no livro, o mais célebre é sem dúvida o iniciado pelo verso “Na messe, que enlourece, estremece a quermesse”, no qual sobressai o intenso uso de recursos sonoros, com muitas aliterações, assonâncias e rimas internas, bem como a combinação de versos vários, como o alexandrino, a redondilha e versos curtos de duas sílabas poéticas. Trata-se de um poema longo, de quinze estrofes, iniciadas pelas duas abaixo:

Um Sonho

Na messe, que enlourece, estremece a quermesse...
O Sol, o celestial girassol, esmorece...

E as cantilenas de serenos sons amenos
Fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos...

As estrelas em seus halos
Brilham com brilhos sinistros...
Cornamusas e crotalos,
Cítolas, cítaras, sistros,
Soam suaves, sonolentos,
Sonolentos e suaves,
Em suaves,
Suaves, lentos lamentos
De acentos
Graves,
Suaves.

(CASTRO *apud* MARTINS, 1987, p. 23).

Fernando Cabral Martins comenta que “Um sonho” – como também ficou chamado este poema – “mostra o fervor pelo virtuosismo técnico que fascinava os simbolistas [...] enquanto materialidade significativa” (1990, p. 106). E complementa ser por conta deste “trabalho poético do poema” e do aspecto musical de suas produções, que o Simbolismo se tornou “a primeira escola da poesia moderna” (*idem, ibidem*).

No entanto, nem todos os poemas de *Oaristos* demonstram a mesma ousadia. Alfredo Pimenta em análise da obra do próprio Castro, em seu texto anteriormente citado, encontra elementos criticados pelo poeta no famoso prefácio, como a repetição e pobreza de rimas (1944, p. 11), indo ao encontro do pensamento de Andrade Muricy (1895-1984), na introdução ao seu *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, que aponta o fato de ainda se encontrar em *Oaristos*, apesar do objetivo de “revolução estética”, “a tradição clássica, no metro, nas remanescências vocabulares”, etc. (1987, p. 81). Ainda a respeito do prefácio, Pimenta expõe exemplos para contestar as críticas feitas por Castro à poesia portuguesa, pois algumas das inovações propostas já podiam ser encontradas em poetas anteriores, a exemplo sobretudo de Guerra Junqueiro (1850-1923) (cf. 1944, p. 6-8). Não obstante a dureza de algumas destas críticas, não deixa de lhe tecer elogios, fazendo justiça ao mérito de Castro em *Oaristos*: “Não esqueçamos que, ao publicar os *Oaristos* e a mensagem que os antecede, à guisa de Prefácio, Eugénio de Castro tinha vinte e um anos. E aos vinte e um anos, todas as audácias são naturais” (1944, p. 6). Em seguida, aponta: “Dez anos depois, ao prefaciá-lo a segunda edição desse livro, o próprio Eugénio de Castro reconhecia haver nesse volume uma forte dose de exagero” (*idem, ibidem*).

De toda forma, o prefácio de Castro não se apresenta como manual da “poesia nova”, antes se aproxima de um “manifesto” e uma provocação, como o “Mani-

festos Literários do Simbolismo”, publicado no jornal *Le Figaro*, em 1886, por Jean Moréas (1856-1910), o qual, sem ter caráter didático e nem propor exatamente postulados e fundamentos a serem seguidos (pois, obviamente, estes nem sempre o serão), servia como apresentação, provocação e experimentação do movimento, em um momento no qual o rompimento temático-formal com os modelos clássicos ainda começava. Em suma, tanto em um caso, como em outro, sente-se a busca, ainda incerta, por algo “novo”.

Pimenta considera, por fim, como grande feito de Castro para a poesia portuguesa o fato de que “A ele se deve o conhecimento do colegiado admirável dos simbolistas ou, talvez melhor, dos Versolibristas do *Mercure de France*. Numa palavra: foi Eugénio de Castro quem introduziu entre nós o Versolibrismo” (*idem*, p. 16). Mais adiante, completa ser na introdução do verso livre em Portugal que se encontra a grande contribuição de Eugénio para a poesia de seu tempo: “Nisso, sim, nisso, foi Eugénio de Castro, entre nós, inovador, e inovador de mérito, porque trabalhou o verso-libre magistralmente, combinando ritmos, fazendo movimentos, como directos de orquestra a dominar todos os naipes” (*idem*, p. 19).

Mas Alfredo Pimenta não foi o único a reconhecer os esforços e o mérito de Eugénio de Castro. Andrade Muricy assegura que, apesar do “escândalo”, os “mestres da hora acolheram-no com reservas, mas cavalheirescamente” e cita, entre os que lhe teceram elogios, Ramalho Ortigão (1836-1915) e o “tão conservador” Fialho de Almeida (1857-1911) (1987, p. 81), também citados pelo próprio poeta em sua “Autobiografia” na qual destaca os elogios dos pares, a despeito da resistência do grande público e da crítica especializada:

É verdade que, no meio desta furiosa escaramuça, tive a fortalecer-me o apoio espontâneo dos melhores espíritos da minha terra, de João de Deus, Ramalho Ortigão, Fialho de Almeida e de tantos outros que, animados por um nobre espírito de tolerância, não concordando talvez com as minhas teorias, mas reconhecendo-lhes a oportunidade e o alcance, viram inteligentemente, sob a extravagância dos meus versos, os propósitos honestos que a justificavam e calorosamente aplaudiram a audácia do meu esforço. Mas o público em geral, e sobretudo a imprensa, onde a crítica literária andava na mão de repórteres incompetentes, romperam uma cerrada fuzilaria contra mim e contra o meu livro, qualificando-me com os piores epítetos e pouco lhes faltando para reclamar que eu fosse internado, a bem da segurança pública, num manicómiu ou numa penitenciária (1969, p. 12).

E completa: como “resposta, meses depois, publiquei um livro mais irritante ainda – *Horas*”, em 1891, gerando protestos que “assumiram a violência homicida das pedras lançadas por uma catapulta romana” (*idem, ibidem*).

A “hora” do Simbolismo

As *Horas* acentuam muitas das características defendidas em *Oaristos*, intensificando-as. É no prefácio dessa obra que a palavra “símbolo” aparece pela primeira vez, prova inequívoca da intenção simbolista-decadente de Eugénio de Castro; Muricy chega até mesmo a considerar *Horas* como “talvez o livro mais característico do Decadentismo em língua portuguesa” (1987, p. 82), um exagero, é claro, mas prova do impacto desta obra não apenas entre seus conterrâneos, como também entre o Simbolismo brasileiro, segundo igualmente destaca Muricy, inaugurado apenas em 1893, com a publicação de *Broquéis* e *Missal*, respectivamente: uma coletânea de versos e outra de poemas em prosa, ambas do catarinense João da Cruz e Sousa (1861-1898) (*idem, ibidem*).

Dentre as várias composições mais ousadas publicadas naquele volume, talvez a que maior destaque mereça é o poema em prosa “Um Cacto no Polo”, a qual, para além da inovação formal – apesar de aparições pontuais em periódicos, *Gouaches. Estudos e Phantasias*, de João Barreira (1866-1961), a primeira coletânea de poemas em prosa portuguesa só apareceria no ano seguinte –, inovava igualmente pelas imagens ousadas, de uma espécie de (quase) Surrealismo *avant la lettre*, como se lê no fragmento do poema abaixo:

Um Cacto no Polo

Julguei que se tinha levantado um obelisco místico no meio da praça; e que o obelisco dava uma sombra azul; e que tinham acendido um fogão no quarto húmido; e que tinham dado alta ao doente.

Julguei que nascia o sol à meia noite; e que uma boca muda me falava; e que esfolhavam lírios sobre o meu peito; e que havia uma novena ao pé do Jardim d’Aclimação.

Uma boca muda me falou; mas o obelisco, de ténue que era, não deu sombra; e o fogão não aqueceu o quarto húmido; e o doente teve uma recaída (CASTRO, 1912, p. 75).

A propósito deste poema em prosa, Fernando Guimarães comenta que talvez aos olhos contemporâneos tais imagens aparentemente desconexas não causem sobressaltos, podendo se parecer com fragmentos de uma obra surrealista, mas “um leitor que vivesse no final do século XIX teria previsivelmente outra reação” (2004, p. 22), variando da má recepção ao encantamento. Vale lembrar, no entanto, ter o Simbolismo francês visto antes obras como “Ses purs ongles...” (1868), de Mallarmé, e “Le bateau ivre” (1871), de Arthur Rimbaud (1854-1891), ambas, à primeira vista, tão misteriosas e herméticas quanto “Um Cacto no Polo”, de imagens tão dificilmente associáveis, que chocaram os leitores da época de igual maneira, de modo que tal recurso desde cedo se mostrava condizente com

o movimento simbolista em formação e com o princípio mallarmeano da sugestão. Não por menos, anos depois, tanto Rimbaud quanto Mallarmé, e vários outros poetas ligados ao Simbolismo, seriam citados por André Breton (1896-1966) em seu *Manifesto do Surrealismo* (1924), como percussores da nova escola por ele criada (cf. BRETON, 1966). Outra prova inequívoca da importância da poética simbolista e, por consequência, de seus poetas para as futuras Vanguardas e para a poesia moderna e contemporânea.

Em 1894, Eugénio de Castro se mostra muito produtivo e publica três livros no mesmo ano: *Silva*, em toada próxima à do livro anterior, embora mais classicizante, ainda que “o descritivo” continue sendo “evitado, num claro afastamento das estéticas realista e parnasiana”, como destaca José Carlos Seabra Pereira (1975, p. 213); *Interlúdio*, considerado por Pimenta a mais simbolista das obras de Castro (1944, p. 28); e *Belkiss*, um poema dramático em prosa, bastante inovador. Estas duas últimas obras já se mostram deveras diferentes de suas obras anteriores, por diversos motivos, e merecendo, por isso, um pouco mais de atenção.

Belkiss parece nascer do inconformismo de Eugénio com o teatro português de sua época, como fica evidente em seu texto “Opiniões: O teatro Moderno”, publicado em agosto de 1893 (cf. CABRAL, 2010, p. 84-85), no qual ressalta, sobretudo, o gosto do leitor/espectador pelo simples, concluindo com o seguinte trecho: “raras exceções feitas, continuam os espectadores imbecilizados pelo *sauve qui peut* quotidiano, pela ganhuça vil, pela ambição mesquinha, não reclamam ao teatro elevação espiritual, pedem-lhe apenas uma anestesia fácil e forte que lhe adormente as preocupações e lhes torne leve o dormir” (CASTRO *apud* CABRAL, 2010, p. 85). Para ele, apenas o belga Maurice Maeterlinck e o norueguês Henrik Ibsen (1826-1906) haviam sabido inovar na dramaturgia, traçando “novos caminhos”. Seguindo-lhes os passos, apresenta, em 1894, uma peça muito diferente do que se via até então em Portugal, com uma linguagem bastante elaborada e didascálias que deixavam clara a intenção de que a peça não apenas poderia ser representada, mas igualmente devia ser lida, dadas as informações, muitas vezes, mais literárias do que propriamente cênicas. Assim como *Interlúdio*, a peça está eivada de pessimismo schopenhaueriano, pautando-se em uma ideia por vezes euforizante da morte, como fica claro pelas mórbidas epígrafes do livro de versos. São obras, portanto, bastante impregnadas com o espírito decadente francês, na esteira de *Axel*, de Villiers de L'Isle-Adam (1839-1889), peça apenas publicada postumamente em 1890, do romance *Às Avestas*, de J.-K. Huysmans (1848-1907), de 1884, e de *Les Complaintes* (1885), de Jules Laforgue (1860-1887), bem como em parte da poesia de Paul Verlaine.

Em *Interlúdio*, por vezes, a força das imagens se sobrepõe à inovação formal, ao contrário do que se passava nas composições de *Oaristos* e *Horas*, apre-

sentando uma sintaxe simples e direta, como é possível observar nas primeiras estrofes do antológico e agónico poema “Podridão”:

Irmã da morte, ó mãe dos vermes,
Ó Podridão!
Sombrio horror das epidermes,
Filha da treva, da escuridão!
[...]
Quando em ti penso, no teu poder,
Quase endoideço!
Quando eu morrer,
Queimem meu corpo, por Deus vos peço,
Quero fugir à Podridão!

(CASTRO, 1968, v. 2, p. 27-30).

Em 1895, surge *Tirésias*, écloga bucólica que aponta para a nova fase neo-clássica para a qual Eugénio de Castro se encaminharia para não mais voltar; não obstante, nesta obra ainda é possível vislumbrar “a crise espiritual em que se agita o homem finissecular”, como aponta José Carlos Seabra Pereira (1975, p. 225). Aquele ano seria ainda bastante importante para a carreira do autor de *Oaristos*, pela publicação de *Sagramor* (obra muito elogiada pelos seus pares franceses) e pela aparição da *Arte. Revista Internacional*, fundada em parceria com o amigo Manuel da Silva Gayo, “da qual saíram oito números, todos considerados ótimos, para a época. Essa revista teve sua ressonância no estrangeiro, ao ponto de Louis-Pilate de Brinn’ Gaubat, seu amigo e tradutor, lhe promover um banquete em Paris” (MALPIQUE, 1969, p. 61), como referido no início deste artigo. Promovendo o diálogo e intercâmbio com vários outros periódicos internacionais de renome, a revista “*Arte* revela uma visão aberta ao exterior e à crença na capacidade da literatura em atravessar e até mesmo transcender fronteiras geográficas, linguísticas ou culturais, «no sentido da comunicação e comunhão de Portugal com o melhor das literaturas europeias»” (PEREIRA & CABRAL, 2012, p. 269), uma iniciativa sem precedentes até então (para não dizer até hoje).

Ainda em 1896, mais duas obras de relevância viriam à lume: *A Nereide do Harlem* e *Salomé e outros poemas*, acentuando mais uma vez sua crescente inspiração clássica. *O Rei Galaor* aparece em 1897 e *Saudades do Céu*, em 1899, uma obra menos comentada do que as anteriores. Muitos consideram que com *Constança*, de 1900, a obra de Eugénio de Castro passa para uma nova fase (tão extensa quanto a primeira), definitivamente neoclássica, abandonando o Simbolismo de suas obras oitocentistas.

A despeito disso, Alfredo Pimenta considera que a única obra verdadeiramente simbolista de Castro seja *Interlúnio*, sendo as outras de uma forma ou

outra filiadas à técnica clássica em alguma medida. Para ele, o conjunto de seus livros se divide “em duas fases perfeitamente definidas: a primeira, desde os *Oaristos* até à *Nereida de Harlem*, caracteriza-se pela preferência dada à técnica versolibrista” (1944, p. 26); depois “adopta sistematicamente a técnica clássica, para nunca mais a abandonar” (*idem, ibidem*). Além disso, acrescenta adiante que, nos “próprios *Oaristos*, há muito do espírito clássico, denunciado no ar pagão de que todo o livro está embebido” (*idem, p. 27*). Pimenta chega até mesmo a considerá-lo parnasiano, devido às imagens que considera “pagãs”, aproximando-o de Gautier e Leconte de Lisle (1818-1894) e distanciando-o de Rimbaud e Verlaine (*idem, p. 28*). Não obstante, apesar de suas considerações fazerem sentido, de certa forma, parecem deixar de lado a herança do *Parnase* evidente na poesia de Verlaine e do primeiro Mallarmé, assim como o percurso de Moréas, que tanto se aproxima do de Castro. Ou seja, o fato da obra de Castro trazer imagens pagãs, como “nereidas” e “sátiros” em nada a diferencia de diversos poemas simbolistas em Portugal, França, Bélgica e Brasil (os países onde foi mais prolífico), igualmente povoadas por tais criaturas.

De Simbolismo a Neoclassicismo: nos passos de Moréas

De toda forma, de fato, a obra de Castro, provavelmente pela quantidade e extensão cronológica, é bastante irregular e pode ser dividida em alguns momentos mais ou menos distintos, coincidentes, na maioria das vezes, com uma fase oitocentista de viés simbolista e outra novecentista neoclássica (mais ou menos como Pimenta propôs), embora não pareça haver concordância entre a crítica de que obras integrariam cada fase; nota-se, porém, algumas tendências e nuances que possibilitariam refratar esta divisão, como se pretende demonstrar a seguir.

Em um primeiro momento, que abarca *Oaristos*, *Horas* e *Silva*, Castro parece praticar um Simbolismo de fato, cuja linguagem traz um elaborado cuidado, com algum preciosismo, conforme suas próprias postulações no prefácio de *Oaristos*, em sua busca pelo “vocabulo raro” e “absconso”, o que pode soar parnasiano, mas em um movimento de hermetismo que dialoga com Mallarmé (sobretudo, com os chamados poemas de juventude do mestre da Rue de Rome). Em um segundo movimento, há *Interlúcio*, bem mais simples do ponto de vista linguístico-formal, cuja temática decadente, evidenciando a declarada influência da filosofia de Arthur Schopenhauer (1788-1860), demonstra, como exposto no prefácio à segunda edição pelo próprio Castro, certo niilismo, muito semelhante aos poemas ditos satânicos (e baudelairianos, segundo parte da crítica) do simbolista brasileiro Cruz e Sousa. *Belkiss*, por sua vez, parece se encontrar a meio caminho destes dois momentos, apresentando tanto o inconformismo de *Interlúcio* quanto o cuidado poético inovador das obras anteriores. Em um terceiro mo-

mento, Castro assume uma postura mais classicizante, embora ainda bastante simbolista, sobretudo pelo tom de mistério e sugestão de obras como *Sagramor*, tão cara a seus amigos franceses, anteriores a *Constança*, a exemplo do que se disse a respeito de *Tirésias*. Por fim, a partir de 1900, Eugénio se torna quase de todo neoclássico, em diálogo com a proposta da escola Românica de Jean Moréas, que dois anos após a publicação de seu “Manifesto” rompeu publicamente relações com o Simbolismo e fundou sua nova escola, na qual professava a retomada dos ideais estéticos da antiguidade clássica, e, por consequência, dialogava com autores do Classicismo pós-renascentista e da Antiguidade Clássica greco-romana.

Isso sem contar, é claro, o primeiríssimo momento no percurso poético de Eugénio de Castro, ou seja, suas obras de juventude, uma fase à parte, marcada pelos laivos de um pós-Romantismo e de certo Parnasianismo.

A despeito disso, porém, José Carlos Seabra Pereira, contrapondo esta divisão oitocentista-simbolista *versus* novecentista-neoclássica, identifica inúmeros traços simbolistas-decadentes nas obras publicadas por Eugénio de Castro no século XX, como se vê no trecho a seguir:

Nesse sentido, destacam-se logo os três primeiros sonetos [...] da secção “Folhas Soltas” de *Depois da Ceifa* (1901), com o parque decadente por tempo declinante, com o exotismo bizantino e o preciosismo deprimente [...]. Mas destacam-se também: o importante poema “Olhando as Nuvens” de *A Sombra do Quadrante* (1906), que do Simbolismo prolonga o sentido bergsonianiano da mobilidade do real; a fala de Anacreonte na Cena II do Acto IV d’*O Anel de Polícrates* (1907), onde a ironia trágica se desenvolve por forma a que, até pela evocação do absinto, o ominoso recupere vivências decadentistas [...]; em *A Tentação de São Macário* (1922), a alegorização rebuscada no *thesaurus horrendus* do Decadentismo, cujo desenlace permite o contraponto da “vida feroz, de Caim e da treva” com “a vida da luz e da inocência de Eva”; o soneto “Imperatriz Bizantina” que se alcandora a texto mais impressionante de *Descendo a Encosta* (1924), graças à modelar reedição da fantasia decadista; no mesmo livro, a reposição da especularidade decadentista no poema “Ao Espelho”; e no livro seguinte, *Chamas duma Candeia Velha* (1925), a transfiguração cosmopolita de “Férias no Campo” e “O Peru Branco”, bem como o repúdio do utilitarismo em “Critérios de Beleza” (com as tonalidades da oposição esteticista a uma generalizada grosseria da vida comum) (1990, p. 81-82).

Da mesma forma, mas em caminho inverso, Pereira destaca igualmente elementos clássicos ou classicizantes presentes na obra oitocentista do poeta (concordando, portanto, em dada medida, com o pensamento de Alfredo Pimenta),

desde *Oaristos*, lembrando, por exemplo, que suas “Odes de Horácio” apareceram pela primeira vez em 1899, na revista *Ave-Azul*, ligada aos simbolistas (1990, p. 85).

Importa ainda dizer que, embora Óscar Lopes (1987, p. 91) e muitos outros pesquisadores considerem que a obra de Eugénio de Castro possa ser dividida em fases simbolistas, decadentes ou neoclássicas, e apesar de esta leitura fazer sentido e poder ser sustentada, como se mostrou acima, a ideia de dissociar Simbolismo e Decadentismo (em Castro, em Portugal, no Brasil ou mesmo na França e na Bélgica) pode ser questionada, como o faz Anna Balakian em *O Simbolismo* (2007), na qual considera que o Decadentismo, enquanto poética independente, jamais existiu; antes, ela identifica apenas o que chama de “espírito decadente”, que parece ser uma boa chave de leitura para grande parte da obra de Castro dos anos 1890, na qual tal “espírito” parece se fazer presente em vários momentos, como tema ou como pano de fundo. Este não é um ponto pacífico entre os teóricos, é claro, e autores como Fúlvia Moretto (1989) defendem, por sua vez, que não apenas o Decadentismo é um movimento distinto, mas, mais do que isso, antecessor ao Simbolismo, ou ainda, que este é uma parte daquele. Por isso, é interessante ter em mente que, embora seja possível ver hoje elementos que identifiquem o Simbolismo enquanto poética, na época havia algumas vertentes concorrentes (ora convergentes, ora divergentes) dentro de um mesmo grupo de artistas, todos hoje englobados sob a etiqueta de “simbolistas”, mas que àquela altura se identificavam também como decadentes (ou decadentistas ou ainda decadistas), versilibristas, instrumentistas, nefelibatas, etc.

O único fato incontestado é que, de uma forma ou de outra, total ou parcialmente, lenta ou abruptamente, ao longo de sua carreira, Eugénio vai se distanciando das inovações formais e temáticas do Simbolismo praticadas em sua juventude, passando a se dedicar ora a um Neoclassicismo tardio, na esteira de Moréas e de sua Escola Romana (cf. MARTINS, 1990, p. 26), ora se voltando para temas campestres, prosaicos e cotidianos, quase como um árcade extemporâneo, e assim costumam ser descritas suas obras do século XX, a saber: *Depois da Ceifa* (1901), *A Sombra do Quadrante* (1906), *O Anel de Polícrates* (1907), *A Fonte do Sátiro* (1908), *O Cavaleiro das Mãos Irresistíveis* (1916), *Camafeus Romanos* (1921), *Tentação de São Macário* (1922), *Canções desta Negra Vida* (1922), *Cravos de Papel* (1922), *A mantilha de Medronhos* (1923), *A Caixinha das Cem Conchas* (1923), *Descendo a Encosta* (1924), *Chamas duma Candeia Velha* (1925) e *Últimos Versos* (1938).

À guisa de exemplo, pode-se dizer que a maior parte dos poemas – se não todos – do livro *Chamas duma candeia velha* (1925), parecem girar em torno da temática dos prazeres cotidianos, como o amor e a alimentação, com um ar campesino (vide os poemas “Almoço Campestre”, “Fervet Opus” e “Rosa Compas-

siva”, por exemplo) e neoclássico (com temas horacianos, como o *carpe diem* e suas variações), além de momentos dedicados a uma declarada crítica ao homem moderno, como podemos ler no poema “O Pato Assado”:

O PATO ASSADO

No bordo do alguidar, a cozinheira
Afia o facalhão; e o pobre pato,
Co’a submissão rasteira dum sapato,
Aguarda a um canto a hora derradeira.

Fulge o golpe fatal! Basta sangueira
Espirra e enche, purpúrea, um grande prato...
Duas horas depois, delira o olfacto
Aos eflúvios da canja lisonjeira.

Após a canja, vem o arroz doirado,
E, no meio do arroz, o pato assado
Com os miúdos, fígado e moela.

Voraz, o homem só pensa na pitaça,
Tudo imola à avidez da sua goela:
Não come estrelas, porque as não alcança!

(*apud* MARTINS, 1987, p. 269).

A sintaxe simples – tão próxima da prosa – e o teor narrativo, pautado na crítica social, distanciam este poema (como a maioria dos outros publicados no mesmo livro) do Simbolismo de *Oaristos*, *Horas*, *Silva*, *Belkiss* e *Interlúdio*. Falta aqui o tom de mistério, a sugestão mallarmaica, a elaboração formal, o hermetismo e, é claro, o apuro linguístico tão defendido no prefácio de 1891. De todo modo, trata-se de um poema interessante, de proposta diversa, mais invectivo, como raramente se vê, associado ao Simbolismo.

Por fim, é importante dizer que, como consequência da mudança na postura de Castro, de revolucionário a reacionário – como ele mesmo se definiu (cf. CASTRO *apud* PEREIRA, 2004, p. 27) –, declaradamente monarquista e católico (em sua vida pessoal) e cada vez mais clássico e convencional (na arte), fez com que ainda em vida deixasse de ser bem visto por seus pares. Em 10 de Outubro de 1914, Eugénio de Castro foi nomeado professor da Faculdade de Letras de Coimbra, o que gerou protestos – justamente por estes motivos (cf. PIMENTA, 1944, p. 23). Alfredo Pimenta comenta ter ficado naquela altura, por conhecê-lo, ao lado do poeta, acreditando que apesar de suas posições ideológicas contrárias ao espírito republicano da época, a nomeação era justa, afinal Castro era erudito

comprovado e respeitado, não apenas em Portugal, mas igualmente na Espanha, França e Itália, onde era lido e traduzido (*idem*, p. 24). Por outro lado, à ocasião da morte do poeta abundaram elogios e houve grande comoção (*idem*, p. 25).

Lamentavelmente, isso não parece ter surtido efeito em forma de estudos, e a obra de Castro nunca foi largamente investigada como se poderia esperar para um poeta de sua importância, embora este quadro tenha melhorado nas décadas mais recentes. Até o ano de sua morte, em Portugal, quase nada havia de crítica sobre ele, salvo as obras de seu amigo Manuel da Silva Gayo. Depois, despontam estudos pontuais, como o de Pimenta, amplamente citado aqui, em 1944, e o de Cruz Malpique, em 1969, ou passa a figurar em compêndios dedicados ao período, como *Simbolismo e Decadentismo em Portugal*, de José Carlos Seabra Pereira, de 1975, ou *Entre Fialho e Nemésio*, de Óscar Lopes, publicado em 1987, mesmo ano em que Albano Martins publica uma antologia do poeta.

Referências Bibliográficas

BALAKIAN, A., *O Simbolismo*, Trad. José Bonifácio, São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRETON, A., *Manifestes du Surréalisme*, Paris: Gallimard, 1966.

CABRAL, M. de J., “Lua farol dos cismadores...” – Releer “Interlúcio” de Eugénio de Castro, *Revista Colóquio/Letras*, n.º 188. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, p. 96-105.

_____, “Uma grande sombra que sente e se não vê”: Belkiss nos trilhos da Literatura Dramática Simbolista, *Máthesis – Revista da Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa*, n.º 19, Viseu, 2010, p. 77-95. (Disponível em: <http://z3950.crb.ucp.pt/Biblioteca/mathesis/Mat19/Mathesis19ind.pdf>). Acessado em 20 de outubro de 2014.

CARPEAUX, O. M., *História da Literatura Ocidental*, vol. 4, São Paulo: Leya, 2011.

CASTRO, E., “Autobiografia”, in MALPIQUE, C. *Eugénio de Castro – poeta pagão*. Separata do *Boletim da Biblioteca Municipal de Matosinhos*, n.º 16. Matosinhos: Papelaria e Tipografia Leixões, 1969, p. 10-13.

_____, *Horas*, 2.ª ed., Coimbra: F França Amado, 1912.

_____, *Obras Poéticas – Volume II: Belkiss. Interlúcio. Tírésias*, Lisboa: Parceria A. M. Pereira Jr., 1968.

GUIMARÃES, F., *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa: INCM, 2004.

LOPES, Óscar, *Entre Fialho e Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. 1, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

MALPIQUE, C., *Eugénio de Castro – poeta pagão*, Separata do *Boletim da Biblioteca Municipal de Matosinhos*, n.º 16. Matosinhos: Papelaria e Tipografia Leixões, 1969.

MARTINS, Albano (org.), *Eugénio de Castro – Antologia*, Introdução, selecção e bibliografia de Albano Martins, Lisboa: INCM, 1987.

MARTINS, F. C. (org.), *Poesia Simbolista Portuguesa*, Apresentação, selecção e notas de Fernando Cabral Martins, Lisboa: Editorial Comunicação, 1990.

MORETTO, F. M. L. (org.), *Caminhos do Decadentismo Francês*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Perspectiva, 1989.

PEREIRA, J. C. S.; CABRAL, M. de J., *Capere, non capi*: Eugénio de Castro no contexto da “Internacional Simbolista”, *Carnets – Revista Eletrônica de Estudos Franceses*. Número especial outono-inverno, 2011, p. 263-273. (Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/view/1391>). Acessado em 20 de outubro de 2014.

PEREIRA, J. C. S., *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.

_____ (org.), *História da Literatura Portuguesa – Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. 6. Lisboa: Publicações Alfa, 2003.

PEREIRA, P. A., *Gouaches*: picturalismo e poema em prosa. *Revista Forma breve*, N.º 2, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2004, p. 27-44 (Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/177>). Acessado em 01 de dezembro de 2015.

PIMENTA, A., *Eugénio de Castro na Poesia Portuguesa – Esboço Crítico seguido de vinte cartas inéditas do poeta*, Vila Nova de Farmalicão: Revista Gil Vicente, 1944.

António Carneiro

Teresa Bandeira Duarte

António Carneiro Teixeira Júnior nasceu em Amarante em 1872 e faleceu na cidade do Porto em 1930, com 57 anos de idade. Essencialmente reconhecido como pintor, Carneiro realizou os seus estudos na então *Academia Portuense de Belas-Artes*, entre 1886 e 1896, tendo sido nesta instituição que veio a ser professor a partir de 1911 e nomeado para director nos últimos meses de vida (1929), cargo este que nunca chegou a exercer.

A obra artística de António Carneiro encontra-se amplamente estudada por historiadores de arte nacionais, sobretudo a partir da evocação do centenário da sua morte, assinalada na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa com uma exposição retrospectiva da sua obra. Na sua essência, o legado do pintor tem vindo a ser evidenciado através do retrato e da paisagem, géneros que praticou à luz de um tardo-naturalismo de contornos marginais e de um simbolismo malogrado que não veria qualquer possibilidade de triunfo num gosto público então irremediavelmente fixado à pintura *sur le motif*, de costumes e do pitoresco. Na maioria dos seus trabalhos pictóricos, sobressai uma interpretação pessoal, interiorizada, de uma expressividade que declina o naturalismo canónico de teor narrativo, a favor de um intimismo que é símbolo da visão própria e subjectiva que, de modo assumido e convicto, o afasta da representação literal e mimética.

Convicto de que a arte não se faz sem elaboração espiritual nem meditação, Carneiro testemunhou, mesmo que a contra-corrente, a mudança de paradigma conhecida pelo tempo finissecular, facto que por si só o coloca num território marginal relativamente à maioria dos artistas portugueses da sua geração, sobremaneira afecta ao triunfo naturalista. A sua sensibilidade melancólica, a par do conhecimento que sempre procurou manter acerca do panorama artístico internacional, conferiu ao conjunto da sua obra uma face singular e autónoma, mas muito sintomática da época em que o pintor viveu a sua juventude e maturidade.

Apesar de o modernismo ter consagrado definitivamente a ruptura com a representação fidelizada ao real, que se mantinha suprema entre o gosto público,

as correntes que marcaram as vanguardas do século XX não seduziram António Carneiro. Aceitava-as enquanto fenómenos construtivos no percurso da arte, mas ressaltando cautelosamente o seu carácter inconsciente e efémero. Em concreto, via o futurismo e o cubismo como “caminhos obscuros” pelos quais os artistas se desorientavam, “(...) coisas que passam, que desaparecem, quando o artista é sincero e vale”. Embora não aceite a “pretensa finalidade artística” da tendência cubista, reconhece a “divisão das figuras em planos” por ela utilizada como sendo “um processo singular” e “uma lição sugestiva e útil”¹. Pode concluir-se que, embora tenha tido um percurso singular, coerente e invulgar para o seu tempo, que fluiu pelas primeiras décadas de noventa, Carneiro manteve-se incólume às transformações desencadeadas, sobretudo a partir de 1915, pelos artistas da geração de *Orpheu*. Ainda assim, dentro dos condicionalismos a que foi estando sujeita, a sua obra (sobretudo a artística) foi também sinónimo de uma modernidade, até mesmo pela impossibilidade de o ser, nas circunstâncias do seu tempo histórico e cultural.

Desconhecida do grande público, a obra literária de António Carneiro tem vindo a manter-se arredada da história da literatura portuguesa da transição do século XIX para o XX. Para além da escrita diarística, o *corpus* literário por ele deixado inclui a poesia, consubstanciada num conjunto de sonetos que se revela original e concordante com o quadro da produção poética coetânea.

Reunidos em volume sob o título de *Solilóquios – sonetos póstumos*, os seus textos poéticos foram publicados por duas vezes – em 1936 e 1980, a primeira por iniciativa da família, a outra por ocasião do cinquentenário da sua morte. No contexto do trabalho de doutoramento intitulado *A auto-representação na obra artística e literária de António Carneiro (...)*², apresentado em 2013, foi possível analisar exaustivamente a obra poética contida em *Solilóquios*, quer na sua versão impressa, quer no conjunto dos setenta e seis textos manuscritos nas três primeiras décadas de noventa, entre 1909 e 1929. O material publicado nas datas acima referidas foi, *grosso modo*, ordenado cronologicamente a partir dos exemplares realizados pela mão do autor, pois apenas estes se encontram datados. Deste acervo e por motivos ainda não desvendados, cinco sonetos foram deixados fora da edição, pelo que será da maior importância promover uma edição crítica da obra, à luz do potencial que a mesma comporta. Depreende-se pela

¹ António Carneiro em entrevista a Horácio de Castro Guimarães, “O Pintor António Carneiro: No «atelier» do ilustre artista”, *A Labareda – Revista de Crítica e Letras*, n.º 5, 1925, p. 115.

² Teresa Sofia Alves Miranda Bandeira Duarte, *A auto-representação na obra artística e literária de António Carneiro – “(...) a excelsa ponte/ Que à vida leva o caminheiro triste”*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Tese de doutoramento), 2013.

última data anotada nos manuscritos – Dezembro de 1929, que a escrita de *Solilóquios* tenha sido um projecto interrompido pela morte do artista.

Pese embora a dissertação atrás mencionada, cabe aqui lembrar que a primeira leitura crítica da poesia de *Solilóquios* foi realizada em 1999 por José Carlos Seabra Pereira³. Nesta data, o professor e investigador defendeu a inserção do trabalho poético de António Carneiro naquela que então designou como “vertente saudosista” do neo-romantismo português. A tal não será alheia a ligação de Carneiro a Teixeira de Pascoaes, seu amigo e conterrâneo, bem como a relação que tinha com os literatos do círculo da revista *A Águia*, órgão por excelência da *Renascença Portuguesa* e que António Carneiro dirigiu artisticamente entre 1912 e 1921. As amizades do pintor faziam-se neste prisma, mais do que no das Belas-Artes, ao qual era moderadamente avesso e esquivo.

Unido a Pascoaes desde a juventude por diversas afinidades, Carneiro partilhou com o poeta de Amarante o “místico sentimento da Natureza”⁴, fazendo sobressair das suas narrativas um sujeito em comunhão profunda com os elementos, fossem eles os pinheiros, a luz do dia, a chuva e o vento, o mar ou outros. Assim, a relação Homem-Natureza tão cara ao saudosismo é fulcral para o entendimento da poesia dos dois directores de *A Águia*. Na literatura do tempo neo-romântico, a Natureza é alvo de uma mediação individualizada e espiritualizada, que conduz à apresentação de paisagens que reflectem verdadeiros estados de alma. Também na pintura, Carneiro vai eleger este género como referente privilegiado, poética e metafisicamente, de modo a empreender uma realidade que caminha já no sentido da abstracção.

Como é sabido, a conjugação dos ideários decadentista e simbolista marcou o *fim-de-século* literário português e o início da nova centúria. Com o sentimento de decadência, emergiu a crença numa estética de feição idealista e anti-positivista, que propunha uma nova visão sobre a vida e a exploração mais aprofundada da alma humana. Seguindo a figura modelar de Baudelaire, estas orientações procuraram criar uma alternativa aos padrões então dominantes, estando esta atitude a par com a transformação que a própria imagem do poeta (e do artista) conheceu durante o século XIX. Próprio do *dandy*, o modo provocatório e exibicionista impunha-se como condição essencial à ruptura que a novidade reivindicava. Esta estratégia viria a repetir-se vezes sem conta por intermédio da estética modernista, muitas das vezes formalizada em manifestos, revistas ou panfletos, autênticos porta-vozes do apelo à mudança.

O momento declinante destas manifestações estéticas acabou por dar lugar à manifestação do neo-romantismo, sendo na confluência dessas correntes que

³ José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Tese de Doutoramento, 1999.

⁴ Teixeira de Pascoaes, *A Saudade e o Saudosismo (dispersos e opúsculos)*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1988, p. 214.

Seabra Pereira⁵ circunscreve e autonomiza o movimento. Na sua perspectiva, a poética neo-romântica encontra-se na base da erupção modernista do primeiro quartel do século XX. A espiritualidade cultivada tende para a inquietação ou mesmo para o dolorismo, factor essencial à exploração da existência humana (e do ser-se poeta em particular). A sensibilidade revalorizada em torno do Eu permite ao poeta aceder à sua condição de ser visionário e utilizar o sonho como “alternativa compensatória e apaziguante à inquietação mental e ao desencontro com os valores do mundo moderno”⁶.

De facto, muitas revistas literárias dos anos 10 e 20 fizeram confluír as várias vertentes neo-românticas (já em declínio) com o vanguardismo emergente, abrindo caminho para uma estética mais progressista e menos apegada ao tradicionalismo, tão caro ao Portugal do princípio de novecentos. Importa não esquecer que foi no contexto de *A Águia* que Fernando Pessoa fez a sua “estreia literária”⁷, em 1912, dando a conhecer a *Nova Poesia Portuguesa*, indo ao encontro do cunho vitalista (não do pedagógico) impresso por Pascoaes às propostas saudosistas, em prol de um renascimento nacional. Como defende Paulo Motta Oliveira, podem encontrar-se nos artigos então publicados por Pessoa “(...) marcas de um diálogo que se estabelece entre as suas próprias concepções e aquelas que eram defendidas pelos demais integrantes da Renascença”⁸, muito embora o poeta de *Mensagem* (1934) estabeleça muito claramente o que o une e o que o distancia do pensamento de Pascoaes. Em suma, nestes textos ensaísticos perspectivava-se a poesia como mensageira (e responsável) pelo iminente resgate da grandeza nacional.

No essencial, a poesia de António Carneiro reflecte a atmosfera finissecular da geração cuja produção literária se consolida tendo como referência Antero de Quental. A grande matriz poética de *Solilóquios* é a de *Sonetos* do poeta açoriano. Radica no drama advindo da impossibilidade de completude, na ânsia de concretizar o Absoluto e o Ideal, problema que está na génese da dispersão do sujeito, tão cara aos protagonistas da *Geração de Orpheu*, como Pessoa e Sá-Carneiro. A aproximação de Carneiro a Antero faz-se desde logo também por questões de ordem técnica, como a opção pelo soneto (forma que Antero recuperou após um longo período de desuso), e pelo uso de séries de sonetos,

⁵ José Carlos Seabra Pereira, “História Crítica da Literatura Portuguesa – vol. VII – Do Fim-de-Século ao Modernismo”, in Carlos Reis (coord.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, 2.^a Edição, Lisboa: Verbo, 2004, p. 358.

⁶ José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, 1999, p. 406.

⁷ Paulo Motta Oliveira, “A Águia”, in Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa: Caminho, 2008, p. 28 (27–32).

⁸ *Idem*, p. 29.

compartilhando as suas narrativas em sequências articuladas entre si, como se de painéis pintados se tratasse. Para além da estrutura utilizada, *Solilóquios* absorveu também a ênfase no dialogismo, instrumento retórico que confere uma marca de oralidade aos poemas e que se revela essencial para a introdução das outras vozes que dialogam com o sujeito.

O apuramento da genealogia poética de António Carneiro, permite aferir que o poeta mantém estreitos pontos de contacto com autores seus coetâneos. O poeta de *Solilóquios* repete temas e motivos comuns aos da geração finissecular, como a cisma digressiva, o encontro com entidades espectrais, o visionarismo, o isolamento, entre outros tópicos que haveriam de prosseguir para a modernidade. Esta correspondência manifesta-se também no que concerne ao modo de (auto-) representação do sujeito. A expressão literária do *fim-de-século* revela que as questões da identidade são tematizadas e problematizadas muito antes de os modernistas as terem erigido em interrogação central.

A designação que António Carneiro entendeu atribuir ao conjunto dos seus sonetos – *Solilóquios*, consubstancia desde logo a ideia condutora da obra – a de um sujeito em diálogo consigo próprio. Ao espelho e a sós, propõe-se à auto-análise, num modo que pode ser entendido como confessional: “– Eis o que sinto...”, adverte no soneto “Horas cruciantes”⁹. O posicionamento auto-reflexivo encontrado no carácter emblemático do título, revela uma valorização do acto do ensimesmamento, do falar consigo mesmo, também presente, por exemplo, em *Só* (1892) de António Nobre, ou em *Comigo. Versos de um solitário* (1912) de Manuel Laranjeira. Tal é sintomático da releitura que é feita, nos séculos XIX e XX, desse protótipo da literatura confessional que são as *Confissões* de Santo Agostinho, muito em parte devido à obra homónima de Jean Jacques Rousseau, surgida em 1782/89¹⁰. Em *Solilóquios*, o sujeito comunica as suas confissões, angústias e interrogações íntimas, não a Deus (como no primeiro caso) nem aos seus leitores (como acontece com Rousseau), mas a si próprio. Para tal, estabelece relações ao nível da transcendência com as mais diversas entidades, às quais se dirige de forma a encontrar respostas para o problema da sua identidade – o eterno “Quem sou eu?” E, tal como em Agostinho, os diálogos permitem ao Eu a restituição (ainda que efabulada) da sua unidade, e o reencontro consigo mesmo. Para este processo contribui uma narrativa fortemente impregnada de

⁹ António Carneiro, *Solilóquios*, Porto: Tipografia Costa Carregal, 1936, p. 69. Doravante no texto, as referências e citações respeitantes a *Solilóquios* serão abreviadas para a expressão entre parêntesis composta pela inicial “S”, seguida do número de página e eventualmente o verso a que dizem respeito: “(S., Número de página, n.º do verso)”, a fim de reduzir a multiplicação das notas de rodapé.

¹⁰ Dominic Manganiello, “Confessions”, in Margaretta Jolly (ed.), *Encyclopedia of Life Writing: autobiographical and biographical forms*, vol. 1, London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p. 228-229.

formas digressivas e devaneios da imaginação, necessária à interpretação das várias *personae* que emanam do Eu, seus interlocutores ficcionados, imagens concretas que são duplos de si e que mostram o poeta em desdobraimento, a braços com questões que o inquietam. A estratégia residente na multiplicação de figuras que (re)afirmam o sujeito e o configuram está na base da procura da Identidade, muito própria da estética moderna. As várias representações do sujeito presentes em *Solilóquios* são configuradas, como atrás se notou, em registo dialógico, reforçando a vertente dramática dos textos e colocando o poeta como real actor da situação que pretende evidenciar. Não raras vezes, este esquema segue a matriz dos diálogos bíblicos nos quais, por intermédio de um sonho ou visão, alguém é instruído a cumprir determinada missão, acabando por esclarecer quem é, no momento em que são anunciadas as diversas personagens. Mesmo que a questão “Quem és tu?” não seja colocada de forma explícita, a entidade que dialoga com o sujeito acaba sempre por ser apresentada formalmente. Veja-se o exemplo do soneto “O instinto e a razão” (S., p. 40-43), no qual o cavaleiro entra em cena dizendo “O meu nome é Instinto” (S., p. 43, v.10).

Além da representação simbólica de Narciso, contida em “Ignotus” (S., p. 51) – “(...) Debruço-me a cismar... E o meu semblante/ Emerge à tona líquida distante:/ – Sombra embruxada pela flama interna...” (vv. 6-8), podem identificar-se outras imagens fortes que contribuem para o rol das *personae* configuradas. São exemplo disso a figura do peregrino, do eremita, do guerreiro, do visionário e do artista, vozes múltiplas ilustradas poeticamente, que complementam o retrato do sujeito, como se verá mais adiante. As personagens são encarnadas mediante a projecção de enquadramentos cénicos precisos, espaços físicos por norma solitários – jardins sagrados, torres fortaleza, celas conventuais, o próprio ateliê –, que permitem ao sujeito posicionar-se fora da esfera social do mundo dos homens, a favor de uma vida professa e contemplativa. Estes lugares mítico-simbólicos não são mais do que universos protectores do Eu, exílios convenientes à figura do poeta, geografias habitadas pela tão almejada *consolatio*. Muitas vezes estes devaneios dão-se em contexto nocturno, mais propício à solidão e ao abrandamento das condições de vigília, facto que traz consequências na forma como é percebida a realidade. A noite é a porta de entrada para a evocação de outros mundos por parte do sujeito. Em *Solilóquios*, vários sonetos reflectem a opção pelo cenário da noite, como por exemplo na série intitulada “O instinto e a razão” (S., p. 40-43) ou em “Lux et Umbra” (S., p. 50). Chegando a “hora fremente”, as sombras tornam-se na voz do amparo, que aconselha acerca do “Caminho da Verdade” (S., p. 25). Assumem-se como um “espelho fantasmático e espectral”¹¹, que projecta e reflecte o Eu atormentado. Interrogando a sombra,

¹¹ Paula Morão, *O secreto e o real – Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2011, p. 99.

o sujeito questiona-se a si mesmo, repetidamente, como na prática de um autorretrato pictórico: “Quem sois – lhes perguntei – formas irreais?” (“Despertar”, S., p. 53, v. 9). Pois é no dolorismo da sombra que ele se vai tacteando e reconhecendo, como em “Tristeza” (S., p. 45):

Soergo-me a escutá-la; mas perante
Essa imagem sonâmbula e magoada
A minha alma estremece, e mais cansada
Delira e se fenece, nesse instante...

Fito-a após, longamente; e desde então
A estranha, vaga e doce aparição
É forma viva: é carne, é dor, é luz...

Filha do seu próprio ser a reconheço;
Já sem temor a sigo e lhe obedeco,
Já sem esforço, quasi, me conduz... (vv. 4-14)

Amplamente utilizada na literatura oitocentista, a imagem do peregrino é metáfora para a própria condição humana do sujeito, em jornada errante, mais uma vez em busca de respostas e em busca de si mesmo. Em *Solilóquios*, o caminheiro move-se por trilhos árduos e infindáveis, que o consomem física e psicologicamente: “No meandro dos caminhos me perdi:/ Passei fomes, e sedes... Nem já sei/ Para encontrar a estrada o que sofri!” (S., p. 9, vv. 9-11).

Na poesia de António Carneiro, a questão do eremitério está relacionada não só com a condição de ser isolado, mas também com a apresentação da prática artística enquanto regra. É nela que o sujeito professa, já descrente e liberto do vil mundo dos homens comuns, ao encontro da “Arte Redentora” (S., p. 26):

Um dia, já exausto, retomei
Abandonando tudo, o meu bordão;
E no Convento da Meditação,
Liberto e resoluto, professei.

Nesta paz delirante, a Alma em fogo
Ao apelo da Alma acode logo,
E a Dor confidenceia com a Dor.

Arte! É na tua fúlgida clausura
Que aprendi a ser forte com brandura,
Que vejo Deus, porque entendi o Amor. (vv. 4-14)

O artista é metaforicamente equiparado ao religioso místico, pois a partir dessa solidão concentrada, desenvolve-se um refúgio maior para protecção do Eu.

Esta metáfora é também recorrente no campo da auto-retratística de inspiração religiosa levada a cabo pelo pintor na sua obra plástica, na qual se representa com o bordão de peregrino em *Estudo para figura bíblica* de 1900, como *Ecce-Homo* em 1901 e como monge no *Auto-retrato com gabão monástico*, de 1923, apenas para citar alguns exemplos. Já a imagem do guerreiro, também utilizada em *Solilóquios*, radica na do poeta como herói, adoptada conscientemente pelos artistas no final do século XVIII e tão comum no advento da modernidade. Hostilizado e incompreendido, o sujeito vê-se forçado ao combate e é atirado para a rebeldia. No fundo, trata-se também da definição do trabalho poético como resultado de um esforço físico ou de um combate, conforme se entrevê na poesia de autores como Baudelaire ou Antero de Quental. Em “Bem dita Solidão” (S., p. 27), apresenta-se um sujeito “afeito a lidas” (v. 3), que lealmente sai “ao combate” (v. 4) quando atormentado pela ansiedade das suas “ambições” (v. 2). Mas o combate é abandonado quase de princípio, porque o “tédio” (v. 9) se apodera de si – “Sempre um tédio me deixam, que não venço” (v. 9), deixando-o prostrado e sem forças para as “pugnas do corpo”. Esta é uma luta que se processa puramente no campo mental, no domínio da consciência.

Como é natural, a representação da figura do sujeito enquanto artista e pintor emerge na escrita de *Solilóquios* como motivo recorrente, até porque, como se explicou anteriormente, a entrega profunda à sua arte é entendida como uma missão sagrada e com propriedades terapêuticas, confundindo-se com a própria existência do indivíduo.

Pode assim constatar-se que, através de mecanismos digressivos, o sujeito vai indiciando e representando a sua mundividência, tratando de configurar estrategicamente a sua imagem. Intérprete privilegiado de um outro mundo, transracional e alternativo, protagoniza assim um exercício de procura e de auto-reconhecimento: é o sonho “Que à vida leva o caminheiro triste” (p. 28, v. 14). Esta permanente viagem constitui em si um fenómeno de despersonalização, ainda que motivada pelo ímpeto da unidade. A cisão do sujeito que se lê nos sonetos de Carneiro está em sintonia com a poética do último quartel de oitocentos, sendo esta poética da alteridade, no fundo e em simultâneo, a equação que está na base da heteronímia, processo que Pessoa oficializaria na mítica carta a Adolfo Casais Monteiro.

A construção trágica do sujeito em *Diário Íntimo*, de Manuel Laranjeira

J. Filipe Ressurreição¹

Em Outubro de 1908, Manuel Laranjeira, em carta dirigida a Miguel de Unamuno, declara:

O pessimismo suicida de Antero de Quental, de Soares dos Reis, de Camilo, mesmo do próprio Alexandre Herculano (que se suicidou pelo isolamento como os monges) não são flores negras e artificiais de decadentismo literário. Essas estranhas figuras de trágica desesperação irrompem espontaneamente, como árvores envenenadas, do seio da Terra Portuguesa. São nossas: são portuguesas: pagaram por todos: expiaram a desgraça de todos nós. Dir-se-ia que foi toda uma raça que se suicidou.

E acrescenta mais adiante: “Crer...! Em Portugal, a única crença ainda digna de respeito é a crença – na morte libertadora”².

A morte como liberdade é um tema de cariz romântico mas, mais do que isso, de grande pendor trágico; e este aparece na esperança de “vida-na-morte”³, bem como na própria representação da vida. Com efeito, a leitura das *Cartas*, de *Comigo (Versos dum solitário)*⁴ e do *Diário Íntimo*, de Manuel Laranjeira, invoca constantemente uma questão de grande importância: a construção e representação do sujeito, às quais estão, obrigatoriamente, ligadas tematizações de outros motivos de que falaremos adiante. Assim, aliando as duas concepções, que pensamos estarem presentes nas obras de Manuel Laranjeira, pretendemos

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Clássicos.

² Manuel Laranjeira, *Cartas*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*: Volume I, Porto: Edições ASA, p. 466 (324-495).

³ A este respeito cf. Rafael Argullol, “50. Heróis românticos: o suicida”, in *O Herói e o Único: o Espírito Trágico do Romantismo*, Lisboa: Nova Vega, 2009, p. 316-324.

⁴ Obra significativamente publicada pouco antes do seu suicídio em 1912.

analisar como se corporiza na escrita de *Diário Íntimo* a construção trágica do próprio sujeito que escreve de si.

José Carlos Seabra Pereira desafia a crítica contemporânea a olhar para o *Diário Íntimo* não apenas como “documento humano”, mas também como “narrativa e deslocá-la para a fronteira, pelo menos das convenções de ficcionalidade (e de cognata polivalência) que regulam a comunicação verbal artística”⁵. De acordo com estas premissas, tomaremos aqui o *Diário* como documento de um tempo histórico e, paralelamente, como narrativa literária pela sua construção complexa e artística.

Para atingir o objectivo a que nos propomos, faremos uma breve contextualização do autor na época em que viveu e escreveu. De seguida, e porque nos parece de grande importância para entender certas características na escrita de um diário, faremos uma rápida reflexão sobre a literatura diarística.

1. Manuel Laranjeira (1877-1912), nos apenas trinta e cinco anos que viveu, atravessou um período, no que à literatura nacional diz respeito, em que o Romantismo entrava já em decadência⁶ e em que as tendências literárias se misturavam. De facto, “a compreensão crítica da literatura portuguesa do fim-de-século tem de partir daquele magma de Terceiro Romantismo (social, ou irónico, ou especulativo), de Realismo (desmistificador, reformista), de pretensões de modernidade baudelairiana (mais ou menos satanistas) e de esteticismo parnasiano”⁷. Assim, vemos surgir, neste período, o Parnasianismo que, por sua vez, dará lugar a estéticas como o Simbolismo, o Decadentismo e o Neo-romantismo.

Falar de Manuel Laranjeira não nos parece tarefa fácil. Se, por um lado, tem havido crítica em torno da sua obra, como comprovam o trabalho levado a cabo por Bernard Martocq, *Manuel Laranjeira et son temps (1877-1912)* ou os estudos de José Carlos Seabra Pereira, entre outros, por outro lado, parece ser um autor que tende a ficar na sombra daqueles com quem se relacionou (João de Barros, Teixeira de Pascoaes, António Patrício, João de Deus Ramos, Amadeu de Sousa Cardoso, António Carneiro, Miguel Unamuno, entre outros) e de outros que na mesma época se destacaram.

⁵ José Carlos Seabra Pereira, Introdução ao *Diário Íntimo*, in *Obras de Manuel Laranjeira*, Porto: Edições ASA, 1993, p. 241 (241-242).

⁶ Em 1879, dois anos após o nascimento de Manuel Laranjeira, Camilo Castelo Branco escreve no prefácio da quinta edição de *Amor de Perdição*: “O bom senso público relê isto, compara com aquilo, e vinga-se barrufando com frouxos de riso realista as páginas que há dez anos aljofarava com lágrimas românticas” in Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição* (ed. Ivo Castro), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012, p. 17-18; itálicos nossos.

⁷ José Carlos Seabra Pereira, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Volume VII: *Do Fim-de-século ao Modernismo*, Lisboa/São Paulo: Verbo, 2004, 13.

Provavelmente, este esquecimento a que se tem votado Laranjeira poderá ter que ver com a diminuta obra publicada em vida e mesmo postumamente. De facto, o escritor dá à estampa, no ano de 1902, o seu texto dramático ... *Amanhã*; na revista *O Porto Médico*, publica "Nirvana – interpretação Psicológica de um Dogma"; em 1907, foi publicada a sua dissertação de licenciatura, *A Doença da Santidade – Ensaio Psicopatológico sobre o Misticismo de Forma Religiosa*; dois anos mais tarde, publica o opúsculo *A Cartilha Maternal e a Fisiologia*; e poucos meses antes do seu suicídio, em 1912, é publicado o seu único livro de poesia, *Comigo (versos dum solitário)*. Paralelamente a isto, vai publicando crónicas e ensaios em periódicos da época.

Só postumamente são reunidos muitos dos seus textos vindos a lume nos periódicos, sendo também publicada a sua correspondência, o seu *Diário Íntimo* e os textos dramáticos *Às Feras*, *Naquele engano d'alma* e *Almas Românticas* (inacabado).

No prefácio ao *Diário Íntimo*, José Manuel de Vasconcelos afirma:

julgo que Laranjeira teria ficado definitivamente esquecido, logo que desaparecessem as pessoas que o conheceram pessoalmente ou dele ouviram falar, reduzido à condição de vago nome entre tantos literatos menores que proliferaram na sua época, se valesse apenas pelo que publicou em vida, e não tivessem surgido as suas *Cartas* em 1943 em volume organizado pelo seu amigo Ramiro Mourão, ele próprio destinatário de algumas, e o *Diário Íntimo*⁸.

Assim, julgamos que o *Diário Íntimo*, escrito sem a intenção de ser publicado, mostra, não só tendências temáticas da sua literatura, mas também o homem, o intelectual e a alma pessimista e inconformada que foi Manuel Laranjeira.

2. A produção de diários em Portugal teve uma grande expansão no século XX, sendo as memórias o género autobiográfico em maior voga na centúria precedente⁹. Apesar disto, características há que aproximam os três subgéneros da literatura autobiográfica¹⁰ – sendo a construção do sujeito talvez a mais clara

⁸ José Manuel de Vasconcelos, "Prefácio", in Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, Lisboa: Vega, s/d, p. 15-16 (9-58).

⁹ Cf. Paulo de Medeiros, "Portugal: Diaries and Letters" (verbete), in Margaretta Jolly (ed.), *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical Forms*, Volume 2, London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p. 727-728. A título de exemplo, damos conta dos casos de *Memórias* de José Liberato Freire de Carvalho; *Memórias do Cárcere* de Camilo Castelo Branco; *Memórias* de Bulhão Pato (3 volumes); entre muitos outros.

¹⁰ Os três subgéneros da literatura autobiográfica são as memórias, o diário e a autobiografia propriamente dita.

mas não a menos complexa –, o que faz com que a sua proliferação resida numa mesma origem. Sobre este assunto, Clara Rocha, na sua obra *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, sintetizando estudos feitos sobre a origem da literatura diarística “enquanto género”, informa-nos que as principais causas da sua expansão no século XIX e no início do século XX são “o cristianismo, o individualismo e o capitalismo”¹¹.

Na verdade, na autobiografia, o autor escreve-se e representa-se a si e à sua vida, olhando para ela retrospectivamente, havendo uma distanciação entre o tempo em que escreve e aquele de que escreve, tal como nas memórias; no diário, havendo uma aproximação com a autobiografia na centralização no *eu* que olha para si e se vê a si, há uma divergência no que ao tempo diz respeito, uma vez que o tempo do discurso e o tempo diegético são o mesmo, não esquecendo que há, no entanto, uma mediação temporal, normalmente breve, entre o acontecimento e o acto da escrita. Outra característica idêntica aos dois géneros é o “pacto autobiográfico” de que fala Philippe Lejeune. Assim, a identificação do autor com o narrador e com a personagem principal é essencial para que ambos – autobiografia e diário – aconteçam¹². Ao confrontarmo-nos com a experiência da escrita de um diário, deparamos com estas características da literatura diarística. De facto, ao fazê-lo, compreendemos que este exercício nos permite fazer um “exame de consciência” e tomar uma “atitude confessional”, a centrar a nossa escrita em nós como eixo à roda do qual todos os acontecimentos e pessoas giram, assumindo uma “crença no indivíduo”, bem como a fazer um “balanço” do dia e, conseqüentemente, uma escolha sobre o assunto de que escrever; isto é, apercebemo-nos das influências da tradição cristã, do individualismo e do capitalismo na escrita de um diário¹³.

Na reflexão sobre a origem da literatura diarística, encontramos explanadas as características basilares deste género literário. Com efeito, as particularidades que se encontram corporizadas na escrita de um diário são a construção do sujeito; o *eu* em confronto consigo mesmo ou com a sua alma; o exame de consciência; os tempos de reflexão, de escrita e a própria passagem do tempo; a solidão, aliada à tematização da dor, centradas ambas no indivíduo; a relação com a morte.

No entanto, todas estas características se encontram dispersas no diário, escrito em fragmentos datados. A fragmentação da diarística assume grande relevo se tivermos em conta o próprio desdobramento do sujeito “que (...) se vai

¹¹ Clara Rocha, *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra: Almedina, 1992, p. 16.

¹² Cf. Philippe Lejeune, “Le pacte autobiographique (bis)”, in *Moi aussi*, Paris: Éditions du Seuil, 1986, p. 13-35.

¹³ Cf. Clara Rocha, *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra: Almedina, 1992, p. 16.

constituindo por acrescento e sobreposição, surgindo-nos assim disperso ao sabor dos dias e dos momentos¹⁴. Também na fragmentação da escrita encontramos a alternância entre a escrita dos factos e “a ocorrência desses mesmo factos”¹⁵, que leva a um incessante recomeço da escrita, privilegiando a reflexão sobre o passado e o presente, questionando-se sobre o futuro, que, claramente, não conhece. Desta ignorância do porvir, surge, em diversas ocasiões, a pergunta retórica como forma de desencadear um pensamento alojado na interioridade do *eu* e nos sentimentos que nela se encontram.

A reflexão que levámos a cabo permite-nos uma melhor visão do já referido exercício da escrita de um diário. De facto, à luz deste conhecimento, a ideia preconceituosa de que a escrita autobiográfica e, em particular, a diarística, é uma escrita de carácter menor nas literaturas, é posta de lado, uma vez que, como demonstrámos, a sua construção é complexa, bem com as suas particularidades, dando assim ao género o seu lugar merecido dentro do que é considerado literatura.

3. Como dissemos anteriormente, a análise incidirá sobre o *Diário Íntimo*¹⁶ de Manuel Laranjeira, tendo em vista a construção trágica que de si faz à medida que vai escrevendo as entradas breves do seu diário.

Sobre Miguel de Unamuno, Manuel Laranjeira escreve, no dia 16 de Agosto de 1908: “Querer crer e não poder crer, desejar ter fé e não poder sufocar a dúvida... – eis a tragédia”¹⁷. Tendo em conta a definição de tragédia dada nesta frase por Laranjeira, parece-nos claro que esta se adapta à sua própria vida. Ele deseja crer em si embora não possa, pois não consegue não duvidar de si (ou dos outros, uma vez que ele é superior?); ele quer acreditar na sua relação com Augusta mas não consegue; ele não pode crer na inexistência de Deus mas, paralelamente, não consegue acreditar nele. E a impossibilidade de crer torna-se trágica pela oposição entre *querer* e *poder*.

Tendo em Camilo Castelo Branco, Antero de Quental e Soares dos Reis¹⁸ pa-

¹⁴ Clara Rocha, “Diário” (verbete), in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Volume 3, Lisboa/São Paulo: Verbo, 1997, p. 100 (99-104).

¹⁵ Clara Rocha, “Diário” (verbete), in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Volume 3, Lisboa/São Paulo: Verbo, 1997, p. 100 (99-104).

¹⁶ Sobre a edição do *Diário Íntimo* cf. Alberto de Serpa, “Introdução”, in Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, Lisboa: Portugália, 1957, p. 11-25.

¹⁷ Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 272 (243-318).

¹⁸ Sendo Camilo e Antero também influenciadores na escrita de Laranjeira, entre outros (cf. Maria Clara Lourenço de Campos, *Manuel Laranjeira e o “sentimento trágico da vida”*, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: Dissertação de Mestrado em

radigmas do suicídio como forma de viver a vida na morte, nota-se em Laranjeira um apelo à aniquilação para se libertar da vida, que o entedia e horroriza. Bernard Martocq, a propósito destas figuras do imaginário de Laranjeira, afirma: “Le suicide est donc le dernier acte qui sanctionne l’échec où aboutit toute tentative, et Laranjeira suivra à son tour cet itinéraire tragique”¹⁹. Acreditamos que este “itinéraire tragique” esteja espelhado na característica da literatura diarística que tem que ver com a construção fragmentária do sujeito no *Diário Íntimo*, que se vai revelando em cada entrada.

Recorrendo de novo à carta citada de Laranjeira a Unamuno no início deste estudo, e seguindo a linha de pensamento de Felisberto Ferreirinha, que informa que Manuel de Laranjeira era “duma época pessimista em que os outros como ele sossobraram tragicamente”²⁰, notamos em Laranjeira a consciência trágica da sua condição enquanto homem numa sociedade decadente, numa “raça perdida”²¹.

O afastamento do autor do *Diário Íntimo* do vulgo, concretizando um sentimento de superioridade, toma imediatamente forma na primeira entrada do seu diário, a propósito da representação de um excerto do ... *Amanhã*, texto dramático de sua autoria:

Não vou. Não suporto o público quando pateia e muito menos quando aplaude. Haja ou não haja quem me admire – adiante, *je m’en fous*. Que eu tenha de sofrer-lhes a admiração – isto é que é intolerável.

E acrescenta, um pouco mais à frente: “Tolerar o público seria colocar-me abaixo de mim mesmo, abaixo do que eu penso de mim mesmo”²².

Este caso, notado por Clara Rocha²³, não é único neste seu texto. De facto, este sentimento de superioridade em relação ao resto dos homens está patente em outras entradas do diário, como na de 31 de Maio – “Afinal os homens são como... os cães. Que os cães perdoem o insulto.”²⁴ –, ou na de 27 de Agosto,

Literaturas Comparadas, 1994, p. 23). Na carta citada anteriormente, também Herculano é invocado como exemplo de suicídio, mas de um suicídio simbólico (cf. Manuel Laranjeira, *Cartas*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira: Volume I*, Porto: Edições ASA, p. 466 (324-495)).

¹⁹ Bernard Martocq, *Manuel Laranjeira et son temps (1877-1912)*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1985, p. 120.

²⁰ *Apud* Clara Rocha, *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra: Almedina, 1992, p. 177.

²¹ Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 310 (243-318).

²² Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 243 (243-318).

²³ Cf. Clara Rocha, “Manuel Laranjeira” (verbete), in Fernando Cabral Martins (ed.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa: Caminho, 2008, p. 391 (390-392).

²⁴ Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 251 (243-318).

em que relata o seu encontro com “um louco a quem chamam «filósofo»” e este lhe diz: “– É que – saiba-o, Excelência – o homem é um animal muito triste...”; Laranjeira concorda com a afirmação, acrescentando no seu diário, logo a seguir à transcrição da fala do louco: “Muito triste!”. A pontuação ganha aqui relevo, pois se o louco o disse de forma a que o pensamento fique em suspenso, através do uso de reticências, Manuel Laranjeira reafirma-o deixando bem clara a sua posição de certeza – de que o homem é um animal muito triste – com o uso do ponto de exclamação²⁵.

A construção que de si faz como um *eu* superior ao que o rodeia remete para o sentimento de solidão. Na verdade, em diversos momentos da escrita do diário, Manuel Laranjeira exprime a sua preferência por estar só: “A mim também me agrada mais a solidão, mas a solidão sem ninguém a acompanhar-nos”²⁶. Esta afirmação acontece num momento de meditação, de questionação sobre o passado – subentendido em “Aquele «grande amor»”, uma vez que as aspas sugerem que foi um grande amor mas já não é – e o presente – visível nas formas verbais “Não estou”, “parece” e “me agrada”. Esta entrada do diário (“Sexta, 12 de Março”) ganha ainda especial importância ao termos em conta a oração adversativa “mas a solidão sem ninguém a acompanhar-nos”. Com efeito, Manuel Laranjeira salienta a diferença entre a solidão (ontológica) no meio da turba ou quando está com Augusta e se sente sozinho, da solidão (ontológica) de facto, “sem ninguém a acompanhar-nos”. O plural do verbo “acompanhar” remete para o seu sujeito composto que, subentendemos, é ele e a solidão. Este momento de reflexão corporiza uma suspensão no tempo, uma paragem para depois, muitas vezes na entrada seguinte, retornar à ação. Com efeito, é mais abundante o tempo de reflexão nas entradas do diário do que o tempo de ação.

Este tempo de reflexão, próprio do diário, e muito presente no de Manuel Laranjeira, propicia ao autor fazer o balanço do dia ou um exame de consciência, que, como já dissemos, são próprios deste género autobiográfico. E é ao fazê-lo que encontramos um sujeito trágico em confronto com três pólos: Deus, o mundo e Augusta.

António Apolinário Lourenço, sobre a relação de Manuel Laranjeira com Deus, informa: “era, em matéria de fé, um descrente que não se conformava com a inexistência de Deus”²⁷. Acrescentamos apenas que nesta simultaneidade entre descrença em Deus e descrença na sua inexistência reside um dos aspectos

²⁵ Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 275 (243-318).

²⁶ Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 315 (243-318).

²⁷ António Apolinário Lourenço, “Laranjeira, Manuel” (verbete), in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume 2, Lisboa/São Paulo: Verbo, 1997, p. 1354 (1352-1355).

trágicos de Laranjeira²⁸. Contudo, esta mesma abdicação de Deus por Laranjeira é relacionável com a centralização do diário no sujeito. Marcello Duarte Mathias afirma, sobre o diarista no geral:

a ausência de Deus vem conferir uma outra dimensão à relação do autor consigo mesmo. Inverteram-se as propriedades. E doravante o seu próprio epicentro. (...) A procura do eu substitui a procura de Deus, pelo que a prática intimista assume, como seu, o legado espiritual que dantes era pertença do domínio do religioso²⁹.

O outro pólo mencionado com quem o sujeito do diário entra em conflito é o mundo. Em relação a este, é visível um claro desprezo e até mesmo ódio por parte de Laranjeira, pois aquilo que quer, aquilo em que acredita não se coaduna com o mundo – “Decididamente o mundo pode afundar-se em ruínas que não me causa mágoa nenhuma”³⁰ –, residindo nesta oposição o trágico do reconhecimento da sua impotência perante a sociedade decadente³¹. Clara Rocha afirma que “O tédio [de Manuel Laranjeira] resulta do confronto entre a busca da perfeição e a fealdade do mundo”³². Mais do que o tédio, parece-nos que é desse confronto que nasce o trágico presente no *Diário Íntimo* e que resulta no suicídio do seu autor – “Laranjeira escolheu nele [no suicídio] o repouso para o seu cansaço”³³.

²⁸ Factor de grande relevo é a grande ambição de Manuel Laranjeira, expressa não só no *Diário Íntimo* (cf. Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 300 e 315 (243-318)), mas também nos poemas “Comigo (Diálogo com a minha alma)” (cf. Manuel Laranjeira, *Comigo (Versos dum solitário)*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993 p. 170 e 172 (158-199)) e “Blasfémia Inútil (À margem do “Génesis”)” (cf. Manuel Laranjeira, *Comigo (Versos dum solitário)*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 192 (158-199)), é querer ser como Deus ou querer ser o Deus que não existe ou ainda maior que Deus. Sobre este assunto, Nuno Júdice afirma que “A ambição de ser Deus não é mais do que o sonho de ascender à categoria de Autor – aquele que domina o destino dos personagens” (Nuno Júdice, “Laranjeira, Manuel Fernandes” (verbete), in Álvaro Manuel Machado (ed.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Presença, 1996, p. 258 (258-259)).

²⁹ Marcello Duarte Mathias, “O Diarista e a Morte”, in *A Memória dos outros – Ensaios e crónicas*, Lisboa: Cótica, 2001, p. 211 (203-211).

³⁰ Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 245 (243-318).

³¹ Cf. Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 313 (243-318) – “João de Deus visita-me, com João de Barros. João de Deus fala-me na obra do pai e numa quadrilha de apóstolos da instrução que a querem aniquilar. E eu fico-me a pensar se teria valido a pena ao grande poeta ter andado uma vida a trabalhar na obra suprema para levantar o seu povo desta miséria mental e moral – e obter como resultado o assalto de quantas quadrilhas o diabo inventou.” (ítálico nosso).

³² Clara Rocha, *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra: Almedina, 1992, p. 176.

³³ Clara Rocha, *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra: Almedina, 1992, p. 177.

No que diz respeito a Augusta, é talvez possível discernir dois tipos de trágico. Por um lado, a tentativa de acreditar naquele amor, mas, inevitavelmente, duvidar. Exemplos disto são a reflexão feita pelo sujeito: “há quem nasça para duvidar... Eu, por exemplo...”³⁴; e a súplica feita por Augusta: “– Porque o que eu queria era que cresses em mim também, que cresses – no amor. Crê no amor: o amor existe. Crê.”³⁵. Por outro, vemos um complexo conflito trágico³⁶: se é junto dela que pensa ter alguma felicidade, ainda que mínima, apenas sem ela consegue ter a liberdade que tanto deseja. Assim, o confronto entre felicidade e liberdade, uma vez que ambas não se podem conciliar e uma aniquila a outra, irremediavelmente, é um conflito trágico. Este conflito de que falamos está visivelmente presente na entrada do dia 19 de Setembro:

Saio com uma alegria feroz a estoirar-me na alma – a alegria doida de um homem que acabasse de perder quanto tinha. Enfim! livre e só! e só! – *desgraçado. Esta liberdade suprema custou-me a felicidade...* Por isso é *horripavelmente saborosa*. Saio, vagueio à toa, como alguém que não sabe o que há-de fazer de tanta felicidade. Ao cruzar uma rua, sinto-me agarrado pela Augusta trémula, perdida... – Vem comigo. Depressa! senão caio morta na rua. – E eu, sem uma palavra, vou. Adeus, liberdade, estou preso outra vez...³⁷ (itálico nosso).

Os sintagmas “alegria feroz” e “[liberdade] horripavelmente saborosa” evidenciam a simultaneidade dos sentimentos contrários que um conflito trágico propicia; também a “alegria doida de um homem que acabasse de perder quanto tinha” demonstra a antítese de sentimentos provocada pelo confronto entre liberdade (“alegria doida”) e felicidade (“perder tudo quanto tinha”). Para a caracterização do referido conflito, encontramos também a repetição de “e só!”, seguida de “desgraçado”, parecendo, com isto, dar à copulativa “livre e só!” um valor adversativo (livre *mas* só!). Além disto, fica também espelhada a contradição entre a “alegria doida” de se ver livre e a desgraça de se ver só. Contudo a frase que melhor corporiza o conflito trágico que reside no sujeito é aquela em que este diz: “Esta liberdade suprema custou-me a felicidade...”, tendo as reticências a função de suspensão no pensamento para reflectir sobre si. No entanto, a liberdade de novo desaparece, pois o sujeito, “sem uma palavra”, dela se despede para se

³⁴ Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 286 (243-318).

³⁵ Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 281 (243-318).

³⁶ Sobre o conflito trágico na tragédia cf. José Pedro Serra, “O Conflito”, in *Pensar o Trágico – Categorias da tragédia grega*, S/l: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2006, p. 197-285.

³⁷ Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 283 (243-318).

entregar à suposta felicidade³⁸ materializada em Augusta. Importa dizer que a felicidade de que o *eu* fala quando escreve “vagueio à toa, como alguém que não sabe o que há-de fazer de tanta felicidade”³⁹ não é a mesma que aquela outra em “Esta liberdade suprema custou-me a felicidade...”⁴⁰; esta remete para a felicidade com Augusta – um dos pólos do conflito trágico –, aquela para a felicidade que a liberdade lhe dá – não sendo então o outro pólo do conflito.

Outro aspecto de bastante interesse na literatura diarística em geral e no *Diário Íntimo* de Manuel de Laranjeira em particular, pelo que de trágico e romântico contém, é a relação do autor com a morte. De acordo com isto, Marcello Duarte Mathias afirma:

A consciência mortificada que caracteriza a prática diarística leva muitos à ideia do suicídio como a única saída possível. Decerto: para alguns, evocar essa possibilidade é já afastá-la porque equivale a exorcizá-la – apelo que se adia, se vai adiando e se acaba por esquecer⁴¹.

E acrescenta mais adiante que “A imersão na noite, longamente amadurecida, surge como a libertação possível, susceptível de o redimir aos seus próprios olhos. Sim, saberá morrer, já que viver não soube”⁴². Em Manuel Laranjeira, o suicídio, ao contrário do que Marcello Duarte Mathias declara, acaba por se concretizar realmente como solução única possível para viver a vida na morte, uma vez que viveu a morte na vida:

Nestas horas assim gris, sinto a sensação penosa de que a vida se me está gastando, esgotando, imbecilmente... – sem eu a viver. E sinto esta ideia de pesar que hei-de morrer sem ter sabido viver a vida... Afinal o mal da nossa vida é não saber vivê-la... ou não poder...⁴³

Também nesta relação com a morte é verificável o problema da crença em Deus. De facto, “prescindir de Deus é fazer da morte o único absoluto”⁴⁴.

³⁸ Suposta felicidade porque, como já vimos, a dúvida permanece incessantemente no seu pensamento e, por isso, não o deixa ser totalmente feliz.

³⁹ Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 283 (243-318).

⁴⁰ Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 283 (243-318).

⁴¹ Marcello Duarte Mathias, “O Diarista e a Morte”, in *A Memória dos outros – Ensaios e crónicas*, Lisboa: Gótica, 2001, p. 203 (203-211).

⁴² Marcello Duarte Mathias, “O Diarista e a Morte”, in *A Memória dos outros – Ensaios e crónicas*, Lisboa: Gótica, 2001, p. 204 (203-211).

⁴³ Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 299 (243-318).

⁴⁴ Marcello Duarte Mathias, “O Diarista e a Morte”, in *A Memória dos outros – Ensaios e crónicas*, Lisboa: Gótica, 2001, p. 210 (203-211).

O suicídio de Manuel Laranjeira em 1912, apenas três anos após a suspensão do diário, é o culminar desta existência entediada e trágica. De facto, numa das últimas entradas do *Diário Íntimo*, Manuel Laranjeira pressente já a aproximação da morte: “E, como eu tenho tosse também, começo a pensar que morro e que esta tosse pertinaz é o começo do fim...”⁴⁵. Mas não é a tuberculose que o mata. Antes disso, Laranjeira decide pôr termo à sua vida, juntando-se então àqueles (Antero, Soares dos Reis, Camilo e Herculano) que “expiaram a desgraça de todos nós”⁴⁶.

No *Diário Íntimo* acompanhamos um tempo (não chega a um ano) da curta existência de Manuel Laranjeira que ilustra de modo significativo o caminho seguido até ao suicídio. Paralelamente, estamos perante uma escrita que não foi revista, rápida, própria da literatura diarística. Contudo, esta mesma escrita torna-se complexa pela construção que o autor de si faz, pelo modo como trabalha o tempo, característica de grande importância na escrita de um diário. A análise da construção trágica do sujeito ficaria certamente mais completa se fizéssemos um estudo demorado das obras autobiográficas de Manuel Laranjeira (*Cartas, Comigo (Versos dum solitário)* e *Diário Íntimo*). Não sendo do âmbito deste trabalho tal estudo, uma vez que nos propusemos apenas a reflectir sobre a configuração trágica do sujeito que escreve de si num diário, parece-nos, no entanto, que Manuel Laranjeira, pelo que fica dito, merece ser um autor de destaque do princípio do século passado.

⁴⁵ Manuel Laranjeira, *Diário Íntimo*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*, Volume I, Porto: Edições ASA, 1993, p. 316-317 (243-318).

⁴⁶ Manuel Laranjeira, *Cartas*, in José Carlos Seabra Pereira (ed.), *Obras de Manuel Laranjeira*: Volume I, Porto: Edições ASA, p. 466 (324-495).

Teixeira de Pascoaes

António Cândido Franco¹

Teixeira de Pascoaes – nome poético de Joaquim Pereira Teixeira de Vasconcelos (1877-1952) – deixou uma larga obra escrita, em prosa e em verso, que se estende por quase todos os géneros conhecidos, da lírica à dramaturgia, do romance ao memorialismo, mostrando-se ainda em alguns outros momentos impossível de qualquer classificação de género. Estreou-se em livro aos 17 anos, 1895, usando o nome de Joaquim P. Teixeira de Pascoaes e V., com *Embríões*, um livro informe, pouco personalizado, que logo, insatisfeito com a edição, mandou destruir. A obra de Pascoaes ganhou porém desde cedo uma tintura original – essa tristeza elegíaca a que ele chamou saudade e a que soube emprestar um verso terso e vibrátil, de bom recorte clássico e sortilégio efeito sonoro. É o que acontece logo nas duas primeiras partes de *Belo*, uma égloga que ele tomou como o momento original da sua estreia, dada à estampa, em Coimbra, nos anos de 1896 e 1897, e subscrita já com o nome definitivo. Esses primeiros opúsculos – a que se juntam *À Minha Alma* (1898), *Sempre* (1898), *Terra Proibida* (1899), *À Ventura* (1901) – estão todavia distantes da grandeza expressiva ulterior do poeta. Mais tarde, desagradado com eles, ou com a sua expressão, muito credora ainda dos sinais da época, Pascoaes revolveu-os em profundidade, subordinando-os ao seu estro pessoal e inconfundível e pouco deixando sobreviver das primeiras versões originais.

A originalidade da obra em verso de Pascoaes, que a distinguiu de imediato dos pares mais próximos – Augusto Gil, António Correia de Oliveira, Fausto Guedes Teixeira ou Afonso Lopes Vieira –, só surgiu de forma indubitável e incondicional com livros como *Jesus e Pã* (1903), *Vida Etérea* (1906) e *As Sombras* (1907), a que podemos juntar *Senhora da Noite* (1909), que puseram de lado a saudade como inofensivo motivo epidérmico, ornamento de superfície, sem eficácia expressiva real, que é o tópico mais vulgar nos poetas do período, preferindo-

¹ Universidade de Évora, CEL.

-lhe uma saudade retoricamente activa, de surpreendente efeito textual. A tal alteração expressiva, assente na energia imaginativa da metáfora analógica e no choque irracional do paradoxo, mostrando um Pascoaes no domínio perfeito dos seus dons, muito acima dos seus pares, chama-se ou pode chamar-se *saudosismo*, apesar de a designação só tomar forma mais tarde, no quadro das actividades da Renascença Portuguesa (1911-1932), quando as incidências de pensamento desta metamorfose se apresentarem de forma intorneável. O saudosismo de Teixeira de Pascoaes surgiu assim como *poética* ou como poesia, a primeira do século XX português, poética de expressão dinâmica e inovadora, não obstante nela se reconhecerem elementos característicos do final do século XIX. Enquanto os poetas seus contemporâneos, como Augusto Gil ou Fausto Guedes Teixeira, iam buscar a Cesário Verde e a António Nobre os germes dos seus versos, Teixeira de Pascoaes preferia o Antero das *Odes Modernas* (1866), o Gomes Leal do mistério esotérico e o Junqueiro do evolucionismo metafísico, este quase contemporâneo da revolução poética saudosista.

Não foi difícil ao poeta perceber que a densidade expressiva do seu novo modo, condensado sobretudo nos dois grandes livros de 1906 e 1907, tinha implicações pensantes. Os lugares verbais, o espaço dos novos versos, enigmáticos e obscuros por excelência, podiam ser apresentados numa prosa expositiva, de tipo conceptual, capaz de esclarecer e até de desenvolver teoricamente as intuições imaginativas das suas metáforas e dos seus paradoxos poéticos. Por via deste transvase nasceu a prosa de Teixeira de Pascoaes, revelada pela primeira vez num jornal anarquista do Porto, *A Vida*, em dois longos textos sobre o sentido da vida (14-7-1907 e 18-8-1907), coetâneos das analogias imaginativas que cavalgam os versos de *As Sombras* e que podem ser encarados como a sua expositiva dedução filosófica. Este propósito nocional encontrou pouco depois, em 1910, na queda da monarquia e na implantação da República um húmus favorável ao desenvolvimento pleno. A publicação do primeiro número da revista *A Águia*, no dia 1 de Dezembro de 1910, e a fundação da associação cultural Renascença Portuguesa, sediada no Porto, em finais de 1911, estimularam Teixeira de Pascoaes a prosseguir a dedução expositiva da sua poesia, centrando-se desta vez quase em exclusivo naquilo mesmo que estava no centro do seu canto poético, a saudade.

Nasceu assim o *saudosismo* como corrente de ideias ou doutrina social e como escola estética ou movimento de pensamento. O saudosismo que aqui se joga compila-se em três conferências – *O Espírito Lusitano e o Saudosismo* (1912), *O Génio Português na sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa* (1913), *A Era Lusíada* (1914) – e em dois livros, *Arte de Ser Português* (1915) e *Os Poetas Lusíadas* (1919). Estas páginas, a que se juntam alguns dispersos, exarados na revista *A Águia*, interpelaram até hoje, a favor ou contra, inúmeros

depoentes. O primeiro deles foi António Sérgio, que logo em 1913, numa época em que o pensamento de Pascoaes estava ainda a sazonar, tentou apontar nas páginas de *A Águia* os limites do saudosismo nascente. A polémica travada nas páginas de *A Águia* entre António Sérgio e Teixeira de Pascoaes, de Outubro de 1913 a Junho de 1914, ao longo de oito peças, constitui-se como uma das mais importantes trocas de ideias sobre o futuro português de que há memória na cultura portuguesa recente. Impossível fazer aqui, por aperto de espaço, a leitura pormenorizada deste conflito e menos ainda historiar a larga fortuna crítica, nem sempre esclarecida, que ele teve até aos dias de hoje. Passando por Fernando Pessoa, José Régio, José Marinho, Eugénio de Andrade, Mário Cesariny ou Eduardo Lourenço, para só referir meia dúzia, todos eles se pronunciaram, directa ou indirectamente, sobre aquilo que ficou em causa entre os dois oponentes. E isto sem sair do país, pois em boa verdade para se fazer a história da polémica de ideias que atravessou a Renascença é preciso saltar fronteiras, já que o saudosismo teve nas duas décadas da Renascença um largo acolhimento na Galiza e na Catalunha, onde o autor fez de resto as conferências que deram origem a *Os Poetas Lusíadas*, e até na Castela salmantina e madrilena de Miguel de Unamuno, onde Pascoaes chegou a ir fazer palestras sobre o Saudosismo.

Cabe porém dizer que é nos textos desta polémica que melhor podemos encontrar a expressão prática do que Pascoaes desejava para o país no quadro da renovação institucional republicana e que nesse sentido as quatro peças que ele aí publica são essenciais para melhor esclarecer o que ele pretendeu adiantar nas três conferências públicas que fez nessa época e sobretudo no manual de instrução cívica de 1915.

Ao mesmo tempo que tinha lugar este transvase, levando o autor a transitar da poesia para filosofia, ou do verso para a prosa, a crítica literária da época, pela mão de Leonardo Coimbra (1883-1936), retirava da revolução poética de 1906-1907 uma nova terminologia crítica, cuja intertextualidade é reconhecível no trabalho anterior de Oliveira Martins sobre a poesia de Antero de Quental e Guerra Junqueiro, que foi depois a nomenclatura que Fernando Pessoa desenvolveu e fez frutificar nos textos que deu à estampa em 1912 na revista *A Águia* sobre a *nova poesia portuguesa*.

O saudosismo surge, na teorização dada a lume entre 1912 e 1919, como uma corrente de ideias enquadrada na esquerda da época, defendendo a separação do clero português de Roma, que a República não se atreveu assumir, a reorganização política do país a partir dum municipalismo de matriz federalista proudhoniana, que a República também teve dificuldade em tomar para si, e o incentivo à educação cívica e ilustração popular, num tópico comum ao republicanismo e ao próprio António Sérgio, e que foi a primeira razão de ser da acção da Renascença Portuguesa. A associação, além da admirável obra editorial que

deixou, promoveu 4 universidades populares, todas a funcionar no Norte do país (Coimbra, Porto, Póvoa de Varzim e Vila Real). Não espanta pois que Cristiano de Carvalho, que de resto desenhou a capa da primeira série da revista *A Águia* (1910-1911), tenha feito um curso sobre a Comuna de Paris de 1871 na Universidade Popular do Porto no ano de 1913.

O saudosismo singularizava-se porém na esquerda republicana da época pela recusa em imitar modelos culturais estrangeiros, como sugerira a geração de 70 e como continuavam a defender António Sérgio e Raul Proença – isto sem negar a ideia de abertura da cultura portuguesa ao universal. Teixeira de Pascoaes via na *cópia* um sinal de inferioridade cultural e de menoridade mental, se não de colonização geral, e preferia por isso, a partir da selecção dos momentos criadores da cultura portuguesa, apurar um modelo original e inconfundível, capaz de se universalizar e concorrer em pé de igualdade com os modelos das culturas fortes.

O saudosismo como ideário social, político, filosófico e religioso, naquilo que constituiu pretexto para as censuras de António Sérgio, parece ter sido tão-só a tentativa de pôr cobro à tendência do Português para a imitação, inclinação que se acentuara de forma caricata e hiperbólica no constitucionalismo monárquico da segunda metade do século XIX, substituindo-a por uma nova e situada mentalidade criadora, que não desdenhava porém, como se percebe nas réplicas ao autor de *Ensaíos*, assimilar dinamicamente, de forma pessoal, aspectos superiores e criativos das culturas estrangeiras. O que mais importa reter hoje para compreender o saudosismo de Pascoaes é todavia que se trata duma forma de *pensamento poético*; convenço-me que muitas das incompreensões que se geraram em volta do Saudosismo, e logo as de António Sérgio, teriam sido menos severas, e até porventura evitadas, se se percebesse o ideário saudosista desses anos como o pensamento dum poeta, um poeta que, para escrever a sua prosa dita doutrinária, empregou, ao modo de Novalis ou de outros, as mesmas faculdades de expressão usadas para criar a sua poesia em verso. Esta premissa não solve nem resolve a questão do Saudosismo, que é das mais complexas e contraditórias da história da cultura portuguesa do século XX, mas ainda assim dá-lhe o atributo necessário para entendê-la no espaço que é o seu, a poesia; o Saudosismo é o fruto dum poeta, não dum economista, dum político, dum financeiro, dum teólogo, dum administrador ou dum arquitecto social e há-de ser no seu campo próprio, o da linguagem poética, que o Saudosismo há-de em primeiro ser avaliado.

No momento em que tinha lugar o processo dedutivo do pensamento saudosista, o verso lírico de Pascoaes, tocado de penumbra e de vidência, derivava para linhas narrativas, com a intervenção directa de personagens, e cujas voltas complexas se mostravam muito mais aptas à expressão do momento histórico da refundação republicana. O saudosismo filosófico de Pascoaes, muito centrado

no amplexo recriador da República, incentivou o primeiro *saudosismo*, o de 1906 e 1907, a libertar-se das formas líricas lineares, emprestando-lhe uma vertente dramática, que adoptou formas narrativas que incorporavam círculos cada vez mais universalizantes. Os dois grandes poemas em verso do período – *Marános* (1911) e *Regresso ao Paraíso* (1912) – dão expressão a este novo alargamento, o primeiro por via dum iberismo cultural, reconhecível também na esquerda da época, sobretudo através de marcas pimargallianas, e o segundo por meio duma intertextualidade muito vasta, com a qual interage de forma rica e original. Este alargamento, antecipando a derradeira fase criativa de Pascoaes, a mais universalista, toca ainda uma curta narrativa em verso, *O Doido e a Morte* (1913), que põe em jogo a tensão das forças estruturais contrárias, o amor e a morte, num esboço de representação dramática de grande efeito cénico e impressionista simbolismo vital.

Abra-se um parêntese para falar das primeiras traduções da poesia de Pascoaes, talvez o mais ibérico dos escritores portugueses – isto pela largueza do seu entendimento sobre as afinidades contrastivas dos povos peninsulares, pela teimosa e corpórea idealização dum futuro comum para todos eles e pela colossal recepção da sua obra junto do público espanhol. Foi no seio da Renascença Portuguesa que a criação poética deste autor conheceu uma primeira vaga de atenção fora das fronteiras portuguesas. Essa divulgação, que aconteceu em língua catalã e pela mão de Ribera i Rovira, está por certo na origem do convite que lhe foi feito para visitar em 1918 Barcelona e aí pronunciar um conjunto de lições sobre poesia portuguesa, de que resultou o livro *Os Poetas Lusíadas* (1919). Pouco depois, Fernando Maristany (1883-1924) verterá para espanhol uma antologia lírica do poeta português e o poema *Regresso ao Paraíso*, que antecedeu a tradução francesa (1931) e checa (1936) desse livro. É o momento em que Pascoaes dá à luz o texto “Saudade y Quijotismo” (*La Vanguardia*, 13-7-1920), onde se define pela primeira vez o pensamento peninsular de Pascoaes, ao menos na prosa, já que *Marános*, anterior, contempla no verso um tal pensar. Que cabe aqui dizer sobre ele? Formulado no rescaldo do iberismo oitocentista, o pensamento peninsular de Pascoaes nada tem já de político e é todo ele de linha cultural, como de resto se pressentia no diálogo entre a Saudade e D. Quixote que tem lugar no poema de 1911. Este iberismo de índole cultural tem uma inesperada e rica consequência no saudosismo do autor, que parece alargar o território de expressão. De português passa a ibérico. Momentos há, como no prefácio que escreveu ao livro de Maristany, *En Azul* (1919), em que a saudade deixa de ser *revelação étnica do povo português*, e assim a definiu na conferência de 1912, para passar a ser expressão dum sentir ibérico, já transna-

cional. Cito o Pascoaes de 1920: *La saudade es portuguesa como es gallega y catalana. La saudade es Fray Agustín de la Cruz, como es Rosalía de Castro y Juan Maragall. E ainda: La saudade ciñe casi toda la Iberia en un abrazo, como las brumas del mar...* Está aqui afinal o primeiro passo desse saudosismo largo e final do escritor, apurado já nos derradeiros momentos da sua vida, em que a saudade surge como o impulso íntimo da criação, sentimento criador de tudo o que vive, alma universal da vida, despida de todos os particularismos e de todos os traços identitários.

E talvez em nenhum outro momento, como na relação de Pascoaes com Maristany, se possa sentir a afinidade espiritual que liga as duas afastadas parcelas da Península, a mediterrânica oriental e a atlântica ocidental. No meio, silenciosa, solene e pontifícia, servindo de sólida ponte entre tão desconstruídas partes, a vasta rechã castelhana, coberta pelo soberbo e solitário véu dessa pêtrea e austera *soledad*, que mereceu a Miguel de Unamuno o verso *soledad y salud hacen saudade*, também ele ponte ilustre entre o bem definido centro da Península, que para o poeta português eram os ossos descarnados do cavaleiro manchego, e a sua vaga e indecisa orla, tocada de praias, saudades e flores de névoa.

A par disto, quase no mesmo arco temporal, porventura sem uma relação directa e linear com esta aura luminosa que tocou Pascoaes em Barcelona e em Madrid (1923, palestra na *Residencia de Estudiantes de Madrid*, intitulada “Don Quijote y la Saudade”, cujo texto se desconhece), porque o local de que falamos se liga à alma portuguesa como uma mãe se confunde com o seu filho, Pascoaes e os seus versos foram acarinhados como coisa própria na Galiza da primeira geração artística do século XX, Vicente Risco, Antonio Villar Ponte, Alfonso Castelao, Noriega Varela, Joan Viqueira, Álvaro Cebreiro e outros. No primeiro número da revista *Nós*, dirigida por Risco e por Castelao e que foi o órgão do ideário galeguista, Teixeira de Pascoaes é colocado ao lado de Rosalia e de Pondal, numa tríade que só surpreende pela grandeza, ou calhando não, pois quem leu os versos do vate amarantino desde *Belo* percebe que estes são a carne moderna dos antigos cantares galaico-portugueses, também eles unindo, sem marcos, as partes hoje desavindas do rio Minho. Confessa Risco, nesse primeiro número da revista galega (Outono de 1920): *Temos a Teixeira de Pascoaes como causa nósas, e n-as nósas internas devociós temo-lo moi perto da santa Rosalia e de Pondal, o verbo da lembranza.*

A partir daí, Pascoaes será presença constante nas páginas da revista e surgirá sempre num lugar cimeiro em muitas outras publicações artísticas e filosóficas da moderna Galiza novecentista, entre elas *A Nosa Terra*, *Ronsel* e *Alfar*. Para soldar a ligação, Pascoaes dedica, em 1920, a segunda edição do *Marános* à Galiza, em doze versos fluentes e sentidos que na terceira e última

edição do livro, em 1930, ficarão condensados numa concisa oitava camoneana de efeito seguro e escultural.

Regressemos ao percurso do autor. A rjeza narrativa de Pascoaes no primeiro momento da Renascença Portuguesa logo mostrou uma facilidade de dramatização, muito perceptível na fluência dos diálogos e no movimento simbólico das ações, que levou algum tempo depois à criação e publicação de dois textos dramáticos de estupendo efeito, *D. Carlos* (1925) – contraponto do grande poema satírico de Guerra Junqueiro de 1896 e seu natural desenvolvimento, centrado desta vez no regicídio de 1908 e não na assinatura do Tratado inglês de 1890 – e *Jesus Cristo em Lisboa* (1927), escrito de colaboração com Raul Brandão, o escritor do tempo com quem Pascoaes mais afinidades apresenta – deixando de lado o Pessoa de 1912 que o tomou por paraninfo e lhe individualizou alguns tópicos característicos. As duas peças só foram levadas à cena depois da Revolução dos Cravos, a primeira em 2009 e a segunda em 1978.

Entretanto, com o passar dos anos, Teixeira de Pascoaes dava por concluída a sua tarefa junto da Renascença Portuguesa, abandonava a direcção da revista *A Águia* (1917), punha termo à montagem teórica do saudosismo com as conferências de 1918 na Catalunha, iberizava o seu pensar e retirava-se para sempre na casa de Gatão, freguesia rural de Amarante, para se dedicar à criação poética, desta vez quase só em prosa, e à administração da casa agrícola que herdava do pai (falecido em 1922), ao mesmo tempo que se dava ao convívio íntimo e intenso com a natureza selvagem do Tâmega e do Marão, numa absoluta e apaixonada solidão. É o momento do parto da prosa do autor, sem propósitos doutrinários, pelo menos sistemáticos, com três livros maiores, *O Bailado* (1921), *O Pobre Tolo* (1924) e *Livro de Memórias* (1927), cujos antecedentes se encontram em dois livros anteriores, *Verbo Escuro* (1914) e *A Beira num Relâmpago* (1916), o primeiro uma poética de aforismos relampejantes, em versículos visionários e o segundo um diário de viagem, captado ao vivo e vizinho do futurismo.

Esta prosa poderosa, que só tem paralelo na de Raul Brandão, refinou-se depois nas biografias – *São Paulo* (1934), *São Jerónimo e a Trovoada* (1936), *Napoleão* (1940), *O Penitente (Camilo Castelo Branco)* (1942), *Duplo Passeio* (1942) e *Santo Agostinho* (1945), a que se deve juntar *O Homem Universal* (1937), autobiografia mental e filosófica, e os romances finais, *O Empecido* (1950) e *Dois Jornalistas* (1951) – que calcorream mundo e fizeram de Teixeira de Pascoaes, ao lado de Ferreira de Castro, o escritor português mais traduzido na Europa na primeira metade do século XX. A prosa deste último período é vigorosa, instintiva, ágil, repleta de espessura reflexiva, não desmerecendo todavia de elegância e de esmero; percebe-se na linha melódica da frase, na ondulante

respiração de largo fôlego, no espírito vivo das significações, uma originalidade única no quadro da literatura do período; os seus antecedentes são endógenos, dependem apenas de si e não têm qualquer paralelo com a época, o que reforça o seu molde original e criador. Esta *fala escrita*, e assim Pascoaes a tomava, apresenta ainda, como era inevitável em tão singular criação, uma notável capacidade de antecipação das mais ilustres experiências da prosa portuguesa da segunda metade do século XX, em primeiro lugar a de Agustina Bessa-Luís, que sempre reconheceu a dívida que tinha para com este Pascoaes. No capítulo da recepção europeia de Pascoaes aponte-se a tradução espanhola de *São Paulo* (1935), com prólogo entusiástico do velho Miguel de Unamuno, “San Pablo y Abre España”. O escritor tudesco Albert Vigoleis Thelen (1903-1989), muito dado à leitura do biscainho, conheceu em Maiorca esta tradução e iniciou de imediato um vasto trabalho de tradução dos livros do escritor português, sobretudo os da derradeira fase, para as línguas alemã e holandesa, neste caso com a colaboração do poeta modernista Hendrick Marsman, que teve como ponto de partida a tradução holandesa do *São Paulo* – um sucesso editorial com quatro edições entre 1937 e 1949. Albert V. Thelen, que se refugiou do nazismo em Amarante, aí vivendo entre 1939 e 1947, foi porventura quem melhor compreendeu na época os meandros *ultra* ou *trans modernos* do pensamento de Pascoaes, muito brincados em livros como *Santo Agostinho* e *Duplo Passeio*, apetrechado que estava com os rasgos paradoxais de Nietzsche, com os quais o ateísmo de Deus de Pascoaes, o *ateísmo*, tem nexos íntimos. A única biografia de Teixeira de Pascoaes que chegou a ser tentada teve como autor Albert V. Thelen e como título, *Die Gottlosigkeit Gottes (O ateísmo de Deus)*, o que mostra quanto a questão do ateísmo, derradeiro paradoxo dum Deus ateu, era decisiva na abordagem do perfil do português.

Esta derradeira fase da obra de Pascoaes, muito descentrada dos temas portugueses – basta atentar na galeria de figuras – do primeiro ideário saudosista, o da Renascença Portuguesa, não é porém para ser encarada em oposição a ele mas em franco e livre desenvolvimento dele, depois daquela iberização que teve lugar por volta de 1920. Nos versos finais do autor – *Versos Pobres* (1949) e *Últimos Versos* (1953) – a saudade regressa àquele espaço expressivo, marcado pelo poder da imagem analógica e do paradoxo, que foi o motor do primeiro saudosismo poético do autor, a par dos grandes motivos universais tratados no caudal torrencial das biografias e dos romances. Um dos derradeiros textos de Teixeira de Pascoaes é uma palestra sobre a saudade, “Da Saudade”, onde afirma a universalidade desta, agora como matriz geradora da manifestação ou reintegração do patente na impessoalidade anterior ao princípio e limpa de todos os tópicos identitários.

Também neste caso o pensamento do autor se desenvolveu no seio do ideário de esquerda, se bem que de novo se tenha singularizado dentro deste por uma atenção valorativa da natureza e uma sátira mordaz dos modelos industriais fáusticos, que reactualizaram no quadro do pós-guerra – numa época em que a natureza era por todos vista como uma matéria inerte, ao serviço exclusivo dos desejos do homem titânico – a oposição de Teixeira de Pascoaes ao estrangeirismo cultural de António Sérgio, sempre preso este ao modelo utilitarista industrial, mesmo que agora atenuado por novas preocupações, estrangeirismo esse dominante já nesta época no seio da oposição de esquerda, se é que não tendo dela em absoluto o monopólio. Prova desse alinhamento à esquerda é o apoio público que o escritor deu à candidatura anti-salazarista de Norton de Matos, em 1949, de que resultou uma cortante entrevista ao *Diário de Lisboa* (25-1-1949), em que defende a liberdade e o pluralismo numa sociedade aberta, inclusive no que respeita à representação política, e a conferência que fez no Porto, ao lado de Maria Lamas, em 1950, a convite da Associação Feminina Portuguesa para a Paz, *Pro Paz*, onde assume a ética pacifista, o internacionalismo, o feminismo, a solidariedade social e ecológica, a democracia de sentido e finalidade libertária. A estes dois momentos marcantes do pensamento final de Pascoaes, será necessário acrescentar o livro que deixou inédito, *A Minha Cartilha*, publicado em 1954, verdadeiro testamento de ideias, onde o autor, no modo poético e na deriva assistemática que caracteriza a última prosa, faz profissão de fé no comunismo libertário, de matriz kropotkiniana, o que não deve surpreender os exegetas, pois o tópico é logo reconhecível na estreia em prosa de 1907 – numa época em que o seu diálogo com um dos nomes mais representativos do anarquismo português, Neno Vasco, era efectivo – e encontra-se reactualizado trinta anos depois nos enredos de *O Homem Universal*, no quadro da guerra civil espanhola.

No seu conjunto a obra de Teixeira de Pascoaes é das mais universais da língua portuguesa e constitui um dos mais elevados e perenes patrimónios do pensamento humano. A sua herança imediata, na segunda metade do século XX português, foi sobretudo recolhida e desenvolvida pela hermenêutica filosófica de José Marinho (1904-1975), que em artigo do *Diário de Notícias* (24-1-1963) reconheceu no *ateoteísmo* o rasgo mais fecundo da literatura portuguesa contemporânea, e pelo surrealismo de Mário Cesariny (1923-2006), que a partir da década de sessenta reconheceu na poesia em verso ou em prosa de Teixeira de Pascoaes o ponto cimeiro do contínuo poético do século XX português, chegando mesmo a afirmar, em 1973, sem equívoco, *Teixeira Pascoaes, poeta bem mais importante, quanto a nós, do que Fernando Pessoa* (“Para uma Cronologia do

Surrealismo Português”). Renitente às vanguardas poéticas da primeira metade do século XX, nas quais via uma brincadeira ingénua, salutar porventura mas sem espessura de choque, a obra de Teixeira de Pascoaes continua a ser muito mal classificada na gaveta do neo-romantismo. Uma obra que se desenvolveu na sua parte final como *ateidade* ou *anarquismo dos princípios*, sem encontrar contemporâneos à altura entre nós, precisando das grandes línguas da Europa central para ser lida, não pode continuar a ser lida em tal categoria. É preciso encontrar a categoria justa, que nos obrigue a encarar a afinidade da obra de Teixeira de Pascoaes com a de autores como Antonin Artaud ou André Breton, para só falar de dois, que se mantiveram sempre à distância do espectáculo mediático e da indústria cultural e até em franca e declarada guerra contra eles. É o lugar do refractário, que Teixeira de Pascoaes parece ter querido ocupar depois do seu regresso a São João de Gatão, fazendo da aldeia rural e sobretudo da natureza selvagem o coração da sua vivência escrita. Sente-se nesta escolha do Poeta a reserva feita em 1912 ao industrialismo triunfante e a forma pós-civilizacional que ele encontrou de dar continuidade às principais objecções que fez a António Sérgio.

Basta a existência dum escritor como Teixeira de Pascoaes, que produziu a sua obra escrita no final do século XIX e na primeira metade do século XX, para se fazer imperiosa a substituição do neo-romantismo por um novo elemento de aproximação, capaz de ler o período em causa sem minorizar e sem sonegar uma obra como a de Pascoaes, como é de força acontecer se continuarmos a insistir em modelos tão circunstanciais e arbitrários. A periodização hoje usada no estudo da literatura da primeira metade do século XX é nociva por demasiado leve e capciosa, levando a erros, que doutro modo podem ser evitados. Sem o escudo de critério tão desordenado talvez Rui Ramos não tivesse cometido o erro clamoroso, de afirmar taxativamente, num texto onde de resto as imprecisões, os lapsos, os enganos são quase enxame, que *finalmente foram os católicos que ficaram a guardar a memória de Teixeira de Pascoaes* (v. Bibliografia). Mário Cesariny, católico? Ernesto Sampaio, católico? Cruzeiro Seixas, católico? Luiz Pacheco, católico? José Marinho católico? Não se afigura! Todos eles, salvante Marinho, que foi ele e nada mais, surrealistas em português, muito da graça de Benjamin Péret, o destruidor de igrejas, aliás como Pascoaes, que neste capítulo, como em tantos outros, foi mais longe do que todos quando pôs Cristo, bêbedo, a ingerir goles de moscatel, numa circularidade ininterrupta, e a invectivar os fiéis da Igreja. São do Cristo *rojo* de Pascoaes estas palavras espantosas, mas podiam ser do Péret mais anárquico e feroz: *Não ames o próximo; odeia-o por amor de ti. Eu também odeio estes fantoches ridículos, ajoelhados aos pés da minha cruz. (...) Odeio-me também, e tenho o nome de Anticristo* (in *Duplo Passeio*, II, cap IV). Paradoxos assim não tiveram ainda, no domínio poético e

filosófico, leitura à altura – com a exceção porventura do cingente escólio de Paulo Borges (v. bibliografia), que avançou um glossário novo e muito adequado à tensão extrema que nesta experiência explode.

Entende-se pois a devoção e a celebração desta experiência por Mário Cesariny e pelos surrealistas portugueses na segunda metade do século XX. Não só o poeta de *Pena Capital* acabou por identificar na obra de Pascoaes o antecedente mais autêntico do surrealismo em português como acarinhou, comentou e antologiou essa palavra poética, que avaliou como superior à de Pessoa e que nós aqui tomamos como *pós-pessoana*, o que na verdade foi, pois o autor dos heterónimos não teve já vida nem cabeça para se confrontar com a escrita do ateísmo de Deus, em milhares e milhares de páginas, algumas delas ainda hoje inéditas, tópico quase exclusivo da derradeira fase criativa da obra de Pascoaes, que vai de 1934 a 1952, e que é com certeza a mais importante de todo o seu longo curso de escritor e aquela que continua dalgum modo a ser ilegível no Portugal do presente pela forte antecipação do futuro que apresenta.

Bibliografia

1. De Teixeira de Pascoaes

Obras Completas [sete volumes (seis em verso e um em prosa)], Lisboa: Depositária Aillaud & Bertrand, s/d (1929-1932).

Obras Completas de Teixeira de Pascoaes [edição crítica; onze vols. (seis em verso e cinco em prosa)], org. de Jacinto do Prado Coelho, Lisboa: Bertrand, 1965-1975.

Obras de Teixeira de Pascoaes [vinte e três volumes (o primeiro publicado em 1984)], Lisboa: Assírio & Alvim.

Poesia de Teixeira de Pascoaes, org. de Mário Cesariny, Lisboa: Estúdios Cor, 1972; reed., ed. A. Cândido Franco, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002 [com marginália crítica; reedita ainda *Aforismos*, org. de M. Cesariny, desenhos de Cruzeiro Seixas (Lisboa: ed. dos autores, 1972)].

Desenhos, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

2. Sobre Teixeira de Pascoaes

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, "Pascoaes ou a Dramaturgia dos Espectros", in *Desenhos de Teixeira de Pascoaes*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 177-191.

ÁLVAREZ, Eloísa e ESTRAVIZ, Isaac, *Os Intelectuais Galegos e Teixeira de Pascoaes – Epistolário*, Corunha: Edicions do Castro, 1999.

BARAHONA, António, *Os Dois Sóis da Meia-Noite* (Camões e Teixeira de Pascoaes), Lisboa: Átrio, 1990.

BESSA-LUÍS, Agustina, "Duplo Passeio", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 2-10-1993.

BORGES, Paulo, *Princípio e Manifestação. Metafísica e Teologia da Origem em Teixeira de Pascoaes*, 2 vols., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

CAEIRO, Olívio, *Albert Vigoleis Thelen no Solar de Pascoaes*, Porto: Brasília Editora, 1990.

CAMEIRÃO, Lurdes da Conceição Preto, *Teixeira de Pascoaes e Espanha*, 2 vols., tese de doutoramento [orientação de Ángel Marcos de Dios], Salamanca: Universidade de Salamanca, Dep. de Filologías Gallega y Portuguesa, 2001.

CESARINY, Mário, "Homenagem a Pascoaes" [pintura (1972)], in *Mário Cesariny*, catálogo de exposição, org. João Pinharanda e Perfecto Cuadrado, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 149.

_____, "Prefácio", in *A Poesia de Teixeira de Pascoaes, 1972 e 2002* [o texto foi reproduzido com o título "Teixeira de Pascoaes", in *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1985, p. 255-260].

_____, "Para uma Cronologia do Surrealismo Português", in revista *Phases*, n.º 4, II S., Paris, 1973 [reproduzido in *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1985].

_____, "A Teixeira de Pascoaes:/ O Universo Menino/ O Velho da Montanha/ O Rei do Mar" [pintura (1979)], in *Mário Cesariny*, catálogo de exposição, org. João Pinharanda e Perfecto Cuadrado, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 148.

_____, "Comunicado", in *Pascoaes – No Centenário do Nascimento*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980, p. 79.

_____, "Três Perguntas a Mário Cesariny", in *A Phala*, n.º 1, Lisboa: Assírio & Alvim, 1986.

_____, "Alheio", in *O Virgem Negra*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1989, p. 23.

CORREIA, Natália, "Gnose e Cosmocracia", in *Pascoaes – No Centenário do Nascimento*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.

COUTINHO, Jorge, *O Pensamento de Teixeira de Pascoaes*, Braga: Faculdade de Filosofia da Universidade Católica, 1995.

D'ORS, Eugénio, *Nuevo Glosario*, vol. I, Madrid: Aguilar, 1947.

FRANCO, António Cândido, "O Iberismo de Teixeira de Pascoaes", in *A Phala*, revista hispano-portuguesa de poesia, n.º 1, Outono de 1997, p. 10.

_____, "A Voz Gravada de Teixeira de Pascoaes", in *Espacio/Espazo Escrito-Revista de Literatura en Dos Lenguas*, n.ºs 17-18, Badajoz, 1999-2000.

_____, *A Literatura de Teixeira de Pascoaes*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

_____, *Viagem a Pascoaes*, Lisboa: Ésquilo, 2006.

_____, *Teixeira de Pascoaes nas Palavras do Surrealismo em Português* (no prelo).

GARCIA, Mário, *Teixeira de Pascoaes. Contribuição para o Estudo da sua Personalidade e para a Leitura Crítica da sua Obra*, Braga: Faculdade de Filosofia da Universidade Católica, 1976.

_____, *Um Olhar sobre Teixeira de Pascoaes*, Braga: Faculdade de Filosofia, 2000.

HELDER, Herberto, "Teixeira de Pascoaes", in *Edoi Lelia Doura. Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

JÚDICE, Nuno, "O Exercício da Saudade em Teixeira de Pascoaes", in *A Viagem das Palavras*, Lisboa: Edições Colibri, IELT-Universidade Nova de Lisboa, 2005, p. 45-50.

LOIS GARCÍA, Xosé, "Relações de Teixeira de Pascoaes com a Galiza" e "Teixeira de Pascoaes em Romagem pela Catalunha", in *Cadernos do Tâmega*, Amarante, n.º 6, Dezembro, 1991, p. 52-56 e p. 57-61.

_____, "Inventário Epistolar de Galegos con Teixeira de Pascoaes", in *A Nosa Terra*, Vigo, 25 de Agosto, 1994.

MARGARIDO, Alfredo, *Teixeira de Pascoaes—a Obra e o Homem*, Lisboa: Arcádia, 1961.

MARINHO, José, *Ensaio sobre Teixeira de Pascoaes*, Porto: Faculdade de Letras, 1925 (policopiado; dissertação de licenciatura em Filologia Românica).

_____, *Teixeira de Pascoaes, Poeta das Origens e Outros Textos*, ed. Jorge Croce Rivera, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

MARISTANY, Fernando, "Teixeira de Pascoaes", in *Pascoaes*, antologia org. e trad. por F. Maristany, Barcelona: Editorial Cervantes, s/d (1920).

NUNES, Elsa de Jesus Roma, *A Transfiguração da Paisagem na Poesia de Teixeira de Pascoaes e Miguel de Unamuno*, dissertação de mestrado [orient. A. Sáez Delgado], Évora: Universidade de Évora, Departamento de Linguística e Literaturas, 2006.

PACHECO, Luiz, *Cartas ao Léu*, org. A. Cândido Franco, Famalicão: Quasi, 2005.

PEDRO, Valentín de, "El Mas Grande Poeta Iberico de Hoy", in *A Universidade*, número único de homenagem a T. de Pascoaes, Amarante, 1925 [reproduzido in *Ensaio de Exegese Literária e Vária Escrita*, org. Pinharanda Gomes, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 257].

RAMOS, Rui, "Vasconcelos, Joaquim Pereira Teixeira de", in *Dicionário de História de Portugal – IX*, supl. P/Z, coord. António Barreto e Maria Filomena Mónica, Porto: Figueirinhas, 2000, p. 583-584.

SÁ, Maria das Graças Moreira de, *Estética da saudade em Teixeira de Pascoaes*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

SÁEZ DELGADO, Antonio, "Teixeira de Pascoaes o la Modernidad de la Saudade", in *Saudade. Antología Poética (1898-1953)*, org. e trad. A. Sáez Delgado, Gijón: Ediciones Trea, 2006.

_____, *La Lírica Espiritualista de Fernando Maristany y el Saudosismo de Teixeira de Pascoaes*, separata, in *Actas de los Congresos de Évora y Salamanca (2006-2007)*, Salamanca: Ediciones Universidad, 2007, p. 243-251.

_____, "La Edad de Oro, la Época de Plata y el Esplendor del Bronce (1901-1935)", in *Relipes – Relações Linguísticas e Literárias entre Portugal e Espanha desde o Início do Século XIX até à Actualidade*, Covilhã: Universidade

da Beira Interior, 2007.

_____, "Fernando Maristany y la Traducción de Poesía Portuguesa en España a Principios del Siglo XX" [no prelo].

SAMPAIO, Ernesto, *Luz Central*, Lisboa:, ed. autor, 1958 [reed. Lisboa: Hiena editora, 1990].

SARDOEIRA, Ilídio, *Influência do Princípio de Incerteza no Pensamento de Pascoaes*, Braga, separata da *Revista Portuguesa de Filosofia*, 1955.

SEIXAS, Cruzeiro, *Local onde o Mar Naufragou*, Lisboa: Centro Português de Serigrafia, 2001.

_____, *Proseguimos Cegos pela Intensidade da Luz*, Lisboa: Galeria Perve, 2009.

_____, *De Mário Cesariny para Artur Manuel do Cruzeiro Seixas*, ed. Perfecto Cuadrado, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel, "Pai Tardio ou de como Cesariny *Inventou Pascoaes*", in *Teixeira de Pascoaes. Obra Plástica*, Famliação: Fundação Cupertino Miranda – Centro de Estudos do Surrealismo, 2002.

THELEN, Albert Vigoleis, *Schloss Pascoaes*, Zúrique: Reinh Verlag, 1942.

_____, *Die Insel des Zweiten Gesichts*, Düsseldorf: Classen Verlag, 1992 (1.^a ed., 1953; trad. francesa, 1988 e trad. espanhola, 1993).

_____, *Cartas a Teixeira de Pascoaes (1935-1952)*, org. A. Cândido Franco, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

UNAMUNO, Miguel de, *Escritos de Unamuno sobre Portugal*, ed. Ángel Marcos de Dios, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, 1985.

_____, *Por Terras de Portugal e da Espanha*, trad. port. José Bento, Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

_____, *Epistolario Ibérico-Cartas de Pascoaes y Unamuno*, ed. de Joaquim de Montezuma de Carvalho, Madrid: Editorial Orígenes, 1994.

António Patrício: versos incompletos (ou, melhor, cenas incompletas)¹

Amândio Reis²

Bruits de discussion (l'Art pour l'Art, la Forme et l'Idée), etc., etc. Arrêtons-nous. Le spectateur finirait par s'imaginer qu'il fait, lui-même, partie de la Claque, à son insu (ce qui est, d'ailleurs, l'absolue et incontestable vérité); mais il est bon de laisser une doute en son esprit à cet égard.

Villiers de l'Isle-Adam, *La Machine à gloire*

A negligência a que a obra “polimorfa” de António Patrício (1878-1930) tem sido votada entre as letras portuguesas, onde o autor ‘simbolista’ ou ‘decadentista’, epítetos que lhe são simultânea ou alternadamente associados, se terá visto ensombrado por vultos de fama mais alta, é um assunto bastas vezes mencionado na bibliografia crítica que sobre ele se tem vindo a pouco e pouco a compilar, com maior, embora ainda paulatina, cadência nos últimos anos³.

Se as peças de teatro que publicou lhe mereceram laudas, a sua obra poética parece ter sido condenada a um duplo ostracismo, sendo lida, em geral, apenas

¹ Este artigo resulta de investigação financiada por fundos nacionais através de uma Bolsa de Doutoramento individual da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/100075/2014).

² Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Comparatistas.

³ A este respeito, e sobre o reconhecimento e a actualização crítica e académica de António Patrício impulsionados por, sobretudo, David Mourão-Ferreira e Urbano Tavares Rodrigues, veja-se a elucidativa síntese do ‘estado da arte’ de Jorge Francisco Martins Trindade, na introdução a *Os discursos da narrativa: polimorfia e unidade em Serão inquieto*, Tese de mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996, p. II ss. (II-VIII).

de passagem, na qualidade de acessório ou complemento ao estudo do drama e da ficção, em relação aos quais desempenha o papel de adjacência formal e temática⁴, quase nunca auferindo um lugar cimeiro na análise, salvo raras e fugazes excepções, como sejam a proposta de David Mourão-Ferreira de alguns “tópicos para a primeira leitura”⁵, ou os parágrafos, em boa parte depreciativos (no que toca a *Oceano* [1905], livro de estreia de Patrício), que este lhe dedica em *Sob o Mesmo Tecto*⁶, enredados numa curiosa e esmerada diacronia de eventos históricos, literários, políticos ou filosóficos, além de obras e pessoas, mais ou menos contemporâneos do autor em diversas fases da sua vida.

Em face desta lacuna, e servindo-nos de maneira concreta da relação já proposta noutros estudos entre “poesia” e “teatralidade” na obra de António Patrício, propomos uma leitura que inverta a tendência dominante, colocando a poesia no centro da questionação e vendo no teatro uma espécie de expoente genológico transversal à obra, ou, melhor, lendo a poesia à luz de uma qualidade – a de ser *teatral* – nominalizada, e, portanto, transformada numa categoria mais dilatada no contexto de uma possível teorização literária: a de *teatralidade*.

Convém sublinhar que, embora a intersecção directa e formal entre drama e poesia em primeiro sentido, própria da “expressão *híbrida*”⁷ do autor e dos seus recursos estilísticos mais recorrentes, seja um aspecto a ter necessariamente em conta, ela não é o ponto fundamental desta leitura, que se debruçará antes sobre a teatralidade da poesia enquanto modo, e enquanto sensibilidade, generalizável dentro do que poderia ser uma conceptualização mais lata do *fazer poético* de António Patrício.

Existiram antes deste estudo duas posições da parte da crítica que o informaram decisivamente: por um lado, a constatação quase unânime de que as peças do autor tentam “a restituição da poesia ao teatro”⁸, de que ele assina “os dramas poéticos *Pedro o Cru* em 1918, *Dinis e Isabel* em 1919 ou 1920, *D. João e a Máscara* em 1924” praticando uma expressão teatral que “não corta

⁴ Como acontece, por exemplo, e desde o título, na tese de Alexandra Moreira da Silva, *Poesia e Teatralidade de Pedro, o cru de António Patrício*, Tese de mestrado em Línguas e Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1997.

⁵ David Mourão-Ferreira, “Tópicos para a Primeira Leitura de Alguns Poetas, II – António Patrício”, in *Tópicos de Crítica e de História Literária*, Lisboa: União Gráfica, 1969 (239-243).

⁶ Cf. David Mourão-Ferreira, “António Patrício: Da Época à Obra”, in *Sob o Mesmo Tecto: Estudos sobre Autores de Língua Portuguesa*, Lisboa: Presença, 1989, p. 70 (57-78).

⁷ Simone Nacaguma, “O teatro simbolista de António Patrício: um teatro do *verbo*”, *Pitágoras 500*, vol. 1, Outubro 2011, p. 123 (119-140) (<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/10/26>).

⁸ Urbano Tavares Rodrigues, “Uma releitura crítica de “O Fim” de António Patrício”, *Revista Colóquio/Letras*, Crónica de Teatro, n.º 3, Set. 1971, p. 64 (63-65).

nunca o cordão umbilical que a religa aos módulos da efusão lírica⁹, de que é um dramaturgo que, citando o próprio, e na esteira (epocal) da “natureza mais ou menos poética do drama simbolista”, se abandona a uma “intenção toda lírica”¹⁰, e, por fim, de que a ficção de António Patrício, referindo-se Massaud Moisés aos contos de *Serão Inquieto* (1910), é, tão simplesmente, “poética”¹¹; por outro lado, ou como desenvolvimento deste primeiro ponto, notámos que os mesmos críticos verificaram nos textos dramáticos uma “invertebração” que “insinua a modernidade que a melhor literatura simbolista ostenta”, na qual “o verdadeiro drama se desenvolve na zona de penumbra”¹², assim como sentiram em António Patrício a influência de autores que tiveram por objectivo a construção de “um espaço teatral [...] assente em virtualidades adequadamente *antigas*, [...] entre o sensual e o experiencial, da arte enquanto acontecimento a caminho do místico”¹³, ou apontaram ainda para o facto de que, remetendo a Nietzsche, ele se autodefiniu em termos programáticos como “poeta trágico”, autor de peças cujos eventos são “mais liricamente narrados do que teatralmente expostos”¹⁴. Ou seja, a par da teatralidade da poesia, que a nosso ver se fazia já notar na que fora publicada ainda em vida do autor, antes do teatro e da colectânea póstuma *Poesias* (1942), há um lirismo exuberante, a que Urbano Tavares Rodrigues chamou “luxo lírico-plástico”¹⁵, que imbuí o teatro e, se não conduz à total indistinção entre os modos dramático e lírico num “grau de “absoluto [...] do texto poético entendido na sua globalidade”¹⁶, conduz pelo menos a um esbatimento de fronteiras e a um efeito de coalescência.

Vejamos, por exemplo, a *inexequibilidade* que David Mourão-Ferreira sublinhou em certas didascálias, que não nos parecem, como a ele, de “aleatória execução”¹⁷, mas, pelo contrário, plenas de potencial cenográfico, constituindo um – não desprovido de ironia – incitamento à leitura interpretativamente crítica, indeterminada e completiva do leitor ou do encenador hipotético, e, portanto, apelando a um modelo *modernista* da arte e a um deslaçamento solene, porém

⁹ D. Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰ Fernando Matos Oliveira, “Naufrágio com Espectador: A Dramaturgia de António Patrício”, *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, n.º 147/148, Jan. 1998, p. 87 (81-92).

¹¹ Massaud Moisés, “«Serão Inquieto»: Anti-Nietzsche?”, *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, n.º 125/126, Jul. 1992, p. 69 (63-69).

¹² *Idem*, p. 64.

¹³ F. Martins Oliveira, *op. cit.*, p. 83 (itálico no original).

¹⁴ D. Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 72. Curiosamente, David Mourão-Ferreira refere-se em termos pouco abonatórios ao “esquematismo e aceleração” da contaminação lírica da peça *O Fim*, que para nós constitui antes uma qualidade e um redobrado motivo de interesse, e, para Fernando Matos Oliveira, representa uma contingência histórico-literária, perfeitamente compreensível e a par do que se praticava noutras literaturas europeias, sob a lição de Mallarmé e o exemplo de Maeterlinck.

¹⁵ U. T. Rodrigues, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶ D. Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷ *Idem, ibidem*.

irreverente, das convenções de representação:

Começa agora a ver-se o saimento. Vem crescendo na névoa e no silêncio: a grisalha dá-lhe um ar de aparição, que ao mesmo tempo se diria perto e longe, como se caminhassem, esquecidos, num grande espelho embaciado, sem memória. À frente, os arautos a cavalo: tocam as longas de prata lentamente, num alali que dói e se prolonga, diz o estupor sonâmbulo das coisas... [...] Durante um certo tempo (quanto tempo?) o saimento passa, sem ruído, numa atmosfera de hipnose que o concentra, como um fresco esmaecido de fantasmas.¹⁸

Quando mencionamos a irreverência de António Patrício, um “democrata liberal”¹⁹ que começou a publicar em livro ainda durante a monarquia, referimo-nos também, ou sobretudo, a uma rebelião exercida figurativamente na esfera literária, onde o autor se alinha aos poetas seus pares, dotados de “almas de bárbaros”, e, portanto, afectados por uma *estrangeiridade* íntima, a hostes de marginalizados e de afastados da sociedade, insistindo nos temas do nomadismo, da mendicância, da faina marítima e da prostituição, como se encontrasse na actividade daqueles proscritos uma *performatização* alegórica da proscricção a que o poeta parece estar ele mesmo, por natureza, votado, ou à qual se entrega ao arrepio das normas de conduta, do sedentarismo e da legislação, “fora das leis, dos dogmas”, e de tudo o que lhe possa limitar a *co-moção* anímica com o Universo. Diz então o seu eu poético (em boa verdade, o seu *nós*, no qual se inclui toda uma “raça rebelde”) em “Ciganas”:

Vivemos como vós num mundo aparte
com os nossos rebanhos de quimeras,
somos os tristes nómades da Arte,
correndo sóis, outonos, primaveras...
Também cantamos a pedir esmola
[...]
Fora das leis, dos dogmas, do que pesa
sobre o nosso desejo e o estrangula,
a nossa alma de bárbaros só reza
quando o luar dum amor vago a azula...
[...]
Como a raça rebelde dos poetas,

¹⁸ A. Patrício, “Pedro o Cru”, in *O Fim e Pedro o Cru*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1990, p. 116 (49-153).

¹⁹ É nestes termos que o seu filho primogénito o define politicamente, em Emílio d’Espiney Patrício, “Aspectos da obra de António Patrício”, *Jornal Novo*, 31 de Março de 1978, p. 11, *apud* Jorge Carvalho Martins, *António Patrício: um diplomata republicano liberal*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, p. 35.

seguí a ouvir as vozes inquietas
dos ventos e do mar, do coração...²⁰

Após este poema, que apresentamos como um primeiro concentrado temático em *Oceano*, seguem-se três composições que parecem encenar um jogo de pergunta e resposta para o que serão três questões nucleares, de aparente ingenuidade: “O que é viver?”, “O que é morrer?” e “O que é amar?”²¹. A interrogativa transforma o próprio título, de mera síntese identificativa, em primeiro segmento enunciativo do poema, possibilitando a sua leitura como um solilóquio dramático que desenvolve a auto-interrogação do poeta expressa no título (uma pergunta retórica que ele coloca já com o objectivo de dar a resposta), ou, em alternativa, como um diálogo no qual uma voz mais alta do que a do poeta – voz titular, nomeadora – solicita deste a resposta a três questões primordiais, instigando por sua vez o leitor a reconhecer, na sequencialidade iterativa em que surge, a importância daquela construção ternária: vida, morte e amor. Esta estrutura discursiva repetir-se-á depois em “De que me rio eu?” e “Que queria eu ser?”²², constituindo quase uma forma poemática própria de António Patrício, que se quereria reconhecível, pois trata-se sempre de cinco sonetos italianos em verso decassílabo que, não sendo casos únicos, se destacam claramente do restante conjunto, e, parece-nos, anunciam o fenómeno que, referindo-se a “Words”²³, Maria de Lourdes Cidraes identificou como “esboço de heteronímia, ou seja, de dramatização do eu”²⁴.

Contudo, o “mundo aparte” das ciganas e dos poetas não é, ao contrário do que possa parecer, uma mera virtualidade inerente ao delírio poético, mas sim um ideal de natureza que se atinge só poeticamente, num estado a que

²⁰ Citamos a partir da edição original de António Patrício, *Oceano*, Porto: Livraria Nacional e Estrangeira, 1905. Por uma questão de coerência, optámos por actualizar, na medida do possível e apenas nos casos em que isso não danificasse as componentes do verso, a ortografia das passagens citadas. Para uma comparação das disparidades e variações entre as diversas edições de *Oceano*, deve consultar-se o estudo de crítica textual que antecede a síntese da recepção crítica deste livro aquando da sua publicação, em Maria Manuela Gamboa, “1905-1910: O poeta, o dramaturgo e o contista”, in *António Patrício: Ele e os Outros*, 2.º vol., Tese de mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1987, p. 157.

²¹ A. Patrício, *Oceano*, p. 19, 21 e 23.

²² *Idem*, p. 61 e 87.

²³ “Words” é uma colecção de aforismos que encerra *teatralmente* o único livro de contos do escritor, com um jogo de transferência da autoria dos textos para um suposto “ex-condiscípulo”, que, “à hora da morte”, lhe terá deixado em legado “os seus cadernos de notas”. Cf. António Patrício, “Words”, in *Serão Inquieto*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2013, p. 115 (115-138).

²⁴ Maria de Lourdes Soeiro Cidraes, *O espelho nebuloso: a mitologia nacional portuguesa e o teatro de António Patrício*, Tese de doutoramento em Letras (Literatura Portuguesa) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999, p. 314.

poderíamos chamar nirvânico (“eu sinto que sou luz, perfume, eternidade”²⁵) separado do mundo da civilização e da contingência da vida humana, e aproximado de elementos ancestrais e eternos, especialmente do mar, espécie de solvente universal onde desagua toda a poesia de Patrício, os contrários se misturam (“graça pagã: catolicismo e fadas”²⁶), e onde até a Criação, entrosada num “misticismo panteísta”²⁷, se pode reconstituir como *poema* original: “ondas, versos do mar, do poeta mais antigo”²⁸.

Já inicialmente intitulado *Oceano*, “este livro”²⁹ em *mise en abîme* requer subitamente uma nova leitura quando se mostra análogo daquele mar, ou, por metonímia, da Criação. Completando a identificação que nisso fica implícita, o poeta vê-se, por uma “loucura triste”, deificado aos olhos da amada, “em que o fantasma do que [ele é], existe / como nas catedrais o d’algum deus”³⁰, mas um deus do avesso, cuja divindade, e até a existência, depende do ponto de vista alucinado e subjectivo da amante enlouquecida, de quem, num jogo de contrários caro ao poeta, ele próprio é devoto, e a quem deixa a sua obra como oblação no poema “Oferta”.

O complexo óptico que atravessa a obra de António Patrício, e que tomará parte num campo semântico *spectatorial* no seu modo de apreensão e testemunho do mundo³¹, e, ao revés, de recuperação da memória e de descida ao *eu* – ou, por outras palavras, na condição eminentemente visual do homem poético –, que adiante teremos em conta, continuará a ser objecto de exploração noutra poema fulcral de *Oceano*, no qual, em alternativa às despojadas e inocentes ciganas, os poetas equivalem a uma figura dada em justaposição *melodramática*, os “músicos-mendigos”:

E vós, ceguinhos místicos que vedes
tudo que nós em vão tentamos ver,
[...]
Quem me dera poder-vos compreender!...
Como será a vossa primavera,
os vossos sóis, as vossas árvores, as ondas,

²⁵ A. Patrício, *Oceano*, “LIVIII”, p. 94.

²⁶ A. Patrício, “Hoje, bebendo Reno...”, *Poesias*, p. 34.

²⁷ Urbano Tavares Rodrigues, “Patrício, António”, in Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura: Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*, vol. 2, Porto: Livraria Figueirinhas, 1971, p. 802 (802-803).

²⁸ A. Patrício, *Oceano*, “Balada das ondas”, p. 26.

²⁹ *Idem*, “Oferta”, p. 30.

³⁰ *Idem*, *ibidem*.

³¹ Veja-se, p. ex., o poema “As mãos cortadas”, encabeçado por uma breve nota informativa: “Em 16 de Novembro de 1915 vi uma criança a quem os soldados cortaram as mãos” (António Patrício, *Poesias*, Lisboa: Ática, 1942, p. 81).

a vossa Natureza de quimera
 que tu, meu pobre olhar, nem sequer sondas...
 [...]

 Ó únicos ingénuos, ó poetas
 que não olhais só formas incompletas
 e tendes céus d'outono dentro em vós...³²

A introspecção e o almejar platónico das formas ideais (completas), contrapostos a uma cegueira vantajosa, um tipo superior de conhecimento, perante a mundanidade e a humanidade espúrias, ganham um especial interesse quando lidos à luz do que parece ser uma intuição unânime entre os estudiosos de António Patrício, embora tenha sido exclusivamente detectada e aplicada na sua obra dramática, quando ela nos parece tão igualmente importante na poesia: a ideia de que o autor opta por um “modo de «representação» [...] sobretudo mental e interior, propício à leitura”³³; e de que a sua linguagem depreende em si mesma uma “acção expressa pela palavra, pelo mito, pelos arquétipos”³⁴.

Citando Mallarmé, Fernando Matos Oliveira refere também “o modo inusitado através do qual a própria linguagem”, nos dramas simbolistas, ou, digamos, de pendor maioritariamente simbolista, que o escritor também praticou, “se apropria de tópicos teatrais, *encenando-se na imaginação do leitor*”³⁵. De igual modo, Maria de Lourdes Cidraes defenderá que “o que seduz António Patrício” no teatro, “e como ele outros simbolistas”, é “sobretudo a apresentação em cena, *como se de um palco interior se tratasse*, da alma humana exposta na sua frágil e dolorosa intimidade”³⁶. “É a sedução dessa intimidade”, continua a autora, “que torna *Hamlet* o texto preferido dos dramaturgos simbolistas”³⁷, parecendo com tal asserção responder inconscientemente ao motivo da fragmentação identitária dado na desconcertante forma verbal do verso “em que o Passado hamletiza”³⁸.

Se “às fastidiosas perifrases” Eugénio de Castro “prefere o termo *preciso*”³⁹, o conceito de *hamletizar* de Patrício quase resume num só verbo de acção todo o programa de um estilo decadente que se queria feito de “des idées neuves avec des formes nouvelles et des mots qu'on n'a pas entendus encore”⁴⁰.

³² A. Patrício, “Músicos-mendigos”, *Poesias*, p. 33-35.

³³ Fernando Cabral Martins, “António Patrício reeditado [crítica a *O Fim e Pedro, o Cru*, de António Patrício]”, *Revista Colóquio/Letras*, Livros sobre a Mesa, n.º 129/130, Jul. 1993, p. 229.

³⁴ S. Nacaçuma, *op. cit.*, p. 139.

³⁵ F. M. Oliveira, *op. cit.*, p. 88 (itálicos nossos).

³⁶ M. L. S. Cidraes, *op. cit.*, p. 218 (itálicos nossos).

³⁷ *Idem*, p. 219.

³⁸ A. Patrício, “No parque, em Hampton-Court...”, *Poesias*, p. 118.

³⁹ Eugénio de Castro, “Prefácio da primeira edição [de *Oaristos*]”, in *Obras Poéticas*, vol. 1: *Oaristos, Horas, Silva*, Lisboa: Lumen, 1927, p. 24 (19-25).

⁴⁰ Théophile Gautier *apud* E. de Castro, *op. cit.*, p. 25.

Na mesma esfera temática, mas desviando-se do teatro, David Mourão-Ferreira verificou “em certos passos” da prosa de Patrício, e nomeadamente no paradigmático conto “Suze”, uma “ambiguidade do próprio escrito”, que, utilizando termos que já recuperámos aqui antes como definição possível dos poemas *interrogativos*, “assume a forma de solilóquio dramático”, “pressupondo [...] a presença de um público virtual”⁴¹.

Tal pressuposição, estamos em crer, já estava, no fundo, representada na multiplicação apostrofica dos poemas iniciais: “E tu, meu velho trôpego que choras”, “E vós, ceguinhos místicos que vedes”, “Ó únicos ingénuos, ó poetas”, “E vós todos, ó músicos-mendigos”⁴². Mas ela também se foi repercutir nas *Poesias*, em momentos retoricamente mais sofisticados de hipotipose com interpelação ao *tu* poético (“No arrolar das ondas – vem ouvir –”; “A lua dá-se – vê – abrindo as veias... ”⁴³), e de transição enunciativa para o discurso directo (“Mas nas rochas despertam as gaivotas / – Porquê, meu Deus, neste esplendor lunar? –”⁴⁴), e em efeitos de *vozeamento* na própria estrutura gráfica do poema (“às vezes penso: – «é ela que me chama»”⁴⁵; “Abri o livro: a cena em que ela diz... / – Oh, Como tudo à minha roda cala!... ”⁴⁶), que, em menor proporção, já apareciam na obra de estreia, assumindo quase um contorno de guião para o que podia ser uma declamação em palco: “eu digo a vê-lo rir sobre os escolhos: / “meu pobre amor, meu pobre amor, és como o mar”... ”⁴⁷.

A fragmentação identitária atrás referida dá-nos a oportunidade de atentar numa relação possível com Fernando Pessoa e com o modernismo português, aparentemente antecipados em determinados passos e aspectos da poesia de António Patrício. Dados à estampa em 1905, ainda Pessoa entrava na idade adulta e regressava definitivamente a Portugal, dir-se-ia que o jovem poeta terá encontrado nos seguintes versos de *Oceano* uma vaga inspiração para o seu Ricardo Reis:

O nosso amor, por mais que nos beijemos,
é um pobre condenado.
Sem esperança, ó meu amor, sonhemos
à beira deste mar enevado...
Boca triste, calemo-nos... vivamos
como os troncos sem flor, sem ninhos e sem ramos⁴⁸.

⁴¹ D. Mourão-Ferreira, “António Patrício: Da Época à Obra”, p. 76.

⁴² A. Patrício, “Músicos-mendigos”, v. 17, 27, 39 e 45.

⁴³ A. Patrício, “Luar marinho”, *Poesias*, p. 17.

⁴⁴ *Idem*, p. 18.

⁴⁵ A. Patrício, “Bilhete”, *Poesias*, p. 37.

⁴⁶ *Idem*, “Drama nas nuvens...”, p. 105.

⁴⁷ A. Patrício, “És como o mar...”, *Oceano*, p. 86.

⁴⁸ *Idem*, “A dor”, p. 66.

Por outro lado, o processo de *imaginação* do sentimento na escrita e a escada conceptual de “Isto” (“É como que um terraço / Sobre outra coisa ainda”⁴⁹), publicado em 1933, parecem encontrar parentes próximos no soneto “Para além”:

É para além de tudo o que alcançamos
 que se adivinha enfim esse horizonte
 [...]
 Há para além do céu ainda mais céu
 [...]
 É para além do amor que me adormece
 nesta loucura doce de te olhar
 que *o coração pressente* o que é amar.
 Além da vida há vida, além é o norte⁵⁰.

Até o efeito de parábase e a *auto-colocação* (por exclusão) do poeta no poema, bem como a lição de transferência para o leitor de “Sentir? Sinta quem lê!”⁵¹, já estavam de alguma forma sugeridos em “se não for eu, será a minha poeira [...] / será o meu perfume se eu florir / e outra alma se alguém me ler e me sentir...”⁵².

Mais tarde, poemas como “Nau-sombra” mostrarão que António Patrício estivera a par das profecias de Padre António Vieira, o “grande rezador da nossa sina”⁵³, e que, oferecendo indícios de muito do que viríamos a encontrar em *Mensagem*, também ele palmilhou a ideia de outro império, de natureza metafísica, que ajudou a conceptualizar. São estas, talvez, coordenadas para um estudo que aqui deixamos esboçado:

Agora a Índia é outra, é outra a obra:
 é o *Cabo Tormentoso* do Mistério
 que a nossa alma, entre soluções, dobra...
 [...]
 Somos navegadores para além da Morte:
 temos a Índia eterna da saudade
 rumando para sempre a nossa sorte⁵⁴.

Finalmente, a reorientação de um percurso de leitura da *poeticidade* do drama à teatralidade da poesia de António Patrício obriga-nos a fazer escala numa composição que foi ela mesma identificada como um momento intercalar. Referimo-

⁴⁹ Fernando Pessoa, “Isto”, in Richard Zenith (ed.), *Poesia do Eu*, Obra essencial de Fernando Pessoa, n.º 2, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 262.

⁵⁰ A. Patrício, *Oceano*, p. 67 (itálicos nossos).

⁵¹ F. Pessoa, *op. cit.*, v. 15.

⁵² A. Patrício, “Longe”, *Oceano*, p. 74.

⁵³ A. Patrício, “Nau-sombra”, *Poesias*, p. 99.

⁵⁴ *Idem, ibidem*.

-nos às “Cenas incompletas dum acto que o Autor pensava inserir em futura edição de «D. João e a Máscara» e que deveria chamar-se «Intermezzo Lírico»⁵⁵, páginas depois oficialmente intituladas “*D. João e a Máscara: (Intermezzo)* versos incompletos (ou, melhor, cenas incompletas)”⁵⁶.

Este curioso segmento de peça de teatro encaixado entre um conjunto de poemas interessa-nos sobretudo pelo que Urbano Tavares Rodrigues chamou “um sonhar literário que se escreve para além da realidade onírica bruta”⁵⁷. Isto é, uma composição literária construída, ela mesma, sobre uma ideia de sonho, de fenda ou interrupção – “zona de penumbra”⁵⁸ – entre diferentes dimensões do real, e não propriamente emuladora do onirismo ou do devaneio em sentido comum; e também, acrescentamos, baseada no solapamento de fronteiras entre a concretude da autoria e o artifício (*ficcionalizante*) da enunciação e da construção do poema, aqui representado pela “louca viagem” de D. João à ilha de Thule⁵⁹, ou *Ultima Thule*, um mítico espaço insular no extremo norte do Atlântico, que inspirou exploradores e poetas desde a Antiguidade Clássica até ao século XIX.

A mesma possibilidade poética da viagem permitirá ao *eu* de “Regresso”, o poema que, em nota fantasmagórica, encerra *Poesias*, regressar atrás “cem outonos de alma”⁶⁰ na memória do tempo – que agora é também a sua –, e (re)ver-se a partir de um ponto de vista exterior, como a criança moribunda que foi: “A um canto, como outrora, o meu espectro, / o meu espectro de criança ainda, / cisma em reinos de fadas”⁶¹.

Tornado espectador do seu próprio fim, o sujeito deste poema mnemónico anuncia já o que seria o casamento oficiado pelo simbolismo e pelo modernismo, com efeitos até à contemporaneidade⁶², entre a poesia e as artes visuais, e, em confronto com outros poemas, concorre na formação de uma analogia que James Joyce estabeleceu do seguinte modo: “whenever I am obliged to lie with my eyes closed, I see a cinematograph going on and it brings back to my memory things I had almost forgotten”⁶³. Patrício, por seu turno, concebendo na sua poesia um destes momentos *revisionistas*, descreve-nos como “[t]oda a infância, então,

⁵⁵ *Idem*, p. 67.

⁵⁶ *Idem*, p. 74.

⁵⁷ Urbano Tavares Rodrigues, “Jogos de Água: A Líbido, a Morte e a Mãe em “O Homem das Fontes” de António Patrício”, *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Classe de Letras, Tomo XXI, Lisboa, 1980, p. 376 (373-385).

⁵⁸ M. Moisés, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁹ A. Patrício, *Poesias*, p. 73.

⁶⁰ *Idem*, p. 131.

⁶¹ *Idem, ibidem*.

⁶² Veja-se, a título de exemplo mais relevante e actual, o trabalho de Rosa Maria Martelo em *O Cinema da Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2012.

⁶³ James Joyce, *Letters*, vol. I, Stuart Gilbert (ed.), London: Faber and Faber, 1957, p. 216.

em panorama, / veio passando em [si]⁶⁴, assim como, mais tarde, declara: “Não interrogo, não procuro: lembro / tudo que fui, como num cosmorama”⁶⁵.

Fascinado ainda pelos dispositivos de Pré-cinema do panorama e do cosmorama, que identifica imediatamente com a máquina de produção de imagens da mente e da poesia, António Patrício parece ter encontrado nas formas prévias da nova arte a síntese ou o potenciamento do que são três das suas obsessões fundamentais: a recuperação da memória, a viagem contemplativa no espaço-tempo (que o cosmorama, essencialmente, queria reproduzir) e a conquista poética de uma existência ou figuração póstuma: “a penumbra em que os mortos vêm falar do além”⁶⁶.

⁶⁴ A. Patrício, “Hoje, bebendo Reno...”, *Poesias*, p. 34.

⁶⁵ *Idem*, “Passeio na névoa”, p. 123.

⁶⁶ A. Patrício, “A dor”, *Oceano*, p. 64.

Reviver Judith Teixeira

Suilei Monteiro Giavara¹

Em abril de 1917, no então Teatro República – hoje São Luiz –, Almada Negreiros realiza a “I Conferência Futurista”, em cuja sessão, além de outros textos, foi lido o *Manifesto Futurista da Luxúria*, da dançarina e poetisa Valentine de Saint-Point. No texto, ela exalta a luxúria como a força motriz da transcendência do Ser ao afirmar que através da satisfação plena da carne o espírito pode ser purificado e aceder a um patamar superior de interação com a natureza. Enfim, na concepção dela “de uma carne sã e forte purificada pela carícia, o espírito brota lícido e claro.”².

As ideias vanguardistas desta mulher incomum abalaram as bases da ortodoxia moral portuguesa, pois a exaltação da luxúria como “uma alegria dolorosa de uma carne consumada” ou como “a comunicação de uma parte da humanidade com toda a sensualidade da terra”³ não poderia ser vista com bons olhos por uma sociedade em que a igreja estivera ligada oficialmente ao Estado até 1911.

Alguns anos depois do ultrajante episódio, uma escritora resolve trazer novamente à cena as ideias *avant-garde* de Valentine. Seu nome: Judith Teixeira. Nascida em Viseu, a 25 de janeiro de 1880, de uma união extraconjugal entre Maria do Carmo e Francisco dos Reis Ramos, Judith dos Reis Ramos torna-se Judith Teixeira em 22 de abril de 1914 em virtude do casamento com o comerciante Álvaro Virgílio de Franco Teixeira. Da sua biografia pouco se sabe, no entanto a sua trajetória literária foi marcada por episódios notórios e poucas foram as escritoras que, como ela, conseguiram ser admiradas e repudiadas na mesma proporção.

¹ Universidade Estadual Paulista (UNESP). Campus de Assis. Faculdade de Ciências e Letras.

² SAINT-POINT, Valentine. *Manifesto da mulher futurista, manifesto futurista da luxúria*, Fernando Cabral Martins (Pref.), Lisboa: Edições Culturais do Subterrâneo Ltda., 2009, p. 39.

³ *Idem*, p. 35.

De sua mão saíram três livros de poemas: a saber, *Decadência* (fevereiro de 1923)⁴, *Castelo de Sombras* (junho de 1923) e *Nua. Poemas de Bizâncio* (maio de 1926); e dois em prosa: a *De Mim*, conferência em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral (agosto de 1926) e *Satânia* (abril de 1927) contendo duas novelas, uma delas intitulada “Insaciada” e a outra homônima ao livro.

A *verve* literária, contudo, manifestara-se precocemente e, ainda muito jovem, ela já rabiscara alguns poemas, como ela própria afirma em entrevista à *Revista Portuguesa* de 1923⁵. Ocasão em que também confessa uma colaboração modesta ao *Jornal da Tarde* nos anos de 1918 e 1919 – informação que uma rápida consulta permite verificar que se trata de dois contos, escritos sob o pseudônimo Lena de Valois⁶, intitulados respectivamente “Almas simples” e “Lali”⁷. Em junho de 1922, no n.º 2 da revista *Contemporânea*, publica “Fim”, cuja alusão aos delírios ocasionados pela morfina aguçou a desconfiança dos mais conservadores e na edição em comemoração ao natal sai “O meu chinês”. Entre os anos de 1923 e 1938 Judith faz esparsas colaborações para o *Diário de Lisboa*, incluindo crônicas sobre assuntos rotineiros. Além dessas, na contracapa da primeira edição de *Satânia*, há a menção a algumas obras a serem editadas posteriormente, mas que não apresentam indícios de terem sido efetivadas⁸.

Apesar da vasta produção em um curto espaço de tempo, o nome de Judith Teixeira, entretanto, acabou se tornando mais conhecido devido à apreensão de seu primeiro livro no episódio da então denominada “literatura de Sodoma”⁹ a que a visão estreita e moralizante do jornal *A Época* classificou de “imoral”.

⁴ Houve uma segunda edição do livro em dezembro de 1923, pois a edição referida foi apreendida pelo Governo Civil.

⁵ Cf. DIAS-SANCHO, José, A Entrevista da semana, *Revista Portuguesa: literatura, crítica de arte, Sport, teatro, música, vida estrangeira*, n.º 03, Lisboa, p. 16, 24 de março de 1923.

⁶ Na revista *Ilustração Portuguesa* há a confirmação de que o pseudônimo escolhido por Judith Teixeira foi Lena de Valois (cf. Interiores de arte. A casa de Lena de Valois, *Revista Ilustração Portuguesa*, n.º 831, Lisboa, p. 65, 21 de janeiro de 1922).

⁷ Respectivamente, *Jornal da Tarde*, 21 de outubro de 1918, p. 1, col. 6 e 7 e (*Jornal da Tarde*, 10 de janeiro de 1919, p. 7, col. 3 e 4).

⁸ As obras às quais me refiro são *Labarêda*, drama em 3 actos, *Taça de Brasas*, *Versos e Sulcos*, que na referida edição consta como novela, mas uma coluna do *Diário de Notícias* diz ser uma peça de teatro, cuja leitura foi feita “a um reduzido grupo de amigos” (cf. TEIXEIRA, Judith, *Satânia*, Lisboa: Livraria Rodrigues & C.ª, 1927 e Lena de Valois, *Diário de Notícias*, 26 de janeiro de 1922, p. 4).

⁹ O qualificativo foi dado por Álvaro Maia no artigo “Literatura de Sodoma. O Sr. Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal”, texto escrito em réplica ao texto de Fernando Pessoa em favor de Antonio Bôtto. O leitor pode obter mais detalhes sobre essa polêmica no artigo BARRETO, José, Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923, *Pessoa Plural: revista de estudos pessoanos/Journal of Fernando Pessoa studies*, n.º 2, 2012, p. 240-270.

O estopim para o malfadado episódio foi a publicação do livro *Canções* de Antonio Bôtto em abril de 1921¹⁰ mas o caso ganhou fôlego no ano seguinte com a reedição da obra pela Editora Olisipo, de Fernando Pessoa. No entanto, a pitada de pólvora que faltava foi o lançamento, em fevereiro de 1923, de *Sodoma Divinizada*, pela mesma editora. As publicações acenderam a ira de alguns estudantes das Escolas Superiores de Lisboa, justamente aqueles que deveriam protagonizar ações em favor da liberdade de pensamento. A Liga de Ação dos Estudantes de Lisboa, entidade comandada por Pedro Teotónio Pereira, indignada com tamanho despudor, entregou ao Governo Civil uma lista com nomes de obras a serem recolhidas: dentre elas, obviamente, o *Decadência*, o *Sodoma Divinizada* e o *Canções*, além de outras.

A barafunda não interessaria se não despertasse a curiosidade de saber os motivos pelos quais Bôtto e Leal foram lembrados como o epicentro do episódio e Judith Teixeira foi transformada em um espectro literário que todos sabiam existir, mas forçaram-se para esquecer.

O fato de Antonio Bôtto e Raul Leal serem homossexuais confessos agravou a situação, mas... e Judith Teixeira? Bem... a leitura atravessada de alguns de seus poemas insuflou a fantasia de uns e outros. Refiro-me a "A estátua": "Ó Vénus sensual! / Pecado mortal / do meu pensamento! / Tens nos seios acerados, / num tormento, / a singular razão dos meus cuidados!" (p. 25); a "Perfis decadentes": "Fitaram-se as bocas sensuais! / Os corpos subtilizados, / femininos, / entre mil cintilações / irreais, / enlaçaram-se / nos braços longos e finos!" (p. 38); a "À minha amante": "Não entendem dos meus amores contigo – / não entendem deste luar de beijos ... / – Há quem lhe chame a tara perversa, / dum ser destrambelhado e sensual!" (p. 62); e a "Venere coricata": "Contorce-se num ritmo de desejos... / E a luz vai-lhe mordendo todo em beijos / o seio nu, de bicos enristados!" (p. 66)¹¹.

Por sua ousadia, Judith foi o alvo de qualificativos pouco elogiosos como o de Marcelo Caetano que a chamou "desavergonhada"¹² ou o de um certo pseudônimo Ariel que a acusou de "enlamear o sexo feminino" e criar versos que eram "autênticas porcarias sexuais trescalando ao môrno *fartum d'alcova*"¹³. Destes episódios desditosos, entretanto, o caso mais flagrante foi uma caricatura grotesca, feita por Amarelhe e publicada em *O Sempre Fixe*, em que a poetisa

¹⁰ No dia 14 de abril de 1921 o jornal *A Capital* noticia, na coluna "Livros novos", o lançamento de 3 livros, a saber: *Namorados*, de Virgínia Vitorino, *Gente Rústica*, de Emília de Sousa Costa e *Canções*, de António Bôtto (cf. *A Capital*, 14 de abril de 1921, p. 1, col. 2).

¹¹ Todos os poemas aqui citados terão como referência a edição de 1996, por isso colocarei no corpo do texto apenas as páginas dos mesmos. Cf. TEIXEIRA, Judith, *Poemas*, Lisboa: & Etc, 1996.

¹² CAETANO, Marcelo, "Arte" sem moral nenhuma, *Ordem Nova*, n.ºs 4-5, junho/julho de 1926, p. 156-158.

¹³ Ariel, *Revolução Nacional*, 2 de julho de 1926, p. 4.

é ridicularizada por meio da imagem de uma mulher nua e muito gorda vestida apenas de chapéu e acompanhada por seu animal de estimação denominado de “Lambysâncio”, evidente deboche ao livro *Nua. Poema de Bysâncio*. A reprodução vinha ainda acompanhada de uma paródia de teor nada cortês de seu poema “A Bailarina vermelha”¹⁴.

Nem o luxo das edições nem a singularidade de sua poesia diante do que escreviam as mulheres na altura foram suficientes para impedir o gradual apagamento de Judith Teixeira do panorama literário dos anos 20. Esquecimento iniciado já em 1927 por José Régio quando, no artigo “Literatura viva”, faz questão de declarar “que todos os livros de Judith Teixeira não valem uma canção escolhida de Antonio Botto”¹⁵. Tal julgamento em favor de Bôtto acabou por obscurecer de vez o nome da poetisa e apontar, ainda que de maneira indireta, o lugar que ele julgava apropriado para a poesia judithiana.

À exceção de alguns poucos que na época reconheceram a originalidade de Judith Teixeira¹⁶, o nome dela foi colocado na coxia da história literária e foi sendo propositadamente “deslebrado”¹⁷ para retornar à cena somente em 1977, quando António Manuel Couto Viana julga por bem reavivar na memória aquela que considera a “única poetisa modernista”.¹⁸

O olhar imparcial de Couto Viana sobre as obras de Judith Teixeira enfatizou a modernidade das concepções artísticas dela, concepções, aliás, já afirmadas por ela mesma na referida entrevista à *Revista Portuguesa* ao dizer que suas predileções artísticas são as vanguardas e que “há a necessidade de criar ritmos novos, de quebrar a rotina dos processos. Ser sincero dentro daquilo a que os outros, que não o são, chamam fictício”¹⁹. Por acaso, isso não é o mesmo que dizer que o poeta é um fingidor como asseguraria posteriormente Fernando

¹⁴ O poema consta na página 134 da edição de 1996. A caricatura e a paródia podem ser conferidas em AMARELHE, *Sempre fixe*, Lisboa, p. 5, 1 de julho de 1926.

¹⁵ RÉGIO, José, *Literatura viva, Presença*: folha de arte e crítica. n.º 1, p. 1 e 2, 10 de março de 1927.

¹⁶ É ético fazer constar que já em 1923, num artigo a respeito da proibição da peça *Mar Alto*, de Antonio Ferro, o escritor Aquilino Ribeiro assegura que Judith Teixeira é “uma poetisa de valor” e que a apreensão de seu livro *Decadência* foi uma injustiça cometida contra ela. Também Armando Vasconcelos de Carvalho, no mesmo periódico, em 1927, afirma que “as poesias de Judith Teixeira, para mim a melhor poetisa portuguesa da moderna geração, são poesias vívidas, em que sua autora recorta emoções de seu espírito, de seus sentidos, de seus desejos.” (cf. A proibição de uma peça. A moral no teatro, *Diário de Lisboa*, Lisboa, 20 de julho de 1923, p. 4 e CARVALHO, Armando Vasconcelos de, Excerpto duma conferencia acerca da “Literatura Moderna”, *Diário de Lisboa*, Lisboa, 15 de agosto de 1927, p. 2).

¹⁷ SOUSA, Martim Lourenço R. de G. e, *Judith Teixeira: originalidade poética e descaso literário na década de vinte*, Dissertação (Mestrado), Aveiro: Departamento de Letras e Cultura, Universidade de Aveiro, 2001.

¹⁸ VIANA, Antonio Manuel Couto, *Coração arquivista*, Lisboa: Verbo, 1977, p. 198 a 208

¹⁹ Cf DIAS-SANCHO, José, *op. cit.*, p. 16.

Pessoa?

René Pedro Garay, um dos primeiros estudiosos da obra judithiana da moderna geração, atribui a ela “uma importância ideológica no movimento modernista”, devido à sua “honestidade sexual”, à “experimentação fônica” e às “imagens oníricas” fortes e inusitadas que permitem aproximá-la do Modernismo hispano-americano²⁰. De fato, os poemas de Judith são repletos de “imagens bizarras”, pois “as cores pálidas” e os “lírios brancos e flébeis” não inspiram “nenhuma estrofe de martírio ou de volúpia!”, como ela mesma assegura²¹.

Com muitos motivos característicos do Decadentismo, como o próprio título sugestivo, *Decadência* traz à tona um erotismo associado a um traço de Dor e de delírio que coloca o sujeito poético a viver uma sina angustiante, espécie de *via crucis*, anunciada por ela já no poema introdutório, “Predestinada”:

Sou a amargura em recorte
 numa sombra diluída...
 Vivo tão perto da morte!
 Ando tão longe da vida...

[...]
 Sou o castigo fatal
 dum negro crime ancestral,
 em convulsões de loucura! (p. 21)

No entanto, como discípula de Saint-Point, Judith Teixeira exalta a luxúria como uma força vital que conduz para a criação e para o “dinamismo da vida”. Sua poética, então, erige-se sobre dois pilares: a exaltação de um universo onírico de tédio e solidão existencial e uma tendência para um erotismo venífero e impudente inspirador de “poemas vermelhos e incendiários” como “Rosas Vermelhas”:

[...]
 Eu vou morrer...
 E não consigo desprender
 dos meus desejos,
 as rosas encarnadas,
 que morrem esfarrapadas,
 na fúria dos meus beijos! (p. 49)

As sensações vibrantes e intensificadas quase ao paroxismo são vividas em ambientes cujo décor é constituído por motivos orientais, populações exóticas, personagens fantasiosos advindos do inconsciente e objetos personificados pela

²⁰ GARAY, René Pedro. *Sexus sequor: Judith Teixeira e o discurso modernista português*. *Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*, n.º 5, Lisboa: Edições Colibri, 2001, p. 59-60.

²¹ TEIXEIRA, *op. cit.*, p. 206.

força da fantasia ela diz ser um “perfume sagrado que se evola da alma dos artistas para envolver certos aspectos da realidade”²².

A tragédia do sujeito poético judithiano, assim como de outros modernistas, era não se conformar à estreiteza das posturas convencionais, por isso ela necessitava de ser também “A outra”, “a tarada, aquela que vive em mim”:

Não há angústia maior
que essa tragédia interior: –
A intransigência
dos seus nervos,
irreverentes servos
da sua inconsciência!

[...] Nada é verdade.
Só existe a Dor!
Nada mais subsiste,
– Mesmo o prazer
e a sensualidade
só na Dor existe! (p. 45-46)

O sujeito poético, contudo, não pode se desvencilhar dessa personalidade avessa, pois ela lhe é constituinte, como Judith demonstra com os versos de “Nada”:

Destruí a paixão... sensualizei a Dor
– fiquei, silenciosa e só, vendo passar
os tristes funerais do meu perdido amor...

Hoje tenho desejos confusos, internos...
Ódios dentro de mim, fúrias a estrebuchar –
E torturadas ânsias, abrem-me os infernos! (p. 67)

O segundo livro de Judith Teixeira, *Castelo de Sombras*, tem um tom mais comedido que o primeiro e, por isso, os motivos mais usuais são quase sempre prosaicos: a primavera, a escrita duma carta, uma noite de inverno, o alvorecer, a sesta, o crepúsculo, enfim, temas aparentemente inofensivos aos quais ela enriquece por força da sua fecundidade lírica. Assim, as “aves agoirentas, pretas”, a “agonia sangrenta do poente”, os “olhos roxos e profundos”, as “ladainhas fúnebres”²³ que dão o tom umbrático ao livro, convivem com a luminosidade do sol ao “Meio Dia”:

²² *Idem*, p. 207-208

²³ TEIXEIRA, 1996, p. 81, 91, 100, 102, respectivamente.

Custódia d'ouro em luz vai refulgindo
na seda azul dum grandioso altar –
ergueu-se agora rútila, espargindo,
seus raios luminosos pelo ar... (p. 90)

Mas Judith não era mulher de se enquadrar no perfil “dos ingênuos, dos reduzidos”²⁴. Ela era mulher com uma “dupla marginalidade”, como asseverou René Garay, porque era escritora numa sociedade que pouco ou nenhum valor dava à palavra feminina e, depois, porque tinha uma “projeção lésbica” que tentaram sepultar juntamente com sua identidade poética²⁵. Contudo, mais do que confissão de sua predileção sexual, os trabalhos de Judith Teixeira deixam transparecer uma personalidade poética afirmativa que, como ela mesma assegura, “deit[ou] fogo ao velho espantelho a que os fracos chamam ‘convenção’ e a que os fortes chamam ‘limite’!”²⁶ Enfim, uma poetisa ousada que, num tempo de retrocesso moral, exaltou a luxúria como “uma força” que “vive em todos nós, comanda todos os nossos gestos!”²⁷.

Judith não sabia “cantar os amores débeis”, ela precisava da luz do sol, da intensidade do fogo, da violência do sentir e isso fica evidente como mundividência em seu derradeiro livro de versos e em suas novelas quando reitera: “Nada é triste, afinal. / A vida foi sempre alegre / e sensual!” (p. 123-124).

Canto em louvor a Eros, a obra de Judith Teixeira escandalizou os moralistas de plantão ao desviar-se da estreiteza das posturas convencionais, tidas por ela como “portadoras da morbidez e da neurastenia intelectual”²⁸ e, ela proclamou despudoradamente o prazer erótico, ainda que desviante, e lutou contra todos os impedimentos que a sociedade portuguesa coeva lhe colocou. Uma personalidade poética com tal assertividade, só poderia mesmo compor versos como os que

²⁴ *Idem*, p. 220.

²⁵ GARAY, René Pedro. *Sexus sequor: Judith Teixeira e o discurso modernista português. Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*. Lisboa, n.º 5. Edições Colibri, 2001, p.59-60. De fato, o homoerotismo tem sido um dos diferenciais que os estudiosos têm apontado na obra judithiana, como o leitor pode ver nos seguintes trabalhos: GARAY, René Pedro, *Judith Teixeira e o Modernismo Sáfico Português*, Lisboa: Universitária Editora, 2002; _____ Judith Teixeira: a voz sáfica do Primeiro Modernismo, in *Percursos de Eros: representações do erotismo*, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2003, p. 141 a 154; SOUSA, Martim de Gouveia e, *Lesbianismo e interditos em Judith Teixeira, Forma Breve*, Aveiro, v. 7, p. 47 a 59, dezembro de 2009; SILVA, Fábio Mário da e VILELA, Ana Luísa, *Homo(lesbo)erotismo e literatura, no Ocidente e em Portugal: Safo e Judith Teixeira, Navegações*, v. 4, n.º 1, p. 69-76, janeiro/junho de 2011; CHALAKOVA, Iliyana Ivanova, *Poéticas da alteridade. Alteridade queer na poesia de Judith Teixeira*. 2012, 73 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012 e VALENTIM, Jorge, Safo em Sodoma: a escrita feminina de Judith Teixeira em tempos de *Orpheu, Abril. Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, v. 5, n.º 10, Abril de 2013, p. 147 a 164.

²⁶ TEIXEIRA, *op. cit.*, p. 207.

²⁷ *Idem*, p. 206.

²⁸ TEIXEIRA, 1996, p. 210.

compõem “Ilusão”, poema em que ela transforma uma “estátua de Bysâncio” em sua amante e com o qual despeço-me neste texto:

És linda assim: toda nua,
no minuto doce
em que me trazes
a clara oferta do teu corpo
e reclamas firmemente
a minha posse!... (p. 128-129)

Portanto, parece-me que reivindicar que o nome de Judith Teixeira figure entre os Modernistas é um gesto necessário e justo para dar-lhe o crédito que, por merecimento, sempre lhe pertenceu pela obra inovadora e ousada que produziu numa época em que às mulheres era recomendado o mutismo.

As Vibrações da Alma: escrita e trajetória literária de Irene Lisboa

Fernanda Santos¹

Gostava, em oposição com a braveza do jogo da
Pedrada, do tal ataque às coisas certas e negadas...
Gostava de escrever com um fio de água.
Um fio que nada traçasse.
Fino e sem cor, medroso.²

1. Introdução

1.1. Percursos de Irene Lisboa

Irene do Céu Vieira Lisboa nasceu em 1892, no concelho de Arruda dos Vinhos. Foi escritora, professora e pedagoga portuguesa. Formou-se pela Escola Normal Primária de Lisboa, continuando depois os seus estudos na Suíça, França e Bélgica, e especializando-se em Ciências da Educação. Durante a estadia em Genebra, que conseguiu através de uma bolsa do Instituto de Alta Cultura, teve a oportunidade de privar com grandes figuras tais como Jean Piaget e Édouard Claparède, com quem estudou no Instituto Jean-Jacques Rousseau.

A sua vida profissional começou como professora de educação infantil. Irene Lisboa exerceu a profissão na capital até ao momento em que, juntamente com a sua colega e amiga Ilda Moreira, aceitou o desafio de reger classes de ensino infantil, criadas nas escolas oficiais do grau de que era titular. O alto mérito do seu trabalho não tardou a ser reconhecido. As suas classes infantis foram frequentemente visitadas por estudantes e professores da Escola Normal, passando a servir como centros de estágio, dos quais Irene Lisboa foi orientadora.

¹ Universidade Federal do Amapá, Campus Santana.

² Irene Lisboa, *Outono Havias de Vir, Obras de Irene Lisboa*, vol. I, poesia I, Lisboa: Editorial Presença, 1991, p. 300.

Ela própria, de resto, adquiriria o título de educadora mediante a apresentação dos exames finais do curso.

A autora e pedagoga visitou instituições educativas na Bélgica, ligadas à orientação de Decroly³, e jardins de infância em Paris. As teorias educativas sobre práticas pedagógicas diretamente observadas foram objeto de uma leitura crítica, cuja base foi a sua experiência docente.

Em 1932 assumiu o cargo de Inspectora Orientadora do Ensino Primário e Infantil, no âmbito da qual fez parte de um sector expressamente consagrado ao apoio pedagógico aos professores em exercício. Afastada da inspeção pouco tempo depois de nela ter ingressado, Irene Lisboa foi colocada na secretaria do Instituto de Alta Cultura até ser convidada a aceitar um lugar na Escola do Magistério de Braga ou a pedir a aposentação. Optou por este caminho, a partir de 1940, renunciando então a qualquer intervenção de nível oficial. Esta recusa valeu como forma de exílio para uma pedagogia incómoda pelas suas ideias progressistas. Em homenagem a Irene Lisboa, a Federação Nacional dos Professores (FENPROF) fundou, em 12 de Janeiro de 1988, o Instituto Irene Lisboa.

1.2. Obra literária

Irene Lisboa dedicou-se à produção literária e às publicações pedagógicas. Ao longo da sua vasta obra, escreveu literatura para crianças e jovens, textos de pedagogia, crónicas e novelas centradas na descrição de quadros e personagens da vida comum. Com as variações que os diferentes géneros implicam, o seu estilo foi marcado pela oralidade. Tendo vivido e escrito na época salazarista, o controlo censório da ditadura não lhe permitiu a transmissão de todas as ideias que defendia.

Apesar de ser uma autora muitas vezes esquecida, autores como José Rodrigues Miguéis, José Gomes Ferreira e João Gaspar Simões elogiaram o seu trabalho. Os seus livros nunca foram sucesso de venda, bem como a obra pedagógica, quase de todo ignorada ainda hoje, dispersa pelas páginas esquecidas de jornais e revistas, ou reduzida a opúsculos com pequenas tiragens iniciais, não falando já de escritos inéditos do seu espólio⁴.

³ Jean Ovide Decroly (1871-1932) foi um médico, psicólogo, professor e pedagogo belga, precursor de um modelo de ensino não autoritário e não religioso. Como médico, estudou neurologia na Bélgica e na Alemanha.

⁴ Entre os diversos estudos sobre a autora contam-se os estudos de José Eduardo Moreirinhas Pinheiro: *Do Ensino Normal na cidade de Lisboa (1860-1960)*, pref. Almeida Costa, Lisboa: Porto Editora, 1990; *Irene Lisboa e a Educação Infantil*, Lisboa: Escola Superior de Educação, 1992; *Elementos para o estudo da Escola Normal de Lisboa*, Lisboa: Escola Superior de Educação, 1995.

A produção literária de Irene Lisboa repartiu-se pela poesia, pelo conto, pela crónica e pela novela. Apesar da variedade das formas, toda a sua obra se caracterizou por uma unidade, girando em torno de um núcleo intimista e autobiográfico. O seu primeiro livro foi escrito em 1926, intitulado *13 Contarelos* e destinado às crianças. Esta obra constitui-se por narrativas curtas, com uma prática pedagógica subjacente, e por isso mesmo com um estilo de oralidade e de discurso direto, usando a frase curta, mas bem estruturada, apoiada numa pontuação cheia de modulações, como interrogações, suspensões, de modo a captar a atenção do ouvinte ou do leitor infantil. As obras revelam claramente uma concepção do papel da leitura na aprendizagem, bem como o estímulo da imaginação e da criatividade da criança, mostrando assim as ideias e as práticas desenvolvidas por Irene Lisboa e Ilda Moreira. O papel desempenhado pelas duas professoras no ensino infantil terá sido pioneiro⁵.

Irene continuou a colaboração com jornais e revistas da época, dos quais se destacaram *Seara Nova*, *Presença* e *O Diabo*. Em 1936, sob o pseudónimo de João Falco, publicou o segundo livro, desta vez de poesia, intitulado *Um Dia e Outro Dia... – Diário de uma Mulher*. No ano seguinte, sob o mesmo pseudónimo, surgiu *Outono Havias de Vir*, outra obra de poesia. Ainda sob o nome de João Falco, apareceu, em 1939, o livro titulado *Solidão – Notas do punho de uma mulher* que, pela inserção das datações genéricas e pelo carácter introspectivo, se aproximava do género diarístico. As mesmas temáticas intimistas, o estilo e a característica fragmentária apareceram nas obras *Apontamentos* e em *Solidão – II*, publicadas, respectivamente, em 1943 e em 1966. Estas foram obras de cunho autobiográfico, nas quais o narrador teve voz feminina. O tema de solidão e da queixa pela ausência do amor foram constantes, o que não cerceou um vasto olhar da narradora pelo mundo circundante.

As novelas *Começa uma vida* (1940) e *Voltar atrás para quê?* (1956) também se situaram na vertente autobiográfica da escritora, relatando a vida de uma rapariga desde a sua infância até aos dezoito anos, contando os acontecimentos que a tornaram solitária, agressiva e que lhe despertaram a curiosidade e a atenção para o mundo. Outra vertente da prosa de ficção de Irene Lisboa centrou-se nas curtas formas de narrativa, que a própria escritora denominou como “crónica” ou “reportagem”. *Esta Cidade!*, *O pouco e o muito – Crónica urbana*, *Título qualquer serve para novelas e noveletas*, *Crónicas da Serra* foram algumas destas curtas obras que retrataram tanto o mundo urbano lisboeta, como o mundo rural e o serrano. A autora tomou como motivo central os pequenos dramas quotidianos do povo, sobretudo os dramas das mulheres.

⁵ Paula Morão, “Paula Morão e Violante F. Magalhães escrevem sobre a obra de Irene Lisboa”, in *A Escrita de Irene Lisboa*, Arruda dos Vinhos: Edição do Município, 2007, p. 3-4 (3-10).

2. A escrita confessional: perspectivas de análise da obra de Irene Lisboa

A sua preferência aberta pela gente do povo e pelo seu quotidiano são traços que valeram à autora uma injusta indiferença por parte das editoras e da crítica mais conservadora. José Gomes Ferreira apontou como razão fulcral deste desprezo um modismo de época, de uma literatura feminina “que se reduzia a explorar os convencionais sentimentos da humildade agradecida por ser cortejada por fantasmas de machos perfumados de valsas a três tempos e vénias de galanteios, etc. (...)”⁶. Irene Lisboa adentrou reflexivamente numa realidade distinta, fora deste universo, bebendo das ideias republicanas da época, e procurando mostrar a sua revolta contra as condições em que viviam as mulheres.

Outro aspecto que terá dificultado a divulgação da obra da autora foi o seu desconcerto formal, e a fuga a modelos, a versos fabricados segundo regras. Os poemas de Irene Lisboa, isentos de rimas e de ritmo regular, são muitas das vezes intercalados por frases mais longas, nas quais não se mantém a aparência gráfica dos versos⁷.

A publicação de *Um Dia e Outro Dia* (1936), sob o pseudónimo de João Falco, irrompe como uma poesia de rigor novo, causando estranhamento. A par de elogios, Irene recebeu também críticas. A escolha de um pseudónimo masculino deixa ainda entrever a sua escolha de uma máscara masculina por pudor social, uma vez que as mulheres não podiam falar abertamente sobre os seus problemas pessoais. É ainda possível apontar a repressão social que recaía sobre a mulher escritora. Irene temia certamente ser considerada subversiva numa época ditatorial⁸ e numa sociedade que fazia a apologia do patriarcalismo. A autora foi considerada subversiva quando se descobriu que João Falco era apenas um pseudónimo masculino para uma autora mulher⁹.

Irene Lisboa focou os temas concretos, quotidianos, numa escrita confessional que valorizou as pequenas coisas da gente do povo e implicitamente criticou

⁶ José Gomes Ferreira, “Breve Introdução à Poesia de Irene Lisboa”, in Irene Lisboa, *Obras de Irene Lisboa, Um Dia e Outro Dia... Outono Havias de Vir*, vol. I, Poesia I, Lisboa: Editorial Presença, 1991, p. 18 (17-30).

⁷ Irene Lisboa, *Poesia – I, Obras de Irene Lisboa*, vol. I, prefácio e notas de Paula Morão, Lisboa: Editorial Presença, 1991, p. 283.

⁸ Os anos 30 foram particularmente repressivos em Portugal, tendo o Estado Novo acentuado o seu caráter fascizante. Assistiu-se à criação da Mocidade Portuguesa e da Legião Portuguesa. A polícia política foi, na década de 30, objeto de uma reorganização social, obtendo a designação de Polícia de Vigilância e Defesa do Estado. A Censura, instituída na sequência do 28 de maio de 1926, alargou e intensificou a sua ação. Cf. Fernando J. B. Martinho, “1936 – Um Ano a Três Vozes: Régio, Torga e Irene Lisboa”, *Colóquio/Letras*, n.º 131, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, janeiro de 1994, p. 42 (39-47).

⁹ José Gomes Ferreira, *op. cit.*, p. 24-25.

valores burgueses¹⁰. Nas palavras de Jacinto do Prado Coelho:

Ainda a propósito dos seus livros, diz-se que tudo o que produziu reage a uma desolada situação de mulher alta e livre num mundo atrasado meio pequeno-burguês, conseguindo vencer a solidão, graças a uma convivência aberta à gente simples da rua, da escada de serviço, com quem se integra no seu próprio linguajar através de alguns dos seus livros¹¹.

José Gomes Ferreira dividiu a obra da autora em três fases: a fase diarística, da qual fazem parte as obras *Um Dia e Outro Dia*, *Outono Havias de Vir*, *Solidão*, *Apontamentos*. A segunda fase das crónicas-relatórios (caso de *Esta Cidade*), e a terceira fase novelística (*Voltar Atrás para Quê?*), em que abandonou a fase das crónicas-relatórios¹².

A escrita de Irene funcionou como instrumento de autoconhecimento, perscrutando as causas de um mal-estar interior, registando o momentâneo, aproximando-se também da novelística pela transfiguração da “experiência de observação do mundo e dos outros” (retratos, cenas) em “matéria de escrita”¹³. Entre a obra poética e publicação desta obra inscreve-se o volume narrativo *Começa uma Vida*, que, continuado em *Voltar Atrás para Quê?*, deu sequência, sob a forma de novela autobiográfica, a um discurso do eu que se auto-analisa com lucidez e melancolia, e ao intimismo auto-reflexivo e fragmentário daqueles dois outros registos, tornando evidente a ruptura com os cânones da lírica tradicional.

Segundo Paula Morão, o registo de flagrantes, o imediatismo, as cenas realistas, foram construções próprias de uma literatura intimista, com aproximações a Katherine Mansfield, Virginia Wolf ou Colette e a vários autores homens, como António Nobre, Camilo Pessanha, Cesário Verde, Fernando Pessoa, Gomes Ferreira ou Kierkegaard e Tchekov – referentes literários que explicam a opção por uma escrita voltada para a representação da vida interior e do íntimo e para a tentativa de explicação da desordem dos sentimentos, da nostalgia do passado e da infância perdida¹⁴.

A escrita confessional da autora assentou na crítica aos valores burgueses. A consciência de si mesma, no confronto com um mundo inóspito e patriarcal, transitaram da poesia para o volume *Solidão – Notas do Punho de uma Mulher*, uma obra híbrida, que se aproximou do género diarístico pela inclusão de

¹⁰ José Correia do Souto, *Dicionário da Literatura Portuguesa*, vol. III, Porto: Lello & Irmão, p. 133-134.

¹¹ Jacinto do Prado Coelho, *Dicionário de Literatura*, sob a direcção de Jacinto do Prado Coelho, 3.^a ed., vol. II, Porto: Figueirinhas, 1976, p. 558-559.

¹² José Gomes Ferreira, *op. cit.*, p. 29.

¹³ Cf. Paula Morão, “Prefácio”, in Irene Lisboa *Obras de Irene Lisboa*, Lisboa: Editorial Presença, 1991.

¹⁴ Paula Morão, “Irene Lisboa e a Crítica: Notas para um Roteiro”, *Colóquio/Letras*, n.º 131, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, janeiro de 1994, p. 28-29 (25-34).

algumas datações genéricas, mas ao mesmo tempo eivada de um pendor introspectivo. *Solidão*, editado pela primeira vez na *Seara Nova*, em 1939, assinada também por João Falco, foi muito bem acolhida pelos críticos, mas sem sucesso junto ao público, mais uma vez. Num tempo em que florescia o neorrealismo, as preocupações intimistas de Irene, explanadas em notas de aparência dispersiva e individual, nada tinham que ver com a expectativa literária do público. A obra conheceu algum sucesso com a sua edição de 1966, noutra contexto literário e cultural. Houve outra reedição em 1973, pela editora Círculo de Leitores.

O subtítulo do livro, “Notas do punho de uma mulher” já indicia o hibridismo da obra, composta por “notas”. A brevidade e o registo do imediato fazem parte de um conjunto de fragmentos sem datação. O carácter das notas oscila entre o retrato e a crónica, unindo-se as notas num coro de emoções, numa tristeza que é intimamente analisada por Irene. ^{footnote} Paula Morão, “Prefácio”, in Irene Lisboa, *Obras de Irene Lisboa – Solidão*, vol. II, Lisboa: Editorial Presença, 1992, p. 9-10 (7-12). A narradora de *Solidão* afirma, sobre o seu género literário de escrita: “A minha análise é repentista e a minha composição muito fracionária; inadaptáveis, portanto, à serena estrutura da novela.”¹⁵. A obra inicia com o mote da tristeza:

É triste o gozo que uma mulher pode ter de se chorar, de dizer sem rebeldia:
Minha casa fria, minha casa fria...
Meu mundo inóspito...
Nisto ou naquilo pus uma esperança, mas tudo é vão!
A alma é um pássaro, está sempre a querer cantar, mas tudo a atordoa.¹⁶

Esta é uma tristeza na qual se vislumbra uma insatisfação permanente, a qual subjaz à condição humana e vivencial de cada um, num mundo que se compraz em solidão e desespero:

Serei uma insatisfeita. Sim, a insatisfação é em mim uma espécie de espinho permanente. Acho que vivi sempre oprimida, que não tenho o que a maioria dos outros têm, que não sou como eles! E pessoalmente invejo-os... Sem lhes dar número em nome a eles me comparo, obstinadamente. Serão manias minhas, mas manias de pobre. Manias de quem pressente que há mais e melhor na vida, de quem sente em si presas e inúteis as inumeráveis forças humanas, os mil desejos da alma e do corpo!¹⁷

O mundo, este parco mundo em que movo, é a minha verdadeira prisão, mas escancarada e vazia... Sinto que vivo nele incomunicável e limitada, como os

¹⁵ Irene Lisboa, *Obras de Irene Lisboa – Solidão*, vol. II, organização e prefácio de Paula Morão, Lisboa: Editorial Presença, 1992, p. 23.

¹⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹⁷ *Ibidem*, p. 21.

presos, apertada em mim mesma! Nada nunca me excita, nada se me oferece ou me requer... É bem exíguo todo o meu além sentimental e espiritual. E só me parece que constantemente minguo.¹⁸

Solidão é uma obra que prova a sua atemporalidade, graças ao despojamento, marcado por uma estratégia discursiva em que o sujeito de enunciação se assume como instância de escrita, ao mesmo tempo que é capaz de se dobrar no seu próprio receptor. O texto insere-se numa tradição literária que remonta a Santo Agostinho, Montaigne, Pascal e Rousseau e na qual o drama do sujeito existencial que encara o processo escritural adquire uma dimensão verdadeiramente ontológica, a valorização do real como totalidade dinâmica de que o sujeito existencial e escritural é parte integrante¹⁹.

Em *Um Dia e Outro Dia – Diário de Uma Mulher*, as anotações estruturam-se pela sequência de dias que se justapõem, começando por 40 poemas titulados como “dias” (“um dia”, a que se sucede a série de “outro dia”), e vêm depois, em secções assim chamadas, “Dias soltos”, “Mais dias soltos” e “Últimas, rápidas notas”, sendo todos os textos escritos como poemas não rimados, de verso em geral curto. As notas são de um diário que se sabe ser de 1935, mas sem o registo de mês em cada um deles. Títulos, subtítulos e epígrafes representam um primeiro lugar de estabelecimento de sentido (ou de desorientação de sentido). Os poemas oferecem uma componente narrativa, ainda que esta seja fragmentada ou fraccionada, respondendo ao carácter episódico e cénico com que o mundo vai decorrendo perante o sujeito observador. Este é claramente um sujeito à deriva em relação com a deriva de um mundo²⁰.

Em *Outono Havias de Vir*, o verso, embora mais alongado, continua a dispensar a rima, e os poemas têm a fluidez do ritmo digressivo, que se encontrava já no volume anterior²¹.

Nas crónicas, Irene Lisboa privilegia o mundo dos outros sem nunca perder de vista o carácter de exercício espiritual, na aparência repetitiva e monótona desse tipo de escrita. No que diz respeito ao género cronístico,

o sujeito aprende sobre si mesmo a partir da observação do mundo, alterando movimentos que o dobram sobre si com outros que, no exterior, lhe fornecem materiais de contraste. [...] As “vidas que me cercam”, deste modo,

¹⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹⁹ Maria João Reynaud, *Sentido Literal. Ensaios de Literatura Portuguesa*, Porto: Campo das Letras, 2004, p. 233-235.

²⁰ Helena Carvalhão Buescu, *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa: Cosmos, 1995, p. 71.

²¹ Paula Morão, “Paula Morão e Violante F. Magalhães escrevem sobre a obra de Irene Lisboa”, *op. cit.*, p. 5.

têm um efeito de espelho amplificador da vida da narradora, assim posta na posição axial de quem faz parte de um tempo e de uma cidade²².

Nas curtas formas de narrativa como *Esta Cidade!, O pouco e o muito – Crónica urbana, Título qualquer serve para novelas e noveletas, Crónicas da Serra*, Irene nunca perde de vista o real em que se insere, interrogando-se constantemente sobre o que é, afinal, na arte e na literatura, o “natural”, a “verdade”, e a “realidade”, como se constata nos volumes de crónicas, de temática urbana ou rural. O seu olhar crítico é o de alguém que reporta uma realidade, numa observação disciplinada. A narradora de *Esta Cidade!* relata as maravilhas do mundo da gente humilde, que conhece bem e que descreve sem juízo de valor²³.

As classificações de género literário tornam-se insuficientes, quando aplicadas aos seus diversos textos – crónica, narrativa, poesia – para lhes atribuir um sentido. Muitos dos textos escritos em forma versificada poderiam apresentar-se como crónicas. Nos poemas publicados na *Seara*, em *Outono Havias de Vir* ou em *Um Dia e Outro Dia*, a tendência é para o alongamento do verso, caminhando para o verso livre, ou seja, para o esbater da fronteira entre verso e prosa; inversamente, quando as crónicas passam a volume, em *Solidão, Esta Cidade!, Apontamentos*, verifica-se um trabalho de condensação, de redução dos textos à sua condição mais simples²⁴. O texto *Solidão*, disperso em notas, recusa a unidade de uma narrativa canónica, optando pelo disperso, pela desmontagem do aparente²⁵.

Irene Lisboa produziu uma obra composta de fragmentos, de retalhos e de instantes psicologicamente vividos. O diarismo na autora, cuja poesia se aproxima da prosa pela atenção minuciosamente prestada à realidade descrita, está intercalado com formas inacabadas, repetições, alusões. A obsessão por captar com a escrita a experiência absoluta do instantâneo, do transitório, do contingente revela também o desejo de resistir à dissolução que parece pairar sobre a sua vida. Para Irene Lisboa, mais do que um texto em que se fala de si e se proporciona o acesso à intimidade e a uma espécie de ascese, está em causa um trabalho espiritual de busca de um sentido e de um destino no mais solitário e imóvel gesto, o de escrever. Conforme Maria João Reynaud, a modelização de um universo de experiências por via da linguagem acarreta sempre um certo grau

²² Cf. Paula Morão, “Prefácio”, in Irene Lisboa, *Obras Completas de Irene Lisboa. Esta Cidade!*, vol. V, Lisboa: Editorial Presença, 1995, p. 10-11.

²³ Paula Morão, “Paula Morão e Violante F. Magalhães escrevem sobre a obra de Irene Lisboa”, *op. cit.*, p. 7.

²⁴ Paula Morão, “Prefácio”, in Irene Lisboa, *Folhas Soltas da Seara Nova (1929-1955)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 33; 36 (11-44).

²⁵ Paula Morão, “Prefácio”, in Irene Lisboa, *Obras de Irene Lisboa – Solidão*, *op. cit.*, p. 12.

de ficcionalização, mesmo quando se trata notoriamente de um texto subjectivo – algo que se percebe também no recurso à pseudonímia²⁶.

A escrita é, na autora, uma forma de aceitação da vida no seu inexorável curso para a morte, mostrando a afirmação do pensamento como força e instrumento na criação de um elo de comunicação. O sujeito (instância de escrita) desdobra-se em instância de escuta e a linguagem é, desse modo, o traço de união entre o eu, o tu e o mundo²⁷.

A autora insere-se num contexto literário de poetas como José Régio, Miguel Torga ou Casais Monteiro, que nessa época praticam uma poesia interessada nos meandros da psicologia. No dealbar dos anos 40, grupos como os da revista *Seara Nova* ou os que escrevem para o *Sol Nascente* e *O Diabo* propõem aos leitores uma literatura mais diretamente empenhada com o real e a crítica social, preparando o surgimento formal do neorrealismo português. O panorama da época apresenta uma distinção clara de géneros e subgéneros: na prosa pratica-se o romance, a novela ou o conto, e a poesia deve conter rima e obedecer a outros processos que canonicamente definem a lírica²⁸ Paula Morão, “Paula Morão e Violante F. Magalhães escrevem sobre a obra de Irene Lisboa”, *op. cit.*, p. 4..

É este enquadramento temático normalmente vigente entre os presencialistas que na autora aparece ausente ou atenuado, sobretudo na escolha da forma diarista, de uma narrativa de si mesmo, que implica uma subjetivação do discurso voltado para o quotidiano da própria vida. Irene mostrou uma ocasional preocupação com a reflexão sobre o fazer da sua própria poesia, com a consciência de alguém que sabia publicar uma obra invulgar para a maioria dos leitores. Em toda a obra de Irene, nota-se um sujeito em devir, um eu observador, prescrutador, que apura o mundo circundante e lhe confere um sentido²⁸.

²⁶ Maria João Reynaud, *op. cit.*, p. 236-240.

²⁷ *Ibidem*, p. 241-242.

²⁸ *Ibidem*, p. 5-6.

Jaime Cortesão: um cavaleiro andante da Literatura Portuguesa

Gabriel Magalhães¹

Os autores geniais são aqueles que, com palavras, abrem as portas do futuro, fazendo que as linhas de um texto sejam também as do horizonte da humanidade. Portugal conta com dois escritores desta estirpe: Camões, que disse à Europa que ela tinha de ser universal; Pessoa, que profetizou o mundo de deslizamentos virtuais em que vivemos na actualidade. Para além disso, cada país possui uma elite de criadores literários que, embora não tenham um valor planetário, se tornam fundamentais para se perceber aquilo que se é como nação.

Enquanto autor da nossa literatura, Jaime Cortesão pertence a esta aristocracia privada das letras nacionais. É um dos nossos grandes², sem ser dos nossos maiores. No entanto, tal estatuto não lhe é reconhecido. Porquê? Na realidade, no arco de trinta anos que vai de 1910 a 1940, datas que configuram o começo e o fim do essencial da sua actividade literária, pelo menos quatro epifanias saíram da sua pena – obras que é muito importante conhecer se quisermos ver-nos no espelho inteiro da nossa nacionalidade. Neste estudo, tentaremos explicar essas aparições – bem como os motivos que levaram ao esquecimento da sua luz particular.

Como apontou David Mourão-Ferreira³ evocando opiniões de outros críticos, entre eles o próprio Fernando Pessoa⁴, um dos problemas da escrita de Jaime

¹ Universidade da Beira Interior.

² É esta a expressão que Alfredo Ribeiro dos Santos usa no subtítulo da sua biografia do escritor: *Jaime Cortesão: Um dos Grandes de Portugal*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1993.

³ David Mourão-Ferreira, “Da obra literária de Jaime Cortesão”, *Ocidente*, vol. LXI, Lisboa, 1961, p. 21-22 (11-24). O texto de Mourão-Ferreira forma parte da *Homenagem a Jaime Cortesão: Alocuções Proferidas na Sessão de Homenagem Promovida pela Sociedade Portuguesa de Escritores em 26 de Janeiro de 1961*. Estas alocuções foram publicadas, em separata, pela mencionada revista *Ocidente*.

⁴ “Carta de Fernando Pessoa”, in Jaime Cortesão, *Poesia*, Lisboa: INCM, 1998, p. 335.

Cortesão é o seu volume retórico: o modo como o verbo por vezes tem tendência a tornar-se na catedral de si mesmo. Com efeito, este “pecado”, o de querer escrever muito bem, perpassa várias obras suas – e surge de modo muito particular nos seus dois primeiros livros: *A Morte da Águia*, de 1910, uma colectânea de poemas, e ... *Daquém e Dalém Morte*, de 1913, um volume de contos de ambiente espectral.

Não devemos, porém, considerar estas obras como despiencias. Na verdade, *A Morte da Águia* introduz o tema fundamental da criação de Cortesão: o heroísmo. Uma veia épica que não passou despercebida aos primeiros leitores da obra do escritor⁵. Basicamente, o autor de *Memórias da Grande Guerra* foi um herói – e também, como veremos, um D. Quixote português. No que diz respeito a ... *Daquém e Dalém Morte*, trata-se igualmente de um livro a ter em consideração: podemos detectar nesta colectânea o fogo que nela arde ou o indício surrealista que a habita, como propõe António Cândido Franco⁶. Em particular, existe um conto premonitório. Referimo-nos a “De como eu fui armado cavaleiro”⁷, uma narrativa muito inspirada no episódio da sagração de Gonçalo Mendes, cena inserida no romance queirosiano *A Ilustre Casa de Ramires*⁸. O conto de Cortesão funciona como um augúrio do seu destino de cavaleiro andante da cultura portuguesa – sendo também, nas palavras de Urbano Tavares Rodrigues, “uma ascese preliminar à obra consciente do historiador”⁹.

A primeira epifania do percurso literário de Jaime Cortesão acontece em 1916, quando produz *O Infante de Sagres*: um “drama épico”¹⁰ notável, que podemos ser tentados a considerar como neorromântico – quando, na realidade, o sopro heróico que o percorre nasce da exaltação que acompanhou o surgir da República. A sua energia retórica pouco tem a ver com Garrett ou Herculano, mas sim com a potência espiritual do 5 de Outubro. Esta peça teatral encena, de novo, um herói: curiosamente um príncipe que nunca foi rei, sendo nomeado como “Infante”, o que é um modo de ainda mais lhe apagar qualquer sombra de coroa. Uma tradição monárquica, portanto, que um republicano podia assumir como própria.

Pela primeira vez, o verbo amplo de Cortesão encontra um personagem – ou, mais precisamente, a mitificação de uma figura histórica – que se lhe adequa:

⁵ Vejam-se as opiniões de Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa, in Jaime Cortesão, *Poesia*, Lisboa: INCM, 1998, p. 332 e p. 334, respectivamente.

⁶ António Cândido Franco, “Prefácio: Os Contos Negros de Jaime Cortesão”, in Jaime Cortesão, ... *Daquém e Dalém Morte*, Lisboa: INCM, 2000, p. 9-20.

⁷ Jaime Cortesão, ... *Daquém e Dalém Morte*, Lisboa: INCM, 2000, p. 51-59.

⁸ José Maria Eça de Queirós, *A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa: INCM, 1999, p. 377-382.

⁹ Urbano Tavares Rodrigues, “Jaime Cortesão, prosador”, *Revista da Faculdade de Letras*, n.º 3, 5.ª série, 1985, p. 82 (81-85).

¹⁰ Jaime Cortesão, *Teatro*, Lisboa: INCM, 1998, p. 15.

alguém do tamanho das suas palavras. E, ao longo de toda a peça, a grandeza dos versos ecoa a imensidão do mar, que ressoa como horizonte último da acção teatral. Em certo momento, afirma a personagem de D. Henrique sobre os oceanos: “A alma do herói não tem melhor espelho./Se pudesse pintar-me ao sabor do desejo,/Esse era o meu retrato”¹¹. E num outro momento declama o Infante¹²:

Sou a água do Mar misteriosa e profunda;
Sou um abismo, e assim meu pensamento inunda
Tanta costa sem fim que nem eu as conheço;
Sou a água a crescer num contínuo arremesso,
Que se levanta em espuma e que o vento desata,
Faz bailar em delírio e que logo arrebatá!

Como vemos, versos em forma de onda, deixando espuma nos ouvidos do espectador: fica-se com a impressão de que o Pessoa de *Mensagem*, no tratamento da figura do Infante, constitui afinal um Cortesão estilizado, tornado a arte abstracta de “a orla branca” que “foi de ilha em continente” até surgir o planeta¹³. As relações entre este Cortesão e Pessoa não se ficam por aqui visto que *O Infante de Sagres* trata o tema do sacrifício patriótico, personificado na figura de D. Fernando. O Infante Santo surge como vítima expiatória da nacionalidade, uma ideia que Pessoa desenvolverá transformando D. Sebastião no Messias português que, enfim, aportou ao nosso ser cultural. Para que fiquem claras estas complicitades entre o poeta de *Mensagem* e o Cortesão de *O Infante de Sagres*, basta citar uns versos, de novo atribuídos a D. Henrique: “Quem quer vencer o Mar, tome-lhe o duro travo/De profundo amargor: seja ainda mais bravo!”¹⁴. Já se ouve aqui o tão conhecido “Quem quer passar além do Bojador/Tem que passar além da dor”¹⁵.

A segunda epifania da obra de Cortesão – e porventura o seu trabalho literário maior, imprescindível em qualquer biblioteca portuguesa – é *Memórias da Grande Guerra*, uma publicação de 1919. Trata-se de um impressionante testemunho da nossa participação na Primeira Guerra Mundial, escrito na primeira pessoa desse valente voluntário que, biograficamente, foi Jaime Cortesão. O Infante, que outrora declamava nas penhas de Sagres, partiu para as trincheiras da Flandres e lá descobriu o lado negro do heroísmo (algo que já se insinuava no “drama épico” de 1916¹⁶). O livro *Memórias da Grande Guerra* deve ser colocado numa

¹¹ Jaime Cortesão, *op. cit.*, p. 64.

¹² Jaime Cortesão, *op. cit.*, p. 35.

¹³ Fernando Pessoa, *Mensagem*, Lisboa: Edições Ática, 1979, p. 57.

¹⁴ Jaime Cortesão, *op. cit.*, p. 104.

¹⁵ Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 70.

¹⁶ Frei Gaspar é a personagem que, na obra, critica o heroísmo de D. Henrique. Do Infante, dirá este religioso: “João Fernandes, disse-me: – e o profundo remorso/Que o há-de atribular, como um

prateleira privilegiada da nossa cultura, ao lado de outros grandes testemunhos do devir histórico lusitano: textos como a *Crónica de D. João I* ou a *História Trágico-Marítima*. Escrita em prosa, sem palavras a mais – nada de retórica, portanto, como notou David Mourão-Ferreira¹⁷ –, a obra salpica-nos com a lama das trincheiras e faz-nos sentir os efeitos do gás. Segundo Óscar Lopes, “as *Memórias da Grande Guerra* dir-se-iam o baptismo de fogo realista de todo o anterior arrebatamento idealizante”¹⁸.

Uma longa citação do “Prefácio” é suficiente para dar o sentido desta obra, onde o rumor heróico do mar foi substituído pelo troar atroz dos canhões. Diz Jaime Cortesão, servindo-se da primeira pessoa que sangra ao longo de todo o livro¹⁹:

Direi apenas o que vi e ouvi. Sofri demais para poder mentir. O sentido da verdade e a coragem de a dizer são as maiores conquistas que esta guerra deu aos que nela mergulharam a fundo. Por isso me rio tristemente tanto dos que, sem terem posto o pé numa trincheira, querem contar a guerra, como daqueles que tendo lá estado venham para público, penteados e lustrosos, na sua fatiota de heróis, poisar para a galeria.

O que *todos*, todos puderam sentir nesta guerra foi a sua infinita capacidade de misérias.

Muitos, em nome de altos princípios, deram-se com heroísmo sereno às mais dolorosas provações. E alguns, quando colocados na contingência dos deveres terríveis, foram sublimes. Tiveram nos dias cinzentos horas de claridade divina.

Mas só assim, amassada com oiro e lama, a verdade é humana, é inteira e grandiosa.

Inesquecíveis, neste livro único, são cenas como aquela em que a imagem monumental de um crucifixo fica incólume no meio do campo de batalha, algo que se tornará uma espécie de *ex-libris* da obra de Cortesão²⁰.

Depois deste documento, que é ao mesmo tempo uma enorme obra literária, Cortesão produz outra epifania: *Adão e Eva*, a sua “peça em três actos”, de

agudo espinho/Posto no coração, quando olhar o caminho/Que na vida rasgou, cheio de sangue e luto!/Glorificais o herói! seja; mas eu escuto,/Em volta dessa fama heróica que exaltais,/Os que ele espedaçou, gemendo em tristes ais.” (Jaime Cortesão, *op. cit.*, p. 104).

¹⁷ “É precisamente na ausência de qualquer *pose*, na supressão de toda a eloquência, na latejante verdade de cada pormenor, que reside o mérito supremo desta obra. E por essas mesmas qualidades se distingue da construção retórica de tantos dos seus livros anteriores” (David Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 20-21).

¹⁸ Óscar Lopes, *Jaime Cortesão: 1884-1960*, Lisboa: w Biblioteca Nacional, 1985, p. 10.

¹⁹ Jaime Cortesão, *Memórias da Grande Guerra*, Lisboa: Portugalíia, 1969, p. 14-15.

²⁰ Jaime Cortesão, *op. cit.*, p. 96-97. O Cristo no meio do campo de batalha volta a aparecer em *Adão e Eva*, de 1921, na boca da personagem Marcos: Jaime Cortesão, *Teatro*, Lisboa: INCM, 1998, p. 287. Também está presente, de modo mais subtil, em *Missa da Meia-Noite*: Jaime Cortesão, *Poesia*, Lisboa: INCM, 1998, p. 223-230.

1921. O escritor já não usa a palavra “drama”, e a acção decorre, toda ela, no rés-do-chão da prosa. Como o autor é sobretudo um poeta, no início a representação surge algo cinzenta, quotidiana: um quadro de costumes lisboeta. Mas à medida que os actos decorrem, percebemos que se trata de muito mais do que isso. Cortesão pega nessa família que é o centro do nosso melhor teatro, a família que surge dilacerada no *Auto da Índia*, para depois aparecer em estado de tragédia no garrettiano *Frei Luís de Sousa* – e encena esse núcleo familiar nos tempos conturbados da fase terminal da Primeira República. O paralelismo com Garrett é evidente: há um cónego que faz lembrar muito Frei Jorge, há um bastardo que ecoa a situação de Maria – e há sobretudo uma estrutura familiar cercada e envenenada pelo seu tempo histórico. Com *Frei Luís de Sousa*, Garrett porventura quis dizer-nos que a nossa entrada na modernidade teria a forma de uma tragédia. Com *Adão e Eva*, Jaime Cortesão declarou ao seu tempo que se aproximava uma catástrofe. A quase guerra civil que, nesta peça, decorre nas ruas de Lisboa, ensanguentadas e assoladas pelas balas e pelas chamas, constituía o horizonte daqueles anos conturbados.

A solução para as convulsões sociais encontra-se na proposta de recriar o mundo através do amor humano simbolizado pelo encontro de Suzana e Marcos, a nova Eva e o novo Adão. Com o seu nome de evangelista, Marcos lança a ideia de uma humanidade reinventada pelo afecto traduzido em revolução. Consciente do labirinto sem saída que estava a ser a experiência republicana, Cortesão dá aqui, mesmo assim, um passo em frente, não desistindo de querer mudar o mundo. O centro dessa revolução é o par amoroso, localizado no seu Paraíso de ternura, à sombra da Árvore da Vida. E será esse casal que se encenará na quarta epifania, a notabilíssima obra que é a colectânea de versos *Divina Voluptuosidade*, de 1923. Trata-se de um dos mais importantes volumes líricos das primeiras décadas do século XX. Nele e em primeiro lugar, Cortesão também abdica dos excessos oratórios de algumas das suas criações. Como se diz no subtítulo, estamos perante “poemas em redondilhas”²¹: um metro curto, que já nada tem a ver com as asas abertas dos amplos versos de muita da sua poesia anterior.

O livro torna-se valioso sobretudo porque nele se exprime, já não apenas a mensagem social e política do autor, mas sim o cerne da sua atitude espiritual. Jaime Cortesão não foi somente um homem empenhado em mudanças sociais – foi também, e muito, um revolucionário do país da alma. O que ele propõe nestes poemas, logo a começar pelo título, é uma conciliação entre pólos opostos da nossa cultura: uma fusão do corpo com o espírito de modo a se chegar a uma vivência justa, e por isso mais profunda, da divindade. Encontramo-nos, assim, perante uma religião reinventada: aberta a todas as dimensões do humano. O

²¹ Jaime Cortesão, *Poesia*, Lisboa: INCM, 1998, p. 145.

livro é habitado por um profundo desejo de harmonia e conciliação, quer entre culturas diferentes, como a cristã e a muçulmana, quer entre o paganismo e o cristianismo. Nele ocorre uma “fusão de contrastes”, uma “cristalização do sagrado e do profano”²²:

Glória a Deus! Eis o limite
De toda a humana beleza:
Alma de Santa Teresa
No corpo nu de Afrodite!²³

Encontramo-nos, pois, nesta colectânea de 1923, perante um dos limites, que é também cúpula, da obra de Cortesão. Ao longo do nosso estudo, temos sublinhado certos livros, deixando na sombra textos como *Egas Moniz*, um drama publicado em 1918 e estreado em 1919, obra que nos parece mera transição entre as alturas de *O Infante de Sagres* e a prosa problemática de *Adão e Eva*. Tal não quer dizer que não encontremos grandes poemas na colectânea *Glória Humilde*, de 1914, onde nos surge essa extraordinária peça que é “Desgraçada por amor”²⁴ – versos que sabem já a García Lorca, tendo, provavelmente, a sua origem em Baudelaire e no seu “Le vin de l’assassin”²⁵. De igual modo, em *Itália Azul*, podemos encontrar páginas luminosas, como aquelas dedicadas ao Vaticano e a Miguel Ângelo²⁶. Contudo, julgamos que as obras cruciais de Cortesão são aquelas que destacámos.

Toda esta aventura literária, que constitui uma demanda política e espiritual protagonizada por esse cavaleiro andante da nossa cultura que foi Jaime Cortesão, conclui-se com o volume *Missã da Meia-Noite*, publicado em 1940 sob o pseudónimo de António Fróis. Esta colectânea é o *requiem* que o autor escreveu para si mesmo e para toda a sua obra. Sem abdicar dos seus posicionamentos políticos, existem, porém, laivos de desespero que, num cenário metafísico grandioso, nos revelam o ruir de muitos sonhos. Talvez a passagem mais significativa seja aquela em que Jesus desce da Cruz para mudar o mundo – mas com o resultado atroz de voltar a ser executado²⁷. E embora a obra aponte para uma última revolução que tudo alterará, nas suas páginas sente-se sobretudo o inquietante poder do mal.

Por que motivo se esqueceu uma peregrinação literária deste calibre, pontuada por obras notabilíssimas? David Mourão-Ferreira aponta três causas para

²² José Manuel Azevedo e Silva, “O sagrado e o profano no pensamento etnográfico de Jaime Cortesão”, *Revista de História das Ideias*, vol. 8, Coimbra, 1986, p. 555 (535-555).

²³ Jaime Cortesão, *op. cit.*, p. 152.

²⁴ Jaime Cortesão, *op. cit.*, p. 93-95.

²⁵ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris: Éditions du Seuil, 1968, p. 109-110.

²⁶ Jaime Cortesão, *Itália Azul*, Lisboa: Portugalia, 1965, p. 127-135.

²⁷ Jaime Cortesão, *Poesia*, Lisboa: INCM, 1998, p. 218-232.

esta nossa amnésia de Jaime Cortesão: “a sua inserção em coordenadas anteriores ao modernismo”, os seus exílios e, finalmente, o seu destaque como historiador²⁸. Destes três motivos, aquele que nos parece ser mais consistente é o primeiro. Autores há, com efeito, que viveram fora de Portugal – e não foi por isso que obtiveram menos reconhecimento. Pelo contrário, a sua exterioridade enchia de ecos a nossa interioridade. Bastaria citar Eça de Queirós e José Saramago. Quanto à questão de ter sido historiador, pensemos no caso de Herculano, cujo trabalho nos campos de Clio – não anulou o reconhecimento da sua intimidade com as musas da poesia e da narrativa. Por isso, julgamos que, dos três motivos, só um, o primeiro, parece ter cabimento. De facto, como afirma Mourão-Ferreira, é verdade que Cortesão “inevitavelmente se quedou talvez no átrio da modernidade”²⁹.

Contudo, esta razão – não explica tamanho esquecimento. Também Teixeira de Pascoaes, de facto, nos sabe a romantismo, tal como o autor de *Divina Voluptuosidade*, também na obra do escritor de *Marânus* se ouvem os “sonoros ecos românticos”³⁰ que Urbano Tavares Rodrigues escutou em Cortesão – e o grau de reconhecimento do poeta de Amarante é muito maior. Por conseguinte, deve existir outro motivo que tenha enterrado Jaime Cortesão na cova do olvido. De resto, houve um tempo em que, embora o seu trabalho como literato fosse menos conhecido, se exaltava a sua obra de historiador. Joel Serrão chama a Cortesão “o maior historiador português do nosso tempo”³¹ – e Óscar Lopes classifica-o como o “maior historiador português contemporâneo”³².

Mas, na actualidade, até esta sua grandeza de historiador se está a esquecer: uma evidência de que a energia que o empurra para a desmemória tem raízes mais fundas do que os motivos que Mourão-Ferreira aponta. Com efeito, julgamos que o esquecimento de Cortesão se deve a outra causa: uma razão bem mais essencial para explicar esta amnésia da nossa cultura a seu respeito. Num texto publicado em 1952, num número de homenagem que a *Seara Nova* dedicou ao autor de *Memórias da Grande Guerra*³³, Aquilino Ribeiro narra o seu reencontro com Cortesão, que então vivia num distante exílio brasileiro. Afirma o romancista: “No domínio da política e visão espiritual do mundo, este nosso mundo levado por estradas tão ínvias como tormentosas, Jaime Cortesão mantém-se na posição

²⁸ David Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 15.

²⁹ David Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 18.

³⁰ Urbano Tavares Rodrigues, *op. cit.*, p. 81.

³¹ Joel Serrão, “Dr. Jaime Cortesão”, *Studia*, n.º 7, Janeiro de 1961, p. 357 (357-369).

³² Óscar Lopes, *Cinco Personalidades Literárias: Jaime Cortesão, Aquilino Ribeiro, José Rodrigues Miguéis, José Régio, Miguel Torga*, Porto: Edição do Autor, s.d., p. 11.

³³ Esse texto de Aquilino Ribeiro foi reeditado por Óscar Lopes em *Jaime Cortesão*, Lisboa: Arcádia, 1962, p. 229-231.

que todos lhe conhecíamos”³⁴. E, na conclusão desta entrevista, surge a seguinte reflexão³⁵:

Quando saio de casa de Jaime Cortesão, altas horas da noite abrasida, levo a consolação de haver recuperado o meu Portugal de há vinte, que digo eu? de há trinta anos. Aquele Portugal deslumbrado no limiar do mundo, sem superstição nem as ferropelas do absolutismo, que sacudira as escamas dos olhos e do espírito e começava a convalescer da alma retrógrada e enfezada.

Neste excerto de Aquilino é que se encontra a chave da questão: Jaime Cortesão simbolizava, em 1952, o Portugal “de há trinta anos” – isto é, a Lusitânia ideal da Primeira República. Ele é, desde *A Morte da Águia* até *Missa da Meia-Noite*, a mais perfeita encarnação literária dos ideais do nosso primeiro republicanismo, numa versão aberta, culta, marcada por um “misticismo laico”³⁶. Ora, ao longo do século XX, Portugal pôs de lado esse projecto, como uma ilusão perigosa, um sonho que tinha falhado – e, ao proceder assim, rasurou também a obra de Cortesão. Por isso, a memória de este enorme escritor foi-se apagando, do mesmo modo que a Primeira República foi ficando para trás.

As culturas não perdoam os erros dos autores: mesmo quando se trata de excelentes escritores, há um preço a pagar pelos caminhos que se apontam, veredas que pareciam mágicas, que eram talvez as correctas – mas que, depois, pelos mistérios da História e pelos venenos do mal, se transformam em percursos pantanosos. Cortesão tem pago um preço altíssimo, e sem dúvida injusto, pelo abraço que deu à causa republicana. O escritor era, em palavras do próprio Afonso Costa, “o mais ingénuo”³⁷. E com efeito, na sua obra, o ideário republicano surge-nos em toda a sua limpidez, em toda a sua transparência.

A este “erro” do republicanismo, devemos acrescentar um outro. Cortesão, embora intensamente crente, nunca se conformou com a opção de Jesus: “o meu Reino não é deste mundo”³⁸. O escritor pensou sempre que o Reino de Deus tinha de ser deste mundo. Era aquilo a que ele mesmo chamou a santidade da heresia³⁹. Apostou assim, talvez excessivamente, numa revolução social. No fundo, era o célebre ideal do império do Espírito Santo, tão presente na nossa cultura – algo que, para ele, nasceria da prática de um intenso franciscanismo⁴⁰. Neste artigo, porém, não nos ocuparemos das ideias históricas de Cortesão,

³⁴ *Op. cit.*, p. 230.

³⁵ *Op. cit.*, p. 231.

³⁶ José Manuel Azevedo e Silva, *op. cit.*, p. 555.

³⁷ Jaime Cortesão, *Memórias da Grande Guerra*, Lisboa: Portugalia, 1969, p. 59.

³⁸ São João, 18: 36.

³⁹ Jaime Cortesão, *Poesia*, Lisboa: INCM, 1998, p. 222-223.

⁴⁰ José Manuel Azevedo e Silva, *op. cit.*, p. 541-549.

já muito bem sintetizadas por Óscar Lopes⁴¹. Devemos ainda acrescentar que a posição espiritual de Cortesão implica bastante subtilidade⁴²: é verdade que procurava corrigir Jesus – mas, ao mesmo tempo, contrariamente a um certo ateísmo republicano, nunca negou a importância da espiritualidade no tecido social e no devir da história. Esta visão das coisas aparece-nos de forma clara no magnífico estudo que dedicou a *Eça de Queirós*⁴³.

O projecto republicano e a mudança do mundo para Paraíso, à sombra da *Árvore da Vida*, uma presença recorrente nos seus textos⁴⁴ – foram os dois moínhos de vento que deitaram ao chão este ilustre cavaleiro andante da nossa história literária. Não lhe chamemos “erros”, mas sim sonhos que teve e não aconteceram. Contudo, recordemos que há um preço a pagar pelos melhores escritores quando aquelas portas oníricas para que apontam com as suas obras – afinal não se abrem. Em certo sentido, o próprio Cortesão reconheceu implicitamente a derrota, fechando-se numa vida monástica de historiador. Ele, que tinha substância de herói, passou a viver no meio dos heróis do nosso passado, recuando para épocas em que o seu perfil exemplar fazia todo o sentido. A historiografia constituiu, portanto, um segundo exílio intelectual, que se sobrepôs ao banimento político.

Resulta difícil não nos comovermos com esta peregrinação literária de Jaime Cortesão. Enganou-se, é certo, mas apenas porque era um bem-aventurado que tinha fome e sede de justiça. Os seus erros, como os de D. Quixote, acabam por representar magníficas lições. Por isso, insistimos no carácter crucial das quatro obras suas que destacámos: *O Infante de Sagres* (1916), *Memórias da Grande Guerra* (1919), *Adão e Eva* (1921), *Divina Voluptuosidade* (1923) – e, como epitáfio por um sonho, também *Missa da Meia-Noite* (1940). Estes livros compõem o mais belo e completo arco-íris da nossa Primeira República. Num tempo de tantas crueldades como é o actual, a exigência de justiça que movia Jaime Cortesão continua a ser um desafio que, embora não nos dê um planeta perfeito, nos dará certamente um mundo melhor.

⁴¹ Óscar Lopes, *Jaime Cortesão: 1884-1960*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1985. Outra síntese da fase inicial do trabalho historiográfico de Cortesão: Joaquim Romero Magalhães, “No trilho de uma ambição: o poeta-historiador Jaime Cortesão (1910-1927)”, in AA. VV., *Cidadania e História: Em Homenagem a Jaime Cortesão*, Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1985, p. 27-48.

⁴² António José da Silva fala de “alguma ambiguidade” espiritual na obra de Jaime Cortesão, no longo estudo que dedica a esta questão: *Naturalismo e Religiosidade em Jaime Cortesão*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa/Faculdade de Teologia, 2000, p. 215.

⁴³ Jaime Cortesão, *Eça de Queiroz e a Questão Social*, Lisboa: Portugalia, 1970.

⁴⁴ Existem referências muito significativas à *Árvore da Vida*, outro dos *ex-libris* de Cortesão, quer na peça *Adão e Eva* (Jaime Cortesão, *Teatro*, Lisboa: INCM, 1998, p. 221-224, p. 288-289, p. 298), quer em *Missa da Meia-Noite* (Jaime Cortesão, *Poesia*, Lisboa: INCM, 1998, p. 221-224).

Raul Leal ou da Inclassificável Vertigem¹

Pedro Vistas²

Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
Para que havemos de ir juntos?

Não me peguem no braço!
Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho.
Já disse que sou sozinho!
Ah, que maçada quererem que eu seja da companhia!

Fernando Pessoa

La Raison, Antéchrist impur
Qui ne connait que la Matière

Raul Leal

– A propósito da tentadora atribuição do título de “surrealista” à obra lealina –

A tendência taxonómica no labor intelectual, por mor da conveniência de armarção em domínios classificatórios coerentes, não raramente mutila a diferença efectiva do que assim classifica. Ora é a irreductível diferença o que em cada objecto de estudo oferece o seu carácter distintivo, o que fundamentalmente haja

¹ Texto que teve por base a conferência homónima, a 18 de Novembro, de 2013, na FCG, inscrita no *Congresso Internacional Surrealismo(s) em Portugal*, organizado pelo Sr. Dr. Rui Sousa a quem agradecemos.

² Instituto Politécnico de Viana do Castelo; Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos.

de ser estudado e destacado, mesmo sob risco de assim se desarrumarem os edifícios compendiários. Será sempre do plexo tensivo entre a demanda classificativa e a investigativa, ou a conformista e a inconformista, que ainda poderão resultar classificações úteis para a instrumentação pedagógica, cumprindo porém não desatender à possibilidade aporética do inclassificável, do radicalmente diferente, do novo. Autor esquecido, sobrevivendo quando muito pela sua negação em caricatura, Raul Leal começou entretanto a ser recuperado, talvez mais por necessidade de novos estudos, isto é, de objectos de estudo inexplorados para corresponder ao peticionismo de comunicações, estudos ou teses da indústria de saberes, do que efectivamente por demanda cultural de estudos novos ou acerca do novo, que se constituam com disponibilidade para divisar a diferença. Assim, envereda-se pelo risco de analisando, perverter, de, pretendendo desocultar, velar irremissivelmente, e de assim, sob a égide do já conhecido, corromper o que neste desconhecido seja ainda além das categorias classificativas³. Poucos, conquanto relevantíssimos, foram os exegetas capazes de discernir esta inviolável diferença; Fernando Pessoa aprecia a obra de Leal como “um sistema que não é já, propriamente, uma filosofia: transcende a filosofia. Mas, como é, apesar de tudo, filosofia, é a filosofia transcendendo-se a si própria”⁴. Mário Saa admite-o como futurista, mas afirmando: “é-o puramente, sem *farisaísmo*, e como infelizmente não sucede à maior parte dos novos artistas. Ele não é futurista, pois que é o próprio *futurismo!*”⁵. Álvaro Ribeiro declara: “Raul Leal (...) não se apresenta hoje como autor consagrado, não se situa na posição defensiva de teses já raciocinadas, não assume uma atitude reaccionária”⁶. Já António Banha de

³ A propósito, no drama autobiográfico *O Incompreendido*, exclama Jorge Vilar, *alter-ego* de Leal: “Horroroso é existir no isolamento de tudo, por ninguém compreendido, a todos estranho!”; (Acto II, cena 2, 75). Já na correspondência a Jorge de Sena, surpreende-se a vigorosa assunção de unicidade: “Neste desmedido isolamento e profundo apagamento de vida em que sou forçado a vegetar verdadeiramente em virtude da odiosa hostilidade do meio que me acusa de excessiva independência de espírito e de carácter, mesmo de excesso – *que muito me honra* –”. Cf. Jorge de Sena – Raul Leal, *Correspondência – 1957-1960*, Lisboa: Guerra e Paz, 2010, p. 43.

⁴ Na mesma fonte, Pessoa enfatiza mais ainda o carácter transcendente da obra em causa: “O sistema de Hegel é o materialismo do transcendente; o de Raul Leal é o transcendentalismo do Transcendente”. E, confirmando a inexplicabilidade do que é inconsútil e fruto de visão intuitiva: “A impossibilidade de o explicar explica-o. Não se pode definir – e essa é a sua definição”. O grande vate entende, pois, que o carácter indecifrável é constitutivo da mensagem em causa: “Era impossível que quem concebeu tal sistema o pudesse exprimir claramente. Exprimi-lo claramente, mesmo, é não o compreender”. Cf. Fernando Pessoa, *Caderno de notas de Fernando Pessoa*, BNP Esp. E3/144X-1-144, 64v-65r.

⁵ Cf. Mário Saa, *A Invasão dos Judeus*, Lisboa: Libânio da Silva, 1925, p. 286. Ainda quanto à inclassificabilidade, afirma: “Raul Leal, espírito altamente anti-científico, é, portanto, um adversário de soluções de problemas; não é metafísico, é um sacerdote da Metafísica”. Cf. *Ibidem*, p. 288.

⁶ Cf. Álvaro Ribeiro, “Raul Leal, 16-02-1961: Diário de Notícias”, in Raul Leal, *O Sentido Esotérico da História*, Lisboa: Livraria Portugal, 1970, p. 56. Explicando o dinamismo lógico em causa, intuitivo mais do que mental, avança ainda: “A insolvência e a falência das oposições

Andrade adverte que o “esoterismo do seu pensamento, como qualquer doutrina que se apossa do espírito do homem, é bem capaz de o guiar *sinceramente em determinada direcção* que aos outros se afigura excêntrica e... feérica!”⁷. Pinharanda Gomes, o mais diligente dos seus hermeneutas, considera que “a obra de Raul Leal, salvo umas tantas influências futuristas e paracletianas de tradição oriental, se caracteriza por possuir um pensamento original, de invenção, que só é dele e de mais ninguém”⁸. Resulta destas avaliações a identificação de uma inclassificável diferença como designativa da obra de Raul Leal⁹, que, não obstante, militou em todos os movimentos de vanguarda portugueses, culminando na

dualistas (posição-oposição) obrigam os pensadores mais sérios, aqueles que não se perturbam com a previsível repetição das emoções sociais, a rejeitar a dialéctica e a adoptar a ordenação por tríades. O estúpido princípio do terceiro excluído foi revogado pelo inteligente princípio do terceiro incluído. Na estrutura da lógica triádica ou psicodinâmica se integram todas as especulações actuais sobre Cristo Redentor, Divino Paraclete, Espírito Santo, especulações ocultistas, messianistas e proféticas pelas quais os novos escritores provam e comprovam que a filosofia portuguesa continua referida ao primeiro mistério teológico”. Cf. *Ibidem*, p. 55. E, o exigente filósofo declara ainda: “É certo que a personalidade de Raul Leal (...) não beneficia de laudativos favores entre os seus contemporâneos, mas os mesquinhos e efémeros motivos de tal injustiça, por não estarem legitimados na ordem da apreciação intelectual, hão-de diluir-se como toda a inveja no abismo vingador do tempo”. E ainda: “A sua atitude, a sua acção e a sua evolução deram-lhe jus a ser considerado um dos mais significativos pensadores do tempo presente.” Cf. *Ibidem*.

⁷ Cf. António Alberto de Andrade, “O Sebastianismo de Raul Leal: Texto do artigo no Diário da Manhã, de 22-04-1965”, in *O Sentido Esotérico da História*, ed. cit., p. 59.

⁸ Cf. Pinharanda Gomes, “O Incompreendido – Por Ocasião da Morte de Raul Leal”, in *Filologia e Filosofia*, Braga, Editora Pax, 1966, p. 53. Pinharanda Gomes considera o poeta-filósofo como “uma das personalidades mais singulares da vida cultural portuguesa e, sem dúvida, a mais singular de uma geração de gente singular”. Cf. *Ibidem*, p. 49. Quanto à incompreensão do âmbito da obra, escreve ainda: “Falando em Nazaré, disse Jesus: ‘Profeta algum é bem recebido na sua Pátria’ – e os Portugueses legislam: ‘Santos da porta não fazem milagres.’ A acuidade quotidiana das palavras do Mestre encontra a correspondente parábola na vida de Raul Leal (Henoch), que, porque profeta e místico, porque potência afirmacional e construtiva, sempre encontrou os negadores da sua jeira. Dos apóstolos e dos profetas receia-se muito e cita-se pouco: sinais contraditórios entre a mentalidade e a seriedade humanas, precisa-se que o tempo passe e no passamento surja a florescência”. Cf. *Idem*, “Raul Leal, Iniciação no seu Conhecimento”, in *Pensamento Português III*, Braga, Editora Pax, 1975, p. 66. E, ainda quanto à originalidade: “A obra henochina interessou-me, principalmente, pelo valor intrínseco de portentosa originalidade [portentosa!], criada numa época de tendência associativa (...).” Cf. *Ibidem*. O filósofo do Grupo da Filosofia Portuguesa não deixa de diagnosticar as razões para a incompreensão a que Leal se viu sujeito: “A primeira questão cinge-se ao facto evidente da obra henochina se ligar a uma expressão geométrica e de pouca elaboração formal, ou da inexistência da preocupação com a acessibilidade e o magistério. Provocou isso o isolamento do pensador cujo dinamismo lógico raramente se concretizou numa acção docente que pertence a todo o movimento de qualquer obra feita com génio”. Cf. *Ibidem*, p. 72.

⁹ Na revista *Presença* lê-se: “ ‘J’ai reçu et lu avec plaisir votre LETTRE TRÈS IMPORTANTE...’ sublinha Marinetti na carta em que respondeu à já citada. Entre nós, poucos se não envergonhariam de considerar MUITO IMPORTANTE uma carta de Raul Leal: A elevação e a lucidez dum espírito tão estranho é perfeitamente inadmissível ao cérebro dos nossos HOMENS DE SENSO”. Cf. “Tábua Bibliográfica – Raul Leal”, in *Presença – Folha de arte e crítica*, Nº 18, Coimbra, Janeiro de 1929, p. 11.

colaboração com os surrealistas. De facto, Leal integra o projecto de *Orpheu*, não deixando de pontificar nas revistas *Centauro*, *Portugal Futurista*, *Contemporânea*, *Athena*, *Sudoeste* e *Presença*, estas ainda inter-dialogantes, mas também noutras, de projectos tão díspares quanto *Pirâmide*, *Acto* ou *Tempo Presente*. Destes cometimentos, ter-se-á aproximado especialmente de *Orpheu*, pela participação no que foi, afinal, uma obra de insuperável diferença, mas sobretudo pela tantas vezes proclamada afinidade com o inventivo e inclassificável génio de Fernando Pessoa¹⁰, e ainda de *Portugal Futurista*, porque no futurismo pretende surpreender um aspecto convergente com a sua visão, a saber, a vertiginista percepção da activa relatividade contrástica de tudo quanto há; permite tal que na pura subjectividade se possa assim aceder à objectividade pura¹¹, e, porquanto toda a sua obra se dispõe no futuro, até porque futurar é transcender, e é esse o processo pelo qual Leal pretende aceder ao transcendente, objecto que acima de tudo visa, reconhece-se-lhe uma especial congenialidade com o futurismo. Isto mesmo fica explícito quanto em 1921 contacta Marinetti propondo-lhe a criação de uma Igreja Futurista, que mais não era do que a Igreja paraclética da nova idade graciana¹² da qual seria o profeta. Torna-se assim evidente que a inte-

¹⁰ Escreve Raul Leal: "(...) não é apoiado à muleta de Orpheu que pretendo alcançar a imortalidade, como parece insinuar o Prof. Prado Coelho, mas tão-somente pelo meu próprio valor pessoal, enfim, pelas minhas criações, o que não impediu que, após a morte trágica do Mário de Sá Carneiro, me tornasse eu o maior amigo de Fernando Pessoa, conforme tantas vezes me mostrou e principalmente pelo *manifesto* que publicou em *minha defesa e consagração*". Cf. Raul Leal, "O Sentido Esotérico da História", in *O Sentido Esotérico da História*, ed. cit., p. 43. Pessoa é, porventura, aquele que a Leal merece os mais sólidos e entusiásticos elogios, como fica patente na carta que escreve a António Pedro, onde dá conta de um estudo sobre o vate, titulado "Fernando Pessoa, Precursor do Quinto Império", depois ganhando o título principal "A Idade Paracletiana", tendo um dos capítulos o nome "Fernando Pessoa, Um dos Oito Maiores de Portugal". Cf. José Augusto França, "Duas Cartas Inéditas de Raul Leal (1886-1964)", in *Revista Colóquio/Letras*, Nº 95, Jan., 1987, p. 77. Para um cotejo problematizador entre Leal e Pessoa, veja-se de Rui Lopo, "Raul Leal e Fernando Pessoa, Um Sublimado Furor Diabolicamente Divino", in *Pessoa Plural*, Nº 3, Primav. 2013, p. 1-27. Quanto a *Orpheu*, projecto de suma diferença, importa ainda aquilatar a pronúncia de Mário de Sá Carneiro em carta a Fernando Pessoa (de 05/11/1915): "O que diz do Leal, curioso e certo, creio. É muita pena que o rapazinho seja um pouco Orpheu demais". Cf. Sá Carneiro, *Mário de, Correspondência com Fernando Pessoa*, (Edição de Teresa Sobral Cunha), Vol. II, Lisboa: Círculo de Leitores, 2003, p. 112.

¹¹ É a conclusão do texto que publica no único número da dita revista, onde se lê: "Or la relativité est pure, est donc en soi et le fait d'être en soi porte la relativité à s'impreigner d'objectivisme pur, de pur concretisme à travers son esprit de puré subjectivité". Cf. LEAL, Raul, "L'Abstractionnisme Futuriste – Divagation Outrephilosophique-Vertige à propôs de l'oeuvre géniale de Santa Rita Pintor, 'Abstraction Congénitale Intuitive (Matière-Force)', la suprême réalisation du Futurisme", in *Portugal Futurista*, Nº 1, Nov., de 1917, p. 13. Explícita depois: "Or les futuristes voient bien la relativité-activité de tout (...)" Cf. *Ibidem*, p. 14. Esta relatividade dinâmica é percebida como objectiva, por isso mesmo é mecanizada: "(...) ils la mécanisent vraiment, le déroulement de rapport est pour eux un déroulement mécanique. Le processus de *relativité* est pour les futuristes un processus de *relativité physique* ce qui accentue ce qu'il y a d'objectif chez elle". Cf. *Ibidem*.

¹² Confira-se a menção a este episódio em Raul Leal, *Sindicalismo Personalista – Plano de*

gração em movimentos, enquanto empreendimentos colectivos, serviu a expressão da sua indómita singularidade, assim como as vanguardas, como campanhas estéticas revolucionárias, foram tidas como ambientes favoráveis à profecia do Novo-Futuro. Nesta perspectiva, atendendo já ao Profeta Henoch, mais do que ao artista-filósofo Raul Leal, poder-se-á postular que aquele está na vanguarda das vanguardas porque a sua Visão é d'Além, sendo já o próprio futuro, face ao qual todas as vanguardas resultariam envelhecidas *a priori*¹³. Todavia, não poucas vezes tem sido o autor inscrito nas correntes estético-culturais com as quais colaborou, igualizando-se destarte a diferença numa classificação genérica que trai a identidade da obra em análise. Terá sido este também o caso com o surrealismo, pelo que importa verificar a efectiva relação da obra lealina com este movimento¹⁴.

A presença de Raul Leal no iconoclasta e libertário Grupo do Café Gelo recebe duas leituras distintas. Ele é, por um lado, o heróico representante do primeiro modernismo português, o escritor maldito de surreal percurso biográfico, o exemplar transensor de todas as limitações, mas é, doutro ponto de vista, o não arregimentável, o proponente de um modelo civilizacional ininteligível ao dito grupo, o profeta-místico que usa a arte com um declarado propósito religioso. Ilustrativo da primeira leitura é o entusiástico reconhecimento que lhe devota Mário Cesariny, que em “Um Auto para Jerusalém” chega a substituir uma passagem que considera demasiado neo-realista por extractos poéticos de Raul Leal, fazendo-o comparecer na peça como personagem profético¹⁵. Publica-

Salvação do Mundo –, Verbo, Lisboa: 1960, p. 50.

¹³ Consideração justificada pela etimologia de Profeta, que deixamos em maiúscula para destacar esta leitura. Aliás, Leal sabia-se precursor: “Et c’est Moi, le sombre Precurseur / Du D’vin Paraclet, ‘sprit d’la Mort, / Qui vous conduira en Fureur / Á l’Abime-Vertig’des Forts... / Osiris s’est dévoilé, / Le Sphinx s’évanouit enfin, / Le Saint-Esprit en éclairs brisés / Jaillit intense, fort, vibrant... // Avec la Protection Divine / Ou de loin ou de tout près / Je provoquerais la ruine / De la seconde Salomé... / Sans crainte suivez-Moi alors, / J’suis Henoch, le Prophet’ sacré, / En avant, soldats de la Mort / Le Saint-Esprit est Mon Bouclier!”. Cf. Raoul Leal (Henoch), *Le Dernier Testament – Antéchrist et la Gloire du Saint-Esprit – Hymne-Poème-Sacré*, Lisboa: Portugália Editora, 1920, p. 39.

¹⁴ É significativa, a propósito, a consideração de Pinharanda Gomes: “Todavia, a propósito, cabe referir que existem, pelo menos, as seguintes classificações (escritas, aliás), para a obra de Raul Leal: confucionismo, profetismo, paracletianismo, exotismo, loucura, e, pasmemos, surrealismo”. Cf. Pinharanda Gomes, “O Incompreendido – Por Ocasião da Morte de Raul Leal”, In *Filologia e Filosofia*, ed. cit., p. 49.

¹⁵ Diz o autor: “Na presente versão, que se pretende definitiva, eliminou-se a ‘Voz dos Servos de Jerusalém’ da edição Guimarães, substituída por dois extractos de versos de Raul Leal (Henoch), colhidos em ‘*Le Dernier Testament – Antéchrist et la Gloire du Saint-Esprit – Hymne-Poème-Sacré*’, ed. do autor, Lx. 1920, e ‘Psaume’, do primeiro número da revista ‘*Pirâmide*’, Lx., Fev., 1959”. Cf. Mário Cesariny, *Nobilíssima Visão*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1991, p. 78. É muito significativa a descrição da entrada do personagem Raul Leal (Henoch), ostentando um “simples, mas solene traje de mágico por baixo do qual se dissimulavam andrajos”, e surgindo ainda de “coroa na cabeça e vara alta na mão”, dizendo-se depois que “perdeu a coroa mas conserva a vara”. Note-se que

o também em *O Virgem Negra*, onde inclui ainda um poema que lhe é dedicado e no qual se lê o entendimento da suprema diferença em causa: “O Raul Leal era/O único não-heterónimo meu”¹⁶. Como evidenciador da segunda leitura, temos o eloquente comentário de Luiz Pacheco a propósito dos que se reuniam no Gelo: “Grupo heterogéneo. Afinidades electivas, de geração, de interesses comuns, estético-políticos, *quantum satis*. Um cheirinho a homossexualismo, um grãozinho de génio nalguns, inconformidade geral. Anarquia nos espíritos e nos propósitos de quase todos. E uma certa camaradagem, também. Que excluía o sectarismo político, pois ali eram aceites, às vezes gozados, o Raul Leal, o Goulart Nogueira, dois nomes que me esqueceu atrás”¹⁷. A colaboração com o grupo consubstancia-se na publicação de um poema no primeiro número de *Pirâmide*, número organizado por Cesariny, onde se anuncia Leal como “figura gloriosa do Movimento Orfeu”¹⁸. Já no segundo número, Luiz Pacheco, numa recensão ao número inaugural, recorda que a revista “publica, sem medo, um inédito de Raul Leal, mas é esse um Autor condenado a significativo silêncio, um perseguido, que só ‘os malucos do Gelo’ se atrevem a homenagear com a polícia à vista”¹⁹. Desta participação colaborativa no Grupo do Café Gelo, resulta a noção de haver, pelo menos, uma feição surrealista em Raul Leal, como fica patente, por exemplo, na selecção de partes de “Messe Noire” na antologia de Natália

se a perda da coroa significa um abaixamento de condição social, a manutenção da “vara alta” é um manifesto símbolo de poder religioso-espiritual. Cf. *Ibidem*, p. 98-99. Para acompanhar este projecto de Cesariny desde a sua concepção, veja-se a carta deste a Maria de Fátima Marinho na qual se lê que prescinde de António Maria Lisboa em favor de Raul Leal. Por outro lado, teria planificado introduzir uma tradução dos excertos mas decide-se, finalmente, a manter o francês original, ficando inludivelmente patente o respeito pela obra assim citada. Cf. Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa: INCM, 1987, p. 359-360.

¹⁶ No mesmo poema lê-se ainda: “O Raul Leal era/O único verdadeiro doido do ‘Orpheu’./Ninguém lhe invejasse aquela luxúria de fera?/Invejava-a eu”. E “(...) O Raul era/ Orpheu”. Cf. Mário Cesariny, *O Virgem Negra – Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras por M.C.V.*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p. 79. Recordamos a consideração de Sá Carneiro, posto que pejorativa, em carta datada de 05/11/1915: “É muita pena que o rapazinho seja um pouco Orfeu demais”. Cf. Sá Carneiro, Mário de, – *Correspondência com Fernando Pessoa* – Vol. II, ed. cit., p. 112.

¹⁷ Cf. Luiz Pacheco, *Textos de Guerrilha*, Lisboa: Ler Editora, 1979, p. 18 Importa ainda compreender que o posicionamento político do Grupo do Gelo é explicitado no Nº 2 da revista *Pirâmide*, no qual Virgílio Martinho se insurge contra o Movimento 57, acusando-o de impor um nacionalismo conservador e contra-revolucionário, sendo que a filosofia paraclética de Leal estaria muito próxima do que o movimento dirigido por António Quadros professava. Cf. Virgílio Martinho, “Sobre a literatura de alguns a propósito do ‘Movimento 57’”, in *Pirâmide*, Nº 2, Junho, 1959, p. 25-28. Para uma exposição da portugalidade do pensamento e acção de Leal, veja-se de Joaquim Domingues, “Situação de Raul Leal”, in *Nova Águia*, Nº 16, 2º Semestre, 2015, p. 123-130.

¹⁸ Cf. *Pirâmide*, Nº 1, Fevereiro, 1959, (contracapa). O poema de Leal (“Psauze”) comparece entre as páginas 10 e 11. É um de onze textos “psálmicos” que constituiriam a obra “Martyr de l’Occulte”, em parte publicada na *Presença*.

¹⁹ Cf. Luiz Pacheco, “A Pirâmide & a Crítica”, in *Pirâmide*, Nº 2, ed. cit., p. 35 (35-38).

Correia²⁰, ou de abordagens sobre o autor em literatura analítica que verse sobre o surrealismo. Porém, tendo em conta a complexidade e a diferença da obra em avaliação, e ainda a polissemia do conceito, há que escrutinar se tal atribuição é, mesmo que parcialmente, legítima, sob risco da autobiografia espiritual de Leal se efectivar como auto-profecia, ficando este perpetuamente *incompreendido*. E precisamente na apresentação de “O Incompreendido” verifica-se o uso do conceito, adjectivado não sem preocupação formal: “Nesta peça expinho em grande parte e interpreto emocionantemente a minha angustiada vida de adolescente sonhador, fazendo de mim próprio, bem auto-introspeccionado, uma profunda psicanálise, com um certo carácter surrealista e existencialista, *muito antes de terem aparecido essas tendências no mundo*, que só no intervalo das duas Grandes Guerras (...) se impuseram, tantas vezes desalentadoramente”²¹. Embora durante este período, “surrealismo” fosse já sinónimo de extravagante, delirante ou feérico, são evidentes os elementos que legitimam formalmente o uso do conceito, pela menção ao sonho, à autoscopia, e à psicanálise, isto sem ignorar a relativização do termo, por ser precedido pela descrição indefnida “um certo carácter”, e ainda pela declaração de pioneirismo face ao mesmo; o passo apreciado mostra assim, a um mesmo tempo, um uso apropriado do termo e uma resistência a qualquer vinculação absoluta ao que esteja em causa. Tomando este excerto como exemplo, entende-se que só se pode apurar seriamente a hipotética inserção de Leal no surrealismo se por tal entendermos a fixação matricial do movimento, aquela que afinal lhe concede o reconhecível aparato formal, e não as múltiplas reinvenções ulteriores, resultantes de dissidências várias²².

Se a extraordinária biografia de Raul Leal não pode ser designada como critério para elegê-lo como surrealista²³, o seu estilo desconforme pode conduzir a tal apreciação. Todavia, a aparente desorganização da sintaxe e a peculiar semântica, são menos a perseguição de uma vanguarda estética do que a decorrência de uma coincidência ontológica com o anunciado. Inscrevendo-se na tradição profética, há como que um visionarismo de quem participa o transcendente de um plano já de além e não de aquém, dispondo-se o que se anuncia através de processos anfibológicos finos, vertebrados pelo princípio do terceiro incluído, distantes da racionalidade estrita. Com efeito, Raul Leal lavra um verbo expedicionário, mutável, vertigíco, apto a retraduzir o sempre-além, irretentível

²⁰ Natália Correia (Org.), *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1973, p. 250-255.

²¹ Raul Leal, “Advertência”, in *Tempo Presente*, Nº 20, Dezembro de 1970, p. 75.

²² Como é conhecido, o movimento surrealista fez-se de várias dissidências, constituindo uma diversidade que, não raramente, já pouco encontra de correspondente com a matriz genésica.

²³ A título exemplar, considerem-se as missivas expedidas por Leal a Sá Carneiro e a Fernando Pessoa, publicadas em Mário Cesariny, *O Virgem Negra – Fernando Pessoa explicado às Crianças das Naturais e Estrangeiras por M.C.V.*, ed. cit., p. 95-114.

em lógicas binomiais de aquém-comunhão, e plasmando assim uma obra que interpela, desafia, e que só se permite ler se o leitor se abandonar a isso que haja a ser lido. A dialéctica de uma lógica de contradição²⁴ superando uma outra de identidade, poderia ser um ponto convergente que fizesse de Leal um precursor²⁵, mas assim, também Heraclito seria um precursor do surrealismo, donde melhor se percebe o carácter epigonal das vanguardas. Não se trata, ao modo de Lautréamont, de um processo que requeira a transmutação entre factos incompatíveis num plano incompatível aos mesmos²⁶, uma vez que não se parte de uma construção ou de um mero processo para produzir uma evidência mas, ao contrário, de uma evidência que demanda um processo poético e vivo, donde que muitas vezes antinómico, paradoxal, contrastado, vertigoso, porém nunca ao encontro de uma qualquer arbitrariedade estética válida por si mesma²⁷. Por outro lado, e não obstante o dito, verifica-se em Leal uma consistência discursiva, um sólido maneio de conceitos, ainda que dinâmicos e mutantes, e uma intenção directiva autoral, que apartam qualquer possibilidade de automatismo suposto. A legitimidade da *écriture automatique*, esteada na pretensa libertação do inconsciente face ao jugo racional, fruto da cultura censória do *superego*²⁸, desencontra-se do Profeta vertigoso que não alija os processos racionais, nem tampouco o juízo de gosto ou a vontade consciente, antes os submete a uma instanciação metafísica e transcendente que os transformam. Cumpre aliás notar como estranho que o *sur-réalisme* pretenda a supinação da realidade através do mergulho no inconsciente, sem apelação, nesse oceânico infinito privado de qualquer centro, de uma redenção supra-consciente ou de qualquer vislumbre de processos de pensamento menos pobres²⁹. Breton, que aspira a que o sur-

²⁴ Que, no rigor da conceptualização lealina, melhor seria dita de “contrástica”.

²⁵ No Segundo Manifesto, Breton critica o pensamento binomial e a lógica do terceiro excluído: “Nous disons que l’opération surréaliste n’a chance d’être menée à bien que si elle s’effectue dans des conditions d’asepsie morale dont il est encore très peu d’hommes à vouloir entendre parler. Sans elles il est pourtant impossible d’arrêter ce cencer de l’esprit qui reside dans le fait de penser par trop douloureusement que certaines choses ‘sont’, alors que d’autres, qui pourraient si bien être, ‘ne sont pas’”. Cf. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris: Gallimard, 1971, p. 150.

²⁶ Pensa-se aqui no seminal fragmento de Lautréamont, que inspirou Breton ou Max Ernst nas suas reflexões: “Il est beau comme (...) la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie”. Cf. Isidore Ducasse-Comte de Lautréamont, “Les Chants de Maldoror”, in *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1993, p. 233-234.

²⁷ Não observa qualquer arbitrariedade estética na obra de Raul Leal, por nela se verificar antes uma sólida coerência ética decorrente de uma comunhão ontológica com o anunciado, como se pode compreender através do nosso estudo: Pedro Vistas, *A Hetero-Ortodoxia de Raul Leal* (a publicar brevemente).

²⁸ Breton identificava esta cultura censória com o racionalismo materialista burguês.

²⁹ Esta é uma das causas da redita indefinição do surrealismo que virá a condenar os seus movimentos, por falta de ordenação e de referências, a sucessivas rupturas e dissidências. Breton manifesta, não raras vezes, uma recusa terminante de tudo o que seja evidente ou a tudo o que saia de um automatismo psíquico puro: “L’intraitable manie qui consiste à ramener l’inconnu au connu, au

realismo vingue desde logo na literatura, padece de uma desconfiança mortal quanto à demiúrgica capacidade supra-consciente do poeta, remetendo por isso para a magmática e informe matéria inconsciente, psicologizando, ademais, o fenómeno da inspiração que pretende ver dominado³⁰; nada, afinal, mais estrangeiro ao domínio místico-profético de Leal. Demais, confrontam-se aqui, desde logo, concepções distintas do que seja a realidade, também pelo expediente gnosiológico próprio, pois que se o empirismo materialista do surrealismo³¹ tende a perceber uma realidade estreitada que é necessário suplantar e aumentar, o vertigíco idealismo realista de Leal³² admite que a realidade jaz no inclassificável e no impreciso infinito ultra-racional de Deus³³, pelo que não se trata já de uma transfiguração gnóstica mas de uma mística anuência oblativa; se os primeiros pretendem atingir o que pode ser³⁴, o segundo anuncia o que É, ainda que seja este um anúncio do inexprimível. Contudo, na demanda de libertação

classable, berce les cerveaux". Cf. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, ed. cit., p. 17. Veja-se ainda, quanto a este aspecto, o expressivo passo seguinte: "Et le diable preserve, encore une fois, l'idée surréaliste comme toute autre idée qui tend à prendre une forme concrète, à soumettre tout ce qu'on peut imaginer de mieux dans l'ordre du fait (...)" Cf. *Ibidem*, p. 92.

³⁰ Escrevendo a propósito: "Par ailleurs il exige que, par le chemin inverse de celui que nous venons de les voir suivre, ceux qui possèdent, au sens freudien, la 'précieuse faculté' dont nous parlons, s'appliquent à étudier sous ce jour le mécanisme complexe entre tous de l'inspiration et, à partir du momento à l'on cesse de tenir celle-ci pour une chose sacrée, que, tout à la confiance qu'ils ont en son extraordinaire vertu, ils ne songent qu'à faire tomber ses derniers liens, voire – ce qu'on n'eut jamais encore osé concevoir – à se la soumettre". Cf. *Ibidem*, p. 119-120

³¹ Na introdução a *Signe Ascendant*, discutindo as relações entre a analogia mística e a analogia poética, que preconiza, escreve: "L'analogie poétique diffère foncièrement de l'analogie mystique en ce qu'elle ne présuppose nullement, à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à se manifester. Elle est tout empirique dans sa démarche, seul en effet l'empirisme pouvant lui assurer la totale liberté de mouvement nécessaire au bond qu'elle doit fournir. Considérée dans ses effets, il est vrai que l'analogie poétique semble, comme l'analogie mystique, militer en faveur de la conception d'un monde ramifié à perte de vue et tout entier parcouru de la même sève mais elle se maintient sans aucune contrainte dans le cadre sensible, voire sensuel, sans marquer aucune propension à verser dans le surnaturel. Elle tend à faire entrevoir et valoir la vraie vie 'absente' et, pas plus qu'elle ne puise dans la rêverie métaphysique sa substance, elle ne songe un instant à faire tourner ses conquêtes à la gloire d'un quelconque 'au-delà'". Cf. André Breton, *Signe Ascendant* (Pref.), Paris: Gallimard, 1979, p. 9.

³² Longe de se intentar com isto uma classificação, lembramos que "Idealismo Realista" é o nome de uma obra pelo autor projectada.

³³ É deste modo que só pela coincidência essencial com a dita Vertigem se pode conquistar uma experiência integral e real do que seja a vida. Só a Vertigem, que tudo constitui, pode permitir perceber devidamente: "A Vertigem é com efeito a suprema imprecisão anti-racional ou antes, ultra-racional das cousas mergulhadas no infinito de Deus". A Vertigem é, nesta imprecisão indefinível, faculdade perceptiva, experiência mística e identidade divina, até: "O Infinito é o Indefinido Absoluto, é a própria Vertigem que é assim Deus". Cf. Raul Leal, *Sodoma Divinisada*, Lisboa: Contraponto, 1961, p. 3.

³⁴ Assevera Breton: "La seule imagination me rend compte de ce qui peut être". Cf. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, ed. cit., p. 13.

do homem além do sono e da utilidade que unidimensionaliza, pragmatiza e subjuga a existência, parece poder surpreender-se, entre Leal e o movimento, uma propinquidade de inconformismos. Mas o projecto surrealista de libertação ingressa sobretudo na deriva da socialização do movimento, no tentâmen de abolir a materialização mercantil e capitalista do *humanum*. O activismo dos surrealistas, tendencialmente extrinsecista³⁵, não pode ser confundido com o intrinsecismo ontológico presente em Raul Leal. O sindicalismo personalista lealino, de alcance paraclético, em muito sobrepuja o materialismo histórico, e, conquanto integre o comunismo como uma arquitrave de um sistema que combina ainda o individualismo e o fascismo, fá-lo de um modo em tudo incompatível com o esquerdismo sociométrico em causa no surrealismo, porquanto se apresenta antes como uma aristocracia natural, seguindo com alguma proximidade o modelo socrático-platónico³⁶. Ainda se poderia ver no elogio que o surrealismo faz da loucura, um erasmista recinto de privilegiado encontro com Leal na transcensão da coerção mental, mas não podemos esquecer que neste a loucura se associa à mística adesão trans-racional ao divino transfm, ao passo que a loucura exaltada pelos surrealistas é a condição de diagnóstico patológico³⁷. Aqui

³⁵ Mesmo que Breton vise o homem poético e imaginativo, sacrificado na ara da razão e da funcionalidade societal, tentando reconectá-lo com a infância livre, solta, ligada com o inconsciente, e não reduza o surrealismo a uma acção social, não deixa de postular: "Notre adhésion au principe du matérialisme historique... il n'y a pas moyen de jouer sur ces mots. Que cela ne dépende que de nous – je veux dire pourvu que le communisme ne nous traite pas seulement en bêtes curieuses destinées à exercer dans ses rangs la badauderie et la défiance – et nous n'pus montrerions capables de faire, au point de vue révolutionnaire, tout notre devoir". Cf. *Ibidem*, p. 98.

³⁶ Isto, embora com um carácter idiossincrático inviolável. Leal prevê *trusts* de trabalhadores nos quais cada indivíduo desenvolve o trabalho que lhe cabe por vocação segundo as tendências psíquicas próprias (havendo possibilidade de mudança caso tais tendências se alterem). A distribuição de ganhos dar-se-ia de acordo com o mérito demonstrado, pelo que um torneiro poderia auferir um salário superior a um engenheiro. Os gestores dos bens comuns seriam seleccionados pelas aptidões naturais de gestão e o bem comum seria de facto comum, contando com uma política de expropriações de bens privados, no sentido de anular as oligarquias dinásticas. Os órgãos do então Super-Estado, seriam progressivamente depurados pela selecção dos melhores dos melhores, até atingir o pináculo monárquico, tendo o Rei o papel de encarnar Deus no regime graciano. O monarca, escolhido, seria assim o melhor dentre os melhores, o aristocrata por excelência: "Ora, possuindo o Rei tão Altas Funções Espirituais, não é qualquer Príncipe de sangue que tem direito a sê-lo, e esse direito, só imposto por qualidades psíquicas e psico-corpóreas naturais, de ordem pessoal, não é, pois, necessariamente herdado. Por isso o Rei, no regime graciano, é escolhido, entre os seus membros, por Uma Nova Ordem Religiosa, a ORDEM DO DIVINO PARACLETO (...)". Cf. Raul Leal, *Sindicalismo Personalista: Plano de Salvação do Mundo*, ed. cit., p. 165. A Civilização do Puro e Sagrado Paracleto e as monarquias gracianas seriam, assim, elevadores à essência perdida do Espírito Santo puro que definiria a humanidade. Trata-se de uma Teocracia essencializadora que permitiria a cada um ser o que é, a todos unificando na Liberdade máxima do Espírito. Face ao referido, parece-nos seguro considerar que a militância surrealista seria, para Raul Leal, algo incoactiva, mesmo primária.

³⁷ Considere-se o texto de Raul Leal, "A Loucura Universal", in *Athena*, N.º 2, Novembro de 1924: A loucura é representação da Vertigem cósmica: "Na loucura, qualquer que ela seja, sobretudo no seu

se identifica o inevitável ponto diferenciador entre Raul Leal e o surrealismo nos seus princípios originários, pois que, enquanto para o Profeta paraclético tudo tem um alcance teometafísico, religioso e ético, assistimos no surrealismo ao enunciado de problemas fundamentais da existência mas que recebem uma recentração estetizante, própria das vanguardas, e que no máximo se guinda a psicologismo ou a contestação social. Por isso não entra Breton no quarto de Dostoiewsky³⁸, por isso se atrofia a complexa simbólica da arte alquímica numa fruste leitura psico-literária da mesma³⁹, e, enfim, por tudo isto se rejeita a prospecção de evidências, em favor de um esteticismo indefinido e fundamentalmente infra-racional, com implicações claras no que se pode entender como uma redução da realidade multidimensional: “Certes, je ne crois pas à la vertu prophétique de la parole surréaliste. ‘C’est oracle, ce que je dis’”⁴⁰. O apurado em relação à loucura é transportável para as categorias do sobrenatural, do absurdo, do irracional ou do sonho⁴¹. Em Raul Leal não há, outrossim, co-

período agudo, exprime-se admiravelmente toda a vida convulsiva do Universo e do Infinito”. Assim: “A loucura dos homens é a mais alta representação da Loucura Universal”. Portanto: “No louco se concentram em delírio, em génio todas as forças universais através de universais fraquezas, todas as exaltações e todas as depressões que há na vida do Universo”. A loucura, para Leal é, portanto, reflexo desse assomo ao infinito vivo da vida a decorrer em excesso de diferenciação irrestringível que pro-voca a dita Vertigem, e que já a é: “Ora esse puro delírio de vertigem labiríntica através de que surge incerta, vertígica ânsia, prazer, dor, luxúria, humilhação, orgulho, poder, aniquilamento, tudo labirinticamente confundido e distinto, esse delírio feito de uma tal confusão de fantasmas e de outros muitos que eu ainda podia deduzir em Vertigem do Existir Puro, sem dúvida imprime-se genialmente no espírito magnânimo da loucura”. Cf. *Ibidem*, p. 47-49. Veja-se ainda como a razão constritora é entendida em Leal de um modo teometafísico, pouco congruível com os princípios matriciais do surrealismo: “Como a Razão herética, filha da Serpente e de Anticristo, contraria o delírio da carne divinizada que é uma expressão de loucura bestialmente espiritual a negar a Razão, sacrílega anti-Loucura, anti-Vertigem, o Sr. Maia, esquecendo-se de que o racionalismo é filho dos últimos séculos de heresia e livre exame, enaltece-o encomiasticamente só para satisfazer a sua bílis contra a vertigem luxuriosa na Vida, antítese da Razão”. Cf. Raul Leal, *Sodoma Divinizada*, ed. cit., p. 2. Veja-se em Breton, no *Primeiro Manifesto*, op. cit., p. 13 e segs.

³⁸ Cf. *Ibidem*, p. 16.

³⁹ Escreve Breton: “Je demande qu’on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but: la pierre philosophale n’est rien autre que ce qui devait permettre à l’imagination de l’homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l’esprit et de résignation folle, à tenter d’affranchir définitivement cette imagination par le ‘long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens’ et le reste”. Cf. *Ibidem*, p. 135.

⁴⁰ Cf. *Ibidem*, p. 61. Note-se que Breton cita Rimbaud, a partir de *Mauvais Sang*, de *Une Saison en Enfer*. Neste como em tantos outros passos, Breton avança uma desreferenciação que, enquanto grau de leitura, perde qualquer possibilidade alegórica, simbólica e, sobretudo, anagógica. Adiantamos que a poesia nunca poderá deixar de ser profética ou perde a sua intrínseca constituição original; de facto, *vates* diz desde logo profeta, aquele que produz vaticínios, e depois também poeta, uma vez que ambas as figuras partilham a inspiração divina (como estando *in spiritus*). Ainda quanto a esta ineliminável conexão, veja-se: Platão, *Phdr.*, 245a.

⁴¹ Aproveitando por exemplo a categoria do sonho, veja-se que Breton entende a realidade abso-

lagem linguística ou picto-poética, nem formas de experimentação verbal, nem enumerações caóticas de fragmentos de uma realidade desconstruída para reconstruir uma outra, não há jogos linguísticos que vivam pelo ludismo em si, não há intertextualidades ou mobilidade intra-textual, ou visualidade estrutural poemática, que permitam dizê-lo de surrealista ou de surrealizante⁴². Se para as escolas de vanguarda o processo é frequentemente privilegiado face ao objecto artístico produzido, ficando a obra de arte ao serviço da exploração processual, em Raul Leal é o processo que está ao serviço da experiência visionária mas até da missão evangelizadora, como se compreende através da opção de sacrificar o português na produção poética para assim lograr uma difusão superior⁴³. Se Raul Leal não é congraçável com o surrealismo na sua fixação matricial, poderíamos problematizar se o não será com o surrealismo português, mormente na expressão abjeccionista do mesmo, como parece recomendar a sua produção poética, cumulada de aspectos defectivos, hórridos, malignos⁴⁴. Segundo Maria

luta como uma síntese do real com o sonho que, de acordo com a sua própria fidelização à psicanálise, se desprenderia das potências inconscientes, incorrendo assim no risco de tornar a realidade refém de uma instância do psiquismo humano (resvalando num subjectivismo psicologista), para mais constituída por desejos, pulsões, tendências, e recordações recalçadas, de carácter sexual sobretudo: “Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, et une sorte de réalité absolue, de durréalité, si l'on peut ainsi dire”. Cf. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, ed. cit., p. 23-24.

⁴² E, se tal é seguro afirmar-se quanto às obras de natureza poética e ficcional, deve ser enfatizado que o volume maior da obra de Raul Leal será ainda o de carácter filosófico, e que o autor prezaria especialmente este aspecto da sua produção. Ademais, o próprio considera como filosófica a sua produção poética: “Que obras poéticas tão grandes se têm feito com o pensamento filosófico! Os diálogos de Platão, repletos de emoção poética, os versos metafísicos e ocultos de Pitágoras, o justamente célebre poema didáctico de Lucrécio, *De rerum natura*, contém toda uma filosofia, enfim, Novalis, Antero, Pascoaes, Fernando Pessoa, nas suas melhores obras, e creio que eu!”. Cf. José Augusto França, “Duas Cartas Inéditas de Raul Leal (1886-1964)”, ed. cit., p. 79.

⁴³ A mesma leitura tem João Gaspar Simões: “Para melhor se fazer ouvir daqueles a quem entende catequizar, guiando-os para essa ‘liberdade transcendente’, sob complexos e obscuros matizes a sua filosofia, Raul Leal, que a si mesmo se tem por profeta – o profeta Henoch –, não se importa de lançar mão de uma língua que considera mais universal que a sua própria. E isto quer dizer que, para ele, a poesia é antes um meio de comunicação profética, no sentido estritamente filosófico-religioso, que um meio de comunicação poética propriamente dito. Usando uma língua que não é a sua, Raul Leal compromete a comunicação inefável da poesia, substituindo-a por uma discursividade, que nem por ser impressionante na sua violência conceptual, pode, em verdade, ser valorizada como genuína arte poética”. Cf. João Gaspar Simões, *História da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1959, p. 527-528.

⁴⁴ Sem detrair as especificidades do movimento em Portugal, é inequívoca a perfilhação que o mesmo faz, nas suas várias fases, da matriz francesa como imposta por Breton, dependência que contrasta com a extrema independência do Profeta “excomungador de papas”. A emancipação definitiva do surrealismo luso estará, de facto, no abjeccionismo. Diz Pedro Oom que “a diferença fundamental entre surrealismo e abjeccionismo está em que Breton diz que há um ponto do espírito onde as antinomias deixam de ser contraditoriamente apercebidas e eu digo que, mesmo idealmente, duas proposições antagónicas não se podem fundir sem que logo nasça uma proposição contrária a essa

de Fátima Marinho, é “sobretudo no apelo aos poderes demoníacos e à força das trevas que o autor (...) se aproxima dos assuntos queridos dos surrealistas”⁴⁵. E, de facto, poderá ter sido este aspecto de uma aparente literatura negra, à laia de Poe, que mais terá entusiasmado os surrealistas; contudo, a obra de Leal uma vez mais se distancia do que imediatamente aparenta. O anúncio paraclético de Henoch compreende uma comunhão em Vertigem que denega as díades racionais e morais de aparências, numa disposição ontológica que radica no *êthos*

síntese”. Cf. “Pedro Oom fala do Surrealismo em Portugal”, in *Jornal de Letras e Artes*, ano II, nº 75, 6 de Março, 1963, p. 15. O abjeccionismo na fase do Café Gelo tem um cariz já sistemático e assumptivo, mas não deixa de se ressentir das dissidências e fraccionamentos que matizam o surrealismo nacional e internacional. Na verdade, os grupos portugueses instrumentalizam o surrealismo mais do que propriamente o vivem integral e verdadeiramente, visando sobretudo projectos particulares, mais do que um projecto colectivo, pelo que dificilmente se poderá discutir um movimento ou movimentos. As propostas surrealistas portuguesas são de tal modo heteróclitas que a unidade possível parece ser quase sempre mais construída do que dedutível de uma efectividade real. Um dos aspectos que se evocam para referir a fragilidade do surrealismo português é a repressão do regime, explicação que nos parece falha, uma vez que nada desperta mais a liberdade, a libertação e a imaginação, do que a repressão, pelo que um regime repressor antes poderia servir de estímulo. Herberto Helder pronuncia-se do seguinte modo quanto ao surrealismo: “Põe-se uma vaca a ruminar a estrela de Arcturus. Mas há um nevoeiro luminoso que ninguém toca, há as fibras transparentes da morte, e o terrorismo angélico – enquanto os contemporâneos comem do que nem podem e cagam-se nas cadeiras terrestres. O surrealismo faz parte dessa merda”. Cf. Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, Lisboa Assírio & Alvim, 1979, p. 70-71. Diz Almeida Faria: “O’Neill pouco ou nada tem de surrealista, nem pretende tê-lo, e Cesariny apenas o dizer-se surrealista, o dedicar a vida inteira a programar, traduzir, antologiar e elogiar o dito, a acirrar os ânimos contra o neo-realismo, a inventar génios menores por ele fabricados para que a sua própria obra melhor sobressaia”. Cf. Almeida Faria, “Um Surrealismo de Trazer por Casa”, in *Sema*, nº 1, 1979, p. 23. Almeida Faria declara ainda: “Porquê então de ‘trazer por casa’? Porque o nosso surrealismo não pode produzir nenhuma personalidade universal ao contrário do 1º modernismo na pessoa de Pessoa ou o naturalismo em Eça”. Cf. *Ibidem*, p. 24. O próprio Cesariny declara que “em Portugal nunca houve um movimento surrealista, nem sequer no ano de existência pública” e ainda que “do surrealismo não resta nada”. Cf. Mário Cesariny, “Mário Cesariny ‘do surrealismo não resta nada’”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 26 Fev. a 5 de Mar., Ano IX, nº 398, 1990, p. 6-7. Afirma ainda: “admitimos sem esforço que o movimento surrealista, ficou, em muitos pontos aquém do seu propósito”. Cf. *Idem*, *A Intervenção Surrealista*, Lisboa: Ulisseia, 1966, p. 15.

⁴⁵ Cf. Maria de Fátima Marinho, op. cit., p. 155. Prossegue a autora: “É claro que Raul Leal não tinha consciência de surrealismo e segue nos seus poemas uma tradição muito anterior. Esta tradição vai ser retomada e modificada pelos surrealistas, como afirma Michel Carrouges: “Rien ne peut mieux ‘corriger’ l’idée traditionnelle de Dieu que de lui associer le thème de la couleur noire qui est l’apanage par excellence des puissances infernales. Alors, en effet, l’opposition de la colombe et du corbeau s’évanouit, c’est la colombe elle même qui devient noire. Dieu denenu noir, c’est le symbole d’une synthèse ‘supérieure’ du divin et du démoniaque, c’est la fin de l’opposition du bien et du mal, la fusion de Dieu et de Satan”. Cf. *Ibidem*. A autora cita Michel Carrouges, *André Breton et le Données Fondamentales du Surréalisme*, Paris: Idées/Gallimard, 1971, p. 71-72 (recomendamos que se veja, na obra, a partir da p. 44). Considerem-se ainda as reflexões que empreendemos acerca do paradigma da malignidade e do diabólico em Fernando Pessoa (e que, em parte, seriam transitáveis para o caso de Leal) em Pedro Vistas, “Fernando Pessoa e o Cristianismo – Leitura de O Caminho da Serpente”, in *Nova Águia*, Nº 16, 2º Semestre, 2015, p. 71-79.

interno⁴⁶, exigindo uma experiência integral, encarnacional e viva. A Vertigem, como o sintoma nosológico, requer a perda do directório racional e como que uma experiência dissolutiva no espaço-tempo, perdendo-se assim a razão que o Profeta assinala como dinamizadora do mundo dividido, profano, moderno, determinando e limitando o que Deus é, indeterminável e infinito. Em Raul Leal, nesta estonteante visão, não há possibilidade surreal pois tudo é já infinito, sendo tudo Deus. Assim, não se dá qualquer dicotomização que observe formas morais ou hierarquias de valores ainda extrinsecistas, integrando-se o bestial, o monstruoso ou a luxúria, sendo que a sua qualidade ética fica dependente do móbil do acto em sede de consciência e de instanciação espiritual, e não do acto em si mesmo considerado⁴⁷. Mas a mensagem de Henoch chega mesmo a integrar o mal, pois a teleologia paraclética tudo promete subsumir e redimir⁴⁸, levando Pinharanda Gomes a considerar esta como uma rara recuperação do conceito de apocatástase, sobretudo como tratado por Orígenes⁴⁹, de uma restauração da condição primordial, numa reconciliação absolutamente inclusiva em Deus. O conceito de *apokatástasis*, tratado diferentemente pelo estoicismo, judaísmo ou cristianismo, atinge com Orígenes uma maturação de horizonte escatológico que torna legítima esta aproximação⁵⁰, embora devamos salvaguardar a originalidade inequívoca de Raul Leal que, assim, mais integra uma marginal linhagem de pensamento arquetípico, na qual se contam Dídimo (o Cego), S. Gregório de Nissa, ou Giovanni Papini, entre tantos outros de modo mais ou menos explícito e ciente.

⁴⁶ Neste equacionamento, perseguimos uma etimológica lição de inspiração heideggeriana de ética como provindo de *êthos*, a morada, a toca, a guarida interior e só depois a maneira de ser ou o carácter, explicitando dessa maneira uma realidade interior de onde procedem os actos, mais do que de *éthos*, o uso, o costume, o hábito. A tradução latina do conceito não dá já conta desta dupla significação, perdendo a acepção de interioridade do acto por *êthos* definida, traduzindo apenas *éthos*, hábito. Perverteu-se deste modo a ética como ontologia, precipitando-a em possibilidade normativa reguladora de acções através de tabelas axiológicas, por exemplo. As éticas radicais, como a evangélica (*vide Sermão da Montanha*, Mt 5, 1; 7, 29), comentada e seguida em sublinhada ortodoxia por Leal (*vide, Sodoma Divinisada*), assumem a filiação num *êthos* ontológico (aqui designado pela Vertigem); deste modo, só pela coincidência essencial com a dita Vertigem se pode conquistar uma experiência integral e real do que seja a vida, abrindo contudo para uma transcensão da dimensão existencial. Com efeito, a Vertigem não cessa em Deus: “No Infinito também a ânsia existe porque sendo Indefinido puro e assim se sentindo, é um eterno procurar definir-se, um eterno procurar-se anímico, ansioso”. Cf. Raul Leal, *Sodoma Divinisada*, Lisboa: Contraponto, 1961, p. 3.

⁴⁷ Só se ética ou interiormente vívidos podem tornar-se, tais potências (como quaisquer outras), em factores de essencialização, pois se forem moral ou exteriormente executados, caem em meras dimensões profanas. Para uma exploração deste aspecto, remete-se para o nosso texto inédito a publicar em breve, Pedro Vistas, *A Hetero-Ortodoxia de Raul Leal*.

⁴⁸ “En fusion, le Bien et le Mal,/Differentes en tant que le même,/Du Vide-Vertige total (...)”. Cf. Raoul Leal (Henoch), *Le Dernier Testament – Antéchrist et la Gloire du Saint-Esprit – Hymne-Poème-Sacré*, ed. cit., p. 35.

⁴⁹ Cf. Pinharanda Gomes, “A. Maria Lisboa: uma gnoseologia lógico-poética”, in *A Ideia – Revista de Cultura Libertária*, ed. cit., p. 45-56.

⁵⁰ Cf. Orígenes, *De Principiis*, 1, 6,1; 3,6,4-6; *Contra Celsum*, 8, 72.

Esta leitura permite amplificar a recensão da obra lealina, mormente no que concerne ao desatendido aspecto ético, concedendo-lhe um carácter soteriológico de todas as potências malignas que, incorporadas na experiência vertiginosa de estar disposto em e para Deus, são assim reessencializadas, divinizadas, remidas⁵¹. Se há, pois, um sobre-real neste anúncio, ele será de natureza escatológica, mas não deixa de ter início no *hic et nunc* evangélico de uma disposição ética que se exige instantânea e integralmente vivida para ter tais propriedades transformadoras e essencializadoras. Na incindível relação contrástica de tudo com tudo, a radicação individual ético-ontológica permite, nessa máxima interioridade subjectiva, descobrir a objectividade pura de uma divinização absoluta que será sempre uma transcensão, uma vez que, não sendo monista ou panteísta, o Profeta destaca que entre o plano imanente e o transcendente existe uma distinção vertigica. Neste sentido, teria sido Henocho o único a responder cabalmente à questão: “Que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?”⁵². Fá-lo, porém, com tal especificidade e a partir de uma experiência de tal modo singular, que aduná-lo ao abjeccionismo resultaria em desnaturar o que nesta expressão pudesse dotá-la de definições para se rever como corrente autónoma e identificável, ao mesmo tempo que subtrairia a diferença radical desta mensagem profética, da qual Pinharanda Gomes declarou: “Encarei, ainda, com o dinamismo latente nessa expressividade da obra que um dia, não sei quando, poderá ser uma das tábuas de salvação a que muitos se hão-de agarrar para articular futuro que hoje ainda não concebemos ao certo”⁵³.

Pelo exposto conclui-se que a abordagem à obra de Raul Leal (Henocho), deve resistir às tentações classificatórias habituais, bem como às avaliações analítico-racionalistas de expressão meramente historiográfica, manifestações do positivismo tardo-moderno que grassa, hegemónico, nos labores intelectuais, fazendo do templo da sabedoria uma Sodoma por divinizar. Recomenda-se uma hermenêutica verdadeira, com o préstimo que promete o deus que lhe confere nome, e que comece por ser apofática, conhecendo por excluir o que não é. Esta mensagem, afinal anti-moderna e anti-profana, opõe-se claramente ao farisaísmo moral, bem como ao dualismo mental que diminuem a vida, desessencializando-a, dos quais a nossa civilização de complexa unidimensionalidade é o fruto evidente. Nunca o senso foi tão comum, e nunca a diferença pura se viu tão malquistada, pelo que as classificações consentidas pelos pensáveis propostos são as únicas

⁵¹ Poder-se-ia assim dizer, em atenção etimológica ao conceito, que a obra lealina demanda uma ética apocalíptica.

⁵² A interrogação, que dataria de 49, é aprofundada no testemunho de Pedro Oom em “Pedro Oom fala do Surrealismo em Portugal”, in *Jornal de Letras e Artes*, ed. cit., p. 15.

⁵³ Pinharanda Gomes, “Raul Leal, Iniciação no seu Conhecimento”, in *Pensamento Português III*, ed. cit., p. 66.

calhas em que se permite simular o que houvesse de ser pensamento livre⁵⁴.

Uma obra tão tética e autoral quanto esta, dotada de tal intensidade visionária e de um tão pujante propósito requalificador da vida, não pode ser tratada como uma peça museológica, em termos de contexto e de pertinência classificativa. Para estudá-la há que ser nem participante, que ainda compreende partes, mas impartível comungante da sua Visão, experimentando-a ativamente, vivendo-a em adesão amorosa, filo-sófica. Comungar deste anúncio de um mundo outro, nessa outeiridade que essencializada e divinizada é a ipseidade deste mundo então regenerado, não dispensa avistar essa possibilidade, mas tal faculdade óptica de longo alcance mostra-se mais como um Dom natal do que como o resultado de uma mera aquisição de conhecimentos. Não se constrói, nem tampouco se simula uma Visão. É Fernando Pessoa quem indica que esta dimensão noética só é alcançada por quem efectivamente ousa vencer as resistências lógicas dianoéticas para assim experimentar o que é, por natureza, trans-lógico: “Envolto na linguagem confusa, perplexa, propriamente e explicavelmente vertígica do próprio sistema, o f[usionismo] t[ranscendente] revela contudo, aos espíritos que quiserem descer ao seu abismo através dos turbilhões de névoa da sua expressão, a sua íntima e original riqueza substantiva”⁵⁵.

Talvez seja ainda cedo para arrostarmos tal cometimento, talvez estejamos por enquanto perdidos entre a profusão de coisas douradas pelo Sol, e diste ainda a hora crepuscular em que a ave de Atena se largue em voo alto. Há por ora uma iliteracia espiritual profunda, consequência do nosso estado civilizacional, que ignora que ler não equivale a um exercício sofisticado de decifração mas que, desde logo, implica que o leitor seja lido, classificado, e, neste caso, infinitizado, divinizado, ou excluído do recinto de leitura possível.

⁵⁴ Problema que nos tem ocupado, mormente na exploração da responsabilidade que neste processo tem a substituição perversora da filosofia genuína por uma filodoxia inautêntica. Cf. Pedro Vistas, “De Kant a Salomão, Para uma Ética do Discernimento”, in Silvestre Ourives Marques, Miguel Oliveira Panão e Pedro Vistas (Coords.), *Transformar os Limites em Possibilidades, por uma ética ontológica relacional*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2011, p. 113-149; e, especialmente, *Idem*, “Da Psicologia à Ontologia: Para uma Restauração da Filosofia”, in *Revista Portuguesa de Filosofia*, T. 68, Fasc. 1-2., 2012, p. 171-188; e *Idem*, “Da Didáctica à Pedagogia – Para uma Restauração da Filosofia”, in *Nova Águia*, N.º 15, 1.º Semestre 2015, Sintra, Zéfiro, p. 213-225.

⁵⁵ Cf. Fernando Pessoa, *Caderno de notas de Fernando Pessoa*, ed. cit., 65r.

O programa anticlerical de Tomás da Fonseca

Luís Machado de Abreu¹

1. Tomás da Fonseca (1877-1968) não cabe debaixo da cúpula do anticlericalismo. Mas tem direito absoluto a figurar aí, na companhia dos mais resistentes e exaltados praticantes da paixão anticlerical. Extravasa, no entanto, desse espaço limitado pela multiplicidade de atributos e artes em que se desdobram as valências da sua personalidade singular. Se nela sobressai naturalmente o militante anticlerical, no mesmo perfil estão igualmente esculpidos o pedagogo, o livre-pensador, o republicano, o democrata, o maçom, o jornalista, o poeta, o iconoclasta e outros².

O caso anticlerical de Tomás da Fonseca é de facto singularíssimo. Podemos dizer talvez que, em Portugal, ninguém a não ser ele entrou no seminário a pretexto de vocação sacerdotal para de lá sair, oito anos depois, com tão inequívoca, persistente e fogosa vocação anticlerical. Confirmou assim com a experiência vivida no Seminário de Coimbra o dito de Gambetta: “le cléricalisme voilà l’ennemi!” O período de formação seminarística destina-se a instruir e educar os futuros padres, de modo a ficarem habilitados nos planos intelectual, moral, teológico, espiritual e pastoral para o serviço da Igreja. Ora o efeito produzido por essa formação em Tomás da Fonseca, conforme repetidamente e com indisfarçável complacência recorda, foi radicalmente contrária ao esperado. Se do seminário saem, em conformidade com as regras da instituição, padres habilitados para o exercício do ministério eclesiástico, não aconteceu assim desta

¹ Universidade de Aveiro.

² A vasta obra e o ideário de Tomás da Fonseca aguardam ainda o trabalho de fundo em que deverá ser avaliado, com serenidade e rigor, o multifacetado, interventivo e controverso homem público. Uma ponderada e esclarecedora aproximação ao seu pensamento e escritos encontra-se na antologia Tomás da Fonseca, *Religião República Educação*, organização e prefácio de Luís Filipe Torgal, Lisboa: Antígona, 2012.

vez. O seminarista, ao deixar o Seminário de Coimbra, estava inteiramente apetrechado para se entregar à militância anticlerical. Não sendo caso único, pois vários ex-seminaristas figuram na história do anticlericalismo, tem este a particularidade de assumir que a sua formação foi intencionalmente orientada em vista de um objectivo de oposição activa à Igreja e à religião em geral.

Quando percorremos o vasto *corpus* textual de Tomás da Fonseca verificamos que predominam nele algumas marcas indeclináveis de um projecto de vida. Avulta, em primeiro lugar, o seu testemunho, transparente e directo: “Quando eu comecei com a teologia, o meu grande plano era ainda este: ordenar-me e depois insurgir-me contra tudo quanto a igreja tem de absurdo e revoltante, dando assim realidade ao personagem de Zola, o abade Pierre Froment”³ E deparamos depois com o ímpeto profético bem visível, por exemplo, na “invocação aos humildes” com que abre os *Sermões da Montanha* (1909). Manifesta-se aí em simultâneo o compromisso de solidariedade com a sua emancipação e o premente apelo ao povo para que se converta à boa nova da luz da verdade e da liberdade que lhe vai ser anunciada. Como fundamento da missão libertadora que o novo profeta decidiu assumir, ao sair do seminário, encontramos a permanente denúncia da conspiração organizada por aqueles que identifica como principais tiranos, isto é, a Igreja e o Estado, que supostamente andam aliados na exploração dos pobres e desprezados. Se perguntarmos pelos valores em nome dos quais se fazem as suas altissonantes proclamações, encontramos como objectivo último a defesa do dinamismo natural da vida em toda a sua plenitude, justificação de todas as lutas a travar pelos humildes e pelos seus apóstolos.

O *Evangelho dum Seminarista* (1905) apresenta-se como primeiro livro de memórias de alguém que, cortando com o rumo até então seguido, envereda por caminhos novos. Novos não tanto por serem diferentes, senão por contradizerem e fazerem oposição radical aos propósitos anteriormente perseguidos. Todavia as memórias que o livro encerra pouco revelam acerca das impressões e lembranças deixadas pelo percurso biográfico. O que essas páginas na realidade traduzem com veemência é o impulso de um processo de demolição das verdades e certezas religiosas, na esperança de as reduzir a desprezível poeira de ilusões. Contra os malefícios trazidos à tranquilidade e saúde dos espíritos esboça, com vigorosa militância, uma antiteologia ou, em forma menos académica, um anticatolicismo da doutrina católica. Os oito anos em que frequentou o seminário, em vez de prepararem o futuro padre e servidor da Igreja, formaram o anticlerical irreverente, apetrechando-o com conhecimentos que vão ser instrumentalizados para elaboração e cumprimento de um programa de demolição da Igreja. À medida que as páginas se desdobram, torna-se mais nítido o projecto que anima o autor

³ Tomás da Fonseca, *Evangelho dum Seminarista*, Coimbra: Empreza Editora d'O ENSINO, 1905, p. 189..

e o programa que pretende executar para atingir o alvo. E revela claramente o propósito que o move ao proclamar a boa nova, isto é, o conjunto de proposições que, com a lógica inexorável de uma espécie de silogismo, definem o plano a executar: Deus é um mito e a religião uma mentira; são os padres quem alimenta nos crentes esse mito e essa mentira; portanto, o remédio é um só: aniquilar os padres⁴. Sente-se investido de uma missão e devorado por “ânsias de luta, planos de Verdade e de Justiça, disposto a iluminar os homens e a derribar os deuses.”⁵.

2. Foram muito diferentes e agitados os contextos políticos e sociais em que decorreram os preenchedíssimos noventa e um anos de Tomás da Fonseca. Trouxeram-lhe situações inesperadas, opositores obstinados, lutas implacáveis, obstáculos temíveis. Nada demoveu a militância sem tréguas do anticlerical impenitente. Como homem de convicções e pensador, manteve-se até à morte fiel aos mesmos princípios filosóficos e aos mesmos objectivos ideológicos, alheio praticamente à vertiginosa evolução do mundo à sua volta. As situações podiam ser novas que as análises, a maneira de colocar as questões e as propostas de solução eram sempre as mesmas. O pensador e o homem de acção mantiveram sempre a mesma linha de intervenção feita de coerência nos princípios e valores e de combatividade sem quebras.

Ao olhar mais atento não passa, no entanto, despercebido que ao menos em três pontos importantes se notam no percurso de Tomás da Fonseca marcas de transição de que os escritos guardam a pegada. Nessas marcas regista-se a passagem a formas de execução em que se reforça o sentido prático do programa inicialmente estabelecido. É o que deparamos a propósito da temática anticlerical que se encontra ausente ou pouco pronunciada em *Dôr e Vida* (1900) e *Direito à Vida* (1903), mas se afirma, depois, na participação militante pelo advento do regime republicano como anticlericalismo revolucionário e, a partir do final da I República, como anticlericalismo de protesto ao serviço da regeneração social. Outra marca de transição aparece na clara desvalorização da pátria e do Estado que está inscrita na entusiástica exaltação da Humanidade e do poder do povo, bem patente nos primeiros escritos. No poema “Aos que ainda dormem” publicado em Janeiro de 1902, na *Revista Nova*, o poeta canta a sociedade aberta, onde todos são irmãos e companheiros, e demarca-se dos que erguem fronteiras entre os homens. Pátrias, nações e patriotismos são, por isso, esconjurados: “Pátria p’ra quê, se a pátria é um egoísmo / [...] / Homens deixai o vosso patriotismo. / [...] / O amor à pátria é ódio à Humanidade!” Ao retomar

⁴ *Op. cit.*, p. 68 [*passim*].

⁵ *Ibid.*, p. 182.

o mesmo poema, alguns anos mais tarde, inserido agora em *Os Desherdados* (1909), o autor omitiu as três quadras em que se celebra a Humanidade como única pátria. Ao abraçar a militância republicana, pátria e Estado tornam-se bandeiras defendidas em todas as frentes de batalha.

Também na questão da neutralidade do ensino houve alteração de posições, em virtude de haver sido feita a reavaliação do sentido e alcance do que está verdadeiramente em jogo na prática da neutralidade. A *Cartilha Nova* (1911) defende, sem reticências, que a escola “deve ser neutra; quer dizer: indiferente a qualquer religião. Nem a favor nem contra.” Alguns anos depois, já a posição do autor envereda pela completa recusa dessa neutralidade⁶. E para sustentar a recusa invoca dois argumentos principais. Primeiro argumento: escolher a escola neutra consiste em fazer o jogo dos inimigos da razão, entre os quais, a Igreja. Segundo argumento: em matérias fundamentais para a orientação da existência humana, o professor não pode manter-se neutro nem abdicar do uso do espírito crítico. Não agir assim seria falhar no desempenho da missão educativa que aceitou exercer.

3. Sabemos que dentro do anarquismo há várias moradas e que os pais fundadores não só não falavam exactamente a uma só voz como sobre várias matérias acabaram por construir vias de solução muito próprias. Assim o demonstram os percursos doutrinários de Max Stirner (1806-1856), Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), Miguel Bakunine (1814-1876), Élisée Reclus (1830-1905), Pedro Kropotkine (1842-1921), Errico Malatesta (1853-1932), de que a divisão em anarquismo individualista e anarquismo socialista ou socialismo libertário configura a mais visível diferenciação. Embora não sejam fáceis de estabelecer, existem no entanto traços comuns às diversas concretizações do espírito e da prática anarquistas. Podemos identificar com Daniel Guérin⁷ as seguintes ideias-força do anarquismo: afirmação militante da liberdade; revolta visceral do indivíduo contra a imposição autoritária de todos os poderes; rejeição da tirania do Estado quer ela seja exercida por um só ou por vários governantes; condenação do Estado burguês. Estas ideias constituem a matriz que alimenta o projecto de vida e de intervenção cívica claramente definido desde o *Evangelho dum Seminarista*. A eles se juntam ainda outros traços e inspirações que igualmente acompanham com frequência a mentalidade e acção anarquistas, tais como o anticlericalismo,

⁶ Tomás da Fonseca, *Ensino Laico Educação Racionalista e Acção Confessional*, Lisboa, Porto, Coimbra: “Lumen”, 1923, p. 27 e segs. [passim].

⁷ Daniel Guérin, *L’Anarchisme. De la doctrine à l’action*, Paris: Gallimard, 1965, p. 15-20 [passim].

o ateísmo, a crítica do capitalismo. À filiação anarquista de Tomás da Fonseca acrescem marcas nítidas de extracção livre-pensadora.

Quando se compara este ideário com o dos pais fundadores do anarquismo verifica-se que ao invés do registo de descontinuidades na obediência anarquista assinalada por Daniel Guérin⁸, Tomás da Fonseca mantém-se estritamente fiel à doutrina durante toda a sua longa existência, se salvaguardarmos as marcas de transição atrás assinaladas. Foi a relação com Élisée Reclus que o levou a enveredar pelo caminho que veio a trilhar a partir de meados de 1903. O exemplo do insigne geógrafo anarquista impôs-se ao discípulo fascinado pela dignidade moral e social do mestre⁹. A correspondência epistolar por eles trocada confere a Reclus o estatuto de mestre bem sucedido. O discípulo, então ainda estudante de Teologia, começou por ser olhado como suposto adversário das ideias de justiça e verdade referidas em carta de Élisée Reclus, de 28 de Novembro de 1902¹⁰. Mas por ter mudado de rumo, o correspondente torna-se homem, isto é, alguém comprometido com a emancipação dos mais pobres e desprezados (Carta de Reclus, de 25 de Junho de 1903). Manifestação consentânea com esse objetivo de vida tinha sido a carta de 2 de Novembro de 1902 endereçada a Reclus, em que o ainda seminarista lhe apresenta o *Poeta Cavador Manoel Alves* e solicita ao anarquista francês um texto para figurar no respectivo “In Memoriam”, que se encontrava em preparação. Reclus respondeu no dia 28 de Novembro, pedindo escusa em virtude de não querer vir a ser acusado de charlatanismo por ter elogiado um poeta cuja “graça, beleza e força” não podia avaliar devidamente¹¹.

Quais as ideias, ensinamentos e exemplos que impuseram o anarquista Reclus à consciência de Tomás da Fonseca? Em primeiro lugar, o ideal humanitário de cooperar na emancipação dos pobres e oprimidos, tornando-os conscientes de que podem ser os obreiros da própria libertação. Depois, a coerência de vida que faz concordar as palavras com as acções. Além disso, estar disponível para ajudar e servir os outros, fazendo-lhes bem, sem estar à espera de ser recompensado com riqueza ou honrarias. Numa palavra, como diz Élisée Reclus, “a Anarquia é a vida sem senhores, tanto para a sociedade como para o indivíduo; é o acordo social provindo, não da autoridade e da obediência, da lei e das suas sanções

⁸ “En effet, ces maîtres n’ont pas été uniformément anarchistes tout au long de leur existence, et leurs œuvres complètes recèlent d’assez nombreuses pages qui n’ont guère de rapport avec l’anarchisme.” (op. cit., p. 8).

⁹ A influência de Élisée Reclus foi igualmente fundamental na formação académica e libertária de Emílio Costa (1877-1952) que pôde seguir, durante dois anos, as lições do notável geógrafo na Universidade Nova de Bruxelas. Cf. António Ventura, *Entre a República e a Acracia O Pensamento e a Acção de Emílio Costa (1897-1914)*, Lisboa: Colibri, 1994, p. 127-128.

¹⁰ As cartas dirigidas por Élisée Reclus a Tomás da Fonseca estão reproduzidas nas páginas iniciais de *Evangelho dum Seminarista*.

¹¹ *O Poeta Cavador Manoel Alves*, Coimbra: França Amado Editor, 1906, p. 48-49.

penais, mas da associação livre dos indivíduos e dos grupos, de harmonia com as necessidades e os interesses de todos e de cada um¹².

Não são apenas as referências aos mestres do ideário anarquista e os grandes temas da respectiva doutrinação que encontramos como marcas predominantes na obra do militante Tomás da Fonseca. Deparamos igualmente com a utilização temática, retórica e dialogal da estratégia de comunicação e propaganda seguidas pelos sectores anarquistas.

Miguel Bakunine recorreu na maior parte dos seus escritos ao género epistolar dirigindo-se a destinatários tanto reais como ficcionados. À sua semelhança, também Tomás da Fonseca utilizou o modelo epistolar em várias intervenções em que se dirige quase sempre a figuras da Igreja. Assim o vemos em *Evangelho dum Seminarista* (1905), composto por cartas endereçadas ao papa, em *Cartas Espirituais. A Mulher e a Igreja* (1922), conjunto de cartas ao Cardeal Patriarca de Lisboa e ao Núncio Ragonesi, publicadas primeiro no diário *Mundo*, e também *Fátima. Cartas ao Cardeal Patriarca de Lisboa* (1955). Por esta via, aproveitava-se a possibilidade não só de personalizar a comunicação mas ainda de manter sempre aberto o caminho do esclarecimento contínuo de ideias e convicções. Pois, como nos lembra Joël Gayraud, “o género epistolar possui por natureza um aspecto que deixa à crítica a possibilidade de ser retomada, segundo a resposta que o interlocutor lhe queira dar. E que interlocutor melhor do que a própria História, sobretudo quando se é um dos autores dela!”¹³ É igualmente óbvia a imitação, por exemplo de *Entre Camponeses* de Errico Malatesta¹⁴. Neste opúsculo dialogam José, homem do campo, respeitador dos valores tradicionais e das hierarquias, e Jorge, jovem militante anarquista apostado em derrubar a exploração económica, religiosa e política, assim tentando devolver ao povo a dignidade vilipendiada. O diálogo começa pela censura feita por José ao comportamento de militante anarquista de Jorge, e termina pela rendição de José aos argumentos do interlocutor e a promessa de se empenhar, também ele, na formação de um grupo inspirado nas mesmas ideias e dedicado a propagá-las. À semelhança do propósito pedagógico de Malatesta exercido em ambiente rural junto de camponeses, Tomás da Fonseca vai recorrer ao mesmo processo de doutrinação anarquista em obras como *Sermões da Montanha* (1909), *Cartilha Nova para o José Povinho ler à noite, ao serão* (1911¹, 1915²), e *O Púlpito e a Lavoura* (1947).

A combatividade anticlerical deste militante da emancipação do povo exerceu-se em três frentes principais: a frente política para defesa da República, a pe-

¹² Cit. por Emílio Costa, *Élisée Reclus*, Lisboa: Seara Nova, 1953, p. 34.

¹³ Joël Gayraud, “Ni Dieu, ni maître”, in Michel Bakunine, *Dieu et l'État*, Paris: A. Fayard/Mille et une nuits, 2000, p. 109-110.

¹⁴ Errico Malatesta, *Entre Camponeses*, Lisboa: Typographia do Commercio, 1899, 34 p., opúsculo integrado na Biblioteca de Estudos Sociais.

dagógica para promoção do ensino laico, a social para libertar a mulher da condição de subalternidade e opressão. Em qualquer destas três esferas de intervenção, o alvo sempre visado é o clero enquanto representante do Deus do catolicismo e instrumento ao serviço da missão da instituição eclesial. O catolicismo desempenha aqui a função contextual de quadro religioso em que nasceu e se formou o militante. Contudo o que desencadeia nele a fúria anticatólica alimenta, de igual modo, a recusa radical de qualquer outra expressão religiosa positiva ou puramente filosófica, como o deísmo¹⁵.

4. A defesa da causa republicana tornou-se razão de ser de uma combatividade a toda a prova demonstrada através da adesão à maçonaria, da aproximação a figuras destacadas do movimento republicano, da intervenção jornalística na imprensa conotada com o ideário da República, da participação política como chefe de gabinete do ministro António Luís Gomes e como deputado. Para além da questão da mudança de regime, estava em jogo a instauração de uma sociedade nova, feita de justiça, liberdade, verdade e bem-estar para todos. Aos que receavam a mudança, anunciava o começo de um mundo novo, e pintava com cores de esperança o ano em que a República acabava de ser instaurada em Portugal. Era “um ano feliz”, como evoca a *Cartilha Nova* (1911), em que João, pequeno agricultor, reconhece que nunca na vida tinha colhido tantos alqueires de milho¹⁶.

O idealismo romântico que doirava os êxitos esperados da nova situação política era contrabalançado pela convicção com que corajosamente militava contra os ardilosos inimigos da República. Entre estes, contava ele a grande maioria dos padres aos quais continuava a chamar jesuítas, visando envolver todo o clero na reputação de ignomínia colada pelo anticlericalismo ao jesuíta. Como jornalista e como deputado, desempenhará o papel de sentinela defensora dos ideais e leis da República, pronta a clamar contra os atropelos e tibiezas que os amesquinham. Em discurso de 22 de Março de 1912, na Câmara dos Deputados, exalta a Constituição de 1911 como norma suprema que deve reger a existência do povo português. E proclama: “Precisamos demonstrar que em Portugal quem

¹⁵ A inscrição de Tomás da Fonseca no número dos deístas foi feita por Junqueiro, quando escreveu que ele “É um poeta batalhador e religioso, movendo-se na órbita divina, e que às vezes, [...] por ilusão verbal, se julga ateu.” Guerra Junqueiro, “Prefácio”, in Thomaz da Fonseca, *Os Desherdados*, Porto: Livraria Chardron, 1909, [p. XVII]. Ver também Tomás da Fonseca, *Ensino Laico Educação Racionalista e Acção Confessional*, Lisboa, Porto, Coimbra: “Lumen” Empresa Internacional Editora, 1923, p. 11-12. Na realidade, ele não se julga apenas ateu; assume-se como lutador em prol do ateísmo.

¹⁶ Tomás da Fonseca, *Cartilha Nova. Para o José Povinho lêr à noite, ao serão*, Lisboa: Edição do Grémio “O Futuro”, 1911, p. 27.

hoje manda não é o Papa, mas sim unicamente a Constituição que aqui votámos e as leis do governo provisório, que nesta sala foram também sancionadas.”

O mesmo zelo imbuído de espírito republicano e laico impele-o a indignar-se com transigências e omissões e obriga-o a interpelar o Ministro da Justiça em sessão do Senado, datada de 29 de Março de 1917. Chama a atenção do ministro para a legislação antijesuítica e anticongreganista, nomeadamente o decreto com força de lei de 8 de Outubro de 1910, que não estaria a ser cumprido. Através de referências variadas, mostra como continuam a multiplicar-se por todo o país inúmeras associações religiosas em que se faz sentir a direcção dos filhos de Inácio de Loiola e de outras ordens e congregações. Protesta contra a falta de actuação das autoridades que não podem deixar de ter conhecimento do que se está a passar. E, mais ainda, alerta para o perigo de a sociedade estar a ficar infiltrada por adeptos dessas associações, com reflexos que já se estendiam até às escolas públicas, às universidades e mesmo à Escola de Guerra.

Os acontecimentos de Fátima ocupam lugar proeminente na atitude polémica cultivada por Tomás da Fonseca, desde 1917 até às “Cartas ao Cardeal Patriarca de Lisboa” publicadas em 1955, e, depois, em 1958, com o título *Na Cova dos Leões*. Trata-se, também neste caso, de combate político contra o que se lhe afigurava estar a ser uma gigantesca campanha de desnacionalização da sociedade portuguesa. Na intervenção de 23 de Agosto de 1917, no Senado, usa da palavra para dizer: “não devo deixar no esquecimento as aparições de Lindoso e de Fátima que são, no fundo, obra das catequeses e dos confesionários, onde se estão formando os mais pertinazes inimigos da República e da sua obra internacional”.

A procura de uma sociedade democrática constituída por cidadãos livres e conscientes de seus direitos e deveres fez de Tomás da Fonseca participante na insurreição republicana de 20 de Julho de 1928 contra a Ditadura Militar. Colaborou também, em 1945, nas iniciativas do Movimento da Unidade Democrática (MUD). E em 1948-1949, envolveu-se com grande empenho na campanha de Norton de Matos à Presidência da República. Nestes e em muitos outros momentos, nem as adversidades e perseguições policiais, nem a prisão impediram um percurso de cidadania sempre empenhado na defesa da identidade democrática, social e laica da República.

5. O papel educativo da escola ocupa lugar de grande relevo no programa anticlerical de Tomás da Fonseca. É na instrução que está a chave capaz de libertar o povo da ignorância e cegueira com que pretensamente o oprimem o Estado e a Igreja: “Instruí-vos e instruí, que só assim acabareis com as injustiças que dão vida a Estados como o nosso e com as mentiras que alimentam

a Igreja”¹⁷. Este imperativo repete-se no decorrer dos diversos escritos do autor como *leitmotif* parafraseado de variadíssimas maneiras. A questão educativa impõe-se pela função emancipadora atribuída ao conhecimento na conquista da autoconsciência pessoal e pelo papel instrumental na construção da sociedade nova que a República deve instaurar. É no campo do ensino que se extremam, uma vez mais, as posições defendidas pela Igreja e pela República. Entre outros elementos de confronto, contam-se o ensino religioso nas escolas e a coeducação. Acerca do primeiro, o pensamento de Tomás da Fonseca foi, desde sempre, o mesmo: a lição de catecismo deve ser banida da escola republicana, isto é, laica. Era inevitável que se viesse a deparar com o tema da neutralidade do professor sempre que ele tem de abordar matérias relativas a convicções pessoais, como são as da crença religiosa. A propósito de assunto tão delicado, como foi dito atrás, a posição do autor começa por ser favorável à neutralidade em matéria de religião, mas acaba, depois, por se divorciar da atitude neutral. No diálogo da *Cartilha Nova*, Manuel, professor primário e *alter ego* do autor, apressa-se a esclarecer: “A escola [...] deve ser neutra; quer dizer: indiferente a qualquer religião. Nem a favor nem contra”¹⁸. Anos mais tarde, a questão da neutralidade do ensino passa a ter tratamento menos assertivo e muitíssimo crítico. E entende agora que a indiferença do professor e a respectiva capacidade de abstenção perante as várias posições em presença é não só problemática, mas sobretudo inviável. E pergunta: “Que ensino seria o do professor que, nos seus cursos, se limitasse a expor sem comentar, desterrando do seu ensinamento a análise dos factos, o confronto das épocas e a crítica final, indispensável, das causas determinantes dos acontecimentos, bons ou maus, dignos do louvor ou da condenação da história?”¹⁹.

No que diz respeito à coeducação, defende-a com firmeza, vendo no crescimento, lado a lado, dos dois sexos na escola uma situação perfeitamente natural. Não lhe aponta quaisquer perigos que justifiquem reservas de natureza pedagógica ou moral. Pelo contrário, pensa que a coeducação proporciona desenvolvimento pessoal mais equilibrado e mais saudável para as crianças e adolescentes de ambos os sexos.

Consequente com a defesa da instrução do povo, de que faz parte a alfabetização de todos, homens e mulheres, ricos e pobres, operários e trabalhadores rurais, as páginas finais de *Sermões da Montanha* são encomiástica celebração do valor inestimável do livro e da leitura. Ao encerrar as palestras ao serão em que foi desconstruindo as ideias religiosas, minando os suportes da fé em Deus, e desacreditando o clero, semeou os princípios da moral laica e da socie-

¹⁷ Tomás da Fonseca, *Sermões da Montanha*, 2.^a edição brasileiro, [s.l.]: [s.n.], 1959, p. 45.

¹⁸ Tomás da Fonseca, *Cartilha Nova...*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁹ Tomás da Fonseca, *Ensino Laico...*, *op. cit.*, p. 31.

dade sem Deus e sem rei. E para que este apostolado laico tenha continuidade, aconselha expressamente a leitura de livros como *Da Reorganização Social*, de João Bonança; *A Sociedade Futura*, de Jean Grave; alguns romances de Júlio Diniz, Émile Zola, e *Os Miseráveis*, de Victor Hugo. Nesta pequena biblioteca encontrar-se-ia, segundo o autor, o alimento espiritual da nova sociedade em que todos os seres humanos descobrirão, sem Deus e sem padres, o triunfo da justiça e da verdade, e poderão viver finalmente livres e felizes. É também pela valorização conferida à leitura que a Reforma protestante desperta ligeira simpatia em Tomás da Fonseca. Depois de analisar algumas marcas históricas do protestantismo a que chama “religião católica reformada” realça a importância da leitura da Bíblia e o empenho dos dinamizadores protestantes em promover o ensino das letras: “Eles próprios se comprometem a ensinar todo aquele que os procure. Ao contrário do que manda a nossa Madre Igreja, que só prega a revelação e a fé”²⁰.

No ensaio dramático, *Águas Novas* (1950), a acção gira em torno do padre e do professor, da Igreja e da escola. Frente a frente, duas personagens concentram o grande conflito dramático: de um lado, o P.^e Bento, do outro, o professor primário, Afonso de Castro. O desfecho mostra o primeiro corroído pela dúvida e desistente, a entregar ao professor as chaves da residência paroquial e da igreja para que a escola, lugar demasiado exíguo perante a afluência crescente de alunos, os possa instalar condignamente. Celebra-se, por este modo, a vitória do projecto educativo da República laica sobre a escola tutelada pela Igreja. Realizava-se assim, em sentido próprio, a afirmação de Manuel, o professor primário de *Cartilha Nova*: “Os verdadeiros padres somos nós os professores primários e a escola a verdadeira igreja”²¹. Mas em começos da década de 1920, já a situação mostrava sinais de mudança com governantes e intelectuais republicanos favoráveis ao ensino religioso. Ao aludir às manifestações a favor do ensino religioso de figuras como Guerra Junqueiro, Raul Brandão e outras, o autor de *As Congregações e o Ensino* (1924) vislumbra em tais opiniões o efeito de sentimentalismo mórbido. Nesse opúsculo em que retoma o discurso que havia proferido no Senado, em sessão de 29 de Março de 1917, quer responder ao movimento dos que puseram em marcha o regresso ao ensino religioso. Muito mais do que um regresso, trata-se de uma regressão que configura, a seu ver, um caso de “patologia social”²².

O empenho em promover a educação popular está na origem do Instituto de Estudos Livres, instituição cujas publicações deviam combater a miséria moral e

²⁰ Tomás da Fonseca, *Sermões da Montanha*, op. cit., p. 361.

²¹ Tomás da Fonseca, *Cartilha Nova...*, op. cit., p. 30.

²² Tomás da Fonseca, *As Congregações e o Ensino*, Lisboa, Porto, Coimbra: “Lumen” Empresa Internacional Editora, 1924, [p. VIII].

mental em que o país mantinha os portugueses adormecidos. Pretendia-se sacudir a inteligência nacional, estimulando-a e fazendo-a progredir. A escolha das publicações que deviam integrar a Biblioteca de Estudos Livres era da responsabilidade de Tomás da Fonseca. Com essas publicações procurava-se promover a cultura do livre exame e a emancipação dos espíritos. Havia a convicção de que para alcançar estes objectivos urgia enfrentar com firmeza e clarividência duas grandes forças, a Igreja e o capitalismo, forças acusadas de subjugarem as mentes e a aspiração a uma sociedade justa e livre.

6. À mulher na Igreja, na sociedade e na República dedica o conjunto dos escritos de Tomás da Fonseca uma atenção tão relevante como permanente. E a razão de tamanho interesse encontra-se na reconhecida importância do universo feminino em virtude das conexões que a mulher mantém com as esferas religiosa, social e política. Ao distinguir assim o papel da mulher, Tomás da Fonseca dá continuidade ao que sempre fez o militantismo anticlerical relativamente ao lugar do feminino no seu discurso. O discurso anticlerical pintou um grande tríptico em que representa a mulher com três perfis predominantes: fanatizada pela fé e pela devoção religiosa que a cega, sedutora e seduzida, militante e propagandista da causa republicana e laica²³. O que há de singular na obra do anticlerical de Mortágua é a omnipresença da figura feminina e a visível complacência com que pormenoriza e se esforça por documentar o que lhe parece ser o fanatismo religioso da mulher e o poder de sedução que ela exerce sobre o padre e o padre sobre ela.

A formação doutrinal adquirida no seminário familiarizou Tomás da Fonseca com a copiosa literatura escriturística, patrística, hagiográfica e teológica, habilitando-o para leituras quase sempre desfocadas e perversoras da literalidade dos textos. Os exercícios de leitura a que se entrega e de que nos vai dando conta nas páginas que escreve constituem um florilégio de ditos e peripécias mirabolantes em que as opções de leitura e o espírito crítico deixam muito a desejar.

Pretende o autor que a mulher ocupa na generalidade do pensamento teológico lugar de aviltante desconsideração, que a reduz à condição de escrava. Com as *Cartas Espirituais* (1922) propunha-se desdobrar as fases principais da elaboração teológica desse amesquinamento do sexo feminino. Pelo caminho foi exibindo considerações, narrativas e teses, qual delas mais desdenhosa e humilhante para a dignidade da mulher. Dir-se-ia que, ao escancarar tamanhas enormidades doutrinárias da antropologia religiosa, é o próprio Tomás da Fonseca quem se compraz e diverte, ao actualizar o achincalhamento das filhas de

²³ Ver Luís Machado de Abreu, *Ensaio Anticlericais*, Lisboa: Roma Editora, 2004, p. 57.

Eva pelo realismo e ironia com que o repete. Apressa-se, porém, a corrigir tal interpretação, confessando que outra coisa não pretende afinal senão “fornecer à mulher uma arma que, vibrada por suas delicadas mãos, possa dominar completamente o seu algoz”²⁴.

Volta anos depois ao mesmo assunto em *A Mulher Chave do Céu ou Porta do Inferno?* (1960), com mais demora e cúmulo documental de bricabraque de autores, citações e casos. O ponto de partida é uma carta pastoral datada de meados dos anos vinte, da autoria de D. Manuel Coelho da Silva, Bispo de Coimbra. Nela ocupa-se o prelado do “ensino religioso das crianças”, matéria a que o republicanismo apologético do pedagogo Tomás da Fonseca era extremamente sensível. Este reage de imediato contraditando em artigos publicados na *Voz da Justiça*, jornal da Figueira da Foz, desde 22 de Fevereiro até 18 de Abril de 1928, os ensinamentos do Bispo sobre vários pontos de política educativa. Mas um parágrafo detém em especial a atenção crítica e desencadeia oposição frontal. Assim sucede quando, ao referir-se ao sexo feminino, a pastoral diz que a Igreja lhe chama “sexo devoto”. É na segunda parte do livro, intitulada “A Mulher e a Igreja Cartas ao Bispo de Coimbra” que ao longo de quase duas centenas de páginas acumula a mais variegada documentação patrística, histórica, hagiográfica, literária, esforçando-se por provar que a tradição espiritual, pastoral e teológica chama *sexo devoto* ao que é “puramente *diabo*”²⁵.

A diabolização da mulher vem amplamente explorada pelo autor que entra pelo universo das representações caricaturais em que se misturam o chiste, a anedota e a brejeirice. O que acima de tudo importa é pintar o quadro de desconfiança e humilhação da mulher identificada com a refinada astúcia da maldade e do pecado. Todos os contributos parecem bons para montar o cenário onde decorre a acção contraditória de uma espiritualidade e doutrina que, não se cansando de fazer da mulher a inimiga das almas, por todos os meios mobilizam a mesma mulher para com ela encherem as igrejas.

As duas obras referidas dedicadas à mulher constituem verdadeira enciclopédia de antifeminismo escriturístico, patrístico e teológico. Ao mesmo tempo que descrevem a severa condenação da malícia e perversidade do sexo feminino exaltam os exemplos mirabolantes de santos varões que souberam vencer as tentações da mulher sedutora, encarnação do diabo. Em contraponto a esta exuberante montra de malefícios morais de que está investida a figura da mulher na doutrina da Igreja, insinua-se que o clero, à revelia da moral e da disciplina eclesiástica, vive em estado habitual de orgia e libertinagem, comportando-se

²⁴ Tomás da Fonseca, *Cartas Espirituais A Mulher e a Igreja*, Porto: Livraria Chardron Léo & Irmão, 1922, p. XII.

²⁵ Tomás da Fonseca, *A Mulher Chave do Céu ou Porta do Inferno?*, Lisboa: [s.n.], 1960, p. 186.

como predador disposto a aliciar a mulher em todas as fases da sua existência, a começar pela escola.

Evidencia-se, em ambas as obras sobre a mulher, o lugar central que na construção do enredo religioso deste programa anticlerical ocupa a demonologia. Mas acontece que através da diabolização do feminino se revela uma ainda muito mais radical concepção da causalidade do mal. Esta envolve a própria divindade que chega a ser concebida como agente responsável pelos padecimentos sofridos por Cristo. Com a sua vida de trabalho humilde e com a mensagem de fraternidade e dedicação aos pobres, Cristo merece respeito e lugar à parte na militância antirreligiosa de Tomás da Fonseca. A dignidade humana de Jesus Cristo foi profundamente deformada pelo clero que o elevou à condição divina. Por causa disso, ousa afirmar que “Deus [...] matou Cristo, o amigo dos homens, ao passo que, por amor deles, o Diabo, na pessoa do mesmo Cristo, sofreu todos os insultos e agonias...”²⁶. E assim para melhor desacreditar a ideia de Deus e da sua obra desenvolve-se aqui uma verdadeira apologia do Diabo. Em obra muito posterior há-de até escrever que assumiu como ingente tarefa sua “a reabilitação do diabo”²⁷.

Enquanto figura e personificação das astúcias do diabo, a mulher opera muito mais como duplo de Satanás do que como sua colaboradora ou instrumento. Com frequência, a narrativa progride como se tudo quanto existe de maléfico e causa de pecado se pudesse reduzir a um único agente, a mulher. No fim de contas, não existe outro diabo senão a própria mulher²⁸. A ambivalência na leitura de manifestações do sentimento religioso em que chegam a aflorar significantes de conotação erótica vem traduzida na expressão “misticismo afrodisíaco”²⁹ usada pelo autor. E enquadra neste registo interpretativo manifestações de afecto ao divino presentes sobretudo nos conventos e em manifestações de que S. Teresa de Jesus e S. Teresinha de Lisieux se afiguram servir de paradigma.

²⁶ Tomás da Fonseca, *Sermões da Montanha*, *op. cit.*, p. 75.

²⁷ Tomás da Fonseca, *O Diabo no Espaço e no Tempo*, Lisboa, Ed. destinada ao Brasil, 1958, p. 13.

No papel libertador atribuído ao diabo pode ver-se inegável sintonia com a doutrina de Bakunine. Esta reabilita expressamente as obras satânicas, quando chama a Satanás “l'éternel révolté, le premier libre penseur et l'émancipateur des mondes. Il fait honte à l'homme de son ignorance et de son obéissance bestiales; il l'émancipe et imprime sur son front le sceau de la liberté et de l'humanité, en le poussant à désobéir et à manger du fruit de la science.” (Michel Bakounine, *Dieu et l'État*, Paris: A. Fayard / Mille et une nuits, 2000, p. 10).

²⁸ Há na obra de Tomás da Fonseca figuras femininas aureoladas de beleza, virtude e grande bondade. São mulheres do mundo rural, como Cotovia, da novela rústica *Filha de Labão* (1951), e várias heroínas do *Agiológio Rústico Santos da minha Terra* (1957). Sobre esta canonização de personagens do mundo camponês, v. Luís Machado de Abreu, “Hagiológio secular: metamorfose ou rotura?”, in *Teografias 3 Metamorfoses da Santidade*, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2013, p. 115-121.

²⁹ Tomás da Fonseca, *A Mulher Chave do Céu...*, p. 179.

7. A divindade a que se refere Tomás da Fonseca é sempre e só uma entidade antropomórfica com a qual compõe uma figuração humana, obscenamente humana na sua desumanidade. E é enfatizando essa desumanidade que o pregador dos *Sermões da Montanha* se propõe desconstruir, através da imagem, o sentimento ingênuo e confiante da ideia de Deus no coração dos camponeses que o escutam. A linguagem utilizada nunca se ergue acima do sentido literal das palavras com que vai sendo elaborado um discurso chão a que apetece chamar discurso de antiteologia empírica. A feição literalista da leitura dos textos bíblicos e dos elementos de doutrina manifesta-se na espontânea rejeição do papel de qualquer hermenêutica simbólica. A interpretação que se proponha transcender a imediata leitura da letra textual merece-lhe sempre desprezo e condenação, como se de abuso ou deturpação se tratasse. É na “quinta noite – Em Defesa de Deus”³⁰ de *Sermões da Montanha* que, a propósito da criação do mundo, da outorga das tábuas da lei a Moisés, e da transgressão de Adão e Eva, a fixação na letra dos textos bíblicos mais impermeável se revela aos progressos das técnicas de interpretação literária e da função do simbolismo nas ciências humanas.

Tudo nesta prosa se move tão terra a terra que não há lugar para passagem ao mundo dos símbolos. A própria metáfora, quando esboçada, continua de tal modo presa à comparação que raramente se desprende da mera aproximação significativa de duas entidades do mundo empírico. Vejamos, por exemplo, a explicação seguinte: “Deveis saber que Deus é definido em todas as religiões como um espírito puríssimo, sem feições, sem olhos, sem barba, sem braços e sem pernas, isto é, incorpóreo. Ora, sendo assim, como poderia ele fazer-nos à sua imagem e semelhança, dar-nos os membros, os sentidos, os desejos, a carne e as ambições, se é certo que nada disso em Deus se encontra? Feito à sua imagem, o homem nunca devia ter cabeça, nem dentes, nem estômago, e, sobre tudo, não devia sentir necessidades.”³¹ A este respeito, merece menção o destinatário das cartas que integram o *Evangelho dum Seminarista*. O papa é o interlocutor e não Deus. Como ser humano, o papa tem consistência física e psíquica enquanto elemento da natureza, ao passo que a imaterialidade de Deus se apresenta tão volátil como qualquer ilusão banal.

Quando este discurso aparenta combater as representações antropomórficas do divino, como sucede ao descrever as malfetorias de Deus que usaria as forças da natureza para se vingar de maus e de inocentes indiscriminadamente, não o faz em nome de uma hermenêutica interessada em promover uma leitura mais fina do sentido teológico, mas levado apenas pelo propósito de eliminar Deus do discurso. Suprimindo Deus, cria maior espaço para ser preenchido pelo homem e pelas lutas que a humanidade se sente chamada a travar.

³⁰ Os catorze capítulos da obra estão distribuídos por onze noites.

³¹ Tomás da Fonseca, *Sermões da Montanha...*, *op. cit.*, p. 67.

A antiteologia empírica tem o valor de primeira campanha nessa luta em que Deus e o Estado personificam a tirania que oprime e explora pobres e ignorantes, tratando-os como escravos. Importa libertá-los dos agentes de escravidão para os erguer à dignidade de povo. Mas “antes que sejas Povo, tens necessidade de ser gente.”³² A atenção, que o compromisso de emancipação faz despertar, volta-se imediatamente contra os padres. E presumindo que eles são sempre movidos pela ambição de lucro e domínio, representa-os como obreiros de narrativas puramente ilusórias sobre Deus e a relação de Deus com o mundo dos homens. Brindariam assim os incautos e crédulos com promessas de salvação e felicidade, que não passariam de embuste e mentira.

A escrita de Tomás da Fonseca desafia o imaginário do realismo popular vestindo-o de imagética figurativa modelada pela experiência do senso comum das comunidades rurais. Não só se impõe pela simplicidade e clareza quase ingénuas da composição, como transporta uma força persuasiva adaptada à mentalidade mais conservadora e tradicional que pretende subverter. E não hesita argumentar a favor da mortalidade da alma, perante a cândida receptividade dos camponeses, nestes termos pedestres: “A alma, por conseguinte, pode menos que o sangue, pois não resiste à sua falta. Não há exemplo de um corpo continuar a viver sem sangue.”³³

Deus e a religião são inscritos por Tomás da Fonseca na visão unidimensional do discurso da ciência. Segundo tal concepção, tudo se reduz ao universo do saber científico e, além disso, no interior dessa esfera de conhecimento tudo é uniforme e homogéneo, sem lugar para discordâncias e diversidade de caminhos. Impera aí o puro determinismo. Desse modo, a construção do conhecimento opera a partir de uma unidimensionalidade dupla: só existe o discurso da ciência, e não há lugar para a conflitualidade no pensamento científico nem para o aparecimento de novos paradigmas de saber.

8. Tomás da Fonseca elegeu como projecto de vida a fixação estratégica num programa anticlerical. A ele se manteve fiel, desde o momento em que o escolheu saindo do seminário, até ao fim de noventa e um anos quase completos de vida. E é interessante notar que essa fixação radica na firme convicção de que urge cooperar nas inadiáveis transformações da sociedade. Acreditando na inevitabilidade e urgência de mudanças profundas a introduzir na organização social, cuidou de as promover a partir do centro donde as mudanças devem irradiar. E uma vez identificado com esse núcleo central esforçou-se, como militante de primeira linha, por torná-lo operativo e fecundo em três áreas principais, as áreas do

³² Tomás da Fonseca, *ibid.*, p. 35.

³³ *Ibid.*, p. 110.

regime político, do ensino e educação, e da questão religiosa. Foram, porém, as “ligações perigosas” da pertença religiosa traduzidas nas implicações políticas e sociais da actividade clerical que prevaleceram sempre nas lutas travadas a favor da laicidade da escola e da instituição republicana.

Ao contrário do antijesuitismo e do anticongreganismo que predominam esmagadoramente no imaginário do universo anticlerical português do século XIX, e ainda nas primeiras décadas do século XX, o anticlericalismo de Tomás da Fonseca privilegia muito mais o clero secular como alvo permanente contra o qual desfere os seus ataques, embora nunca poupe os filhos de S. Inácio de Loiola nem as ordens e congregações. Vem a propósito recordar que, no diálogo da *Cartilha Nova*, Manuel, professor primário, afirma peremptório: “Os padres, como sabes, (e quando digo padres, digo jesuítas, porque em Portugal os padres acabaram)...”³⁴. Isto passa-se em 1911. A Companhia de Jesus tinha sido extinta logo a seguir à proclamação da República, mas não a presença do clero secular. O enunciado transfere para os padres em geral o repúdio que recaía sobre os jesuítas. É uma característica para a qual muito terá contado o que viveu e aprendeu como aluno de um seminário diocesano, e bem assim a ruralidade constitutiva de ambientes que bem conhecia, ruralidade de que os jesuítas não estavam tão próximos.

Que resta hoje da obra anticlerical de Tomás da Fonseca? Ficou a memória de um contexto social, político e religioso em que avulta a obstinação militante de alguém que, em nome de valores intemporais de liberdade de pensamento, igualdade de direitos e oportunidades, fraternidade entre todos os homens sem olhar a diferenças sejam de que espécie forem, vontade de justiça e equidade na repartição dos bens, partiu em guerra contra as religiões em geral e contra a Igreja católica em particular. Qual a razão de ódio teológico tão profundo, traduzido na invenção de incansável apostolado cívico e acção política? Essa razão encontrámo-la na identificação de Deus, das religiões e dos seus ministros com perigosos agentes de resistência e de subversão dos valores atrás referidos.

Resta de Tomás da Fonseca o exemplo notável do militante obstinadamente convicto da sua missão e dedicado à causa em que acreditou. Resta o testemunho de resiliência indomável que renascia com tanto mais vigor quanto a evolução dos acontecimentos e dos homens a contrariavam. Resta, por fim, uma visão anamórfica, caricatural, do universo das religiões, em particular do catolicismo e do serviço ministerial exercido pelo clero católico, visão na qual estão condensados quase todos os estereótipos do anticlericalismo republicano e jacobino.

³⁴ Tomás da Fonseca, *Cartilha Nova...*, *op. cit.*, p. 12.

Fernando Pessoa

Dionísio Vila Maior

Breve nota biográfica

Em 13 de Junho (dia de Santo António) de 1888, nasce, em Lisboa, Fernando António Nogueira Pessoa. Desde cedo, aquele que seria conhecido como o *poeta fingidor* mostra tendências para a construção de figuras imaginárias, como é o caso de Chevalier de Pas e de um certo Capitão Thibeaut, que “cria” em 1894¹. No ano seguinte, Pessoa escreve o seu primeiro poema, uma quadra intitulada *À minha querida mamã*. Entretanto, sua mãe casa-se com o comandante João Miguel Rosa, cônsul em Durban, na África do Sul (o pai de Pessoa falecera entretanto em 1893). Em 1896, parte, então, para Durban, começando a sua instrução primária no Convento Católico de West Street. Lê Dickens. Três anos depois, inscreve-se na High School Form II B, de Durban (instrução liceal), passando, ainda no mesmo ano, para a Form II A; recebe o *Form Prize* e cria uma outra personalidade literária: Alexander Search (a quem curiosamente atribuirá o mesmo ano de nascimento que o seu). No fim do ano de 1900, já se encontra na Form IV. Nesse ano, obtém um prémio em Francês e, em 1901, é distinguido com o *Cape School Certificate Examination*. Começa entretanto a escrever poesia em inglês. Vem de férias a Portugal.

¹ O **fenómeno de desdobramento** em Pessoa é, aliás, uma nota dominante na sua vida literária: verifica-se em 1902 (ano em que escreve também sob o nome de **Dr. Pancrácio** e de **Eduardo Lança**), prolongando-se nos anos seguintes: em 1903, escreve de igual modo com o nome do contista **David Merrick**, e, entre 1904 e 1906, com o de, por exemplo, **Charles Robert Anon** (filósofo e contista); entre 1905 e 1908, Pessoa escreve vários textos, assinando igualmente com o nome de **Alexander Search**; entre 1907 e 1908, assina textos em nome de **Jean Seul de Méluret** (ensaísta); em 1909, em nome de **Joaquim Moura Costa** e **Carlos Otto** (poetas). Em 1913, manifesta-se literariamente através de **Bernardo Soares** (com o poema *Ela canta e as suas notas soltas tecem* e talvez com alguns fragmentos do seu *Livro*, que, provavelmente, datam deste ano) e, já no terreno heteronímico propriamente dito, através de **Alberto Caeiro**, **Álvaro de Campos** e **Ricardo Reis**. Cf. LOPES, T. R., 1990.

Em 1902, escreve o seu segundo poema em português (*Quando ela passa*), durante uma breve estadia nos Açores. Regressa a Durban e inscreve-se na Commercial School. Prepara o exame de admissão à Universidade do Cabo.

No ano seguinte, o jovem Pessoa já lê autores como Milton, Byron, Shelley, Keats, Tennyson, Carlyle, Poe, Shakespeare, Júlio Verne, Molière, Voltaire, Tolstói, Schopenhauer, Junqueiro e Albino Forjaz de Sampaio – para além de escrever poemas em inglês e de assinar com o nome de Alexander Search. Projeta lançar um periódico mensal (*O Palrador*) e cria diversos pseudónimos. Faz o exame de admissão à Universidade do Cabo da Boa Esperança. Recebe o *Queen Victoria Memorial Prize* pelo melhor ensaio em inglês. Regressa definitivamente em 1905 para Lisboa, onde viverá com a avó Dionísia e duas tias. Conhece entretanto Camilo Pessanha.

Tendo terminado os estudos na África do Sul, em 1904, Pessoa inscreve-se no curso superior de Letras, em Lisboa (curso que abandonará em 1907). Entre 1906 e 1912, lê Max Nordau, os simbolistas franceses, Garrett, Nobre, Antero, Cesário, Junqueiro, Correia de Oliveira; escreve textos de reflexão filosófica (mas também poesia e prosa em português, inglês e francês); trabalha como correspondente estrangeiro em várias casas comerciais; compra a tipografia editora *Ibis*.

O ano de 1912 é um ano importante na vida de Pessoa, pois marca a sua estreia enquanto crítico – colaborando então na revista *A Águia* (órgão da *Renascença Portuguesa*), onde publica alguns artigos sobre *A Nova Poesia Portuguesa* – e o início da correspondência com Mário de Sá-Carneiro. Já em 1913, toma contacto com as correntes modernistas e escreve *Impressões do Crepúsculo*, *Hora Absurda*, *Abdicação* e *Epithalamium*. A série poemática *Chuva Oblíqua* e o poema *Ela canta, pobre ceifeira* são escritos em 1914, ano em que entra em rutura com *A Águia*, em que cria os heterónimos – escrevendo, em nome deles, mais de vinte odes, alguns poemas d'*O Guardador de Rebanhos*, a *Ode Triunfal* e *Opiário*.

No ano de 1915, saem os dois números da revista *Orpheu*: no n.º 1, Pessoa publica *O Marinheiro* e os poemas *Opiário* e *Ode Triunfal*, de Álvaro de Campos; no n.º 2, o seu poema *Chuva Oblíqua* e *Ode Marítima*, de Álvaro de Campos. Publica ainda artigos n'*O Jornal* e em *Eh Real*. Este mesmo ano marca ainda a polémica entre Álvaro de Campos e o Presidente do Conselho, Afonso Costa. “Morre” Alberto Caeiro (que, curiosamente, continua a escrever).

Entre 1916 e 1923, lê obras de carácter ocultista, gnóstico ou místico, estuda astrologia, elabora uma teologia pagã e escreve alguns textos programáticos sobre o Sensacionismo (1916). Escreve ainda *Ficções do Interlúdio* (1917), *Inscriptions* (1920), o seu primeiro texto sebastianista *À Memória do Presidente-Rei Sidónio Pais* (1920); em nome de António Mora, escreve a “Introdução geral do neopaganismo português” (1916); em nome de Alberto Caeiro, alguns dos *Poemas*

Inconjuntos; em nome de Álvaro de Campos, *A Passagem das Horas* (1916); em nome de Ricardo Reis, poemas como *Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia e Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero* (1916). Publica *Antinous* (1.^a versão) e os *35 Sonnets* (1918). Lança o *Jornal Acção* (1919). Funda a editora *Olisipo* (1921). Mantém uma relação sentimental com Ophélia (1920). Distribui o *Aviso por causa da Moral* e *Sobre um Manifesto de Estudantes*, de Álvaro de Campos (1923).

Os anos seguintes são fundamentalmente marcados pela direção, com Ruy Vaz, da revista *Athena* (onde publica textos programáticos, poemas, odes de Ricardo Reis e *Apontamentos para uma Estética não-Aristotélica*), pela direção, com Caetano Dias, da *Revista de Comércio e Contabilidade* (onde também publica vários artigos), pela escrita de textos sobre os mitos do Sebastianismo e do Quinto Império, pela publicação de textos heteronímicos, assim como dos textos *O Interregno. Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal* e *O Provincianismo Português* (1928). 1925 é um ano que marcará profundamente Pessoa, pois falece sua mãe.

Em 1929, Fernando Pessoa organiza, com A. Botto, uma *Antologia de Poetas Portugueses Modernos*. No ano seguinte, desentende-se com Miguel Torga. No ano de 1931, escreve o poema *Autopsicografia*, e continua a publicar textos dos heterónimos e de Bernardo Soares. Em 1932, candidata-se a um lugar de conservador-bibliotecário do Museu-Biblioteca Conde de Castro Guimarães, em Cascais (lugar que não chegou a preencher), prefacia alguns livros e publica *O Caso Mental Português*. Concorre, em 1934, com *Mensagem*, para o *Prémio Antero de Quental*, aí obtendo o prémio da “categoria b”.

Em 1935, no último ano da sua vida, Fernando Pessoa escreve a conhecida carta a Adolfo Casais Monteiro, sobre a génese da heteronímia, e publica ainda vários textos críticos e alguns poemas. No dia 29 de Novembro, dá entrada no Hospital de S. Luís, em Lisboa, com uma cólica hepática. Falece em 30 de Novembro.

1. O contexto histórico

Referindo-se ao final do século XIX, e apoiando-se, também, em Nietzsche, escreve Eduardo Lourenço:

A realidade [...] que remetia para um mundo fora do mundo as almas mais refinadas ou impotentes (as de Mallarmé, de Maeterlinck, de Huysmans, do próprio Wagner) chamava-se fábrica, ubiquidade da comunicação, descoberta científica, mas igualmente apropriação e devastação de continentes inteiros, militarização do tempo de trabalho e militarização *tout court* à espera de emprego [...] (LOURENÇO, E., 1994: 319).

O que destas afirmações importa, desde logo, reter é o facto de elas reenviarem para um contexto histórico europeu extraordinariamente importante: por um lado, para o privilégio então concedido à *máquina*; por outro, para o *desassossego* que o termo “militarização” deixa antever. Com efeito, não são poucos os investigadores que, debruçando-se sobre esse contexto, evidenciam o estado de crise geral que marcou decisivamente o continente europeu nas últimas décadas do século XIX e nos inícios do século XX. Alan Bullock (num texto significativamente intitulado “The Double Image”), por exemplo, lembra que, entre 1870 e 1913, a Europa assistiu a um considerável desenvolvimento económico, industrial e tecnológico e a profundas mudanças sociais e políticas (1991: 59 ss)².

Ainda a este propósito, é sabido como Fernando Pessoa (que nasce em 1888) de igual modo se mostrou atento à *complexidade* da época em que viveu, uma época cúmplice (ou decorrente) do desenvolvimento industrial, comercial, das comunicações, etc. A este nível, recordemos dois conhecidos poemas, intitulados *Ode Triunfal* e *Ode Marítima* (ambos publicados em 1915, na revista *Orpheu* e ambos assinados com o nome de Álvaro de Campos). Na *Ode Triunfal*, Pessoa, pela voz desse *heterónimo*, exalta as máquinas, os “ruídos modernos”, os motores, as correias de transmissão, os êmbolos e os volantes, o comboio, as fábricas, as “Grandes cidades”, as debulhadoras a vapor, os *music-halls*, os elevadores e os grandes edifícios, os automóveis, os portos, os guindastes, os “Instrumentos de precisão” e as máquinas rotativas (PESSOA, F., 1990: 66 ss). Na *Ode Marítima*, se o sujeito poético, por um lado, rejeita os artificialismos impostos pela civilização – “Fugir [...] à civilização! / Perder [...] a noção da moral!” –, acaba, por outro lado, por dela aceitar apenas “as coisas modernas e úteis”: os navios de carga, os paquetes e os grandes vapores, a “vida / Comercial, mundana, intelectual, sentimental” (*id.*: 90 ss)...

Também noutros dois textos de, provavelmente, 1916, Fernando Pessoa chama a atenção para o profundo desenvolvimento científico-tecnológico que caracterizara o palco sociocultural e técnico-científico da segunda metade do século XIX. Aí, sublinha as consequências que aquele desenvolvimento acarretara para a geração a que pertence, e que acabaram por marcar intensamente o contexto cultural que, direta e indiretamente, determinaria uma grande parte do *discurso* literário modernista. Num desses dois textos, escreve que a geração a que pertence “traz consigo uma riqueza de sensação, uma complexidade de emoção, uma tenuidade e intercruzamento de vibração intelectual, que nenhuma outra geração nasceu possuindo”; continua, pouco depois, referindo-se à “proliferação [...] das indústrias”, ao aumento e desenvolvimento consideráveis das comunicações, das

² Veja-se KARL, F. R., 1988: *passim*; MOISÉS, M., 1991: 797-800; D'ALGE, C., 1989: 59, 137-138, 170; WOHL, R., 1986; COELHO, J. do P., 1966: XXX-XXXI; COELHO, T., 1986: 21-23; FAULKNER, P., 1977: 13-14; FURBANK, P. N., e KETTLE, A., 1980: 5; GALHOZ, M. A., 1984: XXXIII; MOISÉS, C. F., 1981: 226-229.

atividades comerciais e industriais, das “facilidades de transporte”, do “conforto”, das comunicações, assim como à subsequente transformação das mentalidades. Estas, por sua vez, não se encontrando ainda convenientemente preparadas para tais estímulos, passam então a participar dessa nova etapa civilizacional (PES-SOA, F., 1966: 163 ss). No outro texto, Pessoa destaca igualmente o facto de a época em que vive poder ainda ser representada pelo protagonismo do “elemento comercial e industrial”, época essa cuja contextura sociocultural deve poder ser entendida igualmente como consequência da aplicação prática de componentes teóricos e práticos da ciência positiva que marcara a segunda parte do século XIX, “isto é, da ciência desenvolvida em todos os seus ramos aplicáveis à prática, e do desenvolvimento dessa própria aplicação” (*id.*: 194).

Estas palavras apontam, em primeira instância, para o envolvimento do homem (sobretudo europeu) com o contexto em que então se insere (finais do século XIX, princípios do século XX), envolvimento esse traduzido por uma atmosfera de euforia coletiva, de segurança, de crença nos avanços da Ciência e no futuro, produzidas pelo desenvolvimento tecnológico, científico, industrial, comercial e económico – cujas consequências se encontram diretamente relacionadas com as grandes transformações nas áreas da Comunicação, da Física, da Medicina, da Psicologia, da Sociologia, da Filosofia, da Antropologia, da indústria militar, da Genética, da Geologia e da Termodinâmica. Tudo isto transmitiria, então, uma sensação de [aparente] despreocupação. Essa é, aliás, uma das duas faces com que o estudioso Alan Bullock rotula as quase cinco décadas que antecederam a deflagração da Primeira Grande Guerra.

No entanto, e por outro lado, Gilbert Azam lembra o quanto de “ilusório” acabou por representar o objetivismo das “ciências positivas”: “El ser se prestaría sin residuo al conocimiento objetivo ya que sería totalmente disponible en su realidad natural. Pero esta convicción se desmorona y es preciso aclarar de nuevo el sentido del origen del mundo” (AZAM, G., 1989: 149-150). Trata-se de uma passagem muito sugestiva, traduzindo-se a sua pertinência no facto de Azam imputar às “ciências positivas” a análoga sensação geral de fragmentação também então sentida. Por seu turno, Bullock aponta igualmente, como vimos já, para a ambivalência que enquadra o contexto histórico-cultural em causa. Se, por um lado, encontramos “*elements of stability and tranquillity*”, por outro, deparamo-nos com “*elements of disturbance*” (BULLOCK, A., 1991: 58). Esta outra face (exemplarmente traduzida, segundo o autor, na tela de Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon* [1907]) representa, então, uma sensação de crise – que acaba por, mediatamente, determinar alguma produção literária de Fernando Pessoa (bem como de outros modernistas portugueses).

Num texto sem data do *Livro do Desassossego*, Fernando Pessoa, pela voz do semi-heterónimo Bernardo Soares, escreve as seguintes palavras: “O trabalho

destrutivo das gerações anteriores fizera que o mundo, para o qual nascemos, não tivesse segurança que nos dar na ordem religiosa, esteio que nos dar na ordem moral, tranquilidade que nos dar na ordem política”. Seguidamente, acrescenta outras ideias, referindo-se aos efeitos e às sequelas deixadas por essa sensação coletiva de triunfalismo. Essa sensação teria, então, acabado por paulatinamente conduzir a uma incerteza também generalizada. É nesse sentido que ressalta a “angústia metafísica”, a “angústia moral”, o “desassossego” da sua geração; e remata:

Ébrias de uma cousa incerta, a que chamaram “positividade”, essas gerações criticaram toda a moral, esquadriharam todas as regras de viver, e, de tal choque de doutrinas, só ficou a certeza nenhuma, e a dor de não haver essa certeza (PESSOA, F., 2010a: 144).

Ora, os termos utilizados e as reflexões evocadas são inequívocos quanto à matização de uma crise geral. As razões mais profundas, essas, encontrarão os seus motivos na “desadaptação da sensibilidade ao meio” e na “criação de estímulos em excesso [...] sobre a nossa capacidade de reacção a eles”, bem como, subsequentemente, na inabilidade de o homem conseguir reagir a esses estímulos – “que excedem já a reacção possível” (PESSOA, F., 2009: 263 e PESSOA, F., 1986c: 121, 122). Para além disso, se se entender a crise geral do homem dos finais do século XIX e inícios do século XX como resultado das ruturas provocadas pela “vida moderna” e como resultado das transformações da “grande cidade”; se se aliar a desordem interior desse homem ao desenvolvimento tecnológico, bem como à resultante subversão e descaracterização das relações sociais... então com mais facilidade se compreenderá aquela crise civilizacional de que Fernando Pessoa nos fala e que tanto estigmatizaria a Europa nas primeiras décadas século XX.

Note-se, porém, e no que concerne ao palco histórico-cultural nacional, que houve um facto que assumiu uma importância inegável, no que diz respeito às consequências que contribuíram para que, entre nós, um sentimento de crise se aprofundasse ainda mais: referimo-nos ao revés que, em Janeiro de 1890, a questão do Ultimato inglês arrasta consigo na vida cultural (cf. SERRÃO, J. V., 1990: 303-304). Este ultimato – que o Partido Republicano soube aproveitar (cf. HOMEM, A. C., 1992: 288) – revelou-se um acontecimento que não só intensificou um momento de crise de identidade nacional³, como também serviu para que,

³ Essa crise seria redobrada com a **crise económico-financeira** que mediamente decorreria da acatção do ultimato, com o **regicídio** em 1908, com a instabilidade, o desencanto e o recrudescimento das **agitações e das tensões** político-sociais após a implantação da República (em substituição da Monarquia Constitucional), em Outubro de 1910, e consequente instauração do Governo Provisório presidido por Teófilo Braga (agitações e tensões aquelas que conduziram à instauração da ditadura militar de 1926), e com a participação da Portugal na **Primeira Guerra Mundial**.

sobretudo no campo da literatura, da história e da cultura portuguesas, um leque de textos de cariz nacionalista aparecesse, e onde pontificam, entre outros, a peça *Anátoma* (coletiva), *Pátria* (Guerra Junqueiro), *A Vida de Nun'Álvares* (Oliveira Martins), *A Pátria Portuguesa* (Teófilo Braga), *Fim* (António Patrício), os poemas *Castelo de Óbidos* e *San Gabriel* (Camilo Pessanha), *O Desejado* [publ. póst.] (António Nobre) e *O Encoberto* (Sampaio Bruno)⁴.

Ora, as referências mencionadas ligam-se mediatamente ao facto de contribuírem para que se tenha uma imagem mais precisa das reações nacionalistas de índole literário-cultural ou política (não identificáveis, note-se, com qualquer forma de imperialismo ou chauvinismo), que, de uma forma ou de outra, matizaram a cultura portuguesa do final do século XIX e início do século XX e que responderam a uma necessidade moral da coletividade portuguesa de reencontrar a sua própria identidade e unidade nacionais, e de reforçar o sentimento societal⁵. E toda esta ambiência de crise nacional é muito significativa, porque consente, senão direta, pelo menos indiretamente, a revelação, no campo estético-literário, de um *sujeito* em crise. Tal ideia corrobora (num outro plano, mas com este relacionado) a noção segundo a qual a categoria da *pluralidade* teria então marcado visivelmente o sujeito e teria amplificado a *rutura* como categorias centrais.

Em última instância, estas categorias acabariam, no plano histórico-literário, por se traduzir, a um nível nacional e mesmo europeu: num sentimento pessimista da existência⁶; na diversidade e pluralidade de *discursos* (visíveis sobretudo com

⁴ Sobre as reações ao ultimato inglês, leia-se HOMEM, A. C., 1992.

⁵ Neste ponto, como se sabe, os grupos da *Renascença Portuguesa* e do *Integralismo Lusitano* constituíram dois movimentos doutrinários que, cada um a seu modo, representaram, nos inícios do século XX, discursos tributários, no plano teórico-programático, de concepções estético-ideológicas nacionalistas. Depois das desilusões da República, no que dizia respeito à revitalização de Portugal e à harmonia política interna, quer um, quer outro grupo espelha precisamente um sentimento de desencanto. A *Renascença Portuguesa* (sobretudo através do seu mentor, Teixeira de Pascoaes e do seu órgão de expressão cultural, a revista *A Águia*) procurou repensar a essência de ser português e revitalizar a mentalidade portuguesa, tentando encontrar os traços mais genuínos da *alma portuguesa*, e onde a expressão *renascença cultural* adquire um valor nuclear (algumas destas ideias estariam, aliás, no centro da polémica de António Sérgio com a *Renascença Portuguesa* e no aparecimento da revista *Seara Nova*). Quanto ao *Integralismo Lusitano* (cujas motivações ideológicas entroncam em reflexões de Herculano, Garrett, Oliveira Martins e Eça de Queirós), fundamentalmente através do seu líder, António Sardinha, e do seu órgão de expressão doutrinária, a *Nação Portuguesa*, propugnava um ideário antirrepublicano, a reformulação da monarquia, a exaltação da raça portuguesa e da tradição (alguns dos seus elementos e das suas reflexões, note-se, estariam na base ideológica do Salazarismo). Sobre este assunto, remetemos para CATROGA, F. e CARVALHO, P. A., 1996: 333-348; D'ALGE, C., 1989: 42 ss.

⁶ Fernando Pessoa vai mais longe, ao chamar a atenção para a necessidade de se equacionar a sua época sob uma ótica particular, afetada por uma *feiçãõ decadente*, feiçãõ essa que, segundo ele, correspondia antes de mais à falência de personalidades representativas (que seriam capazes de, pela sua superioridade, impedirem a manifestação de uma decadência valores), mas também à apetência pelo luxo, ao *vazio das relações sociais*, ao *esgotamento dos valores ético-morais* e ao *individualismo* excessivo (PESSOA, F., 1966: 166 e 197-199). Já tivemos, aliás, oportunidade de

a multiplicação de *ismos* e, de certo modo, com a correlata crise ideológica⁷; na sensação geral de um sentimento de *descontinuidade*.

2. Fernando Pessoa e a pluralidade cultural e histórico-literária

Ainda no que a esta problemática diz respeito, e tendo sempre em conta o final do século XIX e o início do XX, repare-se como Gabriele Sterner sublinha, no domínio particular das artes, aquela lógica da *descontinuidade*, individualizada pela recusa de tudo o que representava a tradição. Segundo Sterner, essa “postura crítica” revelava-se progressivamente “frente a los estilos historicistas de las academias”; e, pouco depois, continua, dizendo:

Bajo distintos nombres se unieron en todos los países grupos de artistas que rechazaban el academicismo del arte oficial, tratando de buscar su propio principio de configuración, individual y a menudo insólito, dentro de su propia sensibilidad [...] (STERNER, G., 1977: 10).

Ora, parece claro que as questões essenciais destas palavras se encontram nas ideias de, por um lado, ‘rutura’ com o convencional e, por outro, procura de uma *discursividade* própria. O que aqui se encontra, portanto, em causa, é enquadrar a subversão geral do *discurso* convencional (tendência essa que imediatamente conduziria a um esvaziamento funcional deste mesmo *discurso*) e a subsequente procura da renovação estética (dimensão essa reconhecida nas práticas culturais que se ligariam variavelmente a graus de diferente eficácia estética). Assim, a vertente subversiva (que, paradoxalmente [ou não], inúmeras vezes se consumou de forma consciente e controlada) alia-se a uma tentativa de construção de um novo *discurso*, de uma *nova linguagem* (KARL, F. R., 1988: 196) – estética, temática e funcionalmente diferente daquela que o sujeito procura subverter. Pode, aliás, dizer-se que a atrevida manifestação de ‘insolência’ que, de uma forma marcante, iria singularizar, em Portugal, a Geração de *Orpheu* (na segunda década do século XX) encontrara já uma referência em posições

nos debruçar sobre estas e outras questões anexas; remetemos, por isso, para VILA MAIOR, D., 2012: *passim*.

⁷ À falência das certezas positivistas sucede a desintegração do monolitismo ideológico, acompanhada da **proliferação de estéticas e ideologias** – situação que iria obrigar o sujeito modernista, integrado num mundo fragmentado por uma pletora de *ismos*, a apreender, também de forma plural, essa(s) realidade(s). Numa época tão marcada pelo signo da ‘máquina’, o sujeito será assim como que obrigado a desdobrar-se artisticamente. E também por esse prisma se reconhece o valor estético-literário incontestável que, no contexto literário modernista português, assumem, por exemplo, os **ismos de Fernando Pessoa** (como o Paulismo, o Interseccionismo e o Sensacionismo), assim como os seus **heterónimos** (Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos), fenómenos que ilustram, no plano literário, a despersonalização do sujeito poético.

defendidas e atitudes assumidas por alguns dos elementos da nossa Geração de 70 (entre outros, Antero, Eça e Batalha Reis), durante as décadas de 60 e 70 do século XIX, informados que então estavam pelo ideário de Marx, Comte, Flaubert, Baudelaire e Hegel. E algumas das premissas que caracterizaram ideologicamente o *discurso* desta Geração são, a este nível, bastante esclarecedores: o desejo de revitalização nacional; a crítica da estagnação político-social, do alheamento, da decadência nacional e da desnacionalização da Cultura Portuguesa; o apelo à renovação; a busca da novidade. O que, em primeira e última instâncias, a conceção dinâmica e empenhada do fenómeno literário defendida pela Geração de 70 acaba por representar é um *discurso de provocação*. E esse ideário foi sustentado à custa de uma rutura explícita contra a cultura e a política (os valores ideológicos que sustentavam o regime monárquico-constitucional, o desajustamento da Cultura Portuguesa às exigências da evolução histórica, o papel negativo da Contra-Reforma...), a Literatura (o sentimentalismo ultrarromântico, a falta de originalidade) e as práticas literárias oficiais (marcadas fundamentalmente pelo academismo).

E, a partir dos inícios da década de 10 do século XX (altura a que remontam os artigos de Fernando Pessoa sobre *A Nova Poesia Portuguesa*)⁸, os modernistas atacarão com mais insistência a tradição, farão a apologia do futuro e experimentarão de modo mais fervente a incompreensão de uma opinião pública que, habituada a certezas e a critérios estéticos convencionalmente aceites, reage agressivamente aos poetas da “nascente geração portuguesa” (PESSOA, F., 1986b: 1145).

Ora, é precisamente num texto intitulado *A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada* (publicado na revista *A Águia*, II Série, 4, Porto, em Abril de 1912) que Pessoa afirma ser “a actual corrente literária portuguesa [...] completa e absolutamente o princípio de uma grande corrente literária, das que precedem as grandes épocas criadoras das grandes nações de quem a civilização é filha”, e preparar-se “em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso”. Conclui, pouco depois, apelando: “Tenhamos fé. Tornemos essa crença, afinal, lógica, num futuro mais glorioso do que a imaginação o ousa conceber [...]” (*id.*: 1153 e 1154)⁹.

⁸ Referimo-nos aos três artigos que Fernando Pessoa publica n’*A Águia* sobre *A Nova Poesia Portuguesa: A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada, Reincidindo* e *A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico* – todos publicados naquela revista, em Abril, Maio e Setembro de 1912.

⁹ No que diz respeito à acima referida “corrente literária portuguesa”, o **Saudosismo**, importa realçar dois aspetos tidos em conta por Pessoa: a sua natureza de movimento precursor de “uma grande época criadora” e o facto de nessa “corrente” se instaurar a relação entre “um ressurgimento assombroso” e um “supra-Portugal” vindouro. Deste modo, quando Pessoa – num texto em forma de carta dirigida a Boavida Portugal, publicada no jornal *República*, em 21 de Setembro de 1912 – escreve que “a nossa nova poesia é a poesia auroral de uma Nova Renascença” (PESSOA, F.,

Para além disto, o mesmo Fernando Pessoa, referindo-se à moderna Literatura portuguesa, também afirmaria (agora em, provavelmente, 1914) o seguinte: “Afastamo-nos de Camões, de todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa, e avançamos para o futuro” (PESSOA, F., 1966: 122). Como se pode ver, desde logo poderíamos destas afirmações retirar dois sentidos essenciais: o que aponta para a vontade dos “novos” escritores portugueses para romper com a literatura do passado (“Camões” e “todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa”) e o que diz respeito à tendência para a atualização do “futuro”. Quer isto dizer, por outros termos, que estas duas orientações se resumem, por um lado, na vontade de destruir a tradição e, por outro lado, no desejo de atualizar o futuro; por um lado, as ideias de anticultura e antiacademismo; por outro, a exaltação e a apologia do futuro.

Como quer que seja, é, acima de tudo, para um contexto – finais do século XIX e inícios do século XX – marcado pela pluralidade, onde emergem com relativa facilidade “currents and cross-currents of thought and conflict and cross-conflicts of feeling” (PESSOA, F., 1986c: 53), que apontam estas palavras de Fernando Pessoa (de, provavelmente, 1925). Constituindo um momento em que, de forma intensa, se dá uma explosão ideológico-literária, pode, com efeito, dizer-se que o movimento modernista português – cujo epicentro é identificado com o lançamento da revista *Orpheu*, em 1915 – se enraíza dialogicamente no cenário de crise do século XIX.

Ora, sem querermos cair na relação imediata, compreende-se que, em alguns dos nossos autores modernistas – onde sobressai Fernando Pessoa –, a representação e a alusão a uma realidade múltipla e plural seja encarada como atitude que indiretamente se articule com essa mesma realidade, sobretudo pelo estatuto pluridiscursivo que lhe é inerente. Nesse sentido, a preocupação com a realidade plural constitui, portanto, uma tônica da produção teórica e literária pessoana. E isto fundamentalmente em virtude de algumas circunstâncias e razões para as quais importa desde já chamar a atenção: pela inserção dessa preocupação em textos (teóricos ou poético-literários) específicos; pelo que de misterioso, apesar de tudo, essa realidade envolve continuamente para o sujeito; pelo que de angústia e horror isso acarreta para esse sujeito; pelas consequências que a consciência da pluralidade eventual e mediatamente arrasta para o nível da *representação* estético-literária; assim se confirma a pertinência e o alcance teórico que envolve aquele sintético “Sê plural como o universo!” de Pessoa (PESSOA, F., 1986b: 1014), apontando-se assim desde logo para uma situação particular de crise do sujeito.

1986B: 1203), aponta para o sentido de “renascimento”, assim como para a vinda próxima de um poeta superior a Camões, de um “*Supra-Camões*” (*id.*: 1153, 1178).

O equacionamento de um sujeito marcado pelo signo da pluralidade não pode, assim, ignorar um conjunto de princípios que, pela sua dimensão estético-literária, remetem para a valorização de potencialidades de representação, capazes de emblematicamente conferir a esse sujeito, pelo menos num plano teórico, qualidades polifônicas. Não se torna, por isso, difícil perceber uma certa perturbação de um sujeito que se expressa literariamente, quando, nesse mesmo âmbito literário, se procura situar entre a realidade plural e essa unidade. Equacionado como entidade estética que, na razão direta da consciência de si e do mundo, se pluraliza, este sujeito, pelo recurso à manifestação estético-literária, acabará em definitivo por concretizar em si mesmo essa *pluralidade*, assumida hibridamente sob diversas formas. E, como que, mediatamente, correspondendo à falência monológica dos valores positivistas, Pessoa (di-lo numa carta de 1916, dirigida a um editor inglês) procura, então, “traduzir na prática” a “desintegração espiritual” que proclama (PESSOA, F., 1966: 140) – reenviando em definitivo estas palavras para a noção de alteridade e descentramento do sujeito estético-literário pessoano, assim como para a qualificação que lhe emprestou Eduardo Lourenço, ao definir Pessoa como “le poète du *nulle part* du Moi” (LOURENÇO, E., 1986: 41).

3. Ismos pessoanos

Ora, quando, no âmbito do estudo de Fernando Pessoa, se reflete sobre a *crise do sujeito* que marcou a literatura modernista nos finais do século XIX e inícios do século XX, torna-se, como vimos, imprescindível evocar um panorama histórico-cultural, científico-tecnológico, político-ideológico e estético-literário representativo de um mundo cujas certezas positivistas ruíam paulatinamente. Uma plethora de *ismos* ilustrava, também (mas não só) no plano artístico e literário, uma realidade multiforme; e o sujeito estético, atento a um contexto onde se encontrava integrado, lúcido em relação às transformações e aos acontecimentos culturais que o rodeavam, via-se necessariamente obrigado a apreender esses *ismos*, desdobrando-se. Ora, é precisamente o desdobramento do sujeito uma das questões nucleares do universo textual pessoano, quando com esse universo se relacionam os *ismos* por ele criados (Paulismo, Interseccionismo e Sensacionismo) e a problemática da heteronímia – *ismos* esses que podem ser equacionados de acordo com três linhas de leitura interdependentes: como um conjunto de sub-correntes que acabam, numa última instância, por colocar o problema da polifonia estética num lugar cimeiro, numa correspondência mediata com o problema da pluralidade ideológica, e imediata com o aparecimento dos heterónimos; como uma tentativa, por parte de Pessoa, de produzir novas formas de expressão estético-literária; como manifestações que acabam (também) por

fundamentar a tese de um sujeito que literariamente se despersonaliza, com a consequente perda da sua identidade, substituindo-se assim o fator unidade pelo fator pluralidade.

Ora, na produção de Fernando Pessoa, poder-se-ia facilmente confirmar o modo como ele defende recorrentemente que o artista não se deve exprimir num só registo estético, nem com um só *eu*. Fá-lo, por exemplo, através de um dos seus heterónimos, Álvaro de Campos, em 1917, no *Ultimatum*, quando proclama que “Só tem o direito ou o dever de exprimir o que sente, em arte, o indivíduo que sente por vários” (PESSOA, F., 2009: 207) e que “Nenhum artista deverá ter só uma personalidade” (*id.*: 269). E estas palavras são muito claras no que concerne à conceituação da pluralidade do sujeito estético pessoano, um sujeito que apresenta, e vive esteticamente, uma multiplicidade de tendências – como que representando assim aquilo que foi a pluralização ideológica dos inícios do século, e personificando a atitude de síntese que a Geração de *Orpheu* procurou atingir. E toda esta problemática tem que ver muito diretamente com a produção poética e teórica de Fernando Pessoa entre 1912 e 1917, período esse que nos surge enriquecido pelos *ismos* que vai criando. António Quadros, a este propósito, afirma que, desde 1913, Pessoa cria intensamente “correntes literárias, estéticas, estilos, a começar pelo *paúlismo*”, a que se seguiria o Interseccionismo e, depois, o Sensacionismo (QUADROS, A., 1989: 211). E a esta impulsividade estética, ao nível da criação ísmica, não será certamente estranho o estado psicológico-emotivo de Pessoa desta altura, o qual – numa conhecida carta enviada a Armando Côrtes-Rodrigues, e datada de 2 de Setembro de 1914 (depois do “aparecimento” dos heterónimos, portanto) – confessa sentir dentro de si um “excesso de “forças vivas” em acção, conflito e evolução interconexa e divergente” (PESSOA, F., 1986b: 166), facto que por si só aponta imediatamente para uma situação pessoal afetada por uma incidência de alguma pluralidade. Essa pluralidade consolida-se progressivamente na obra pessoana, que se vai, então, constituindo como um vasto e complexo conjunto de tecidos textuais, interligados pela mistificação (e, por vezes, imagem paradoxal), pela fragmentação e pela pluridiscursividade – sem que isso anule uma determinada unidade e sem que com isso se anule o facto de Fernando Pessoa ser por muitos considerado como a mais relevante personalidade do Modernismo literário português, ao nível da teorização e da produção estético-literária.

E se a problemática dos *ismos* pessoanos ganha, nesta fase do trabalho, uma importância acrescida, no que concerne ao processo estético-literário de Pessoa, de tal noção não se podem dissociar dois poemas seus fundamentais: *Pauis de roçarem ânsias pela minha alma em ouro* e *Chuva Oblíqua*, por constituírem como

que textos-programas, o primeiro, do Paulismo¹⁰, o segundo, do Interseccionismo¹¹.

3.1. No que ao primeiro poema diz respeito (PESSOA, F., 1986a: 164), importa registar cinco aspetos fundamentais: é anterior ao nascimento dos heterónimos (é publicado em fevereiro de 1914, juntamente com *Ó sino da minha aldeia*, com um título geral *Impressões do Crepúsculo*); trata-se de um poema que se encontra estilisticamente ligado ao ideário simbolista – representando uma imagética estranha e de sonho; apresenta uma manifestação próxima do registo de *alteridade*, através do qual o sujeito poético se duplica num *eu* e num *outro*; ilustra os princípios (que Pessoa enunciara no artigo *A nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico* (publicado na revista *A Águia*, em 1912 [cf. PESSOA, F., 1986b: 1168-1195]) do *vago*, da *subtileza* e da *complexidade* – princípios esses com que Pessoa caracteriza a estética da nova poesia portuguesa; manifesta a presença do mundo interior de um sujeito poético que, no entanto, imprime uma forte intelectualização ao poema.

3.2. Já a série poemática *Chuva Oblíqua* surge posteriormente (em Março de 1914), denotando o poeta nesse longo texto uma maior nitidez imagética, relativamente às *Impressões do Crepúsculo*. Publicada em *Orpheu 2*, e constituída por seis poemas, coincide, significativamente, com o aparecimento dos heterónimos. E, curiosamente, embora seja assinado por Pessoa, a sua autoria foi também (numa carta que Pessoa dirige a Armando Côrtes-Rodrigues, datada de 4 de Outubro de 1914) atribuída a Álvaro de Campos, mas até (como alertou Jeronimo Pizarro [PESSOA, F., 2009: 103]) também a Alberto Caeiro. Essa carta, aliás, é cardinal neste contexto, uma vez que, nela, Pessoa divulga a “nova corrente” que seria o Interseccionismo, que ele considera ser um “novo género de paulismo” (PESSOA, F., 1986b: 168). Entretanto, mais do que um “novo

¹⁰ Para uma leitura do **Paulismo** (e de algumas questões com este *ismo* relacionadas), remetemos, fundamentalmente, para LIND, G. R., 1981: 40 ss; GALHOZ, M. A., 1984: XXXVII-XLI; GUIMARÃES, F., 1982: 35-43; 1999: 69 ss; SEABRA, J. A., 1988: 43, 204 ss; JÚDICE, N., 1986: 37-42; LOPES, T. R., 1984: 27-28; MARTINHO, F. J. B., 1985: 365 ss; TABUCCHI, A., 1984: 30; SILVA, L. M., 1989: 83-89; SILVESTRE, O. M., 1990: 78-92; ALVARENGA, F., 1990.

Leia-se, ainda, o estudo de Maria José Domingues, *Fernando Pessoa e “A Nova Poesia Portuguesa”: da teoria à concretização poética em Paris* (DOMINGUES, M. J. L. A., 2013)

¹¹ Para uma leitura do **Interseccionismo** pessoano, tivemos sobretudo em conta CENTENO, Y., 1978, mas também outros trabalhos: LIND, G. R., 1981: 40, 58 ss, 62 ss, 73 ss; COELHO, J. do P., 1987: 159; PICCHIO, L. S., 1982: 259-290; LOPES, T. R., 1984; 1984[a]: 28 ss; GUIMARÃES, F., 1994: 85 ss; 1999: 71; SEABRA, J. A., 1988: 43, 204 ss; 1985: 142; FINAZZI-AGRÒ, E., 1987: 181-184, 245, 270-271; JÚDICE, N., 1986: 47 ss; MARTINHO, F. J. B., 1985: 365 ss; ALVARENGA, F., 1990; 1995: 11 ss, 36 ss; GOTLIB, N. B., 1976; LUCAS, F., 1990: 144; MATOS, M. V. L., 1993: 139-140; MENDES, M. V., 1981: 54; MOISÉS, M., 1991: 800; MOURÃO, L., 1984: 37; SILVA, L. M., 1989: 108-130; TEIXEIRA, H. G., 1980; SILVESTRE, O. M., 1990: 87-92.

género de paúlismo”, *Chuva Oblíqua* manifesta, mesmo, uma evolução *imagética* em relação ao Paulismo, como ainda traduz uma reconhecida discursividade que não pode ser pensada à margem de um outro *ismo* pessoano (o Sensacionismo, com o qual, segundo Georg Rudolf Lind, o Interseccionismo acabaria mesmo por se fundir [LIND, G. R., 1981: 58]). Relativamente a esta série poemática, importa ainda sublinhar o seguinte: a *representação* que nela o sujeito poético leva a cabo dos vários planos da realidade – não esquecendo as influências estéticas do Cubismo, como, aliás, o próprio Pessoa reconhece, ao afirmar que intelectua-
lizou os “processos” do “cubismo” e do “futurismo” (PESSOA, F., 1966: 137)¹²; a relação desta série poemática com o fenómeno da *heteronímia* pessoana – sabendo-se que a problemática da *diversidade* pessoana se encontra presente de forma muito intensa, ilustrada de forma mais visível pela recorrente *obliquidade*, pela *intersecção de planos* e, menos visível, pela procura incessante, mas frustrada, por parte do sujeito poético, da totalidade e do equilíbrio interior.

Quaisquer que sejam, entretanto, os modos de abordagem crítico-literária, o que, acima de tudo importa sublinhar é o facto de muitos textos de Fernando Pessoa terem de ser enquadrados pelo pressuposto teórico segundo o qual o *sujeito*, perante uma realidade sentida como fragmentada, se pluraliza artística e literariamente.

4. O processo de criação literária pessoano

É passiva a noção de que Fernando Pessoa foi marcado por uma historicidade, devendo por isso mesmo ser [também] lido em função de um contexto cujos contornos culturais e estético-literários se projetam, mediatamente, na sua prática literária. Também já sabemos que o panorama cultural europeu (e nacional, portanto) dos finais do século XIX e inícios do XX se caracteriza essencialmente por um ambiente de crise, resultando daí que a obra de Pessoa reflète, também de forma indireta, um sujeito em crise. A partir daqui, e não esquecendo

¹² Registe-se que, entre 1907 e 1908, o *Cubismo* (iniciado por Bracque e Picasso) foi a vanguarda europeia dominante, encontrando-se num dos quadros de Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Jovem)*, o nascimento oficial deste movimento artístico. É, relativamente a esta tela, repare-se nas formas geometrizadas e distorcidas. Com efeito, um dos processos técnico-representativos de Picasso (certamente motivado pelo conhecimento da teoria da relatividade enunciada por Einstein) era precisamente apresentar simultaneamente um objeto sob várias perspetivas. Para uma melhor compreensão do Cubismo, leia-se LIND, G. R., 1981: 64-65, 166; SEABRA, J. A., 1985: 165 ss; 1988: 206; GUIMARÃES, F., 1990; 1992: 51-60; MOISÉS, M., 1991: 799; ADORNO, T. W., s/d: 58, 177, 247, 286; CALINESCU, M., 1991: 119-120, 127, 200-202; GEIGER, W., 1995; ALVARENGA, F., 1995: 32, 36, 51; VASCONCELOS, F. M., 2000; BAURET, G., 1980; EYSTEINSSON, A., 1990: 152; KARL, F. R., 1988: 23, 30, 143, 268, 273 ss; D'ALGE, C., 1989: 97 ss; TELES, G. M., 1987: 113-117; AUMONT, J., 1985: 128; CAHM, E., 1991: 169; CARLOS, L. A., 1989: 256; COELHO, T., 1986: 24 ss; LIPOVETSKY, G., 1989: 84, 92; RODRIGUES, A. 1987: XIV.

o que já foi dito, é possível situar Fernando Pessoa no quadro de uma determinada representação do mundo – concebida como uma multiforme realidade histórico-antropológica que, servindo de base a uma grande parte de testemunhos estéticos, acaba, em última instância, por expressar a perturbação íntima do homem modernista. Neste sentido, o discurso estético-literário de Pessoa acaba por se encontrar marcado por mecanismos e procedimentos técnico-discursivos concretizados sob o signo da alteridade estética.

A este nível, são conhecidos os pressupostos teóricos pessoanos acerca do ato de produção literária, que comportam uma concepção onde, ao lado da vertente cerebral e intelectual, surge amplamente valorizado todo um leque de questões relacionadas com a alteridade¹³. Recordemos uma carta que escreve a João Gaspar Simões, datada de 11 de Dezembro de 1931:

O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático [...]. [...] Do ponto de vista humano – em que ao crítico não compete tocar, pois de nada lhe serve que toque – sou um histeroneurastênico [...]. Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo a ele, ou a qualquer pessoa que não seja um psiquiatra, que, por hipótese, o crítico não tem que ser. Munido desta chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir (PESSOA, F., 1986b: 302-303).

O que podemos sinteticamente encontrar nestas palavras? Referindo-se ao estudo que o seu destinatário lhe dedicara (inserido no livro *O Mistério da Poesia*, do mesmo Gaspar Simões), Pessoa caracteriza-se como “poeta dramático”, sentindo “despegando-se” de si, e “transmudando” o que sente “para uma expressão alheia” ao que sentira (PESSOA, F., 1986b: 302 e 303). Reenvia-nos, assim, para a figura do heterónimo (pela despersonalização completa que o sujeito poético leva a cabo), bem como, em termos imediatos, para a problemática

¹³ É muito extenso o rol de estudiosos que, incidindo as suas reflexões sobre Pessoa, estudaram a problemática inerente ao seu **processo de produção estético-literária**, o que prova desde logo o relevo que ela possui. Realçamos as seguintes referências: COELHO, J. do P., 1966: XXVIII ss; 1987: 155 ss; LIND, G. R., 1981: 305-346; SENA, J., 1984: 119-143; AZEVEDO, M. T. S., 1976; LOPES, T. R., 1977: 239-244; GUIMARÃES, F., 1992: 73-84; FINAZZI-AGRÒ, E., 1987: *passim*; SEABRA, J. A., 1988: 33, 212-213; QUESADO, J. C. B., 1979; TASCIA, N., 1983; ZILBERMAN, R., 1991: *passim*. Mas remetemos também para CASTRO, E. M. M., 1993: *passim*; FERNANDES, A. A. 1995; FOLCH, L. T., 1985; GONÇALVES, R. P., 1991; MACEDO, S., 1989; MONTEIRO, G., 1985; NUNES, B., 1984; REBOREDO, 1987; SARAIVA, A., 1985; SARAIVA, M., 1992: 43-51; WILLEMSSEN, A., 1991.

da mentira e do fingimento estético-literários – problemática esta que deve ser relacionada muito de perto com a da verdade literária e analisada de acordo com uma perspectiva que permita encará-la diretamente relacionada com a forma como a representação da plenitude do sujeito é abordada, tal como com as virtualidades decorrentes do próprio processo de *representação* ao nível literário. Desse processo se poderia sinteticamente dizer que assenta em algumas ideias fundamentais: na de *despersonalização*, na de *desdobramento*, na de *trabalho* e nas de *mentira*, *verdade estética* e *fingimento*:

Com o equacionamento de tais questões, somos de imediato conduzidos à problemática da ficcionalidade (e, por contiguidade, da mentira e do fingimento estético-literários). E, com efeito, as reflexões de Pessoa (ortónimo e pela voz dos seus *outros eus*) conferem variavelmente a toda a problemática do processo de produção literária uma importância inegável. E se Pessoa ortónimo afirma que, artisticamente, só sabe mentir (PESSOA, F., 1986b: 301) e que chora quando “canta o que não mente” (PESSOA, F., 2001: 206), também pela voz de *outros eus* descreve o processo de produção literária em termos que remetem para sentidos dependentes da noção de mentira literária. Assim, vemos, por exemplo, um Bernardo Soares que explica que o seu processo de produção concorda com essa noção: “Releio? Menti!”, escreve num fragmento datado de 10 de Abril de 1930 (PESSOA, F., 2010a: 239); quase um ano depois (em 10 de Março de 1931), voltará a enunciar que representa muitas emoções e sentimentos que não sente (*id.*: 303); e mesmo quando essas emoções e sentimentos entroncam na verdade empírica, ele “perverte” essa primeira natureza (*id.*: 343), como defende num fragmento datado de 1 de Dezembro de 1931. Como quer que seja, é visível como Soares não deixa de reiteradamente acentuar o alcance que, também para ele, possuem a intelectualização, a simulação e a mentira estético-literária.

A atitude, portanto, com que Pessoa encara o ato de produção poética assenta basicamente nas noções de mentira e fingimento literários – uma atitude através da qual o sujeito estético procurará objetivar as vivências (autênticas ou inventadas), não se deixando dominar, durante o *fazer* do texto literário, por circunstâncias empírico-factuais, e observando, numa posição de alteridade, as emoções a uma determinada distância. Isso permitir-lhe-á quer seleccionar com a lucidez necessária as circunstâncias que lhe pareçam pertinentes à objetivação, quer inserir nesse texto circunstâncias emocionais fictícias, operando um “descentramento do sujeito”. Pessoa, por sua vez, sublinha com convicção essa atitude em poemas como *Vinha elegante*, *depressa*, *Verdadeiramente*, *Meu pensamento*, *dito*, *já não é* e, sobretudo, *Isto* e *Autopsicografia*, assim como em diversos fragmentos, em textos de autocaracterização ou de índole programática, em cartas, em reflexões sobre estética, em entrevistas, etc. E o que, de um modo geral, vinca é o facto de que, no ato de produção poético-literária, se verifica a trans-

formação do *eu* monológico. No poema, o que então se encontra representado não são as emoções pessoais do poeta (que constituem factos particulares da sua existência real), mas as que resultam do desdobramento do sujeito. Com o distanciamento alteronímico criado, o *aparecimento* do sujeito poético, do “fingidor”, permite então que, por meio da “razão”, se modele, ou se transponha, o vivido ou sentido para o plano da mentira estética. Deste modo, verifica-se, por um lado, a superação da sinceridade humana (uma vez que a dor real é traduzida na dor fingida) e, por outro, a constituição daquela “sinceridade intelectual” (PESSOA, F., 1986b: 1096) a que se refere Campos, num texto publicado em Novembro 1935 (no n.º 3 da revista *Sudoeste*, dirigida por Almada Negreiros).

Deste modo, o alcance das concepções apresentadas acerca da prática artístico-literária tem, como se confirma, diretamente a ver com a sua integração no plano do trabalho intelectual, como ainda no do desdobramento alteronímico, através do qual se concretizará o discurso literário enquanto prática que se deverá compreender apenas em função dessas duas manifestações. E estas noções conduzem, como é evidente, ao perfilhar de uma condição dual da prática literária, enquanto exercício por um lado radicado numa essência ‘instintiva’ e, por outro lado, suscetível de conduzir à abordagem intelectual do processo de constituição da prática em causa. Nessa ordem de ideias, o cumprimento desta prática não se coaduna, em última instância, com a manifestação de elementos puramente impressivos e instintivamente representados, mas apenas com a intelectualização traduzida na “transmutação em termos de inteligência” (*id.*: 33) desses elementos. Por isso, Pessoa confessa que exige de si “muita mais perfeição e elaboração cuidada” (PESSOA, F., 1986b: 177).

Assim, quando se tem em conta o processo de *representação* estético-literária de Pessoa, não se pretende dizer que se deve aceitar imediata e totalmente a convivência de uma matriz estética com critérios empíricos e pessoais. A representação artístico-literária da dor de não-ser – representação essa característica na obra pessoana (e que tantas vezes se corporiza em afirmações de dor, angústia e melancolia, desolação, ceticismo e desilusão, perturbação e intranquilidade, cansaço e solidão) – constitui-se ao longo de uma produtividade discursiva que obedece a determinações estéticas próprias da representação literária, que, como é óbvio, condiciona e comanda genericamente a manifestação dessas afirmações. Deste modo, se, por um lado, a tão falada *crise* do sujeito pessoano se pode manifestar através de afirmações onde é visível o sofrimento que padece com a sua frágil condição, ou com o facto de não conseguir atingir uma determinada totalidade, que seria uma qualquer forma de plenitude (estética, literária, identitária), por outro lado, o forte envolvimento do sujeito no discurso que produz, ou nos sentimentos que representa, significa necessariamente que, afinal, atingiu uma determinada plenitude (estético-literária), que aqui se traduz numa cuidada

intelectualização dos sentimentos, mediante um trabalho dinâmico e vigilante sobre a expressão.

Assim, não se torna apesar de tudo estranho que Pessoa ortónimo – cuja “poética” é reconhecidamente “da invenção”, “não [...] da expressão” (COELHO, J. do P., 1983: 111) – se dirija, em carta dirigida a João Gaspar Simões, datada de 26 de Outubro de 1930, nos seguintes termos: “Nada há de especial a indicar na génese do poema *O Último Sortilégio*. Escrevi-o a 15 deste mês, à noite, em seguida a escrever três quadras muito simples. Tanto estas, como ele, foram produtos directos e espontâneos”; e acrescenta: “Causou-lhe estranheza, talvez, o assunto. Isso, porém, procede de V. desconhecer outros poemas meus, inéditos, do mesmo género” (PESSOA, F., 1986b: 289)¹⁴. As palavras transcritas são muito claras no que concerne à presença do elemento espontâneo que aparece igualmente durante o ato de escrita poética de alguém que, em provavelmente 1916, explicitando alguns dos princípios do Sensacionismo, afirmara que pensar era “errar”, “limitar”, “excluir” (PESSOA, F., 1966: 217, 218).

Como se vê, estas palavras apontam para a noção segundo a qual a espontaneidade está igualmente presente no processo de produção estético-literária, e da qual Pessoa não se pode de igual modo desligar. De resto, bastaria evocar como, por vezes, Pessoa elabora algumas reflexões com base no princípio segundo o qual se torna evidente que a inspiração faz parte do ato de criação poético-literária, privilegiando-se assim a sua centralidade e o dinamismo unificador em relação às outras artes. De qualquer forma, ainda que realce a necessidade do trabalho intelectual sobre o primeiro impulso do poeta (só então nascendo o “artista”), não deixa contudo de devidamente certificar-se da necessidade desse primeiro impulso. Por isso, Pessoa, ainda que defendendo que o “artista” nasce sob a influência da deusa Atena – que figura “a união da arte e da ciência, em cujo efeito a arte [...] tem origem como perfeição” (PESSOA, F., 1986b: 1210) –, refere que o poeta nasce sob a influência de Apolo, que figura “a liga instintiva da sensibilidade com o entendimento, em cuja acção a arte tem origem como beleza” (*ibid.*).

Como quer que seja, não deixa nunca de evidenciar que ao processo artístico-literário se ajustam procedimentos técnico-discursivos que depuram o impulso

¹⁴ Naturalmente que a questão, considerada nestes termos, não tem a ver com três factos conhecidos acerca de Pessoa: a sua **taquigrafia**, característica que, segundo ele, o impedia de ser lúcido – como revela na conhecida carta de 13 de Janeiro de 1935, enviada a Adolfo Casais Monteiro (PESSOA, F., 1986b: 342); o facto de reiteradamente confessar que, **para ele, escrever à máquina era como falar** (*id.*: 300, 338, 340), não se sentindo obrigado pelos “empecilhos da escrita” (*id.*: 289); o “**dia triunfal**” (8 de Março de 1914, como conta a 13 de Janeiro de 1935 a Adolfo Casais Monteiro) – dia, aliás, que Ivo Castro com cuidado e objetividade rebate (CASTRO, I., 1990) (ainda sobre as reservas com que tem que ser visto o *dia triunfal* pessoano, cf. LIND, G. R., 1981: 101–102; MOURÃO-FERREIRA, D., 1988; SARAIVA, A., 1989: 104–105; SENA, J., 1984: 443; tenha-se também em conta PICCHIO, L. S., 1990).

primordial da inspiração, insistindo sempre no papel do “trabalho intelectual” exigido para a transmissão do que seria à partida pessoal e intransmissível. Isto implica, em primeiro lugar, a “intelectualização [...] da sensibilidade, pela qual ela se converte em transmissível (é isto que vulgarmente se chama “inspiração” [...])” e, em segundo lugar, a “reflexão crítica sobre essa intelectualização, que sujeita o produto artístico elaborado pela “inspiração” a um processo inteiramente objectivo” (mostra numa carta dirigida a Miguel Torga, datada de Junho de 1930 [PESSOA, F., 1986b: 317]).

Em tonalidade conclusiva, pode, então, afirmar-se que o processo de produção poético-literário de Pessoa se constrói fundamentalmente sobre a noção de fingimento, mas um fingimento que confere uma determinada *verdade estética* ao poema. Não se trata obviamente da verdade histórica e empírica (já que um poema não é um texto jornalístico), mas de uma verdade que cabe no contexto único do poema – ele próprio um reduto construído à volta da noção de *mentira*. Essa mentira será corporizada de forma paradigmática, nos três heterónimos pessoanos (Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos), *outros* eus esses através dos quais a problemática da consequente polifonia, imagem do desdobraimento do sujeito, é assegurada em toda a sua dimensão.

Como quer que seja, aquele que é eventualmente o mais conhecido poema de Fernando Pessoa, intitulado *Autopsicografia* (PESSOA, F., 1986a: 314), datado de 1 de Abril de 1931 – e que, a este nível, constitui uma verdadeira síntese da sua arte poética –, ilustra precisamente esta problemática¹⁵.

O significado deste poema é muito pertinente, pelas virtualidades que o princípio da alteridade deixa antever no processo de produção poética. Assim, são diversas as linhas de leitura que, para os presentes objetivos, podem ser enunciadas: em primeiro lugar, que o fingimento poético deve ser considerado num nível exclusivamente estético, e não num nível ontológico e existencial¹⁶; sendo assim, no processo de composição de um poema, a mentira real é, então, transcendida pela mentira artística, constituindo esta uma espécie de insinceridade humana; a sinceridade humana diminuirá o valor do poema, pelo que o poeta tem que reprimi-la. Depois, e se entendermos esta dominante caracterizadora de grande parte da poesia de Fernando Pessoa como condição básica do seu processo de composição poética, poderemos fundamentar melhor a relação entre veracidade artística e os conceitos de mentira e simulação; aliás, com esta conceção se conexiona uma outra observação sua de, presumivelmente, 1916, onde defende que o artista não se deve preocupar “com a veracidade do que

¹⁵ Sobre o poema *Autopsicografia*, leia-se, essencialmente, AZEVEDO, M. T. S., 1976: 368, 374 [n.r.1]; QUESADO, J. C. B., 1979; LIND, G. R., 1981: 308-309; SEABRA, J. A., 1988: 212-213; CARREÑO, A., 1982: 115-119; SILVA, L. M., 1989: 131-135.

¹⁶ Recorde-se que a palavra *fingir* significa etimologicamente ‘criar’, ‘moldar’, ‘imaginar’, ‘conceber’, ‘inventar’, ‘modelar’.

escreve”, devendo, pelo contrário, “escrever um poema onde se violem todas as probabilidades” (PESSOA, F., 1986c: 76). Neste sentido, o sujeito poético objetiva as vivências e/ou sensações (autênticas ou inventadas), selecionando calculisticamente o que lhe pareça passível de ser abordado poeticamente. O sujeito monológico (que se enquadraria de um modo geral nos moldes da teoria da criação poética próxima da atitude puramente confessionalista dos sentimentos e sensações vividas) transforma-se num sujeito polifônico. Mas o poeta não pode, entretanto, abolir o circunstancial (“A dor que deveras sente”); todavia, concretiza-o poeticamente (“finge que é dor”); a dor real é substituída pela dor estética, fingida; é essa dor estética que é então atingível pelo leitor (“E os que lêem o que escreve”), que não sente, assim, o verdadeiro sentimento fingido pelo poeta, mas apenas “lê” a dor puramente estética. Deste modo se poderá perceber a metáfora do comboio de corda com que o sujeito poético identifica o coração, por ela pretendendo reenviar para o cunho racional do processo de *produção* (e não *criação*, note-se) poética, pois a emoção é disciplinada pela “carris” da razão – as “calhas de roda”. E encontra-se aqui, nesta imagem da submissão da sensibilidade à racionalidade (ainda que naturalmente uma não possa existir sem a outra), um dos princípios teóricos axiais da poética pessoana.

5. Heteronímia

Finalmente, e equacionadas importantes linhas de força que englobam problemas como o processo de criação estético-literária de Fernando Pessoa, impõe-se, agora, clarificar, de forma sintética, algumas sugestões de leitura sobre a heteronímia, propriamente dita. E essa clarificação não pode ignorar um lastro de teorizações que este problema tem suscitado. Assim, pensamos que qualquer reflexão sobre a heteronímia pessoana deverá assentar em três diretrizes metodológicas: a dilucidação do estatuto do heterónimo, o estudo da relação “poética–poesia” (e subjacente leitura de tipo dialógico) dos heterónimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos e, finalmente, a equacionação das explicações da heteronímia (considerada como *espaço textual polifónico*). Como quer que seja, e tendo em consideração os objetivos que estão na base deste texto, iremos abordar apenas o primeiro ponto.

Ora, no que, então, a esse aspeto diz essencialmente respeito, importa lembrar que um dos aspetos mais divulgados e discutidos da estética pessoana é o que diz respeito à definição das relações entre o *discurso do eu* e o *discurso do outro*, problemática que vem inevitavelmente ligar-se ao âmbito da determinação do estatuto do *heterónimo*. Como se sabe, ‘heterónimo’ significa, antes de mais, ‘outro nome’; trata-se de um nome diferente do ortónimo, um nome próprio atribuído a um outro *eu* poético. Depois, define-se como uma

entidade discursiva autónoma (apresentando-se como sujeito não só com características psicológicas, mas também com atributos ideológico-culturais próprios), possuindo uma escrita própria com um estilo específico e autónomo em relação ao do ortónimo. Por último, encontra-se 'investido' de uma capacidade para estabelecer relações dialogais e dialógicas não só com o ortónimo, mas também com possíveis outros heterónimos¹⁷.

Ora, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos preenchem (e constroem-se com) todos estes requisitos, dentro da autonomia que o seu criador lhes conferiu. Considerados por Pessoa como personalidades literárias, devem ser encarados como *outros eus* da individualidade que é o sujeito poético Pessoa. Nesse sentido, a heteronímia pessoana deve ser encarada como uma articulação e uma interação entre instâncias discursivas, entre 'vozes' ("figuras", "personalidades", "autores", "personagens", "seres", "não-eus", "*almas*", "amigos", "companheiros"...), em função do posicionamento do *eu* poético – pelo que, ao *outro* [heterónimo] deve, então, ser reconhecida uma posição discursiva diferente da do *eu*.

Por outro lado, ainda, recorde-se como Jacinto do Prado Coelho (1987: 157), Maria Luísa Couto-Soares (1983: 82) e Octávio Paz (s/d: 18) acentuam a vertente lúdica inerente ao 'jogo' heteronímico, sendo, entretanto, necessário sublinhar a atitude de seriedade implicada nesse 'jogo', patenteada numa afirmação paradigmática de Pessoa, quando, referindo-se às produções heteronímicas, diz: "Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida", rematando com outra afirmação não menos importante: "[...] é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos" (PESSOA, F., 1986b: 178), circunstância de que não afasta, antes se relaciona, a autonomia dos heterónimos.

Para todos os efeitos, o que, entretanto, e sobretudo, interessa, neste contexto, sublinhar é que, de um modo geral, os *heterónimos* devem ser encarados como autênticos *eus* literários, entre os quais se estabelece "um sistema de relações mútuas, em que cada elemento se responde e corresponde, num tecer e destecer sempre retomado de fios que se vão entrecruzando, em planos diversos mas que se interpenetram" (SEABRA, J. A., 1988: 53).

Entretanto, recorde-se que Fernando Pessoa não foi o único a "responder" a um contexto geral de crise do sujeito, manifestando-se (quer na teoria, quer na *praxis*) no *discurso da alteridade*. Outras conhecidas personalidades da literatura universal (Robert Browning, Kierkegaard, Pirandello, Unamuno, Antonio Machado) e, em particular, da literatura portuguesa (Sá de Miranda, Verney,

¹⁷ Sobre as características do *heterónimo*, veja-se REIS, C., 1984: 54-55; 1989a: 308-309; 1992; FINAZZI-AGRÒ, E., 1987: 24-31; LOURENÇO, A. A., 1995: 16-20; LOURENÇO, E., 1981: 23-24; MOURÃO-FERREIRA, D., 1990: 139 e 141; SEABRA, J. A., 1988: 46-47; QUADROS, A., 1989: 264; NOGUERAS, E. J., 1985; 1992: *passim*; VILA MAIOR, D., 1994: 81-87.

Correia Garção, Bocage, Camilo, Joaquim Guilherme Gomes Coelho, Eça de Queirós...)¹⁸ também ou recorreram a esse artifício ideológico-discursivo, ou sobre ele refletiram (em termos semelhantes). Com efeito, Fernando Pessoa é um sujeito marcado por uma historicidade e não pode ser lido à margem de um contexto (diacrónico e sincrónico), dotado de determinados contornos culturais e estético-literários cujos reflexos se projetam dialogicamente na sua prática literária. E, ao criar os heterónimos, continua um longo processo que se manifesta na literatura europeia, sobretudo após o Romantismo. Note-se, aliás, que o próprio Pessoa reconhece que a heteronímia constitui “não um processo novo em literatura, mas uma maneira nova de empregar um processo já antigo” (PESSOA, F., 1986b: 1023)... “processo já antigo”, sim, mas nunca com um tão grande estatuto de ‘veracidade’, de credibilidade e de autonomia como o que Pessoa lhe conferiu.

Na esteira desta reflexão se poderá, portanto, concluir que Pessoa, não tendo descoberto a heteronímia, elevou-a, contudo, ao último grau, sendo pacífica a noção segundo a qual a sua heteronímia é um reflexo evidente de uma nova fase da civilização; e essa fase (inícios do século XX) transpira uma vida social cada vez mais agitada, produto do desenvolvimento do comércio, da indústria, das comunicações, situação que, inexoravelmente, arrasta uma violência das emoções, o culto da rapidez e da velocidade, e, num último nível, a instabilidade do sujeito artístico-literário. A heteronímia de Fernando Pessoa poderá ser, portanto, equacionada, como uma maneira de satisfazer a vontade de “ser tudo de todas as maneiras”, de responder a uma época de despersonalização existencial, um signo de época motivado por ruturas no plano ideológico e estético; ela constitui um fenómeno de linguagem levado às últimas consequências por Pessoa, mas um fenómeno que não é isolado, nem irrefletido, nem inesperado, nem tão-pouco fechado em si mesmo; é, sim, a emergência cupular de uma tendência amadurecida durante o século XIX e manifestada explicitamente nos inícios do século XX, reflexo mediato de determinadas condições estético-ideológicas. Pessoa, através dos seus heterónimos, testemunha irrevogavelmente a moderna desmistificação do discurso pleno, pela procura de novos “códigos” enunciativos, ao *distribuir-se* por novas instâncias discursivas. E se se pensar nas variadíssimas manifestações semelhantes no domínio do pensamento, da arte e da literatura do século XIX e princípios do nosso século, facilmente se conclui que esse número é demasiadamente extenso para pensarmos apenas em termos de coincidência. Poderíamos mesmo dizer que Pessoa viveu por contiguidade num tempo heteronímico, ou, pelo menos, num tempo cujo espírito de época é propício ao desdobramento do sujeito estético.

¹⁸ Leia-se LAPA, A., 1980 e SENA, J., 1984: 117-143.

Deste modo, a leitura da leitura heteronímia pessoana só será devidamente enriquecida se atendermos à necessidade de a equacionarmos em termos de uma orientação que tenha em conta não só princípios axiológicos emanados da Teoria da Linguagem e/ou da Teoria do Sujeito, mas também essa profunda relação entre o texto e o contexto. Pessoa é um sujeito consciente da crise de valores que o rodeia e à sua geração. E os seus heterónimos constituem a possibilidade de Pessoa afirmar o direito à contradição, à incoerência, à variedade de posições discursivas, à liberdade de *experimentar* no reduto linguístico-ideológico, à crítica do dogma da personalidade monológica, à experiência da pluralidade estética.

Bibliografia Ativa

LOPES, Teresa Rita (1990) – *Pessoa por conhecer – Textos para um novo mapa*, Lisboa: Editorial Estampa, vol. II.

PESSOA, Fernando (1966) – *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* [textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho], Lisboa: Edições Ática.

PESSOA, Fernando (1982) – *Obras em Prosa* [Organização, Introdução e Notas de Cleonice Berardinelli], Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

PESSOA, Fernando (1986) – *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros], Porto: Lello & Irmão Editores, vol. I.

PESSOA, Fernando (1986) – *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros], Porto: Lello & Irmão Editores, vol. II.

PESSOA, Fernando (1986) – *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros], Porto: Lello & Irmão Editores, vol. III.

PESSOA, Fernando (1990) – *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas de Álvaro de Campos* [Edição e introdução de Cleonice Berardinelli; Nota prévia de Ivo Castro], Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. II.

PESSOA, Fernando (1993) – *Pessoa Inédito* [coordenação de Teresa Rita Lopes], Lisboa: Livros Horizonte.

PESSOA, Fernando (1994) – *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas de Ricardo Reis* [Edição de Luiz Fagundes Duarte], Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. III.

PESSOA, Fernando (1996) – *Correspondência Inédita* [Organização de Manuela Parreira da Silva], Lisboa: Livros Horizonte.

PESSOA, Fernando (2000) – *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas de Fernando Pessoa 1934-1935* [Edição de Luís Prista], Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. I, tomo V.

PESSOA, Fernando (2001) – *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas de Fernando Pessoa 1921-1930* [Edição de Ivo Castro], Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. I, tomo III.

PESSOA, Fernando (2009) – *Edição crítica de Fernando Pessoa – Sensacionismo e outros Ismos* [Edição de Jerónimo Pizarro], Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. X.

PESSOA, Fernando (2010a) – *Edição crítica de Fernando Pessoa – Livro do Desasocego* [Edição de Jerónimo Pizarro], Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. XII, tomo I.

PESSOA, Fernando (2010b) – *Edição crítica de Fernando Pessoa – Livro do Desasocego* [Edição de Jerónimo Pizarro], Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. XII, tomo II.

Bibliografia Passiva

ADORNO, Theodor W. (s/d) – *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70.

ALVARENGA, Fernando (1990) – “Do Paulismo ao Interseccionismo: o encontro com a arte da «Europa»”, in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, I vol., p. 229-235.

ALVARENGA, Fernando (1995) – *A arte nas estéticas de “Orpheu”*, Lisboa: Editorial Notícias.

AUMONT, Jacques (1985) – “O Ponto de Vista”, in *Estéticas do Cinema*, Lisboa: Dom Quixote [Seleção, Apresentação e Notas de Eduardo Gueda], p. 125-156.

AZAM, Gilbert (1989) – *El modernismo desde dentro*, Barcelona: Anthropos.

AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de (1976) – “À volta do poeta fingidor”, in *Biblos*, vol. LII, p. 365-383.

BAKHTINE, Mikhaïl (1970) – *La poétique de Dostoïevski*, Paris: Seuil.

BAKHTINE, Mikhaïl (1984) – *Esthétique de la création verbale*, Paris: Galimard.

BAURET, Gabriel (1980) – “Les manifestes dans l’histoire de la peinture”, in *Littérature*, 39, octobre, p. 95-102.

BERARDINELLI, Cleonice (1985) – “A Geração de 70 e a Geração de *Orpheu*”, *Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 159-179.

BRÉCHON, Robert (1985) – “Le jeu des hétéronymes: la conscience et le monde”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXI, Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 85-93.

BULLOCK, Alan (1991) – “The Double Image”, in BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James [eds.], *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth: Penguin Books, p. 58-70.

CAHM, Eric (1991) – “Revolt, conservatism and reaction in Paris, 1905-25”, in BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James [eds.], *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth: Penguin Books, p. 162-171.

CALINESCU, Matei (1991) – *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Editorial Tecnos.

CARLOS, Luís Adriano (1989) – “Poesia moderna e dissolução”, in *Revista da Faculdade de Letras do Porto: Línguas e Literaturas*, II, VI, p. 249-261.

CARREÑO, Antonio (1982) – “Fernando Pessoa o el perdido de si mismo”, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid: Editorial Gredos, p. 99-126.

CASTRO, E. M. de Melo e (1993) – “Razão e desrazão dialéctica da poesia portuguesa do século XX a Camões ou vice-versa”, in *Estudos universitários de língua e literatura. Homenagem ao Prof. Dr. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 533-548.

CASTRO, Ivo (1990) – “O «Corpus» de «O Guardador de Rebanhos» depositado na Biblioteca Nacional (1982)”, *Editar Pessoa – Edição crítica de Fernando Pessoa*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 71-89.

CATROGA, Fernando e CARVALHO, Paulo A. M. Archer de (1996) – *Sociedade e Cultura Portuguesas II*, Lisboa: Universidade Aberta.

CENTENO, Yvette (1978) – “Fragmentação e totalidade em «Chuva Oblíqua»”, in CENTENO, Yvette e RECKERT, Stefan, *Fernando Pessoa – Tempo, Solidão, Hermetismo*, Lisboa: Livraria Moraes, p. 103-124.

COELHO, Jacinto do Prado (1966) – “Fernando Pessoa, pensador múltiplo”, introdução a PESSOA, Fernando, *Páginas íntimas e de auto-interpretação* [Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e J. do Prado Coelho], Lisboa: Ed. Ática, p. XXI-XXXVII.

COELHO, Jacinto do Prado (1981) – *Dicionário de Literatura – Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*, 5 vols., Porto: Figueirinhas.

COELHO, Jacinto do Prado (1983) – *Camões e Pessoa, poetas da utopia*, Lisboa: Publicações Europa-América.

COELHO, Jacinto do Prado (1987) – *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*, 9.ª ed., Lisboa: Editorial Verbo.

COELHO, Teixeira (1986) – *Moderno Pós-moderno*, Porto Alegre /São Paulo: Editores L & PM.

COUTO-SOARES, Maria Luísa (1983) – “À volta de Fernando Pessoa e seus heterónimos”, in *Colóquio/Letras*, 75, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p.

80-82.

CUADRADO FERNÁNDEZ, Perfecto (1987) – “Los vasos comunicantes de la vanguardia portuguesa: de *Orpheu* al surrealismo”, in *Anthropos*, vol. 74/75, p. 72-82.

D'ALGE, Carlos (1989) – *A experiência futurista e a geração de “Orpheu”*, Lisboa: ICALP.

DOMINGUES, Maria José Lopes Azevedo (2013) – *Fernando Pessoa e “A Nova Poesia Portuguesa”: da teoria à concretização poética em Paris*, Lisboa: CLEPUL. (<http://www.lusosofia.net/textos/20130604-domingues_maria_jose_fernando_pessoa_e_a_nova_poesia_portuguesa.pdf>)

EYSTEINSSON, Astradur (1990) – *The concept of Modernism*, Ithaca/London: Cornell Univ. Press.

FAULKNER, Peter (1977) – *Modernism*, London / New York: Methuen.

FERNANDES, A. A. (1995) – “Acheга para uma leitura escolar do fingimento pessoano”, in *Máthesis*, 4, Viseu: Universidade Católica Portuguesa / Faculdade de Letras, p. 215-221.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore (1987) – *O alibi infinito – O projecto e a prática na poesia de Pessoa*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

FOLCH, Luísa Trias (1985) – “Sobre a teoria da produção poética: Fernando Pessoa e o romantismo”, in *Actas do 2.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, p. 159-167.

FRANÇA, José-Augusto (1979) – “Que modernismo?”, in *Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto: Brasília Editora, p. 367-396.

FURBANK, P. N. e KETTLE, Arnold (1980) – *Modernism and Its Origins*, Walton Hall: The Open University Press.

GALHOZ, Maria Aliete (1984) – “Introdução” a *Orpheu*, 4.ª ed., vol. I, Lisboa: Edições Ática, p. XIII-LI.

GALHOZ, Maria Aliete (1984a) – “Introdução”, in *Orpheu 2*, 3.ª reed., Lisboa: Ática, p. VII-LXVIII.

GEIGER, Wolfgang (1995) – “Nouvelles proportions / nouvelles perspectives en esthétique: la transgression de l'horizon occidental au début du XXe siècle”, in BERG, Christian, DURIEUX, Frank, LERNOUT, Geert [eds.], *The Turn of the Century. Modernism and Modernity in Literature and the Arts / Le tournant du siècle. Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*, Berlin / New York: Walter de Gruyter, p. 475-487.

GONÇALVES, Robson Pereira (1991) – “A questão do sujeito em Fernando Pessoa”, in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, II vol., p. 279-301.

GOTLIB, Nádía Battella (1976) – “Poesia / Geometria: “Chuva Oblíqua” de

Fernando Pessoa”, *Língua e Literatura*, São Paulo: Departamento de Letras da Universidade de São Paulo, p. 321-333.

GUIMARÃES, Fernando (1982) – *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

GUIMARÃES, Fernando (1990) – “A geração de Fernando Pessoa, o cubismo e o futurismo”, in *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 271-276.

GUIMARÃES, Fernando (1992) – *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Porto: Lello & Irmão.

GUIMARÃES, Fernando (1994) – *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa: Editorial Presença.

GUIMARÃES, Fernando (1999) – *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto: Lello Editores.

HOMEM, Amadeu Carvalho (1992) – “O «Ultimatum» inglês de 1890 e a opinião pública”, in *Revista de História das Ideias*, 14, Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias / Faculdade de Letras, p. 281-296.

HOMEM, Amadeu Carvalho (1995) – “Identidade nacional e contemporaneidade”, in *Revista de História das Ideias*, 17, Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias / Faculdade de Letras, p. 587-596.

JÚDICE, Nuno (1986) – *A era do “Orpheu”*, Lisboa: Teorema.

KARL, Frederick R. (1988) – *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*, New York: Atheneum.

LAPA, Albino (1980) – *Dicionário de pseudónimos*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [compilado por Maria Teresa Vidigal]

LIND, Georg Rudolf (1981) – *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LIPOVETSKY, Gilles (1989) – *A era do vazio – Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Lisboa: Relógio d’Água.

LISBOA, Eugénio (1980) – *Poesia Portuguesa: do Orpheu ao Neo-Realismo*, Lisboa: ICALP.

LOPES, Óscar (1987) – *Entre Fialho e Nemésio II*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LOPES, Silvina Rodrigues (1990) – *Aprendizagem do incerto*, Lisboa: Litoral.

LOPES, Teresa Rita (1977) – *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*, Paris: Centre Culturel Portugais.

LOPES, Teresa Rita (1984) – “Pessoa e Pessanha: o sucedentismo e o interseccionismo na teoria e na prática”, in SEIXO, Maria Alzira [coord.], *Poéticas do século XX*, Lisboa: Horizonte Universitário, p. 149-164.

LOPES, Teresa Rita (1984a) – “Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo”, in *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, p. 25-35.

LOPES, Teresa Rita (1984b) – “A raça bela adormecida para Pessoa e os Saudosistas”, in *Afecto às letras. Homenagem da Literatura Portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 623-632.

LOPES, Teresa Rita (1990) – *Pessoa por conhecer – Roteiro para uma expedição*, Lisboa: Editorial Estampa, vol. I.

LOPES, Teresa Rita (1990) – *Pessoa por conhecer – Roteiro para uma expedição*, ed. cit., vol. I.

LOURENÇO, António Apolinário (1995) – *Identidade e alteridade em Fernando Pessoa e Antonio Machado*, Braga/Coimbra: Angelus Novus.

LOURENÇO, Eduardo (1974) – “«Orpheu» ou a poesia como realidade”, *Tempo e Poesia*, Porto: Editorial Inova, p. 47-67.

LOURENÇO, Eduardo (1981) – *Fernando Pessoa revisitado – Leituras estruturantes do drama em gente*, 2.ª ed., Lisboa: Moraes Editores.

LOURENÇO, Eduardo (1984) – “O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]”, in *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, p. 11-12.

LOURENÇO, Eduardo (1986) – *Fernando, Rei da nossa Baviera*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LOURENÇO, Eduardo (1987) – “Pessoa: une théâtralité sans théâtre”, in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXIII, Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 753-758.

LOURENÇO, Eduardo (1988) – *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa: Publicações D. Quixote.

LOURENÇO, Eduardo (1992) – “Almada, ensaísta?”, in NEGREIROS, José de Almada, *Obras Completas – Ensaios*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. V, p. 9-20.

LOURENÇO, Eduardo (1994) – *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa: Editorial Presença.

LOURENÇO, Eduardo (s/d) – “Sentido e não sentido do moderno”, in *Pentacórnio e último*, Lisboa: s/ed..

LUCAS, Fábio (1990) – “O drama do ser em Fernando Pessoa”, in *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 140-154.

MACEDO, Suzette (1989) – “Mentira, fingimento e máscaras. Alguns comentários sobre Oscar Wilde, W. B. Yeats e Fernando Pessoa”, in *Colóquio/Letras*, 107, Janeiro-Fevereiro, p. 26-32.

MARTINHO, Fernando J. B. (1985) – “A acção estimuladora de Pessoa junto dos companheiros do *Orpheu*”, in *Actas do 2.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, p. 363-383.

MARTINS, Fernando Cabral [coord.] (2008) – *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa: Caminho.

MATOS, Maria Vitalina Leal de (1993) – *A vivência do tempo em Fernando Pessoa*, Lisboa: Editorial Verbo.

McFARLANE, James (1991) – “The Mind of Modernism”, in BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James [eds.], *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth: Penguin Books, p. 71-93.

MENDES, Margarida Vieira (1981) – “Fernando Pessoa e os seus heterónimos: significado literário de uma carta-epitáfio”, in *Persona*, 5, Outubro, p. 51-59.

MOISÉS, Carlos Felipe (1981) – *O poema e as máscaras – micro estrutura e macro estrutura*, Coimbra: Livraria Almedina.

MOISÉS, Massaud (1991) – “Ainda a questão dos heterónimos”, in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: Difel, p. 795-805.

MONTEIRO, Adolfo Casais (1933) – *Considerações pessoais*, Coimbra: Imprensa da Universidade.

MONTEIRO, George (1985) – “Fernando, old artificier”, in *Actas do 2.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, p. 407-427.

MOURÃO, Luís (1984) – “Mário de Sá-Carneiro ou o epílogo do Romantismo”, in *Cadernos de Literatura*, 18, Coimbra, p. 31-44.

MOURÃO-FERREIRA, David (1988) – *Nos passos de Pessoa*, Lisboa: Editorial Presença.

MOURÃO-FERREIRA, David (1990) – “E se D’Annunzio fosse um heterónimo?”, in *Colóquio/Letras*, 113-114, Janeiro-Abril, p. 138-142.

NOGUERAS, Enrique J. (1985) – “Notes on the concept of heteronym”, in *Actas do II Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, p. 445-455.

NUNES, Benedito (1984) – “Poesia e filosofia na obra de Fernando Pessoa”, in *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, p. 45-58.

PEREIRA, J. C. S. (1979) – *Do fim de século ao tempo do Orpheu*, Coimbra: Livraria Almedina.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (1982) – *Fernando Pessoa. Aquém do eu, além do outro*, São Paulo: Martins Fontes Editora.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1982) – *La Méthode Philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise – I. Poésie*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1989) – “Il Manifesto come genere letterario. Premesse a uno studio dei manifesti modernisti portoghese e brasiliani: i ma-

nifesti portoghesi”, *Studi in Memoria di Eriilde Melillo Reali*, Nápoles: Istituto Universitario Orientale, p. 219-237.

PICCHIO, Luciana Stegagno (1990) – “Filologia vs Poesia? Eu defendo o «Dia Triunfal»”, in *Encontro internacional do centenário de Fernando Pessoa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 63-70.

PORTUGAL, José Blanc de (1984) – “O significado histórico do “Orpheu” [Inquérito]”, in *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, p. 20-21.

QUADROS, António (1989) – *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*, Lisboa: Publicações Europa-América.

QUESADO, José Clécio Basílio (1979) – “Uma autopsicografia do processo de construção poética”, in *Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto: Centro de Estudos Pessoaanos, Brasília Editora, p. 407-418.

REBOREDO, J. Sánchez (1987) – “El antirromanticismo esencial de Fernando Pessoa”, in *Anthropos*, vol. 74/75, p. 122-123.

REIS, Carlos (1984) – “Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronómico”, in *Cadernos de Literatura*, 18, Outubro, p. 45-60.

REIS, Carlos (1989) – “Ideología y pluridiscursividad”, in *Congreso de literatura (hacia la literatura vasca)*, Madrid: Ed. Castalia, p. 49-58.

REIS, Carlos (1989a) – “Les hétéronymes de Pessoa et la théorie bakhtinienne du dialogisme”, in PFISTER, Manfred [ed.], *Die Modernisierung Des Ich*, Passau: Wissenschaftsverlag R. Rothe, p. 306-311.

REIS, Carlos (1992) – “O estatuto da heteronímia. Origens, discursos, variações”, in *Actas do Terceiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas – Universidade de Coimbra, 18 a 22 de Junho de 1990*, Coimbra, p. 19-30.

RODRIGUES, António (1987) – “António Ferro: uma modernidade pronta a viver”, in FERRO, António, *Obras de António Ferro – Intervenção Modernista*, Lisboa: Verbo, p. IX-XXI.

SAPEGA, Ellen (1992) – *Ficções modernistas – Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*, Lisboa: ICALP.

SARAIVA, Arnaldo (1982) – “Fernando Pessoa: auto-(e hetero-) imagem do génio”, in *Persona*, 7, Agosto, p. 3-13.

SARAIVA, Arnaldo (1985) – “A primeira teoria (impessoana) da heteronímia pessoana”, in *Colóquio/Letras*, 88, Novembro, Lisboa, p. 57-60.

SARAIVA, Arnaldo (1986) – *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português*, Porto: s/ed. (3 vols.).

SARAIVA, Arnaldo (1989) – “O romance Pessoa”, in AA. VV., *Fernando Pessoa: retrato-memória*, Lisboa: Faculdade de Filosofia, p. 97-108.

SARAIVA, Mário (1992) – *Pessoa ele próprio*, Lisboa: Clássica Editora, p. 43-51.

- SEABRA, José Augusto (1985) – *O Heterotexto pessoano*, Lisboa: Dinalivro.
- SEABRA, José Augusto (1988) – *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, 3.^a ed., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SEABRA, José Augusto (1996) – *O coração do texto. Le coeur du texte – Novos ensaios pessoanos*, Lisboa: Edições Cosmos.
- SENA, Jorge de (1984) – *Fernando Pessoa e C.^a Heterónima*, 2.^a ed., Lisboa: Ed. 70.
- SERRÃO, José Vicente (1990) – “Ultimato”, in *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*, s/l: Publicações Alfa, vol. 2, p. 303-304.
- SILVA, Lino Moreira da (1989) – *Do texto à leitura (Metodologia da abordagem textual) – Com a aplicação à obra de Fernando Pessoa*, Porto: Porto Editora.
- SILVA, Vítor Aguiar e (1995) – “A constituição da categoria periodológica de *Modernismo* na literatura portuguesa”, in *Diacrítica*, 10, Braga: Universidade do Minho, p. 137-164.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1997) – *Teoria da literatura*, 8.^a ed., Coimbra: Livraria Almedina.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1990) – *A vanguarda na literatura portuguesa. O Futurismo*, Coimbra, Faculdade de Letras.
- SIMÕES, João Gaspar (1987) – *Vida e obra de Fernando Pessoa*, 5.^a ed., Lisboa: Publicações D. Quixote.
- STERNER, Gabriele (1977) – *Modernismos con 100 ilustraciones*, Barcelona: Labor.
- TABUCCHI, António (1984) – *Pessoana Mínima*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- TASCA, Norma (1983) – “Da translação textual em Fernando Pessoa”, in *Nova Renascença*, n.º 10, vol. III, Primavera, p. 128-138.
- TEIXEIRA, Heitor Gomes (1980) – “Para uma leitura de «Chuva Oblíqua»”, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1, p. 91-100.
- TELES, Gilberto Mendonça [org.] (1987) – *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro* [Antologia de Manifestos], 10.^a ed., Petrópolis: Vozes.
- VASCONCELOS, Filomena Maria de (2000) – “Como pensar a linguagem na estética poética e pictórica do modernismo europeu do século XX”, in *Literatura e Pluralidade Cultural – Actas do III Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1998*, Lisboa: Edições Colibri, p. 719-725.
- VILA MAIOR, Dionísio (1994) – *Fernando Pessoa: heteronímia e dialogismo – O contributo de Mikhail Bakhtine*, Coimbra: Livraria Almedina.
- VILA MAIOR, Dionísio (1996) – *Introdução ao Modernismo*, reimp., Coimbra: Almedina.

VILA MAIOR, Dionísio (2003) – *O Sujeito Modernista – Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: Crise e Superação do Sujeito*, Lisboa: Universidade Aberta.

VILA MAIOR, Dionísio (2012) – “O ‘instinto’ modernista”, in *Carnets – Revue Electronique d’Etudes Françaises*, 4, janvier, p. 167-189 (<http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/view/1268/1165>).

WILLEMSEN, August (1991) – “Fernando Pessoa: o sincero mentiroso”, in *Homenagem a Fernando Pessoa*, Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, p. 140-155.

WOHL, Robert (1986) – “The Generation of 1914 and Modernism”, in CHEFDOR, Monique, QUINONES, Ricardo e WACHTEL, Albert [eds.], *Modernism: Challenges and Perspectives*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, p. 66-78.

ZILBERMAN, Regina (1991) – “Vanguarda e subdesenvolvimento: respostas de Fernando Pessoa e Mário de Andrade”, in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, II vol., p. 255-270.

ZIMA, Pierre V. (1984) – “Du discours idéologique au discours théorique: dualisme, ambivalence et indifférence”, in *Degrés*, 37, p. c1-c29.

Edmundo de Bettencourt

Vanda Figueiredo¹

1.

*Há um mundo repleto de coisas que não sabemos.
O real é tão pequeno em relação ao irreal.
Quando estamos tão cansados do real por que não desejar essas coisas?*

Cruzeiro Seixas

Quero que se calem quando deixam de sentir.

André Breton

A 10 de março de 1927, é lançada a revista *Presença* (fundada por Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt, Gaspar Simões e José Régio). No texto de abertura do primeiro número do periódico coimbrão, intitulado “Literatura Viva”, José Régio escreve o seguinte: “Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade” (*Presença*, I, 1; 1993: 1). E ainda: “Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida [...]. [...] esse artista [é] um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação” (*idem*: 2).

Transcrevemos as palavras do autor de *Confissão dum Homem Religioso* pelo facto de nos permitirem inferir um princípio base do presencismo segundo o qual

¹ Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho; Universidade Aberta, Cátedra Infante Dom Henrique para os Estudos Insulares Atlânticos e a Globalização; Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

a obra de arte consiste na expressão sincera e autêntica da profunda existência interior e da personalidade do seu criador (esta última refletindo, por sua vez, uma individualidade coletiva); segundo o qual o sujeito criador se desvela artisticamente.

Em nosso entender, este ideal presencista de arte e de artista é o ponto de partida de Edmundo de Bettencourt² para a criação dos poemas reunidos em *O Momento e a Legenda*. O título da coletânea anuncia-o desde logo: trata-se do relato e da explicação de uma situação existencial através da exposição dos instantes que a compõem. Trata-se, dizendo de outra maneira, do relato de um *eu*, que se lê e se dá a ler, tal como o sugere a composição poética inicial, intitulada, precisamente, "Leitura": "Talvez ninguém me acredite, / e se ria, / quando grave eu me recite. / Mas, recitar-me, cantar, / mesmo cansada a memória, / teria de acontecer: / é comigo, / bem viva enquanto eu viver, / a minha inútil história" (Bettencourt, 1999: 37-38). Os versos apresentados deixam evidente uma atitude partilhada pelos escritores da *presença*. Referimo-nos à tendência introspectiva e, mais concretamente, ao resultado dessa ação reflexiva: um indivíduo que se exhibe, em modo de confissão, enquanto personagem principal do seu drama vivencial, dando a conhecer a sua paisagem interior, a única verdadeira (cf. *idem*: 39)³.

Todavia, importa notarmos que o tom confessional adquire, por vezes, algumas nuances, assemelhando-se, diríamos, de uma tonalidade própria da escrita de *Orpheu*, no sentido em que vai resvalando para um tom angustiado, inquieto e inquietante, expressão de um *eu* que se descobre intangível – "se eu não estivesse longe e até de mim distante" (*idem*: 85); "[...] se longe estou, / é só de mim" (*idem*: 93) –, até se tornar numa *canção de vagabundo*⁴, expressão de um *eu* errante, exilado de si, que se descobre múltiplo⁵. Atente-se, a propósito,

² O próprio poeta enuncia os propósitos presencistas numa entrevista de 1944: "[...] libertar o Artista de tudo o que pudesse comprimir, falsear ou perverter as suas criações. No aspecto combativo, portanto, demolir certos convencionalismos da forma, dos temas, certas exterioridades e preconceitos académicos, a-fim de fazê-lo voltar a atenção para o seu mundo interior, exprimindo-o sem a preocupação de regras que envelheciam. O Artista devia realizar-se no que tinha de mais virgem em si, guiando-se predominantemente pela intuição, num caminho sem artifício, para a verdadeira originalidade. 'Presença' começava a encorajar o Artista no sentido de ser êle próprio, o mais possível, na forma como no fundo do que fizesse, sem que êste corresse a aventura perigosa de ser sacrificado àquela... Assim o Artista se exprimiria, exprimindo ou revelando através de si, o homem na sua complexidade" (Câmara, 1996: 33-34).

³ Trata-se, no dizer de Álvaro Manuel Machado, de uma "retórica do eu" (Machado, 1977: 6), ou seja, de um "eu meramente confessional, fechado sobre si mesmo, auto-suficiente, prepotente, repetitivo [...]. [...] prisioneiro dum fatalismo que é a psique individual" (*idem*: 8).

⁴ Como o indica o título de um poema do poeta em estudo (Bettencourt, 1999: 87).

⁵ Na verdade, a *multiplicidade* é símbolo das alteradas noções de *self*, de *persona* e de identidade, surgidas na viragem do século XIX para o século XX, alterações para as quais se revela determinante a seguinte constatação de Nietzsche: "Il n'est peut-être pas nécessaire d'admettre qu'il n'y a qu'un sujet unique; qui sait s'il ne serait pas permis tout aussi bien d'admettre une multiplicité de sujets

no trecho transposto:

Esta manhã tão gratamente clara,
de iluminada pelo sol espelhado no rio,
passou por *mim* o vagabundo,
em marcha firme, olhos no chão, subindo.

Era eu que me esquecera
da estrada que ia seguindo...

Mas apesar da futura
comovida saudade
que *ele* nela me deixava,
eu jamais retrocedera
no sem-fim e sem-começo
daquela *fatalidade*,
e breve *estávamos distantes!*

Em muita hora como esta ou qualquer outra,
hei-de encontrar este irmão
que, de mim, nunca vem antes,
e a quem *a minha inquietação,*
sem um descanso, impele!

Ah, quanta vez, *na distância indagaremos:*

– *onde vou eu?*

– *onde vai ele?*

Talvez não faça *eu* o que *ele* faz?

Mas o *sonho de ser livre, em cada um,*

é que nos orienta

e seguiremos sem pensar em resposta

e sem olhar para trás.

[...]

Até que um dia,

em marcha cambaleante, *paremos um junto do outro,*

sorrindo, olhos num céu, ainda,

e então nos una a morte... (*idem*: 87-88; itálicos nossos).

dont la coopération et la lutte feraient le fond de notre pensée et de toute notre vie consciente? Une sorte d'*aristocratie* des 'cellules' en qui réside l'autorité ? Un groupe d'égaux qui sont habitués à gouverner ensemble et qui savent commander? *Mes hypothèses: Le sujet est une multiplicité*" (Nietzsche, 1995: 283).

Neste contexto, a fragmentação identitária aparece como tópico caracterizador do primeiro modernismo português, cujas obras nos situam diante de uma individualidade estilhaçada e do inevitável processo, intrincado e angustiante, de reprodução do *je* em *autre* (cf. Rimbaud 1991: 184; 187), numa tentativa última de suprir a falta de Ser.

Os caminhos interiores da subjetividade, estranhos e sem fim, são, inevitavelmente, labirintos obscuros do desdobramento⁶. Percorrendo-os, o sujeito depara-se com um *outro* de si e, mais ainda, com a indiscernibilidade entre ambos. Impedido de concretizar o *sonho de ser livre*, porque uma força desconhecida o coloca incessantemente diante de um *outro*⁷, deseja, enfim, reunir-se na outriedade. Porém, é de novo confrontado com a impossibilidade.

Concluamos, então: não obstante ser notório um movimento de centramento no *eu*, ao gosto presencista, esse movimento vai sendo redirecionado, assumindo contornos de caráter órfico, como verificámos⁸, numa postura que julgamos indiciar o desfasamento de Edmundo de Bettencourt relativamente ao presencismo.

Neste contexto, convém realçar o facto de a divergência do autor de *O Momento e a Legenda* se verificar, igualmente, no afastamento em relação a um discurso predominantemente narrativo. Ou, melhor dizendo, na preferência pela sugestão em detrimento da narração (como pertinentemente assinala Herberto Helder na introdução aos *Poemas de Edmundo de Bettencourt*⁹). Percebemo-lo facilmente observando algumas linhas de “Sugestão” (título bastante significativo a este respeito): “Entro na igreja majestosa e calma, / erro na sombra sob as arcarias. / Anda no ar silêncio, e a minha alma / toma a frieza das colunas frias... // Numa capela triste aonde espalma, / doirado lustre, chamas fugidias, / tocam-me o peito as setas duma palma, / a evocar-me de Cristo as agonias” (*idem*: 69). Aqui, a (aparente) concretude inicial do ambiente circundante logo se

⁶ São um “[...] Mistério [que] sabe-me a eu ser outro...”, como descreve Fernando Pessoa no poema “Pauis” (Pessoa, 2014: 57).

⁷ “dum outro ao qual mais pertença”, como se lê numa composição de *Rede Invisível* (Bettencourt, 1999: 125).

⁸ A propósito, realcemos o facto de a introspeção ser já evidente no Romantismo (traduzindo-se no retrato sentimental da subjetividade. Neste ponto, não esqueçamos a base profundamente antropocêntrica deste estilo de época.), tornando-se ainda mais evidente no Simbolismo e no Decadentismo. Esta ação resulta, acima de tudo, da necessidade de distanciamento relativamente a um meio social considerado degradante e opressivo.

Neste sentido, Charles Baudelaire, por exemplo, define o artista como aquele que valoriza “o culto de si mesmo no amor, do ponto de vista da saúde, da higiene, do vestuário, da nobreza espiritual e da eloquência [regendo-se pelos ideais da] *self-purification* and *anti-humanity*” (Baudelaire, 1999: 45). Por outras palavras: defende o dandismo. O poema “Balada do Caixão”, do português António Nobre, ilustra esta postura: “Ó meus Amigos! Salvo erro, / Juro-o pela alma, pelo Céu: / Nenhum de vós, ao meu enterro, / Irá mais dândi, olhai! Do que eu!” (Nobre, 2005: 183).

Releva notar que o isolamento se traduz no desenvolvimento de personalidades narcísicas. Fixado no seu reflexo, o artista, como Narciso debruçado sobre a fonte, fica “Extasiado consigo mesmo, fica imóvel, incapaz de se mexer, o olhar fixo, qual estátua esculpida em mármore de Paros. / Estendido no chão, contempla os seus olhos, astros gémeos, / e os cabelos dignos de Baco, dignos até do próprio Apolo, / as faces impúberes e o pescoço de mármore, e o esplendor / dos lábios, e o rubor misturado com a alvura da neve. / Olha maravilhado para tudo o que o torna maravilhoso” (versos 418-424 das *Metamorfoses* de Ovídio, 2010: 96). Mais: centrado sobre si dedica-se profundamente a um processo de introspeção, numa tentativa de decifrar a sua interioridade.

⁹ Cf. Bettencourt, 1999: 16.

desvanece ao interpenetrar-se com os estímulos que desperta¹⁰, transfigurando-se num ambiente abstratamente sinestésico, do qual nascem novas e intensas impressões que se entrecruzam, tal como também mostram os seguintes versos: “Começa o som do órgão, morno, errante, / e o aroma do incenso penetrante / como as garras aduncas do tormento. // É já o desejo acre de esquecer, / de ao longe o mundo eu só escutar e ver, / no coração me nasce brando e lento...” (*ibidem*).

Do mesmo modo, em “Noite Ferida”, lê-se que “chegavam aromas” de uma “enorme ladeira”, onde “Anoitecia em manchas esfumadas / – sombras da cor que a tudo se fugia” (*idem*: 40)¹¹. E já à noite, no interior, “Toda a tristeza sensual do tango / narcotizara de sentidos / a sala e a multidão” (*idem*: 42)¹². Claramente, os sentidos e as sensações surgem novamente em destaque. Em simbiose perfeita, a luz e a cor, o aroma e o som difundem-se no cenário profundamente sensitivo de um “sonho iluminado a luz vermelha...” (*ibidem*). Pois somente no sonho “todo o sentir é enorme”, como confessa o sujeito poético em “Reflexos” (*idem*: 81).

Neste âmbito, chamemos a atenção para um aspeto, segundo pensamos, crucial: a estreita relação da imagética sensível com a noite e com o sonho. Efetivamente, os meios noturno e onírico são, por excelência, os recantos do desejo puro e impetuoso, da imaginação e da quimera; lugares privilegiados de acesso à intimidade aconchegante (onde se guardam as memórias inconscientes). São

¹⁰ A associação entre uma paisagem e um estado de alma é já uma característica determinante do Paulismo de Fernando Pessoa, posteriormente desenvolvida pelo Interseccionismo e pelo Sensacionismo. Vejamos alguns exemplos de “Hora Absurda”: “A doida partiu todos os candelabros glabros, / Sujou de humano o lago com cartas rasgadas, muitas... / E a minha alma é aquela luz que não mais haverá nos candelabros... / E que querem ao lado aziago minhas ânsias, brisas fortuitas?...” (Pessoa, 2014: 61-62); “Todos os ocasos fundiram-se na minha alma... / As relvas de todos os prados foram frescas sob meus pés frios...” (*idem*: 62). E, ainda, de “Chuva Oblíqua”: “O porto que sonho é sombrio e pálido / E esta paisagem é cheia de sol deste lado... / Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio / E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...” (*idem*: 66); “E a sombra duma nau mais antiga que o porto e o meu ver esta paisagem / E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro, / E passa para o outro lado da minha alma...” (*idem*: 67).

¹¹ Tal como em “Consagração”, de *Poemas Surdos*: “O avião chegou. / Vinha sobre uma nuvem branca, / que irradiava aromas, / a claridade e a música, pelos ares...” (Bettencourt, 1999: 134). Ou no “Poema da Emoção Ausente”, onde o sujeito via “às janelas das paredes de neve, [...] assomarem / os sorrisos de sombra” (*idem*: 137).

¹² Atentemos, a propósito, nos seguintes versos de “Nocturno”: “Silenciosos / – sonhos rondando a fonte, / imponderáveis / dançaram, lentos, / erguidos os perfis de linhas puras, / o gesto religioso, / e a transparência das suas túnicas, / velada de brancuras / da lua imobilizada. // Matavam a sua sede... / A saudade imprecisava-se aureolada... / e a melodia de água, cor de prata, / com reflexos de queixas e gemidos, / bem cedo no abismo dos meus olhos / se perdia / até aos meus ouvidos” (Bettencourt, 1999: 54-55). Aqui, a sensibilidade sensória e a experimentação de sensações surgem novamente em destaque, designadamente através da descrição do bailado voluptuoso dos corpos, entrelaçados em movimentos de cores e sons.

a atmosfera perfeita da irrealidade e, por isso, a principal fonte de Edmundo de Bettencourt, da qual faz brotar imagens subtis e enigmáticas, insólitas e transfiguradoras, como as que vemos em “Nocturno”: “A saudade imprecisava-se aureolada... / e a melodia da água, cor de prata, / com reflexos de queixas e gemidos”; “E a inércia torturante era a magia / dum alheio ambiente / sem vozes e sem horas: / uma renúncia de auroras, / a húmida melancolia / do luar quente” (*idem*: 55). Imagens estas criadas pelo *luar*, sob o qual as *aves adormecem*, os *silêncios são gritos paralisados*, a água tem *todas as cores* e as *idades mortas* ressurgem (cf. *idem*: 45-46); porque, ao luar, desaparecem a *vergonha* e o *segredo* diurnos, e tudo se torna possível.

São, pois, os feixes fantasiosos de luz lunar, “*uman dos longes, / com magias de holofote*” (*idem*: 47), e não a luminosidade concreta e castradora do real, que iluminam a poesia de Bettencourt, fazendo dela uma poética de além¹³, porque elevada ao universo superior da fantasia, onde a noite, “coberta de cabelos brancos, / acorava-se chorando” (*idem*: 42) e “*sombras bizarras / no seu rasto deixa[m] / paralisados acordes de guitarras*” (*idem*: 56); onde um “*Discreto entardecer... / É um lago de alma / [com um] ar aromado e colorido*” (*idem*: 76), abrindo “*heróicas terras de ninguém, / donde se vêem lutas. / E por onde o fogo dos contrários / passa desfeito em luzes impolutas / alumando!*” (*idem*: 77-78). Uma poética sobre-real, numa clara antecipação do que virá a ser a arte surrealista.

Neste contexto, dever-se-á ainda fazer um parêntesis para assinalar a analogia – em nosso entender, bastante evidente – entre os poemas de Bettencourt e a poesia simbolista e decadentista, ou os textos do modernismo órfico (estes, por seu turno, refletindo a influência daqueles). Verificamo-lo, em particular, nas ideias e nas impressões extravagantes e soturnas, misteriosas e vagas, emergentes de um âmago intensamente imaginativo e espontâneo, ou formadas na divagação noturna dos sonhos. E ainda no já referido entusiasmo pela sensibilidade e pela sensorialidade¹⁴.

¹³ A ânsia de além parece intrínseca à condição de artista, como se lê em “Partida”, de Mário de Sá-Carneiro: “O que devemos é saltar na bruma, / Correr no azul à busca de beleza. // É subir, é subir além dos céus [...] // É partir sem temor contra a montanha / Cingidos de químera e d’irreal;” (Sá-Carneiro, 2010: 15). No entanto, a queda está sempre inerente à subida: “– Tombei... / E fico só esmagado sobre mim!...” (*idem*: 2010: 37). O mesmo confessa Fernando Pessoa: “Da minha ideia do mundo / Cal... / Vácuo além de profundo, / Sem ter Eu nem Ali...” (Pessoa, 2014: 55). Tudo isto lembrando “Noite Ferida”, de Edmundo de Bettencourt: “Cansado, / apenas atingido o fim duma enorme ladeira, / que eu subira cantando, / alegre por subir, sofrendo esperançado, / lá vim cair em plena extensa pampa...” (Bettencourt, 1999: 40).

¹⁴ Recuperamos, a título ilustrativo, a seguinte composição poética de Camilo Pessanha: “O meu coração desce, / Um balão apagado... / — Melhor fora que ardesse, / Nas trevas, incendiado. // Na bruma fastidiosa, / Como um caixão à cova... / — Porque antes não rebenta / De dor violenta e nova?! // Que apego ainda o sustém? / Átomo miserando... / — Se o esmagasse o trem / Dum

Posto isto, cremos poder concluir que as páginas de *O Momento e a Legenda* são perpassadas por múltiplas tendências, harmoniosa e subtilmente interligadas, numa união distinta e peculiar. Numa confluência que não resulta, porém, na submissão a modelos pré-estabelecidos, nem na mera repetição de normas já fixadas, mas que redundam, ao revés, em poemas de cambiantes e ritmos inovadores e diferenciadores.

Em suma: o caráter singular dos textos de Edmundo de Bettencourt destaca-os da estética presencista, espelhando a dissidência do autor madeirense relativamente aos ideais dos seus companheiros geracionais e às diretrizes epocais, dissidência concretizada com a sua saída da *presença*, em 1930¹⁵. Repare-se, a propósito, no excerto de uma entrevista de Bettencourt ao *Eco do Funchal*:

[...] a saída obedecia a uma vontade de estar, de momento, à margem de qualquer grupo literário, como quem acaba de percorrer um caminho e, não querendo voltar, descobre que se encontra numa encruzilhada. Era possivelmente um estado de espírito em que eu obedecia à chamada de tendências, que '*presença*', em virtude da posição tomada, num plano estritamente literário e artístico, repudiava como coisas dispensáveis à atividade da inteligência nas suas relações com o objectivo que procurava conseguir. (Câmara, 1996: 46).

A cisão do poeta, motivada pela necessidade de alheamento, está também relacionada com o anseio de evasão, condição essencial para traçar as suas *linhas de fuga*¹⁶, ou seja, para viajar espontaneamente por geografias de intensidades (cf. Deleuze & Parnet, 2004: 53). Daí a sua obra evoluir rumo a uma originalidade cada vez mais acentuada, a nível temático e formal, da qual são

comboio arquejando!... // O inane, vil despojo / Da alma egoísta e fraca! / Trouxesse-o o mar de rojo, / Levasse-o na ressaca" (Pessanha, 2003: 69). E ainda os versos pessoais de "Pauis" – "Pauis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro... / Dobre longínquo de Outros Sinos... Empalidece o louro / Trigo cinza do poente... [...]" (Pessoa, 2014: 57) – ou de "Chuva Oblíqua": "Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito [...] // Não sei quem me sonho... / Súbito toda a água do mar do porto é transparente / E vejo no fundo, como uma estampa enorme que lá estivesse desdobrada, / Esta paisagem toda, renque de árvores, estrada a arder em aquele porto, / E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa / Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem / E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro, / E passa para o outro lado da minha alma..." (idem: 66; 67); "A missa é um automóvel que passa / Através dos fiéis que se ajoelham em hoje ser um dia triste..." (idem: 67); "E os navios passam por dentro dos troncos das árvores / Com uma horizontalidade vertical, / E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro..." (idem); "Que pandeiretas o silêncio deste quarto!..." (idem: 68); "O maestro sacode a batuta, / E lânguida e triste a música rompe... / Lembra-me a minha infância, [...]" (idem: 69).

¹⁵ Com Edmundo de Bettencourt, saem também Branquinho da Fonseca e Miguel Torga, decisão comunicada numa carta aberta de 16 de junho de 1930, na qual explicam o motivo da dissidência: declaram-se contra a rigidez dos princípios, por contrariar a liberdade criadora defendida inicialmente pelo movimento presencista (cf. Câmara, 1996: 45-46).

¹⁶ Tomando de empréstimo um conceito deleuzeano (cf. Deleuze & Parnet, 2004: 51).

sintomáticas as composições poetológicas elaboradas entre 1934 e 1940. Nelas, a liberdade criativa verifica-se, precisamente (mas não exclusivamente), na representação e na exploração de territórios acima do real, isto é, na criação de uma realidade-outra, governada por leis próprias¹⁷. Com efeito, Edmundo de Bettencourt revela a sua afinidade ao *sobre-realismo* na entrevista acima mencionada:

Sòmente lhe dou conhecimento do que em mim determinou a adesão ao *sobre-realismo* francês, como sistema de pensamento, no que êle tem de fuga à chamada realidade, repúdio dos valores duma civilização e esperança de acção num domínio onde por tradição ela é quasi sempre negada. (Câmara, 1996: 52; itálico nosso).

Portanto, poder-se-á afirmar que a estética de *Poemas Surdos* consiste num “modo de expressão pura” (Breton, 1993: 33), tal como pretende ser, de acordo com André Breton, o Surrealismo¹⁸. E existe, de facto, uma tendência surrealista na produção artística de Edmundo de Bettencourt, ao ponto de E.M. de Melo o denominar “poeta precursor de um possível Surrealismo português” (*apud* Nascimento, 2010: 76). Note-se que nos referimos a uma tendência surrealista por não pretendermos vincular o poeta ao Surrealismo tal como ele surgiu em Paris na década de 1920. Concordamos, neste aspeto, com a perspetiva de Herberto Helder, para quem o escritor de *Rede Invisível* tem uma “consciência de surrealidade”, manifestada na “sua vocação de liberdade, [n]o conhecimento de um lugar real superior onde se dá a unidade do espírito, [n]a confiança na imaginação como agente recuperador de um mundo que a cultura atraiçou” (Bettencourt 1999: 21).

Concluamos: a obra de Edmundo de Bettencourt, pela diferença e pela peculiaridade que a definem, resiste a uma classificação taxinómica e, por conseguinte,

¹⁷ Edmundo de Bettencourt explica-o: “Não será de admirar numa personalidade literária um estado em que o homem em fusão com o artista se cansa da vida que êste lhe dá apenas em termos de representação? O homem então, levando consigo o artista, possivelmente arrastado por uma espécie de nostalgia da acção, procurará naturalmente viver dentro da realidade. Uma vez decidido, essa realidade desgasta-o porém de tal modo que, em face dela, a sua revolta chega a ser total. Não podendo voltar para trás em virtude da experiência adquirida assim o impor, não renunciando a uma realidade e não aceitando a que tem diante de si, é obrigado a refugiar-se então noutra que êle admite estar acima da que encontrara” (Câmara, 1996: 51).

¹⁸ No *Manifesto Surrealista* de 1924, André Breton apresenta a seguinte definição: “SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral. ENCICL. *Filos.* O surrealismo assentou na crença na realidade superior de certas formas de associações até aqui desprezadas, na onipotência do sonho, no mecanismo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida” (Breton, 1993: 34-35).

a uma leitura baseada na sua integração em categorias definitórias estanques. Os poemas esperam, pelo contrário, uma aproximação e um contacto neutrais, de modo a poderem ser captadas as subtilezas que os penetram.

2.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo.

Oswald de Andrade

*O corpo não é nem substância, nem fenómeno,
nem carne, nem significação.
É o ser-excrito.*

Jean-Luc Nancy

Debrucemo-nos, então, sobre um dos pontos que, em nosso entender, revela o ineditismo da obra poética de Edmundo de Bettencourt. Aludimos à sua concepção pós-dualista, pós-cartesiana e pós-humana de corporalidade¹⁹, traduzida em representações, por vezes inquietantes e desconfortantes, de um corpo transbordante e exuberante, por derrubar uma arquitetura tradicional e exceder os limites

¹⁹ Como sabemos, durante várias centúrias, o Ocidente assenta numa estrutura dualista de matriz platónica, que determina a percepção do Universo com base nas relações duais entre princípios ou elementos opostos: bem/mal, céu/inferno, feio/belo, racional/irracional, verdadeiro/falso, sensível/inteligível, material/espiritual...

Nesta senda, a concepção de corporalidade pressupõe a diferença fundamental entre o corpo e a alma (ou o espírito). O corpo, lugar da falsidade dos sentidos e da tentação dos desejos e das paixões, não é mais do que o profundo aprisionamento do indivíduo numa existência de sombras. Um "sepulcro", como o caracteriza Sócrates em *Fedro* (cf. Platão, 2000: 67). Só a alma, através da razão, permite a libertação da materialidade corpórea, ilusória e frágil, e a consequente ascensão ao plano verdadeiro das Ideias, bem como à verdade do ser (ideia posteriormente enfatizada pelo Cristianismo tardio-medieval, marcado, precisamente, pela depreciação e pela renúncia do corpo, considerado desprezível: "um abominável vestuário da alma", como o define o Papa Gregório Magno (cf. *apud* Goff, 1984: 120)).

A dicotomia corpo *versus* alma é reinterpretada pela sociedade moderna, que assiste à intensificação da anterior posição anticorporal. Com as descobertas anatómicas dos séculos XV e XVI (de entre as quais destacamos as de Andreas Vesalius, expostas em *De Corporis Humani Fabrica*), institui-se o corpo da ciência, objeto passível de reflexão e de conhecimento racionais. Matéria orgânica independente, composta por um conjunto de órgãos, com funções concretamente definidas, logicamente integrados e articulados. E, além disso, substância física a partir da qual se distinguem exteriormente os indivíduos. Ou seja, um acessório da diferença que permite responder ao novo imperativo moderno de distinção dos seres na sua singularidade. A partir daqui, considera-se que o

lógicos e racionais, expandindo-se para territórios até então interditos, os territórios imensos e infindos dos impulsos, dos instintos, dos afetos, dos sentidos, das sensações, das emoções e das experiências inconscientes. Em suma, o universo conceptual e imagético da poética de Bettencourt rompe nitidamente com o ideário e com os modelos representacionais clássicos da corporeidade, revelando-se, por outro lado, precursor do entendimento e da representação corpóreas de índole surrealista e, diríamos, pós-modernista.

A compreensão desta particularidade exige recuar a meados do século XIX, ao deflagrar da revolução epistemológica que culmina na descoberta da dimensão ontológica da corporeidade, para a qual se revela determinante a desconstrução schopenhauriana e nietzschiana do paradigma segundo o qual o pensamento é origem e fundamentação do *eu* e da identidade. Efetivamente, os dois filósofos mostram que o ser humano, ao invés de meramente vinculado ao conhecimento empírico-racionalista, existe numa dimensão transcendente e enigmática, porque orientada por estímulos volitivos involuntários e incontroláveis²⁰. Assim, opõem

Homem *tem* um corpo.

Do mesmo modo, a antropologia racionalista e cientificista concebe o sujeito na sua forma objetivada, isto é, enquanto consciência. Neste âmbito, o pensamento racional – faculdade exclusivamente espiritual – assume uma importância crucial. O celebre aforismo *Cogito ergo sum* (cf. Descartes, 1981: 28) comprova-o. Através dele, René Descartes anuncia a capacidade racional como a essência do ser humano. Além disso, instaura a forma de considerar a subjetividade: o indivíduo é um ser independente, estável e uno; organizado e orientado com base na lógica. Assim é também o corpo-máquina, um mecanismo logicamente organizado, mas quando controlado pelo intelecto, pois a vontade e as experiências sensoriais desestabilizam o real funcionamento do organismo corporal. Daí o filósofo francês afirmar: “Agora fecharei os olhos, taparei os ouvidos, *porei de parte todos os sentidos*, apagarei do pensamento até todas as imagens das coisas corpóreas ou, pelo menos, porque é quase impossível fazer isso, considerá-las-ei como vãs e falsas [...]” (Descartes, 2003: 39; *italicos* nossos). Por conseguinte, a lógica cartesiana faz prevalecer a dicotomia corpo/mente, traduzida na oposição sensorial/racional e na valorização do intelectual em detrimento do corporal. Em nome da razão, desconsideram-se as ações e as manifestações de natureza subjetiva, como as experiências sensoriais, as sensações, as emoções, entre outras.

Concluindo: sujeito, corpo e existência são reduzidos à esfera do pensamento racional e da análise inteligível.

²⁰ Arthur Schopenhauer substitui o entendimento pelas experiências perceptiva e sensória por meio das quais o homem se relaciona com o mundo e lhe atribui uma significação. Daí afirmar ter como única a “certeza de não conhecer nem um sol nem uma terra, mas apenas olhos que vêem este sol, mãos que tocam esta terra (Schopenhauer, s/d: 7). De igual modo, Nietzsche afirma: “Um pensamento surge quando ‘ele’ quer, e não quando ‘eu’ quero; de sorte que é uma *falsificação* dos factos pretender que o sujeito ‘eu’ é condição do predicado ‘penso’. Algo pensa: mas dizer que esse ‘algo’ é precisamente aquele velho e famoso ‘eu’ [...] não é uma ‘certeza imediata’. [...] O velho atomismo procurava [...] para a ‘força’ que age, esta parcela de matéria em que reside [...]; os espíritos mais rigorosos acabaram por se arranjar sem este ‘resíduo terrestre’, e talvez um dia se crie o hábito de desprezar aquele pequeno ‘algo’ (a que finalmente se reduziu ao volatilizar-se, o venerável eu)” (Nietzsche, 2008: 33-4).

Por conseguinte, o sujeito não é um produto estável da razão. Do mesmo modo, a faculdade racional não é a forma de chegar ao conhecimento da Verdade. Como alerta o autor de *Para*

ao sujeito racional cartesiano, de contornos fixos, perfeitamente delimitáveis e inalteráveis, um sujeito subjetivo plural, indominado e indominável, e desconhecido relativamente a si próprio²¹. Ou, usando um conceito de Schopenhauer, um sujeito da vontade, a única

chave da sua própria existência fenomenal [...]. O sujeito do conhecimento, pela sua identificação com o corpo, torna-se um indivíduo; desde aí, esse corpo é-lhe dado de duas maneiras completamente diferentes: por um lado, como representação [...]; e por outro lado, ao mesmo tempo, como esse princípio imediatamente conhecido por cada um, que a palavra *Vontade* designa. Todo o acto real da nossa vontade é, ao mesmo tempo, e infalivelmente, um movimento do nosso corpo [...]. (Schopenhauer, s/d: 133).

Nesta senda, Nietzsche escreve aos menosprezadores do corpo: “Todo eu sou corpo e nada mais” (Nietzsche, 2007: 50). E explica: “Tu dizes ‘eu’ e orgulhas-te dessa palavra. Mas há qualquer coisa de maior, em que te recusas a acreditar, é o teu corpo e a sua grande razão; ele não diz Eu, mas procede como Eu” (*ibidem*).

Afinal, corpo e alma não são entidades antagónicas. Pertencem ambas, indissociavelmente, ao lugar do *eu*. Noutros termos: o corpo (plural) é signo (da pluralidade) do *self*²². Não o corpo lógico-racional, objetivado pela consciência,

Além de Bem e Mal, “Não passa de um preconceito moral o julgar-se que a verdade vale mais que a aparência; é até a mais mal demonstrada hipótese que há no mundo. Que se admita pelo menos isto: não haveria vida senão à base de apreciações e aparências de perspectivas; e se [...] se quisesse abolir todo o ‘mundo aparente’ [...] nada também restaria então da vossa ‘verdade’! Sim, que nos obriga a admitir que haja uma oposição fundamental entre ‘verdadeiro’ e ‘falso’? [...] Porque, não será ficção – o mundo *que nos diz respeito*? [...] Com todo o respeito pelas governantas: não será altura de [...] renunciar à credulidade das governantas?” (Nietzsche, 2008: 59-60). Friedrich Nietzsche evidencia a inexistência de uma Verdade única e universal, à qual se acede através do pensamento assente na lógica racional, contrapondo-lhe a existência de múltiplas verdades. É caso para relembrarmos a proposição de abertura do livro primeiro de *O Mundo como Vontade e Representação*, de Schopenhauer: “O mundo é a minha representação” (s/d: 7). Ou seja: o mundo consiste numa pluralidade de perspectivas, no sentido em que resultam de diversas construções representacionais individuais e subjetivas

²¹ Um ponto de vista mais tarde fortalecido pela teoria freudiana do inconsciente. Freud destrói o castelo soberano do *eu* ao apontar o lugar da irracionalidade ao qual é impossível aceder, o reino supremo do inconsciente – “What is in your mind does not coincide with what you are conscious of; whether something is going in in your mind and whether your hear of it, are two different things” (Freud, 1955: 143). Assim, como diz, “[...] the ego [...] is not even master in its own house” (Freud, 1963: 285).

²² Como o corroboram estas considerações de Nietzsche: “Il n’est peut-être pas nécessaire d’admettre qu’il n’y a qu’un *sujet unique*; qui sait s’il ne serait pas permis tout aussi bien d’admettre une multiplicité de sujets dont la coopération et la lutte feraient le fond de notre pensée et de toute notre vie consciente? Une sorte d’*aristocratie* des ‘cellules’ en qui réside l’autorité? Un groupe d’*égaux* qui sont habitués à gouverner ensemble et qui savent commander? *Mes hypothèses*: Le sujet est une multiplicité” (Nietzsche, 1995: 283). À inexistência de uma verdade absoluta deve acrescentar-se a inexistência de um sujeito absoluto. Não há mais do que múltiplas verdades e indivíduos múltiplos.

mas o corpo caótico, fluxo de forças vivas e dinâmicas. As forças que invadem tumultuosamente os textos de Edmundo de Bettencourt, onde ecoam permanentemente as vozes da subjetividade corpórea. Textos inscritos pela linguagem penetrante e impetuosa do sentir, através da qual o corpo assoma em todo o seu esplendor, na condição de circuito de ações e de reações sencientes e desejantes, fonte inesgotável de energia ontológica. Uma linguagem que traça um desenho carnal (im)perfeito, deixando a descoberto as fissuras profundas da carne, por onde se vê e se ouve respirar um ser-em-existência. Porque o sujeito existe existindo; existe sentindo e sentindo-se, experienciando e experienciando-se, afetando e afetando-se²³. Vendo, ouvindo, tateando, cheirando, saboreando. Existe (e adquire significação) no corpo (ou por meio do corpo, se quisermos)²⁴. “Je suis mon corps”, recorda-nos Merleau-Ponty (Merleau-Ponty, 1992: 175).

Deste modo, cremos poder designar a poética de Edmundo de Bettencourt como uma poética do corpo, do corpo-carne²⁵, o que transparece no poema “Cinema”, de *O Momento e a Legenda*, designadamente num “olhar, / de gosto, / ritmo, / aroma / e seda” (Bettencourt, 1999: 62), pois os olhos “são outras bocas saboreando / vinhos do Olimpo e a carnação das flores...” (*idem*: 59); “são outras mãos a remexer veludos / e a modelar em seda formas belas, / são dedos a boiar na ondulação das linhas, / pele sofrendo a tatuagem delas!” (*idem*: 60); “são outras narinas sensuais / tremendo de volúpia e de perfume / e de angústia afilando...” (*ibidem*); “são ouvidos agudíssimos e finos” (*idem*: 61). Pelo olhar,

²³ Tendo por base o ponto de vista da *fenomenologia da vida*, de Michel Henry (cf. Henry, 2006: 175). Segundo o filósofo, “O homem começa onde começa esse viver definido como sentir-se a si mesmo, como provar-se, e acaba onde ele termina” (Henry, 2010: 10).

²⁴ É caso para aludirmos ao conceito merleau-pontyano de corpo próprio, assim definido: “o meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer naquilo que vê o ‘outro lado’ do seu poder vidente. Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. É um si [...] por confusão, narcisismo, inerência daquele que vê em relação aquilo que vê, daquilo que toca em relação àquilo que toca, do que sente ao que é sentido – um si, portanto, que se compreende no meio de coisas, que tem um verso e um reverso, um passado e um futuro...” (Merleau-Ponty, 2009: 20-21).

²⁵ Destaca-se, a propósito, a noção de carne apresentada por Merleau-Ponty: “[...] *l'être charnel*, comme être des profondeurs, [...] est un *prototype de l'Être* [...]” (Merleau-Ponty, 1971: 179; *itálicos nossos*). E ainda: “La chair n'est pas matière, dans le sens de corpuscules d'être qui s'additionneraient ou se continueraient pour former les êtres. [...] La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme d'“élément”, au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une *chose générale*, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve une parcelle. La chair est en ce sens un “élément” de l'Être” (*idem*: 183-184; *sublinhados nossos*).

Concluamos: a carnalidade, além de apontar para a indissociabilidade entre o material e o espiritual, reforça a ideia de que o corpo, mais do que a sua dimensão orgânica e física, tem uma importantíssima dimensão existencial. No fundo, trata-se da corporificação da existência e do indivíduo.

ou melhor, pelos olhares do corpo, o sujeito coloca-se no mundo, tornando-se parte desse tecido, e envolve-se umbilicalmente com os lugares-medula da sua essência.

O corpo acima descrito é também o que vê “setas de gritos” nos ouvidos (*idem*: 65); que tem “bocas de ouvidos, / olhos de boca” (*idem*: 143), bocas como “vulcões a desfazer-se em lava” (*idem*: 122); “uma visão sem olhos!” (*idem*: 183); e que sente “Um agudo gemido felino / [a] incendeia[r]-lhe os olhos” (*idem*: 157). É um corpo resplandecente e liquefeito, cujos órgãos se deslocam e se reinventam, se reorganizam e se religam, criando uma outra rede de sentidos. Portanto, um corpo de configuração contrária à plena organicidade e proporcionalidade do corpo-razão, na medida em que, solto de todas as amarras, excedendo todas as fronteiras, aparece imenso e livre (bem ao gosto surrealista²⁶), traçando(-se), assim, (n)um novo mapa desterritorializado. (Porque é um corpo sem órgãos, como perceberemos adiante.)

Este corpo-sensação²⁷ é também o da corporalidade não-humana, ou seja, o corpo puramente sensitivo dos animais, cuja presença se destaca na obra em análise, sobretudo em *Poemas Surdos*. Aves, insetos, répteis ou peixes ocupam perturbadoramente um ambiente (aparentemente) ordenado e equilibrado, representando o caos de uma atmosfera sensocêntrica, instintiva e impulsiva, de feição surrealista, como sugerem as seguintes passagens: um “tigre silencioso devorando a minha amada!” (*idem*: 137); “uma pantera a rebolar no chão / aos rugidos metálicos do amor / sob a forma de nuvens muito ao longe...” (*idem*: 143); “serpentes mortas a arrastarem-se” (*idem*: 148); “peixes roendo raízes suspensas” (*idem*: 150); “aves noturnas sempre estáticas, / que a devorar as penas a aguardavam” (*idem*: 153)²⁸.

²⁶ Tal como verificamos em *Pena Capital*, de Mário Cesariny, onde somos colocados diante de um corpo que “transcend[e] os sentidos humanos” (Cesariny, 2004: 71): que “√[ê] / como se ouvisse / um negro harpejo / que nem florisse” (*idem*: 17), “respir[a] pelas mãos” (*idem*: 87) e “só com as mãos pode ser solettrado / só nos teus olhos [...] escrito” (*idem*: 62).

²⁷ Importa esclarecer que consideramos a sensação numa ótica deleuzeana, ou seja, não como “reiteração do sujeito enquanto vida sentimental constituída, enquanto sentimentalidade adquirida, orgânica” (Deleuze, 2011: 17), mas como *perfecto* e, sobretudo, *afecto* (cf. *idem*: 15-17). Segundo Deleuze, “A sensação é o contrário do fácil e já pronto, do cliché, mas também do ‘sensacional’, do espontâneo, etc. A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o ‘instinto’, o ‘temperamento’ [...]), e tem uma face virada para o objecto (o ‘facto’, o lugar, o acontecimento). Ou, dizendo de outra maneira, não tem qualquer face, é as duas coisas numa ligação indissolúvel, é o estar-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo, eu *devenho* na sensação e algo *acontece* pela sensação, uma coisa por intermédio da outra, uma coisa dentro da outra. No limite, é o mesmo corpo que dá a sensação e que é ao mesmo tempo objecto e sujeito” (*idem*: 79-80).

²⁸ O que nos coloca novamente em diálogo com *Pena Capital*, onde “três camelos invadiam o aeroporto do Cairo e o pessoal / de terra loucamente tentava apanhar os animais” (Cesariny, 2004: 11); “um rato morto encontrado num parque” (*idem*: 23), “parado, aquoso, cheira mal” (*idem*: 24);

Neste ponto, impõe-se a leitura dos versos iniciais de “Braços”:

Braços
de amorosa,
onde fui embalado e adormecido...
No vosso berço, cama voluptuosa,
quedo-me ainda
sonâmbulo e acordado,
lembrado e esquecido...

No vosso abraço
inda me enlaço.
Ah, porque todo o seu gosto
se continua em pétalas
que descem
ainda sobre o meu rosto
e à minha boca fria e de saudade, extática,
vêm trazer o calor
da vossa pele aromática.
Braços!
[...]

De encontro a seios quentes como lumes,
já eu sorvia perfumes,
e as pétalas choviam mais,
em chuva cerrada e leve,
embranquecendo tudo,
cobrindo tudo de neve...

(*idem*: 49-50).

Repare-se na diversidade de impressões despertadas pelo toque dos amantes. Impressões que iluminam uma tela na qual sobressai uma paisagem corpórea emotiva, delineada e penetrada pelos traços sensuais da paixão e do desejo intensos. Uma pintura que permite perceber, quase experienciando-a, a carnalidade da emoção²⁹, ou a fusão intrínseca entre o corpo-sensação e o corpo-emoção.

um “gato tão limpo e ainda e sempre a lavar-se à soleira da porta” (*idem*: 62). E no qual vemos, surrealmente, “uma mosca de veludo rosa” (*idem*: 39), “leões expressivos” (*idem*: 43), “aranhas de prata” (*idem*: 46), “um burro que tropeça na vastidão dos mares” (*idem*: 47), um rato que “PASSA / de estrela em estrela – rumo aos arquipélagos” (*idem*: 47-48), um “doce leão alado muito limpo que há no fundo do poço” (*idem*: 59), “lagartos pintados filhos da aranha de gala / [que] tiram as sobancelhas uns aos outros” (*idem*: 93).

²⁹ Como muito pertinentemente assinala António Damásio, “A alma respira através do corpo, e o sofrimento, quer se inicie na pele ou numa imagem mental, acontece na carne” (Damásio, 2014: 22).

Na verdade, a emoção e a sensação interpenetram-se corporeamente, refletindo-se reciprocamente³⁰. Na poesia de Edmundo de Bettencourt, esta reflexividade manifesta-se numa “saudade / impetuosa, quente, / de certo amor brutal e ciumento” (*idem*: 41); nas “lágrimas em fio” de mágoa (*idem*: 84); na “teimosa esperança de calor, / [que me faz] chegar morto de frio, / [devido aos ...] dias e noites sem a carícia duma fala, / sem o aroma duma flor” (*idem*: 85); na “loucura do som [que] é uma teia, / atrás da qual, em surdinas crescentes, / tenho presentes [...] / exclamações de dor, / soluços femininos, / despedidas de amor / [...] / E para além ainda / um absurdo corpo / quase tornado cor / num distante horizonte...” (*idem*: 111).

Atentemos, mais pormenorizadamente, nos contornos escritos do corpo-sensação-emoção, detendo-nos sobre estas linhas de Bettencourt: “Logo o ruído secular, / de gritos e gemidos, / fragmentado em carne lacerada, / cancrós de fogo, chagas e sangue ao meu olhar, / cessava... / para duma fugaz quietação dos meus ouvidos, / por momentos, eu ver, / nas margens do sem fim rio da vida, / monstros do sofrimento adormecidos...” (*idem*: 122); “Em vão minha memória bate à porta? // Onde a claridade / a música / os saborosos frutos? // Ao meu olhar / à minha voz / às minhas mãos / em vão respondem / carícias de solidões nuas e frias? // Que é do aroma / a vida inteira / da flor amada / hoje dormindo nos meus olhos? // Na primavera quente / homens / de face endurecida / são tempo que buscam o espaço / para não morrerem!” (*idem*: 193).

Concluamos: o corpo tem uma gramática intrínseca. Escreve-se com a linguagem livre do “Sem-fim do sentir profundo” (*idem*: 83). Por isso, Edmundo de Bettencourt suspende os mecanismos censórios da consciência e deixa-se inspirar pelos sons naturais e instintivos da corporeidade, depois transmudados em poemas. Poemas formados por palavras que vão surgindo e se vão associando espontaneamente, por vezes irrefletidamente, numa clara transgressão das normas repressoras da sintaxe convencional, e numa clara aproximação ao automatismo surrealista³¹, ou mesmo aos padrões desoprimidos da pós-modernidade.

³⁰ António Damásio ajuda a percebê-lo em *O Erro de Descartes*: “[...] viver uma emoção não é nenhuma misteriosa qualidade mental, mas sim, em grande parte, o resultado da percepção direta de uma paisagem específica: o corpo” (Damásio, 2014: 18). E continua assim: “Imagino a essência do viver mental das emoções como algo que podemos ver através de uma janela que se abre diretamente para uma imagem continuamente atualizada da estrutura e do estado do nosso corpo. Se imaginarmos o que se obtém dessa janela como se fosse uma paisagem, a ‘estrutura’ corporal é análoga às formas de objetos num dado espaço, enquanto o ‘estado’ corporal se compara à luz e à sombra, ao movimento e som dos objetos dentro desse espaço. Na paisagem do nosso corpo, os objetos são as vísceras (coração, pulmão, intestinos, músculos) enquanto luz e sombra, movimento e som, representam um ponto na gama de operações possíveis desses órgãos num determinado momento. Em termos gerais, a vivência de uma emoção é como um entrever momentâneo de uma parte dessa paisagem corporal” (*idem*: 19). As palavras do neurocientista corroboram, precisamente, o nosso raciocínio.

³¹ Como afirma André Breton, “a linguagem foi dada ao homem para ele fazer dela um uso surrea-

Dando um salto temporal, permitimo-nos, a propósito, transcrever um excerto da obra *Onde Vais, Drama-Poesia?*, de Maria Gabriela Llansol:

Afirmar, distinguir, elevar
 quebrar os nós
 desatar o afecto preso
 romper o medo
 inquirir
 cuidar do humano
 nada propor
 que não tenha sido antes um risco assumido e vivido pelo próprio rosto no texto. Criar lugares vibrantes a que se possa ascender pelo ritmo, criar na linguagem comum lugares de abrigo, refúgios de uma inexpugnável beleza, reconhecer-se nobre na partilha da palavra pública, do dom de troca com o vivo da *espécie terrestre*.

Eles sabem, sempre o souberam, que o corpo e o poema são chamados a formar um ambo. Eles têm matéria, são cores em movimento, e trazem-me perguntas directas e ferozes, na ponta das missivas, implantadas nas mãos.

(Llansol, 2000: 25).

Os versos de Maria Gabriela Llansol parecem-nos uma ilustração perfeita das afirmações anteriores: o corpo e o poema nascem da linguagem sensitiva e transcendente dos afetos³².

lista" (1993: 41). O que significa, de acordo com Antonin Artaud, que "o único fim que a linguagem passará a ter doravante é o de ser um meio de loucura, de eliminação do pensamento, de ruptura, um labirinto de contra-sensos, e não um dicionário onde os pedantes das margens do Sena canalizam as suas limitações espirituais" (Artaud, 2009: 10).

³² Numa *lógica da sensação*, para usarmos o título de um livro de Gilles Deleuze dedicado a Francis Bacon. Na verdade, não é ocasional a menção a este título. Fazemo-lo por entendermos que a obra de Bettencourt nos dá a ver, tal como a de Francis Bacon, o ato de "*pintar a sensação*" (Deleuze, 2011: 81), no sentido em que ambas se afastam do figurativo e penetram no nível da sensação corpórea (cf. *idem*: 82).

2.1.

*Na terra, tudo vive num fluxo contínuo.
Nada conserva uma forma constante e segura.*

Jean-Jacques Rousseau

*Meu corpo não é meu corpo,
é ilusão de outro ser.
Sabe a arte de esconder-me
e é de tal modo sagaz
que a mim de mim ele oculta.*

Carlos Drumond de Andrade

Voltemos à ideia de corpo como espaço ontológico, recuperando para isso, entre outros, os conceitos de sensação, emoção, vontade e desejo. Começemos por recordar esta frase de Emmanuel Levinas: “O eu não é um ser que se mantém sempre o mesmo, mas o ser cujo existir consiste em identificar-se, em reencontrar a sua identidade através de tudo o que lhe acontece” (Levinas, 2008: 22). Dizendo de outra maneira: o *eu* deriva dos movimentos vivenciais pelos quais se desloca, alterando-se a cada nova movimentação. Referimo-nos aos movimentos corpóreos (não apenas físicos, obviamente), pois é no e pelo corpo que o sujeito se (re)inventa e se (re)constrói permanentemente. Como? Agindo e reagindo ativamente, através da vontade, a estímulos desejantes produzidos e inscritos no corpo, ou melhor, no *corps sans organes* (tomando de empréstimo um conceito de Antonin Artaud³³). Não um corpo sem órgãos no sentido biológico do termo, mas

³³ Passamos a transcrever um excerto do poema em que surge este conceito: “– Je veux dire que j’ai trouvé le moyen d’en / finir une fois pour toutes avec se singe / et que si personne ne croit plus en dieu tout le / monde croit de plus en plus dans l’homme. // Or c’est l’homme qu’il faut maintenant se déci- / der à émasculer. // – Comment cela? / Comment cela? / De quelque côté qu’on vous prenne vous êtes / fou, mais fou à lier. // – En le faisant passer une fois de plus mais la / dernière sur la table d’autopsie pour lui refaire / son anatomie. / Je dis, pour lui refaire son anatomie. / L’homme est malade parce qu’il est mal cons- / truit. // Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter / cet animalcule qui le démange mortellement, / dieu, / avec dieu / ses organes. // Car liez-moi si vous le voulez, / mais il n’y a rien de plus inutile qu’un organe. // Lorsque vous lui aurez fait un *corps sans organes*, / alors vous l’aurez délivré de tous ses automa- / tismes et rendu à sa véritable liberté. // Alors vous lui réapprendrez à danser à l’envers / comme dans le délire des bals musette / et cet envers sera von véritable endroit” (Artaud 2014: 60-61; itálicos nossos).

Na senda de Antonin Artaud, Deleuze e Guattari entendem o corpo sem órgãos do ponto de vista

por exceder o mecanismo maquinal orgânico, (re)definindo-se e expressando-se sensorialmente. Corpo-sensação, corpo-emoção, corpo-desejo.

Por conseguinte, o corpo sem órgãos vai adquirindo diversa(s) forma(s) conforme a(s) circunstância(s) e experiências sensitivas(s) que o atravessa(m). E novos corpos significam novos modos de subjetivação³⁴, querendo isto dizer que o sujeito, ou os sujeitos, são entidades inacabadas, em constante devir. Sendo uma *máquina desejan*³⁵, no momento em que se encontra e se apreende (ou julga encontrar-se e apreender-se), o *eu* é já um *outro* de si. É sempre um devir-outro³⁶.

Em *Poemas Surdos*, este carácter metamórfico e mutável expressa-se na angústia do confronto com os reflexos confusos e indiscerníveis do espelho e com a percepção da natureza fugaz e inapreensível do sujeito e da identidade, como facilmente se verifica na seguinte passagem: “Sinto que não me vejo, / pois o espelho que te dão é escuro. / Nem me procuro ver / conhecer-te melhor é que procuro. // No falso espelho o que sou eu? / O que seria? / Ou o que não?” (Bettencourt, 1999: 179-180)³⁷.

do desejo, isto é, enquanto superfície de registo do processo de produção desejan

³⁴ Neste âmbito, afiguram-se assaz pertinentes as considerações de Jean-Luc Nancy: “‘Ego’ só tem sentido se for pronunciado, proferido (e nessa proferição o seu sentido é simplesmente idêntico à existência: *‘ego sum, ego existo’*). Descartes diz justamente que a verdade deste enunciado depende da circunstância, do ‘cada vez’ da sua enunciação [...]. [...] Na articulação do *ego* cartesiano, a boca ou o espírito são a mesma coisa: trata-se sempre do corpo. Não do corpo do ‘ego’, mas *corpus ego*, ‘ego’ que só é ‘ego’ quando articulado, articulando-se como espaçamento, flexão, ou mesmo inflexão de um *lugar*. [...] O axioma material, ou a arqui-tectónica absoluta do *corpus ego* implica, assim, que não haja ‘ego’ em geral, mas apenas a *vez*, a ocorrência e a ocasião de um *tom*: tensão, vibração, modulação, cor, grito ou canto. Em todo o caso, é sempre uma *voz*, e não a ‘*vox significativa*’, não a ordem signifiante, mas *este timbre do lugar onde um corpo se expõe e se profere*. Necessitando, todavia, de uma extensão que não é a de dois lábios na extremidade de um conjunto de órgãos, mas é a própria extensão, o corpo *partes extra partes*” (Nancy, 2000: 25-27). Concluindo: o *ego* não resulta do pensamento, mas da sua própria corporificação.

³⁵ Consulte-se, a propósito, a obra *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1* (Deleuze & Guattari, 2007: 21-22).

³⁶ É caso para salientarmos novamente as palavras de Jean-Luc Nancy: “*Mas corpus nunca é propriamente eu*. [...] Desconhecerei sempre o meu corpo, desconhecer-me-ei sempre como corpo *ai mesmo* onde ‘*corpus ego*’ é uma certeza sem reservas. [...] *Um outro é um corpo*, porque só *um corpo é um outro*. Tem este nariz, esta cor, este grão de pele, esta altura, esta curvatura, este sulco. Porque é que este corpo é este e não outro? *Porque ele é outro* – e porque a alteridade consiste no *ser-tal*, no sem-fim do ser tal e tal e tal *deste* corpo, exposto até às extremidades. O *corpo* inesgotável dos traços de um corpo” (Nancy, 2000: 29-30).

³⁷ Em nosso entender, Mário Cesariny ilustra bem esta perspetiva ao representar-se, em “Autografia I”, como um “homem-expedição” (Cesariny, 2004: 38), isto é, invariavelmente diferente a cada percurso de exploração. Pois os artistas são “uma paisagem extremamente à procura” (*idem*: 27), errante e

Voltando atrás, a poesia de Edmundo de Bettencourt mostra-nos, precisamente, o corpo como evento e encenação, lugar de exibição de uma existência. Ou seja: a poética do corpo é, simultaneamente, uma poética do *eu*. A (re)escrita do corpo – a escrita de um conjunto de sensações intensivas e variáveis, registo de experimentação e de experiências³⁸ – equivale à (re)escrita do *si-mesmo*

Corpo e texto unem-se, assim, de modo peculiar, união que Maria Gabriela Llansol descreve muito sugestivamente em *Onde Vais, Drama-Poesia?*. Optamos, assim, por tornar presente um trecho deste texto, pelo facto de salientar o carácter inovador e antecipador da *arte poética* de Bettencourt: “Para o poema é inconcebível não haver um corpo humano que o não suporte. Essa é, diria, a sua conjectura. Encontrará sempre um humano. Simplesmente, não o reconhece. Não me reconhece” (Llansol, 2000: 17). E ainda:

Um poema que procura um corpo sem-eu, e um eu que quer ser reconhecido como seu escrevente. Pelo menos. Esse o ente criado em torno do qual silenciosamente gira toda a criação. O luar libidinal é o nome que dou, hoje, a esse compromisso. Uma jubilosa difusão do caminhante pelas ruas, a escrever cópias de noite. Fugir ao destino do vate. Fugir à mediocridade da autobiografia. (*idem*: 18).

Como facilmente se verifica, a escritora contemporânea define o poema na sua dependência relativamente a um corpo e a um indivíduo, focando uma característica absolutamente fulcral desta relação: o corpo que escreve, e que simultaneamente se escreve, não corresponde ao corpo do sujeito autoral³⁹. Trata-se, adotando uma expressão de Deleuze, de uma “individuação sem sujeito” (Deleuze

inquieta (cf. Bettencourt, 1999: 163). O poeta descreve-se, assim, em constante devir: “é um poeta / não não não é um operário / com um martelo na mão muito depressa” (Cesariny, 2004: 12); “um homem / um poeta / uma máquina de passar vidro colorido / um copo uma pedra / uma pedra configurada / um avião que sobe” (*idem*: 36); uma carruagem de propulsão por hálito” (*idem*: 37); “um chevrolet / casado com uma mulher de vidro” (*idem*: 39); um “poderoso egípcio” (*idem*: 41); uma “nuvem de corsários” (*idem*: 62). E ainda: “– Onde está o homem / que era um Chevrolet / casado com uma vírgula de amianto / Certo e sabido que anda sobre as águas que o matei sem querer / estas estrelas brilham com tal nitidez / que acabam sempre por tornar-se suspeitas // Não importa transfigurá-lo-ei em poderoso egípcio” (*idem*: 39).

O comentário de Paula Morão vem a propósito: “constituir o eu acarreta o projecto angustiante e utópico da narrativa sempre inacabada que é a história de uma vida; com o sujeito mirando-se a si mesmo como a um outro que não reconhece mas que o interroga de dentro de si, plasmado no espelho da consciência. Os artistas plásticos e os escritores parecem condenados a perseguir para sempre, em nome de todos nós, o monstro que se esconde no labirinto da vida interior. [...] a esfinge lá permanece, imóvel e sorridente, atraindo o olhar de todos os viajantes” (Morão, 2011: 64-5).

³⁸ Cf. Deleuze & Parnet, 2004: 55; 64.

³⁹ Neste sentido, parece-nos também curiosa esta passagem de *Photomaton & Vox*: “[...] podemos devorar a nossa biografia, podemos ser antropófagos, canibais do coração pessoal. E o escrito conservará cegamente um tremor central, esse calafrio de ter olhado alguma vez o nosso rosto filmado no abismo do mundo” (Helder, 2013: 29).

Ê Parnet, 2004: 55). Isto porque a escrita, como adverte Roland Barthes, é “o preto-e-branco aonde vem *perder-se toda a identidade*, a começar precisamente *pela do corpo que escreve*” (Barthes, 1987: 49; itálicos nossos). A escrita existe para lá de uma entidade empírica e referencial, sendo esta uma presença apagada, no lugar da qual ressurgem uma diversidade de *eus*, ou de sujeitos-outros (cf. Foucault, 2006: 56-57)⁴⁰, criados pela linguagem artística simbólica.

Neste sentido, Edmundo de Bettencourt ausenta-se dos seus textos para viajar através dos espaços intensivos da corporalidade, representando-os poeticamente. Em vez de eu-autor, é simplesmente *escrevente*, porquanto transcreve passivamente o que lhe vai sendo ditado pelas vozes plurívocas da corporeidade, as vozes sencientes e desejanças do corpo sem órgãos⁴¹. Numa aceção deleuzeana, o poeta devém-corpo. Pois “Escrever é devir, mas não é de todo devir-escritor. É devir outra coisa” (Deleuze & Parnet, 2004: 58).

2.2.

*Não sirvo mais pra pessoa.
Sou uma ruína concupiscente.*

Manoel Barros

⁴⁰ Estamos perante a morte do autor, como a proclama Roland Barthes (cf. Barthes, 1987: 49) (na senda de Stéphane Mallarmé, o impulsor da extinção do sujeito-autor do texto literário, ao colocar a linguagem simbólica no seu lugar), e diante da sua substituição pelo *scriptor moderno*, aquele que “nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (*idem*: 51).

Mais tarde, Michel Foucault explica a relação entre a escrita e a morte nos seguintes termos: “manifesta-se [...] no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; [...] ele retira a todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita” (Foucault, 2006: 36-37). Os textos “nunca reenviam exactamente para o escritor [...]; mas para um ‘alter-ego’ cuja distância relativamente ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da própria obra. Seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efectua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância” (*idem*: 55).

Na mesma esteira, Deleuze afirma: “*escrever não tem o seu fim em si mesmo, precisamente porque a vida não é algo de pessoal*. Ou antes, o fim da escrita é levar a vida ao estado de uma potência não pessoal” (Deleuze & Parnet, 2004: 65).

⁴¹ Edmundo de Bettencourt contraria o profissionalismo presencialista (aproximando-se das linhas surrealistas e pós-modernistas, diríamos nós) ao criar obras marcadas pela *despersonalização*, tomando de empréstimo um conceito de Mário Cesariny, definido pelo poeta como a “*real destruição do conceito e da prática da personalidade, e dos seus referentes*, para emersão do *indivíduo ausente de nome próprio, de tempo e de lugar*” (Pascoaes, 1987: 30; itálicos nossos).

Através do outro, e em face do outro, sob o seu olhar, um ser sendo forja a sua identidade.

Maria Velho da Costa

Não esquecendo a questão do apagamento da figura autoral, detenhamo-nos sobre: a) um comentário de Gilles Deleuze a respeito do escritor e do ato de escrever (que julgamos poder aplicar-se ao criador e ao ato criativo em geral): “É preciso perder a identidade, o seu rosto. É preciso desaparecer, tornar-se desconhecido. [...] devir-imperceptível” (Deleuze & Parnet, 2004: 60); b) a composição plástica *Eu*, de Fernando Lemos (1949-1952)⁴². Estabelecemos esta analogia por interpretarmos a obra do luso-brasileiro como uma concretização do pensamento deleuzeano: o artista oculta-se ao retratar-se numa imagem espectral, de *rostidade*⁴³ indefinida, dele restando somente alguns vestígios.

A representação do *self* em ruínas⁴⁴ deve entender-se no quadro ocidental de meados do século XIX e inícios do século XX, mais concretamente no panorama da renovada conceptualização de sujeito e de identidade⁴⁵. Como sabemos, as alterações no entendimento destes conceitos (às quais nos vimos referindo) repercute-se em obras de arte enfaticamente debruçadas sobre o enigma da subjetividade, nas quais os efeitos do tormento e da desagregação identitários evoluem desde o narcisismo e o desejo de aniquilamento finisseculares à ação modernista de desdobramento e de engendramento de personalidades-outras. Noutros termos: a atitude de centramento no *eu* converte-se, gradualmente, no

⁴² Esta impressão em gelatina e prata com viragem a selénio pode ser vista no catálogo *Eu sou fotografia. Fernando Lemos* (2011: 181).

⁴³ Para usarmos um vocábulo que dá título ao sétimo capítulo de *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*, de Gilles Deleuze & Félix Guattari (cf. 2007: 219).

⁴⁴ A propósito, devemos atentar nas palavras de Jacques Derrida sobre o autorretrato pictórico (comentário extensível à literatura): “É como uma ruína que não vem *a seguir* à obra mas queda produzida, *desde a origem*, pela adveniência e pela estrutura da obra. Na origem foi a ruína. Na origem acontece a ruína, ela é o que primeiramente acontece, à origem” (Derrida, 2010: 70). E ainda: “No começo há a ruína. Ruína é o que acontece aqui à imagem desde o primeiro olhar. Ruína é o auto-retrato, este rosto fitado ou desfigurado como memória de si, o que *resta* ou *retorna* como um espectro desde que, ao primeiro olhar sobre si lançado, uma figuração se eclipsa” (*idem*: 71).

⁴⁵ Como observa António Barrento: “No século XIX, em especial na sua segunda metade, assiste-se a um questionar em catadupa, e em vários campos, [...] da teoria clássica do sujeito e da ‘ficção’ do *Eu*. *Marx* desenvolverá uma teoria da alienação e reificação dos sujeitos no mundo mercantilizado (de que Benjamin se servirá largamente na sua análise da Modernidade a partir de Baudelaire); *Nietzsche* dará o golpe de misericórdia decisivo nas ficções do *sujeito* coeso, do *Eu* autónomo e uno (que também *Freud* irá denunciar como uma ilusão, com a tópica freudiana do sujeito: *Super-ego – Ego – Id*, e a imagem do *Eu* como um *iceberg* de que só a ponta é visível), do *conhecimento* objetivo e da *linguagem* como seu instrumento privilegiado” (Barrento, 2012: 20).

desvanecimento da *persona*, culminando na sua extinção pós-moderna e contemporânea⁴⁶. Na impossibilidade de ser, o sujeito mostra-se na sua perda, num retrato vestigial de sombra⁴⁷.

Em nosso entender, Edmundo de Bettencourt antecipa, precisamente, a dissolução pós-moderna e contemporânea do *si-mesmo*, como o comprova a tendência para o esfacelamento corpóreo, comum a vários textos (pois um ser em ruínas é um corpo em ruínas). Nos seus poemas, surge-nos um “corpo deformado” (Bettencourt, 1999: 90), “lacerado” (*idem*: 147) ou carbonizado (*idem*: 146); um cérebro esmagado (*idem*: 185); corpos “desmantelados: / Um sem um olho e com os dentes partidos. / O outro coxo e sem um braço” (*idem*: 146); “bocas desdentadas” (*idem*: 57); “membros dilacerados” (*idem*: 79), “cabeças monstruosas que [...] rebenta[m]” (*idem*: 121), que *rolam* “pela vertente anil da noite” (*idem*: 149) ou que *ondulam destroncadadas* (*idem*: 151); e “pelo chão [...] mandíbulas” (*idem*: 148).

Atente-se, igualmente, nos seguintes versos: “por entre as ondas da translucidez, / pode ser vista agora a mão imensa”, que “nascera decepada, já, / e pertencia ao olhar que se ausentara para diante” (*idem*: 141; 142). “Mão sem corpo // Mão livre” (*idem*: 142)⁴⁸. Esta *mão livre* simboliza, sem dúvida, a condição inorgânica, autónoma e heterogénea do corpo sem órgãos, encerrando em si uma significação ainda mais profunda, especialmente por nascer desprendida do olhar, tornado ausente. A *fuga do olhar* remete para a ideia (atrás defendida) da presença oculta, isto é, de um sujeito dissimulado no seu (des)aparecimento. Na verdade, desviando o olhar, impede-nos de lhe acedermos, pois os olhos deixam em aberto o caminho para o interior subjetivo⁴⁹; desviando o olhar, impede-se de se aceder, distanciando-se de si, porque, afinal, reconhece e reconhece-se na sua inexistência. Por isso, confessa: “[...] talvez esta solidão / só venha de *eu querer estar apagado*” (*idem*: 98; itálicos nossos). De eu querer *devir-impercetível*, acrescentaríamos⁵⁰.

Daí as referências, na obra de Edmundo de Bettencourt, aos lobos “esfomeados, / de goelas abertas...”, a “arranca[re]m-te os olhos” (*idem*: 140); a “ela, sem olhos” (*idem*: 150); a olhos incendiados (*idem*: 157). Referências que nos colocam em diálogo com o texto “os ofícios da vista”, de Herberto Helder. Passamos

⁴⁶ Trata-se, como pertinentemente assinala Eunice Ribeiro, da “retracção da ‘individualidade’ levada até ao ponto de erosão da própria ontologia do ‘self’ ” (Ribeiro, 2011: 66).

⁴⁷ Retratar-se, de acordo com Derrida, é somente um “simulacro ruinoso” (Derrida, 2010: 70).

⁴⁸ Acerca da mão autónoma, vejam-se as palavras de Cruzeiro Seixas sobre o ato de se desenhar: “Eu pegava num papel qualquer e a mão é que sabe, e a mão fazia o boneco sozinha” (Letria, 2014: 108).

⁴⁹ Sobre este assunto, consulte-se a obra as *Metamorfoses do Corpo*, de José Gil (1997: 153-155).

⁵⁰ O que sucede, de facto: através de um riso louco, o corpo torna-se, “de repente[,] uma flor de fumo, / suspensa, / à claridade azul do quebra-luz, / na sala morta de distância agora” (Bettencourt, 1999: 140).

a transcrever uma parte:

Preciso de ócio, dizia ele, preciso dos meus olhos, quero ver como é. E viu como era. Viu o ritmo humano estabelecendo relações no espaço, viu as coisas entre si, o movimento primitivo dos animais, os ciclos vegetativos, as imagens nocturnas e diurnas. [...] Já tenho a minha sabedoria, disse o último homem, estou triste. E fechou os olhos, porque estava cansado da sua ciência da visão. [...] Esta é a minha sabedoria, tenho os olhos queimados. (Helder, 2013: 109-110).

Para Helder, como para Bettencourt, saber e saber-se, ver(-se) e dar-se a ver (sem realmente se mostrar) implica *arrancar* ou *incendiar* os olhos, pois o olhar encerra em si a semelhança, a unicidade, quando o artista se experimenta, se pensa e se identifica na dissemelhança e na diversidade.

Assim, consciente de que a escrita da mesmidade é a escrita da outridade, de que um autorretrato é um alorretrato⁵¹ e de que, por conseguinte, escrever-se e retratar-se não obedece aos critérios da fidelidade mimética, o artista cega-se com o desejo de apagar as memórias oculares, aquelas que lhe impedem a criação irrefletida e instintiva das suas *personae*. Cega-se para devir-outro. Consequentemente, ao suspender a captação de estímulos oculares, recusando a percepção visual, as suas máscaras dimanam das *memórias de cego*⁵², as memórias táteis. Ou seja: as linhas e as sombras das suas máscaras desenham-se através dos gestos viscerais, soltos e incontroláveis da mão. A “mão livre” que transcreve as vozes da corporalidade (como dissemos acima)⁵³. No fundo, Edmundo de Bettencourt quer dizer, com Herberto Helder, “Quem escreve este texto é uma das recentes habitantes da cidade, uma das triunfadoras dos homens. Eu, esta mão” (Helder, 2013: 53).

⁵¹ Como nota Paula Morão, “[...] quem escreve vidas não escreve nunca vidas verdadeiras; o auto-retrato é um alo-retrato – é, em suma, um retrato” (Morão, 2007: 193).

⁵² Para usar o título da obra já mencionada de Jacques Derrida (Derrida, 2010).

⁵³ Efetivamente, o destaque concedido à mão pode entender-se em relação com o desaparecimento do sujeito-autor (a que também fizemos alusão anteriormente). Roland Barthes explica-o muito pertinentemente: “É que (ou segue-se que) *escrever* já não pode designar uma operação de registo, de verificação, de ‘pintura’ (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo a que os linguistas, na sequência da filosofia oxfordiana, chamam um performativo, forma verbal rara (exclusivamente dada na primeira pessoa e no presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do acto pelo qual é proferida: algo como o *Eu declaro* dos reis ou o *Eu canto* dos poetas muito antigos; o *scriptor* moderno, tendo enterrado o Autor, já não pode portanto acreditar, segundo a visão patética dos seus predecessores, que a sua mão é demasiado lenta para o seu pensamento ou a sua paixão, e que em consequência, fazendo uma lei da necessidade, deve acentuar esse atraso e ‘trabalhar’ indefinidamente a sua forma; para ele, ao contrário, a sua mão, desligada de toda a voz, levada por um gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem – ou que, pelo menos, não tem outra origem para lá da própria linguagem, isto é, exactamente aquilo que repõe incessantemente em causa toda a origem” (Barthes, 1987: 51).

3.

A Grande Espiral do Devir gira eternamente

António Maria Lisboa

*Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.*

Mário de Sá-Carneiro

Anteriormente, referimo-nos ao ato criativo e à obra de Edmundo de Bettencourt tendo por base o conceito deleuzeano de devir-imperceptível, relevando a imperceptibilidade do *escrevente*, dissimulado nas imagens ruinosas de uma corporalidade desfeita. E referimo-nos também à indiscernibilidade manifestada no processo de devir-outro, pelo qual são atravessadas as páginas do livro em análise: devir-autómato, devir-boneco, devir-máquina, devir-paisagem, devir-animal, devir-sereia...⁵⁴ Cumpre notar o facto de o devir-outro não significar, como bem explica Gilles Deleuze, a imitação de um outrem, mas “antes um *encontro* entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código em que cada um se *desterritorializa*” (Deleuze & Parnet, 2004: 59)⁵⁵, fundindo-se ambos, através

⁵⁴ Deixemos alguns exemplos: “Quando, iludido o busco [o verde tenro e vivo, de folhagem], / já com seus tons mais brandos não atino. / E nesta escuridão, só me ilumino / vendo-o compor-me interior paisagem. // Paisagem de ouro verde, que de mim / sai alongada em foco para a terra, / a procurar vencer-lhe a cerração” (Bettencourt, 1999: 39); “Vives-me assim, entardecer, / em diluído prazer e em fugitiva dor” (*idem*: 77). “Qual águia cansada / de mais desejar voar, / o meu amor de amante / adormecia então [...]” (*idem*: 51); “Despertei-me o felino adormecido” (*idem*: 145). “Em volta do meu pescoço, / quanta vez me fizestes boneco estrangulado, / como que precipitado / às águas fundíssimas dum poço / onde a agonia dum luar entrava / e eu boiava abandonado / a um mundo da mais estranha relação” (*idem*: 51). “Tanto era assim, / que, sempre que eu sentia / cadeias penetrarem-me na carne, / puxando-me para a terra, / sereias e tritões vinham comigo; / e por isso eu chegava naturalmente, / sem que de mim escorresse água, / sem que trouxesse pegadas ao fato / as algas e as areias” (*idem*: 124).

⁵⁵ Enquadremos a afirmação de Deleuze: “Há devires-negro na escrita, devires-índio que não consistem em falar como um pele-vermelha ou um pequeno negro. Há devires-animal na escrita, que não consistem em imitar o animal, em ‘fazer de’ animal, tal como a música de Mozart não imita os pássaros, se bem que seja penetrada por um devir-pássaro. O capitão Achab tem um devir-baleia que não é de imitação. Lawrence e o devir-tartaruga, nos seus admiráveis poemas. Há devires-animal na escrita, que não consistem em falar do seu cão ou do seu gato. É antes um *encontro* entre dois

dos fluxos de intensidade energéticos (humanos ou inumanos) que (se) geram, numa *zona de indecidibilidade*⁵⁶ entre o ser e o não ser.

No fundo, trata-se sempre da criação de uma nova figura corpórea, massa informe e indistinta, signo de um indivíduo dilacerado. Neste sentido, cremos poder concluir que Edmundo de Bettencourt escreve uma nova axiologia da corporalidade. Pós-dualista, pós-cartesiana, pós-humana. Não-racional, não-coerente, não-circunscrita. Instintiva, impulsiva, inconsciente, sensitiva. Livre! Terminemos, então, com esta frase da “Hora de Exílio”: (Quero dizer-vos adeus sem nenhuma ternuras, / sem pena e repugnado, ó antropofagias obscuras!)” (Bettencourt, 1999: 79).

reinos, um curto-circuito, uma captura de código em que cada um se *desterritorializa*. Ao escrever dá-se sempre escrita àqueles que não a têm, mas estes dão à escrita um devir sem o qual ela não existiria, sem a qual seria pura redundância ao serviço das potências estabelecidas” (Deleuze & Parnet, 2004: 59).

⁵⁶ Recorrendo à expressão de Deleuze (cf. Deleuze, 2011: 61).

Referências bibliográficas:

- AA.VV. (1993). *Presença* (edição fac-similada compacta), tomo I, Lisboa: Contexto.
- AA.VV. (2011). *Eu sou fotografia*. Fernando Lemos, s/l: Fundação Cupertino de Miranda e Millenium BCP.
- Andrade, Carlos Drumond de (1986). *Corpo*, Rio de Janeiro: Record.
- Andrade, Oswald de (1990). *A Utopia Antropofágica*, São Paulo: Editora Globo.
- Artaud, Antonin (2009). *Carta Aberta... aos Poderes*. Tradução por Largebooks. Lisboa: Padrões Culturais Editora.
- _____ (2014). *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Saint-Amand: Gallimard.
- Barrento, João (2012). "Identidade e literatura: O Eu, o Outro, o Há", *Dia-crítica. Dossier Autorrepresentação, autobiografia, autorretrato*, n.º 26/3, Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus e Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.
- Barros, Manoel de (2004). *Livro Sobre Nada*, Rio de Janeiro: Record.
- Barthes, Roland (1987). *O Rumor da Língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70.
- Baudelaire, Charles (1999). *O Meu Coração a Nu precedido de Fogachos*. Tradução de João Costa. Lisboa: Guimarães Editores.
- Bettencourt, Edmundo (1999). *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Breton, André (1993). *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Edições Salamandra.
- Câmara, João de Brito (1996). *O Modernismo em Portugal (Entrevista com Edmundo de Bettencourt)*, Coimbra: Minerva.
- Cesariny, Mário (2004). *Pena Capital*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Costa, Maria Velho da (2008). *Myra*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Damásio, António (2014), *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Deleuze, Gilles (2011). *Francis Bacon. Lógica da Sensação*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2004). *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Tradução de Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim.

_____. (2007). *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.

Deleuze, Gilles & Parnet, Claire (2004). *Diálogos*. Tradução de José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água.

Derrida, Jacques (2010). *Memórias de Cego. O auto-retrato e outras ruínas*. Tradução de Fernanda Bernardo, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Descartes, René (1981). *Discurso do Método. As Paixões da Alma*. Tradução de Newton de Macedo. Lisboa: Livraria Sá da Costa.

_____. (2003). *Meditações Metafísicas*. Tradução de Regina Pereira. Porto: Rés Editora.

Foucault, Michel (2006). *O que é um autor?*. Tradução de António Fernando Cascais & Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Vega.

Freud, Sigmund (1955). *The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud. An Infantile Neurosis and Other Works*, vol. XVII (1917-1919). Tradução de James Strachey (coord.). London: The Hogarth Press.

_____. (1963). *The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Introductory Lectures on Psycho-Analysis (Part III)*, vol. XVI (1916-1917). Tradução de James Strachey (coord.). London: The Hogarth Press.

Gil, José (1997). *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa: Relógio D'Água.

Goff, Jacques Le (1984). *A civilização do ocidente medieval*, vol. II. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa.

Helder, Herberto (2013). *Photomaton & Vox*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Henry, Michel (2006). "Fenomenologia não intencional: Tarefa para uma fenomenologia futura". Tradução de José M. S. Rosa. Revista *Phainomenon* 13, p. 165-177. Consultado em agosto 30, 2016, em <http://www.centrodefilosofia.com/uploads//pdfs/phainomenon/phainomenon13.pdf>.

_____. (2010). *As ciências e a ética*. Tradução de Florinda Martins. Covilhã: Universidade da Beira Interior. Consultado em agosto 30, 2016, em http://www.lusosofia.net/textos/20111006-henry_michel_as_ciencias_e_a_etica.pdf.

Llansol, Maria Gabriela (2000). *Onde Vais, Drama-Poesia*, Lisboa: Relógio D'Água.

Letria, José Jorge (2014). *Cruzeiro Seixas: A Liberdade Livre*, Lisboa: Guerra e Paz.

Levinas, Emmanuel (2008). *Totalidade e Infinito*. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70.

Lisboa, António Maria (2008). *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Machado, Álvaro Manuel (1977). "A poesia da 'presença' ou a retórica do eu", *Colóquio/Letras*, n.º 38, p. 5-12.

Merleau-Ponty, Maurice (1971). "L'entrelacs – Le Chiasme", *Le Visible et l'Invisible*, Mesnil-Sur-L'Estrée: Gallimard, p. 172-204.

_____ (1992). *Phénoménologie de la perception*, Saint-Amand: Gallimard.

_____ (2009). *O olho e o espírito*. Tradução de Luís Manuel Bernardo. s.l.: Vega.

Morão, Paula (2007). "Retrato e auto-retrato – Fronteiras e limites", *Concerto das Artes*, Porto: Campo das Letras, p. 187-198.

_____ (2011). *O Secreto e o Real. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa: Campo da Comunicação.

Nancy, Jean-Luc (2000). *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega.

Nascimento, Maria Custódia do (2010). "Arte, evolução e revolução: Edmundo de Bettencourt e a vanguarda", *Revista de Estudos do Século XX* 10, p. 167-182. Consultado em fevereiro 9, 2017, em http://www.uc.pt/iii/ceis20/Publicacoes/revistas/revista_10.

Nietzsche, Friedrich (1995). *La Volonté de Puissance*, vol. I, Paris: Éditions Gallimard.

_____ (2007). *Assim Falava Zaratustra*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães Editores.

_____ (2008). *Para Além de Bem e Mal*, Lisboa: Guimarães Editores.

Nobre, António (2005). *Só*, s/l: Editora Ulisseia e Editorial Verbo.

Ovídio (2010). *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia.

Pascoaes, Teixeira de (1987). *Os Poetas Lusíadas*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Pessanha, Camilo (2003). *Clepsidra e outros poemas de Camilo Pessanha*, Lisboa: Nova Ática.

Pessoa, Fernando (2014). *Poesia do Eu. Fernando Pessoa*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Platão (2000). *Fedro ou Da Beleza*. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores.

Ribeiro, Eunice (2011). "Apropriações Retratísticas: 3 casos (em parte) portugueses", *Diálogos Ibéricos sobre a Modernidade*, Coleção Hespérides – Literatura, 25, Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus/ Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, p. 63-78.

Rimbaud, Arthur (1991). *Oeuvre-Vie*, Paris: Arléa.

Rousseau, Jean-Jacques (2014). *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução de Henrique de Barros. Lisboa: Cotovia.

Sá-Carneiro, Mário de (2010). *Mário de Sá-Carneiro. Verso e Prosa*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Schopenhauer, Arthur (s/d). *O Mundo como Vontade e Representação*. Tradução de M. F. Sá Correia. Porto: Rés Editora.

Entrevista a Cruzeiro Seixas. Recuperado a 9 de fevereiro, 2017, do <http://www.casaldasletras.com/Textos/CRUZEIRO%20SEIXAS.pdf>.

Mário de Sá-Carneiro: 7 tentativas de apresentação seguidas de “Não estou escrevendo uma novela” – uma leitura de *A Confissão de Lúcio*

Pedro Eiras¹

I. Mário de Sá-Carneiro: 7 tentativas de apresentação

1. Mário de Sá-Carneiro: Lisboa, 1890 – Paris, 1916. Poeta (*Dispersão*, 1913; *Indícios de Ouro*, 1937) e ficcionista (*Princípio*, 1912; *A Confissão de Lúcio*, 1913; *Céu em Fogo*, 1915). Na revista *Orpheu* (cujo segundo número co-dirigiu) publicou “16”, decerto o poema mais escandaloso do modernismo português, e “Manucure”, poema futurista. Amigo e correspondente de Fernando Pessoa (*Cartas a Fernando Pessoa*, escritas entre 1912 e 1916). Conhecem-se ainda alguns textos dispersos em jornais (um artigo sobre teatro, uma entrevista sobre a I Guerra Mundial, depoimentos) e numerosos textos juvenis (peças de teatro, algumas em colaboração; poemas, contos, traduções). Suicidou-se em Paris, em 26 de Abril de 1916, sem completar 26 anos de idade.

Ao seu nome civil (ou, como provavelmente diria, “lepidóptero”), acrescentou um hífen. O burguês Sá Carneiro sublimou-se assim em Sá-Carneiro, artista.

2. Mário de Sá-Carneiro é, como qualquer apresentação sumária lembrará, um autor modernista. Mas resta lembrar que “modernismo” designa, na sua aparente singularidade, um complexo de escolas, experiências, contradições. Ora, Sá-Carneiro é também um simbolista tardio, um decadentista extremo, um entusiasta do paulismo pessoano – já para não dizer tudo quanto persiste na sua escrita de romantismos vários. Por vezes, num só poema podemos encontrar

¹ FLUP e ILC-ML.

traços de todas estas escolas. Releia-se “16”: existe simbolismo e decadentismo em “Há sempre um grande Arco ao fundo dos meus olhos...”, ou em “leões de fogo e pasmo domados a tirar / A torre d’Ouro que era o carro da minh’Alma”, e paulismo em “Não sei aonde vou, nem vejo o que persigo.. / Já não é o meu rastro o rastro d’oiro que ainda sigo...”². Mas o leitor de 1915, capaz de aceitar as lições simbolista, decadentista e mesmo paulista, já não sabe o que fazer de versos como “As rãs hão-de coaxar-me em roucos tons humanos / Vomitando a minha carne que comeram entre estrumes...”³. Prenúncios de expressionismo, de surrealismo? Decerto, e também criação de uma escrita sem escola. Modernismo pessoal.

3. Num célebre ensaio⁴, David Mourão-Ferreira comparou o labirinto do texto de Pessoa à obra de Dédalo, e a disforia suicida de Sá-Carneiro à queda de Ícaro. Leitura instigante. Mas apetece contrapropor outra possibilidade⁵. Pessoa sonhou, durante toda a vida, a publicação das suas obras completas, uma utopia neo-pagã, a revelação do Quinto Império; desse labirinto textual, filosófico, religioso e político, apenas deixou fragmentos: as obras quase inéditas de Caeiro, Reis, Campos, os incompletos *Fausto* ou *Livro do Desassossego*. Estranho Dédalo, que abandona (quase) todas as obras a meio. Sá-Carneiro, pelo contrário, escreveu, completou e publicou praticamente todos os textos que queria, provocou e gozou o escândalo de *Orpheu*, viveu em Paris, cidade que idolatrava. Este Ícaro, se caiu dos céus, não foi apanhado desprevenido pelo sol: ele mesmo quis um pouco mais de azul.

4. Na ficção de Sá-Carneiro, quase todos os protagonistas se suicidam (ou desaparecem, ou enlouquecem...). Inevitavelmente, os leitores confundem os suicídios das personagens (quantas vezes narradores autodiegéticos) e o suicídio do autor empírico. Fernando Cabral Martins⁶ já mostrou todos os equívocos desta leitura, que atribui a Sá-Carneiro apontamentos biográficos dos seus protagonistas, e vice-versa.

Leitura equivocada, mas é certo que o próprio Sá-Carneiro programou essa contaminação das narrativas. Mais: que dizer da retórica das cartas a Fernando Pessoa, com as suas meias-palavras, contradições, o cruzamento entre suposta confissão autobiográfica e supostos poemas ficcionais? Que dizer da vontade

² Mário de Sá-Carneiro, “16”, in *Poemas Completos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 74.

³ *Ibidem*.

⁴ David Mourão-Ferreira, “Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa”, in *Nos Passos de Pessoa – Ensaíos*, Lisboa: Presença, 1988, p. 63-74.

⁵ Conforme tentei fazer noutra local. Cf. Pedro Eiras, *Substâncias Perigosas*, Torres Vedras: Livrododia, 2010.

⁶ Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Estampa, 1994.

assumida de viver na "vida real" o que se criou no imaginário das novelas, assumindo todos os riscos da violação de fronteiras entre mundos? Que dizer da vontade de inventar uma personagem e de a encarnar, a tal ponto que a própria vida se transforma em obra de arte?

5. Sá Carneiro torna-se Sá-Carneiro. E Sá-Carneiro inventa um ideal de personagem. Dupla sublimação: do lepidóptero em escritor, e do escritor burguês em artista inefável. Todas as narrativas de Sá-Carneiro partem desse percurso, destinado a falhar: um sujeito conhece, por circunstâncias mais ou menos ocasionais, um artista – fica fascinado por esse mundo superior, que apenas vislumbra – e acaba por enlouquecer, matar, suicidar-se. Não se sobrevive incólume a esse contágio no mundo superior da arte. Eis o que dizem praticamente todas as narrativas de *Princípio*, *A Confissão de Lúcio*, *Céu em Fogo*: o desejo da arte e a incapacidade do sujeito.

6. Por isso o sujeito será sempre mais do que o lepidóptero e menos do que o artista; orgulha-se do seu desejo, desespera com as suas limitações. "Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte de tédio / Que vai de mim para o Outro", diz o poema "7"⁷. Cisão do sujeito? Talvez antes drama de um sujeito que se sabe sempre insuficiente, e demasiado lúcido.

7. Como apresentar Sá-Carneiro? Numa das últimas cartas a Fernando Pessoa, de 31 de Março de 1916, Sá-Carneiro escreve: "Perdoe-me não lhe dizer mais nada: mas não só me falta o tempo e a cabeça como acho belo levar comigo alguma coisa que ninguém sabe *ao certo*, senão eu"⁸. Mesmo sem esta confissão (e será que podemos acreditar nela?), todo o texto de Sá-Carneiro está protegido por lacunas, enigmas, escrita encriptada cujas chaves o autor terá *levado consigo* – se alguma vez as possuiu.

II. "Não estou escrevendo uma novela" – uma leitura de *A Confissão de Lúcio*

Meu caro leitor! Dei-vos a história completa das minhas viagens durante o período de seis anos e sete meses. Procurei nesta narrativa ser mais verdadeiro e sincero do que elegante e florido. É possível que tudo quanto vos referi seja por vós levado à conta de histórias ou invenções,

⁷ Mário de Sá-Carneiro, "7", in *Poemas Completos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 73.

⁸ Mário de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001: 280.

atendendo a que se vos não apresentasse a mínima verosimilhança. Devo dizer-vos que não foi meu intento procurar estratégias encantadoras para disfarçar as minhas narrativas e torná-las verosímeis. Se não estais dispostos a acreditar-me, tomai contas da vossa incredulidade a vós mesmo.

Jonathan Swift, *Viagens de Gulliver*⁹

Sinto com desagrado que este papel se está a tornar num testamento. Se tiver que me resignar a isso, procurarei que as minhas afirmações sejam susceptíveis de verificação; de tal maneira que ninguém, achando-me alguma vez suspeito de falsidade, possa julgar que minto ao dizer que fui condenado injustamente. Colocarei este relato sob a divisa de Leonardo – *Ostinato Rigore* – e tentarei cumpri-la.

Adolfo Bioy Casares, *A Invenção de Morel*¹⁰

Se a testemunha vê o crime do exterior, por que chora e ri como parte implicada?

Permita-se-me um parágrafo autobiográfico. Durante muitos anos, li *A Confissão de Lúcio* como um texto doloroso, culpado, terrível. Sofri com Lúcio, a testemunha. O tempo correu; e quando voltei a Sá-Carneiro a minha leitura foi de um riso incontrolável, incompreensível para mim. Se comparo aqui as minhas leituras, que ainda não deixaram de se metamorfosear, é para dizer que talvez não haja *uma* leitura de *A Confissão de Lúcio*, quando o texto me surge assim plural. O que tendemos para considerar como *blague* ou programa, ironia ou *pathos*, enfim, testemunho ou ficção – tudo isso deve ser revisto, tanto no choro/riso de *A Confissão de Lúcio* como, afinal, na ilegibilidade última de qualquer texto literário.

Eis então o meu percurso neste ensaio: do testemunho à ilegibilidade.

Que a perda de inocência do texto se dê em torno do modernismo também não é inocente: formas de negatividade no pensamento ordenam uma nova gramática. A vítima do crime modernista é a própria frase, agramatical. Mas negatividade não implica uma literatura suicida, tal como o meu riso não é mero desrespeito pelo sofrimento de Lúcio. Doravante, o riso serve o sofrimento. Kafka, Sá-Carneiro escrevem depois de Nietzsche, já não acreditam no mito da gravidade; e contudo é neles que o modernismo encontra a dor, onde verdadeiramente ela

⁹ Jonathan Swift, *Viagens de Gulliver*, Sintra: Colares, 1999, p. 261.

¹⁰ Adolfo Bioy Casares, *A Invenção de Morel*, 2.^a ed., Lisboa: Antígona, 2003, p. 17.

dói. Os versos tão incompreendidos de "16", "Caiu-me agora um braço... Olha, lá vai ele a valsar, / Vestido de casaca, nos salões do Vice-Rei..."¹¹, dizem, no riso que provocaram, a dor insustentável de quem se sente apenas destroço corporal, aquém do estádio do espelho, cumprindo salamaleques. Como dizê-lo sem riso? Pois é pelo riso que se abre a ferida.

Ora, o que a testemunha Lúcio quer dizer reveste-se da aparência do sério e do solene, sem riso, e também sem negatividade. As primeiras páginas de *A Confissão de Lúcio*, em itálico, insistem em atestar a verdade, não a ficção: isto é, atestar a atestação, dizer que a verdade é verdadeira. Uma tal tautologia deveria pôr-nos de sobreaviso, mas aceitemos, por ora, que verdade e mentira, atestação e perjúrio se oponham.

Ora, eis o que Jacques Derrida afirma sobre a ideia de testemunho:

Nenhum juiz aceitará que uma testemunha – testemunhando, explicitamente ou não, sob juramento, aí onde, sem poder nem dever provar, faz apelo à fé do outro comprometendo-se a dizer a verdade – se liberte ironicamente da sua responsabilidade, declarando ou insinuando: o que vos digo aí possui o estatuto de uma ficção literária.

E no entanto, se o testemunhal é em direito irredutível ao ficcional, não há testemunho que não implique estruturalmente em si próprio a possibilidade da ficção, do simulacro, da dissimulação, da mentira e do perjúrio – quer dizer, também, da literatura, da inocente ou perversa literatura que joga inocentemente a perverter todas estas distinções¹².

Para nosso sossego, não deveria haver esta disjuntiva: inocente *ou* perversa literatura. A literatura só deveria poder ser inocente ou só deveria poder ser perversa. Mas ela é perversa onde é inocente e inocente por graça da sua perversão, fazendo rir e sofrer no mesmo endereçamento.

Isto não é o contrário do que quer Lúcio? Não há qualquer perversão, afirma, nas primeiras páginas da sua confissão: apenas verdade constativa ou promessa performativa de verdade. Assim: "*Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara de factos*"¹³. Claro que podemos desconfiar de tanta solicitude por parte de uma testemunha. Quem quiser esconder uma culpa ocupar-se-á muito da inocência, pretende Freud. Também por isso Lúcio é contraproducente. Mas os próprios gestos de atestação já incluem, lembra Derrida, a possibilidade do erro, da mentira, e por isso Lúcio nunca poderia dar um testemunho puro. Resta delinear estratégias de atestação de modo a conseguir um público.

¹¹ Mário de Sá-Carneiro, "16", in *Poemas Completos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 75.

¹² Jacques Derrida, *Morada. Maurice Blanchot*, Lisboa: Vendaval, 2004, p. 24.

¹³ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 13.

Passamos assim da ontologia à retórica, e ainda atravessamos um escândalo da razão, pois não deveria poder haver algo como uma *estratégia da atestação*: a atestação deveria apenas poder ser ou não ser, mas doravante ela torna-se numa máquina de descoberta e encobrimento. Se em Derrida o testemunho implica a ficção, em Sá-Carneiro a ficção implica o testemunho, mas ambos os discursos se desafiam, contagiam e minam. Outro modo estratégico de atestar é sugerido por Gonçalo M. Tavares: “O admirável na ficção é o modo como ela resiste ainda melhor que a Verdade. Ao assumir-se como mentira jamais poderá sofrer uma oposição que não seja desnecessária. Dizer logo no início que se vai mentir é uma das maneiras de conquistar o mundo”¹⁴. Lúcio não diz logo no início que vai mentir, mas atesta que vai atestar: curiosamente, ao fazê-lo, e porque o faz, já mentiu.

Trata-se então de uma confissão, claro, texto jurídico *mas* inútil, se os dez anos de prisão já acabaram. Texto inútil *mas* estratégico, estratégico *mas* sem finalidade. Nem sabemos por que razão Lúcio se confessa. A esta falta de motivação chamo, kantianamente, arte – ou talvez literatura. Trata-se ainda de um texto policial, claro, e de um auto-diagnóstico médico. Com muito de psicanálise não lida, mas intuída. Trata-se de tudo isso, ao mesmo tempo. Pelo menos.

Este texto plural, portanto já distante de qualquer género que lhe assegurasse a legibilidade, convoca e repele ao mesmo tempo o seu público: “*Talvez não me acreditem. Decerto que não me acreditam. Mas pouco importa*”¹⁵. Para que serve uma confissão na qual pouco importa que o público não acredite? A partir daqui não será impossível confiar na confissão? Mas acaso ela pede confiança? Sim, pede, muito depois, com a mesma paradoxal imotivação, no instante em que Lúcio vai narrar o pretense suicídio de Ricardo: “Que isto fique bem frisado, porquanto eu necessito de todo o crédito para o final da minha exposição, tão misterioso e alucinante ele é”¹⁶.

Outro paradoxo: “*Toda a minha ânsia foi pois de ver o processo terminado e começar cumprindo a minha sentença*”¹⁷. Se Lúcio for inocente, por que urge a punição? Freud descreve inúmeros casos clínicos em que o paciente provoca o seu próprio sofrimento para expiar um crime. Nesse caso, poderemos confiar na confissão lúcida de Lúcio, num discurso da razão que quer descrever o irracional? Ou haverá um campo da experiência intraduzível em termos de confissão – religiosa, policial ou psicanalítica que seja? O que semanticamente se pode aceitar em Lúcio não faz sentido de um ponto de vista pragmático. O discurso falha no

¹⁴ Gonçalo M. Tavares, *A Perna Esquerda de Paris* seguido de *Roland Barthes e Robert Musil*, Lisboa: Relógio d'Água, 2004, p. 129.

¹⁵ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 11.

¹⁶ *Ibidem*, p. 103.

¹⁷ *Ibidem*, p. 12.

lugar da lucidez: eis um sujeito no fim dos tempos (não tem vida pela frente) e num espaço indefinido (fora da prisão – ou do manicómio?, segreda-me Cleonice Berardinelli...), confessando o que não sabe para não se sabe quem. Eis tudo o que um esteta tem a dizer aos projectos de verdade positivista, moribundos, do século XIX.

Interessa também observar como termina este texto introdutório de *A Confissão de Lúcio*. Atravessarei uma extensa citação:

Mas punhamos [sic] termo aos devaneios. Não estou escrevendo uma novela. Apenas desejo fazer uma exposição clara de factos. E para a clareza, vou-me lançando em mau caminho – parece-me. Aliás, por muito lúcido que queira ser, a minha confissão resultará – estou certo – a mais incoerente, a mais perturbadora, a menos lúcida.

Uma coisa garanto porém: Durante ela não deixarei escapar um pormenor, por mínimo que seja, ou aparentemente incomparável. Em casos como o que tento explicar, a luz só pode nascer de uma grande soma de factos. E são apenas factos que eu relatarei. Desses factos, quem quiser, tire as conclusões. Por mim, declaro que nunca o experimentei. Endoideceria, seguramente.

Mas o que ainda uma vez, sob minha palavra de honra, afirmo é que só digo a verdade. Não me importa que me acreditem, mas só digo a verdade – mesmo quando ela é inverosímil.

*A minha confissão é um mero documento*¹⁸.

É um texto magistral: joga subtilmente com performativos em cadeia para insistir na necessidade de verdade e, ao mesmo tempo, impossibilitar qualquer certeza. Não sabemos para quem é a confissão ou qual o seu motivo, logo não podemos compreender a ânsia de verdade, a não ser como um imperativo moral kantiano, que não teria sentido em Sá-Carneiro. Simultaneamente Lúcio cria um público, convida-o a entender o que ele mesmo quer ignorar, e repete que dirá o inverosímil, salientando que não espera que acreditem nele. Coexistem assim um endereçamento mínimo para que haja discurso e uma altiva recusa da interlocução.

Será possível ler nestas circunstâncias? Aristóteles responderia que não. Como se sabe, a *Poética*¹⁹ defende o poema com enredo falso mas verosímil, contra o poema com enredo verdadeiro mas inverosímil. Provavelmente Sá-Carneiro não leu Aristóteles, mas basta esta página de *A Confissão de Lúcio* para demonstrar quão distante se define de qualquer (neo-neo-neo...) aristotelismo. Lúcio afirma: "*Só digo a verdade* – mesmo quando ela é inverosímil": regresso

¹⁸ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 13.

¹⁹ Aristóteles, *Poética*, Lisboa: INCM, 1992, 1460a.

à ontologia platónica contra a técnica poética em Aristóteles? De algum modo; mas também alargamento das fronteiras do verdadeiro, no momento preciso em que já nada pode ser verdade.

A este nível, o excerto convoca também Freud, quando Lúcio diz: "*não deixarei escapar um pormenor, por mínimo que seja, ou aparentemente incomparável*". Não será a definição perfeita do trabalho de psicanálise? Mesmo a recusa de leitura dos dados serve aqui para criar a figura do analista, isto é: o analista que nós, leitores, somos obrigados a devir. Trata-se também da oportunidade para uma teoria da literatura ou uma instrução de leitura. A saber: é no pormenor que está a lucidez do texto; ou, como escreve Barthes, "A insignificância é o lugar da verdadeira significância"²⁰.

Mas a psicanálise, embora interminável, é ainda demasiado redentora. Enquanto o acesso ao recalcado reconstrói um sujeito, Lúcio diz que do seu próprio trabalho só surgiria a loucura. Eis então uma escrita incluindo em si o que não pode incluir, a literatura testando os seus limites, a loucura ameaçando a gramática. Lugar irreconhecível: "*Não estou escrevendo um novela*", "*A minha confissão é um mero documento*". Cabe ao leitor a tarefa esquizofrénica de acreditar em Sá-Carneiro, que assina um texto literário, e em Lúcio, que recusa a literatura. A verdade está dentro da ficção, em Lúcio fagocitado por Sá-Carneiro; mas Lúcio louco, por sua vez, fagocita Lúcio testemunha.

Situação insustentável. Lúcio insiste em vão: "Factos, apenas factos – avisei logo de princípio"²¹. Sabemos que não é verdade. Apenas podemos chegar ao mundo de Lúcio através de Lúcio, e por isso confundimos os seus argumentos com factos. Por isso é importante que a narrativa seja autodiegética: como diz Fernando Cabral Martins, "Por mais que o narrador faça protestos de objectividade e isenção (...) o seu ponto de vista, dado que coincide com o de uma personagem da narrativa, não pode deixar de ser parcial e deformante"²²; o mesmo ensaísta observa como Sá-Carneiro recorre a narradores hetero-, homo- ou autodiegéticos para promover efeitos de verdade ou encobrimento dela²³. Ora, a lição de *A Confissão de Lúcio* é que o modernismo interdita, doravante, qualquer olhar de fora que repusesse uma verdade factual. Nós, leitores, juízes, analistas, apenas temos Lúcio como matéria e guia: só podemos ler através deste burguês iniciado no mistério mas dramaticamente incapaz de o suster.

²⁰ Roland Barthes, "Uma relação quase maníaca com os instrumentos gráficos", in *O Grão da Voz*, Lisboa: Edições 70, 1982, p. 175.

²¹ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 43.

²² Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Estampa, 1994, p. 231.

²³ *Ibidem*, p. 236.

Lúcio é uma testemunha inviável. Se o seu propósito é transmitir a verdade dos factos, como compreender tanto *suspense* durante a narrativa? E como conciliar a vontade de ser objectivo com o seguinte comentário, ao acabar de citar frases de Ricardo: "Porém, reflectindo melhor, descobri que em realidade o meu amigo não me dissera nada disto. Apenas eu – numa reminiscência muito complicada e muito estranha – me lembrava, não de que verdadeiramente ele mo tivesse dito, mas de que, entretanto, mo devera ter dito"²⁴? Os "factos, apenas factos" são agora necessidade, apenas necessidade (aliás humana, demasiado humana...). Não o que foi, como quer o historiador aristotélico, nem sequer o que poderia ter sido, como escreve o *poietes*, mas o que deve ter devido ser, tarefa para um muito intempestivo filósofo (já não o cronista prometido nas primeiras páginas, nem o técnico aristotélico, nem o imitador platónico). Momento de transição: a testemunha torna-se criadora de mundo, a *mimesis* faz-se lógica impossível. O passado que não houve torna-se passado no presente, no solipsismo, no outrora agora, como diria Pessoa. Lúcio descreve o fantasma, não o real; mas talvez descubra também que a essência do real consiste no fantasma.

Ou então – o que houve e foi recalçado retorna, acrescentaria Freud. Pois Lúcio é cúmplice do desejo que o liga a Ricardo através de Marta, mas não o sabe ou não o pode dizer. Eis o que inviabiliza o seu testemunho: não há, nunca houve imparcialidade de Lúcio, apesar dos seus protestos de inocência. Lúcio é desejanter, logo o crime está perpetrado e a cosmovisão deformada. A testemunha, posso agora corrigir, nunca é exterior ao crime, porque o crime existe na confissão: a confissão é o crime. O que faz também de nós, leitores-analistas-*voyeurs*, parte implicada, se a leitura é também desejo, e se o desejo cancela a objectividade. Por isso Lúcio faz *suspense* – não é preciso convencer o leitor, é preciso *seduzi-lo*: daí o longo *strip-tease* deste triângulo amoroso, que afinal é só um casal, ou um só narrador solipsista que cria e despe um mundo.

Todos estes jogos têm em comum não permitirem ler. *A Confissão de Lúcio* é um texto que começa com instruções de leitura rigorosas, uma atestação da atestação, mas termina no ilegível. Penso que o ilegível é um dos conteúdos do texto. Eis uma última, extensa citação:

Ao atravessarmos o vestíbulo do primeiro andar, houve um pormenor insignificante, o qual, não sei porquê, nunca olvidei: em cima de um móvel onde os criados, habitualmente, punham a correspondência, estava uma carta... Era um grande sobrescrito timbrado com um brasão a ouro...

É estranho que num minuto culminante como este, eu pudesse reparar em tais ninharias. Mas o certo foi que o brasão dourado me bailou alucinador em frente dos olhos. Entretanto não pude ver o seu desenho – vi só que era

²⁴ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 77.

um brasão dourado e, ao mesmo tempo – coisa mais estranha – *pareceu-me que eu próprio já recebera um sobrescrito igual àquele.*

O meu amigo – ainda que preso dum grande excitação – abriu a carta, leu-a rapidamente, e logo a amarfanhou arremessando-a para o sobrado... (Sá-Carneiro 1914: 121)²⁵

E ainda, um pouco depois: “Em pé, ao fundo da casa, diante de uma janela, Marta folheava um livro...”²⁶.

Em *Representações do Feminino na Ficção de Mário de Sá-Carneiro*, Sara Necho da Silva propõe uma decifração para a carta enigmática: “essa carta lembra [a Lúcio] uma outra que o próprio Ricardo lhe escreveu quando se separaram pela primeira vez. Lúcio refere-a de uma forma obsessiva, três vezes voltando a ela antes do desfecho da intriga (...). A sua necessidade de negar ou esconder a inexistência de Marta impede-o de precisar o seu conteúdo”²⁷. Com a *Psicopatologia da Vida Quotidiana* de Freud como pano de fundo, a autora afirma que “Esquecer as «letras de fogo» contidas na carta, mantê-la na «gaveta»” (ou no armário?) “e não exposta em cima de um móvel (...) é a missão de Lúcio até ao fim”²⁸. Por outro lado, em *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Fernando Cabral Martins lembra que Lúcio vai ganhando traços, comportamentos, opiniões de Ricardo, a ponto de enunciar frases que começaram por ser do amigo. Agora, “Ricardo falara uma vez a Lúcio da sensação de «já visto», sem que Lúcio tivesse dado a impressão de saber de que se tratava (...). Ora, nessa cena-clímax, é Lúcio que tem um «já visto»”²⁹. Qual? “é de uma carta que se trata, e de um timbre de ouro. A carta é o símbolo da correspondência (a palavra está lá) entre os dois, e o timbre é o «indício de ouro» que marca a sua intensidade. Ouro que é indício de outra realidade (...) Ouro que é o outro nome da impossibilidade (...) Ouro de que Marta (...) é feita”³⁰. Enfim, a carta torna-se “uma figura da morte – isto é, do mistério. Como num sonho, ela pode ainda substituir-se à ideia de confissão, e tornar-se, assim, metáfora do romance, que é, no seu todo, igualmente uma confissão”³¹.

Gostaria de propor mais uma leitura deste episódio. O que me surpreende aqui, em primeiro lugar, é a imotivação dos detalhes. Lúcio sabe-o, refere-o,

²⁵ Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 121.

²⁶ *Ibidem*, p. 122.

²⁷ Sara Margarete Pinho Necho da Silva, *Representações do Feminino na Ficção de Mário de Sá-Carneiro*, tese de mestrado em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (texto policopiado), 2007, p. 33.

²⁸ *Ibidem*, p. 34.

²⁹ Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Estampa, 1994, p. 240.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

lança-o contra os leitores dizendo que se trata, por exemplo, de "um pormenor insignificante". O texto introdutório já anunciou que os pormenores não seriam descurados. Ora, a aberração deste "grande sobrescrito timbrado com um brasão a ouro" é ilegível. Mesmo que Lúcio já tenha recebido uma carta do seu amigo, em tempos, não sabemos quem escreve agora esta nova carta, o que ela diz, por que razão Ricardo, tresloucado, pára para a ler. Esta carta não impede nada nem precipita nada: não tem qualquer valor funcional na narrativa, mas também não parece servir para criar o barthesiano efeito de real. Pode vir de Edgar Allan Poe mas, ao contrário da carta roubada/desviada, não parece ter importância de vida ou de morte. Pode ser uma metonímia de Marta, ou da americana fulva, também aristocrática e dourada, mas fica por explicar quem a envia neste momento. Este envelope, vindo de um filme de David Lynch, é demasiado grande e demasiado restrito. Mais: todos o lêem, menos nós. Lúcio já o recebeu e Ricardo lê-o neste instante. Mesmo Marta, parónimo sinistro de *Morta*, está a folhear um livro, que também não conheceremos.

São muitos textos ilegíveis: cartas e livros. Eles existem aqui para dizer que neste momento de desenlace, prestes a eclodir, nós nada veremos. A morte de Ricardo e o desaparecimento de Marta podem satisfazer o leitor alimentado na angústia do *suspense* mas, nesse mesmo instante, surge uma nova escrita ilegível. Apenas uma face espectacular será mostrada quando todo o restante universo volta a tornar-se obscuro. Tudo o que lemos na carta ilegível é apenas: *há o ilegível*.

Uma última palavra: nós lemos um texto que inclui textos ilegíveis. Mas não haverá também um efeito de retroacção, pelo qual *A Confissão de Lúcio* se torna, ela toda, e de uma só vez, texto ilegível? Não são apenas Lúcio e Ricardo que recebem misteriosos sobrescritos com um brasão dourado: nós, leitores, afinal, acabamos de receber um sobrescrito igual. E não adianta respondermos que este sobre-escrito chamado *A Confissão de Lúcio* é legível, ao contrário das cartas de Lúcio e Ricardo. A verdade (mas acaso ainda posso atestar que há, que direi a verdade?) – a verdade é que *a Confissão de Lúcio* é tão pouco legível, tão obscura quanto o sobrescrito nas mãos de Ricardo ou o livro nas mãos de Marta. É claro que Lúcio está escrevendo a verdade, logo está escrevendo uma novela, e é por isso mesmo que ninguém o pode ler.

Nota.

Com um título ligeiramente diferente, o ensaio "«Não estou escrevendo uma novela» – uma leitura de *A Confissão de Lúcio*" foi publicado na revista electrónica *Pequena Morte*, n.º 11, em Maio de 2008. O texto "Mário de Sá-Carneiro: 7 tentativas de apresentação" é publicado aqui pela primeira vez.

Armando Côrtes-Rodrigues, um poeta que “é directamente de Orpheu”

Anabela Almeida¹

Em novembro de 1935, quando passavam vinte anos sobre *Orpheu* e no mês em que morre Fernando Pessoa, sai o terceiro e último número da revista *Sudoeste*. Este número, organizado por Almada Negreiros e Fernando Pessoa, pretendia reunir textos de todos os colaboradores de *Orpheu*. Porém, por razões de ordem geográfica, não foi possível integrar a participação de Ronald de Carvalho, Eduardo Guimaraens e Côrtes-Rodrigues, conforme explica Fernando Pessoa no já mítico texto, “Nós os de Orpheu”.

Neste texto de uma página que antecede aquelas colaborações, Fernando Pessoa considera a personalidade inventada de Violante de Cysneiros e os seus poemas “uma maravilha subtil de criação dramática” e apresenta Côrtes-Rodrigues como quem é “directamente de Orpheu”.

E, com efeito, assim é.

Armando Côrtes-Rodrigues chegou a Lisboa para cursar Letras no dia 6 de outubro de 1910, a capital não poderia ter sido uma boa anfitriã, no entanto, o poeta lembraria o tempo que nela viveu como a melhor recordação da sua vida. Aqui conheceu, entre outros, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Hernâni Cidade, Alfredo Guisado e António Cobeira, que o apresentou a Fernando Pessoa como quem chegava da ilha de Antero.

Os companheiros que o poeta açoriano conheceu, que se revelaram amigos de vida e poesia, foram, pois, decisivos para a construção daquela grata lembrança. No entanto, outros aspetos contribuíram para que o tempo que Côrtes-Rodrigues viveu em Lisboa o acompanhasse pela vida fora. As livrarias que frequentou, repletas de livros e de novidades literárias, foram outro elemento de predileção

¹ UNL, FCSH, CHAM.

do poeta, tendo assistido à inauguração da Livraria Sá da Costa com cujo proprietário manteve diálogo durante décadas. Este jovem estudante, que recebera uma sólida formação musical e tinha na casa paterna ambiente onde reinava a arte de Euterpe, não foi indiferente ao que, com esta arte, se passava na capital, tendo assistido a muitos concertos nos teatros S. Carlos e República, alguns dos quais na companhia de Fernando Pessoa, conforme consta no diário do poeta plural. Note-se que, segundo Côrtes-Rodrigues, os poemas do primeiro número de *Orpheu* surgiram de um estado febril causado pelo primeiro concerto sinfónico a que assistiu no Teatro S. Carlos.

Leiamos o que o poeta disse ao lembrar, em 1953, este tempo de há 100 anos:

Guardo esses cinco anos de convívio diário na intimidade do belo espírito do grande poeta como a melhor recordação da minha vida. De resto, nunca conheci ninguém de tão vasta cultura e de tão penetrante inteligência que fosse mais simples, mais acolhedor, mais delicado, mais correto e menos dogmático do que ele, que bem poderia servir de exemplo a certos partidismos literários. Magro, extremamente reservado, o poeta possuía uma magnífica memória, que lhe permitia recitar poetas franceses e ingleses e invariavelmente aquele poema de Camilo Pessanha que começa: "Chorai arcadas / de violoncelo / convulsionadas...". Abancávamos na "Brasileira" do Chiado ou do Rossio durante o dia, com um grupo de amigos, que já presentia o génio desse homem que tinha, no seu ar de mistério, qualquer coisa de iluminado, com olhos penetrantes que olhavam, para além dos óculos, o enigma das almas e do mundo².

Durante estes cinco anos, o homem a quem, nestes termos, Côrtes-Rodrigues se refere, Fernando Pessoa, elabora e inicia o seu projeto literário, que, no seu caso, é projeto de vida, que o revelaria como "criador de cultura e civilização". Colabora na *Águia*, na *Teatro*, na *Renascença* e em outras revistas e jornais com artigos de intervenção em diferentes domínios da vida portuguesa, destacando-se, em 1912, os que teorizam a estética emergente; faz nascer os heterónimos, "mata" um deles, Alberto Caeiro; inicia o *Livro do Desassossego*; concebe e faz nascer a revista *Orpheu*.

Quanto a Côrtes-Rodrigues, a sua vida ia acontecendo entre as aulas dos professores Leite de Vasconcelos, Adolfo Coelho ou Teófilo Braga; o quartel, para onde a jovem República o chamou, indiferente ao seu estatuto de estudante; Algés, onde, a partir de setembro de 1912, mora com a mulher no n.º 20 da rua da Piedade; bem como entre tertúlias nas Brasileiras do Chiado e do Rossio ou no restaurante Irmãos Unidos, "o Mata-fomes", como lhe chamava. Fazia igualmente parte do quotidiano do jovem poeta açoriano os encontros com Fernando Pessoa

² *Primeiro de Janeiro*, 28/10/1953, p. 3

num café escolhido ao acaso, onde conseguiam maior privacidade³, ou no La Gare, onde redigiu as notas biobibliográficas que este companheiro lhe confiou. Os seus dias integravam também as fugidas aos quartos alugados dos amigos Hernâni Cidade ou ao do Sá-Carneiro, para dar a ler a sua escrita e ouvir a dos companheiros.

Quando Sá-Carneiro aparecia por Lisboa, vivia no Largo do Carmo, ao pé do convento. Vinha raramente a cafés. Ia vê-lo várias vezes por semana à sua casa e ouvi da boca dele muitas das suas prosas e poemas. Era cheio, corado, com aspeto físico que contrastava com a estranha vibração da sua sensibilidade⁴.

Estes jovens que, ansiando por novos horizontes na Literatura portuguesa, escreviam e dentro do seu grupo se davam a ler, iam tentando a publicação dos seus textos nas revistas que lhes eram próximas. Em 1913, Fernando Pessoa introduz na revista *Águia*, Sá-Carneiro, António Cobeira e Côrtes-Rodrigues; de resto, é aqui que o poeta açoriano vê publicado, pela primeira vez, os seus poemas. António Cobeira faz o mesmo na *Ocidente*. Nesta revista são publicados poemas de Sá-Carneiro, Côrtes-Rodrigues, Alfredo Guisado, Fernando Pessoa e do próprio António Cobeira. Porém as incompatibilidades surgem, como sabemos, a cisão com a *Águia* acontece.

Portanto, a necessidade e vontade destes jovens terem a sua revista, onde pudessem livremente expressar a sua arte, ganha força e começa a germinar. Em 1914, vários projetos surgem, ou melhor, renovam-se. Primeiro, a *Lusitânia* que, para além dos poemas de Côrtes-Rodrigues, contaria com ele como editor. Depois a *Europa* que se assume como órgão do Interseccionismo e, como podemos ler no seu índice, o poeta açoriano participaria com “Loucura da Floresta (Página interseccionista)”. Mais tarde, cinco meses antes de *Orpheu*, surge a possibilidade de reunir em livro os textos e poemas que estes jovens criavam, “«uma Antologia do Interseccionismo». Seria este mesmo o título”, conforme consta na carta de Fernando Pessoa a Côrtes-Rodrigues de 4/10/1914 que, no volume referido, publicaria “poemas e prosas”.

Em agosto de 1914 eclode a Guerra e, ainda com o curso por terminar, Côrtes-Rodrigues parte para S. Miguel com a mulher e o filho, que nasceu neste mês.

Fernando Pessoa, que encontrara na dimensão humana e intelectual do amigo açoriano alguém capaz de o compreender, escreve-lhe estabelecendo a ponte que liga o jovem poeta ilhéu ao que vivera naqueles últimos quatro anos. Nestas

³ “Mas as horas de maior intimidade com Pessoa eram aquelas que passávamos sozinhos à mesa de um café, onde entrávamos ao acaso”, espólio Côrtes-Rodrigues, cota 44, p. 1-2

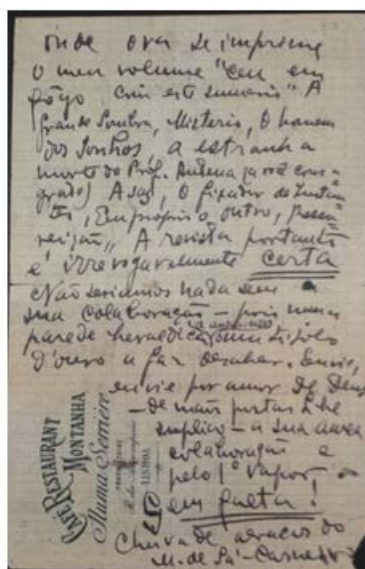
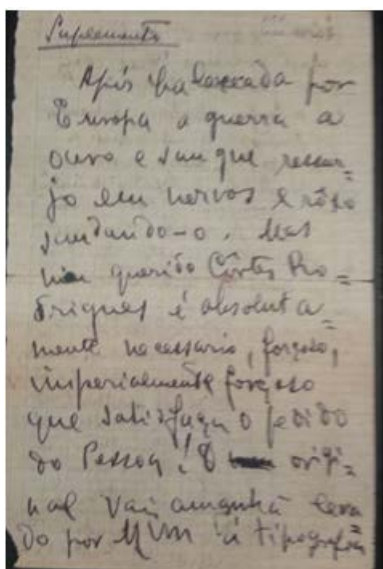
⁴ Espólio de Côrtes-Rodrigues, cx. 4-44, p. 4.

cartas o poeta plural responde às questões que o amigo lhe coloca, comenta um ou outro aspeto da sua poesia e *anima*, fala de si e do projeto comum, *Orpheu*, que em fevereiro de 1915 se realizava:

Vai entrar amanhã no prelo. Deve ter perto de 80 páginas, e é trimestral. Se você mandar colaboração para chegar aqui no vapor do princípio do mês que vem era ótimo. Não nos falte. Seria para nós um grande desgosto que a revista aparecesse sem v[ocê] colaborar⁵.

Mas não é só Fernando Pessoa quem reclama a colaboração do companheiro ilhéu, ela chega-lhe também, em “Suplemento”, numa carta de um outro amigo:

Não seríamos nada sem a sua colaboração – pois numa parede heráldica a ausência de um tijolo d’ouro a faz desabar. Envie, envie por amor De Deus – de mãos postas lhe suplico – a sua áurea colaboração pelo primeiro vapor. Sem falta! Chuva de abraços do M[áximo] de Sá-Carneiro⁶

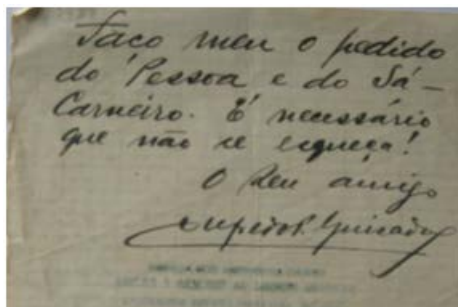


Este pedido é reiterado por um outro companheiro, num pedacinho de papel que deve ter seguido no mesmo subscrito da carta e do “Suplemento”:

⁵ Fernando Pessoa *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, carta de 19/2/1915, p. 57

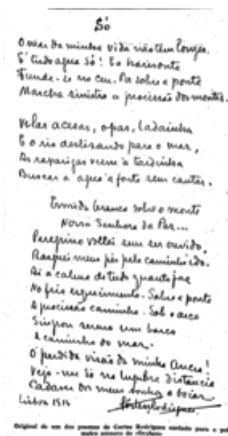
⁶ Carta de Sá-Carneiro, espólio de Armando Côrtes-Rodrigues, BPARPD, correspondência, publicada no Catálogo da Exposição *Os Caminhos de Orpheu*, Lisboa: Babel, 2015, p. 166.

Faço meu o pedido de Pessoa e do Sá-Carneiro. É necessário que não se esqueça! O seu amigo Alfredo Pedro Guisado⁷



Bilhete inédito de Alfredo Guisado

Côrtes-Rodrigues não podia, pois, faltar e envia os seus poemas pelo primeiro vapor que rumou a Lisboa. Mandou “bastantes coisas”, “o mais interseccionista” que tinha, “coisas género Outro”⁸, conforme sugere Fernando Pessoa. E, assim, a sua participação, depois de selecionada, figurará com cinco poemas: “Abertura do ‘Livro da Vida””, “Poente”, “Agonia”, “Só”⁹ e “Outro”, e, embora os tenha enviado da Ilha, em fevereiro de 1915, todos eles estão identificados com o espaço Lisboa e datados do ano anterior.



⁷ Espólio de ACR, BPARPD, correspondência 3957.

⁸ *Ibidem*, carta de 19/2/15, p. 57.

⁹ O original deste poema tem uma palavra diferente. Em *Orpheu 1* o último verso da primeira estrofe é *Marcha sinistra a procissão dos monges* e no original está *Marcha sinistra a procissão dos montes*.

O segundo número da revista é organizado com a presença de Côrtes-Rodrigues que, em maio, regressa a Lisboa para terminar o curso. Este número conta, portanto, com a colaboração de Côrtes-Rodrigues, mas não com o seu nome que tinha de ser protegido, no exame, das fúrias que Adolfo Coelho, seu professor e examinador, desenvolvera contra os rapazes da *Orpheu*.

Foi então que Fernando Pessoa, que muito frequentemente me recomendava a “duplicação da personalidade” (a frase era dele) sugeriu que arranjasse um pseudónimo de mulher, achando até excelente que aparecesse uma co-laboradora entre tantos poetas, guardado o costumado sigilo, para provocar maior curiosidade. E foi ele que escolheu o nome”¹⁰.

(...) para uma série de poesias líricas que lhe apresentei (...)”¹¹.

Violante de Cysneiros surgiu, portanto, da necessidade de proteger Côrtes-Rodrigues das retaliações de Adolfo Coelho. Fernando Pessoa sugere o desdobra-mento feminino, o poeta açoriano aceita-o e escreve na pessoa e em género/s- exo outro. O conjunto de poemas produzidos evoca em Fernando Pessoa um nome, Violante, e um apelido, Cysneiros. Esta personalidade nasce, portanto, de dois; facto que lhe confere singularidade no eventual universo heteronímico em que a situemos.

Que sabemos de Violante de Cysneiros que é única personalidade literária em *Orpheu*, a par do seu mestre, Álvaro de Campos?

A 5 de junho de 1915, no mês seguinte ao seu aparecimento e a poucos dias de ser publicado o segundo número da revista, Violante de Cysneiros envia a Fernando Pessoa uma carta que lhe chega por correio, ao escritório de Xavier Pinto & Companhia, sito no n.º 43 do Campo das Cebolas¹². Nesta carta, esta figura feminina pede ao seu destinatário que interceda por ela junto do senhor Álvaro de Campos, que lhe parece estar fora do país, para lhe dar a ler os poemas que envia e obter dele, “sublime autor da «Ode Triumphal»”, o parecer favorável que lhe permitiria a colaboração em *Orpheu 2*. Não sabemos quem escreveu a carta, poderá ter sido Fernando Pessoa ou Côrtes-Rodrigues, porém a caligrafia que emerge dela é um cursivo inglês redondo e definido, bem próximo do traço de Côrtes-Rodrigues.

Violante de Cysneiros mora em Lisboa, no número 20 da Costa do Castelo, habitando, portanto, num/um espaço medieval e, talvez não por acaso, vizinha de Afonso Lopes Vieira, poeta da tradição e da divulgação da literatura portuguesa deste período histórico, que morava no n.º 45.

¹⁰ *Primeiro de Janeiro*, 28/10/1953, p. 3.

¹¹ Espólio de Côrtes-Rodrigues, cx. 4-44, p. 6.

¹² Espólio de Fernando Pessoa com as cotas: e3-115-1-1-86_0177_85, e3-115-1-1-86-0178_85, e-3-11-1-1-86_179_86 e e-3-115-1-1-86_0180_86 e publicada por Alfredo Margarido, *Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Set. 1990, p. 115-119.

Segundo Ana Maria Binet, o apelido Cysneiros remete para o cardeal franciscano da corte dos reis católicos de Espanha, Cisneros, no qual Fernando Pessoa se poderá ter inspirado por referência à grande religiosidade do poeta açoriano e, acrescentamos nós, ao seu franciscanismo. Segundo esta docente da Universidade de Bordéus, o facto de Cysneiros estar grafado com “y” poderá ligar-se à ordem do cisne, cujos membros, nobres, juravam celebrar as festas consagradas à virgem, pela qual o poeta açoriano era devoto, notando ainda, que o cisne é o símbolo do movimento modernista hispânico.

Ainda que haja, e estamos certos que há, “ascendência” hispânica na poetisa de *Orpheu*, temos para nós que “ela” é ilhoa, tal como Côrtes-Rodrigues. É Aliete Galhoz quem o refere na introdução a *Orpheu 2*, sensibilizando açoriano o seu nome e, embora não apresente razão, ela está implícita nas referências ao espaço ilhéu que perpassa pelos versos desta “poetisa” da *Orpheu*.

Poética açórica aparte, Violante, nome aceite por Côrtes-Rodrigues, é também nome cimeiro da História de Portugal e símbolo do patriotismo português, elementos debilitados por alguns erros dos governantes da 1.^a República, e, como sabemos, atitude rejeitada pelo grupo órfico, em particular por Pessoa e Côrtes-Rodrigues. Foi Violante do Canto, abastada aristocrata terçoense que, contrariando os seus pares, apoiou, alimentando e dando aquartelamento, às tropas de António, Prior do Crato, na sua resistência contra Filipe II. Com a derrota do proclamado rei António I de Portugal e a invasão da Ilha Terceira, Violante do Canto foi levada para Espanha, encerrada em mosteiros e, mais tarde, obrigada a casar com um fidalgo castelhano, morrendo sem deixar descendência.

Tudo em *Orpheu* é pensado, porque tudo é elemento integrante de um universo dramático em construção. Portanto, ainda que possa ser especulativo, eis, pois, em nosso entender, onde poderá encontrar-se a génese do nome Violante, a descendente dramática de Violante do Canto, ora renascida do nevoeiro, fénix sebastianista revelada no Império da Poesia que *Orpheu* criava.

Como se constata, havia, sem dúvida, uma “construção dramática”, deveras “subtil”, que se estruturava, com “Fernando Armando Violante de Cysneiros” Pessoa ensaia o drama em gente a outra dimensão. No caso, com o companheiro Côrtes-Rodrigues, aquele que, de todos, “melhor e mais de dentro o compreendia”, conforme regista na página do seu diário de 21 de novembro de 1914.

E Côrtes-Rodrigues continua em *Orpheu 3*.

O terceiro número de *Orpheu* deveria ter saído em outubro de 1915 e, como sabemos, não aconteceu. Em fevereiro de 1916, o poeta açoriano regressa a S. Miguel, mas não sem antes deixar com Fernando Pessoa a sua colaboração para *Orpheu 3*. “Cavalgada de Sonho”, assim se chama o poema com que Côrtes-Rodrigues participaria neste número da revista que não chegaria a conhecer publicação.

Com a morte de Sá-Carneiro o índice da revista sofre alterações, conforme podemos constatar na carta de 4/5/1916 que Fernando Pessoa envia a Côrtes-Rodrigues em que lhe comunica o suicídio do autor de *Dispersão*:

Naturalmente *Orpheu* publicará uma plaquette, colaborada só pelos seus colaboradores, à memória do Sá-Carneiro. Logo que v.[ocê] puder, portanto – quanto antes melhor – v.[ocê] mande-me qualquer coisa (o mais esmerado possível) à memória dele. Não se esqueça. O bom era que o mandasse pelo próximo vapor¹³.

Côrtes-Rodrigues, como sempre, responde prontamente ao amigo. E, na carta que lhe envia, que torna pública no jornal *Autonómico*, anexa o poema “Cortejo Trágico” para integrar a tal “plaquette” com que *Orpheu 3* homenagearia o companheiro morto.

O tempo passou, a revista não conheceu terceiro número e, para além deste facto, Côrtes-Rodrigues sabe somente que isso constituiu angústia para Fernando Pessoa, que, em 1923, lhe escreve, falando da sua saudade, “(...) – cada vez mais tanta! – daqueles tempos antigos do *Orpheu*, do Paulismo, das intersecções e de tudo o mais que passou!”¹⁴.

Não passou.

Porém, neste tempo, o fulgor de *Orpheu* já se perdera, a morte levou alguns, a vida encarregou-se de afastar outros, como foi o caso de Côrtes-Rodrigues. Este afastamento levou a que Fernando Pessoa perdesse também o contacto sobre o que se passava na vida pessoal e coletiva deste companheiro.

Em setembro de 1921, o poeta açoriano chega à Terceira, uma vez que aí foi colocado como professor. Por este tempo saiu desta Ilha com destino à capital o jovem Vitorino Nemésio que encontraria na sua Lisboa iniciática “(...) uma modernidade tímida que deixara morrer *Orpheu*(...)”¹⁵.

Porém, *Orpheu* não morrerá.

Em Lisboa, Fernando Pessoa, embora sozinho, continuou o projeto, iniciado dez anos antes, de lançar a arte portuguesa na vanguarda da cultura europeia, inscrevendo a sua universalidade através daquilo que lhe era individual. Em S. Miguel, o poeta açoriano sabe que as verdadeiras conquistas políticas passam pela afirmação cultural, pelo que, implicado no Movimento *Autonómico*, vive na sua poesia, como no resto da sua intervenção cultural, o seu “sentimento açoriano”, ou seja, chama a si a tarefa de revelar a identidade açoriana, missão que o acompanhará até ao último dos seus dias, tal como ao companheiro lisboeta.

¹³ *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, p. 68.

¹⁴ Carta de 4/8/1923, p. 71.

¹⁵ *Jornal do Observador*, p. 24.

O projeto cultural de *Orpheu* acompanha, portanto, Côrtes-Rodrigues, mas, porque em outro tempo e espaço, de outro modo. Com efeito, há que ter em conta que, embora as ilhas açorianas sejam parte integrante de Portugal e, portanto, do seu Ser, a realidade social e, sobretudo, política e cultural vivida no continente e nas ilhas é, neste tempo, bastante diferente. Pelo que o modo de realizar o desígnio do Homem Novo, o Homem que emergira na senda de *Orpheu*, seria diferente no espaço continental e no espaço ilhéu.

Portanto, ao contrário do que alguma crítica entendeu da produção poética de Côrtes-Rodrigues, neste tempo, afastando-o do Movimento de que foi parte integrante, defendemos que, quer a sua produção poética, mas, sobretudo, a sua ação cultural, seguiram os caminhos que ele iniciara na década anterior. O que deciframos na poesia e em particular no teatro de Côrtes-Rodrigues é semelhante ao que, neste tempo, o Brasil manifesta na sua arte, ou seja, a procura da raiz, a revelação da linguagem falada do povo, a constante telúrica e, no caso particular açoriano, o tema da diáspora.

Posto isto, ousamos afirmar que a produção poética de Côrtes-Rodrigues deste período, que a receção crítica continental de Gaspar Simões rotulou, depreciativamente, de Literatura regionalista, é uma outra face do Modernismo português, semelhante ao que caracterizou este Movimento no Brasil.

Doze anos depois, em novembro de 1935, Fernando Pessoa termina o texto que vimos citando, afirmando: “Orpheu acabou, Orpheu continua”. E, de facto, *Orpheu* continuou como continuaram em *Orpheu* os que o construíram e nele se construíram, como é o caso do poeta que é “directamente de Orpheu”. Neste texto, que se revelaria de despedida, Fernando Pessoa, que, depois do tempo da *Orpheu*, só se encontrou com Côrtes-Rodrigues uma única vez, em 1928, num momento de profunda crise existencial da vida do poeta açoriano, transmite-lhe, ainda, o “desejo” de que

(...) se não embrenhe demasiado, como de há tempo se vem embrenhando, no catolicismo campestre, pelo qual facilmente se aumenta o número de vítimas literárias da pieguice fruste e asiática de S. Francisco de Assis, um dos mais venenosos e traiçoeiros inimigos da mentalidade ocidental.

Côrtes-Rodrigues toma conhecimento deste “desejo” e recebe-o, conforme podemos constatar pelo que diz numa carta que escreve a Eduíno de Jesus, vinte anos depois: “Eu merecia o beliscão e aceito-o com a amizade sincera de quem mo deu. Mas o nosso pai S. Francisco é que não merecia a dureza e injustiça destas palavras (...)”¹⁶. E a João Afonso, a propósito da crítica por ele feita à Antologia organizada por Eduíno de Jesus, esclarece: “Pessoa chamou a esses poemas”, referindo-se a Violante de Cysneiros, “uma maravilha subtil de criação

¹⁶ *Ibidem*, p. 157.

dramática» – não me envaidece a citação. E sinto que se me tivesse perdido, ter-me-ia encontrado nela”¹⁷.

E, na verdade, como apresentámos, Côrtes-Rodrigues, o poeta que “é diretamente de Orpheu”, nunca se afastou do Movimento de que foi parte integrante; e, como afirma, mesmo que o tivesse feito, as palavras do amigo Fernando Pessoa seriam, só por si, bastantes para que o reencontro acontecesse.

¹⁷ *Atlântida*, n.º 2, Out./Nov. 1956, p. 114.

Referências Bibliográficas

Jornais e revistas

- A Águia*, Porto, 2.^a série, n.º 15 (Mar. 1913), p. 97.
Atlântida, Angra do Heroísmo, vol. I, n.º 2, (Out./Nov. 1956), p. 114-118.
O Primeiro de Janeiro, Porto, 28/10/1953, p. 3.
Orpheu: Revista Trimestral de Literatura, Lisboa
República, Lisboa, 16/4/1965, p. 7-11.

Bibliografia

- ALMEIDA, Anabela, *As constantes de Orpheu na obra de Armando Côrtes-Rodrigues*, Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses/Estudos de Literatura, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014.
- BINET, Ana Maria, “Violante de Cysneiros, un moi féminin d’Armando Côrtes-Rodrigues ou l’Anima d’Orpheu”, *Femme et écriture dans la Péninsule Ibérique*, tome II, Paris: L’Harmattan, 2004, p. 11-23.
- CÔRTEZ-RODRIGUES, Armando, *Armando Côrtes-Rodrigues e Eduíno de Jesus: Correspondência*. Ed. Fernando Aires, Ponta Delgada: Museu Carlos Machado, 2002.
- GALHOZ, Maria Aliete, *Orpheu 2*, (2.^a reedição), Lisboa: Ática, 1979, p. VII-LXVII.
- NEMÉSIO, Vitorino, *jornal do Observador*, Lisboa: Verbo, 1974.
- PESSOA, Fernando, *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, Ed. Joel Serrão, Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
- SIMÕES, João Gaspar, “A Geração de Orpheu – Alfredo Guisado, Armando Côrtes-Rodrigues e outros”, *História da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, p. 518-523.

Alfredo Guisado e os fios do discurso

Fernando de Moraes Gebra¹

Das oito narrativas de *Céu em fogo*, de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), há um interessante texto intitulado “Asas”, e dedicado a Alfredo Pedro Guisado (1891-1975). Essa composição, datada de outubro de 1914, apresenta as sensações do narrador de “laivos de sonho, de beleza e pasmo – de inquietação, misteriosamente”² acerca de um artista russo chamado Petrus Ivanowitch Zagoriansky. O conto poderia ser lido como “um texto diante do espelho: vendo-se, pensando-se”³, pois o escritor russo funciona como um manifesto do Paulismo, vanguarda literária derivada da palavra que intitula o poema “Pauis”, de Fernando Pessoa (1888-1935), publicado no número único da revista *A Renascença* (fevereiro de 1914). Em artigos publicados na revista *A Águia*, em 1912, Fernando Pessoa discorre acerca de se encontrar em tudo um além, tal como ocorre em versos do poema: “Dobre longínquo de outros Sinos”, “Estendo as mãos para além”, “O Mistério sabe-me a eu ser outro”⁴. Como características dessa vanguarda, podem-se destacar: impressões vagas e difusas, sinestésias, pontos de suspensão, construções insólitas e preferentemente nominais das frases, uso abundante de maiúsculas para substantivos abstratos, profusão metafórica, paisagens esfumadas e melancólicas, que geram efeitos de sentido de tédio, melancolia e absurdo⁵.

No conto “Asas”, Petrus Ivanowitch Zagorianski postula uma estética do Ar, isto é, impressões vagas e difusas, em oposição à solidez de um pensamento lógico-racional de matriz positivista. Como propõe Fernando Pessoa, trata-se de

¹ Universidade Federal da Fronteira Sul.

² Mário de Sá-Carneiro, *Céu em fogo*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 116.

³ Carlos de Oliveira, “Micropaisagem”, in *O aprendiz de feiticeiro*, Lisboa: Sá da Costa, 1979, p. 206.

⁴ Fernando Pessoa, *Poesia (1902-1917)*, Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine, Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, p. 213.

⁵ Fernando Guimarães, *O modernismo português e a sua poética*, Porto: Lello, 1999, p. 69-70.

explorar o além das coisas, o “Dobre longínquo de outros Sinos”. A personagem do conto de Sá-Carneiro postula a existência de outras realidades em que há almas subtis e voláteis de corpos de outros mundos. “Tudo o que é sólido dissolve-se no ar”: a famosa frase de Marx & Engels encontraria ecos nesse conto, que celebra a Paisagem móvel, vibrátil e oscilante e chega a afirmar a presença de outros eus no eu que fala: “Tanto que chego a lembrar-me, em verdade, se não serei só eu, mas muitos, isto é: todos os personagens da minha vida...”⁶. Trata-se, pois, de uma tendência geracional de despersonalização, presente na produção literária do grupo de *Orfeu*, do qual faz parte Alfredo Pedro Guisado, foco de interesse do presente ensaio.

Na introdução para *Tempo de Orfeu* (que reúne os livros publicados de 1915 a 1918), Urbano Tavares Rodrigues enfatiza a despersonalização como um importante elemento composicional do discurso poético de Alfredo Guisado: “A despersonalização toma um cunho dramático, por vezes histriónico, em paisagens de pura tapeçaria, meros cenários com aias de rainha, deuses e reis do Egípto, palácios onde o medo é o bobo do silêncio”⁷. Dessa forma, o eu metamorfoseia-se em outros eus, próximo do fenômeno da heteronímia pessoana. O eu chega a metamorfosear-se na própria paisagem, em poemas de *Elogio da paisagem* (1915)⁸: “Sou paisagem-cetim num olhar quedo” (“Ante a paisagem”), “Sou distância de mim sobre os outeiros” (“Elogio da distância”), “Toda a paisagem está dentro de mim” (“Romaria dos ecos”). A dispersão do sujeito é tanta que ele não se chega a reconhecer: “Pergunto-me quem sou. Não sei. Hesito” (“Meus olhos pra o luar”), “Não sei se sou o que vos está olhando / Ou se serei o meu olhar pra vós” (“Oração do silêncio aos lagos”), “Sou o perfil dalguém que me perdeu” (“A fala do silêncio”).

De maneira análoga ao posicionamento de Yvette Centeno⁹ sobre o bilinguismo de Fernando Pessoa como uma das motivações psicológicas para o fenômeno da heteronímia, é possível entender a origem galega dos pais de Alfredo Pedro Guisado como elemento fundamental da sua trajetória poética. No seu livro de estreia *Rimas da noite e da tristeza* (1913), em particular no poema “Duas terras”, encontra-se um Eu dividido entre duas culturas: o galeguismo da Mondariz rural e a urbanidade da Lisboa citadina. Desde o primeiro poemário, os textos guisadianos são carregados de tonalidades elegíacas e paisagens laurentas e crepusculares carregadas de melancolia, como sintoma de um mal estar

⁶ Mário de Sá-Carneiro, *op. cit.*, p. 121.

⁷ Urbano Tavares Rodrigues, “Redescoberta da poesia de Alfredo Guisado”, in Alfredo Guisado, *Tempo de Orfeu (1915-1918)*, Lisboa: Portugalia, s/d, p. XII.

⁸ Alfredo Guisado, *Tempo de Orfeu (1915-1918)*, Lisboa: Portugalia, s/d, p. 3-15. Toda vez que se fizer referência aos poemas de Alfredo Guisado, indicarei apenas a página dessa edição.

⁹ Yvette Centeno, “Bilinguismo e criatividade”, in *Fernando Pessoa: Os trezentos e outros ensaios*, Lisboa: Editorial Presença, 1988, p. 77-89.

peninsular. Trata-se de uma época de profundas transformações, tanto em Portugal como na Galiza, e também de grandes decepções no plano político, marcado pela Restauração monárquica centralista em Espanha, e pelo caos resultante das várias fações republicanas em Portugal.

O autor incursionou no Decadentismo e no Simbolismo no livro *Distância* (1914), do qual faz parte o poema “Asas quebradas”, publicado anteriormente na revista *Renascença*. Já *Elogio da paisagem* (1915), conforme Eloisa Alvarez, sem abandonar os elementos simbolistas, produz-se “o início da configuração da aventura ontológica própria do modernismo: a dissolução especular entre o Eu e a alteridade”¹⁰. A partir desse livro, Guisado passa a utilizar o nome de Pedro de Menezes, entendido por Carlos Pazos Justo como estratégia de distanciamento da “experiência modernista perante a sociedade lisboeta”¹¹, isto é, “para desvincular a produção literária do seu nome próprio e, portanto, preservá-lo perante a crítica maioritariamente hostil contra os *malucos do Orpheu*”¹².

Após a publicação de *As treze baladas das mãos frias* (1916), aparece *Mais alto* (1917), no qual se inserem “poemas de temática histórica portuguesa (os dezasseis poemas integrados em Alcácer-Kibir e O Infante; Sagres; O sonho do Infante; A Morte do Infante).”¹³ Nesse livro, encontram-se imbricados procedimentos saudosistas, simbolistas e modernistas. Trata-se do apogeu modernista do autor, também presente em *Ânfora* (1918). Nesse poemário, estampam-se também os treze sonetos publicados no primeiro número da revista *Orpheu*. A partir de *A lenda do rei boneco* (1920), a face renovadora do modernismo começa a dar lugar à face tradicional das suas origens familiares aldeãs da Galiza. Nesse sentido, o livro *Xente d’a aldea* (1921) pode ser entendido da seguinte maneira:

Só que três anos depois de ter conseguido uma voz pessoal integrada no Modernismo, o poeta responde ao apelo de umas raízes que aninhavam na alma e escreve na língua materna um livro que é uma confissão de amor à terra, à cultura, à sentida voz do povo galego e à sua luta por uma identidade desde sempre ameaçada pelo centralismo que, arrancando de tempos longínquos, conheceu a pressão política unificadora dos Reis Católicos empenhados na construção desse paradigma utópico que se quis chamar Espanha¹⁴.

¹⁰ Eloísa Alvarez, “Estudos de Xente d’a aldea”, in *Alfredo Guisado: cidadão de Lisboa*, Lisboa: Horizonte, 2002. p. 198 (182-211).

¹¹ Carlos Pazos Justo, “Aproximação à trajetória de Alfredo Guisado na década de 20”, in Petar Petrov, Pedro Quintino de Sousa, Roberto López-Iglesias Samartín, Elias J. Torres Feijó, *Avanços em literaturas e culturas africanas e literatura e cultura galegas*, Santiago de Compostela: Através Editora, p. 235 (235-252)

¹² Carlos Pazos Justo, *Relações culturais intersistémicas no espaço ibérico. O caso da trajetória de Alfredo Guisado (1910-1930)*, Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2015, p. 291, grifos do autor.

¹³ Eloísa Alvarez, *op. cit.*, p. 199.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 201.

Conforme Óscar Lopes, a par da “evocação da terra, paisagem e tipos” e “pequenos quadros dialogados de costumes”, percebe-se em *Xente d’a aldeia* uma “resistência à absorção castelhanizante e sobretudo à exploração social”, prenúncios de um Neorrealismo¹⁵. Alfredo Guisado, que assumira vários cargos junto ao movimento agrarista (tanto no enclave lisboeta como na Galiza), e colaborara com poemas e textos políticos no periódico sindicalista-agrarista *El Tea* (principalmente entre os anos de 1912 a 1915), estabeleceu diálogos com membros do movimento galeguista, da *Xeración Nós*, como Castelao (1886-1950) e Vicente Risco (1884-1963). As intervenções de Guisado nos campos cultural e político galegos relacionam-se, pois, à busca por uma identidade galega e a necessidade de desmascarar esse “paradigma utópico que se quis chamar Espanha”.

Durante o Estado Novo salazarista, Alfredo Guisado atuou no único jornal de oposição permitido, *República*, no qual foi diretor adjunto (1954-1972) e responsável, desde 1943, por uma coluna literária intitulada “O que se escreve e quem escreve”, do suplemento semanal *República das Letras*. Entretanto, a produção poética do autor começa a escassear-se depois de *As cinco chagas de Cristo* (1927), chegando a um silêncio final com a morte do autor em 1975. Em 1969, a pedido de amigos, reuniu quatro de seus livros sob o título *Tempo de Orfeu*. Nas vésperas de sua morte, publicou um livro de contos infantis intitulado *A pastora e o lobo e outras histórias* (1974) e deixou um livro de poemas inacabado e intitulado *Semíramis*. Postumamente, Fernandes Camelo publicou uma edição chamada *Tempo de Orfeu II*, que reúne um livro inédito projetado por Guisado e composições poéticas do autor no jornal *República*, sob o pseudônimo de Filomeno Dias.

Pelo que se percebe, nos anos posteriores ao livro *As cinco chagas de Cristo*, Alfredo Guisado pouco se interessou pela publicação de suas obras, o que explicaria talvez a sua escassa fortuna crítica, que Eloísa Alvarez chama de “desmerecida inércia historiográfica”¹⁶. A autora menciona os poucos estudos que lhe foram dedicados, dos quais destaco o de José Carlos Seabra Pereira (1976 e 1977), que logo após a morte de Guisado (1975), escreveu dois artigos jornalísticos, posteriormente refundidos, “que lhe coube analisar, definir e exemplificar mais amplamente a progressão temática e estilística do poeta”¹⁷.

Ora, por esses dados levantados acerca de Alfredo Guisado, com uma escassa fortuna crítica composta por artigos de jornal, ensaios breves e apenas um livro (o incontornável estudo de Carlos Pazos Justo), torna-se necessário

¹⁵ Óscar Lopes, *História ilustrada das grandes literaturas*, VIII, *História da literatura portuguesa*, vol. II, Época contemporânea, Lisboa: Estúdios Cor, 1973, p. 716-717.

¹⁶ Eloísa Alvarez, *op. cit.*, p. 184.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 184.

um estudo mais sistemático da sua produção poética. Neste pequeno ensaio, destaco os elementos saudosistas e simbolistas, a partir dos quais é possível detetar a “preocupação obsessiva de descobrir *quem somos e o que somos como portugueses*”¹⁸. Esse aspeto é fundamental para se entender como ocorrem as projeções dos mitos universais e portugueses na configuração simbólico-figurativa dos poemas dos autores da geração de *Orpheu*, que constitui, segundo Lourenço, um movimento inserido “num amplo movimento histórico-espiritual, comandado pelo fenómeno de uma relação perturbada do escritor com a realidade nacional que o engloba”¹⁹.

O poema XI, da secção “A elegia do silêncio” (do livro *Mais alto*) poderia ser lido como a gênese do fazer poético de Alfredo Guisado, pois nele se desdobram motivos frequentes em sua poesia, tais como a temática da melancolia e das recordações do passado. É na paisagem da aldeia que se tingem os poemas dos mais diversos matizes de colorações: “É a aldeia onde nasceu / A cor das minhas canções” (p. 72). É essa a Paisagem ideal, no sentido de imaginário e simbólico, atribuído por Lacan em oposição ao Real²⁰. A angústia por não apreender o Real, que estaria fora dos muros da linguagem, faz com o que o sujeito desdobre a sua paisagem interior, metamorfoseando-a na paisagem exterior, a partir do Imaginário e do Simbólico. A dificuldade que a linguagem lógico-racional apresenta em nomear sensações que vão além da esfera do sensível faz com que o poema utilize outros recursos imagísticos, buscando criar outras paisagens, reflexos da Paisagem com maiúscula. A passagem desse mundo sensível para o mundo inteligível, no sentido atribuído por Platão e pela teoria das correspondências de Baudelaire, opera-se quando se abre “A porta que dá passagem/ Pra as minhas recordações”, isto é, a porta que se abre para o cruzamento de sensações, imagens, recordações. Em muitos dos poemas de Guisado, encontra-se um sujeito melancólico, que perdeu algo que conscientemente nem sabe o que é²¹ (“Lenços no Longe a acenar/ Pra alguém que nunca partiu,”). O eu-lírico desses poemas é, no fundo, um sujeito carente, que busca preencher os vazios da linguagem, a partir da criação de outra linguagem que lhe possibilite uma travessia para outros mundos, nos quais haveria plenitude de sensações e recordações, com a fusão dos níveis temporais do discurso, no encontro com o tempo mítico.

Dessa forma, a poesia de Alfredo Guisado apresenta uma mitologização da História, no sentido de aplicar categorias míticas à visão historiográfica, em

¹⁸ Eduardo Lourenço, *O labirinto da saudade: Psicanálise mítica do destino português*, Lisboa: Gradiva, 1978. p. 89-90, grifos do autor.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 91.

²⁰ Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 2: Introducción del Gran Otro*, Buenos Aires: Paidós, 1987.

²¹ Sigmund Freud, “Luto e melancolia”, in *Obras completas de Sigmund Freud*, v. 12. Trad. Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 175 (170-194).

oposição ao discurso racionalista e positivista. O poema "Mykerinos", por exemplo, faz parte da trilogia dos reis do conjunto de poemas "Ibis". A sombra doente da primeira estrofe apresenta um poder evocatório da palavra, pois "Quando fala nos lagos nascem cisnes". A sombra que pode ser relacionada à alma, transfigurar-se-á em outro ser, a partir da afirmação da metempsicose, como se apresenta na segunda estrofe do poema

Há dentro dele a múmia doutro rei,
Um outro Nilo, uma outra Antiguidade,
Outra Mênfis de bruma, outra cidade
Onde fui sacerdote, onde habitei (p. 79).

Nota-se que o último verso dessa estrofe afirma a metempsicose no caso específico do eu-lírico, sacerdote dessa "Outra Mênfis de bruma", onde a "múmia doutro rei" se transfigura nesse rei. Nesse sentido, é possível perceber que o Eu se transfigura em arquétipos, nessas outras identidades que possibilitam a plenitude das sensações. Esse movimento contínuo de metamorfoses, representado no poema pelo poder evocatório das palavras, pelos "véus de opala", que dão o sentido hermético da experiência alquímica, pelo voo da "Águia imensa", possibilita o pouso "no Passado", com maiúscula, que representa o movimento rumo ao Arquétipo, à reminiscência, ao inconsciente coletivo, matriz desse povo do nevoeiro, que é o Portugal de Guisado.

Nesses labirintos de ecos presentes na Paisagem tecida pelas fiandeiras ("A canção das fiandeiras"), cores e sons conjugam-se na composição de paisagens melancólicas, outonais, desérticas, sombrias e estéreis, que constituem estados de alma de um eu carente que não consegue preencher seus vazios e se vale dos fios do discurso para a construção simbólica da sua paisagem interior: "Somos prenúncios de Outono / E folhas ao abandono / A cair dos arvoredos" (p. 10). A Paisagem, construída pelas filigranas do discurso poético, apresenta uma combinatória de certos elementos lexicais recorrentes: Paisagem, Distância, Mistério, Alma, Saudade, Sonho, Lua/luar, Sol/sol, Sombra/sombra, espelho, castelo, doente, fiandeira, roca, bordar, bailado, naus, dentre outros. Esses elementos apontam para uma atmosfera simbolista, marcada por maiúsculas alegorizantes, com a nomeação de paisagens abstratas, relacionadas aos estratos subjetivos e inconscientes do eu-lírico, às marcas do inconsciente coletivo da nação portuguesa, e até mesmo aos universos transcendentais.

No poema "A fala do silêncio" (p. 9-10), o processo de metamorfose do eu-lírico, que o transforma em Eu/Outro e Eu/Outro Eu, apresenta o que José Carlos Seabra Pereira chama de "especularidade"²², pois o eu, "feiticeiro da Paisagem"

²² José Carlos Seabra Pereira, "Trajectória poética de Alfredo Pedro Guisado", in *Colóquio/Letras*, n.º 33, Set. 1976, p. 80 (79-82).

não apenas opera sua magia na transformação do espaço: “Minha presença faz adormecê-la / Há castelos esguios no meu vê-la”, ou ainda anima elementos da natureza: “Na Paisagem, os lagos são mendigos / Mendigam sombra sob pálios velhos”. As metamorfoses atuam sobre o próprio eu, perdido nos labirintos das “Salas-rainha onde já fui pajem”, ou ainda “Sou o perfil dalguém que me perdeu”.

Nesse poema de *Elogio da paisagem*, tal como no mito de Narciso, o eu-lírico contempla sua imagem nos lagos: “Quando me fito, vejo-me nos lagos”. Entretanto, não se trata de uma imagem nítida que possa ser contemplada com tranquilidade na superfície de águas paradas de um lago. O processo de combinação de imagens vai além de uma composição paisagística estática, pois todos os elementos da natureza estão em constante movimento, o que explica que entre os olhos do lago e os olhos do eu-lírico caiam espelhos: “E entre os meus e os seus olhos caem espelhos”. As imagens desse eu tornam-se plurívocas, perdendo-se ao longo de multiplicações e refrações desses espelhos que se fundem às imagens do lago. A refração das imagens possibilita uma busca inquietante rumo ao infinito, espaço simbólico no qual “Eu regresso franjando véus antigos.”

Essas imagens produzidas nos lagos e nos espelhos permitem o desdobramento do eu. O eu torna-se outro: “Estendo para ti meus longos braços/ E encontro-me depois nos teus abraços” (p. 10). Conforme Clément Rosset²³, a noção de duplo implica no paradoxo de ser ao mesmo tempo uma coisa e outra. Otto Rank²⁴ relaciona esse fenômeno com o medo ancestral da morte, isto é, o duplo pode ser entendido como garantia da imortalidade ou como um espectro anunciador da morte, manifestando-se em fenômenos como a sombra (“Encontrei minha sombra destronada”, p. 89) e o espelho (“Espalhava-os a medo nos espelhos”, p. 76), ou ainda o sonho, lugar de liberação do inconsciente.

Uma lenda que um dia me contaram.
Um sonho que levaram
Do que sou,
Pra a minha antiguidade.
Rodízio do moinho da Saudade (p. 36)

Essa estrofe faz parte do poema “Balada do luar”, do livro *As trezes baladas das mãos frias*. Os verbos “contaram” e “levaram”, no pretérito perfeito, indica mudança de estado, movimento confirmado pelo “Rodízio do moinho da Saudade”, que remete a um tempo não-linear, tempo contrário ao pensamento lógico-racional, uma vez que fundado na “lenda” e no “sonho”, tempo cíclico, tal como as transformações e as mudanças de forma da lua. Os pensamentos mítico

²³ Clément Rosset, *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão, Apres. e Trad. José Thomaz Brum, Porto Alegre: L&PM, 1998, p. 21.

²⁴ Otto Rank, *O duplo*. Tradução Mary B. Lee, Rio de Janeiro: Alba, 1939.

e mágico, próprio das artes de vanguarda, opõem-se ao sentido positivista, determinista e mecanicista das leis de causa e efeito que norteariam o mundo. Nos poemas de Alfredo Guisado, encontra-se o tempo mítico, não-linear, marcado pelo “eterno retorno às formas iniciais”, conforme Chevalier & Gheerbrant discorrem sobre a simbologia da lua²⁵. Mais do que o Sol, constantemente relacionado na poesia de Guisado com o pôr-do-sol (“O Sol, no longe, antes da morte, eu sei”, p. 49; “Entardece. É sol-posto”, p. 61), é a Lua, “padroeira da tecelagem”, que conduzirá os fios do discurso da Paisagem dessa poesia outonal, crepuscular e sombria: “Roca com que a Lua fia” (p.69).

Como se sabe, o sujeito constitui-se na e pela linguagem e esta apresenta a capacidade de mediação entre o sujeito e o mundo. A impossibilidade de apreensão do Real que está fora do muro da linguagem, no entender de Lacan, faz com que o sujeito precise nomear os objetos, construindo imagens e símbolos. O Paulismo, como movimento marcado por experimentos na linguagem, na tentativa de ir além do muro da linguagem, de criar realidades multifacetadas, apresenta forte componente esteticista. Dito de outra forma, os poemas tecem-se com linguagem, que tenta suprir os vazios e a sensação de angústia do sujeito perante o Real, o que explica o facto de a poesia de Guisado ser marcada por uma profusão metafórica e simbólica.

O poema “A saudade” reveste-se de três importantes metáforas: “luar do coração”, “outono dos sentidos”, “palavra em oração”. Tal como uma prece (“A missa em que ajoelho e vou rezar), o eu-lírico despersonaliza-se: “porque me não sei”. O eu não é apenas um eu, mas a voz coletiva, “a voz do povo” que sonha com o rei D. Sebastião, a ponto de o eu converter seu destino e sua identidade na esperança desse Império espiritual e fraterno anunciado nas profecias sebasticas. Das profecias, destaca-se a “volta em manhã de névoa”, o regresso do rei que não é mais o ser histórico, o que ficou sepultado nos areais de Alcácer Quibir, mas o ser mítico, cujas qualidades serão encarnadas em outro messias: “é sempre novo”. O poema fecha-se com a “manhã de névoa”, segunda recorrência no texto, que anuncia o advento do Quinto Império, após “travessia de um nevoeiro cerrado.”²⁶ O poema apresenta um jogo metafórico próximo de uma estrutura silogística, em que saudade = coração, coração = rei (“Meu coração talvez que seja o rei”), o que leva a uma conclusão de rei = saudade, o que reitera a metamorfose do ser histórico no ser mítico, do passado no presente, da alma do eu-lírico que se transforma na manhã de nevoeiro, a agitar o desejo do Sonho, da utopia.

“Saudade” faz parte do ciclo poemático intitulado “Alcácer Quibir”, uma das oito partes do livro *Mais alto* (1917), que além dessa secção, apresenta “Elegia

²⁵ Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, Trad. Vera da Costa e Silva *et alii*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 561.

²⁶ Miguel Real, *Nova teoria do sebastianismo*, Alfragide: D. Quixote, 2014, p. 207.

do silêncio”, “Íbis”, “Sete orações duma boca defunta”, “As cinco aias da rainha cega”, “As exéquias da princesa”, “Outonal” e “O infante”. Tanto “Alcácer Quibir” como “O infante” destinam-se a motivos históricos, centrados na decadência da Pátria portuguesa e na elaboração mítica do sebastianismo (“Alcácer Quibir”) e no apogeu dos grandes descobrimentos marítimos, centrados no desenvolvimento técnico empreendido pela fundação, pelo Infante D. Henrique, da Escola de Sagres (“O infante”).

A secção “Alcácer Quibir” apresenta múltiplos pontos de vista acerca do sebastianismo. O desastre da batalha é visto pelo ponto de vista: 1) dos árabes: “Da minha Antiguidade eu sou um pajem / E as minhas mãos cansadas e morenas / Falam da sombra. O sonho se demora (p. 49); 2) das princesas e aias árabes: “Porque leva o meu Pai o elmo e a lança? / Porque adormece a Tarde no meu peito / E se torna da cor da minha trança?” (p. 46); 3) das guitarras portuguesas levadas na batalha: “Onde irão as mãos antigas / Que em gestos breves e frios, / Com nossas cordas, os fios / Bordaram tantas cantigas?” (p. 52); 4) da armadura abandonada: “No meu peito outro peito teve abrigo / E outros braços guardei dentro em meus braços, / Outros passos guiaram os meus passos, / Conheci noutros dedos o perigo.” (p. 55); 5) do mar que interroga as naus em seu regresso da batalha: “Donde vindes, ó naus, ó minhas brancas mãos? / Onde ficou el-rei que era um afago nosso, / Que prendia o Sonhar nos seus dedos cristãos / E levava a Saudade em volta do pescoço? (p. 58).

Dos 16 poemas que compõem “Alcácer Quibir”, destaco “O túmulo vazio” (p. 62), soneto no qual o autor faz uma combinatória de sons e imagens significativos para a construção do mito do Encoberto. Nos tercetos do poema, a dimensão trágica da derrota de Portugal na batalha contra os muçulmanos é substituída pela dimensão profética do advento do Encoberto, pois o túmulo se encontra vazio: “Sobre o sepulcro abandonado e frio”. Ao contrário do segundo quarteto e de outras recorrências nos demais poemas dessa secção, em que se encontra a figura do “Sol-posto na batalha”, isto é, o pôr-do-sol, imagem crepuscular que simboliza a morte do dia e, portanto, a morte da nação; nos tercetos, o Sol ilumina esse “túmulo vazio”: “Sol numa ogiva”.

No poema “El-Rei”, em que há uma imagem crepuscular do “Sol que morre / Na praia dum país todo de véus”, D. Sebastião recebe o seguinte tratamento metafórico: “El-rei: – ogiva entre o Mistério e o Mar”. O Mar remeteria ao Portugal dos grandes descobrimentos, ao passado histórico, enquanto o Mistério, à esperança mítica do Portugal do Quinto Império. Os arcos em ogiva, comuns na arquitetura medieval gótica, representam mãos em prece, ansiosas por tocar o Céu, imagem presente no poema “O elogio das lanças”: “As lanças lembram dedos / Erguidos para o Céu a procurar anéis...”. No poema “No palácio do rei moiro”, nova recorrência da figura ogiva: “E espreitava ao Sol-morto das ogivas

/ Pois das ogivas via-se o Passado". Se, nesse poema, o "Sol-morto" se encontra nas ogivas, e se essas são arcos que ligam o passado heroico ao futuro incerto, em "O túmulo vazio", o Sol não está morto e se associa à ogiva a iluminar o túmulo vazio do rei, na esperança mítica que engendra o sebastianismo: "Entra um braço da Luz que assenta a mão".

Há no poema cinco recorrências de fonema bilabial surdo /p/ em "Passado", "repara", "Passado", "perfume", "sepulcro", e cinco de bilabial sonoro /b/ em "bater", "bater", batalha", "brava", "braço". O número cinco é fundamental para os sentidos herméticos de poemas como esse, pois representa, simbolicamente, as cinco chagas de Cristo, título do livro que Guisado publicou em 1927, e cuja epígrafe é a primeira estrofe de "O túmulo vazio":

Recordar o Passado é asa morta
De inquieta ave que inda voa além,
É como quem ouviu bater à porta,
Abre-a e repara que não está ninguém.

No presente poema, o Passado alegorizado representa "a lança imortal da minha Raça!", que toca o coração do eu-lírico. Percebe-se, pois, em *Mais alto*, um gradativo aumento de interesse de Alfredo Guisado pelas motivações históricas que enformam o inconsciente coletivo da nação portuguesa. Nota-se que, gradativamente, o autor vai deixando os experimentos inovadores da linguagem, comuns ao vanguardismo que esteve na esteira da *Orpheu*, para adentrar outras paisagens, não mais aquelas brumosas e impalpáveis dos primeiros livros, mas aquelas que ainda doem como feridas no inconsciente coletivo do povo português, o que explica o facto de *As cinco chagas de Cristo* ser o livro que representa batalhas nas quais Portugal foi derrotado, metáforas do sangue derramado que o simbolismo da "rosa brava" do poema "O túmulo vazio" encerra: "E o rei que só viveu numa medalha / Evolou-se ao Sol-posto na batalha / Como o perfume duma rosa brava".

Ao se preocupar com as feridas históricas, Alfredo Pedro Guisado começa a tocar em outras feridas de ordem identitária, relacionadas ao galeguismo de *Xente d'a aldeia* e à postura civil de militância contra o regime salazarista. Isso explicaria, em certa medida, um interesse maior por parte de Guisado pela atividade jornalística e ensaística desenvolvida em *República* a partir de 1943. O que fica da poesia de Guisado é o facto de o poeta tecelão ter bordado os fios de um discurso que, na esteira do Simbolismo e do Paulismo, pouco apresenta de lógico-racional, pois se constrói nas águas profundas do mito e do rito.

Muitas Faces, Um Só Rosto. Roteiro Poliédrico na Obra Literária de José de Almada Negreiros

Celina Silva¹

“Eu não viajei aventuras
senão legitimidade.”

Almada

Nenhuma obra actuante na cultura portuguesa do século XX atinge a especificidade da produção artística de José de Almada Negreiros (1893-1970); apesar de iniciada nos anos 10, permanece, contudo, ainda incógnita sob muitos aspectos, visto estar longe de ser conhecida na totalidade. O que a particulariza, para além do acabado de mencionar, deriva da conjugação de relevante talento inventivo, espontaneidade trabalhada por posterior disciplina, rigoroso trabalho de releitura crítica, por vezes levado até ao limite, bem como de invulgar capacidade em assumir riscos. Tal combinatória engendra um mundo criativo único, onde géneros, modos, *ismos* se imbricam numa processualidade plural, percurso dialéctico visando a auto-superação, gérmen de vivência expressiva e actuante, inerente a uma forte necessidade interventiva, marca universal da sua trajectória em perene devir. Voz-presença, ora estridente ora sibilina, Almada comunica constantemente², alertando para questões se lhe afiguram fundamentais: Ser,

¹ Universidade do Porto, Faculdade de Letras.

² “Poeta-romancista-novelistadramaturgo-ensaísta-conferêncista-desenhador-pintor-vitralista-gravador-ilustrador-caricaturista-humorista-bailarino-cenógrafo-figurinista-coreógrafo”, no dizer de José Manuel dos Santos, in *ALMADA: O QUE NUNCA NINGUÉM SOUBE QUE HOUVE, DOCUMENTA*, Lisboa: Fundação EDP, Documenta, 2015, p. 7 e ainda compositor, performer, actor

Tempo, Conhecimento, Arte. A consciência plena, embora precoce, do papel da ordem estética enquanto entidade estruturante do Ser, encaminha-o para a incessante experimentação de práticas artísticas distintas, permanente exercício simbiótico de conhecimento, crítica e criação enquanto autodidacta: “[p]us-me preso às minhas ordens/pra não me perder de mim”³. A articulação das referidas instâncias norteia, suportando-a, uma produção fundamentada, *ab initio*, na interacção de artes plásticas, literatura e performance alicerçadas numa matriz gnómica transversal, a qual desempenha uma função autenticamente genesiaca. A arte-acção de Almada, indissociável da ânsia de saber, volve-se especulativa pela via da descoberta-invenção, implicando uma tripla realização: como artista, português e humano. Assim sendo, a sua actuação permanente articula-se com os sucessivos movimentos, escolas, grupos e revistas artísticas portuguesas e estrangeiras⁴, nelas colaborando mediante um posicionamento marcadamente pessoal.

Segundo o actual estado de conhecimento relativo à obra editada⁵, exceptuando textos e desenhos infantis e da adolescência⁶, datam de 1911 e 1912 fragmentos e projectos de peças teatrais (*O Moinho* e *23, 2.º Andar*), bem como desenhos e caricaturas patentes em revistas e jornais publicados nessa época. Em 1913, Almada “estreia-se” expondo individualmente desenhos, escreve, na senda do lirismo tradicional, registo nunca abandonado de modo definitivo ao

esporádico, repórter, jornalista e investigador do mundo imenso das formas, dos sinais e do que designa, “Número”, tendo usado todos os meios de comunicação possíveis na época, radiodifusão, televisão. A par destas actividades, Almada fez apresentações de livros, de exposições de pintura e de filmes, deu inúmeras entrevistas a jornais, revistas e a repórteres televisivos, desenvolveu uma intensa actividade epistolar e colaborou em projectos cinematográficos.

³ Almada Negreiros, “Sem título”, in *Obra Literária de José de Almada Negreiros/1, Poemas* (2001), edição de Fernando Cabral Martins, Luís Manuel Gaspar e Mariana Pinto dos Santos, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 241.

⁴ *A Sátira, Portugal Artístico, Ideia Nacional, Orpheu, Contemporânea (1916), Portugal Futurista, Contemporânea (1922), Novidades, Ilustração Portuguesa, Athena, Atlântida, ABC, Presença, La Gaceta Literaria, A.B.C., Blanco y Negro, La Farsa, Nuevo Mundo, Revista de Occidente, La Esfera, Almanaque de las Artes y las Letras, Ilustração, Magazine Bertrand, Nueva España, Arquitetura, Revelação, Vida Contemporanea, Sudoeste, Revista de Portugal, Atlântico, Cadernos de Poesia, Panorama, Adam, Cidade Nova, Bicórnio*, etc. Há ainda a referir as publicações em jornais: *A Bomba, A Lucta, A Manhã, A Rajada, Papagaio Real, Jornal de Arganil, O Século Cómico, A Capital, Diário de Lisboa, Diário de Notícias, Sempre Fixe, Folha do Sado, El Sol, Novidades, Diário Popular, República, O Diabo*, etc.

⁵ A obra literária de Almada continua inédita em parte, apesar da sua já considerável fortuna crítica; as publicações existentes são parcelares e inexactas, não abarcando a amplitude real da mesma seja em termos de extensão seja no tocante à variabilidade dos textos dado ser constante a existência de várias versões de um mesmo texto.

⁶ Cf. *O Progresso, A República, O Mundo, A Pátria* (1905), *A Paródia* (1912).

Cf. “*Histoire du Portugal par Cœur*”, “*As Três Conversas da Fonte com o Luar*”, “*O Menino de Olhos de Gigante*”, “*A Varina*”, “*Luís, o Poeta salva a nado o poema*”.

longo do seu percurso de escrita⁷, uma versão do primeiro poema completo conhecido até à data, "Rondel do Alentejo" e publica no ano seguinte, "Silêncios", poema em prosa, em *Portugal Artístico*. Durante 1915 produz, "Chez Moi", poema de cunho vanguardizante no qual se convoca a infância, sob um prisma onírico e erotizado, uma versão primitiva de *A Engomadeira-Novela Vulgar Lisboaeta* (1917) e "A Cena do Ódio", ode sensacionista, colaborando ainda em *Orpheu I* com "Frisos", conjunto de 12 poemas em prosa. Os textos mencionados evidenciam, no seu todo, a passagem de um tipo de escrita finissecular ("Silêncios"), que, em "A Taça de Chá", última das sequências de "Frisos", adquire uma dimensão modernizante através da emergência do paulismo⁸, para uma postura de cariz vanguardista patente quer na referida ode, nas duas versões do poema "Litoral" (1916), nas prosas "Saltimbancos (Contrastes Simultâneos)" (1916) e *K4 O Quadrado Azul* (1917) quer na reescrita de "Mima Fataxa", pertencente a "Frisos", geradora do poema experimental "Mima Fataxa Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino" (1916) e da citada novela⁹.

As missivas enviadas a Sonia Delaunay¹⁰ atestam a intensa, entusiasta e exigente aspiração literária acalentada neste período; nelas figuram tanto projectos de criação quanto textos propriamente ditos, acompanhados do respectivo comentário crítico revelador da percepção clara da sua imaturidade expressiva, situação superada com a escrita de "A Cena do Ódio", destinada a *Orpheu III*. A componente crítico-reflexiva, anterior/simultânea/posterior, à materialização das obras, destaca-se como uma das características fulcrais desta produção, onde a prática experimentalizante, composta de estudo, inquirição, operações de reescrita, dialecticamente se configura num "[f]azer o constantemente perfectível."¹¹

⁷ Cf. "Histoire du Portugal par Cœur", "As Três Conversas da Fonte com o Luar" e "O Menino de Olhos de Gigante".

⁸ Ellen Sapega, in *Ficções modernistas: O contributo de José de Almada Negreiros para a renovação do Modernismo Português*, Lisboa: ICALP, 1992; Celina Silva, *Da 'Histoire du Portugal par Cœur' ao Encontro da Ingenuidade*, dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1986; *idem*, *Almada Negreiros, A busca de uma Poética da Ingenuidade ou a (Re)Invenção da Utopia*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.

⁹ Esta fase de busca metamórfica, na qual, não raro, a blague pontifica, revela ainda desenvoltura num registo mundano mesclado de humor, no dizer de José-Augusto França, demonstrado nos poemas "Rondel...", "Frisos", "Chez Moi", pelas ilustrações "Arte Nova" de cartazes, programas, libretos de bailados e pelos bailados propriamente ditos: "O Sonho da Princesa na Rosa" (1915), "Lenda de Ignez, a Linda que não soube que foi Rainha" (1916), "A Princesa dos Sapatos de Ferro" (1918), "O Jardim de Pierrette" (1918), "O Bailado do Encantamento" (1918) e "O Sonho do Estatuário" (1918).

¹⁰ Paulo Ferreira, *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo-Vianna avec Robert et Sonia Delaunay: contribution à l'histoire de l'art moderne portugais (années 1915-1917)*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1981.

¹¹ Almada Negreiros, "Amadeo de Souza-Cardoso", in *Obras Completas, Vol. VI, Textos de Intervenção*, Lisboa: INCM, 1993, p. 163.

A relação de literatura e artes plásticas, opção de trabalho declarada pelos membros da “Geração de Orpheu”¹², entidade fundacional do moderno em Portugal, corporiza-se em Almada mediante o cultivar progressivamente simbiótico de ambas, orquestrado no tocante à escrita e à intervenção, pelos vários *ismos*¹³, mas essencialmente, através da adesão eufórica ao futurismo¹⁴. Todavia, o movimento-germinal das vanguardas é por ele accionado através de uma apropriação pessoal dinâmica, em sintonia com a abertura formal inerente à postura futurista cuja cosmovisão de teor “revolucionário” instaura, no ininterrupto processo de maturação do poeta-pintor, o sistema motriz aglutinante da produção plural, proteiforme, em transformação permanente.

Pertencendo a esta geração, o artista total que foi Almada Negreiros constituiu a espinha dorsal do modernismo português desde o seu início. Foi em Almada que confluíram e se tornaram perenes as características dos pioneiros, tanto no domínio da literatura como das artes, do desenho, da dança e do teatro¹⁵.

Raro no contexto cultural português, esse ambiente de caloroso debate, genuíno intercâmbio intelectual e artístico, fervor criativo, ânsia de renovação compartilhada permanece único ao longo da vida de Almada que não cessa de se referir aos “queridos companheiros de *Orpheu*”¹⁶, autênticos agentes-inventores de um mundo-outro porque comprometidos com um objectivo maior: criar em Portugal “arte moderna”. *Orpheu*, “a nossa vanguarda da modernidade”, pois segundo o próprio, “toda a modernidade nasce vanguarda”, desencadeia posturas e práticas cambiantes equacionadas, ora sucessiva ora simultaneamente, sob o signo da multiplicidade:

¹² Nomeadamente, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor, Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Viana e Raul Leal.

¹³ José-Augusto França, in *O Português Sem Mestre*, Lisboa: Estúdios Cor, 1974, refere a produção de textos “paulistas”, “interseccionistas”, “sensacionistas”, “simultaneístas” e “futuristas”. Entre 1915 e 1917 Almada proclama-se “poeta futurista”, “poeta sensacionista” e “inventeur futuriste de l’artificial” (sic) no ano seguinte.

¹⁴ Como é sabido, o que circula entre nós com o labelo futurista tem, o mais das vezes, carácter meramente indicial, embora o *MANIFESTO E FUNDAÇÃO DO FUTURISMO* tivesse sido publicado em 1909 em jornais nos Açores, Faro e Lagos. Publicações regionais, entre elas, *O Herald*, deram à estampa textos que se reclamavam desta estética. Há no diálogo epistolar entre Fernando Pessoa e Sá-Carneiro referências, semeadas de reservas, ao movimento e ao “suposto embaixador” de Marinetti, Santa-Rita. Amadeo veiculava em entrevistas, e não só, preceitos futuristas.

¹⁵ Rui-Mário Gonçalves, *O Menino de Olhos de Gigante*, Lisboa: Caminho, 2006, p. 5.

¹⁶ Cf. “Modernismo” (1926), “Os Pioneiros – Para a História do Movimento Moderno em Portugal” (1934), “Um Aniversário *Orpheu*” (1935), *Sudoeste*, n.º 3 (1935)., “Ode a Fernando Pessoa” (1935), “Fernando Pessoa, o Poeta Português” (1935), “Algumas Palavras” (1945), *Orpheu 1915-1965* (1965), “Amadeo de Souza-Cardoso” (1969).

Uma característica do “Orpheu” (a qual chegou a ser hilariante) era de perpassar por uma série infundável de ismos. E tanto mais infundável quanto no “Orpheu” era o encontro de letras e pintura, cada uma com a sua série infundável de ismos¹⁷.

Imerso numa conjuntura efervescente, Almada desdobra-se na escrita de obras “experimentais”, actuando na imprensa contra os detractores de *Orpheu*¹⁸ através de caricaturas, declarações e performances¹⁹ de forte teor interventivo e cria com Santa-Rita o “Comité Futurista de Lisboa” (1916). Tais factos patenteiam o assumir da faceta bélica do futurismo visando, ao aniquilar os inimigos da Vanguarda, provocar a imperativa mudança artística e social. Em singular consonância, a vertente satírica, seja nas caricaturas gráficas, seja nas literárias, escritas de modo embrionário ou não²⁰, demonstra algo nuclear na obra almadiana: a existência de um projecto construtivo concernente ao país cuja concretização requer a denúncia dos elementos negativos que o quartam e imobilizam. Almada “exige” um Portugal actualizado, uma nação empenhada no vivenciar pleno do presente²¹.

Suspensão do projecto de *Orpheu* em 1916 e as actividades em torno do Futurismo no final do ano seguinte, Almada continua com planos de acção vanguardista articulados em torno dos bailados e do “Club das 5 Cores”²², núcleo-

¹⁷ Almada Negreiros, *Orpheu 1915-1965*, Lisboa: Ática, 1965, p. 24.

¹⁸ Polémica com Dantas, *O Jornal* (13/4/1915), *Manifesto Anti-Dantas e Por Extenso...* (performance de 1915), “O suposto crime de *Orpheu*”, *O Jornal* (3/4/1915), “Manifesto Exposição de Amadeo de Souza-Cardozo” (1916), capa da revista *Ideia Nacional* (1916), “Conferência Futurista” (1917), escrita de “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX” (1917), “Os Ballets Russos em Lisboa” (1917), carta a *A Capital*, “A ideia futurista na ribalta” e publicação do *Portugal Futurista* (1917).

¹⁹ Leitura em público de “Manifesto Anti-Dantas e Por Extenso” e “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX” (1917).

²⁰ *O Mendes, Os Outros*, 23, 3.º Andar, “A Cena do Ódio”, *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso...*

²¹ Cfr. Sara Afonso Ferreira: “O Anti-Dantas inaugura a produção de Almada enquanto autor de manifestos (...) e futuramente, de conferências. Seguem-se-lhe num curto espaço de tempo um manifesto Exposição de Amadeo de Souza-Cardozo (Dezembro de 1916) e o Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX (Abril de 1917), que juntamente com o Anti-Dantas formam um tríptico «provido de uma lógica profunda» (Silvestre, 1990: 125). São três momentos distintos, definidos por Osvaldo Manuel Silvestre. O «momento antagonista no seu desejo de aniquilação do passado» (ibid.) – e do presente que insistentemente, (re)vive esse passado – que o Anti-Dantas (em comunhão com A Cena do Ódio) representa. O «momento jubilatório» (*ibidem*) que na figura de Amadeo de Souza-Cardoso (...) celebra o nascimento de Portugal «prò século em que vive a Terra» (ibid.). E finalmente, com o Ultimatum Futurista, o momento da «apoteose do esquecimento como preâmbulo a uma palíngenia da Pátria.» (Silvestre, 1990: 125)”, in *MANIFESTO ANTI-DANTAS E POR EXTENSO*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p. 32.

²² Cf. *Idem*, “[c]riado na esteira das representações portuguesas dos Ballets Russes (que Almada ilustra e a quem dedica um manifesto), no âmbito dos espectáculos de dança promovidos por Helena Castello Melhor (em que Almada participa como coreógrafo, bailarino e decorador)”, in *ALMADA: O QUE NINGUÉM SOUBE QUE HOUVE*, op. cit., p. 21. O “N. C. 5”, “O Nosso Club” ou clube das

–projecto convivial de teor artístico vincadamente hedonista²³, no seio do qual produz em 1918 objectos de teor intersemiótico, nomeadamente, “invention vert”. Constituído por “um conjunto de cartões” onde a exploração gráfica patente em “Mima-Fataxa Sinfonia...”, *Litoral* e *K4 O Quadrado Azul*, se materializa agora através de uma composição híbrida e policroma, neles se corporizam, pela via de uma textualidade plural, programas de “bailados de cores”, que lembram os referenciados na correspondência a Sonia Delaunay, um singular “manifesto”, programa de acção do dito club no qual se desenham elementos embrionários de parva (*em Latim*) (1920) e *A Invenção do Dia Claro* (1921):

N. C. 5

Commandements:

1er. C'est defendu d'être bête.

2ème. Il faut se donner pour se trouver.

3ème. Accomplir s'est vaincre.

4ème. Nous n'existons que pour être Le Plus Grand.

5ème. Vaicre ou disparaître, pas de nuances (sic)²⁴.

Aí, o vitalista culto do corpo, através do contacto com a natureza, do desporto e, sobremaneira, da dança²⁵ associa-se à apologia do pensamento encarado enquanto acção inventiva, fundacional, vigente em *K4 O Quadrado Azul*²⁶. A par das referências à velocidade, à locomotiva e à luz, marcas do imaginário futurista, a combinatória das cores e dos nomes das bailarinas, convocadas através do hipocóristico, engendra, à semelhança de algumas experiências dadaístas e em linguagem “zaoum”, uma textualidade sinestésica complexa, singular combinatória de poema de sons-cores, partitura musical *sui generis* e original notação coreográfica:

“Cinco Cores” era “formado por Almada (que assina Verde ou Zu) e pelas «executantes» de Bailado do encantamento, A princesa dos sapatos de ferro e O jardim da Pierrette: Tareca, i. e. Maria Madalena Morais da Silva Amado (cor roxa); Tatão, i. e. Maria da Conceição de Melo Breyner (cor azul); Zeca, i. e. Maria José Burnay Soares Cardoso (cor vermelha); e Lalá, i. e. Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso (cor branca)”, in *Almada por Contar*, coordenação de Sara Afonso Ferreira, Sílvia Laureano Costa e Simão Palmeirim Costa, Lisboa: Babel/Biblioteca Nacional de Portugal, 2013, p. 60.

²³ Cf. “1918! O NOSSO CLUB cheio das suas cinco Cores transbordava de Vermelho! Nós vivíamos para fora, vivíamos a bailar, vivíamos a rir, vivíamos! Tudo era lindo: o sol, as cores, a vida. (...) Não ligávamos a ninguém! (...) E assim continuávamos a bailar, cheias de Vida e de Cor!”, diário de Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso (Lalá), citado por Maria José Almada Negreiros, in *Identificar Almada*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p. 33.

²⁴ Almada Negreiros, “invention vert”, *idem, ibidem*, p. 11.

²⁵ Cf. “A Cena...”, “Mima Fataxa...”, poema, “Ultimatum...”.

²⁶ Almada Negreiros, “K4 O Quadrado Azul” in *Obra Literária de José de Almada Negreiros*[2, *Ficções, op. cit.*, p. 73.

JAUNE . LALA . LAJA . JA . LA . JALA
ROUJE . ZEKA . ZERO . RO . ZE . ROZE
BLEU . TREKA . TABE . BE . TA . BETA
VIOLET . TREKA . TEVI . VI . TE . VITE
VERT . ZU . ZUVE . VE . ZU . VEZU
JAUNE + ROUGE = LALA + ZEKA = LAJA + ZERO = JARO
LAZE
VIOLET + VERT = TREKA + ZU = TEVI + ZUVE = VIVE
TEZU
ROUGE + BLEAU + VIOLET = ROBEVI
ZETATE
N. C. 5 = JAROBVIVE, LAZETATEZO²⁷

A estadia em França (1919-1920) desencadeia uma particular conjunção de circunstâncias e vivências responsável pela tomada de consciência, ampla e radical, da realidade numa dimensão cósmica, resumível na fórmula-súmula: “La Révolution Individuelle” vigente no final da prosa “O Dinheiro”²⁸. A ausência física da pátria, o convívio entre portugueses e franceses favorecem o espírito crítico, o relativizar do passado imediato, propiciando a reflexão e um consequente amadurecimento; a sua produção patenteia desde então um autêntico ponto de não retorno²⁹. O contacto *in loco* com o dadaísmo, o cubismo, a obra de Cézanne e a leitura de Vitrac alimentam a avidez da mente criativa almadiana, levando-o ao encontro de Ingres e Delacroix; por sua vez, a convivência com a obra de Apollinaire, conforme a crítica assinalou³⁰, revela-se crucial, reforçando

²⁷ Cf. “invention vert”, transcrito a tinta azul excepto as sequências finais e a assinatura “VERT FUTURISTE” escritas a verde, evoca os textos literários supracitados e as cartas a Sonia”, in *Almada por contar, op. cit.*, p. 111. Acima do rasurado TRECA, Almada corrige para “TATAN”. Esta formulação remete para alguns dos papéis desempenhados por Almada-bailarino, bem como para as várias versões de um texto autobiográfico do início dos anos 20 constando no jornal manuscrito parva(em latim) n.º 4, “História Verde II” por um lado. Por outro, aponta para “Espinafre”, nome dado a Almada pelos condiscípulos do Colégio de Campolide mas também para o rosto verde de Cristo da capa da *Ideia Nacional* (1916) e a respectiva “ficcionalização” da origem dessa imagem vigente em *A Engomadeira...*

²⁸ Texto datado de “Paris, armistice 1919 Fev.” e publicado na *Contemporânea* n.º 2 em 1992, in Almada Negreiros, *Obra Literária de José de Almada Negreiros/5, Manifestos e Conferências, op. cit.*, 2006, p. 305.

²⁹ Almada Negreiros em carta a Lalá de Fevereiro de 1920 afirma: “O único verdadeiro amigo que tenho tido é a arte (...) Ela diz-me coisas novas todos os dias e ensina-me coisas lindíssimas. (...) Já conheço todas as linhas e todas as cores. (...) Já consigo fazer coisas de que gosto, em desenho. (...) Agora sou todo Arte. (...) Gosto muito de Portugal mas tenho uma triste ideia dos meus compatriotas. Que longe de mil novecentos e vinte estão os portugueses (...) Eu estou cada vez mais eu, tão eu que já me encontrei: gosto de tudo o que está assinado Almada.”, citado por Maria José Almada Negreiros, *op. cit.*, p. 44.

³⁰ Cf. José-Augusto França, *op. cit.* e Ernesto de Sousa; *Recomeçar-Almada em Madrid*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

as intuições e certezas do modernista português que, à sua maneira, relê e reatualiza princípios do “Esprit Nouveau”. O conhecimento deste modo adquirido, vivido e experienciado até ao limite, unifica, clarificando e rearticulando, posturas, modalidades e práticas anteriores. A revelação de Almada a si próprio e aos outros resulta de uma iniciação, viagem sem fim até ao âmago da realidade e do Ser, desencadeando um revivificar de interesses compartilhados outrora com Amadeo e Santa-Rita relativos ao *Ecce Homo* (1916) e ao “Políptico...” (1917) no tocante à articulação da vanguarda com a tradição. Nas palavras do Mestre relativas ao pacto então celebrado, impunha-se: “irmos à Antiguidade para encontro à Modernidade actual”³¹.

A referida obra, cuja variedade e quantidade se amplifica a diversos níveis: em termos de género (lírica, narrativa, drama, gnómico), língua de escrita (português e francês) e opções estéticas de modernidade, evidencia uma das suas fases mais produtivas³². Em 1919 surgem, a par de caligramas, todavia inéditos, de teor diverso, uns próximos da vanguarda, outros do que constitui o cunho maior da restante produção de Almada, a Ingenuidade, (conceito do pré-romantismo por ele adoptado), textos literários onde o teor realístico-satírico se articula com um lirismo de clara modernidade. O sujeito poético assume uma expressão-manifestação artística distinta, derivada de aludido estádio de vivência, no qual a afectividade se volve elemento nuclear, abandonando a atitude “agressiva” do momento anterior sem, no entanto, perder a veemência. Impera agora a vontade ou, mais que isso, o propósito de dialogar com os compatriotas, expondo ideias e projectos em desejável interacção harmónica. Um objectivo deste teor exige o adensar da síntese poético/gnómico ao nível da textualização visto a cosmovisão-suporte dos textos implicar um cariz mito-poético responsável pela dita mutação radical nos modos expressivos onde razão e coração se volvem indissociáveis. “TODA A NOSSA FELICIDADE ADQUIRIDA PELA NOSSA CABEÇA DEPENDE DO NOSSO CORAÇÃO. UM HOMEM NUNCA É O QUE QUER MAS SIM O QUE O SEU CORAÇÃO QUER”³³.

³¹ *Idem, Orpheu 1915-1965*, Lisboa: Ática, 1965, p. 18.

³² Cf. “Mon Oreiller” (1919), “O Dinheiro” (1919), “Celle qui n’a jamais fait l’Americain (sic)” (1919), “La Lettre” (1920) e as primeiras versões de “Os Ingleses fumam Cachimbo”, originalmente “folhetim trágico da grande Guerra”, “O Kagado” (1919), *Pa-ta-poum-Recordação de Paris* (1919), texto satírico, “Histoire du Portugal par Cœur”, *A Invenção do Dia Claro, Antes de Começar* e de *parva (em Latim)*, jornal manuscrito do *Club das 5 Cores*. É provável a escrita de muitos mais textos e fragmentos publicados na imprensa periódica durante os anos 20 e 30 (antes, durante e após a estadia em Madrid), como, por exemplo, algumas das crónicas do *Diário de Lisboa* bem como “O Dinheiro” e “Histoire du Portugal par Cœur” editadas na *Contemporânea*. A correspondência com Lalá atesta em Maio de 1920 algo de desconhecido até há pouco tempo, a faceta operática de Almada que também compunha: a “*NAU CATRINETA*”(…) está quase pronta. Partitura, texto e bailado é tudo do zé almada (sic).”, citado por Maria José Almada Negreiros, *op. cit.*, p. 44.

³³ Almada Negreiros em carta a Lalá, citado por Maria José Almada Negreiros, *op. cit.*, p. 46.

Realçando o facto de o país ser “claríssimo do exterior”, Almada não deixa, contudo, de afirmar: “a Arte não vive sem a Pátria do artista, aprendi eu isto para sempre no estrangeiro”³⁴. Com efeito, “Histoire du Portugal par Cœur” (1919) é, em primeira versão, uma pequena prosa na qual se sintetizam as características referidas através da combinatória de um registo popular revisitado pelo humor. Assim sendo, o rememorar da pátria, não real mas a tornar real, a concretizar pelos portugueses da nova geração, conjuga-se com uma evocação exortativa articulada por valores afectivos. Um país singelo de natureza edénica e um povo forte pela sua vitalidade e abertura ao mundo tem, como projecto-destino, cumprir a “grande vitória”: serem modernos, ou tornarem-se modernos, em sintonia com a sua vocação identitária.

Regressado a Portugal, Almada profere a conferência *A Invenção do Dia Claro*, exemplo maior, verbalização capital da temática e das opções formais aludidas, na qual se plasma uma leitura do cosmos, arcanos e sinais mediante a qual tudo se volve harmonia e correspondência entre níveis diversos da existência. Escrita numa primeira versão em Paris em 1920³⁵ e objecto de múltiplas reelaborações em 1921, data em que é apresentada a público como conferência e editada em livro, evoca pela via do fragmento em registo poético, num sentido primeiro e “primitivo” porque primordial, a viagem iniciática do âmagô aos confins do Ser, segredo da vida e via do humano na verdadeira acepção. Elegendo como designação do sujeito poético, a fórmula “poeta menino”, configuradora da referida instância-estado vivencial, Almada foca a necessidade de um novo “nascimento”, sinal do reencontro consigo mesmo operado através da consciência expandida pela experiência iniciática; o mencionado poema em prosa, dá conta, sob registo lírico e parabólico, do acesso a esse conhecimento supra-racional. A (re)construção da identidade, liberta das ilusões, transmutada, leva à sabedoria, simbiose de razão e coração, permitindo deste modo a emergência perene do “ingénuo”, epíteto apenas explicitado em meados dos anos 30³⁶.

Ainda em 1920 retoma uma prática da adolescência e juventude, organizando, um jornal manuscrito idealizado em Paris³⁷, no âmbito do Club das 5 Cores, *parva (em latim)*, de que existem 4 números fragmentários cuja particularidade maior reside, tanto no visitar lúdico da infância, temática e formalmente, quanto na simbiose do texto verbal com o texto gráfico-pictural. Em sintonia com propostas vanguardistas e obras anteriores³⁸, onde a componente gráfica paratextual

³⁴ *Idem*, “Modernismo”, in *Obra Literária de José de Almada Negreiros/5, Manifestos e Conferências*, *op. cit.*, p. 144.

³⁵ Cf. *Almada por Contar*, *op. cit.*, p. 64-65.

³⁶ Cf. “Elogio da Ingenuidade ou As Desventuras da Esperteza Saloia” (1936).

³⁷ Cf. Maria José Almada Negreiros, *op. cit.*, p. 40-42.

³⁸ Cf. *Manifesto...*, *Litoral*, *A Engomadeira...*, *K4...*, “*invention vert*”, *A Invenção do Dia Claro*, *Sudoeste*.

(capas, composição, etc) é da responsabilidade do próprio Almada, o citado manuscrito constitui um autêntico texto-charneira da obra em questão não só por demonstrar a modalidade “ingénua”, mas sobretudo por ser paradigma do “livro de artista”(…), “livro-além-do-livro, livro-revelação”³⁹, no qual se consuma a almejada fusão das várias artes.

“As Três Conversas da Fonte com o Luar” (1921), “O Menino d’Olhos de Gigante” (1922), “A Varina” (1926) poemas, *Antes de Começar* (1921), *Portugal* (1924), peças de teatro, *Pierrot e Arlequin Personagens de Teatro* (1924) diálogo dramático e *O Pierrot que nunca ninguém soube que houve* (1921), texto ainda inédito, exemplo do chamado “livro de artista”, imbricação de qual literatura e desenho, atestam a articulação da matriz poética popular, anteriormente focada, com a modalidade criativa instituída pela postura ingénua. Contudo, este *corpus* realça ainda, de maneira notória, a implicação mútua e complementar da dimensão dual (indivíduo-colectivo, masculino-feminino, movimento-estatismo, passado-presente, tradição-vanguarda, racionalidade-sensibilidade, memória-esquecimento) da Unidade (1+1=1). Tal combinatória constitui o núcleo germinal do ideário de Almada, desenvolvido de modo regular ao longo da obra posterior⁴⁰ e nomeadamente, do conceito de “antinomia” equacionado em *Orpheu 1915-1965* (1965).

Durante as décadas de 20 e 30, Almada publica abundantemente na imprensa periódica textos de cunho parabólico⁴¹, normalmente curtos, muitas vezes apresentados sob a designação de crónicas, artigos, evocações de artistas, mas também bandas-desenhadas (*Petiz Jornal*, 1926) e historietas (*El Sol*, 1928), demonstrando a vontade de comunicar regularmente com um público alargado e diverso. O referido conjunto de textos, onde não podiam deixar de figurar polémicas⁴², para além dos artigos enviados de Espanha e publicados em jornais e revistas portuguesas⁴³, divulga uma série de coordenadas temáticas respeitantes aos Painéis⁴⁴, à sociedade portuguesa, ao papel de Portugal na Europa e à arte, dimensão instauradora do humano em última instância. Profere várias con-

³⁹ Sara Afonso Ferreira, in *ALMADA: O QUE NUNCA NINGUÉM SOUBE QUE HOUVE*, op. cit., p. 20.

⁴⁰ *El Uno*, *Tragédia de la Unidad* (1928), primeira versão, *Protagonistas* (1930), *O Público em Cena* (1931), *Direcção Única* (1932), *Sudoeste* (1935), *Nome de Guerra* (1925-1938), “Heráclito chora, Demócrito ri” (1950), etc.

⁴¹ “O homem que não sabe escrever” (1921), “O homem que se procura” (1924), “A galinha preta e a nova geração” (1922), “O Diamante” (1922), “Nós todos e cada um de nós” (1924), etc.

⁴² Polémica com José de Bragança relativamente à descoberta da colocação dos Painéis de São Vicente de Fora (1926), sobre o Futurismo (1932) e com Dutra Faria (1932).

⁴³ Cf. *Almada por Contar*, op. cit., p. 143-164.

⁴⁴ Almada Negreiros, carta ao *Diário de Notícias* (20-3-1926) e o folheto *A Questão dos Painéis-História do Acaso de uma importante Descoberta e do Seu Autor*, publicado em 22-3-1920.

ferências⁴⁵, concede entrevistas⁴⁶, faz depoimentos⁴⁷, escreve artigos⁴⁸ nos quais desenvolve as ideias mencionadas. As reflexões aí apresentadas tornam-se particularmente relevantes na sua produção, sendo retomadas, sistematizadas e ampliadas em *Direcção Única* (1932), *Sudoeste*, *Cadernos de Almada Negreiros* (1935), “Elogio da Ingenuidade ou as Desventuras da Esperteza Saloia” (1936), *Nome de Guerra* (1938), romance e, bem posteriormente, na conferência “Arte, a Dianteira” (1965).

Ao longo da estadia em Madrid (1927-32), Almada escreve, entre vários textos⁴⁹ e fragmentos, as peças *El Uno*, *Tragédia de la Unidad* (1928) que apresenta várias versões, *Protagonistas* (1930) e *O Público em Cena* (1931) onde, através de uma original articulação do teatro dadaísta e de Pirandello, a questão do relacionamento com o outro é equacionada aos níveis supra citados. De novo em Lisboa, Almada reescreve *Nome de Guerra*, existente numa primitiva versão desde 1925 como romance de costumes⁵⁰ que transforma em romance de tese. A operação de reescrita converte a acção, por intermédio de comentários, metalepses de autor e uma série de títulos de cunho frequentemente aforístico, em exemplo demonstrativo da passagem do protagonista, da alienação de si mesmo à individuação-consciência. O percurso vivencial, sequência de “nascimentos” (individual, social, iniciático), só pode cumprir-se cabalmente através da Arte: o provinciano e inexperiente Antunes, ao tomar conhecimento de si mesmo e da realidade, torna-se escritor, facto que o converte em Homem, aberto ao outro e ao universo.

A restante produção lírica editada, importante em termos de quantidade e exemplificativa da evolução dos processos de (re)escrita, configura-se maiori-

⁴⁵ Cf. “Modernismo” (1926), “O Desenho” (1926), “Direcção Única” (1932), “Arte e Artistas” (1933), “Embaixadores Desconhecidos” (1933), “Cuidado com a Pintura!” (1934), “Elogio da Ingenuidade ou As Desventuras da Esperteza Saloia” (1936), “Fundadores da Idade Nova” (1936), “O Grupo do Leão visto pelos Modernos” (1937) e “Desenhos Animados, Realidade Imaginada” (1938).

⁴⁶ Cf. “O Grupo dos Cem – A Questão da Sociedade de Belas Artes ou a guerra entre os novos e os consagrados” (1921), “Comício dos Novos (1922), “Portugal e Espanha – O que a propósito da Exposição de Sevilha nos disse o artista Almada Negreiros” (1927), “O Monumento ao Infante D. Henrique devia ter por base a Rosa dos ventos que está em Sagres” (1933).

⁴⁷ Cf. “Para a Presença” (1932), “Manha e Falso Prestígio” – Os Dois Males de que sofre a Vida Portuguesa” (1933), “S.O.S. Belas Artes” (1934), “Os Pioneiros – Para a História do Movimento Moderno em Portugal” (1934), “Um Aniversário *Orpheu*” (1935), “Artistas Raridades de Excepção e outras Palavras Alto e Bom Som” (1935), “Duas Palavras de Um Colaborador” (1938), “Almada Negreiros depõe” (1939), “Acerca da Arte Moderna” (1939).

⁴⁸ “Carta de Sevilha – a Nova geração é contra Azuis e Encarnados”, “Manha e Falso Prestígio – Os Dois Males de que sofre a Vida Portuguesa” (1933), “O Cheiro a Bafo e outras Singularidades” (1935).

⁴⁹ *El Cazador* (1928) e “Luís, o Poeta salva a nado o Poema” (1931).

⁵⁰ A acção deste texto articula-se com a de *Deseja-se Mulher* (1959), primeiro elemento da *Tragédia da Unidade*, resultante da uma reformulação do texto escrito em Madrid, bem como *S.O.S.* parcialmente publicado em 1932.

tariamente rememoração através da qual a voz do sujeito poético se converte em *sui generis thesaurus* da humanidade uma vez que passado e presente, tradição e inovação coexistem em interacção dialéctica em, entre outros, “As Quatro Manhãs” (1935), “Momento de Poesia” (1942), “Esperança” (s/data), “Entretanto” (s/data), “Rosa dos Ventos” (s/data), “Panorama” (s/data), “Isto”; passado e presente, tradição e inovação coexistem em interacção dialéctica. A sabedoria adquirida e a adquirir converte a vida em acção especulativa, contemplativa cujo exemplo poético máximo constitui *Presença* (1921-51). Viagem de circunscrição expansiva no sensível-inteligível, o permanente encaminhamento expansivo, desencadeado pela sua actuação singular e lúcida, posiciona-se enquanto itinerário individual, de escolhas várias e mutantes, que se converte em imperativo de acesso ao universal. A condição humana na sua plenitude requer um processo transmutativo; dar conta desta certeza, transmiti-la, torna-se a temática fulcral da produção posterior na qual o gnómico se volve omnipresente. Ciente de que “o que sabemos não é o que os outros nos ensinaram, mas apenas o que nós próprios aprendemos à custa da nossa ingenuidade”, o sujeito poético constata que os “caminhos” continuam infinitamente, apenas terminando noutros caminhos, segundo consta numa das sequências do primeiro dos poemas citados no presente parágrafo.

A obra de Almada redimensiona a cultura portuguesa quer pelo imperativo do actual cuja raiz deriva da consciência da perenidade arquetípica, quer perseguindo uma “cultura visual”, esquecida ou camuflada, da qual se faz arauto a partir dos anos 20, segundo testemunham o estudo exaustivo dos Painéis⁵¹, *Mito-Alegoria-Símbolo Monólogo Autodidacta na Oficina da Pintura* (1948), as conferências “Descobri a personalidade de Homero” (1944), “Téleon I e II” (1950), a mencionada “Arte, a Dianteira” (1965) e várias entrevistas, com particular relevo para série “Assim fala Geometria (1960). A par destas produções, “Prefácio ao Livro de qualquer Poeta (1941), o ensaio *Ver* (1943), *O Mito de Psique* (1949), “Galileu, Leonardo e Eu” (1965), “Aqui Cáucaso” (1965), peças de teatro, “De 1 a 65” (1959) e “Aqui Bicesse” textos líricos, e sobremaneira, o “poema gráfico” *Começar* (1969), culminam, em jubiloso ápice, um percurso-programa intenso, subsumível de modo elíptico no seguinte: “O Artista é para ser e pensar e dizer e ter um espectáculo, fornecer o espectáculo para todos, ele tem que ser profundamente pessoal para chegar ao impessoal e ser todos.”⁵²

Visando o Conhecimento e não apenas o saber, mero “sistema” daquele, vivendo-criando Poesia, através do cultivar das várias artes, Almada ultrapassa

⁵¹ Almada Negreiros, *A Chave diz: Faltam duas Tábuas e meia de Pintura no todo da Obra do Nuno Gonçalves*, Lisboa: Imp. Lucas e Cia, 1950; *idem, Almada Os Painéis A Geometria e Tudo – As Entrevistas a António Valdemar*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

⁵² *Idem*, “Sem título”, in Almada Negreiros, *Obra Literária de José de Almada Negreiros* 5, *Manifestos e Conferências*, op. cit., p. 324.

o “caso pessoal”, porque não hesita em o assumir nas suas vicissitudes, para aceder à “própria Pessoa”. O Mestre de si mesmo, e portanto de outrem, singela, lapidarmente fornece-nos, de novo, uma chave-repto: “o conhecimento vive cara a cara com o mistério”.

Florbela Espanca: uma mulher na contracorrente do conservadorismo lusitano

Michelle Vasconcelos Oliveira do Nascimento¹

Vida

Florbela d'Alma da Conceição Espanca nasceu a 8 de dezembro de 1894, em Vila Viçosa, região do Alentejo, filha de Antónia da Conceição Lobo e do republicano João Maria Espanca. Foi criada pela madrastra, Mariana do Carmo Ingleza, também sua madrinha, como aconteceu com Apeles, seu único irmão, que nasceu a 10 de março de 1897, sendo perfilhada pelo pai apenas em 1949. Em Évora cursou o Liceu, interrompendo em 1913, quando, no dia do seu aniversário de 19 anos, casou-se com Alberto de Jesus Silva Moutinho, seu colega de escola desde 1904. No ano de 1917, Florbela matriculou-se na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, a qual abandonou em meados de 1920. Na Universidade, conviveu com grandes poetas portugueses, como Américo Durão, José Schimidt Rau, Botto de Carvalho e António Ferro, com quem se reunia em tertúlias literárias. Ainda em junho de 1919, saiu, pela Tipografia Maurício, em edição com 200 exemplares, custeada pelo pai, o *Livro de Mágoas*, coletânea com 32 sonetos, dedicada "A meu Pai. Ao meu melhor amigo" e "A querida Alma irmã minha. Ao meu irmão".

Florbela divorciou-se de Moutinho em 30 de abril de 1921 e casou-se, em 29 de junho, com António Marques Guimarães, alferes de Artilharia da Guarda Republicana, que conhece desde princípios de 1920. O casal passou a residir no Porto, mas no ano seguinte, quando Guimarães se tornou chefe de gabinete do Ministro do Exército, o casal passou a residir em Lisboa. A segunda obra de Florbela, também 200 exemplares custeados pelo pai, foi a coletânea de 36

¹ Mestre e Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

sonetos intitulada *Livro de "Sóror Saudade"*, que veio a lume em janeiro de 1923. Para sobreviver, Florbela deu aulas particulares de Português em Lisboa.

Em 23 de junho de 1925, a poetisa divorciou-se de Guimarães, e casou-se a 15 de outubro, com o médico Mário Pereira Lage, com quem vivia desde 1924, em Matosinhos. Em 1927 falece o seu irmão, Apeles, Tenente da Marinha, de um acidente de hidroavião. O trágico acidente de Apeles, por quem Florbela nutria grande afeto, causou um grande impacto emocional, o que resultou na escritura do livro de contos *As Máscaras do Destino*², dedicado "A meu irmão, ao meu querido morto".

Durante o ano de 1930, quando já se encontrava com a saúde bastante abalada, estabeleceu contato e certo vínculo literário e intelectual com o professor visitante da Universidade de Coimbra, o italiano Guido Battelli, que propôs à poetisa a publicação do seu terceiro livro, *Charneca em Flor*. Guido, em constante comunicação com Florbela via correspondências, tendo se encontrado com a poetisa apenas em Matosinhos, responsabilizou-se pela revisão das provas das poesias e publicação do livro. Em dezembro do mesmo ano, *Charneca* já se encontrava no prelo e seria publicado ainda naquele mês. O último contato de Florbela com o professor foi no dia 5 de dezembro, a quem enviara uma correspondência cujo conteúdo principal eram as últimas provas das poesias de *Charneca em Flor*. Em 8 de dezembro de 1930, vítima de uma overdose de barbitúricos, Florbela Espanca veio a falecer, deixando à amiga Maria Helena Calás Lopes, que foi visitá-la em ocasião de seu aniversário, uma carta confidencial com todas as instruções de seu enterro.

O seu livro *Charneca em Flor*³ foi publicado no ano seguinte por Guido Battelli, e a obra da poetisa passou a ser divulgada e conhecida, principalmente, devido à morte prematura e à vida turbulenta causadora de espanto em muitos conservadores da época e de repúdio em outros:

[...] é sobre sua obra poética que o ataque dos seus detratores continua sendo deferido. Sim, porque, para eles, a produção lírica de Florbela se apresenta como um vasto e fértil campo onde era possível colher, abertamente e à vontade, tantos exemplos da declaração de cio dessa mulher que, como se viu, sabota a sagrada Constituição portuguesa, quanto flagrantes de uma vida erótica insuportável à pudicícia salazarista [...]⁴.

Embora tenha passado quase ignorada pelos seus contemporâneos, Florbela conseguiu *a posteriori* provocar certa atração nos seus leitores, sendo bastante lida e estudada até a atualidade, dentro e fora de seu país. Pode-se associar

² Publicado postumamente, em dezembro de 1931, pela Editora Marânus, do Porto.

³ Publicada em janeiro de 1931, pela editora Gonçalves, de Coimbra, constando 56 poemas.

⁴ Maria Lúcia Dal Farra, "Florbela, a Inconstitucional", in Florbela Espanca, *Afinado Desconcerto*, Maria Lúcia Dal Farra (org.), São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 19 (11-69).

à difusão da obra de Florbela entre os leitores e sua consequente publicação e reedição, a sua aceitação por parte da crítica literária ulterior e a elevação do seu *status* a uma das grandes expressões literárias portuguesas:

Mas o que me parece é que os primeiros presencialistas ignoravam Florbela Espanca. Só depois a sua obra se divulgou. Por mim, com vergonha e pesar confesso que só mais tarde a conheci. A tê-la conhecido mais cedo, creio que não me teria passado despercebido o que logo se impõe a quem leia os versos de Florbela: a sua poesia é dos nossos mais flagrantes exemplos de poesia viva⁵.

Popularizada apenas após seu falecimento, a obra de Florbela Espanca foi objeto de Dissertação de Licenciatura na Faculdade de Letras de Lisboa já em 1945, ou seja, quinze anos após a morte da poetisa⁶. E a geração de escritores, conhecida como Geração de 50, teve em Florbela um dos poetas de culto, tanto que a Coleção “Germinal”, pertencente a esse grupo e surgida no Porto, em 1949, teve como primeiro livro, publicado no ano seguinte, o volume coletivo *Poemas para Florbela*, homenagem aos vinte anos de sua morte. Entre os que homenagearam Florbela, na referida edição, se encontram “Leonor de Almeida e Natércia Freire, que representam, cada uma a seu modo, dois momentos significativos na evolução da lírica feminina portuguesa do nosso século” [século XX].⁷

Obra *Livro de Mágoas* (1919)

Livro de Mágoas é a primeira obra publicada de Florbela Espanca. Todavia, veio ao conhecimento apenas em 1982, dentre outros textos, o caderno *Trocando Olhares*⁸, manuscrito quase todo entre 1916 e 1917⁹. Nos 87 poemas que o

⁵ José Régio, “Prefácio”, in Florbela Espanca, *Sonetos de Florbela Espanca*, São Paulo: DIFEL, 1982, p. 11.

⁶ Fernando J. B. Martinho, “Florbela, Poeta de culto da geração de 50”, in *A Planície e o Abismo* (Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora, de 7 a 9 de Dezembro de 1994), Lisboa: Vega, 1997, p. 45 (43-53).

⁷ *Idem, Ibidem*, p. 49 (43-53).

⁸ *Trocando Olhares* chegou ao conhecimento do público a partir da publicação de *Obras Completas* de Florbela Espanca, organizada por Rui Guedes e vinda a lume em 1985, pela Editora Dom Quixote, de Lisboa. Conta Rui Guedes, na apresentação da publicação, que, em 1982, teve contato com o sobrinho-neto do segundo marido de Florbela Espanca, António Guimarães. Ao separar-se do segundo marido, Florbela deixara vários pertences com a ex-cunhada. Dentre os pertences que Rui Guedes adquiriu, havia vários manuscritos, cartas e outros escritos, os quais se encontram, hoje, na Biblioteca Nacional em Lisboa, no Espólio de Florbela Espanca.

⁹ O referido manuscrito de Florbela Espanca não integra o *corpus* da presente antologia; apenas

compõem, observa-se, inicialmente, que, entre os temas escolhidos pela poetisa, encontram-se a interlocução com a literatura típica alentejana, o diálogo estabelecido com a literatura oral e o relevo dado ao amor, pela dor que acarreta. A dor, aliás, será marca da sua poética, mas não apenas relacionada ao amor, e sim a marca da condição feminina, marginalizada, perspectiva que se estende a *Livro de Mágoas*.

O *Livro de Mágoas* é a obra de uma Florbela poeticamente mais madura que a do manuscrito *Trocando Olhares*. Na obra, Florbela desvencilha temas anteriores, trabalhados no manuscrito, e desenvolve outros, que viriam a ser característicos da poética florbeliana, como a dor mítica da condição feminina e a mágoa pelo não reconhecimento enquanto poeta pelos seus pares.

Nessa obra do início do século XX, percebe-se a influência desde o neorromantismo de António Nobre ao simbolismo francês, apresentada na estrofe de Verlaine, que, ao lado da de Eugénio de Castro, abre o livro:

Procuremos somente a Beleza, que a vida
É um punhado infantil de areia ressequida,
Um som d'água ou de bronze e uma sombra que passa...
EUGÉNIO DE CASTRO.

Isolés dans l'amour ainsi qu'em un bois noir,
Nos deux coeurs, exhalant leur tendresse paisible,
Seront deux rossignols qui chantent dans le soir.
VERLAINE.

Tal influência é desenvolvida no decorrer do texto, não só pelo emprego corrente dos símbolos e da sinestesia, como também pela permanência do cultivo do emprego de versos ritmados, como "Hora sagrada dum entardecer/De Outono, à beira-mar, cor de safira,/Soa no ar uma invisível lira.../O sol é um doente a enlanguescer..."¹⁰, o que originou várias críticas ao estilo poético florbeliano, por empregar rimas e soneto, e por esse tipo de emprego ser típico das estéticas consideradas já ultrapassadas pelos críticos da época. Mas é com a apresentação da obra que Florbela inicia seu *Livro*:

Este livro ...

Este livro é de mágoas. Desgraçados
Que no mundo passais, chorai ao lê-lo!
Somente a vossa dor de Torturados
Pode, talvez, senti-lo ... e compreendê-lo.

as obras publicadas em vida e a póstuma, deixada no prelo, *Charneca em Flor*.

¹⁰ Soneto "As minhas ilusões", de *Livro de Mágoas*.

Este livro é para vós. Abençoados
Os que o sentirem, sem ser bom nem belo!
Bíblia de tristes ... Ó Desventurados,
Que a vossa imensa dor se acalme ao vê-lo!

Livro de Mágoas ... Dores ... Ansiedades!
Livro de Sombras ... Névoas e Saudades!
Vai pelo mundo ... (Trouxe-o no meu seio ...)

Irmãos na Dor, os olhos rasos de água,
Chorai comigo a minha imensa mágoa,
Lendo o meu livro só de mágoas cheio! ...

A mágoa, na poesia deste livro, aparece como expressão da condição feminina e como consequência da tentativa de expressão poética. A sua grande dor é não conseguir expressar-se por seus versos, é não ser poeta, estigma do feminino. O eu-lírico busca a forma e a expressão, uma maneira de conseguir expor o seu conteúdo íntimo em poemas, uma maneira de manifestar o elemento constituinte do seu ser:

Mais triste

É triste, diz a gente, a vastidão
Do mar imenso! E aquela voz fatal
Com que ele fala, agita o nosso mal!
E a Noite é triste como a Extrema-Unção!

É triste e dilacera o coração
Um poente do nosso Portugal!
E não veem que eu sou... eu... afinal,
A coisa mais magoada das que o são?!...

Poentes d'agonia trago-os eu
Dentro de mim e tudo quanto é meu
É um triste poente d'amargura!

E a vastidão do Mar, toda essa água
Trago-a dentro de mim num Mar de Mágoa!
E a Noite sou eu própria! A Noite escura!!

Tortura

Tirar dentro do peito a Emoção,
A lúcida Verdade, o Sentimento!

– E ser, depois de vir do coração,
Um punhado de cinza esparso ao vento!...

Sonhar um verso d'alto pensamento,
E puro como um ritmo d'oração!
– E ser, depois de vir do coração,
O pó, o nada, o sonho dum momento!...

São assim ocos, rudes, os meus versos:
Rimas perdidas, vendavais dispersos,
Com que eu iludo os outros, com que minto!

Quem me dera encontrar o verso puro,
O verso altivo e forte, estranho e duro,
Que dissesse, a chorar, isto que sinto!!

Livro de “Sóror saudade” (1923)

Segundo e último livro de Florbela Espanca publicado em vida, a obra, como sugere o seu próprio título, o *Livro de “Sóror Saudade”* carrega em si o signifi-
ficante do claustro, já canonizado na literatura portuguesa com Mariana Alco-
forado nas *Cartas Portuguesas*¹¹. E como Mariana, Florbela constrói a partir
dessa imagem um paradoxo nos seus versos. O claustro e o transbordamento, a
mulher pura e a mulher erotizada se confundem em uma só, a Sóror: “Nas Cartas
Portuguesas, o espaço retórico tranca-se em claustro e as palavras-vestimentos
(hábitos?) travestem dis-cursus: idas e vindas de reminiscências de dor e amor,
lamentos, ais e paz-quase-nenhuma nas grades da lembrança.”¹².

Se em *Livro de Mágoas*, a temática da dor gira em torno do conflito entre
desejo de ser poetisa e a condição do eu-lírico / Florbela, e os versos florbelianos
exprimiam a dor mítica da condição feminina, um sexo marcado tanto pela imagem
subversiva da mulher, quanto pela imagem de submissão ao mundo masculino,
em *Sóror Saudade*, Florbela apresenta a poetisa, condição conquistada pelo
reconhecimento dos seus pares e explicitada na interlocução construída com
Durão e Botto de Carvalho.

É sob o véu da Irmã, a quem foi dado o nome de Sóror Saudade pelo poeta
Américo Durão, que Florbela constrói a sua identidade de poetisa, deixando de

¹¹ Angela Senra, Lamentações de uma dona apaixonada in Nadia B. Gotlib (org.), *A mulher na literatura*, Belo Horizonte: UFMG, 1990, p. 148 (148-150) vol. II.

¹² Angela Senra, Lamentações de uma dona apaixonada in Nadia B. Gotlib (org.), *A mulher na literatura*, Belo Horizonte: UFMG, 1990, p. 148-149 (148-150) vol. II.

lado as indefinições do *Livro de Mágoas*, e constrói ainda os seus versos de amor e de claustro:

Sóror saudade

A Américo Durão

Irmã, Sóror Saudade me chamaste...

E na minh'alma o nome iluminou-se

Como um vitral ao sol, como se fosse

A luz do próprio sonho que sonhaste.

Numa tarde de Outono o murmuraste,

Toda a mágoa do Outono ele me trouxe,

Jamais me hão de chamar outro mais doce.

Com ele bem mais triste me tornaste...

E baixinho, na alma da minh'alma,

Como bênção de sol que afaga e acalma,

Nas horas más de febre e de ansiedade,

Como se fossem pétalas caindo

Digo as palavras desse nome lindo

Que tu me deste: "Irmã, Sóror Saudade..."

A imagem da sóror contrasta com elementos da transgressão amorosa que perpassa todo o livro. O embate entre o sagrado e o profano predomina neste texto florbeliano:

Fanatismo

Minh'alma, de sonhar-te, anda perdida.

Meus olhos andam cegos de te ver!

Não és sequer razão do meu viver,

Pois que tu és já toda a minha vida!

Não vejo nada assim enlouquecida...

Passo no mundo, meu Amor, a ler

No misterioso livro do teu ser

A mesma história tantas vezes lida!

"Tudo no mundo é frágil, tudo passa..."

Quando me dizem isto, toda a graça

Duma boca divina fala em mim!

E, olhos postos em ti, digo de rastros:

"Ah! podem voar mundos, morrer astros,

Que tu és como Deus: Princípio e Fim!..."

Em verdade, percebe-se ao longo dos 36 poemas a representação de algo maior na poesia florbeliana, o erotismo, que aparece ainda de forma comedida. A imagem casta e pura comunga com a sensualidade, imagem mítica da mulher forjada na sóror, contradição que expõe a condição feminina na sociedade da época, a qual exigia a sublimação e a castração dos desejos. A expressão dessa sensualidade e do desejo nos poemas repercutiu com severas críticas a Florbela. A partir da leitura do *Livro* e, em especial, dos dois poemas supracitados, o fervoroso crítico católico, J. Fernando de Sousa, escreve no jornal *A Época*:

Logo no primeiro soneto nos impressiona a música do verso heróico, fluido como o murmuro fio de água serpenteando mansamente entre flores. Senão, consagrado ao poeta Américo Durão, que em sentida quadra chrisinou a poetisa de Sóror Saudade. [...] Não vamos longe sem nos deparar um terceto inconscientemente blasfemo nas hyperboles amorosas, fazendo do amante um ídolo. [...] Mais vale pedir a Deus, como na oração ritual que precede a recitação do Evangelho, que lhe purifique os lábios, literariamente manchados, como purificou os do profeta com um carvão ardente. E peça-lhe perdão do mau emprego que fez de suas incontestáveis aptidões poéticas. [...] Com pesar afirmo que é um livro mau o seu, desmoralizador. E, talvez com declarai-o, lhe faça reclamo¹³.

As várias imagens eróticas que começaram a ser trabalhadas em *Livro de "Sóror Saudade"*, ora de forma mais explícita, manifestada pelas partes do corpo e atitudes; ora de forma mais velada, expressa no comedimento de seus versos, através das imagens e símbolos, são um recurso estético utilizado a fim de expressar os desejos femininos sublimados:

Renúncia

A minha mocidade outrora eu pus
No tranqüilo convento da Tristeza;
Lá passa dias, noites, sempre presa,
Olhos fechados, magras mãos em cruz...

Lá fora, a Lua, Satanás, seduz!
Desdobra-se em requintes de Beleza...
É como um beijo ardente a Natureza...
A minha cela é como um rio de luz...

Fecha os teus olhos bem! Não vejas nada!
Empalidece mais! E, resignada,
Prende os teus braços a uma cruz maior!

¹³ J. Fernando Sousa, "Livro de Sóror Saudade", *A Época*, 01/04/1923 (BN Esp. N 10/37).

Gela ainda a mortalha que te encerra!
Enche a boca de cinzas e de terra
Ó minha mocidade toda em flor!

***Charneca em flor* (1931)**

Considerada obra póstuma de Florbela, o livro *Charneca em Flor* foi organizado e as provas tipográficas revisadas pela poetisa. Desta forma, a organização do livro lhe é conferida, e pode ser considerado, assim, o seu terceiro livro.

Diferentemente dos livros anteriores, *Charneca em Flor* apresenta um eu-feminino que não mais se oculta como em *Livro de Mágoas*, ou se traveste da monja com arroubos sensuais, como em *Sóror Saudade*. A dor feminina é convertida em orgulho e isolamento. A mulher é esse sujeito que sabe-se marginal. Esse eu-lírico feminino liberta-se das convenções morais e explode em sensualidade na charneca alentejana que, árida e pedregosa, abre em flor, representando o paradoxo concernente à mulher, ligada a sua privilegiada natureza ambígua:

[...] É o liame da tristeza incondicional e do interdito que une mulher e charneca, pois esta, tal como ela, é uma revoltada sem gritos, sem o alívio das lágrimas, à qual foi negada a expressão do que lhe vai na alma. E toda ela é prenhe de vibrações, de cores, de alvoroço – contidas, enclausuradas, encerradas num cofre. E o estado elementar do feminino se revela: a mulher é aquela que se sabe exilada para sempre. (DAL FARRA, 2002, p. 79)

Exilada, a mulher imprime pela palavra suas sensações e desejos e liberta-se dentro da aridez que a encerra. Como a charneca, a abrir-se *em* flor, esse eu abre seu corpo feminino pleno de sensualidade e erotismo, mostrando-se tal como é: o ser mulher, consciente das privações, dos preconceitos, da sua marginalidade e da transitoriedade das coisas mundanas.

Com um texto em que rompe e corrompe o conformismo feminino na sociedade, *Charneca em Flor* é uma das melhores expressões da liberdade autográfica da mulher e de sua afirmação nas letras portuguesas.

Assim, *Charneca em Flor* manifesta a vida que merece ser vivida, a sua celebração. Essa manifestação, já distanciada do invólucro que cobria os desejos femininos em *Sóror Saudade*, só é possível pelo desnudamento da irmã sóror que, ao despir-se do seu traje, agora é a mulher, a Charneca *em* Flor:

Charneca em flor

Enche o meu peito, num encanto mago,
O frêmito das coisas dolorosas...

Sob as urzes queimadas nascem rosas...
Nos meus olhos as lágrimas apago...

Anseio! Asas abertas! O que trago
Em mim? Eu oiço bocas silenciosas
Murmurar-me as palavras misteriosas
Que perturbam meu ser como um afago!

E nesta febre ansiosa que me invade,
Dispo a minha mortalha, o meu burel,
E, já não sou, Amor, Sórora Saudade...

Olhos a arder em êxtases de amor,
Boca a saber a sol, a fruto, a mel:
Sou a charneca rude a abrir em flor!

Se tu viesses ver-me...

Se tu viesses ver-me hoje à tardinha,
A essa hora dos mágicos cansaços,
Quando a noite de manso se avizinha,
E me prendesses toda nos teus braços...

Quando me lembra: esse sabor que tinha
A tua boca... o eco dos teus passos...
O teu riso de fonte... os teus abraços...
Os teus beijos... a tua mão na minha...

Se tu viesses quando, linda e louca,
Traça as linhas dulcíssimas dum beijo
E é de seda vermelha e canta e ri

E é como um cravo ao sol a minha boca...
Quando os olhos se me cerram de desejo...
E os meus braços se estendem para ti...

Passeio ao campo

Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!
Colhe a hora que passa, hora divina,
Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
Sinto-me alegre e forte! Sou menina!

Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...
Pele doirada de alabastro antigo...
Frágeis mãos de madona florentina...
– Vamos correr e rir por entre o trigo! –

Há rendas de gramíneas pelos montes...
Papoilas rubras nos trigais maduros...
Água azulada a cintilar nas fontes...

E à volta, Amor... tornemos, nas alfombras
Dos caminhos selvagens e escuros,
Num astro só as nossas duas sombras!...

Como Poetisa, Florbela celebra a vida em *Charneca em Flor*, celebra a natureza feminina, e através do panteísmo, a vida em plenitude e finitude. A Poetisa se vê diante dos seus desejos e da sua potência geradora, negando as convenções, rompendo com as leis sociais e alcançando a sua liberdade, tal como o condor nos picos mais altos ou os chacais na charneca alentejana.

Com a primeira edição esgotada, em 1931, é publicada, em abril do mesmo ano, uma segunda edição de *Charneca em Flor*, contendo 28 poemas inéditos, os quais compõem *Reliquiae*. *Juvenília*, com versos inéditos, foi publicada em outubro do mesmo ano. E, conforme já mencionado, *As máscaras do destino* foi a lume em dezembro de 1931. Apenas em 1981 foi publicado o *Diário do último ano*, e, em 1982, *O dominó preto*, primeiro livro de contos de Florbela Espanca. Entre 1985 e 1986, Rui Guedes organiza as *Obras Completas de Florbela Espanca*, contendo 8 volumes, após a compra do espólio da poetisa.

Teoria da Indiferença e Leviana: Paradoxo ou Greguería

Jorge Campos

“À minha geração, para que me deixe só”. Esta frase lapidar em forma de abertura de *Teoria da Indiferença*, que Ramón Gómez de la Serna um dia disse que poderia ser dita por si e que também realça no prefácio que elaborou para *Leviana*, representa toda a individualidade que António Ferro possuía ou queria mostrar. Nem sempre conseguiu manter esse *status*, embora a sua inegável versatilidade e originalidade tenham contribuído para que a individualidade pretendida sobressaísse em muitas das suas acções.

Em *Teoria da Indiferença*, com as suas frases sínteses, procura essa individualidade, através da construção de uma falsa indiferença¹, recheada de paradoxos, uns mais cínicos, irónicos ou absurdos que outros, procurando alicerçar uma imagem pessoal original, fora dos arquétipos sociais vigentes, nem que para tal seja necessário idealizar uma caracterização que, de certa forma, até não lhe é estranha, enquanto pessoa. A construção dessa imagem, porque “A Superioridade, muitas vezes, não passa duma atitude”, não resulta difícil, porque efectivamente já lhe são intrinsecamente naturais alguns desses traços psicológicos, que amplificam a imagem pretendida. Referimo-nos em concreto à manifesta arrogância, ao culto e convencimento que, não lhe sendo estranhos, ele optimiza e se esforça por realçar “Quando ergo as mãos ao alto, sinto que Deus se equilibra nas pontas dos meus dedos...”.

¹ Certamente que António Rodrigues não concordará connosco acerca desta ‘falsa indiferença’, uma vez que afirma: “os paradoxais título e formato de bolso deste original livro de paradoxos anunciam a indiferença do seu autor pela via especulativa e de intelectual expressão grupal do modernismo, porquanto, na sua antinarratividade de autónomas frases-imagens emolduradas em páginas não numeradas, não quer aprofundar nenhuma teoria a problematizar no escritório, ao contrário, põe em cena a especulosa proclamação de um comportamento individualista, socialmente concretizado em acção de radical sentido epococêntrico.” in “António Ferro: Uma Modernidade Pronta a Viver”, *António Ferro Intervenção Modernista*, Lisboa: Verbo, 1987, p. XII.

A grande vantagem que António Ferro possui e aproveita com grande oportunidade é a sua enorme apetência pelo que é novo e diferente. Essa apetência, capacidade de adaptação e assimilação do que é actual, a sensibilidade para captar essa essência e transformá-la com inteligência, na edificação de algo de singular, no prosseguimento da acção modernista, é o que deixa transparecer em *Teoria da Indiferença*, tal como diz António Rodrigues:

1920 é o ano do apogeu do movimento Dada em Paris. Contra ou a favor, todos os jornais e revistas de todas as especialidades dele se ocupam na unânime e desassossegada confirmação da sua eficaz existência, enquanto, em Lisboa, António Ferro publica uma sensacional *Teoria da Indiferença*, com equívocas ou, melhor, pessoalíssimas apropriações das tendências que Dada afirmava em território parisiense².

São essas inegáveis qualidades que possibilitam a Ferro, através das “apropriações pessoalíssimas”, proceder às transformações e inovações, que lhe permitem produzir e colher os dividendos que pretende, quer a nível literário, porque consegue lançar algumas pedradas no charco nesse ambiente, quer a nível pessoal onde se vai afirmando cada vez mais como um valor a ter em conta.

É nesse sentido da inovação e transformação que corre *Teoria da Indiferença*, na qual Ferro experimenta e aperfeiçoa algumas das ferramentas das vanguardas, das quais destacamos de novo o fragmentarismo, o paradoxo, a irreverência, o humor e a arrogância. Arrogância irónica, mais irreverente que “indiferente”, que lança imediatamente na primeira frase do livro, na dedicatória colectiva “Ao seu formoso talento à sua bela alma, oferece, com muita amizade e admiração”³. Já o dissemos, neste livro há a indiscutível inclusão da ironia e do humor, não de forma muito vincada, mas estão presentes em algumas das frases paradoxais, não em formato de anedota popular ou piada revisteira, pelo contrário, de uma forma idealizada. Em algumas das imagens criadas, são notórias as metáforas das quais resulta um sentido humorístico em abstracto, outras são de humor intencionalmente dirigido, ou melhor, pretende atingir um fim através do humor, porque “Não se cai no ridículo, sobe-se no ridículo”, ou “Só um verso que principia mal pode vir a dar certo”, ou ainda “É mais difícil parecer que se tem talento do que tê-lo efectivamente.” Alguns dos trocadilhos que integram o livro são também fontes de humorismo tentando demonstrar que “O orgulho é o espelho dos homens. O espelho é o orgulho das mulheres”, ou afirmando que “Os burgueses são os etceteras da vida.”

² António Rodrigues, *António Ferro na Idade do Jazz-Band*, Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 42.

³ A ironia corrosiva de Ferro fica patente no pré-elaborado autógrafa que o leitor preencherá com o seu nome, deixa patente o efeito provocatório que pretende obter com o livro.

Pensar que Ferro escreveu este livro sem uma consciente e premeditada frieza calculista, seria um erro; aliás se assim não fosse, nem ele seria capaz de tanta singularidade, porque “Ser espontâneo é ser inconsciente” e inconsciente não é certamente o adjectivo que alguma vez lhe será aplicado, pois seria impossível imaginar que não foi muito consciente e nada espontâneo que Ferro terá escrito e escolhido como primeira frase de *Teoria da Indiferença*; “Não sou discípulo de Óscar Wilde. Quando o li pela primeira vez, tive a impressão que tinha sido plagiado.” Esta foi sem dúvida uma frase que fez sorrir, com admiração ou desdém, os leitores de então, e porque não dizer que também fará sorrir os leitores de hoje que detenham algum conhecimento da personalidade de António Ferro. Os tiques machistas⁴ que detectamos em alguns textos de Ferro também ele não os esqueceu neste tratado de fraseologia⁵, quando lemos com um sorriso que “As mulheres servem-se, muitas vezes, da boca, para dar um beijo, com o mesmo sentimento com que abrem o *porte-monnaie* para dar uma esmola”, continuando com “Todo o homem é uma criança, toda a mulher uma boneca. De modo que, toda a vida, o homem brinca com bonecas...”, e diz ainda que “A mulher só é original em casa. Aquela que sai à rua é uma reprodução infeliz.”

Dedica ainda algum espaço a um tema que lhe é caro, como quase toda a matéria que tenha origem ou ligação ao *magazine*; a moda. A mulher e a moda fazem parte do seu imaginário de então, os textos abordando este assunto são inúmeros, tal com acontece em algumas das frases de *Teoria da Indiferença*, “Não há mulheres modernas há figurinos. Os corpos são velhos como as ideias: só os vestidos são novos”. Emerge também neste aspecto a sua necessidade de inter-

⁴ Há uma aparente contradição em António Ferro no que se refere à emancipação social e cultural da mulher nas primeiras décadas do século XX. Dizemos aparente porque encontramos em determinados momentos a apologia da emancipação feminina e por outro lado, manifesta alguma inclinação pela postura marinettiana relativamente à inferioridade feminina. Na conferência que proferiu na Sociedade Franco-Portugaise, em Novembro de 1920, em homenagem à escritora francesa Sidonie-Gabrielle Colette, Ferro fala de forma a deixar transparecer alguma animosidade relativamente à mulher, nomeadamente à mulher portuguesa e escritora, quando a homenageada – Collete – funcionava como arquétipo da mulher moderna. Julgamos que também aqui o efeito pretendido com parte do discurso é a pose e a obtenção de algum protagonismo e reforço da imagem de *enfant terrible*. Parecem reforçar a ideia de que Ferro não era na prática o anti-feminista que alguns dos seus textos parecem indiciar, mas que pelo contrário pugnava pela emancipação da mulher portuguesa. Disso parecem dar conta as palavras que ele escreveu numa das crónicas que integram “Novo Mundo Mundo Novo”: “Eu ofereço a certas mulheres portuguesas do continente, que passam a vida em robe-de-chambre, a ler contos e a fazer contas, a ler folhetins e a fritar filhoses, a imagem da portuguesa da Califórnia, imagem desportiva de saudável, imagem da mulher que ajoelha, dança e corre, que vai à missa e joga ao tennis, que cose à máquina, mas também escreve à máquina, que guia o seu automóvel e guia muitas vezes, o seu marido...”

⁵ A apologia da frase já Ferro a vinha praticando de tempos anteriores, no texto da sua conferência *A Idade do Jazz-Band*, já ele proclamava “Façamos frases, muitas frases; artificializemo-nos o mais que pudermos, nunca sejamos nós, sejamos sempre aquilo que não existe, sejamos sempre a mentira, sejamos sempre a nossa Arte.”

venção, enquanto homem moderno, de deixar bem sinalizada a sua crítica quanto à preservação de velhos hábitos maquilhados com alguns adereços modernos e artificiais.

Na terceira parte de *Teoria da Indiferença* – “Dos Deuses e de Mim” – António Ferro realiza um exercício de aproximação ao Olimpo dos seus deuses pessoais, dedicando frases a várias dezenas de artistas: escritores, pintores, actores ou músicos, com os quais se coloca em paridade. Neste aspecto salienta muito bem António Rodrigues:

E nesta girândola de nomes é legítimo entrever um exibicionismo dileitante, ela não deixa de traduzir o gosto do seu evocador, levado a uma tão exclusiva familiaridade que os banaliza com frases ora ridículas (“Wagner, para as mulheres, é um marido atleta que elas amam com receio que ele lhes bata...”), ora lugares-comuns (“Sei que Deus existe, porque já ouvi todas as sinfonias de Beethoven”), ora cândidas (Stravinsky é uma máquina de escrever música), ou perspicazes (Santa-Rita nunca pintou, pintou-se. A sua morte foi uma tela que se rompeu”) e que no conjunto dos outros pretextos de frases lhe acentuam a *Teoria da Indiferença*: “Aquele que disser que este livro é falso, pretensioso e artificial, terá dito a verdade. Se eu desse a impressão de que era sincero, teria falhado”⁶.

Para além da focalização de frases que António Rodrigues elabora na transcrição anterior, nós aditaríamos ainda as frases mais irónicas, como por exemplo: “Eça de Queiroz assistiu à Vida debruçado à janela do seu monóculo”, ou “Não nos devemos importar com os outros. Os outros são figuras que passam, silhuetas, farrapos que nos servem de fundo...”. Não pretendemos deixar sem referência algumas alusões de cariz religioso, quando refere, entre outras, que “Na religião católica só aceito como dogmas – as catedrais”.

Na última parte do livro, em *post scriptum*, encontramos ainda um conjunto de algumas frases com inclusão humorística, das quais destacamos: “Quando eu passo, os outros falam, mas quando os outros falam... eu passo...”

“Não tem tanta indiferença que não publique os seus livros”, vão dizer. Tenho tanta indiferença que os publico. Não quero incomodar os dedos a rasgá-los. Entrego-os à vulgaridade da turba: – ela que os rasgue...”

Em certa medida ao encontro do que pensamos, quanto à forma cogitada por Ferro na construção deste livro, ou das suas frases, vem João de Castro quando escreve:

⁶ António Rodrigues, *António Ferro na Idade do Jazz-Band*, Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 48.

Ele dá humorismo, dá revolta mas tudo animado pela vontade de criar literatura. É essa vontade criadora que tudo disciplina.

Veja-se por exemplo o seu humorismo, que é uma reacção para os sentimentos demasiado adquiridos, um ardor de combate e um processo de renovar a literatura e de criar imagens. É um humorismo que não analisa, é um humorismo criador. Sobretudo criador de imagens, pela novidade a que se prestam as suas aproximações⁷.

De *Teoria da Indiferença*, onde o humor e a ironia pontuam em determinadas frases construídas com um fim específico que poderá ser de crítica social, cultural ou até pessoal, em confronto com o Outro, ou mesmo com o Eu, (“O que se escreve sobre nós nunca é justo: – ou é dum amigo ou dum inimigo.”), deslocamo-nos para a outra obra objecto de referência; a novela – *Leviana*. Nesta, tão diversa da anterior, onde a construção do humor se realiza de forma substancialmente desigual, embora muito vinculada à frase, alicerçada numa protagonista, é espelhada a mulher urbana do período entre guerras, ancorada numa personagem.

Os traços psicológicos desta personagem não revelam grande complexidade de caracterização; são lineares, adequados portanto a uma personagem plana, segundo a definição defendida por E. M. Foster:

“são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade: quando nelas existe mais de um factor, atinge-se o início da curva que leva à personagem redonda.”

[...]

a personagem plana é acentuadamente estática: uma vez caracterizada, ela reincide (por vezes com efeitos cómicos) nos mesmos gestos e comportamentos, enuncia discursos que pouco variam, repete “tiques” verbais, etc. [...] a personagem plana é facilmente reconhecida e lembrada⁸.

Esta parece ser uma definição feita por medida para a protagonista da novela agora em causa. Estamos então perante uma personagem que não surpreende, que ao longo da narrativa salta de capítulo em capítulo sem alterações comportamentais, sem alterações psicológicas, demonstrando sempre os tiques iniciais: a frivolidade, alguma sensualidade, vaidade e futilidade.

A representação social que o autor pretende para a protagonista, ou o arquétipo que pretende construir, já foram anteriormente abordados, pelo que nos limitaremos ao foco do capítulo: o humor.

Contrariamente ao que vimos no livro antecedente, o humor em *Leviana*, tem uma sequência, um fio condutor de inclusão no texto fragmentado do enredo da

⁷ *Apud* Rita Margarida Duarte Correia, *Teatro Novo teatros velhos*, tese de mestrado, Universidade de Coimbra, anexo 11.

⁸ *Apud* Carlos Reis, Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário da Narratologia*, 7ª Edição, Coimbra: Almedina, 2007, p. 322.

novela. Em *Teoria da Indiferença* detectamos a ironia e humor ao longo das frases aforísticas e paradoxais, onde nem todas são irónicas ou humorísticas⁹. Para algumas das frases entende-se a preocupação do autor de lhes atribuir o estatuto de máximas, de pensamentos ou mensagens. Em *Leviana*, o método ou a técnica não diferem profundamente, a singularidade está no conteúdo, o qual é imaginado para vincar os traços das personagens, com especial incidência na feminina, e em simultâneo contribuir para o corpo da narrativa, como sua parte inseparável. É afinal uma opção do autor a apresentação das inúmeras frases inclusivas de humor, paradoxo, *nonsense* e levandade, em formato destacado, uma vez que poderiam estar integradas no corpo da narrativa, tal como estão muitas outras com o mesmo sentido ou efeito, apesar de não lhes ser atribuído qualquer destaque. Sem dúvida que a essa opção do autor não será estranho o modelo fragmentário da prosa modernista que então se produzia na Europa.

Embora o humor predomine essencialmente nas frases que o autor realça no corpo do texto, quer as frases precedidas de título, quer aquelas que surgem em formato diarístico, de diálogo ou ainda no epistolar, a sua inclusão em *Leviana* está subordinada à caracterização, acção e perfil psicológico da personagem. A quase totalidade das frases atribuídas a Leviana é construída com a intenção expressa de criar situações humorísticas, de *nonsense*, irónicas e simultaneamente uma imagem estereotipada da mulher da pequena burguesia que se divide entre duas existências: a vamp mundana, moderna e fútil, em contraste com a convencional mulher de tradições, usos e costumes domésticos.

O conteúdo humorístico que recheia *Leviana*, do qual o narrador nos vai dando conta através das suas recordações, é construído em grande parte através de frases com forte carga de sensualidade ou até de um sentido acentuadamente erótico.

O narrador parece querer, logo de início, retirar à personagem feminina a capacidade intelectual ou mesmo estigmatizá-la de certa forma como pouco inteligente, de horizontes e conhecimentos restritos, levando-a a dizer: “que grande dor de cabeça parece que vou pensar...”, o que nos parece evidenciar que o acto de pensar seria para ela um sofrimento. Essa sensação acompanha-nos ao longo do livro enquanto o narrador vai folheando o caderno de memórias, colocando a nu, em diversas situações, o lado algo caricato e de uma ingenuidade suspeita da personagem que, de certa maneira, contribui para as situações mais irónicas e humorísticas.

⁹ A *Teoria da Indiferença* parece continuar em *A Arte de Bem Morrer*, onde detectamos a mesma intenção de afirmação, agora com menor carga irónica, mas apesar de tudo com a mesma intencionalidade. De entre muitas afirmações, destacamos “Para que hei-de reparar nos meus inimigos, insignificantes e torpes, se há frases na minha obra, que são o meu constante remorso, frases infelizes mas grandes, frases cruéis mas nobres? ...”.

O autor de *Leviana* edificou uma narrativa, fundamentalmente, alicerçada num arquétipo de figura feminina, cujo quotidiano é um manancial de situações próximas da frivolidade, de “maluquice” – como diz António Rodrigues – acrescida da levandade das suas relações sentimentais. Desses estados psicológicos, encontramos na sua vivência frases inseridas numa tipologia temática enquadrando as retóricas, as metafóricas e as discursivas onde avultam as humorísticas, representativas de diversas situações, como as religiosas (“Eu rezo por devoção, quase por vício. Sempre gostei de falar muito sem dizer nada”); as sociais (“Estreei hoje um vestido. Se o quiseres ver, estará amanhã exposto, toda a tarde, na matinée do Olímpia”, “Não, não... É escusado. Sou incapaz de me habituar ao piano... O teclado irrita-me: lembra-me a dentadura dum preto... Se me vai morder os dedos?”); as sentimentais ou sensuais (“Porque me decoto assim? Para te poupar trabalho...”, “Tenho um sinal no peito esquerdo. Dir-se-ia que andou alguém em estudos, buscando o ponto mais alto...”, “Os sinais do meu corpo são como os sinais dos livros: servem para marcar a leitura. A minha carne é um livro palpitante. Prolonga o prazer da leitura. Não te precipites: lê-o devagar”); as metafóricas (“Os beijos são as migalhas da carne...”, “As tuas mãos são como gatos caseiros, aveludados, perversos: se as não afago, arranham-me...”; “No fim do mês acabo com isto. Parece que estou a cumprir uma pena – uma pena de tinta permanente...”, “O meu grande nariz é um farol. Se não fosse ele já tinhas naufragado no meu corpo.”); as levianas “Gosto de olhar para todos, e que todos me vejam... Os meus sorrisos são prospectos que distribuo...”; as eróticas (“Há bocas que se experimentam a ver se servem umas às outras.”); as literárias (“Li hoje um soneto teu. Aquilo era comigo?”); as humorísticas (“Estás tão desejoso de dar o laço? Olha... Ata-me aí a fita do sapato...”, “Não me fales em rompimento... Acho atrevida a proposta... e, além disso, a mamã pode ouvir-te...”, “diz às tuas mãos que estejam quietas: hoje não recebo visitas”), as dialogadas “– Colada ao corpo minha querida... Justa, o mais justa possível... Eu venho à modista, como a um tribunal, pedir justiça, pedir justiça para o meu corpo...”).

Não pensamos que António Ferro tenha idealizado escrever um livro de humor, embora esse género lhe seja familiar, uma vez que o pratica com regularidade nos seus textos, no entanto julgamos que realizou em *Leviana* um bom exercício de inclusão humorística, ao qual o leitor certamente adere com facilidade. Encontrou o molde equilibrado de tratar de forma aparentemente leviana e brincalhona, uma questão social epocal que não lhe era alheia, tendo em conta os seus ideais de homem moderno e simultaneamente de homem que, de certo jeito, comungava dessa mesma futilidade mundana.

Este humor que encontramos nas frases de António Ferro, nas duas obras referidas, encontramos-lo também em obras de outros autores seus contemporâneos¹⁰,

¹⁰ Ao deixar expressa uma clarificação acerca de grandes afinidades entre um episódio de *Leviana*

aliás, como já aqui foi referido, essa era uma das vertentes caracterizadoras do escritor de vanguarda. Desses autores modernistas, Ramón Gomez de la Serna especialmente através das suas *greuerías*, é certamente um escritor com muitos créditos firmados na prática deste género fragmentário e também muito analisado internacionalmente. As *greuerías* de Ramón Gomez de la Serna, tal como as frases-síntese de António Ferro, não são todas humorísticas, mas são-no em grande parte. As frases de Ramón são perspicazes, mais objectivas, vão ao ínfimo pormenor do objecto, da situação, como refere João de Castro:

o humorismo de Ramón Gomez de la Serna – cito este porque é uma organização de humorista das mais completas, é todo feito de análise, de comparação, destinada a dar resultado cómico, grotesco, verdadeiro para o seu pensamento humorista. É um humorismo que procede por diminuições e amesquinhamentos sucessivos, por aproximações imprevistas, mas logo evidentes, por comparações de onde ressalta o ridículo¹¹.

Embora aceitemos como pertinente a análise de João de Castro, não partilhámos dela na sua totalidade. Compreendemos parte da argumentação tendo em conta que foi escrita em 1924, mas estamos certos que João de Castro escreveria de forma diferente se se tivesse pronunciado acerca deste tema anos mais tarde. Eventualmente, poderia João de Castro naquela época ver e comparar Ramón Gómez de la Serna com António Ferro da forma como o fez, mas pensamos que o escritor espanhol não era só o que é referido na crítica, como comprova o espólio literário que deixou. Ao tomarmos unicamente como objecto de preocupação, neste capítulo, a sua modalidade literária que maior prestígio lhe granjeou, a *greuería*, e dentro desta o humor, verificamos que a construção do humor na *greuería* é de uma complexidade bem mais alargada e abrangente do que “as diminuições e amesquinhamentos sucessivos, por aproximações imprevistas, mas logo evidentes, por comparações de onde ressalta o ridículo”.

A questão vai muito mais além implicando um processo criativo, moroso, difícil, trabalhoso e exigente, onde o autor se socorre de forma genial de inúmeras ferramentas. Dessas dificuldades nos dá conta o autor, quando disse que se podia improvisar uma novela, mas nunca uma *greuería*. Ramón usava de forma magistral diversas figuras de estilo para obter os resultados pretendidos e por norma causar efeitos surpreendentes, deles resultando o humor. Para além disso e segundo alguns exemplos que recolhemos na introdução que António Yebra¹²

e a cena final de *Le cocu magnifique*, António Ferro quer afastar qualquer ideia de sugestão ou influência. Ficamos com a ideia que o tema da sugestão, influência ou plágio, era uma preocupação pessoal. António Ferro, “Estudo Crítico”, in *Leviana*, p. 102 e 103.

¹¹ *Apud* Rita Margarida Duarte Correia, *Teatro Novo teatros velhos*, tese de mestrado, Universidade de Coimbra, anexo 11.

¹² Cf. António Gómez Yerba, in Ramón Gómez de la Serna, *Greuerías*, Madrid: Castalia Ediciones, 1994.

elabora numa edição de *greguerías*, ficamos a saber que Ramón realizava através de meios fónico-simbólicos (paronomasia, aliteraões, rima, etc.), jogos de palavras, transformações de estruturas linguísticas e literárias a fim de obter os fins pretendidos nas suas frases.

Nos exemplos seguintes podemos observar o resultado da aplicação desse método em algumas das suas frases, verificando-se a frequente utilização de aliteraões, nomeadamente a repetição de fonemas como encontramos em “La ñ dice adiós con su pañuelo a los niños y a los ñonõs”, da rima em “El miedo es un ratón que nos ha metido en el corazón”, ou ainda a proximidade fonética de determinadas palavras, “Las porteras son las parteras de la manãna”. Através destes procedimentos obtém Ramón os efeitos desejados sugerindo novos significados globais ou parciais, que surpreendem o leitor.

Os jogos de palavras são outra forma, possivelmente a mais profícua, de Ramón construir *greguerías*, das quais citaremos breves exemplos: “Monólogo es el mono que habla solo”, ou “Bisabuelo parece querer decir una pareja de abuelos”, ou ainda quando utiliza formas de dialogia obtendo efeitos surpreendentes e que por vezes poderão causar perturbação ao leitor não iniciado, como por exemplo “Donde las ondas hacen más peligrosas acrobacias es en la antena de los barcos”, ou “És maravilloso como no se han quedado afónicas las sirenas de Londres”. Na enormidade de *greguerías* que Ramón Gómez de la Serna construiu, estes poucos exemplos, embora aligeirados de qualquer carga teórica, a qual se encontra explanada em inúmera bibliografia, parecem-nos suficientemente esclarecedores para o efeito que pretendemos: elevar a parte irónica e humorística da produção literária de Ramón. Julgamos que se torna fácil encontrar essa vertente humorística na quase totalidade das *greguerías*, embora reconheçamos que parte delas não o é, acontece que com a forma e técnica de construção que lhes é aplicada, dificilmente essa vertente não emerge.

Vários especialistas têm trabalhado a obra de Ramón Gómez de la Serna, nomeadamente sobre as *greguerías*. Na sua maioria avançam com propostas de divisão temática para as *greguerías*, embora as conclusões resultem quase sempre divergentes, o que é fácil perceber porquê. É certamente uma tarefa ciclópica chegar a uma conclusão tendo em conta a diversidade de *greguerías* existentes e para além disso e certamente pior, pelo facto de ser demasiado abrangente o universo de temas que o autor espanhol trata, onde praticamente nada escapou à sua acuidade e posterior transformação literária.

Lopez Molina parece ultrapassar esta dificuldade de forma aparentemente simples avançando com uma proposta bastante redutora tendo em conta a dimensão da produção de *greguerías*, ou seja, divide em três grandes áreas; discursivas, associativas e verbais. Pessoalmente entendemos que é insuficiente esta proposta, deixando demasiado amplo o campo de classificação ou divisão

temática.

Não é menos complexa a questão da classificação ou origem do género literário em que se poderão incluir as *greguerías*. Sobre isso Roldolfo Cardona deixa um contributo interessante na “Introducción a la greguería” que antecede a selecção de que foi editor¹³. Para além da sua própria opinião, remete para as propostas de classificação elaboradas por especialistas que estudaram exaustivamente a obra de Ramón Gómez de la Serna, nomeadamente Richard Lawson Jackson¹⁴ e Miguel González-Gerth¹⁵, ambos em sede de tese de doutoramento. Enquanto o primeiro considera a greguería como um género literário independente, o segundo entende a greguería como uma estrutura aforística, portanto não lhe concede o estatuto de um género independente, antes avançando na existência de dois tipos de aforismos greguerísticos; o descritivo e o narrativo. Certamente que Ramón recusaria esta última definição se atendermos que escreveu:

Lo aforístico – se ha dicho – es un género que no encoge porque su brevedad no lo permite.

No. Tampoco es aforística la greguería; lo aforístico es enfático e dictaminador. No soy aforista¹⁶.

Pelo resumo que nos fornece Rodolfo Cardona apercebemo-nos da complexidade desta matéria e que estas teses dão um contributo importante para um melhor entendimento da questão, no entanto e como facilmente se depreende, elas não são coincidentes, cada um dos especialistas tem a sua ideia, mas em conjunto serão de muita utilidade para aprofundar essa problemática.

Problemática que, embora interessante, não nos vamos alongar sobre ela neste espaço, pois apenas nos interessa referir, considerando que os universos de produção não são comparáveis, pequenos pormenores que entendemos que também estão presentes nas frases de aproximações aforísticas de António Ferro em *Teoria da Indiferença*, onde facilmente encontramos as mesmas áreas temáticas na imensa produção de *greguerías* de Ramón. Nada mais acertado para encerrar a questão do que apropriarmo-nos da definição do próprio Ramón acerca do “género”, como ele chama “el atrevimiento de definir lo indefinible, a

¹³ Rodolfo Cardona, Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, Madrid: Ed. Catedra, 1989.

¹⁴ The Greguería of Ramón Gómez de la Serna: Study of the genesis, composition, and significance of a new literary genre (University Microfilms, Inc.), 1963.

¹⁵ *Aphoristic and novelistic structures in the work of Ramón Gómez de la Serna*, Princeton University, 1973.

¹⁶ Ramón Gómez de la Serna, “Prologo a la sexta edición”, *Greguerías*, Selección 1910-1960, Madrid: Espasa – Calpe, 1960.

capturar lo pasajero, a acertar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todos”¹⁷.

Tendo em conta as dificuldades atrás referidas não temos a veleidade de aqui deixar algo parecido com uma proposta de classificação, apenas pretendemos indicar algumas áreas em que encontramos equivalência de inspiração temática entre os dois autores, ou seja: as religiosas, as sociais, de personagens famosas, de arte nas suas várias disciplinas e também no plano discursivo as dialogadas, as humorísticas, as cínicas e sarcásticas.

Para além dessas aproximações de classificação temática, outras são notórias, nomeadamente o género ou estilo aforístico facilmente detectável na produção de ambos os autores, mas essa questão será abordada no capítulo imediato em jeito de conclusão.

Parecem-nos relevantes e concordamos com as palavras que Jorge Silva Melo¹⁸ escreveu no prefácio de *Greguerías*, única selecção e tradução para português que conhecemos desta produção literária de Ramón: “Não é possível traduzir todas as greguerías. Muitas jogam com dados fonéticos ou semânticos que não passam para outras línguas.”. Por outro lado discordamos de Anthony Percival¹⁹ quando diz relativamente a Ramón Gómez de la Serna: “é apenas um prestidigitador de palavras, um frívolo complacente, indiferente às possibilidades estruturais da forma e cego às complexidades do mundo dos homens”. Poderá efectivamente Ramón ter sido, também, o que afirma o professor americano, porque efectivamente era uma personalidade singular, mas em nosso entender foi muito mais além do que essa adjectivação deixa transparecer e deixou um legado importante à literatura.

Conclusão

No prólogo às *Greguerías Selección 1910-1960*, já atrás referido e citado, Ramón Gómez de la Serna enumera vários autores que ele considera seus seguidores na produção de *greguerías*. Destes, alguns são referidos com alguma admiração crítica e elevado o valor do seu trabalho, por outro lado não é nada indulgente para com outros autores aos quais concede alguns epítetos bastantes ásperos, entre os quais o de plagiador. É neste último caso pouco indulgente para com este tipo de actuação, deixando bem vincado o seu total repúdio por este tipo de acto. Para além das referências a seguidores, deixa ainda exemplos

¹⁷ Ramón Gómez de la Serna, “Prologo a la sexta edición”, *Greguerías*, Selección 1910-1960, p. 10.

¹⁸ Jorge Silva Melo, “Prefácio”, in Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1998, p. 11.

¹⁹ *Apud* Jorge Silva Melo, “Prefácio”, in Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*, p. 10 e 11.

de grandes nomes da literatura, contemporâneos ou não, que em determinado momento fizeram gregueria como, por exemplo, Verlaine, Apollinaire, Rubén Darío, Paul Valéry, Jean Cocteau, Huidobro e até Max Jacob, entre outros.

Na enumeração dos autores que considera seus seguidores não é referido o nome de António Ferro, o que por si só não afasta nem aproxima estes dois autores aos quais tantas afinidades têm sido referidas neste trabalho, quer a nível da sua vida pessoal, quer pelo facto de ambos terem produzidos trabalhos literários de tradições ou aproximações aforísticas.

Esta omissão poderá não ser relevante, mas não deixa de causar alguma estranheza se atendermos aos vários aspectos que ligaram com muita proximidade estas duas personalidades, quer as relações de amizade que os unia, que são indesmentíveis, quer ainda o reconhecimento mútuo do mérito literário individual, pois não podemos esquecer a frase de Ferro²⁰ acerca de Ramón “ainda a Espanha não conhecia bem o seu nome, já nós o escrevíamos correctamente com todas as suas letras”. Portanto desde cedo que o escritor português acompanhava a vida literária do autor espanhol.

O esfriar das relações de amizade que existiam entre Ferro e Ramón, que terá acontecido, julgamos nós, a partir do princípio da década de trinta, mas nada nos garante que assim seja pois desconhecemos a existência de elementos que o comprovem, ou mesmo se essa situação alguma vez ocorreu, poderá eventualmente ter contribuído para o silêncio de Ramón acerca de Ferro, em 1960. Este poderá ter sido um factor da hipótese avançada anteriormente, mas outros poderão ser equacionados, como por exemplo, Ramón não considerar que o género de frases de António Ferro que resultaram na *Teoria da Indiferença* e que também abundam na novela *Leviana*, se enquadra ou se aproxima do género da *gregueria*. Uma coisa é certa, não foi por esquecimento ou desconhecimento da obra de Ferro que Ramón não lhe fez referência. Dificilmente Ramón esqueceria os anos passados em Portugal e a amizade com Ferro, tal como deixaria de lembrar a obra deste, que prefaciou no final dos anos vinte.

Eventualmente poderemos aceitar como a hipótese mais objectiva, o facto do autor espanhol não entender as frases de Ferro como *greguerias*, mas sim como aforismos, adágios ou máximas, desvinculando-o assim do grupo que enumera como seus seguidores. É certo que, tal como outros, gostaríamos de possuir elementos que nos permitissem ir mais além na clarificação desta questão, no entanto também não é esse o ponto capital do nosso entendimento sobre o assunto, para o qual a posição de Ramón, qualquer que tenha sido, neste caso pouco adiantará.

²⁰ Entrevista realizada em “El Ventanal”, no Estoril, e publicada no *Diário de Notícias* de 19 de Agosto de 1924.

Com os poucos elementos factuais de que dispomos resta-nos a elaboração de algumas conjecturas que nos levem a aproximar-nos, ou não, do que efectivamente é a nossa pretensão: a existência de uma aproximação entre a produção literária de António Ferro e Ramón Gómez de la Serna, muito em especial no que se refere ao género fragmentário de frases de índole aforística.

Afastamos desde logo a problematização do facto de os autores se conhecerem ou não em termos literários, disso não restam dúvidas, é inquestionável. Ambos os autores conheciam na perfeição a obra de cada um, embora Ramón só mais tardiamente tenha tido contacto com a produção literária de António Ferro, que, diga-se, se iniciou ligeiramente mais tarde, com textos em prosa publicados em meios de divulgação. Nestes termos é possível equacionar a possibilidade de António Ferro – sempre na disposição de lançar mão ao que era novidade e fazia a Hora – sentir alguma atracção, admiração e aproximação pelo trabalho que Ramón ia apresentando nos jornais espanhóis, dos quais Ferro era leitor assíduo, nomeadamente do *El Liberal*. No entanto, por seu lado, Gómez de la Serna não teria acesso regular aos textos que Ferro publicava, situação que só virá a acontecer no início da década de vinte, no reencontro após a primeira visita de Ramón a Portugal.

Não nos afastamos da ideia de que a admiração confessada que Ferro tinha por Ramón o possa ter incentivado e contribuído para que escrevesse e publicasse a *Teoria da Indiferença* e desenvolvido aquele estilo na produção de frases em *Leviana*. Para além deste ser o nosso entendimento, colhe também apoio em abalizadas opiniões anteriormente avançadas por entendidos especialistas que, mais audaciosos, apontam para a existência de traços de influência ramoniana nas obras de António Ferro. Di-lo José Osório de Oliveira²¹ em testemunho importante de quem viveu a época e os acontecimentos, para além de também ter convivido com o criador das greguerías: “À luz crepuscular da memória, revejo especialmente António Ferro – talvez o único que sofreu a influência da prosa e do espírito de Ramón – mas revejo-me também a mim, tal como Ramón me viu.”

Para além das inequívocas palavras de José Osório de Oliveira, outros testemunhos comungam da mesma possibilidade de existência de uma aproximação literária entre estes dois escritores ibéricos. Entre eles se localiza o de António Rodrigues que, em comentário a *Teoria da Indiferença*, refere a certa altura:

É possível que António Ferro tivesse apanhado este exemplo de paroxismo de Wilde em Arthur Cravan, quando nas vésperas do nascimento de Dada em Paris (que havia de o considerar como um dos seus autênticos percursores), escandalizava os meios intelectuais e jornalísticos da capital francesa, com a insolência e fria ironia sem concessões dos seus aforismos, subli-

²¹ José Osório de Oliveira, “O monólogo de Ramón Gómez de la Serna sobre Portugal”, *Colóquio. Artes e Letras*, n.º 23, Abril de 1963, p. 43.

nhada no epíteto nominal adoptado: “Arthur Cravan – Le Neveu d’Oscar Wilde». No entanto, «o arrojo das suas filigranadas divagações”, está tão bem mais próxima do brilhantismo das “greguerías” do seu contemporâneo Ramón Gómez de la Serna, por quem vem a manifestar entusiástica complacência e admiração, quando afastado da violência dos aforismos incendiários de Cravan e do próprio Dada²².

A estes testemunhos julgamos de grande utilidade aditar um outro, que tem a particularidade de vir do país do inventor das *greguerías*, ou seja, é o subsídio de António Sáez Delgado, interessado estudioso das questões que envolvem as vanguardias espanholas e o primeiro modernismo português. Sáez Delgado perfi-la também da certeza de que as obras, incluindo as *greguerías*, de Ramón Gómez de la Serna, faziam parte das leituras de António Ferro. Adopta também este académico, a teoria de que nas obras do escritor português, há claras aproximações ao seu espírito da *greguería*. Para reforçar a sua especulação Sáez Delgado escolheu algumas frases de ambos os autores como as já citadas:

de *Teoria da Indiferença*

Os vestidos são os cartazes do corpo.
Na religião católica só aceito como dogmas – as catedrais.
Os burgueses são os etcéteras da vida.

de *Leviana*

Que grande dor de cabeça ... Dir-se-ia que vou pensar.
Não, não... É escusado. Sou incapaz de me habituar ao piano... O teclado irrita-me: lembra-me a dentadura de um preto... Se me vai morder os dedos?

Por parte de Ramón aponta Sáez Delgado as seguintes *greguerías*, às quais entende haver uma forte aproximação:

Como daba besos lentos duraban más sus amores.
Ponerse de calcetines al revés es ir hacia atrás en vez de ir hacia delante.
Era tan moralista que perseguía a las conjunciones copulativas²³.

São preciosos os testemunhos que atrás referimos e gostaríamos de complementar acrescentando o último parágrafo do trabalho de Sáez Delgado que aqui trazemos, o qual subscrevemos na íntegra:

²² António Rodrigues, *António Ferro Na idade do Jazz-Band*, Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 43

²³ António Sáez Delgado, “Ramón Gómez de la Serna, António Ferro y la greguería”, in *Península, Revista de Estudos Ibéricos*, n.º. 4, 2007, p. 202.

A pesar de la más que evidente cercanía de las propuestas e postulados estéticos de ambos autores, sin embargo, resulta curioso que en el prólogo a la edición definitiva de las *Greguerías* Ramón ni siquiera mencione el nombre de António Ferro entre sus seguidores internacionales. La respuesta a esta cuestión, a cuando se disipa la relación entre los dos escritores, así como el análisis pormenorizado de la presencia de la greguería en António Ferro y el estudio sistemático del epistolario español de éste, aguardan impacientes su turno en el furgón de cola de los estudios literarios de carácter ibérico. Dentro de poco se cumplirán cien años del inicio de la greguería. Esperemos que no haya que esperar mucho más para ver debidamente esclarecidas algunas de las cuestiones presentadas en estas páginas²⁴.

Pese embora a coincidente opinião dos vários testemunhos, com os quais globalmente concordamos, não é linear proferir convictamente uma afirmação, e porque não pretendemos elaborar aqui nenhuma proposta de adivinhação, da existência ou não de *greguería* inclusa na obra de António Ferro; no entanto é quase impossível não ficarmos tentados a afirmar que existem claros pontos de contacto entre as frases dos dois escritores. Por influência ou não, esses contactos são por demais evidentes, mas é preciso também dizer que ambos os autores se apropriaram, cada um à sua maneira, do aforismo clássico e nele operaram as suas transformações, que diferentes ou aproximadas são técnicas de uma modalidade aforística, expressando um pensamento ou uma realidade conhecida. Para eles a frase é um meio de comunicação.

Difícilmente encontraremos na produção dos dois autores uma vertente pedagógica, pelo contrário, ambos pretendem provocar um efeito de surpresa, por norma através do humor ou da ironia, aliados geralmente a uma metáfora. Outro sintoma de evidente aproximação é a prática comum de inclusão nos seus textos de uma certa carga de sensualidade e erotismo.

Temos consciência que a questão da influência é sempre angustiante para qualquer autor, assim também António Ferro não lhe ficava imune. Várias vezes referiu a questão, demonstrando inequivocamente que era sensível a tal possibilidade, tentando negar a sua existência nos seus textos (não jornalísticos, claro...) apesar de por vezes indicar como seus referentes Ramón, Proust ou Joyce, Cocteau, ou mesmo Wilde, de entre outros. De qualquer forma, é impensável que num tempo de tão profundas transformações culturais e literárias, os autores contemporâneos não procurassem

conhecer a obra dos seus pares e certamente seguir determinados modelos, produzindo dentro da época e das estéticas com que se identificavam, tal como diz T.S. Eliot "Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detêm, sozinho,

²⁴ *Ibidem*, p. 202.

o seu completo significado.”²⁵. De qualquer forma António Ferro assumiu, anos mais tarde, a sua receptividade a “certas influências da época”²⁶.

Com influência ou aproximação à greguería ramoniana ou de qualquer outro escritor, é possível afirmar que António Ferro criou a sua própria singularidade e concretizou o que idealizava, tal como deixou escrito «... Não me importo de ser como muitos, o que não quero é ser como todos». Certamente que não foi como todos, mas foi sem dúvida alguma uma grande figura da cultura portuguesa do Século XX.

²⁵ T.S. Eliot, “A Tradição e o Talento Individual”, in *Ensaios de Doutrina Crítica*, Lisboa: Guimarães Editores, 1962, p. 23.

²⁶ António Ferro, *D.Manuel II, o Desventurado*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1954, p. 17.

Ferreira de Castro

Carlos Jorge¹

Duas ou três notas biográficas parecem-nos importantes, para entendermos um pouco melhor o escritor Ferreira de Castro. O enquadramento geográfico de origem é, no presente caso, um dos pontos a evidenciar em tais notas. Assim, deve registar-se que o autor ora referido nasceu numa aldeia, então “remota e primitiva”, aonde nem mesmo o comboio chegava, para já não falar da escassez e primitivismo das estradas. Trata-se do povoado de Salgueiros, freguesia de Ossela, conselho de Oliveira de Azeméis, distrito de Aveiro. Segundo o seu mais aturado estudioso, Jaime Brasil, essa origem determinará, em grande parte, o homem e o escritor, pois em tão humilde reduto, mal localizável no mapa, ainda hoje, habitava a família de Ferreira de Castro, ignota e recatada como o local de seu afínco. Modesta foi, na mesma tradição, a infância e a formação de José Maria Ferreira de Castro. É em relação a esse meio que ele consegue destacar-se primeiro. O suficiente para melhor o representar, sem, contudo, se distanciar a ponto de se afastar dele: numa época em que a Instrução Primária tinha dois graus, só ele e o filho do professor da escola, então, se candidataram ao segundo. É verdade que o realizou com sucesso, mas também é certo que as posses da família nunca lhe permitiram ir mais além.

Adquiridas as aptidões básicas para ser capaz de se exprimir, com mais destreza do que os seus conterrâneos, adquirindo a capacidade da escrita desenvolvida que se entrega desde os primeiros momentos da adolescência, parte de Ossela antes de ter completado os 13 anos de idade, rumo ao Brasil, em 1911. Aí, entre os 14 e os 16 anos, dedica-se a uma precoce e invulgar actividade de escrita, que vai enviando para pequenos jornais e revistas de diversos estados do país sul-americano, enquanto trabalha como funcionário de um armazém, num seringal amazónico. Não menos surpreendente é que tenha escrito o seu primeiro

¹ Universidade de Évora.

romance com 16 anos de idade, acabando por publicá-lo no ano em que completou 18 anos. Vale a pena enumerar as suas obras mais precoces, que publica a um ritmo quase frenético, ao mesmo tempo que exerce a profissão de jornalista, quer no Brasil, até 1919, quer em Portugal, dessa data até 1927:

Criminoso por Ambição (1916), *Alma Lusitana* (1916), *Rugas Sociais* (1917-18), *Mas...* (1921), *Carne Faminta* (1922), *O Êxito Fácil* (1923), *Sangue Negro* (1923), *A Boca da Esfinge* (1924), *A Metamorfose* (1924), *A Morte Redimida* (1925), *Sendas de Lirismo e de Amor* (1925) *A Epopeia do Trabalho* (1926), *A Peregrina do Mundo Novo* (1926), *O Drama da Sombra* (1926), *A Casa dos Móveis Dourados* (1926), *O voo nas Trevas* (1927).

Um tal ritmo de actividade de escrita, feita, sobretudo a jornalística, para sobreviver e actuar, enquanto cidadão, no mundo, parece ser uma marca muito própria do escritor português, propondo um projecto verdadeiramente caro a certas facções do modernismo literário europeu, segundo as quais o acto poético-literário se apresentaria como fundamentalmente um impulso vital: mais do que pelo que representa, segundo um tal ponto de vista, o escritor intervém política, ideológica e socialmente pela actuação no mundo como escritor. Assim, não seria a vida e a existência social que explicariam a obra, como queria um certo biografismo tradicional, mais conformista, mas seria, antes, a obra, o fazer da obra, a luta pela obra, que ajudaria a explicar o homem. Como Miriam Cendrars diria de seu pai, Blaise Cendrars (não por acaso entusiasta tradutor de *A Selva*, de Ferreira de Castro) poderíamos nós dizer do autor de *Emigrantes*: “se o seu material era a vida, a vida do homem [...] era a escrita” (1996: 82).

Mas não é só pelo que demonstra da sua precoce e quase vital capacidade de produção que o *corpus* romanesco acima apresentado é significativo. Também o é por ter sido totalmente abandonado pelo autor que, logo no ano seguinte ao do último romance acima indicado, em 1928, publica a primeira das obras que considerará *verdadeira e infinitamente* suas: *Emigrantes*

A posição de Ferreira de Castro, como escritor, tendeu sempre para uma afirmação de empenhamento político e/ou ideológico. Quer a problemática da situação social, quer a da convicção religiosa, impregnaram, de um modo evidente, os seus escritos, desde o primeiro momento. Por isso mesmo, ele inscreveu-se, ao longo da sua carreira, nos horizontes preceptivos do naturalismo, do neo-realismo e, nos momentos finais, nas tendências de um realismo didáctico-religioso, que marcou algumas produções europeias dos pós-guerras. No fundo, trata-se de defender, no plano do romanesco, a propagação dos “valores universais e abstractos da humanidade, liberdade, justiça e humanitarismo” (Benjamin, 2006: 332; cf. tb. Benjamin, 2006: 332-333). O romancista português mantém, em muitos dos seus romances, por via de uma história que desenvolve como o *relatório de uma experiência*, a sua profunda aprendizagem naturalista, embora se afaste, em cer-

tos casos, de alguns dos traços estilísticos mais evidentes da “escola de Zola” como, por exemplo, a valorização dos traços de carácter, ou a representação dos estigmas fisiológicos, juntamente com a sobrevalorização dos traços fisionómicos. No entanto, mantém com ela marcas do reconhecimento, nomeadamente no apuro quase pictórico das descrições dos espaços, que, por assim dizer, caracterizaram os primeiros romances da segunda fase, nomeadamente aqueles que o celebrizaram como grande *ædo* da emigração (cf. Jorge, 2001).

Pode-se deduzir, tendo em atenção o que sabemos do êxito e aceitação variável que teve a obra de Ferreira de Castro na nossa cultura, que tocamos um ponto fundamental para a compreensão da produção do autor. Para desenvolvermos as nossas considerações, não podemos deixar de abordar, ainda que brevemente, o modo como ele foi enquadrado, a partir do naturalismo, no panorama da nossa história literária. É evidente que, a opinião mais importante a que devemos dar atenção, quando se trata de perspectivar Ferreira de Castro na nossa história literária, no universo cultural em que a sua obra se moveu, é a de Óscar Lopes. Segundo ele, a obra de Ferreira de Castro, logo a partir do seu primeiro romance consagrado, *Emigrantes*, obteve uma ampla audiência (cf. *in* Saraiva e Lopes, s/d: 1025). Nas suas palavras, “Ferreira de Castro foi um dos mais populares e traduzidos escritores portugueses, o que se deve ao facto de os dois romances que mais o consagraram [*Emigrantes* e *A Selva*] resumirem, apesar de todas as limitações de escrita, a sua própria dura experiência, mal conhecida, de emigração num seringal da floresta amazónica” (p. 1025-1026).

Para tornarmos mais clara a perspectiva que queremos aqui defender, resumidamente, devemos comentar as palavras que citámos, de Óscar Lopes. Notemos, desde já, simplificando muito, que, se ele admira o valor documental de experiência humana do emigrante trabalhador braçal, logo restringe o valor pleno da obra pelas “limitações da escrita”. Por outro lado, acentua, com a devida simpatia, a aceitação popular que os romances tiveram por parte dos leitores “comuns”. É importante registar estes factos porque o crítico e historiador literário, se é parco nos encómios, chegando mesmo a ser restritivo na valorização, não deixa de manifestar simpatias e considerações positivas quando afirma que a obra do romancista “contém algumas das situações mais representativas do novo realismo social” (*in* Saraiva e Lopes, s/d: 1026). Cremos ter apresentado aqui, muito resumidamente, os dados e as conjecturas básicas para o breve enquadramento histórico-literário que pretendemos fazer.

Como primeiro ponto a destacar, surge-nos o sucesso das obras de Ferreira de Castro junto de um público de leitores fiéis. Como segundo ponto a ter em conta, devemos sublinhar o facto de as obras de Ferreira de Castro terem deixado de ser integradas nos grupos ou escolas literárias do seu tempo, nomeadamente o modernismo e o neo-realismo; deixaram, assim, de ser *lidas* num sentido forte

do termo. Como terceiro ponto, devemos ainda acrescentar que os seus textos, de uma maneira geral, deixaram de estar presentes nas antologias académicas – quer entre os modelos de escrita do secundário, quer nas listas de obras para análise do ensino superior. Tudo se passa como se a obra do romancista tivesse mantido uma presença subterrânea relativamente aos valores do poético (a relação com as outras obras reconhecidas como artísticas pelos próprios escritores) e do literário (as qualificações necessárias para estar presente, como exemplar, nos elencos das escolas e universidades).

Se admitirmos que um cânone literário é “uma lista ou elenco de obras consideradas valiosas, dignas de serem estudadas e comentadas por essa mesma razão” (Sullà, 1998: 11), poderíamos admitir que, entre os valores de leitura e os de estudo e comentário se processou um divórcio no que diz respeito aos romances de Ferreira de Castro. Usando os conceitos de *legível* e *escritível*, que Barthes propõe para distinguir, **grosso modo**, o que separa o *clássico*, como objecto consumível, não problemático, do *poético*, que, pelo efeito estético, convida o leitor a não ser apenas um consumidor, mas a recriar ou a problematizar (cf. 1970: 10), podemos dizer que, segundo essa bipartição, Ferreira de Castro entrou no cânone da legibilidade, tendo sido proscrito do da escritibilidade. Enquanto elemento da legibilidade, ele tornou-se, como o provam as edições e o número de exemplares vendidos, uma espécie de campeão do cânone clássico; como proscrito da poeticidade, tornou-se um esquecido ou um desvalorizado. A perda das qualificações necessárias para estar presente, como exemplar, nos elencos das escolas e universidades, como acima evocámos, provém, talvez, do facto de ele ser um clássico deslocado, de ser demasiado legível no momento em que escrevia, não sendo possível ao reconhecimento escolar e académico enquadrá-lo na cultura do seu tempo. De certo modo, é contra a legitimidade destes factos culturais que o nosso texto procurará argumentar.

Ora, como no campo da cultura em geral, e da literatura em particular, a legitimidade é estabelecida exactamente pelas operações de canonização, a nossa argumentação não pode ser, evidentemente, dirigida contra os critérios de tal processo de reconhecimento. Procuraremos, antes, mostrar que talvez a razão de se terem excluído os romances de Ferreira de Castro dos cânones da poeticidade se deva a leituras equívocas. Ou por outra, dado o espaço parco de que dispomos, procuraremos lançar a dúvida sobre alguns passos do processo que levaram à exclusão de Ferreira de Castro dos elencos que merecem ser estudados e comentados. Procuraremos, assim, instalar uma suspeita: a de se terem avaliado mal alguns aspectos da sua obra, no processo de *legitimar a sua exclusão*.

Uma das razões pelas quais a obra do autor de *Emigrantes* se tornou muito popular foi a da sua acessibilidade aos leitores. Tal acessibilidade pode ser entendida, sem com isso se estar a raciocinar mal ou apressadamente, como uma

excessiva obediência aos códigos do género, aos processos, já gramaticalizados, que fazem dum romance um mecanismo de legibilidade simplificada. Uma rápida síntese desses mesmos códigos, e dos que se lhes opõem, pode revelar-nos os dados básicos pelos quais se procedeu a uma depreciação poético-literária do romancista que aqui analisamos. Em primeiro lugar, devemos ter em conta que todo o modernismo português, incluindo o neo-realismo que, nesse ponto, se mantém aliado do próprio presencismo, procura valorizar aquilo que Óscar Lopes, na obra citada, chama os “impulsos impremeditados” (p. 1025), defendendo o “psicologismo” contra os “processos de reportagem”. Simultaneamente, outros procedimentos que ganham valor poético são os da valorização do “mostrar”, pelo apagamento do “contar” (o narrador onisciente deveria, segundo esse código modernista, desaparecer, ou reduzir-se ao máximo como “voz”); o da proscrição das axiologias (contra as teses asseguradas e validadas pela voz narrativa épica) em favor de uma ausência de valores seguros por uma voz de valor imperativo autoral – mesmo o neo-realismo, para defender as suas teses sociais, preferirá o processo de fornecer os dados da acção sem comentário do narrador, ou seja, apresentando os factos mas *suspendendo o juízo autoral*.

Julgamos que os elementos e processos condenados pela crítica contemporânea de Ferreira de Castro se podem resumir aos que caracterizavam o romance clássico, ou seja, o romance naturalista que, tendo ele próprio constituído o seu cânone, se preparava para ser desvalorizado como previsível, datado, e legível pela crítica modernista ou modernizante. Tal legibilidade que, junto com o facto de abordar temáticas de dramatismo popular (que lhe reforçavam a legibilidade e, por outro lado, os vínculos com o naturalismo da tradição zoliana – que, como se sabe, era atenta aos dramas populares da “patologia social”), liga Ferreira de Castro ao naturalismo (como o próprio Óscar Lopes o reconhece – cf. 1986: 40-41), revela-se uma “facilidade de leitura” que reforça, pelo facto de Ferreira de Castro também não ter abdicado do excesso de “voz” épica (comentadora e judicativa), a suspeita que sobre ele recai por parte da crítica neo-realista.

Dado que a descrição (pelo que manifesta de um exercício voluntariamente “autoral”, de léxico e sintaxe “culto”) e o seu funcionamento, segundo determinados moldes, é um dos processos mais comumente atribuídos ao naturalismo, sendo um dos sinais a causar a “datação” das obras que o usam, é esse mesmo processo que iremos observar nos primeiros romances da segunda fase de Ferreira de Castro, segundo os propósitos já acima expostos. Devemos ter em conta, no entanto, numa conceptualização que iremos afeiçoando à medida da nossa argumentação, o que, na descrição, leva à construção dos efeitos de lugares e de espaços.

Começando pelas primeiras linhas do primeiro romance “reconhecido” pelo autor, *Emigrantes*, vejamos um exemplo que, relacionado com os princípios naturalistas e modernistas, nos pode ajudar a reavaliar a obra de Ferreira de Castro. As primeiras palavras do romance são as de uma descrição. Depois de apresentar uma ave, no seu esvoaçar, a descrição, motivada por esse movimento, desenvolve-se pela apresentação do pinhal e, seguidamente, da paisagem em que este se enquadrava. Só depois a descrição volta ao animal, revelando que este estava a fazer o ninho. A voz do narrador, que se presume ser a que descreve, assume a posição épica clássica na construção da **ekphrasis** documental.

Mas o olhar que ele usa é o da personagem que, pelo que nos é revelado mais tarde, se desenvolve como protagonista. É essa personagem que nos é descrita exactamente na posição de observador do trabalho do pássaro. Descansando, à sombra de um pinheiro, vendo o trabalho da ave e toda a paisagem onde a actividade se inscreve, a personagem começa por ser apresentada através da sua recordação. A liberdade do esvoaçar da pega leva-o a evocar os seus tempos de menino, durante os quais se dedicava a apanhar ovos nos ninhos. Só regressa ao presente quando se detém a “contemplar a sua casita”. Segue-se a descrição da casa, da horta, dos campos que se estendiam “para lá do muro”. São estes que, fazendo-lhe surgir o desejo de os ter, introduzem o tema da emigração: era preciso emigrar para arranjar dinheiro para os comprar.

Para abordarmos, desde já, o centro da questão sobre a qual queremos argumentar, reparemos que, se a voz que descreve é, indiscutivelmente, a do narrador “épico”, segundo o modelo naturalista que pretendia dar o enquadramento das personagens, o uso que aqui é feito de uma tão prolongada descrição (são quase quatro páginas), remete-nos para o “interior” da personagem. Se atentarmos bem no processo, podemos verificar que o mecanismo revelado neste passo não é o dos primeiros ensaios do “romance «dramatizado»” de que fala Dorrit Cohn², mas sim o do “monólogo narrativizado” do romance realista com os seus processos bem desenvolvidos que permite apresentar a “fluidez íntima” da sua personagem “perante a experiência fugitiva” (cf. Cohn, 1981: 140-41). Não se trata da narrativa auto-diegética, do percurso de auto-análise, como José Régio, entre outros, se propôs reactivar para construir os seus romances em torno de uma consciência. Contudo, este procedimento, se observado dentro dos códigos da época, não se revela menos moderno e produtivo. Sobretudo se atendermos ao modo privilegiado como é usado e a funcionalidade que tem, ao longo da

² Assentamos a nossa argumentação em dois conceitos que, segundo a crítica alemã, designam os dois processos segundo os quais se tem desenvolvido mais produtivamente a revelação da vida interior das personagens: a “psico-narrativa” (cf. D.Cohn, 1981: 37-63), que é a revelação dos estados de espírito da personagem pelas palavras de um narrador onisciente, mais ou menos interventente; e o “monólogo narrativizado”, que é a “transformação do discurso interior das personagens, tornando-se o discurso do narrador” (1981: 122).

narrativa, tal processo de Ferreira de Castro parece-nos bem mais próximo dos usos modernistas que Virginia Woolf lhe dá (em *Mrs Dalloway*, por exemplo) do que dos escritores de construções romanescas mais tradicionais. Só por uma questão episódica de moda muito momentânea, que leva a enfatizar alguns dos processos que Proust usou, nomeadamente o da narração autodiegética, se pode pretender ver um modernismo assente no romance de consciência (“dentro de uma cabeça”, como João Gaspar Simões emblematizou num subtítulo que acabou por tornar evidente o processo modernista) contra um tradicionalismo assente na modalidade épica da enunciação.

De facto, é historicamente muito mais moderno o processo usado por Ferreira de Castro, que só se começa a desenhar, com clareza, num momento desenvolvido do realismo do século XIX, com Flaubert, sobretudo, mas também, intensamente, com os momentos mais ousados do naturalismo. Ferreira de Castro utilizará o processo, de modo quase exaustivo, sobretudo em duas narrativas romanescas: *Tempestade* (1940) e *A Curva na Estrada* (1950). Em ambas, o processo narrativo visa, sobretudo, obter, de modo hiperbolicamente intenso, o funcionamento da consciência dos seus protagonistas: o primeiro, pela exposição do processo de paixão amorosa arrebatada pelo ciúme, o segundo, pelo confronto de uma personagem face às ideologias políticas, dentro das quais se realiza o seu processo de fundação da personalidade enquanto militante político das esquerdas socialistas, na Espanha pré-franquista. Em ambos os casos, impulsos vitais e fantasmas superegóicos activam, como um turbilhão matricial, a formação dos traços inconscientes segundo os quais o fluir das consciências se vai manifestando nas suas rupturas trágicas, no dramatismo fantasiado das suas obsessões, que um narrador onisciente, ou em focalização zero, vai apresentando.

Ferreira de Castro aproxima-se, quanto a este ponto, de Thomas Mann que, no século XX, segundo Cohn, é quem leva até ao ponto limite de todas as possibilidades a narração heterodiegética – de um narrador extradiegético, evidentemente. Por esse processo, manifesta-se a “superioridade do narrador”, quando comparado com uma personagem ou com um narrador autodiegético (que, para este efeito, é o mesmo), “relativamente ao conhecimento da vida interior da personagem e às capacidade requeridas para a descrever e avaliar” (1981: 45). Na modalidade mais comum no século XIX, podemos falar, seguindo Cohn, de uma *psico-narrativa*, sempre que um narrador apresenta a vida interior de uma personagem de modo mais profundo e completo do que essa mesma personagem seria capaz de fazer, quer mantendo-se claramente dissociado da mente que “lê” ou “disseca”, quer apagando-se completamente, deixando-se absorver por ela.

O modo de sustentar a tese, de desenvolver uma máxima ou enunciado de valor *gnómico* e *hortativo*, numa formulação ficcional, no caso de algumas das suas narrativas, deve ser encarado em duas vertentes: o da motivação de quem

assim o formula, e o da sua *validade* no plano *poético* e *noético*. Esta dupla validação, se é importante na produção artística em geral, assume particular importância quando a obra realizada se *ostenta* como portadora de uma tese ou, como é mais frequente, de várias teses. Porque, de facto, se qualquer enunciado artístico não consegue separar a sua formulação estética, de apelo aos sentidos, de uma formulação que a torna objecto inteligível, da ordem do conhecimento, costuma ser apanágio da expressão artística, em geral, produzir a sua própria instância de verdade na *fantasia*, constituindo esta como instância suprema. Contudo, na formulação poética de tese, a dimensão gnómica surge em paridade com a estética. Por vezes, o seu peso é tal, sobretudo quando se trata de um assunto de “actualidade”, que se sobrepõe mesmo à valorização artística. Estão, nesse caso, narrativas de Ferreira de Castro que se constroem quase como documentários, ou relatos de situações sociopolíticas bem determinadas, dentro de reconhecíveis formulações ideológicas, das quais representam destacados exemplos *A Lã e Neve* (1947), *A Missão* (1954) e *O Instinto Supremo* (1968).

Uma das características marcantes do trabalho literário de Ferreira de Castro, a de ele se absorver profundamente numa *inventio* empenhada na reportagem e na documentação, não tem tanto a ver com a sua oficina de escrita, como, sobretudo, com o seu processo de busca de materiais. Isto torna-o um viajante em permanente busca de casos, tópicos e motivos emblemáticos para a construção da sua ficção, e um apaixonado antropólogo amador. Os dois últimos títulos por nós apresentados são reveladores do primeiro aspecto, dado que a acção do penúltimo se situa em França e a do último no Brasil. Mas é evidente que a eles são apenas exemplos mais recentes – não nos esqueçamos de que *Emigrantes* (1928) e *A Selva* (1930) se reportam à experiência brasileira, e *A Curva na Estrada* (1950) revela uma aturada atenção à política espanhola, além de uma cuidadosa documentação sobre a matéria.

O aspecto do pendor marcadamente etnográfico e antropológico surge, sobretudo, a partir de *Eternidade* (1933), onde se observa uma aturada atenção à sociedade madeirense, e adensa-se em três romances fundamentais como ilustração do género: *Terra Fria* (1934), narrativa quase esquemática, de tons épicos e melodramáticos, relatando um triângulo passionai vivido por três habitantes de uma remota terriola de Trás-os-Montes, onde os sentimentos básicos se manifestam no quadro de uma sociedade a viver nos limites da escassez e da ausência de enquadramento político nacional, em arredamento do processo histórico; *A Lã e a Neve* (1947), onde se reflecte todo o quadro ideológico, económico e político da Europa, em plena 2.^a *Guerra Mundial*, num microcosmo aldeão, no qual os confrontos políticos e as lutas de classes se desencadeiam ao ser introduzido o modo de produção industrial cheia de tiques tayloristas, no seio de

uma população a viver, praticamente até à véspera, uma economia baseada na pastorícia, pautada pela rotina sazonal da transumância; e *O Instinto Supremo* (1968), onde se narra o avanço de uma equipa de trabalho etnográfico, visando, em última instância, desbravamento, aculturação, com abertura de vias modernas e fundação de povoações no coração da Amazónia, num processo em que se patenteia como esse acto de aculturação, procedendo no sentido do domínio, nomeadamente da instalação da Lei e da sua força, procura ostentar, na vanguarda, a pacífica movimentação do “cordeiro” – arrastando mesmo prosélitos prontos a serem abatidos, sem procurarem replicar contra a investida dos parintintins, sedentos de salvaguardarem o seu universo primitivo.

Um historicismo positivista latente parece “guiar ideologicamente” Ferreira de Castro, não só nestas obras de inclinações “etnográficas”, como naquelas em que, mais claramente, assumiu a atitude do repórter ou do viajante documentarista: *Pequenos Mundos, Velhas Civilizações* (1937), *A Volta ao Mundo* (1940 e 1944), *As Maravilhas Artísticas do Mundo* – vol. I (1959) e vol. II (1963). Neles estão presentes os valores da civilização com base nos modelos axiológicos do Ocidente, nomeadamente o reconhecimento da humanidade como universalmente idêntica. A descoberta desta identidade, no construir da civilização, partindo do desenvolvimento dos valores próprios, parece-nos constituir o centro ideológico dominante que norteia o humanismo modernista de Ferreira de Castro, elaborado pela atitude de compreender o Outro, na sua diferença de base, desde que se revele capaz de assumir os valores do progresso, que são os da civilização ordenada, segundo as dinâmicas do desenvolvimento técnico-científico, marcas da humanidade tendendo para o “uno”. Descobrir essa unidade, para lá de diferenças episódicas, no quadro de uma experiência empírica que a *volta ao mundo* faculta é, em nosso entender, uma formulação de máxima importância para a constituição da mentalidade moderna do pensamento histórico e filosófico do Ocidente.

Não mais o “outro” empírico e experienciado se revela a face temível da alteridade (o Outro enquanto fantasma cultural, monstruosidade ameaçadora), mas, antes, vem ostentar a manifestação de uma variedade racionalmente previsível, teoricamente já anunciada pelo pensamento iluminista. O que surge, de modo inovador, como proposta humanista, é o ser diferente nos seus fundamentos culturais, mas idêntico na sua valorização ontológica. Ganha significado, desse modo, a visão do Outro como *semelhante*, admitindo o sentido de uma comunhão em que o universo seria uma *frátria*, ou um *unitéismo*, à maneira de Fourier (cf. Barthes, 1971: 107), integrando *pátrias*, lugares das diferenças culturais. Fundamentalmente, no entanto, ao optimismo relativo que parece construir-se como uma conclusão entretecida no desenrolar da *perigeia modernista*, herdeira da utopia de Jules Verne, vem contrapor-se, em Ferreira de Castro, um pessimismo

que se traduz, quase sempre, por um olhar fascinado pelos rituais e símbolos da morte, marcos do percurso para uma “vida eterna”.

Perpetuando, de modo dinâmico, a memória do autor, existe hoje, com localização em Ossela, um Centro de Estudos Ferreira de Castro, a funcionar em modo de Associação, tendo como sede a Biblioteca de Ossela. Esta foi construída pelo escritor em frente à casa onde nasceu. Ambas foram por ele doadas à comunidade. A Associação foi constituída a 19 de Março de 2001, tem como principais objectivos a promoção internacional da leitura e do estudo da obra do autor e rege-se por estatutos próprios. Além de encontros, colóquios e outros eventos culturais, a Associação promove, com a colaboração da Casa Museu Ferreira de Castro, em Sintra, a publicação de uma revista dedicada a estudos sobre a obra do autor e temas afins, *Castriana*, da qual já se publicaram 5 números.

Referências Bibliográficas

- Andrade, J. P., "Ferreira de Castro", in Coelho, J. Prado (org.), s/d, *Dicionário de Literatura*, Porto: Figueirinhas.
- Barthes, Roland, 1966, *Critique et Vérité*, Paris: Seuil.
- _____, 1970, "Par où commencer?" in *Poétique* n.º 1, Paris: Seuil.
- _____, 1970, *S/Z*, Paris: Seuil.
- _____, 1971 *Sade, Fourier, Loyola*, Paris: Seuil.
- Benjamin, Walter, 2006, *A Modernidade*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Brasil, Jaime, 1961, *Ferreira de Castro*, Lisboa: Arcádia (A Obra e o Homem).
- Cabral, Eunice, 1998, *A Ilusão Amorosa na Ficção de José Régio*, Lisboa: Vega.
- Cendras, Miriam, 1996, *Blaise Cendrars, l'or d'un poète*, Paris: Gallimard, 1996.
- Cohn, Dorrit, 1981, *La transparence intérieure*, Paris: Seuil.
- Hamon, Philippe, 1991, *La Description littéraire*, Paris: Macula.
- Jorge, Carlos J. F., 2001, *Figuras do Tempo e do Espaço: para Uma Leitura Literária dos Textos de Viagens*, Lisboa: Ulmeiro.
- Lopes, Óscar, in Saraiva, A. J., e O. Lopes, s/d, 17.ª ed., *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora.
- Lopes, Óscar, 1986, *Os Sinais e os Sentidos*, Lisboa: Caminho.
- Sullà, Enric, in Sullà (org.) 1998, *El Canon Literario*, Madrid: Arco/Libros.
- Torres, A. Pinheiro, 1977, *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa: Moraes.

Coincidir integralmente com a sua época ou a modernidade pós-Pessoa de José Gomes Ferreira¹

Carina Infante do Carmo²

Reflectir acerca da relação que José Gomes Ferreira (1900-1985) estabeleceu com Pessoa não nos conduz à mera averiguação de influências sobre quem veio depois e sofreu o abalo de um mestre. Muito mais interessante do que isso é a densa teia histórico-literária em que os dois poetas actuaram, numa configuração de tempo múltiplo e dialógico que não se compadece com a linearidade homogénea e unidireccional de autores e correntes literárias.

A formação poética de José Gomes Ferreira confirma-nos a morosidade da consagração pessoana e modernista assim como as continuidades, metamorfoses e rupturas do campo literário português nas primeiras décadas do século XX. À distância de um século, não se pode descortinar nesse período apenas a figura de Pessoa como *gigante* literário: Óscar Lopes não se esqueceu de lhe juntar os nomes de Aquilino, Brandão e Pessanha³. Um olhar apenas concentrado na proeminência de Pessoa – Eduardo Lourenço chamou-lhe “insolação pessoana” ou “aparição maciça”⁴ – não conseguirá identificar a complexidade de uma conjuntura literária em que sobressaíam ainda o epigonismo poético simbolista, saudosista, neo-romântico e a referência da estética realista-naturalista.

¹ Este artigo expande o verbete que escrevi sobre José Gomes Ferreira para Fernando Cabral Martins (org.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa: Caminho, 2008, p. 278-280, e recupera passagens de *A Militância Melancólica ou a Figura de Autor em José Gomes Ferreira*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2010.

² Universidade do Algarve. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Comparatistas.

³ Óscar Lopes, “Aquilino Ribeiro”, in *Cifras do Tempo*, Lisboa: Caminho, 1990, p. 170 (167-209).

⁴ Eduardo Lourenço, “Situação de Régio”, in *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa: Presença, 1994, p. 145 e 144 (144-149).

Por outro lado, é preciso saber que Pessoa não cortou de modo algum com o ascendente poético de oitocentos: Antero, Gomes Leal, Cesário, Junqueiro ou Nobre. Casais Monteiro e Jorge de Sena não se cansaram de insistir na matriz simbolista-decadentista de Pessoa e de vários companheiros de *Orpheu* que de todo se reduziram ao traço de ruptura vanguardista: segundo Casais Monteiro, “o modernismo entrou de contrabando na revista, e [...] assumiu posição dominante pela simples presença das personalidades que o representavam”⁵, sobretudo quando, no n.º 2, Pessoa e Sá-Carneiro passam a figurar como seus directores.

Quanto à obra de José Gomes Ferreira, ela tem de ser considerada no contínuo constelar que une a tradição romântica (em particular, a de fundo simbolista-saudosista) à modernidade pós-Pessoa, absorvendo várias *nuances* e descontinuidades desse arco histórico-literário. Fernando Pessoa é, assim, uma referência (não exclusiva) a que o autor responde e se contrapõe, no sentido de construir a sua identidade literária.

A autobiografia *A Memória das Palavras* (1965) é um roteiro da sua *aventura poética* que coincide no tempo com a divulgação da obra pessoana, mais forte sobretudo a partir da década de 40⁶. Distanciada da juvenília neo-romântica de *Lírios do Monte* (1918) e *Longe* (1921), a escrita de Gomes Ferreira amadurece em *Poesia I* (1948) e nos cinco volumes poéticos que se lhe seguem até 1976, vindo todos eles a ser coligidos em *Poeta Militante* (1977-1978-1983). O silêncio prolongado nas décadas de 20-30 é, todavia, interrompido por episódios marcantes, como a publicação na *presença*, em 1931, por intermédio de Carlos Queiroz, do poema “Viver sempre também cansa” e a inclusão, um ano depois, na “Antologia da Poesia Modernista” da revista *Descobrimto*. Também estimulada por via da música, do cinema e das artes plásticas, torna-se efectiva a sua incorporação modernista. Não ao acaso, nos primeiros anos de 40, o material poético que veio a reunir em *Poesia I*, na colecção de Coimbra “Sob o Signo do Galo”, animada por Carlos de Oliveira e Joaquim Namorado, dera azo a dois convites que não pôde aceitar: um para integrar a colecção poética *Novo Cancioneiro*, referencial para o neo-realismo; outro, vindo de Luiz de Montalvor, para publicar nas Edições Ática.

⁵ Adolfo Casais Monteiro, “A poesia da *presença*”, in Fernando J. B. Martinho (pref., org. e notas), *O que Foi e não Foi o Movimento da presença*, Lisboa: INCM, 1995, p. 120 (115-142).

⁶ 1942 é um ano crucial para essa divulgação. Casais Monteiro organiza, nesse ano, a antologia *Poesia* (Lisboa: Confluência) e a Ática inicia a publicação das Obras Completas de Pessoa, com o volume de poesia ortónima (*Poesias de Fernando Pessoa*). A ele se seguem os volumes dedicados a Álvaro de Campos (*Poesias*, 1944), Alberto Caeiro (*Poemas*, 1946) e Ricardo Reis (*Odes*, 1946). Salientam-se ainda outros títulos: *A Nova Poesia Portuguesa* (pref. Álvaro Ribeiro, 1944), *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues* (intr. e notas Joel Serrão, [1945]) e *Páginas de Doutrina Estética* (sel. e notas Jorge de Sena, 1946).

Convém entretanto ter a noção de um dado relevante. Se, em Fevereiro de 1920, publicou um inédito pessoano (o soneto “Abdicação”, 1913, de nítido eco anterior), na revista *Ressurreição*, de que era director literário, a verdade é que, nesse período, Gomes Ferreira estava ainda *a salvo* de Pessoa: só lhe conhece a fundo a obra partir da década de 40. Conforme nos recorda numa apresentação de Raul Brandão, nos anos 10 e 20, “a autêntica Revolução literária iniciada pela revista *Orpheu* continuava a propagar-se por baixo das ruínas do século”⁷. Essa é, contudo, uma percepção sua recomposta a partir do momento em que escreve. Senão vejamos outro testemunho dos anos 60:

O abalo paúlco-futurista de 1915, início duma revolução que ainda não alcançou o seu termo (que termo?), surpreendeu-me na infância. Ou melhor: a história ensina-me que isso aconteceu na cidade de Lisboa em 1915, visto que nem de longe nem de perto os meus olhos roçaram pelo *Orpheu* (célula n.º 1 do Escândalo) ou pelas revistas futuristas consequentes. Chegaram-me apenas os ecos das paródias imbecis e das incompreensões rudes que, para gáudio dos tolos, acompanham em geral essas sedições artísticas⁸.

Ao ficar alheado do abalo órfico na juventude, por influência de Leonardo Coimbra e Teixeira de Pascoaes, Gomes Ferreira privilegia o magistério brandoniano (seu “mestre secreto”⁹), na sequência de uma sólida cultura oitocentista: não admira que o seu sonho revolucionário nunca anule a solidão existencial, o visionarismo cósmico e o realismo caricatural, bebidos em Antero, Gomes Leal, Brandão e Pascoaes. Juntam-se-lhes Hugo, Dostoievski, Tolstoi, Strindberg ou Ibsen. Daí nascem a singularidade da sua *estética do grito* e o entendimento da linguagem poética como produtora da realidade. A movimentação imaginística permite-lhe, depois, assumir, segundo Gastão Cruz, “a posição de pioneiro da síntese do neo-realismo com as tendências mais amplamente renovadoras dos fins da década de 40”¹⁰.

⁷ José Gomes Ferreira, “Breve apresentação da sombra do meu mestre secreto (e tão público!) Raul Brandão”, in *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras II*, Lisboa: Moraes, 1980, p. 14 (13-17). Este texto foi originalmente publicado com o título “O meu mestre secreto Raul Brandão” na *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, Tomo X, 2.ª série, n.º 122-123, Maio-Junho 1961, p. 256-257.

⁸ José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras I ou o Gosto de Falar de Mim*, 4.ª ed., Lisboa: Moraes, 1979, p. 32. Nesta mesma obra (cf. p. 193), em nota de rodapé já presente na 1.ª ed. de 1965, José Gomes Ferreira enumera a lista escassa de textos modernistas que conhecia nos anos 20-30, alguns deles graças à revista *presença*: de Pedro Meneses (*Mais Alto, Ânfora, A Lenda do Rei Boneco*); de Mário de Sá-Carneiro (*Dispersão, Princípio, A Confissão de Lúcio e Céu em Fogo*); e de Fernando Pessoa, além do soneto publicado na *Ressurreição*, apenas conhecia à data os sonetos da série “Passos da Cruz”.

⁹ José Gomes Ferreira, “Breve apresentação da sombra do meu mestre secreto”, p. 13 (13-17)

¹⁰ Gastão Cruz, “Duas notas sobre José Gomes Ferreira”, in *A Vida da Poesia. Textos Críticos Reunidos (1964-2008)*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 61 (61-64).

Não sendo um mestre da primeira hora, Pessoa é determinante para a sua maturação modernista; afinal de contas, ele foi o “primeiro rei da nova Dinastia”¹¹. Por isso, ao reconstituir o seu percurso poético, em *A Memória das Palavras*, José Gomes Ferreira apropria-se do exemplo pessoano da invenção dos heterónimos. O dia da escrita de “Viver sempre também cansa” (1931) é encenado como um renascimento poético em que se revelam em cadeia o poeta-come-voz, o nome de autor e a respectiva obra poética:

E, então, de repente, em 8 de Maio, às dez da noite, no segundo andar dum prédio da Rua Marquês de Fronteira (que ficou cravejado de balas na revolução comandada por Sarmento Beires em Agosto desse ano), escrevi de jorro e sem esforço a minha primeira cristalização de poesia autêntica com a sensação de que se abria uma porta secreta para uma zona interdita de riqueza confusa, resultante de anos e anos de paixões, pescoços de névoa estrangulados, ira de sonhos vivos e nuvens, profundidade de nuvens, ocultações de nuvens em que os poetas mergulham sempre atónitos as bocas ávidas de cantos submersos¹².

A cena descrita não anda longe do “dia triunfal”¹³ a que se refere Pessoa na carta a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, publicada na *presença* n.º 49, de Junho de 1937. À semelhança de Pessoa, José Gomes Ferreira recompõe o dia inaugural da sua obra poética de maturidade, para confirmar nela uma certa dose de predestinação. Não menos digno de nota no poeta renascido é o nome de autor que, modificado, prepara a nova fase do escritor a abandonar a produção juvenil e o século que o viu nascer:

E [...] assinei [...] com um “José” bem nítido e sexuado a anteceder o “Gomes Ferreira” impessoal à século XIX, dos *Lírios do Monte* e do *Longe*. Eu enfim completo. Com subterrâneos, flores externas, “vivas à República”, compaixão, medo da morte, ódio, piedade, fome de estrelas, coisa nenhuma... Eu, José Gomes Ferreira, nascido na noite de 8 de Maio de 1931, pasmado de ter voz...¹⁴

É nesse momento que melhor se começa a definir a sua condição de poeta de encruzilhada, a caminho de integrar a modernidade pós-Pessoa. Gomes Ferreira

¹¹ José Gomes Ferreira, “Breve introdução à poesia de Irene Lisboa”, in Irene Lisboa, *Um Dia e Outro Dia... Outono Havias de Vir. Poesia I*, org. e prefácio Paula Morão, Lisboa: Presença, 1991, p. 21 (17-30).

¹² José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras*, p. 147.

¹³ Fernando Pessoa, *Correspondência 1923-1935*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999, p. 343 (337-347). Fernando J. B. Martinho estabelece esse paralelo com a carta a Casais Monteiro, de 13 de Janeiro de 1935, em “Nota sobre a génese de «Viver sempre também cansa»”, *Vértice*, n.ºs 473-475, Coimbra, Julho-Dezembro, 1986, p. 37-38 (36-41).

¹⁴ José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras*, p. 149.

alinha com o modernismo que se revela na *presença*, na *Revista de Portugal* e noutras publicações congéneres, ao lado de José Régio, Casais Monteiro, Vitorino Nemésio, Alberto Serpa, António Sousa, Edmundo de Bettencourt, Afonso Duarte, Carlos Queiroz, Miguel Torga, Saul Dias ou Irene Lisboa. Esses “luminosos anos 30”¹⁵ interrompem a força até aí efectiva do epigonismo neo-romântico e começam a fazer a absorção do sismo pessoano e órfico. Confirma-se então a natureza híbrida do modernismo português que, em vez de se dividir entre um *Orpheu* revolucionário e uma *presença* contra-revolucionária, acumulou o traço vanguardista e a matriz pós-simbolista e se concretizou em múltiplas direcções e matizes.

Quando na citação acima transcrita fala do “abalo paúlco-futurista de 1915, início duma revolução que ainda não alcançou o seu termo (que termo?)”, o exercício crítico de Gomes Ferreira dá a conhecer uma leitura nada monolítica da poesia modernista, pois considera os seus antecedentes na modernidade estética, inaugurada pelo romantismo, e também as suas derivações e impactos até meados do século XX. Segue o que Aguiar e Silva viria a designar como “visão holística do modernismo”¹⁶, concebido como um megaperíodo literário de diferentes vozes e fases que, entre a tradição e a ruptura, foi evoluindo em polifonia tensa, entre os anos 10 e os anos 60, em regra à volta de revistas e outros projectos editoriais.

Em *A Memória das Palavras* entende que um dos marcos basilares da vaga modernista foi a descoberta do verso livre, que sabemos herdeiro não apenas de Walt Whitman mas também do realismo prosodicamente articulado de Cesário Verde e do verso trabalhado entre os simbolistas, na fronteira fluida entre a prosa poética e o poema em prosa. No caso de José Gomes Ferreira, o próprio identifica, citando Nemésio e Sena, que o seu versilibrismo é “paralelo e não descendente ou derivado de Fernando Pessoa-Álvaro de Campos – até porque o desconhecia”¹⁷. Falando de si ou de outros modernistas como Irene Lisboa, Gomes Ferreira antecipa a opinião de Joaquim Manuel Magalhães sobre o modernismo português: centrado em Raul de Carvalho, Manuel da Fonseca e Irene Lisboa, Magalhães insiste em que o nosso modernismo “se preocupou pouco com a radicalização dos processos construtivos no verso, para passar a preocupar-se com as possibilidades de adequar o espelhamento do mundo natural e íntimo a uma linguagem de efectiva partilha e compreensão”¹⁸.

¹⁵ José Gomes Ferreira, “Breve introdução à poesia de Irene Lisboa”, p. 21.

¹⁶ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “A constituição da categoria periodológica de modernismo na literatura portuguesa”, in Luís Machado de Abreu (coord.), *Diagonais das Letras Portuguesas Contemporâneas*, Aveiro: Fundação João Jacinto de Magalhães, 1996, p. 35 (17-35).

¹⁷ José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras*, p. 158; itálico do texto.

¹⁸ Joaquim Manuel Magalhães, “Raul de Carvalho”, in *Um Pouco da Morte*, Lisboa: Presença, 1989, p. 71 (67-78).

Em José Gomes Ferreira, o verso livre alia-se a um discurso poético (no léxico e no ritmo) marcado por motivos tradicionais da lírica portuguesa. E é nessa combinatória que, para aproveitar as palavras de Magalhães, compôs o seu “registo deambulatório do mundo pelas emoções”¹⁹, tratando “o assunto aparentemente mais banal na mais banal construção discursiva”²⁰. Por isso, a reportagem poética da cidade, que reconhecemos na poesia ou nos contos e crónicas de *O Mundo dos Outros* (1950) ou *O Irreal Quotidiano* (1971), não comunica apenas com a herança garrettiana. Há nela o registo de uma subjectividade dispersiva e de uma forma objectivada de emoção, tomada pelo ritmo das coisas banais e mutantes mas que não abdica de descortinar nelas a irrealidade do quotidiano. Além disso, Luís Adriano Carlos, quando detecta a exaltação pela electricidade e pelo mundo mecânico da sua poesia, atribui-lhe “o estatuto rimbaldiano de *iluminações*, origem e diferença de uma espécie de *poesia iluminada* no interior da representação realista”²¹.

Não ao acaso Gomes Ferreira sempre escolheu formas fragmentárias; insistiu na vertente memorialística e no auto-retrato de escritor que não pára de exibir a sua textualidade, seja pela reflexão metapoética seja pela reiterada prática de autocitação e de transplante parcial ou integral de enunciados. A este dado acresce a aliança da sua prosa e da sua poesia à circunstancialidade quotidiana e/ou histórica, que não invalida o sonho, o devaneio e a transfiguração. Assim paira o espectro da prosa sobre a poesia de Gomes Ferreira, injectando nesta última a marca do tempo, o desejo de narratividade e a força metaliterária.

Ao despersonalizar (sem impessoalizar) a figura autoral, este sujeito encena e interpreta o papel de poeta-autobiógrafo. Com recuo melancólico, interroga não só as condições e instrumentos do seu trabalho, mas também a desolação e os esplendores do século XX de que se diz testemunha. A par de Nemésio, Cinatti, Cesariny, Sophia ou Sena, a composição autobiográfica de José Gomes Ferreira (ampliada pela edição póstuma, ainda incompleta, do diário *Dias Comuns*, 1990-2015) assimila e pretende superar o fingimento heteronímico. Mas, para a compreender, há que considerar que essa sua opção literária vem, de entre outras matrizes, do sujeito alterizado rimbaldiano, em alternativa ao anonimato e ao desaparecimento ilocutório do sujeito, propugnados por Mallarmé. Se não está indexada ao autor empírico, a figura de autor em Gomes Ferreira, que se dá como homem de escrita, escolhe para si um figurino biográfico que ora tenta atenuar a fronteira da sua entidade textual, carreando referentes do mundo histórico/extratextual, ora denuncia a invenção que fixa a memória e o

¹⁹ *Idem, Ibidem.*

²⁰ *Idem, Ibidem.*

²¹ Luís Adriano Carlos, “O sonho da mulher eléctrica”, in Isabel Pires de Lima, Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras (org.), *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, Porto: Campo das Letras, 2002, p. 163 (161-180); itálicos do texto.

auto-retrato. São essas as formas com que materializa o papel de testemunha do seu tempo e faz a personalização irónica do modo panfletário, na forma da sua *estética do grito*²².

Foi Carlos de Oliveira quem primeiro identificou o lugar de encruzilhada do poeta na modernidade novecentista, por diferença do projecto pessoano. Para o autor de *O Aprendiz de Feiticeiro*, a diferença de Gomes Ferreira em relação a Pessoa vem do facto de aquele exhibir os bastidores da oficina poética, assumindo-se como “«falsificador» convicto”²³. Sem a máscara de heterónimos, o poeta militante está sozinho no palco, sob o nome de autor com que mostra a “coragem de escrever em público”²⁴: com voz excêntrica e ventríloqua, ele “constrói e destrói a própria solidão pedindo a cumplicidade da plateia (vejam como isto se fabrica) e maneja ao mesmo tempo a imprecação, a metáfora torrencial, os comícios políticos e existenciais, o contraponto do monólogo em voz baixa, os dísticos de prosa”²⁵ que abrem a maioria dos seus poemas.

A Rosa Maria Martelo devemos mais uma leitura desafiante que permite fazer outra comparação entre José Gomes Ferreira e Fernando Pessoa. A pertença moderna/ista de José Gomes Ferreira concretiza-se na busca (de origem whitmaniana) da coralidade e do diálogo comunitário por parte de um *eu* que nunca se apaga no palco solitário da escrita nem abdica de chegar aos outros. Não ignora obviamente que as palavras são opacas quando representam o mundo: no universo pessoano, marcado pelo sentido de existência ausente de si e do mundo, a consciência aguda desse facto resulta na ideia da linguagem como pátria de abrigo em que se inventam o fingimento de máscaras e a polifonia das vozes heteronímicas²⁶. Em Pessoa (e também em Sá-Carneiro), faz-se essa “experiência de um eu narcísico que a si mesmo se observa na multiplicação infinita da imagem especular em que simultaneamente se vê outro e deixa de se ver”²⁷; um eu múltiplo e fracturado onde se despolariza a relação eu/outros.

²² Cf. Manuel Gusmão, “Notes for a Cartography of Twentieth-Century Portuguese Poetry”, in Miguel Tamen and Helena Carvalhão Buescu (org.), *A Revisionary History of Portuguese Literature*, New York / London: Garland Publishing, 1999, p. 161 (153-175).

²³ Carlos de Oliveira, “Autor, encenador, actor”, in *O Aprendiz de Feiticeiro*, 3.^a ed. corrigida, Lisboa: Sá da Costa, 1979, p. 164 (163-165).

²⁴ *Idem, Ibidem.*

²⁵ *Idem, Ibidem.* Em diversas ocasiões, José Gomes Ferreira chamou epígrafe a esta parcela dos seus poemas: escrita em corpo de letra mais pequena e em itálico, entre parênteses, as epígrafes dão uma marca circunstancial a cada peça, assim como enriquecem a voz poética, acentuando inclusive a sua dimensão paradramática.

²⁶ Eduardo Lourenço, “Fernando Pessoa ou o estrangeiro absoluto”, in *Poética e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa: Gradiva, 1983, p. 154-155 (153-157).

²⁷ Rosa Maria Martelo, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto: Campo das Letras, 1998, p. 94.

Quando desmultiplica vozes e máscaras a partir de si enquanto autor (sem inventar personagens autorais diversas entre si), José Gomes Ferreira garante a sua singularidade. Mas há mais. Não é arriscado afirmar que Gomes Ferreira cabe no figurino proposto por W. R. Johnson que pensa o lirismo sob um critério modal e descobre na modernidade algumas apropriações da tradição clássica²⁸. Ao contrário do lirismo monódico e impessoal, dominante na modernidade de novecentos, uma outra linhagem poética foi buscar à poesia coral grega a matriz de uma escrita de deliberada projecção pública. Embora cientes dos limites da linguagem, Whitman, Yeats, Auden, Cavafy, Pound, Neruda ou Akhmatova (já na esteira de Hölderlin e Hugo) definem, na sua diferença, a vontade emocionada de as palavras simularem o ímpeto de corpos e vozes e de, sem intuítos expressivistas, fazerem a interpelação ao mundo.

Aí está também José Gomes Ferreira: a simulação em vaivém entre o solo e o coro são a essência e o motivo central da sua escrita. Formula, por isso, o desejo incumprido, comum aos poetas neo-realistas, de assumir um lirismo coral e heróico mas que se vê remetido a uma posição solista do sujeito, não obstante as suas motivações solidárias com os outros homens. É justamente desse *pathos* humanista (de eco brandoniano) que resulta o rasto expressionista da sua *estética do grito*²⁹. A diferença de José Gomes Ferreira em relação a esses seus companheiros mais jovens é que, ao contrário destes, se multiplica em máscaras e timbres de voz, do sussurro ao grito, que o fracturam nos outros de si e dão força irradiante, auto-irónica e fantasmática à *persona* do autor.

Compreende-se, assim, a definição que nos dá de poesia modernista em função da relação entre Poesia e Vida:

O grande escândalo da Poesia chamada modernista [...] foi, em análise final, este: o de tentar fundir os seres poético e social no acordo de uma Voz única que contivesse todas as separações entre o *eu* e o *mim*, e as implicações dialécticas do choque da Poesia com a Vida³⁰.

Em causa está a possibilidade de a poesia ampliar não apenas as possibilidades de representação/enunciação de si mas também o diálogo entre escrita e vida, capaz de as mudar a ambas. Na boa linha brandoniana, o remorso é a forma de José Gomes Ferreira não incompatibilizar a retracção narcísica e a

²⁸ Cf. W. R. Johnson, *The Idea of Lyric. Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1982.

²⁹ Cf. Fernando Guimarães, "A poesia neo-realista entre um expressionista possível e a impossibilidade de uma objectividade verbal", *Vértice*, Lisboa, II série, n.º 21, Dezembro 1989, p. 59-68 e Rosa Maria Martelo, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, p. 98-108.

³⁰ José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras*, p. 83. A propósito de António Botto, o autor define a poesia moderna em termos similares "a simbiose do Homem com o Poeta sobre falsas fronteiras entre a Poesia e a Vida", *Idem*, p. 89.

solidariedade com as dores humanas: na verdade, engendra-as em simultâneo. E já que a sua convicção é a da inscrição social e histórica da linguagem, é natural que, para o autor de *Dias Comuns*, à matéria-prima das palavras caiba a liberdade criadora de tratar o Homem como seu *leitmotiv* permanente. Há nesta poesia uma pulsão transformadora que, sem o afirmar explicitamente, combina o propósito baudelairiano de captar a *beleza misteriosa* do mundo contemporâneo, ligando arte e vida, e os ensejos de Rimbaud e Marx para mudar a vida e o mundo, respectivamente. Mais uma vez se vê como para pensar o modernismo este poeta obriga a intercepção do seu tempo com a modernidade estética e política que vem do século XIX.

Ao falar de si ou de outros escritores, José Gomes Ferreira não vê na modernidade sua contemporânea fronteiras rígidas entre movimentos e autores. Insere-se sem problema na sua diversidade: “coincido integralmente com a minha época de neo-realistas, de surrealistas, de abstractos, de neofigurativos, de concretistas, de dodecafónicos, de pesquisadores de timbres”³¹. Assim o afirma em *Imitação dos Dias* (1966), diário redigido entre os anos 50-60, para onde transpôs, entre outros materiais, escritos seus publicados em periódicos e outras publicações. Dando ainda eco à polémica interna que marcou o campo neo-realista, sobretudo entre 1949 e 1953, este diário de artista defende que o neo-realismo não é incompatível com a linhagem modernista. Afirma-o, não obstante saber que largos sectores daquele movimento literário hostilizaram Pessoa e o legado modernista, por preconceito ideológico e por afinidade privilegiada com o cânone realista e com um conceito instrumental(izador) da arte.

E aqui convergem o discurso crítico e o percurso literário vivido e contado por Gomes Ferreira. A sua adesão modernista quase coincide no tempo com a multiplicação das suas leituras marxistas, o que favorecerá na década de 40 o encontro frutuoso com neo-realistas como Dionísio, Cochofel, Oliveira ou Lopes-Graça: com eles conviveu intensa e assiduamente, pelo que integra projectos em que era determinante o sentido de intervenção social do artista e de democratização cultural.

A vigilância auto-irónica de Gomes Ferreira nunca o deixou, contudo, alimentar ilusões no que toca aos poderes da arte e à linearidade progressivista da História. O oxímoro *militância melancólica* dá precisamente conta da tensão irónica do autor que mobiliza a sua voz junto do colectivo humano mas que se retrai até às sombras da memória e da lucidez, questionadoras (mas não impeditivas) das suas convicções humanistas. Assim sucede na poesia, na reportagem sonâmbula da cidade, na crónica e no relato memorialístico, de *O Mundo dos Outros* (1950) a *Calçada do Sol* (1983). Escolher para si a antonomásia *poeta*

³¹ José Gomes Ferreira, *Imitação dos Dias. Diário Inventado*, 2.^a ed., Lisboa: Portugalia, 1970, p. 121.

militante significa recusar a visão esquemática do militantismo em arte: define-se, sim, como “militante da poesia total”³², empenhado em “dilata[r] a *matéria cantável*”³³. É esta a convicção de um artífice da poesia cujo intento inclui a intervenção social mas não a sobrepõe à arte literária.

Por essas razões Mário Dionísio teve sempre muita reserva quanto à efectiva pertença neo-realista de José Gomes Ferreira, não obstante a sua real integração nessa frente cultural e artística de cunho antifascista: “pela dúvida, o pessimismo, a auto-ironia que irresistivelmente o acompanham”, mas igualmente por José Gomes Ferreira não seguir uma ideia marxista de Revolução; Dionísio fala em contrapartida do “sofrimento inconformado e rebelde da «Revolução Inversosímil imanente» que o deslumbrou em Brandão e profundamente o marcou”³⁴.

E, contudo, se é verdade que o campo literário neo-realista respondeu com dificuldade ao desafio modernista, essa não é razão suficiente para o afastar em absoluto do modernismo nem para catalogar os seus poetas como epígonos da era anterior das *Odes Modernas*. Dessa maneira se esqueceriam ramificações outras da modernidade literária, portuguesa e não só, que desaguam no século XX e influenciaram vários neo-realistas, como Raul Brandão. Omitir-se-ia também o influxo da distorção expressionista ou do cinema e das técnicas de representação documental, no romance de fundo etnográfico que é *Gaibéus* (1939). Quando se confunde objecção ao modernismo e a Pessoa de críticos da esfera neo-realista com o trabalho poético do *Novo Cancioneiro*, ocultam-se afinidades entre poetas que publicaram na *presença* e/ou que vieram a seguir, explorando o verso livre como forma ajustada de o *eu* captar o banal e o quotidiano íntimo e sofrendo, de modos diversos, o impacto pessoano, sobretudo de Campos (Cochofel, Fonseca ou Namorado). A poesia de vários destes (como Carlos de Oliveira) é ensombrada pela melancolia solista, porque assolada pelo remorso ou pela autoconsciência dos limites do canto para reverter a (des)ordem social. É mesmo Eduardo Lourenço quem o afirma em *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*³⁵.

Acresce ainda o facto de a filiação modernista do neo-realismo ser matéria de reflexão já nos anos 40. Em 1940, Joaquim Namorado reconhece o legado modernista, compreendido na vertente de *revolução* e *ordem* e ligado a uma tradição poética (Cesário, Nobre ou Pessanha) de que os neo-realistas se reivindicam³⁶.

³² José Gomes Ferreira, *A Memória das Palavras I*, p. 157.

³³ *Idem, Ibidem*; itálico do texto.

³⁴ Mário Dionísio, “O poeta militante”, in *José Gomes Ferreira, Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*, vol. I, 3.ª ed., Lisboa: Moraes, 1983, p. XI (I-XXII).

³⁵ Cf. Eduardo Lourenço, *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, In *Obras Completas II. Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista e Outros Ensaios*, coord. e intr. António Pedro Pita, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 58-59 e 112-113 (39-247)

³⁶ Cf. Joaquim Namorado, “Breve introdução à leitura dos poetas modernistas portugueses I e II”, in *Obras. Ensaios e Críticas. Uma Poética da Cultura*, org., pref. e notas António Pedro Pita, Lisboa: Caminho, 1994, p. 240-250.

Por seu turno, o ex-presencista Edmundo de Bettencourt, entrevistado por João de Brito Câmara, em 1944, fala da continuidade do modernismo até à geração a neo-realista, que aproveita “a obra de libertação, sobretudo no que respeita à forma e à técnica”³⁷, embora dela divergisse “quanto ao critério de encarar a Arte relacionada com o homem e as suas aspirações”³⁸. Lembremos, por último, a defesa de Bento de Jesus Caraça – por ex., na conferência “A arte e a cultura popular”, de 1935, publicada no ano seguinte –³⁹ da *arte de via longa*, democratizada e geradora da ideia de comunidade, que faz remontar aos primórdios do neo-realismo a centralidade de uma oficina artística exigente, auto-reflexiva e imbuída de uma dimensão politicamente transformadora⁴⁰.

Ao defender a centralidade política da arte, o neo-realismo viveu um debate congénito e irresolvido desde a década de 30, entre o conceito de uma arte transparente, comunicativa e consciencializadora da sociedade, e a ideia da arte como composição de formas, conhecedora dos seus meios e linguagens, e, nessa medida, capaz de acrescentar novos sentidos ao real humano⁴¹. Ter em conta esta heterogeneidade e conflito internos, evita a redução, comum entre a generalidade da crítica literária, da literatura neo-realista a mero sucedâneo da política, obcecada pelo conteúdo e pela transmissão de mensagens ideológicas.

Entretanto, mesmo para um crítico neo-realista mais afim do modernismo como Mário Dionísio, impunham-se objecções político-ideológicas (ao conservadorismo elitista, antidemocrático de Almada ou Pessoa, mais próximo ou mais crítico da ditadura salazarista, na fase da sua consolidação) e objecções do foro estético-filosófico, lapidarmente identificadas em Pessoa: o aristocratismo selecto, o estilhaçamento da razão e do sujeito, a ideia da humanidade incapaz de encontrar respostas ao seu enigma. Já a irredutibilidade da linguagem no trabalho literário, que é construção, e não reflexo, do real não poderia constar entre as reservas de Dionísio a Pessoa, ao contrário de outros neo-realistas. São disso sintomáticos os argumentos invocados por Dionísio em polémica com Eduardo Lourenço e a metáfora crítica por excelência de Dionísio que dá título

³⁷ João de Brito Câmara, *O Modernismo em Portugal* (Entrevista com Edmundo de Bettencourt), *fac-simile*, Coimbra: Minerva, 1996, p. 55.

³⁸ *Idem, Ibidem*.

³⁹ Bento de Jesus Caraça, “A arte e a cultura popular”, in *A Cultura Integral do Indivíduo. Conferências e Outros Escritos*, 3.^a ed., Lisboa: Gradiva, 2008, p. 169-187

⁴⁰ Cf. António Pedro Pita, “As vias da arte – A via curta e a via longa”, in *Literatura e Revolução*, org. Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes, Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 11-28.

⁴¹ Cf. António Pedro Pita, *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português. Arqueologia de uma Problemática*, Porto: Campo das Letras, 2002. Cf. ainda Margarida Losa, “Neo-Realismo e populismo: a questão do destinatário”, in *Encontro Neo-Realismo. Reflexões sobre um Movimento. Perspectivas para um Museu*, org. Júlio Graça, Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo / Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1999, p. 181-194.

à sua *opera magna*, *A Paleta e o Mundo* (1956-1960)⁴². Em tempos de guerra e opressão fascista, os neo-realistas assumiam uma filiação racionalista-humanista e a vontade de representar o real e de intervir junto de um público que se queria novo e alargado. São esses imperativos neo-realistas que tornam muito problemática a relação com a presença crescentemente esmagadora de Pessoa e levaram à ruptura de autores como Cesariny, abrindo caminho à afirmação entre nós do surrealismo⁴³.

Ora é por razões similares que também José Gomes Ferreira reage criticamente a Pessoa. Não que não aderisse a uma literatura modelada pela ironia e pela consciência aguda da matéria-prima linguística. Não que não exprimisse sem rodeios a desconfiança em relação a imagens do povo pitoresco e ao sentimentalismo humanitarista do romantismo social que se prolongou pelo século XX dentro, inclusive entre parte importante do neo-realismo. De facto, a sua demarcação de Pessoa é no essencial de ordem ideológica. Critica o aristocratismo alegórico (“o oiro dos versos fidalgos”⁴⁴), herdado do simbolismo, que, na sua opinião, continua no “paúlismo inicial de Pessoa (ainda também visível no primeiro Álvaro de Campos e em Mário de Sá-Carneiro, Lorde de Escócias de Outra Vida)”⁴⁵. Em contrapartida, Cesário Verde – poeta deambulante e mental que assume o apego pelo povo trabalhador, sem se esquecer de assinalar o seu olhar de burguês – será por isso mesmo uma referência para escritores como Gomes Ferreira, mobilizados contra a violência social que assola o quotidiano da cidade moderna. E será Cesário, de resto, a razão de, na sua opinião, a marca aristocrática se matizar em Pessoa: “Só mais tarde veio a reacção do próprio Fernando Pessoa (ó Cesário! Ó Mestre!).”⁴⁶. Em todo o caso, José Gomes Ferreira não deixa de lhe apontar e criticar a distância em relação às camadas populares: “Preocupava-se sobretudo com o que se passava com ele e com a gente da sua classe e sensibilidade. (Os operários afiguravam-se-lhe sub-homens e os cam-

⁴² Não é este o espaço para aprofundar os argumentos da polémica entre Mário Dionísio e Eduardo Lourenço, cujos textos identifique de seguida: Mário Dionísio, “Alberto Caeiro poeta de classe”, *Ler*, Lisboa, n.º 8, Lisboa, Nov. 1952, a que indirectamente responde Eduardo Lourenço, “Explicação pelo inferior ou a crítica sem classe contra Fernando Pessoa”, *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 26/11/1952. Muito anos depois, a entrevista de Vicente Jorge Silva e Francisco Bêlard a Eduardo Lourenço (“Eduardo Lourenço, Um heterodoxo confessa-se”, *Expresso*, Lisboa, 16/1/1988) suscita novo ciclo de respostas e contra-respostas: Mário Dionísio, “Fernando Pessoa entre Mário Dionísio e Eduardo Lourenço”, *Expresso*, Lisboa, 23/1/1988; “Questão de facto: Eduardo Lourenço responde a Mário Dionísio”, *Expresso*, Lisboa, 30/1/1988; e “Mário Dionísio e E. Lourenço: linguagens diferentes?”, *Expresso*, Lisboa, 13/2/1988.

⁴³ António Pedro Pita, “Da centralidade política da arte no séc. XX português”, *Revista de História das Ideias*, Coimbra, vol. 32, 2011, p. 473 (459-474)

⁴⁴ José Gomes Ferreira, “Breve introdução à poesia de Irene Lisboa”, p. 19.

⁴⁵ *Idem*, *Ibidem*.

⁴⁶ *Idem*, *Ibidem*.

poneses aceitava-os somente quando os poetas resolviam guardar rebanhos que não existiam.)”⁴⁷.

Curiosamente, a divulgação muito espaçada no tempo da obra pessoana tem vindo a complexificar as traves-mestras de um pensamento político-ideológico nela identificável como reaccionário, conservador, anti-socialista e anti-feminista. À conhecida ironia anti-humanitarista de Campos, ao elitismo social feroz de “O caso mental português” ou à representação desqualificada do operário enquanto figura colectiva, reduzida a cenário estético no *Livro do Desassossego*, há que acrescentar (nomeadamente em vários fragmentos desta última obra) a identificação da engrenagem alienante da produção capitalista, da mercantilização acelerada da vida social e artística e do inferno da proletarização que tanto assustava as camadas intermédias da sociedade portuguesa e europeia, nas primeiras décadas do séc. XX⁴⁸.

Voltemos ainda a José Gomes Ferreira que foi cronista cinéfilo dos tempos exaltantes da passagem ao sonoro, *connaisseur* das artes do seu tempo, sintonizado com o século XX, cuja memória histórica a sua escrita nunca abandona. José Gomes Ferreira identifica-se, aliás, com uma divisa típica da modernidade estética e política: “A de me postar de sentinela aos tempos e aos homens, sempre jovem e transitório...”⁴⁹. Significa isto que, na herança declarada dos versos de Cesário “Se eu não morresse nunca! E eternamente/buscasse e conseguisse a perfeição das coisas!”, assume a paixão e a entrega ao incessante fluxo histórico do tempo humano. A arte é o meio de o conseguir, em função do princípio modernista que “cria o mundo – dá-lhe linhas, realiza-o, fixa-o”⁵⁰; nessa medida, a arte é, forma criadora e não a natureza ou a sua alegada cópia em transparência.

É como artista da modernidade que não sacrifica a arte a utilidades prévias nem se escusa ao compromisso ético e às ideias de futuro e de revolução que José Gomes Ferreira elege Picasso como “o artista paradigmático do século”⁵¹. Picasso é o cubista que tomou partido e re-inventou a linguagem plástica; em *Guernica* (1937), por exemplo. Não é nada surpreendente essa escolha, consentânea com as suas predilecções modernistas, sobretudo na música, mas também nas artes plásticas e na literatura. Picasso é, de facto, “o homem que destrói, em caos, o mundo na cabeça e o recria, em mil direcções divergentes, com dedos de

⁴⁷ José Gomes Ferreira, “Quase um relatório do convívio com Teixeira de Pascoaes em Lisboa nos anos 30”, in *Relatório de Sombras*, p. 63 (57-71).

⁴⁸ Cf. Luís Trindade, “A cidade despovoada – povo, classe e literatura moderna”, in *Como se Faz um Povo. Ensaio em História Contemporânea de Portugal*, coord. José Neves, Lisboa: Tinta da China, 2010, p. 376-371 (371-383). Sobre este tópico, vd. ainda Paulo Medeiros, “Fotografias” e “Revoluções”, in *O Silêncio das Sereias. Ensaio sobre o Livro do Desassossego*, Lisboa: Tinta da China, 2015, p. 63-76 e 119-131.

⁴⁹ José Gomes Ferreira, *Imitação dos Dias*, p. 183.

⁵⁰ *Idem*, p. 122; itálico do texto.

⁵¹ *Idem*, p. 120.

eternidade de infância”⁵². Dito de outro modo, ele:

[*quer ser tudo* – recriador-criador que, para além do lodo do presente a desfibrar-se em abstrações, e do pressentimento, em geral idiota, do futuro, repete com gozo de sentido novo as experiências do passado. (Stravinski e Fernando Pessoa pertencem a esta estirpe.)⁵³

Não obstante as diferenças que o separam Pessoa do diarista de *Imitação dos Dias*, a nota entre parêntesis não deixa em claro o relevo de Pessoa (entre outros) para o seu programa literário: a de um *eu* de autor que faz da recriação artística do real um modo de se reconfigurar a si mesmo como outro; sempre em metamorfose ininterrupta e em cujo *aqui e agora* de cada texto convergem as versões do sujeito que foi e do que poderá/poderia vir a ser. Por isso, também com Pessoa se percebe o lugar na nossa modernidade novecentista do projecto autobiográfico de José Gomes Ferreira.

⁵² *Idem, Ibidem.*

⁵³ *Idem*, p. 121; itálico do texto.

A *confissão* de Régio¹

Isabel Ponce de Leão²

Neste diário [...] Régio lega-nos [...] a certeza de um saco de segredos para sempre sepultados.

Eugénio Lisboa

O nome de José Régio sugere não só uma reflexão sobre a chamada geração da *presença* como também sobre uma obra polifacetada onde todos os géneros literários têm assento. Contudo, esta diversidade não obsta a que seja mantida uma intransigente coerência, a nível de temas e motivos, expressa por uma estilizada retórica do eu que acentua a conflitualidade, sua marca distintiva.

Desde jovem, Régio, na Coimbra de antanho, onde desembocou vindo de Vila do Conde para se formar em letras, manifestou inclinação para a *coisa literária* defendendo de forma intransigente os seus ideários. Colaborador habitual de revistas (e.g. *Bysâncio*), funda, com João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, a *presença* (1927-1940) onde cooperam jovens de diferentes faculdades da Universidade, ligados pelo gosto da boémia, e amantes da tertúlia literária que à data acalorava o ambiente de cafés, pastelarias – neste caso a *Central* – e outros microcosmos congéneres. Um pouco na senda da “Bande à Gide” da *Nouvelle Revue Française*, passando à margem das vanguardas do início do século sem as ignorar, surge, nesta *Folha de Arte e Crítica* – sub-título da *presença* – uma interessante proposta de equilíbrio que é “uma bandeira, um grito de revolta, uma

¹ Texto édito (*Revista Diacrítica*, Série Filosofia e Cultura, n.º 28/2, 2014, p. 199-211).

² Universidade Fernando Pessoa, Porto.

risada na paspalhona da cara da nossa literatura nacional”³. Tal como Scumberger proclama, logo no primeiro número da *NRF*, a independência de espírito e a procura de verdade e sinceridade em arte, apenas condicionada pelo génio individual, também Régio, no número um da *presença*, em 1927, escreve:

Em arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima de uma personalidade artística. [...] Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria⁴.

Reitera esta ideia posteriormente, assegurando: “Reduzir a literatura a uma espécie de produto colectivo, monótono e uniforme de uma sociedade [...] – eis, precisamente o que mais detesto”⁵, defendendo assim o individualismo pois, “na *Obra de Arte*, o mundo existe através da individualidade do artista”⁶. A afirmação da originalidade e do individualismo como base da criação é reiterada em “*Lance de Vista*”⁷, artigo provocatório – como provocatória é toda a obra regiana – em que afirma ser a arte o resultado da seguinte fórmula: “o HOMEM + o ARTISTA + a REALIDADE = a ARTE”; admite, no entanto, que o valor da parcela homem deverá ser superior ao da parcela artista.

Enquanto principal mentor do chamado 2.º modernismo, o autor de *A Velha Casa* não só defende intransigentemente os princípios acima referidos, como convoca uma visão ecuménica da Arte, albergadora da literatura – todas as formas de literatura –, das artes plásticas, da música, da 7.ª arte... Neste sentido, privilegia a recepção e divulgação do pensamento e das artes estrangeiras, a fim de disseminar um espírito novo que reivindique uma necessidade urgente de renovar não só a literatura, como tudo aquilo a que chama “Arte” e cujas técnicas, ainda que diversificadas, convergem para um mesmo fim.

Mas a arte, enquanto criação, necessita de uma reflexão, surgindo assim a crítica que, com ela, forma um binómio indissociável. Esta explica, afinal, o porquê e para quê da criação artística, e procede, em última análise, à sua avaliação de forma apartidária e incompaciente. “A crítica presencista, para além de apregoadamente individualista, é também espiritualista”⁸. A obra é o produto da elaboração de algo, só acessível à inteligência por um ser transcendental,

³ José Régio, “A *presença* e os seus censores”, in *presença*, n.º 47, Lisboa: Contexto, 1993, p. 19 (19-20).

⁴ José Régio, “Literatura Viva”, in *presença*, n.º 1, Lisboa: Contexto, 1993, p. 1. (1-2).

⁵ José Régio, “Introdução a uma obra”, in *Poemas de Deus e do Diabo*, 6.ª edição, Lisboa: Portugália Editora, 1965, p. 143 (85-157).

⁶ José Régio, “Literatura Livresca e Literatura Viva”, in *presença*, n.º 9, Lisboa: Contexto, 1993, p. 2 (1-8).

⁷ José Régio, “Lance de Vista”, in *presença*, n.º 6, Lisboa: Contexto, 1993, p. 5. (5-5).

⁸ Isabel Ponce de Leão, *Imagens da Vida* (*presença: poesia e artes plásticas*), Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 1996, p. 75.

distinto do *vulgus*, sociologicamente inexplicável. Segundo Régio, num artigo sobre Proust⁹, a obra de arte eleva-se do particular ao universal, do efémero ao permanente, por virtude da sua intuitiva complexidade, originalidade e autenticidade. Esta dupla actividade da *presença*, desde logo apregoada no seu subtítulo – *Folha de Arte e Crítica* –, revela-se eficaz em textos críticos que, se individualistas e espiritualistas representantes de todo o ideário, não se apresentam, por isso, escassos em isenção e em idoneidade, conferidas estas, também, pelo facto de os críticos serem simultaneamente artistas.

A passagem de Régio pela *presença* não se pode dissociar do conjunto da sua obra, posto que a revista tenha sido génese de princípios e preceitos posteriormente continuados. Assim, uma panorâmica da obra do autor da *Confissão de um Homem Religioso* é por demais demonstrativa da originalidade, individualismo e provocação anunciados na revista. Também o confessionalismo e a essência do eu, quase sempre expressos em clima de grande conflitualidade, são manifestos. A isto acresce a diversidade de géneros que a enformam, onde o ensaio crítico tem similarmente papel relevante, bem como o culto do desenho e da pintura. Tendo sido um dos principais mentores do 2.º modernismo, toda a obra mantém um clima de intransigente coerência que também se aplica à vida.

Quando, em 1994, foi publicada postumamente a obra *Páginas do Diário Íntimo*, e apesar de aí haver uma forte argumentação justificativa de José Alberto dos Reis Pereira em “Notas à Primeira Edição do Diário de José Régio”, que ainda assim mostrava a sua apreensão “sobre como situar este inédito no conjunto de uma obra exemplar”¹⁰, quando isto aconteceu, dizia, insurgi-me, mormente pela publicação ser truncada por critérios de subjectividade extrínsecos ao autor e por uma certa devassa da intimidade. Mesmo a afirmação do seu herdeiro: “Régio sabia que estas páginas íntimas acabariam, um dia, por vir a ser publicadas”¹¹, não me sossegou de imediato.

Nada garante, apesar da opinião do herdeiro de Régio, que as *Páginas do Diário Íntimo* almejassem publicação. Assim se levanta o problema da publicação póstuma; se, ao não ser feita, se arrisca a remeter ao silêncio verdadeiras obras de arte, também prenuncia, como cumpre, o respeito que ao seu autor é devido. No caso de autores com vasta obra publicada, como José Régio, poder-se-á tornar despidendo e, por ventura, temerário a publicação de um diário aparentemente íntimo.

Contudo – mudo propositadamente de parágrafo apesar da adversativa – vários são os motivos que me foram obrigando a aceitar esta publicação. Desde

⁹ José Régio, “Marcel Proust”, in *presença*, n.º 5, Lisboa: Contexto, 1993, p. 2. (2-2).

¹⁰ José Alberto dos Reis Pereira, “Notas à primeira edição do diário de José Régio”, in José Régio, *Páginas do Diário Íntimo*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, p. I (I-IV).

¹¹ *Ibidem*, p. III.

logo o testemunho de Eugénio Lisboa –

Quando, em 1954, conheci pessoalmente José Régio, em Portalegre, foi-me dito pelo poeta, logo nos primeiros tempos do nosso convívio, que mantinha, com notável irregularidade, um diário. E logo advertiu, a explicar o seu errático arquivar de desabaços, ideias, emoções, que o diário lhe não era um género literário muito próprio¹².

– é demonstrativo de que não havia, por parte de Régio uma intenção de ocultação; ainda porque o próprio autor amite, ao longo da obra, uma hipotética publicação por “alguém que porventura encontre estes cadernos, se eu morrer antes de me afirmar...” (p. 29)¹³; depois, porque sendo Régio um homem de teatro, muito naturalmente gostaria de subir a um *plateau* ascendendo a protagonista da sua própria história; finalmente porque se trata de “um repositório variado de temas, preocupações, ideias, sondagens, emoções, confissões, e reacções que o vão tornar referência obrigatória para qualquer futuro estudante de José Régio e da sua obra”¹⁴. E apesar do autor de *Benilde* se questionar sobre a valia do seu Diário e sobre o porquê da sua elaboração, pondo em causa a sua prossecução – “Para deixar mais um livro? Para deixar qualquer coisa inédita depois da minha morte? Mas isto presta, este diário cobarde?” (p. 352) –, a verdade é que ele configura um imprescindível documento para todos os que se interessem pelo homem e pela obra.

O Diário de Régio¹⁵ não é tão só fruto de um isolamento, outrossim uma capitalização de vivências, um exercício intelectual, um armazém epistolográfico que assume uma função terapêutica, sobretudo no que diz respeito à postura da crítica na recepção às obras do seu autor. “Logo, se torna num lugar de interiorização e, concomitantemente, exteriorização, uma vez que não é rejeitada a publicação, e o seu conteúdo acaba por ser divulgado, quebrando-se assim a intimidade que parecia caracterizá-lo”¹⁶. Por outro lado, não obedece a uma

¹² Eugénio Lisboa, “Revelação e mistério: o «Diário» de José Régio”, in José Régio, *Páginas do Diário Íntimo*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, p. V (V-XV).

¹³ José Régio, *Páginas do Diário Íntimo*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1994. Sempre que citar passos desta obra referirei apenas o número da página no corpo do texto.

¹⁴ Eugénio Lisboa, “Revelação e mistério: o «Diário» de José Régio”, in José Régio, *Páginas do Diário Íntimo*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, p. XIII (V-XV).

¹⁵ As *Páginas do Diário Íntimo* de José Régio foram escritas entre 1923 e 1966 mas publicadas, postumamente, apenas em 1994. O manuscrito era constituído por seis volumes, três dos quais o autor referenciava como *Diário*, chamando aos outros três *Cadernos de José Régio*. Os herdeiros publicaram o conteúdo parcial dos manuscritos com o título já referido, encontrando-se a outra parte nos reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa.

¹⁶ Isabel Ponce de Leão, “O dramático e o diarístico: um diálogo (em torno de *Páginas do Diário Íntimo* de José Régio)”, in José Romera Castillo (org.), *Teatro y Memoria en la Segunda Mitad del Siglo XX*, Madrid: Visor Libros, 2003, p. 573-574 (573-580).

determinada periodicidade, apresentando-se descontínuo e fragmentado. Interessantemente, o tempo que o autor passou em Coimbra constitui um hiato nesta escrita diarista. Entre 25 de Julho de 1925 e 17 de Abril de 1937 – tempo mais ou menos coincidente com a época áurea da *presença* (1927-1940) – não há qualquer registo (pelo menos publicado), assim declinando obrigações temporais e estruturais.

Seguro é que *Páginas do Diário Íntimo* abrem portas para toda a obra regiana. Quando Régio diz “este pobre diário, se algum interesse ainda pode oferecer, é o de, sobretudo, ser o Diário dum escritor.” (p. 376), põe, modestamente embora, em evidência o contributo que este microtexto dá à destrição do seu macrotexto. É que a obra regiana, enforma um *continuum* de temas e motivos aqui também sobrelevados. Acresce que este diário é um precioso documento caracterizador de tendências estéticas, literárias e culturais de uma época, de onde sobressai o papel da crítica, sobretudo a literária, e também a postura e a dignidade do autor ao analisá-la.

Fazendo fé em Montherlant, todo o homem grandioso actua, e escreve em torno de duas ou três ideias. Tal se passa com as intransigentes coerências e fidelidades do autor de *O vestido cor de fogo* que faz da sua obra um exercício de autoconhecimento, uma procura de solução para um problema que aqui denominarei conflitualidade. O conflito é o seu, amargamente assimilado, que gere o jeito confessionalista em que o pudor se converte num exibicionismo “à Cristo”¹⁷. A profunda consciência de si, a demanda de uma auto-resolução gera uma relação conflituosa consigo e com “o(s) outro(s)” que propaga através das suas angústias amorosas, existenciais e religiosas.

As contradições amorosas / sexuais, convertidas em permanente conflito, são as mesmas que perpassam a sua poesia, o seu teatro, a sua ficção, o seu desenho¹⁸. Homem místico por natureza, nele se instala a oposição carne / espírito para a qual nunca alcançará um projecto conciliatório. Tragado por um desejo de absoluto, luta contra a escravização da carne, denegrindo as práticas amorosas, e vendo no amor terreno uma insatisfação permanente e uma colossal limitação do género humano. Contudo, o arrebatamento carnal nunca o abandona e, por tal, surge o conflito irresolúvel: a entrega com inocência é utópica; o desejo carnal é condenável. Ocupando a mulher em toda a sua obra um lugar de destaque,

¹⁷ José Régio, “Carta de Amor”, in *As Encruzilhadas de Deus*, Lisboa: Portugália Editora, 1970, p. 85.

¹⁸ Apesar de tudo, em *Páginas do Diário Íntimo* este conflito é deslindado com uma subtilidade que se distancia de outras obras, e.g., *Confissão dum Homem Religioso*, Porto: Brasília Editora, 1971, p. 163, onde se lê: “Natureza sensual, por um lado era atraído à satisfação da mera sensualidade: ao gozo simples da sensação. Mas natureza espiritual, por outro lado reagia contra esse poder do sensitivo, que me escravizava; que me parecia reduzir o homem a práticas puramente animais”. Esta ideia percorre a *Confissão* sendo concretamente explicitada nas p. 161-162.

debate-se numa impossibilidade de posse total que exacerba o desejo, fomentando procuras arbitrárias e até, por vezes, pouco selectivas. Por tal, depois de anunciar nas *Páginas do Diário Íntimo* que a castidade faz parte do seu ideal de vida – “A sexualidade continua em mim poderosa e violenta. Por isso é meritória a castidade em que vivo” (p. 260) –, recorrentemente refere a sua “potência sexual” (p. 336), advinda, sobretudo, em crises de dores alérgicas, ou mesmo a sua “perversão sexual” (p. 369) chegando a admitir: “Ontem, domingo, estive numa casa de reparigas.” (p. 12). Todavia, sistematicamente se penaliza tornando a contenda insolúvel: “Em Lisboa, recaí na sexualidade que procuro vencer” (p. 296), afirma; tal como o faz em “Carta de Amor”: “Querida!, / Porque te chamo. / Mas amar-te?! / Não!, minha vida”¹⁹.

Também o seu problema existencial se põe com acuidade ao longo destas páginas. Existência e coexistência, vivência em isolamento, e o ser necessariamente intramundanal dividem-no entre a facticidade e a trivialidade ou a autenticidade, onde, fruto de uma aturada introspecção, se encontra consigo próprio ensaiando irresolúveis conflitos. O confronto eu individual / eu social, a não aceitação do mundo, a recusa do convencional, o absurdo da existência e a questão da liberdade são problemas sistematicamente levantados, que reclamam um poder decisório, o que arrasta Régio a um temerário confronto consigo próprio, muitas vezes na figura de um duplo que o espelho projecta. Reconhecendo a necessidade de comunicação com o mundo, deixa que se sobrepuje o seu individualismo e a sua independência, geradores de auto-marginalização, ainda que, concomitantemente, propiciadores de auto-análise que o levam a afirmar:

Eles têm a força da violência, eu tenho a força da insinuação; eles têm os privilégios da saúde, eu tenho os privilégios da doença; eles são desejados pela sensualidade das mulheres, eu sou desejado pela sensibilidade das mulheres; eles, quando vencem, deixam atrás de si revoltados – eu, quando venço, deixo atrás de mim agradecidos; eles são fortes, eu sou delicado; eles podem ter a beleza, eu, tenho a graça; eles são alma feita corpo, eu sou corpo feito alma (p. 29).

Não lega, de facto, Régio, esperança nem optimismo, já que, ao questionar-se e questionando os outros sobre o enigma da existência, não obtém soluções capazmente satisfatórias mas, paradoxalmente, e paradoxal e antinómica é toda a arte regiana, gera expectativas de indefinidas e infinitas respostas. Assim se reconhece nas *Páginas do Diário Íntimo* “um doido que por acaso nasceu com juízo” (p. 18), confessando: “Bem cedo me resignei a ser só – e a amar seja quem for nos seus momentos de humanidade dolorosa e alta... ou mesquinha e

¹⁹ José Régio, “Carta de Amor”, in *As Encruzilhadas de Deus*, Lisboa: Portugália Editora, 1970, p. 86.

lastimável. O que sou, afinal, é um pobre ser essencialmente humano, conscientemente humano..." (p. 34).

Por demais conhecido é o conflito religioso de Régio sublimemente sintetizado no verso "Nascido do amor que há entre Deus e o Diabo"²⁰, prenunciador da tão dilemática metáfora da encruzilhada. Tentando interpretar o sentido e o alcance da vida, muitas vezes se resigna face ao criador, numa atitude de impossança e desespero de quem não encontra outras soluções. Vendo-se sistematicamente dividido entre duas forças antagónicas configuradoras do bem e do mal – Deus / Diabo, Céu / Inferno, Ascese / Queda – remete-se, assazmente, para posturas de um titanismo religioso humanizador do divino e divinizador do humano. Esta ambiguidade traduz-se no conformismo com que a criatura, presa à terra, aceita a supremacia divina, questionando-se, todavia, com alguma inquietude, sobre a quota-parte de deidade que lhe parece ser devida. Aceitando a divindade, não raro se revolta contra o que nela há de recôndito e que lhe confere uma serena supremacia, sendo esse recôndito gerador de conflitualidade. Daqui nasce a explicação de uma obra dual, prenhe de teatralidade, em que as máscaras ocultam as tensões internas, cujos polos são Deus e o Diabo, justificadoras de adesões e recusas que configuram as *personae* que nele coexistem e que deixam antever o homem de teatro. A busca da totalidade, feita de ausências e presenças da entidade divina, ilustradoras de uma vocação teatral, é, então, base do místico conflito regiano. Por tudo contesto Luiz Piva quando afirma que "Na luta com Deus, sai vencido o Poeta"²¹. Não sai, de facto, vencido mas convencido. Convicção baseada em lutas íntimas, em agressivas obstinações, em oposições e dúvidas sofridas, mas, por isso mesmo, mais fortalecido, convicto e, porque não, quase convertido como o confirma nas *Páginas do Diário Íntimo*: "Continuo sempre a verificá-lo: Creia ou não creia, não posso viver sem Deus. Deus é a minha força, o meu refúgio, a minha companhia. E nada sei sobre Deus, – nem mesmo se existe." (p. 394). Escreve no primeiro aniversário da morte de sua mãe: "Mandei dizer uma missa pela Sua alma. Pude chorar e rezar na Igreja" (p. 87).

Para além de patentear a conflitualidade regiana, este Diário é, como atrás referi, uma porta aberta para a obra e respectiva recepção em que a crítica não o poupa nem é poupada.

O seu carácter rebelde e autêntico, a sua natureza independente e original, tal como sempre se afirmou na *presença*, afastam consensos e fazem dele e, concomitantemente, da sua obra uma figura que extrema posições de amor e ódio. Sentindo-se ignorado e injustiçado pelos críticos, são recorrentes os múltiplos

²⁰ José Régio, "Cântico Negro", in *Poemas de Deus e do Diabo*, Lisboa: Portugália Editora, 1965, p. 52.

²¹ Luiz Piva, *José Régio – O Ser Conflituoso*, Porto: Brasília Editora, 1977, p. 49.

desabafos que o distanciam da crítica com quem mantém uma relação de desconfiança e, não raro, de desprezo. Assim afirma: “A maior parte das críticas que me fazem os popularizados críticos – não estão ao nível das minhas obras.” (p. 105), e mais adiante: “Que sofro, *humanamente*, por não ser compreendido, – é um facto. Mas também é um facto o meu profundo sentimento de desprezo (porventura também ainda humano) pela superficialidade da maioria dos críticos” (p. 136). O sofrimento a que alude é um sofrimento real por não ser compreendido, pela mediocridade de que se crê cercado, mas também por aquele misto de complexo de inferioridade / superioridade, visível na sua produção literária.

A revolta perante a crítica assume posturas dolorosas quando se trata do seu teatro. Régio foi, como atrás referi, antes de mais, um homem de teatro. A necessidade de interlocutor, a retórica do eu, o tutear sistemático, põem-no em cima de um palco onde exhibe todas as suas antinomias. Tudo isto transparece ao longo das obras poética e ficcional afirmando-o claramente o próprio autor em carta a Adolfo Casais Monteiro: “sei que nasci para fazer teatro, e que devo lutar pelo meu teatro, até com armas que, propriamente não sendo minhas, o teatro exige” (p. 165); reafirma-o, posteriormente, numa outra carta a Robles Monteiro: “o teatro continua no primeiro plano dos meus sonhos” (p. 169). A sua obra dramática merece-lhe, se possível, maior acuidade, logo, se incompreendida, a insurreição é maior. Na senda de Wagner, concebe o teatro enquanto “*arte autónoma*” (p. 119) porque através dela se procura “*uma expressão integral* lançando mão de vários recursos vindos de vários ramos de arte” (p. 119). Assim, considerando embora que a literatura é o seu componente primordial nega-o enquanto género literário, porque prefere olhá-lo como uma conciliação de todas as artes em movimento:

A verdade é que o meu teatro até hoje realizado tenta conjugar elementos diversos como a poesia ou a literatura e a música, a mímica, a oratória ou declamação, o bailado rudimentar, o cenário, os efeitos de luz, a indumentária, etc.; – embora, está claro, fique sendo ou continue sendo o poeta dramático o mestre da orquestra: o mantenedor da unidade da obra (p. 119).

São multímodos os passos de *Páginas do Diário Íntimo* que demonstram o traço quase obsessivo com que Régio se refere à sua obra e às críticas de que é alvo. As referências à poesia são confessadamente escassas – “Dantes vinham-me os versos às catadupas. Agora, só de longe em longe.” (p. 361) – não deixando, contudo de referir quer problemas com as editoras²² quer com a incompreensão dos críticos: “Continuam a louvar a minha poesia pelo seu aspecto dramático, violento, gesticulante, por vezes daclamatório, (porventura esquecendo o que nela haja de mais rico e secreto)” (p. 117).

²² Cf. p. 66 e 373.

Quanto à ficção, ombréia com o teatro – “Estou na fase do romance e do teatro” (p. 117) – chegando, em entrada datada de 5 de Outubro de 1952, a fazer o seguinte levantamento:

Sou autor de seis volumes de ficção, não falando de quaisquer inéditos: *Jogo da Cabra Cega*, romance; *O Príncipe com Orelhas de Burro*, “história para crianças grandes”; *Davam Grandes Passeios aos Domingos...*, novela; *Uma Gota de Sangue* e *Raízes do Futuro*, primeira e segunda partes do romance *A Velha Casa*; *Histórias de Mulheres*, novelas e contos. [...] Ora parece que todas estas obras são mediócras, ou não interessam o público contemporâneo.

Ao longo do Diário, lamenta a apreensão do *Jogo da Cabra Cega*²³ mesmo considerando-o “um livro cheio de defeitos técnicos” (p. 48)²⁴; queixa-se da crítica feita por Gaspar Simões a *Histórias de Mulheres*²⁵; exulta, cautamente, com a génese da *Confissão dum Homem Religioso* – “Terei coragem de escrever este livro como o sonhei?” (p. 374). É, todavia, *A Velha Casa* que merece referências quase obsessivas, quer queixando-se da crítica, acusado que foi, por Guibour de Vasconcelos, de plagiar *Les Thibault* de Martin du Gard, obra que desconhece “por completo” (p. 101), quer mostrando a sua perdileção por esta autoficção, segredada em carta a Adolfo Casais Monteiro, a propósito de *Os Avisos do Destino*:

Decerto, além do estilo do analista [...] também n’*A Velha Casa* há o estilo do poeta, do narrador, do realista... Mas como renunciar na minha obra capital, – *A Velha Casa*!! Grande romance em 7 partes, ou sejam 7 volumes²⁶, cada um dos quais pertence ao todo e forma um livro à parte!! – como renunciar nela a qualquer das tendências fundamentais que são parte integrante da minha originalidade... (p. 344).

Trata-se, de facto, de uma obra-prima, do chamado romance longo, na senda de Balzac, Tolstoi ou Eliot, “uma espécie de testamento, como *log-book* de uma longa viagem de aprendizagem”²⁷, que configura, como escrevi noutra local²⁸, um

²³ Cf. p. 65.

²⁴ “obra complexa e, até certo ponto, «prematura», assim a denominou Eugénio Lisboa, *Ler Régio*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, p. 71.

²⁵ Cf. p. 81.

²⁶ Saíram apenas cinco: *Uma Gota de Sangue*, *As Raízes do Futuro*, *Os Avisos do Destino*, *As Monstruosidades Vulgares*, *Vidas são vidas*. Deixou, todavia, rascunhos para o que seria o 6.º volume, publicados em “Anexo”, in *A Velha Casa*, IV vol., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003, p. 297-370.

²⁷ Eugénio Lisboa, *Ler Régio*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, p. 36.

²⁸ Cf. Isabel Ponce de Leão, “Uma Casa Intemporal”, in *A Velha Casa*, I vol., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, p. 9-22.

não menos longo processo de autognose, para o qual são convocados elementos e personagens que, pertencendo ao mundo real, entram, por direito próprio, no ficcional, sem que sua identidade seja desvirtuada. *Casa* que nem o tempo envelhece, uma casa intemporal, porque albergadora de multímodas gerações, alheias a modas ou costumes da ribalta, mas profundamente conscientes de uma ampla missão / dimensão estética e humana indiciadora da coerência da obra regiana.

Interessantemente, não há referências à sua obra plástica, ainda que acesse o Diário “a paixão pelas antiguidades” (p. 67) e um interesse por todas as artes manifesto não só na maiusculação sistemática da palavra Arte, na senda dos postulados da *presença*, como nas recorrentes tentativas de definição de Arte para quem esta “é a intimidade simpática de tudo” (p. 24). Considerando-se embora um “desenhista de domingo” reconhece “que poderia ser um artista plástico original se a isso se dedicasse”²⁹; mesmo não se dedicando, como afirma, quero crer que a sua obra plástica tem, para além de outras, a virtude da coerência com a sua obra literária como facilmente é verificável em muitos desenhos com que ilustrou alguns dos seus livros.



Ainda que a escrita diarista, seja por Régio considerada um género secundário, pelas características temáticas – descontinuidade discursiva e fragmentarismo –, pelo registo de um dia-a-dia trivial, pelo próprio nível de língua usado e pela

dificuldade quase invencível que tenho em manter um diário – é que, gostando muito de falar de mim, gostando demasiado, me não interessa, todavia, falar directamente de mim senão através duma obra literária. Mas um Diário não é uma obra literária; ou os Diários que o são deixam de ser Diários. (p. 385),

²⁹ José Régio, *Confissão dum Homem Religioso*, Porto: Brasília Editora, 1971, p. 36.

a verdade é que *Páginas do Diário Íntimo* longe de corresponder a uma fase de menos inspiração do autor, acompanha toda a sua criação literária ao longo de 43 anos, tornando-se num precioso apoio para a sua compreensão e para a descoberta do seu “eu profundo”; não lhe será, pois, alheio um certo egotismo, uns veios narcísicos e o desejo de auto-conhecimento já anteriormente anunciados:

Sim, foi por mim que gritei.
Declamei,
Atirei frases em volta.
Cego de angústia e de revolta.
(...)

Sofro, assim, pelo que sou,
(...)
Sofro por ter prazer em me acusar e me exibir!
(...)³⁰

Apesar de tudo, súpula e síntese de toda a produção regiana, estas *Páginas do Diário Íntimo* configuram as preocupações latentes na obra do escritor e enunciam a intransigência, o rigor, a autenticidade, a coerência e a quase auto-punição que sempre reclamou e que veiculou em toda a sua produção artística.

Quanto à componente humana, o próprio autor afirma que ele está “cheio de insinceridades, ou, pelo menos, semi-sinceridades” (p. 254) acrescentando: “há particularidades da minha natureza e recantos da minha biografia que prefiro fiquem desconhecidos de todos” (p. 258). Ganha assim consistência a afirmação de Eugénio Lisboa que tomei como epígrafe acicatando-se o desejo de continuar a estudar as *confissões* de Régio.

³⁰ José Régio, “Poema do Silêncio”, in *As Encruzilhadas de Deus*, Lisboa: Portugália Editora, 1970, p. 107-108.

Militante e/ou escritor: ironias migueisianas

Georges da Costa¹

*Vou sempre em sentido contrário, incoincidente.*²

Nos últimos anos de vida, José Rodrigues Miguéis ficou sensibilizado com a tese e os numerosos artigos de John Kerr³ sobre a sua obra, que o reconciliaram, em parte, com a crítica literária, não só pelo enorme e minucioso trabalho mas também pela metodologia adoptada. Numa auto-apresentação que ele enviou ao crítico americano, podemos ler o seguinte:

Felizmente, o professor John A. Kerr, Jr. (...) tem uma aversão saudável em classificar-me. Ele tenta, em vez de descobrir os mecanismos de meus escritos e estabelecer as correlações biográficas do tempo, lugar e conteúdo temático (eu chamo-lhe “experencialismo”) com o meu ‘Veltansicht’⁴.

Da mesma forma, alguns anos mais tarde, dirige-se a Adolfo Casais Monteiro nestes termos:

Creio, como V., que a biografia não explica a Obra, ou a Criação: mas a uma vida diferente (a outro homem) não corresponderia uma Obra diferente? Aí é que está o caroço. Mas os nossos “biógrafos-críticos”, com ou sem Freud, nunca conseguem estabelecer o link efeito-causa..., a correlação, quero eu dizer.⁵

¹ Maître de Conférences na Université de Caen Normandie (ERLIS/UNICAEN).

² José Rodrigues Miguéis, “O Conto Alegre de Natal que Não Escrevi”, in *Pass(ç)os Confusos*, 2.^a ed., Lisboa: Editorial Estampa, 1982, p. 320.

³ Cf. John Austin Kerr Jr., *Miguéis, to the seventh decade*, University, Mississippi: Romance Monographs, inc. 1977, 184 p.

⁴ Carta a John Austin Kerr Jr. – 26/09/1977.

⁵ Carta a Adolfo Casais Monteiro – 19/01/1958.

Este desvio biográfico, indispensável segundo Miguéis, foi feito consultando os arquivos do escritor⁶ (especialmente a sua abundante correspondência) assim como os seus numerosos artigos, crónicas, entrevistas, narrativas e outras reflexões publicadas em periódicos e/ou em volumes. Ficou assim evidente que a produção ficcional migueisiana em livro, que se prolonga por quase cinquenta anos⁷, não pode ser dividida cronologicamente em fases literárias correspondentes às fases da vida do escritor mas deve ser definida como a resultante originalmente de dois modos de escrita que se sucederam e/ou se sobrepuseram: um “modo militante”, baseado num compromisso ético e político ao serviço de um ideal de sociedade mais justa, modo de oposição aberta a uma ordem social injusta, onde a literatura de ficção é concebida como uma ferramenta de transformação social à disposição do militante político, onde as narrativas querem-se realistas, onde a intenção pedagógica está no centro do projecto literário, e onde a ironia clássica, utilizada mais frequentemente com fins satíricos, em processos facilmente observáveis no corpo do texto, é um dos instrumentos privilegiados; e um “modo escritor”, mais baseado na dúvida e na liberdade do escritor, onde Miguéis, exilado primeiro do seu país natal e depois do seu activismo político, interroga a complexidade do mundo e da realidade, entre a autobiografia e a ficção, exprime um questionamento existencial e identitário, sinal de um relacionamento bastante trágico com o mundo e que, por sua vez, questiona o próprio acto de escrever, mostrando uma ironia literária mais moderna⁸.

Da fase ao modo

A questão do papel da literatura e da função do escritor no seio da sociedade ocupa um lugar importante nas preocupações de Miguéis durante toda a sua vida. São testemunho disso as numerosas referências presentes nos seus escritos e,

⁶ O espólio de José Rodrigues Miguéis está depositado na John Hay Library da Brown University. Uma cópia microfilmada pode ser consultada na Biblioteca Nacional de Portugal. Todas as cartas citadas neste artigo, salvo indicação em contrário, pertencem ao espólio.

⁷ De 1932, com a novela *Páscoa Feliz*, até 1981, com o último romance de Miguéis revisto pouco antes de morrer, *O Pão não Cai do Céu*. A maior parte da ficção publicada em volume por Miguéis (ou seja, posterior a 1958) é o resultado final dos textos iniciados, por vezes, na década de 20, e muitas vezes publicados anteriormente em periódicos.

⁸ A ironia é um conceito complexo e por vezes contraditório se levarmos em conta as múltiplas abordagens teóricas e diferentes definições que foram feitas. Para uma visão geral das teorias da ironia aplicáveis aos estudos literários, podemos consultar, entre outros: D. C. Muecke, *Ironia e o Irônico* (1982), São Paulo: Editora Perspectiva, 1995; Linda Hutcheon, *Irony's edge: the theory and politics of irony*, London: Routledge, 1994; Maria de Lourdes A. Ferraz, *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987; Philippe Hamon, *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris: Hachette Supérieur, 1996; ou ainda Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris: Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2001.

por vezes, contraditórias nas respostas dadas a essa questão. A literatura aparece assim seja como primeira missão “[...] a missão que sempre julguei fosse a minha – escrever!”⁹, seja como uma escolha por defeito, *ersatz* do militantismo e do jornalismo “Não podendo dar expressão à minha paixão política, resigno-me a ser o escritor obscuro que Você sabe”¹⁰. Iremos distinguir três períodos literários no escritor, três fases com características próprias: a fase de juventude, a fase militante, e a fase de escritor. Até ao final dos anos 20 poderemos falar da fase de juventude. Gerald Moser, a propósito das três primeiras narrativas breves publicadas por Miguéis (“Milagre de Joane” de 1923¹¹, “Noite Infinita” de 1925¹² e “A Sombra” de 1927¹³) fala-nos de histórias já inspiradas pela solidariedade para com as pessoas vulgares mas onde o escritor pode tornar-se perigosamente sentimental¹⁴. A propósito de “Milagre de Joane”, António Sérgio evoca, em 1923, “um conto ingénuo de Miguéis”¹⁵, e o próprio Miguéis qualifica-o de “conto de feição mística”¹⁶. Depois, a sua “tendência nocturna e pietista” é progressivamente desafiada por uma “veia satírica e política”¹⁷: é a fase militante do escritor. Durante muitos anos, a militância política e antifascista ocupou um lugar cimeiro na vida de Miguéis, em detrimento da sua vocação literária: “De facto, eu, seareiro um dia irradiado da *Seara Nova* por esquerdismo, por muitos anos coloquei o homem, os homens, acima da minha literatura”¹⁸. O seu exílio nos Estados Unidos em 1935 não faz senão acentuar o desequilíbrio a favor do *homo politicus*: “Em 1935 vim para os EUA, e foi então que as hesitações se desvaneceram. Não podendo actuar como escritor em meio estranho e hostil, lancei-me na acção.”¹⁹ E agora o escritor desaparece quase completamente: “A literatura é a melhor e a mais perdurável das armas; mas para que ela floresça, parecia-me necessária certa medida de liberdade para todos... Foi a essa liberdade que eu sacrifiquei o meu papel de escritor.”²⁰. Estes momentos literários onde o militante político predomina sobre o escritor e o submete a objectivos

⁹ Carta a Adolfo Casais Monteiro – 22/09/1946.

¹⁰ Carta a Manuel Rodrigues Lapa – 23/07/1972.

¹¹ José Rodrigues Miguéis, “Milagre de Joane”, *Seara Nova*, Agosto-Setembro de 1923, n.º 26.

¹² José Rodrigues Miguéis, “Noite Infinita (1)”, *Seara Nova*, 15/09/1925, n.º 53.

¹³ José Rodrigues Miguéis, “A Sombra”, *Seara Nova*, 22/12/1927, n.º 112.

¹⁴ Gerald Moser, “The Campaign of *Seara Nova* and Its Impact on Portuguese Literature, 1921-1961”, *Luso-Brazilian Review*, été 1965, vol. II, n.º 1, p. 38.

¹⁵ José Carlos Gonzalez, ed., *António Sérgio: Correspondência para Raúl Proença*, Lisboa: Publicações Dom Quixote / Biblioteca Nacional, 1987, p. 169.

¹⁶ José Rodrigues Miguéis, “Nota do Autor (à segunda edição)”, in *Páscoa Feliz*, 7.ª ed., Lisboa: Editorial Estampa, 1987, p. 154.

¹⁷ *Ibid.*, p. 155.

¹⁸ Carta [Destinatário desconhecido] – Junho de 1959.

¹⁹ Carta a Mário Dionísio – 1947.

²⁰ Anon, “O Dr. Rodrigues Miguéis Concede-nos uma Entrevista”, *Diário de Notícias [New Bedford]*, 21/10/1949, p. 4.

pedagógicos e/ou militantes são aquilo que nós denominados de modo militante de escrita em Miguéis:

Em tempos acreditei que o dever do escritor era o de consagrar-se aos seus deveres "sociais" antes de produzir. Esta atitude resultava num sectarismo ao serviço da teoria da "literatura como arma". O escritor sentia-se obrigado a assumir um papel na luta de classes²¹.

Mas esta fase militante da vida de Miguéis e a intensa actividade política levada a cabo pelo escritor vai encontrar um obstáculo intransponível: o seu corpo. Começou com uma crise de nervos: "Em 1937, com 35 anos, sofri o meu [*breakdown*], que durou 4 a 5 anos: sem parar de trabalhar, que o pão era escasso!, sem férias nem curas. O Luminal era a panaceia de então [...]"²². Durante estes anos de tratamento, continuando a militar e a trabalhar, Miguéis retoma pouco a pouco a sua actividade de escritor, escreve e/ou revê muitos manuscritos, e reaprende a viver no sofrimento:

Para onde, e para quem escrever? A minha acção queimara-me; não podia voltar a Portugal (...). O meu sofrimento moral, a psico-nevrose, resultava essencialmente de me ver privado da minha obra própria, do meu ambiente, do meu futuro. A guerra veio agravar tudo isto. O tratamento consistiu, essencialmente, em ensinar-me a resignação realista às condições da minha vida.²³

Em 1944, depois de dois anos a trabalhar nas edições *Reader's Digest*, período em que pouco publica nos periódicos, faz uma estadia de um mês no hospital Beth Israel por causa de uma peritonite aguda. Mal recuperou, lançou-se de novo e intensamente no militantismo, em particular no seio do *Portuguese American Committee for Democracy*. Dura pouco mais de um ano. Em Novembro de 1945, é-lhe diagnosticada uma infecção cerebral potencialmente mortal. Desta vez, a sua estadia no hospital será bem mais longa, e as sequelas bem mais graves. Depois desta dolorosa experiência e da convalescença que irá realizar em Portugal, Miguéis decide consagrar-se plenamente à escrita. Esta prioridade dada à escrita, à obra, ficará, no entanto, sujeita a um certo "pragmatismo" ("Também eu me deixei arrastar por um pragmatismo que hoje condeno, embora ainda guarde à evidência uma inspiração social e humanitária."²⁴) e durante vários anos, como nos mostra esta auto-apresentação de Miguéis de 1959:

²¹ Carolina Matos, "Entrevista com José Rodrigues Miguéis", *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*, Ed. de Onésimo Teotónio Almeida, Lisboa: Estampa, 2001, p. 257.

²² Carta a Jacinto Baptista – 29/03/1978.

²³ Carta a Mário Dionísio – 1947.

²⁴ Carolina Matos, "Entrevista com José Rodrigues Miguéis", p. 257.

As minhas normas são: veracidade, sinceridade e trabalho duro. Características: ironia enternecida, realismo polémico coado pela emoção e a análise. Racionalista, creio nas virtudes da análise psicológica como projector que sonda as zonas obscuras do espírito humano, elevando-as à luz da consciência. Creio, portanto, na função consciencializadora da Arte, mas sem fazer desta um corpo de doutrina, de leis ou dogmas. A Arte deve atingir a razão, mas através dos afectos, da emotividade, deixando ao ensaio, ao panfleto, a função de mobilizar os afectos através da razão²⁵.

No entanto, este pragmatismo da obra de arte é frequentemente subordinado à liberdade do escritor. Esta, sempre reivindicada até este momento, irá tornar-se a bússola que irá nortear o rumo literário de Miguéis:

Já antes tinha escrito: “O homem em nós mata o escritor. – Ao que acrescentei: “Diante das lágrimas que escorrem pela face interior do mundo, cai-nos das mãos a pena!” [...] Mas, um dia, como que renasceu das cinzas, acreditando que a função do escritor é a de realizar-se fazendo obras e que a essência da sua vocação é exprimir-se – exprimindo o drama dos outros²⁶.

Parece-nos, portanto, que depois de 1946 opera-se uma mudança no estado de espírito e na atitude de Miguéis:

O trabalho independente e a écriture salvaram-me, com a ajuda da peritonite (1943) e da infecção cerebral – ângulo ponto-cerebeloso! [...] Tornei-me escritor! Pouco a pouco desisti de salvar o mundo et son père. Ele se salvará por si, ou se perderá²⁷.

A esta fase do escritor, a estes momentos literários onde o escritor já não é dominado pelo militante, onde já não são as certezas do militante mas as dúvidas, as questões e o drama do Homem-Miguéis que são privilegiadas, iremos associar um modo de escrita particular, o modo escritor, que se traduz frequentemente em obras de ficção que reflectem uma atitude crítica de colocar à distância a realidade e/ou o sujeito e/ou a representação literária, seja através de uma tematização deste questionamento do real e/ou da identidade e/ou da escritura, seja através de processos que encenam narrativamente essa distanciação crítica.

Em 1949, ao partir para o Brasil, onde não ficará mais do que alguns meses, Miguéis afirma: “Tenho esperanças de intensificar no Brasil a minha actividade literária. [...] Nunca deixei de escrever! No meio de trabalhos, campanhas e dificuldades, escrevi sempre. [...] Tenho projectos e materiais acumulados

²⁵ Carta a Bernardo Crippa – 20/01/1959.

²⁶ Carolina Matos, “Entrevista com José Rodrigues Miguéis”, p. 254.

²⁷ Carta a Jacinto Baptista – 29/03/1978.

que dariam, para encher uma vida.”²⁸. No entanto, esta acumulação de escritos datam, na sua maior parte, dos seus anos de activismo político: “[...] é nos meus livros inéditos que se encontra o grosso dos meus escritos «políticos»”²⁹. Existe, por isso, um problema para ser resolvido pelo escritor: “Vivo numa encruzilhada, repudiando o “realismo” dos livros inacabados – dois ou três romances velhos, convencionais, mas sinceros!”³⁰. O “realismo” agora rejeitado é, no entanto, característico de um modo de escrita militante, que corresponde a um período da sua vida agora passado, mas os textos estão lá e Miguéis vai (re)publicá-los em livro. Trata-se agora para o autor de *Léah*, e até ao fim da sua vida, de conciliar a tensão permanente no seio do Homem-Miguéis entre o militante e o escritor: “A minha difícil posição é a do homem que, recusando-se a renegar (a ideologia, as doutrinas, a actuação pedagógica, etc.) diante do trágico desmentido dos factos, procura sobreviver ou sobrenadar como escritor.”³¹ Uma tensão tal que, por vezes, considerou parar com tudo: “Cheguei à beira de uma decisão – a de não continuar a escrever ou a publicar [...] Além disso, quero mudar de tom, ou de temas, e estou prisioneiro das coisas feitas.”³²

Ironias contraditórias

Em todas as obras de ficção publicadas por Miguéis, ainda que a maior parte tenha sido publicada no último quarto da sua vida (1958-1980) e naquela que nós denominamos fase de escritor, poderemos, no entanto, encontrar o modo militante de escrita em maior ou menor proporção. Em particular, a ironia clássica, por vezes satírica, surge de maneira mais ou menos marcante numa grande parte da obra ficcional migueisiana. Na verdade, a dimensão crítica é primordial em Miguéis³³. As preocupações éticas do *seareiro*, depois do militante comunista e antifascista³⁴, impregnam não só tematicamente a ficção migueisiana, onde

²⁸ Anon, “O Dr. Rodrigues Miguéis Concede-nos uma Entrevista”, p. 4

²⁹ Carta a John Austin Kerr Jr. – 21/08/1969.

³⁰ Carta a Adolfo Casais Monteiro – 16/12/1969.

³¹ Carta a Rogério Fernandes – 29/03/1973.

³² Carta a José Saramago – 13/04/1968.

³³ Cf. Maria Angelina Duarte, *Socio-political undercurrents in four works by José Rodrigues Miguéis*, Ann Arbor – Michigan: University Microfilms International, 1983.

³⁴ A biografia de Mário Neves (*José Rodrigues Miguéis: Vida e Obra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990) é uma ferramenta importante mas incompleta. Especialmente no que diz respeito ao percurso ideológico e à acção política de Miguéis, existem várias áreas obscuras que precisam de ser clarificadas. Em todo o caso, é reconhecido que, ao romper publicamente com o grupo *Seara Nova* em 1930, Miguéis foi um dos introdutores do marxismo na cena intelectual portuguesa (cf. António Pedro Pita, *Conflito e unidade no neo-realismo português: arqueologia de uma problemática*, Porto: Campo das Letras, 2002; e João Madeira, *Os engenheiros de almas: o Partido comunista e os intelectuais (dos anos trinta a incícios de sessenta)*, Lisboa: Estampa, 1996).

são frequentemente transportadas pelos narradores, mas o próprio texto, rico em “efeitos-ideologia”³⁵, assim como a narração, que obedece regularmente a uma estratégia literária global utilizando diversos processos com fins pedagógicos. A ironia satírica que Miguéis usa prontamente para denunciar e corrigir os comportamentos, os vícios e outras injustiças sociais, apela frequentemente ao ridículo e, além dos objectivos pedagógicos de transformação do leitor e da sociedade, possui uma visão moral que tem o seu apoio em normas e valores evidentes. Quase todas as possibilidades oferecidas pelo texto literário são utilizadas: quer sejam localmente, no próprio enunciado (modalizações, figuras de estilo, tipografia) ou, em sentido mais lato, através de processos narrativos de encenação irónica (ironias situacionais e polifónicas). Miguéis faz com que os seus efeitos irónicos sejam bem interpretados pelo leitor, que ele quer comover, fazer rir, convencer e, sobretudo, educar e fazer reflectir: “A arte de pensar, Amigo, como tôdas as artes, ensina-se fazendo pensar, e não fazendo ingerir pensamentos perfeitos, acabados como jóias...”³⁶.

Na primeira obra de Miguéis, a novela *Páscoa Feliz* (1932), obra original e fundadora, muito louvada pela crítica da época, a dimensão da crítica social está muito presente e, por vezes, num tom irónico³⁷. Numa carta datada de 1941, integrada no paratexto de *Onde a Noite se Acaba*, a primeira recolha de contos e novelas publicadas em volume por Miguéis em 1946 mas terminada em 1940, em plena fase militante, o escritor afirma: “A ironia [...] continua sendo o meu instrumento predilecto. Se tivesse de pedir um juízo crítico, seria para esse género de histórias que eu apontaria, como a expressão mais justa da minha maneira e das minhas tendências”³⁸. Entre os escritos incluídos nesta recolha, “Linha Invisível” (escrita no início dos anos 30) e “Enigma!” (concebida nos anos 20, reescrita em 1940) ilustram bem o uso que Miguéis faz da ironia em modo militante. Este último escrito é, de resto, completamente submerso pelo tom satírico, de tal modo que Miguéis sente a necessidade de explicar-se ao leitor:

Refi-la em Nova York em 1940. Verificando qua a população da Irlanda mártir era ainda a mesma de um século atrás, prova irrecusável da sua miséria e opressão, irritei-me com o Império Britânico e inseri o conto no volume. Está claro que o Prof. Ch. Brown [...] é uma charge de que ainda

³⁵ “O efeito-ideologia, num texto (e não a ideologia) passa pela construção e encenação estilística de aparelhos/instrumentos normativos textuais incorporados no enunciado” (Philippe Hamon, *Texte et idéologie* (1984), Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France, 1997. p. 20).

³⁶ José Rodrigues Miguéis, “Uma Carta”, *Seara Nova*, 29/12/1930, n.º 231, p. 229.

³⁷ Cf. Georges Da Costa. “L’écrivain-journaliste portugais José Rodrigues Miguéis face à l’installation de la dictature de Salazar”, *Aden – Paul Nizan et les années 30*, n.º 12, octobre 2013.

³⁸ “Nota do Autor à 3.ª edição”, *Onde a Noite Se Acaba* (1946), 7.ª ed., Lisboa: Editorial Estampa, 2000, p. 229-230.

coro quando penso em Gibbons [...]”³⁹.

Esta explicação destinada ao leitor deve ser posta em paralelo àquela dada por carta a John Kerr: “Mais uma vez a mesma simpatia pelos oprimidos, etc.? ou sectarismo político?”⁴⁰. As outras três recolhas de contos e novelas migueisianas serão publicadas em volume depois de 1958. Entretanto, como já referimos, o modo militante da escrita está presente num determinado número de textos que foram integrados nestes volumes muito depois da sua escrita ou concepção. Em *Léah e Outras Histórias* (1958), quatro contos dos dez têm uma dimensão satírica mais ou menos importante⁴¹. Em *Gente da Terceira Classe* (1962), três contos dos quinze apresentam ocorrências ou uma tonalidade global irónico-satírica⁴². *Pass(ç)os Confusos* (1982), revisto em vida pelo escritor mas editado depois da sua morte, é constituído por contos que compõem a recolha *Comércio com o Inimigo* (1973), aos quais vêm juntar-se outros. Todos, com excepção de três inéditos, dos quais dois foram concebidos no fim dos anos 70, tinham sido publicados anteriormente em periódicos nos anos 60 ou 70, e provavelmente concebidos na mesma época. Por isso, não é surpreendente o facto de só encontrarmos um único conto que apresente uma ironia satírica⁴³.

Se considerarmos os romances migueisianos, encontramos o mesmo esquema: dos seis romances publicados pelo escritor⁴⁴, quatro deles possuem uma tónica satírica mais ou menos pronunciada mas ainda assim significativa (*Uma Aventura Inquietante*, *Idealista no Mundo Real*, *Nikalai! Nikalai!*, *O Milagre Segundo Salomé*), e um quinto (*O Pão Não Cai do Céu*) corresponde em grande parte aos cânones neo-realistas. É o sinal de um modo militante da escrita correspondente a uma postura ideológica particular: ainda que publicados em volume depois de 1958, estes cinco romances foram todos concebidos e/ou escritos em parte durante a fase militante de Miguéis. Sobre o seu primeiro romance publicado em volume, em 1958, *Uma Aventura Inquietante*⁴⁵, Miguéis escreve no paratexto que acompanha a edição:

³⁹ *Ibid.*, p. 222-223.

⁴⁰ Carta a John A. Kerr Jr. – 16/01/1971.

⁴¹ Para dois deles não dispomos de data de concepção (“O Morgado de Pedra-Má” e “A Importância da Risca do Cabelo”); “Pouca Sorte com Barbeiros” foi escrito antes de 1943 (cf. José Rodrigues Miguéis, “Tablóides”, *Seara Nova*, 14/08/1943, nº 835). Quanto a “Uma Viagem na Nossa Terra”, foi publicada originalmente em 1939.

⁴² “Mucha plata!” (concebida em 1929 e publicada em 1934), “A Düsseldorf num Pulo” (concebida em 1931), e “Gente da Terceira Classe” (concebida em 1935-1936).

⁴³ Trata-se de “Ele Era o Nosso Paizinho!”. Este conto deveria, inicialmente, constituir o epílogo do romance *O Milagre Segundo Salomé*.

⁴⁴ Dois romances de Miguéis serão publicados postumamente, *Idealista no Mundo Real* e *O Pão Não Cai do Céu*, este último foi completamente revisto ainda em vida do autor.

⁴⁵ Foi publicado muitos anos antes, em folhetim, n’*O Diabo*, entre 1934 e 1936.

*Germinou, cresceu, definiu-se. Ganhou traços de sátira e filosofia. Passados dois ou três anos, em Lisboa e 1934, ecladiu. [...] Queria, a par disso, e fugindo às tintas sombrias da Páscoa, fazer a sátira do burguês solitário, comodista e misógino (que dormita no fundo de tantos homens) [...]*⁴⁶.

Mas o primeiro romance em que o escritor trabalhou foi, de facto, *Idealista no Mundo Real*⁴⁷. Eis o que ele diz:

*Este romance, o primeiro que ousei acometer, lá pelos meus vinte e poucos anos, tinha um ambicioso propósito satírico. No meu verdor de angry young man, imprimi-lhe um cunho mordaz, quase cruel. O personagem central, Deodato da Cunha Baltasar, era o bode expiatório dos meus humores polémicos, reformadores*⁴⁸.

Finalmente, o último romance publicado em vida por Miguéis, *O Milagre Segundo Salomé* (1974), foi começado no início dos anos 30, antes de ser terminado cerca de trinta anos mais tarde, como é explicado no paratexto final. Foi, por isso, escrito em parte durante a fase militante do escritor, o que se traduz igualmente por uma importante componente irónica e satírica, por vezes sarcástica, que o escritor tentou em vão reduzir mais tarde: “Custar-me-ia anos de esforços a atenuar-lhe o excesso de sarcasmo e polemismo que de início o permeou: nunca o consegui inteiramente, como o mostram os Entremezes.”⁴⁹

À ironia clássica do modo militante responde a ironia mais moderna do modo escritor. Este modo de escrita que podemos observar principalmente e mais claramente nas publicações que tiveram lugar depois de 1958 pode, no entanto, ser notado em *Páscoa Feliz*, publicada em 1932 mas provavelmente finalizada em 1929-1930, que faz acto de conclusão literária da sua fase de juventude, fase onde ainda hesita entre a entrega à literatura ou ao jornalismo e ao militantismo político: “A ideia original da Páscoa, se tal houve, deve ter-me surgido entre 1924 e 1926, como reacção contra a tendência polémica e ultra-realista que então por vezes me dominava superficialmente”⁵⁰. Assistimos já à coabitação textual dos dois modos de escrita: à crítica frequentemente satírica de uma sociedade injusta e, em particular, do funcionamento da Justiça, responde-lhe uma narrativa

⁴⁶ José Rodrigues Miguéis, “Começo e fim de uma aventura”, *Uma Aventura Inquietante*, 6.^a ed., Lisboa: Editorial Estampa, 1989, p. 273-74.

⁴⁷ Este, publicado em folhetim em seqüências espaçadas entre si de uma quinzena de anos por causa da censura (1964-1965, depois em 1979), só será publicado em volume depois da morte de Miguéis, em 1986, com base nas suas anotações.

⁴⁸ José Rodrigues Miguéis, “Nota do Autor”, *Idealista No Mundo Real* (1986), 2.^a ed., Lisboa: Editorial Estampa, 1991, p. 25.

⁴⁹ José Rodrigues Miguéis, “Nota do Autor”, *O Milagre Segundo Salomé* (1974), 3.^a ed., vol. II, Lisboa: Editorial Estampa, 1984, p. 349.

⁵⁰ José Rodrigues Miguéis, “Nota do Autor (à segunda edição)”, *Páscoa Feliz*, p. 145.

bastante inovadora em termos de narração e temáticas abordadas (identidade, responsabilidade, loucura). Encontramos, igualmente, esta coabitação dos dois modos de escrita em *Uma Aventura Inquietante*. Durante a sua publicação em folhetim em 1934, em plena fase militante, o escritor é obrigado a recorrer a um subterfúgio:

Como podia eu oxidar uma tão bela reputação de homem grave e responsável, com planos de reforma e salvação nos bolsos, voluntário da auto-imolação indispensável à tranquilidade geral das consciências – rebaixando-me a escrever uma novela de imaginação sem qualquer “mensagem” visível, sem programa nem panfleto, e ainda por cima com um Fim Feliz... [...] Incapaz de resolver esta contradição gritante entre a minha vocação de narrador de histórias e os imperativos da minha consciência e de uma opinião exigente, resolvi adoptar o pseudónimo “Ch. Vander Bosch”, hipotético escritor belga de quem eu seria, apenas, o exímio intérprete.⁵¹

Este paratexto, escrito em 1958, mais do que um ataque exterior contra os partidários da literatura ao serviço de uma “mensagem visível”, a saber o neo-realismo, do qual Miguéis foi um dos precursores⁵², tornando-o uma autocrítica irónica, torna igualmente clara a tensão militante/escritor que impregna este romance que irá esperar vinte e quatro anos até à sua publicação em livro. Porque, apesar do tom irónico e satírico da obra, que critica, entre outros, o individualismo burguês (“Depois de tudo, talvez haja aqui mais ideologia do que seria de esperar num passatempo. Mas estava-se em Portugal, e em 1934”⁵³), a “consciência” do escritor não lhe permite assumir esta narrativa que brinca com os códigos do romance policial. Uma das cartas de Miguéis a John Kerr revela-se particularmente interessante sobre este assunto; onde observamos que este esquema de colocar em espera para publicação em volume por causa da dupla censura repetiu-se com a novela “Saudades para a Dona Genciana”, concebida em 1940, reescrita em 1953 e publicada em 1956⁵⁴:

A data tardia da publicação (1956) deve-se a que nem o ambiente de Salarazar era propício – a censura cortou-me ou proibiu-me várias histórias

⁵¹ José Rodrigues Miguéis, “Começo e fim de uma aventura”, *Uma Aventura Inquietante*, p. 275.

⁵² Com a novela breve “O Acidente”, publicada n’*O Diabo* em 20/01/1935, depois integrada em 1946 em *Onde a Noite Se Acaba*. Cf. Vítor Viçoso, *A narrativa no movimento Neo-Realista: as vozes sociais e os universos da ficção*, Lisboa: Edições Colibri, 2011, p. 200.

⁵³ *Ibid.*, p. 277.

⁵⁴ José Rodrigues Miguéis, *Saudades para a Dona Genciana*, Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1956. Novela integrada depois de *Léah e Outras Histórias* (1958). Para um estudo mais detalhado desta novela: Georges Da Costa, “Ironie et nostalgie chez José Rodrigues Miguéis: le cas de Saudades para a Dona Genciana”, *Sigila*, mars 2011, p. 129-141, e Teresa Martins Marques, “Leitura de Saudades para a Dona Genciana de José Rodrigues Miguéis”, *Conto português, Séculos XIX-XXI, Antologia crítica*, Porto: Caixotim, 2006, p. 213-227.

*descorajando-me – nem a camaradagem literária me era favorável: o mundo literário vivia (como hoje!) obcecado pela “politique d’abord”: tudo devia servir a causa da “revolução” [...].*⁵⁵

Miguéis sentiu ainda mais dificuldades em terminar e publicar o romance *Nikalai! Nikalai!*. Aquando da sua publicação em 1971, numa carta a Jorge de Sena onde ele confessa que o romance foi concebido e, em grande parte, escrito na época da sua adesão plena ao comunismo, Miguéis interroga-se como conciliar esse facto com o seu “estado de espírito recente”⁵⁶: “Essa ambiguidade penetrou o livro com uma humidade inestancável, e daí a minha longa hesitação”⁵⁷. No mesmo ano, numa carta a John Kerr, qualifica *Nikalai! Nikalai!* como um livro “detestável” e um “romance-cadáver”⁵⁸. Trata-se, na verdade, de desenterrar um romance escrito sob o modo militante levado ao extremo, e reescrito no quadro de um modo escritor hostil a essa forma de escrita, o que se traduz numa ambiguidade enunciativa própria da ironia moderna:

*Novela de novela? Não foi bem isso que intencionei, se alguma coisa quis. [...] Daí, essa ambiguidade. Tudo o que consegui (mal) foi realizar esse “parênteses”, ou ciclo de que o leitor deduz que nada se passou.*⁵⁹

Esta tensão entre os dois modos de escrita, entre o militante e o escritor, encontra-se explícita no interior da própria ficção migueisiana, pela voz de Gabriel, personagem principal de *O Milagre Segundo Salomé*: “Já não posso escrever assim, estou saturado ou perdi as ilusões, a verve, eu sei lá. Este riso amargo e forçado, de boca à banda...”⁶⁰. Miguéis transporta assim para este romance, largamente inspirado na sua experiência real, onde o dilema militante/escritor é literalmente encenado através de Gabriel, alter-ego do escritor, que é o narrador de crónicas irónico-satíricas ferozes, independentes da narrativa principal e que finalmente revela ser ele próprio o narrador/autor do romance. Este por a nu e em questão a narração⁶¹ e a ambiguidade enunciativa que daí

⁵⁵ Carta a John Austin Kerr Jr. – 03/06/1976.

⁵⁶ Carta a Jorge de Sena – 24/05/1971.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Carta a John A. Kerr Jr. – 16/01/1971.

⁵⁹ Carta a Jorge de Sena – 24/05/1971. Para um estudo mais detalhado deste romance: Georges Da Costa, “Excès et ironie dans *Nikalai! Nikalai!* de José Rodrigues Miguéis”, *Cahiers du CREPAL*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, n.º 13. p. 661-674, e Maria Lúcia Lepecki, “Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*)”, *Meridianos do Texto*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1979, p. 71-96.

⁶⁰ José Rodrigues Miguéis, *O Milagre Segundo Salomé* (1975), 3.ª ed., vol. II, Lisboa: Editorial Estampa, 1984, p. 300.

⁶¹ Sobre a originalidade dos jogos narrativos na obra de José Rodrigues Miguéis, ver David Mourão-Ferreira, “Avatares do Narrador na Ficção de José Rodrigues Miguéis”, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, Ed. de Onésimo Teotónio Almeida, Providence, Rhode Island: Gávea-Brown Publications, 1984, p. 57-65.

resulta, colocam igual e indirectamente a questão da dimensão autobiográfica da ficção migueisiana. Uma grande parte dos escritos migueisianos retrata na verdade, ficcionalmente, o seu passado. Muitas histórias são baseadas na sua experiência pessoal, e mais ou menos autobiográficas. Se o texto autobiográfico *Um Homem Sorri à Morte – Com Meia Cara*, que relata a grave doença no Inverno de 45 que quase levou o escritor traz uma resposta original a esta questão autobiográfica⁶², a obra ficcional migueisiana no seu conjunto pode ser abordada neste quadro, em especial através da irónica interferência enunciativa do narrador/autor. Porque, à tensão militante/escritor, junta-se um outro sofrimento na vida de Miguéis: o exílio⁶³. Depois da sua partida para os Estados Unidos em 1935, Miguéis irá residir em Nova Iorque até à sua morte, à excepção de uma estadia de menos de um mês no Brasil (1949-1950) e de seis estadias em Portugal que não chegaram a ultrapassar os dois anos⁶⁴. Na sua correspondência, as referências ao desejo de regressar definitivamente a Portugal são incontáveis. Mas cada uma dessas tentativas de regresso ao país saldaram-se por um falhanço e por uma nova partida para a América. As razões deste retorno impossível à pátria são várias: a situação política e a censura, as condições de vida material, os problemas de saúde, a adaptação da família (mulher e filha adoptiva) a um novo meio... É por isso inevitável que Miguéis sofra, e seja vítima de dúvidas existenciais e identitárias⁶⁵. Estas preocupações traduzem-se textualmente pela importância dada às temáticas ligadas à identidade – desdobramento identitário em “O Conto Alegre de Natal que Não Escrevi”⁶⁶, regresso ao espaço-tempo original e reintegração individual e social em “Regresso à Cúpula da Pena”⁶⁷, etc. – Mas também pelo seu questionamento ao nível narrativo, o que dá lugar ao que John Kerr, referindo-se à narrativa breve “Lodo”⁶⁸, denomina como “nova

⁶² Cf. Paula Morão, “José Rodrigues Miguéis: o auto-retrato ‘com meia cara’ – eu, ‘como se fosse outro’”. *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2001. p. 129-140, e Georges Da Costa, “La question autobiographique posée par José Rodrigues Miguéis dans *Um Homem Sorri à Morte – com Meia Cara*”, *Cahiers du CREPAL*, n.º 19 (no prelo).

⁶³ Cf. Eduardo Lourenço, “As Marcas do Exílio no Discurso de Rodrigues Miguéis”, *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan*, p. 37-45.

⁶⁴ Em 1946/1947, 1952, 1957/1959, 1963/1964, 1966 e 1967.

⁶⁵ Sobre este tema, poderemos consultar: Eduardo Lourenço, “Miguéis: o outro e os outros”, *José Rodrigues Miguéis: Uma vida em papéis repartida*, p. 227-231; Mário Sacramento, “A Problemática do Eu em José Rodrigues Miguéis”, *Ensaios de Domingo*, Coimbra Editora, 1959, p. 279-292; Óscar Lopes, “O Pessoal e o Social Na Obra de Miguéis”, *Cinco Personalidades Literárias*, Porto: Livraria Divulgação, 1961, p. 51-84.

⁶⁶ José Rodrigues Miguéis, “O Conto Alegre de Natal que Não Escrevi”, *Diário de Lisboa, Magazine*, 24/12/1966. Depois integrado em *Pass(ç)os Confusos*.

⁶⁷ Escrito em 1947, integrado em *Léah e Outras Histórias*.

⁶⁸ José Rodrigues Miguéis, “Lodo”, *O Tempo e o Modo*, Fevereiro de 1967, n.º 47. Narrativa integrada posteriormente em *Pass(ç)os Confusos*.

fase no estilo do autor⁶⁹. Uma interrogação identitária e filosófica ao mesmo tempo temática e narrativa, que se desdobra, por vezes, num questionamento do próprio acto da escrita, em particular da função da escrita na construção da identidade e da representação da realidade. É isto que ilustra com clareza a novela *A Múmia* (1971), narrativa confessional qualificada de “obra-prima”⁷⁰ por Jorge de Sena onde Miguéis subverte a noção de sujeito unificado estabelecido pelo acto autobiográfico, que o escritor, comparando-a ao romance *Nikalai! Nikalai!* que a acompanha no mesmo volume⁷¹, achava “mais a meu gosto”⁷².

Teresa Martins Marques sublinha que a “obra migueisiana poderá ser comparada a uma grande pintura mural separada por uma linha demarcando de um lado, o dia, a luz, a claridade e, do outro, a noite, a sombra, a escuridão”⁷³. Se o modo militante da escrita e a ironia satírica são sinais de um desejo de agir sobre e com o mundo, de trazer à luz zonas eticamente condenáveis da sociedade e do indivíduo, de afirmar a força de certos valores e esperança de uma mudança possível, um segundo modo de escrita deve igualmente ser tido em conta: um modo onde o escritor reivindica a sua liberdade face aos deveres militantes, uma liberdade marcada pelas desilusões políticas e pessoais, o sofrimento ligado ao exílio, os problemas de saúde e, mais genericamente, pelo carácter inelutável da precariedade da vida e das contradições que ela implica. Este segundo modo de escrita caracteriza-se por um outro tipo de ironia que dá a prioridade à distância, ao paradoxo e à dissimulação.

Enquanto duplo movimento contraditório de adesão e distanciação, a ironia faz da obra de Miguéis um jogo caracterizado pela ambiguidade: seja na questão dos géneros literários, no âmbito do modo particular de publicação de Miguéis, qualificado de “dispersão-reintegração” por John Kerr⁷⁴; seja nas instâncias per-

⁶⁹ John Austin Kerr Jr., “A Thumbnail Sketch of the Life and Works of José Rodrigues Miguéis”, *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, 19-20/04/1974, vol. XXV (1) Literature and Linguistics, p. 37.

⁷⁰ Jorge de Sena, “Carta a José Rodrigues Miguéis”, 08/05/1971.

⁷¹ *A Múmia* é publicada pela primeira vez em 1971 com o romance *Nikalai! Nikalai!*. A edição póstuma (José Rodrigues Miguéis, “A Múmia”, *Idealista no Mundo Real*, Lisboa: Editorial Estampa, 1991, p. 305-352) difere ligeiramente da versão original. Revista por Maria Angelina Duarte, com o auxílio das correcções e outras notas encontradas no espólio do escritor, a novela integra o romance inacabado *Filhos de Lisboa*. O volume inclui ainda o romance *Idealista no Mundo Real* que dá título à obra.

⁷² Carta a John A. Kerr Jr. – 16/01/1971.

⁷³ Teresa Martins Marques, “Saudades para José Rodrigues Miguéis”, *Pascoa Feliz, Um Homem Sorri à Morte, O Passageiro do Expresso*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, p. XVIII.

⁷⁴ Cf. John Austin Kerr Jr., *Miguéis, to the seventh decade*. Apesar dos muitos anos sem publicar obras, Miguéis não parou de escrever em periódicos: textos de género determinado (romances-folhetins, contos...) ou mais fluidos (novelas, crónicas, reflexões...) serão, às vezes, mais de uma dezena de anos mais tarde, reunidos e editados em conjunto para o caso dos romances, ou integrados numa recolha de contos e novelas ficcionais, ou numa recolha de crónicas e/ou ensaios, colocando

sonagem/narrador/autor, que têm tendência para serem confundidos; seja ainda na dimensão autobiográfica, tornando a ficção migueisiana um verdadeiro “espaço autobiográfico”⁷⁵. A escrita torna-se por isso o lugar de dois movimentos contraditórios ao serviço de um projecto ficcional paradoxal que afirma, simultaneamente, uma adesão a valores e a uma realidade vivida e também a distanciação lúcida e por vezes amarga dos mesmos. A característica e originalidade da obra ficcional migueisiana na sua globalidade, obra que associa certezas adquiridas e dúvidas fundamentais, reside em grande parte, na nossa opinião, nesta coabitação de dois modos de escrita e de dois tipos de ironia. Uma coabitação que contribui sem dúvida para tornar Miguéis, recuperando as palavras de Onésimo Almeida, “um clássico moderno” e “um marginal institucionalizado”⁷⁶.

por vezes o leitor “perante alguns problemas da teoria dos géneros”, segundo Maria Alzira Seixo (in “José Rodrigues Miguéis – *O Espelho Polidrico*”, *Discursos do Texto*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1977, p. 211-215).

⁷⁵ Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris: Éd. du Seuil, coll. Points Essais, 1996.

⁷⁶ Onésimo Teotónio Almeida, “Uma vida em papéis repartida”, *Jornal de Letras*, 26/12/2001.

Branquinho da Fonseca: a elegância do realismo

António Manuel Ferreira¹

1. Branquinho da Fonseca (1905-1974) foi um dos fundadores da *presença*. Foi também o autor do logótipo da revista, bem como o principal responsável pelo seu grafismo moderno e elegante. Branquinho já tinha alguma experiência nas lides das revistas literárias, porque, quando jovem estudante de direito na Universidade de Coimbra, participara na formação da efémera *Tríptico* (1924-1925). A fundação da *presença* (1927-1940) e a ulterior colaboração em *Sinal* (1930) e *Manifesto* (1936-1938)² demonstram o interesse do jovem intelectual pela acção criativa e interventora.

Na verdade, toda a obra cultural de Branquinho da Fonseca é intrinsecamente devedora de uma ética exigente, fundamentada no dever de *agir*, harmonizando a *praxis* sociopolítica com os desejos de realização pessoal. É talvez por isso que, embora gostando de fundar revistas, o autor de *O Barão* nunca prolongou, por demasiado tempo, a sua adesão a grupos ou a projectos limitadores. O seu rompimento com a direcção da *presença*, em 1930, tem precisamente que ver com essa liberdade de acção, sempre necessária aos espíritos mais inquietos e empreendedores. No plano das pequenas diatribes literárias, o abandono da direcção da revista, secundado pela agreste dissensão de Miguel Torga em relação ao pretensão magistério de José Régio, explica-se, sobretudo, pelo confronto de personalidades juvenis muito determinadas. Não me parece, portanto, que existam grandes questões filosóficas ou estéticas que justifiquem uma visível separação entre os presencistas “resistentes” – José Régio e João Gaspar Simões – e os

¹ Universidade de Aveiro.

² Branquinho da Fonseca dirigiu com Adolfo Rocha (Miguel Torga) o número único da revista *Sinal* (Coimbra, Julho de 1930), mas não fez parte da direcção de *Manifesto* (Coimbra, Janeiro de 1936/Julho de 1938). Nesta última revista, publicou em 1936, no número um, cinco poemas em prosa assinados pelo pseudónimo António Madeira.

presencistas “dissidentes” – Branquinho da Fonseca, Miguel Torga e Edmundo de Bettencourt.

No caso do criador de *Contos da Montanha*, trata-se, fundamentalmente, da ocupação de um território literário e existencial marcado por um perfil humano radicalmente solitário. Como magnífico contista do *Reino Maravilhoso*, Miguel Torga dificilmente poderia suportar o convívio continuado com os directores da *presença*³, uma revista inusitadamente longeva, se tivermos em conta a efemeridade de *Orpheu*. E é precisamente a durabilidade da revista que provoca o manifesto desinteresse de Branquinho, como podemos verificar na seguinte declaração, enviada por carta a Nelly Novaes Coelho: “Qualquer publicação renovadora (ou que o pense) com programa revolucionário, não pode durar muito tempo; quando dá por si está parada, envelhecida e triste”⁴. Ora, a energia anímica e comportamental que impulsiona as personagens principais do mundo ficcional fonsequiano é totalmente contrária a uma visão do mundo alicerçada nas ideias de “paragem” e de “envelhecimento entristecido”. Havendo, além disso, evidentes marcas biográficas em algumas dessas personagens, é lícito concluir que o próprio escritor, enquanto “intelectual em acção” – na feliz definição de Orlando Vitorino⁵ – não pretendia ficar prisioneiro de uma carreira literária dominada por polémicas minudências.

Tendo sido sempre um escritor que gostava de livros, Branquinho da Fonseca levou a cabo uma das tarefas culturais mais meritórias do século vinte português: fundou, em 1957/58, o Serviço de Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian, rendibilizando, desse modo, o tirocínio que já havia adquirido no contributo para a criação da Biblioteca da Nazaré, e, especialmente, na actividade pioneira de conservador do Museu-Biblioteca Condes de Castro Guimarães, em Cascais, onde, segundo David Mourão-Ferreira, levou a cabo “a primeira experiência realizada em Portugal no domínio das bibliotecas itinerantes, a esse fim adaptando e apetrechando uma carrinha do referido museu”⁶.

³ Sobre os directores da *presença*, vide Carlos Leone, “A(s) *Presença(s)* e os seus directores”, in António Manuel Ferreira, *Centenário de Branquinho da Fonseca: presença e outros percursos*, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005, p. 95-101.

⁴ *Apud* Nelly Novaes Coelho, *Branquinho da Fonseca e a Dimensão Mítica da Realidade Portuguesa*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976, p. 62.

⁵ Orlando Vitorino, “Intelectual em Acção”, *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, n.º 1, 1984, p. 14-15.

⁶ David Mourão-Ferreira, “Branquinho da Fonseca – Percurso biográfico”, *Boletim Cultural*, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, VI série, n.º 1, 1984, p. 7. Sobre o trabalho de Branquinho da Fonseca na Fundação Calouste Gulbenkian e no Museu Condes de Castro Guimarães, é imprescindível a leitura do seguinte ensaio de Daniel Melo “«Uma missão superior»: o contributo de Branquinho da Fonseca para a leitura pública e a divulgação cultural”, in António Manuel Ferreira e Paulo Alexandre Pereira, *Derivas*, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2006, p. 51-85.

O notabilíssimo trabalho desenvolvido por Branquinho da Fonseca na Fundação Calouste Gulbenkian define o seu perfil de intelectual interventor e afecta, de forma evidente, a sua obra literária. Com efeito, a partir de 1958, o escritor publicou apenas traduções, antologias e uma adaptação da obra de Fernão Mendes Pinto. Embora tenha deixado um livro de poemas parcialmente inédito (*Vento de Longe*)⁷, a paixão pelas bibliotecas itinerantes não lhe permitiu dedicar-se, com a necessária demora, ao desenvolvimento dos projectos criativos que vinha idealizando. A obra perdeu, portanto, em quantidade, se a confrontarmos com a volumosa produção de outros autores contemporâneos, como, por exemplo, José Régio, Tomaz de Figueiredo, Domingos Monteiro, José Rodrigues Miguéis ou Miguel Torga. Não ficou, porém, diminuída na qualidade, porquanto “brevidade” e “profundeza” são duas palavras que se harmonizam muito bem com a diversificada escrita literária de Branquinho da Fonseca.

2. Os escritores presencistas fazem parte de uma geração que, segundo David Mourão-Ferreira, produziu uma “plêiade de grandes narradores”⁸. Na verdade, enquanto os criadores de *Orpheu* foram sobretudo poetas de elevado mérito – bastaria citar Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa – os autores que se afirmam na década de 1930 privilegiam a narrativa, ou melhor, destacam-se nas formas narrativas, embora se expressem nos vários modos e géneros literários, desde a poesia lírica ao drama, conseguindo alguns deles distinguir-se em modalidades diversificadas. Pense-se, por exemplo, na mestria de Vitorino Nemésio, tanto na poesia como no romance, ou no talento de José Régio, que lhe permitiu escrever livros formalmente tão diferentes como *A Velha Casa*, *Biografia*, *Benilde ou a Virgem-Mãe*, não esquecendo o ensaísmo crítico e memorialístico, não raras vezes de excelente qualidade.

Branquinho da Fonseca compartilha esta vocação literária multiforme, tendo publicado poemas, textos dramáticos, novelas, um romance e alguns volume de contos. Manifestando, desde muito cedo, um gosto apurado pelo desenho, a pintura e a fotografia, também desenhou ilustrações, tendo mesmo editado, em 1930, uma montagem fotográfica muito inovadora, no número vinte e quatro da *presença*. O interesse do escritor pelas artes plásticas interfere, de forma directa, na criação literária, porquanto, por um lado, é evidente a tendência para a descrição com contornos pictóricos e para a narração em andamento cinema-

⁷ O livro foi publicado na edição mais recente da obra completa do autor: Branquinho da Fonseca, *Obras Completas*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, vol. 1, p. 181-214.

⁸ David Mourão-Ferreira, “Os ficcionistas da “Presença””, in *Presença da “presença”*, Porto: Brasília Editora, 1977, p. 45.

tográfico; e, por outro lado, o desenho também pode servir como motivo propulsor da escrita⁹.

Os estudos que têm sido dedicados à obra de Branquinho da Fonseca – tanto em Portugal, como no estrangeiro – tendem a sobrevalorizar o conto *O Barão*, do mesmo modo que a obra lírica de José Régio é muitas vezes reduzida à rebeldia adolescente do poema “Cântico Negro”. Evidentemente, a poesia de Régio é muito mais do que esse cântico, e coloca questões instigadoras em domínios tão importantes como a relação do homem com o sagrado ou a pretendida harmonia do indivíduo com a sociedade. Ou seja, a poesia regiana, bem como a restante obra do escritor, manifestando um tão genuíno interesse pela condição humana – isto é, pelo homem socialmente situado, mas em trânsito constante – é tributária de uma cosmovisão intrinsecamente realista, porque repulsora da desistência da razão, que pode evidenciar-se no escapismo artístico, mas também na confiança acrítica em programas estético-políticos cerceados pelo excesso de optimismo antropológico. O realismo novecentista não se restringe, portanto, ao neo-realismo. O famigerado egotismo presencista não passa de uma *vexata quaestio* potencialmente limitadora das necessárias actualizações hermenêuticas.

Branquinho da Fonseca não apreciava os romances de José Régio, mas acaitava, com monástica disciplina, as leituras críticas que lhe solicitava. Havendo evidentes diferenças entre os dois escritores, há igualmente uma sintonia profunda, que lhes permitiu sempre um relacionamento cordial e admirativo. Algo de semelhante aconteceu também com Miguel Torga e Eugénio de Andrade, duas personalidades tão distantes e, ao mesmo tempo, tão próximas. O que alimentava a amizade de Eugénio e Torga era, fundamentalmente, a partilha de uma memória da infância vivida no mundo rural. Desse território matricial da infância provém um conhecimento sensitivo e energético que conduz as coisas ao essencial, tanto no plano da cosmovisão como no domínio da escrita literária. Repare-se no ofício de rigor e paciência que orienta a poesia eugeniana, e no labor obsidiante que faz dos contos de Torga textos exemplares da arte contística. Ora, é precisamente dessa busca do essencial rigoroso, inscrito no destino de cada homem, que tratam os livros de Branquinho da Fonseca. Talvez seja por isso que o “intelectual em acção” eliminou da vida profissional e da obra literária tudo o que parecesse excrescente e redundante. Obedecendo ao apelo da *brevitas*, Branquinho, à semelhança de Torga, nunca poderia ser um grande romancista. A inaptidão para a narrativa longa não é explicável apenas pela falta de tempo. Tem que ver com as características do talento criativo; e o próprio escritor reconhecia que o conto era a sua “vocaçã natural”.

⁹ Assim surgiu, segundo testemunho do autor, o magnífico conto “A tragédia de D. Ramón” (*Contos Magnéticos*, 1938).

3. A estreia literária de Branquinho da Fonseca acontece em 1924, com a publicação de poemas nas revistas coimbrãs *Tríptico* (1924-1925) e *Via Latina* (1924). Em 1926, surge o primeiro livro, com o modesto título *Poemas*. A singeleza do título contrasta com a força expressiva do livro inaugural de José Régio, igualmente editado nesse ano: *Poemas de Deus e do Diabo*. Em 1927, o jovem Vitorino Nemésio recenseia os dois volumes, salientando o “ar de saúde” da inspiração de Branquinho, em oposição à “morbidez” dos luciferinos versos de Régio¹⁰. É muito interessante esta intuição primordial de Nemésio, porque não é incomum os primeiros textos de um escritor criarem, embora involuntariamente, os alicerces da obra futura. Assim acontece no caso de José Régio, pois em *Poemas de Deus e do Diabo* estão enunciados os temas fundamentais do poeta, do romancista e do ensaísta em demanda agónica de Deus; e, dando razão a Vitorino Nemésio, também o “ar de saúde” dos *Poemas* de Branquinho anuncia uma estética literária que terá pleno desenvolvimento no conto, na novela e no romance, através de uma escrita comprometida com as múltiplas dimensões do real.

Há, de facto, na obra fonssequiana, uma energia magmática que impulsiona as figuras humanas a procurarem o *caminho* pessoal que dá sentido à vida, sem nunca esquecerem que o percurso individual se cruza, constantemente, com os caminhos dos outros. É por isso que a estética se fundamenta num apurado sentido ético, e é igualmente por essa razão que o “presencismo” de Branquinho da Fonseca se manifesta através de um realismo elegante e sofisticado, muito diferente do neo-realismo escolar e ideologicamente redutor. Reivindicando a liberdade do indivíduo, os presencistas recusam, por um lado, a hipostasia do “eu” insulado; e não aderem, por outro lado, a visões do mundo que hipertrofiam os supostos direitos comunitários. Cada homem deve ser, em primeiro lugar, responsabilizado pela maneira como gere a sua presença na terra e na sociedade, orientando o seu comportamento por princípios dignificadores do ser humano. É isso que se depreende, entre múltiplos exemplos, da seguinte passagem do ciclo de contos *Bandeira Preta* (1956), o último livro de textos originais publicado pelo escritor:

Na vida nada se faz sem esforço. E é preciso manter o espírito sempre alerta, principalmente em relação a nós próprios. Não nos podemos abandonar. Temos de escolher nas nossas tendências e preferências o que nelas há de bom e o que pode levar-nos por maus caminhos. O abandono a si próprio é uma fraqueza. É preciso sermos exigentes primeiramente connosco; depois podemos sê-lo com os outros. Manter a corda tensa e os pés fincados na terra!¹¹.

¹⁰ Vitorino Nemésio, “José Régio – *Poemas de Deus e do Diabo*/Branquinho da Fonseca, *Poemas*”, *Gente Nova*, n.º 1, 8 de Abril de 1927, p. 2.

¹¹ Branquinho da Fonseca, *Bandeira Preta*, in *Obras Completas*, vol. III, Lisboa: Imprensa

Estas considerações pedagógicas são pronunciadas pelo pai de Pedro, o juvenil “capitão” protagonista do ciclo de contos que perfazem a totalidade do livro. O herói de *Bandeira Preta*, um menino rico, sempre acolitado pelo seu fiel e muito pobre amigo Chinca, exemplifica bem o realismo elegante e a exigência ética que dão forma à cosmovisão fONSEQUIANA. Os contos de *Bandeira Preta* desenvolvem-se em espaço rural e constituem experiências de aprendizagem da vida, protagonizadas por dois amigos: Pedro e Chinca. Um é filho dos senhores, o outro é filho dos empregados. Não existe, todavia, qualquer diferença entre ambos, no plano da amizade, porque o que os une é um mesmo sentimento de justiça, de rectidão moral e de curiosidade pelas coisas do mundo.

Num ensaio muito perspicaz, António Quadros aproxima três obras de Branquinho: *Bandeira Preta*, *Porta de Minerva* (1947) e *O Barão* (1942). A linha de coesão interpretativa que liga os três livros – formalmente muito distintos – consiste nas semelhanças de carácter dos protagonistas. Com efeito, Pedro (*Bandeira Preta*), o Barão (*O Barão*) e Bernardo (*Porta de Minerva*) podem constituir diferentes momentos existenciais da mesma personagem. De forma muito assertiva, António Quadros diz que “o Barão é, afinal, o capitão D. Pedro da *Bandeira Preta*, depois de ter passado pela universidade”¹². Há nesta afirmação um conhecimento profundo de uma certa mentalidade portuguesa, havendo, além disso, um rigoroso trabalho de leitura da narrativa de Branquinho da Fonseca. Sendo defensável, a opinião de António Quadros enquadra as personagens fONSEQUIANAS num paradigma hermenêutico que privilegia a leitura antropológica, acentuando, portanto, os elementos éticos conformadores da cosmovisão autoral.

O romance *Porta de Minerva* e o ciclo de contos *Bandeira Preta* contêm muitos indícios autobiográficos. Embora tenham sido escritos depois do romance, os contos reconstituem uma hipotética infância do protagonista de *Porta de Minerva*, funcionando este livro como a chave interpretativa da trilogia. Entende-se o interesse particular de António Quadros por esta arrumação tripartida, porque o problema central tem que ver com a educação. Pedro, criança e adolescente, reifica a energia vital, a que o cognome de “capitão” atribui uma genealogia heróica e responsabilmente aventureira. Criado em contacto com a natureza beirã, o rapaz tenta respeitar, na universidade de Coimbra, o modelo de cidadão que lhe foi ensinado na infância, através da experiência de vida e das lições do pai, uma figura em que podem ser imaginados alguns traços de carácter do polémico pedagogo Tomás da Fonseca, pai de Branquinho. No entanto, o ensino universitário, reduzido a “sebentas” e ao nacional “respeitinho” pelas hierarquias, esforça-se por secar, metodicamente, todos os veios de liberdade e lhaneza que

Nacional-Casa da Moeda, 2010, p. 153.

¹² António Quadros, “Virtualidade e frustração: *A Porta de Minerva*, de Branquinho da Fonseca”, in *Crítica e Verdade – Introdução à Actual Literatura Portuguesa*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1964, p. 40-41.

caracterizam Bernardo. Por isso, o parágrafo final do romance sintetiza, de forma brutal, o fracasso de toda a narrativa, no que diz respeito à formação das elites portuguesas:

Mas Bernardo ia alheio às divagações do amigo. Atravessou o jardim da Universidade; pela nobre Porta de Minerva, com seu arco de pedra coroadado pela deusa antiga, desceu à rua estreita. E como num regresso simbólico à pureza primitiva, nu, debaixo da velha capa sacudida pelo vento, sentia que era, enfim, um homem livre¹³.

Um desgosto semelhante, perante as consequências deletérias da universidade, é assinalado por Miguel Torga, na primeira entrada do seu volumoso *Diário*, datada de “Coimbra, 6 de Fevereiro de 1932”: “Passo por esta Universidade como cão por vinha vindimada. Nem eu reparo nela, nem ela repara em mim”¹⁴. O espaço genesiaco de Miguel Torga estava, evidentemente, em outros lugares de Portugal, do mesmo modo que a personagem de Branquinho só encontra benévolo acolhimento nos lugares da infância. Consequentemente, e retomando a proposta de leitura de António Quadros, a universidade transformou o destemido “capitão” de *Bandeira Preta* no patético “Barão”, uma figura que oscila entre o realismo feroz, o grotesco desconfortável e um lirismo ingénuo e desamparado, que lhe permite a resistência possível. O seu verdadeiro *caminho* foi adulterado pelas circunstâncias, restando apenas o sonho de pureza e completude, simbolizado pela elaborada elegância da rosa. Entre as circunstâncias causadoras da catástrofe pessoal parece estar, de facto, a passagem pela universidade, pois, num dos seus diálogos – quase sempre em tom de monólogo – com o Inspector, deuteragonista do conto, diz a certa altura o seguinte:

– Na segunda-feira temos aí uns amigos de Coimbra e umas sócias, que é o fim do mundo! Conhece Coimbra? Pois claro! Quem é que não conhece Coimbra?!!! Até tive um cavalo que andou em Coimbra. [...] Meu amigo, tenho nove anos no lombo; nove anos de Coimbra no lombo já dão que falar...¹⁵.

A leitura conjunta de *O Barão* e *Porta de Minerva* parece conduzir-nos a um entendimento disfórico e derrotista da condição humana. Não creio, no entanto, que seja essa a visão predominante no universo literário de Branquinho da Fonseca. O barão não está totalmente derrotado; está apenas perdido no labirinto das suas contradições, incapaz de encontrar os indícios que lhe permitam retomar

¹³ Branquinho da Fonseca, *Porta de Minerva*, in *Obras Completas*, vol. II, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, p. 447.

¹⁴ Miguel Torga, *Diário*, vols. I a VIII, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, p. 32.

¹⁵ Branquinho da Fonseca, *O Barão*, in *Obras Completas*, vol. II, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, p. 13.

o *caminho*. A insistência na ideia de que cada homem tem um percurso pessoal constitui um dos motivos maiores de toda a obra fonsequiana. Cada personagem é uma espécie de *Homo Viator*, desprendido, normalmente, das inquietações religiosas, mas tocado, de forma indelével, por um sentido de peregrinação, cujos caminhos são interiores – psicológicos e anímicos – e também são exteriores, conduzindo, não raras vezes, à necessidade da errância no espaço e no tempo¹⁶.

Mesmo quando estão paradas, as personagens mais marcantes de Branquinho confrontam-se com dilemas pessoais que provocam estados de *inquietação*, contrários, portanto, ao desejo de *quies* mental que orienta a busca do *Homo Viator*, pois a deambulação simboliza, por um lado, o entendimento da vida como viagem contínua; e, por outro lado, pressupõe a vontade de atingir um lugar existencial que permita a harmonização da vida sonhada e da sua realidade quotidiana. Segundo a cosmovisão do escritor, ao destino de cada homem não são, evidentemente, alheias as circunstâncias socioculturais, políticas e económicas. Há, por conseguinte, em vários contos, um propósito de denúncia das restrições sociais que aprisionam as pessoas em espaços de martírio diário. A denúncia não é, todavia, panfletária ou programática; surge, naturalmente, no andamento da narrativa, funcionando, por vezes, como um elemento deflagrador da angústia que asfixia as personagens. Assim acontece, por exemplo, no sufocante conto “As Mãos Frias” (*Rio Turvo*, 1945), quando Virgínia, a personagem principal, entra num processo célere de aniquilamento interior e vê a sua vida esboroar-se sem que a causa aparente da agonia seja compreensível. A mestria do contista cria um cenário de equívocos, colocando no centro, como num quadro grotesco, o corpo morto de um homem ainda novo. Através das reflexões de Virgínia, vamos percebendo que o morto era rico, amado, teve uma vida plena. Mesmo morto, ostenta nas roupas, sobretudo no pormenor cinematograficamente ampliado dos sapatos, todos os sinais da felicidade. De repente, Virgínia percebe que a morte não é um grande problema quando se teve a oportunidade de ser feliz. Pior do que a morte do vizinho, que lhe é completamente indiferente, é a vida dela, surgindo então o verdadeiro motivo do seu desespero:

Veio-lhe de repente vontade de chorar, sem saber porquê. Uma ânsia como uma falta de ar, de gritar, de soluçar, de descarregar os nervos de qualquer maneira [...]. Era a sua vida abafada, soterrada debaixo de tanta mesquizez, deste aperto das necessidades do dia-a-dia, do emprego onde não ganhava que chegasse, do vestido coçado, das outras que vivem, que respiram ao sol, que têm sol. E ela a ver a vida passar. Viver tinha de ser hoje. E hoje não a deixavam¹⁷.

¹⁶ Sobre esta questão, vide António Manuel Ferreira, *Arte Maior: os contos de Branquinho da Fonseca*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 185-325.

¹⁷ Branquinho da Fonseca, “As Mãos Frias”, in *Obras Completas*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, p. 131-132.

A denúncia realista emana do processo de auto-reconhecimento da personagem, não havendo, portanto, a intenção autoral de circunscrever a situação de Virgínia à sua fragilidade económica. Com efeito, a estética realista de Branquinho da Fonseca é modalizada por outros filtros, que expandem e complexificam a noção de "real", nomeadamente o lirismo, que propicia a rendibilização da vida interior das personagens, e o grotesco, cuja plasticidade, fotográfica e cinematográfica, permite a construção de figuras insólitas e perturbadas, mas que mantêm uma ligação forte com o mundo reconhecível, evitando, desse modo, as derivas fantásticas. Num artigo publicado em 1964, Nuno de Sampaio considera tratar-se de um "realismo dinâmico, multiforme, dominado pelo apetite da totalidade, integral"¹⁸. Concordando com a opinião do ensaísta, acrescentaria apenas que este tipo de realismo também se caracteriza pela elegância, porque deflui da vontade de compreender o homem, sem o desfigurar. Basta surpreendê-lo na verdade de cada rosto, feita, naturalmente, de alguma luz e muitas sombras.

¹⁸ Nuno de Sampaio, "O realismo integral de Branquinho da Fonseca", *Colóquio-Revista de Artes e Letras*, n.º 28, 1964, p. 64.

O legado de Agostinho da Silva

Renato Epifânio¹

I – Agostinho da Silva: breve roteiro bio-bibliográfico.

George Agostinho Baptista da Silva (Agostinho da Silva) nasceu na cidade do Porto, no dia 13 de Fevereiro de 1906. Poucos meses depois, porém, vai viver para Barca de Alva (pequena aldeia alfandegária da Beira Alta, junto à fronteira com Espanha), onde passa os primeiros anos da sua infância e aonde ficará para sempre ligado – como ele próprio veio, depois, a dizer: “Fiz o curso no Porto, andei por toda a parte quanto é mundo, mas a minha terra continua a ser Barca de Alva.”. Agostinho andou, de facto, “por toda a parte”. Percorreu os cinco continentes. Foi um Viajante. Daí o seu “prazer de embarcar, embarcar sempre, acreditando cada vez menos nos pontos de chegada”, de “embarcar num navio que nunca chegará, rumar por mapa e bússola ou goniómetro para o porto que não existe” – dado que, como escreveu ainda: “Não me tentam nada as estradas que vão de um ponto a outro, de que sabemos, à partida, a quilometragem e a direcção; tentam-me as estradas que não vão dar a nenhum ponto (...)”. Daí, em suma, o seu culto da viagem, da viagem sem fim.

À cidade do seu nascimento regressa, aos seis anos, para realizar o ensino primário e, em seguida, o Liceu, findo o qual ingressa, em 1924, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto – primeiro em Filologia Românica, depois, por desentendimentos com um professor, em Filologia Clássica. Durante a Licenciatura, colabora com a *Acção Académica*, publicação monárquica portuense, e com *A Águia*, célebre revista da “Renascença Portuguesa”, onde, entre outros, se salientaram o poeta Teixeira de Pascoaes e o filósofo Leonardo Coimbra, grande Mestre da sua geração. Nas palavras do próprio Agostinho, contudo, a real Licenciatura que ele obteve na Faculdade Letras do Porto foi uma Licenciatura em “Liberdade”, dado que, ainda nas suas palavras, essa Faculdade era, sobretudo,

¹ MIL: Movimento Internacional Lusófono.

“uma escola de liberdade”, reflexo da “largueza de espírito de Leonardo” – por isso mesmo, porém, “o governo não gostava dela e fechou-a”. Em Agostinho, essa Faculdade nunca veio, contudo, a fechar-se. E por isso foi sempre ele, ao longo de toda a sua vida, reconhecidamente, um Filósofo da Liberdade.

Logo após a Licenciatura, concluída em 1928 com a nota de 20 valores, obtém o Doutoramento, igualmente com o “maior Louvor”, com uma dissertação intitulada *Sentido histórico das civilizações clássicas*, onde contestou os argumentos de Oswald Spengler sobre a alegada falta de “sentido histórico” da civilização greco-latina. Sobre esta, publica ainda, nos anos seguintes, as obras *Breve Ensaio sobre Pérsio* (que havia sido a sua dissertação de Licenciatura) e *A Religião Grega*. Filósofo de formação clássica, Agostinho começou por ser um ardente defensor dos Gregos, defendendo inclusive que “dos gregos veio tudo o que hoje faz belo o catolicismo”. Gradualmente, contudo, veio a reconhecer a novidade cristã do Amor e da Graça – como ele próprio depois afirmou, na sua *Conversação com Diótima*: “A Grécia, que me encanta, tem todas as qualidades, Diótima, mas falta-lhe talvez a do Amor.”.

Entretanto, inicia uma prolongada colaboração com a igualmente célebre revista *Seara Nova*, onde se salientaram, entre outros, António Sérgio, Raul Proença e Jaime Cortesão (com quem Agostinho da Silva se reencontrará, já nos finais da década de quarenta, no Brasil). A relação com António Sérgio só viria, contudo, a cimentar-se, mais tarde, em Paris – onde António Sérgio se encontrava como exilado político e onde Agostinho da Silva igualmente esteve, entre os anos de 1931 e 1933, enquanto bolseiro (nessa condição, frequentou a Sorbonne e o Collège de France). Tal como nunca foi “leonardesco”, apesar de sempre ter reconhecido o insigne magistério de Leonardo Coimbra, Agostinho também nunca foi, porém, sergiano, em sentido estrito. Aliás, como o próprio Agostinho declarou numa entrevista concedida a Francisco da Palma Dias, “ele [Sérgio] não me ensinou o racionalismo: ensinou-me antes o irracionalismo, por reacção minha.”. Se seguiu Sérgio, foi, sobretudo, na sua defesa do “cooperativismo”, “ponto máximo e válido de sua doutrinal”.

Regressado a Portugal em 1933, é colocado, como professor, em Aveiro – por, contudo, se ter recusado a assinar uma declaração de não pertença a sociedades secretas, é demitido do ensino público, tendo então passado a leccionar no ensino particular. Em 1935, volta a sair de Portugal – desta vez, Madrid foi o destino. Logo no ano seguinte, dada a eminência da Guerra Civil em Espanha, regressa, porém, a Portugal. Em 1937, inicia, na *Seara Nova*, a sua série de *Biografias*, e, em 1940, a dos seus *Cadernos de Informação Cultural*, primeira grande marca do seu activismo cultural, social e político.

Contrariando o estereótipo do Filósofo como ser tão-só contemplativo, Agostinho foi um homem de acção, tomando inúmeras iniciativas em prol da qualificação

de todos nós – daí a sua série de *Biografias*, nas quais procurou propor exemplos éticos, daí ainda os seus *Cadernos de Informação Cultural*, com os quais procurou difundir toda a espécie de conhecimentos, daí, enfim, as suas múltiplas traduções, antologias, etc. De resto, Agostinho gostava dos homens de acção – considerava-os os “oleiros de Deus”.

No ano de 1942, publica o opúsculo *O Cristianismo* e, logo no ano seguinte, o opúsculo *Doutrina Cristã*. Estes dois opúsculos são violentamente contestados por alguma imprensa católica da época, sob a acusação de “heresia”. Também por via disso, o cerco por parte do regime político de então vai-se apertando cada vez mais. De tal modo que Agostinho da Silva chega inclusivamente a ser preso, no dia 24 de Junho de 1943. Durante 18 dias permaneceu encarcerado no Aljube. Nos meses seguintes, ficou obrigado a viver sob residência fixa, em vários locais do país. Apesar de, conforme o referido, ter vindo a reconhecer “a novidade cristã do Amor e da Graça”, Agostinho teria que ser sempre um cristão heterodoxo ou, como ele próprio diria, “paradoxal” – recordemos que esse sempre foi o lado onde preferiu estar: “nem do lado do ortodoxo nem do heterodoxo, mas do paradoxo”. Por isso, de resto, sempre foi olhado com suspeita – no plano religioso, quer pelos cristãos quer pelos ateus, no plano político, quer pelas “direitas” quer pela “esquerdas”.

Tendo-se tornado insustentável a sua permanência em Portugal, parte, em 1944, para o Brasil. Nos dois anos seguintes, ainda deambula pelo Uruguai e pela Argentina. Em 1947, contudo, fixa-se naquela que será, doravante, a sua “terra de eleição” e de “acção”. Prova disso foi a imensa actividade que desenvolveu nos anos seguintes, nomeadamente, no plano universitário. Agostinho da Silva teve um papel crucial na criação de quatro Universidades – as Universidades Federais de Paraíba, Santa Catarina, Brasília e Goiás –, bem como de múltiplos Cursos e Centros de Estudos. De tal modo fez Agostinho do Brasil a sua nova Pátria que ensaiou uma teoria – “a Teoria do Brasil”, precisamente –, na qual equacionou a sua “capacidade de liderar o futuro humano, quando se desembaraçar de tudo quanto lhe foi útil na educação europeia e exercer (...) as suas capacidades de simpatia humana, de imaginação artística, de sincretismo religioso, de calma aceitação do destino, de inteligência psicológica, de ironia, de apetência de viver, de sentido da contemplação e do tempo”.

A ida de Agostinho da Silva para o Brasil não significou, contudo, um corte com Portugal. Ao contrário, dir-se-ia que foi no Brasil que Agostinho verdadeiramente veio a conhecer o sentido histórico do seu país de origem, da sua Mãria. Prova disso é a obra *Reflexão à Margem da Literatura Portuguesa*, publicada no ano de 1957, em que Agostinho, em linhas luminosas, nos mostra o que Portugal foi, ao longo da sua história, e, sobretudo, o que Portugal pode ainda ser – nas suas próprias palavras, “uma ideia a difundir pelo mundo”, a

ideia de um “reino de irmandade, de compreensão, de cooperação que se devia estender pelo universo”. Eis o que, na esteira de António Vieira e Fernando Pessoa, entre outros, designará como “Quinto Império”. Essa “ideia a difundir pelo mundo” não podia já ser, contudo, portuguesa, não podia já ser, no entanto, Portugal. Paradoxalmente, como não poderia deixar de ser, essa ideia só poderia continuar a ser portuguesa na exacta medida em que o não fosse já. Por isso, de resto, escreveu Agostinho, na sua própria *Mensagem*, que “só então Portugal, por já não ser, será”.

Eis a ideia que, Agostinho da Silva, dois anos depois, em 1959, irá desenvolver na sua obra *Um Fernando Pessoa*. Comentando a obra deste poeta, em particular, a sua *Mensagem*, irá desenvolver uma ideia de Portugal que, nas suas palavras, “não tem seu centro em parte alguma e cuja periferia será marcada pela expansão de sua língua e da sua cultura”. Eis, de resto, a “ideia” que Agostinho da Silva não apenas teorizou, mas procurou levar à prática – inclusivamente enquanto assessor para a política externa do então Presidente do Brasil, Jânio Quadros, promovendo a relação com África. Define Agostinho esse “Quinto Império” como uma “União Internacional de Povos”, união inteiramente livre e não, de forma alguma, “imperialmente” imposta. De resto, nas suas palavras, “paradoxalmente, apenas haverá um 5.º Império se não existir um 5.º Imperador”, mais do que isso, se não existir “império nenhum”, dado que “o Reino de Deus surgirá pela transformação interior do homem”, de cada um de nós, estando, nessa medida, o “Paraíso” na “alma”, “não na natureza ou na sociedade”.

As condições políticas no Brasil foram-se, também elas, deteriorando. De tal modo que, em 1969, já sob a Ditadura Militar, Agostinho da Silva regressa, 25 anos depois, a Portugal. Em Portugal vai ficar os últimos 25 anos da sua vida. Já na condição de “aposentado”, continua como sempre a escrever: ainda sobre a civilização greco-latina, e demais civilizações, ainda sobre o cristianismo, e demais religiões, ainda sobre Portugal, e demais países irmãos. A sua reflexão sobre essa “irmandade” foi, aliás, como é consensualmente reconhecido, fonte maior de inspiração da actual Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP). Se há, de resto, Filósofo que possa personificar o espírito com que foi criada a Comunidade de Países de Língua Portuguesa, esse Filósofo só pode ser Agostinho da Silva. Sempre procurou pensar o sentido mais fundo da língua portuguesa e da mundividência que lhe subjaz. Nunca o fez, contudo, de forma impositiva ou “imperialista”. Na sua visão, Portugal é apenas um entre iguais: apenas um entre os demais Países de Língua portuguesa.

Em 1988, é publicada a primeira grande colectânea de textos seus, *Dispersos* (ICALP). Em 1990, participou nas *Conversas Vadias*, programa televisivo que lhe granjeou grande popularidade. A 3 de Abril de 1994, falece. De então para cá, os seus muitos amigos, a maior parte reunidos na Associação Agostinho da

Silva, têm procurado preservar a sua memória e a sua obra. Daí a recente edição, tematicamente estruturada, de doze volumes. A totalidade da sua extensa obra – enquanto filósofo, poeta, filólogo, pedagogo, biógrafo, historiador, novelista, tradutor, etc. – está, actualmente, a ser inventariada (ver: www.agostinhodasilva.pt).

II – Portugal: entre o Espaço Europeu e o Espaço Lusófono.

A nosso ver, e também na visão de Agostinho da Silva, Portugal só se pode pensar na complementaridade de dois espaços: o espaço europeu e o espaço lusófono. Na complementaridade, não na exclusão mútua, sublinhe-se – ou seja, nem não apenas no espaço europeu nem não apenas no espaço lusófono. De certo, no espaço europeu, porque Portugal é, desde sempre, um país europeu – o país europeu com as mais antigas fronteiras definidas, mais do que isso, um país que sempre participou activamente na construção da civilização europeia, por extensão, da civilização ocidental, que depois se alargou, sucessivamente, a África, às Américas e mesmo a algumas regiões do Próximo e Extremo-Oriente. Mas não apenas no espaço europeu – ao contrário do que, na ressaca da descolonização, se propôs, dado o amontoado de traumas e ressentimentos que então todos nós, directa ou indirectamente, vivemos. Contudo, como defendemos já no nosso livro *A via lusófona: um novo horizonte para Portugal*:

...depois de mais de três décadas de costas voltadas, por um amontoado de traumas e ressentimentos, todas essas feridas estão agora, finalmente, a cicatrizar, assim abrindo caminho para a recriação do espaço lusófono enquanto um verdadeiro espaço cultural e civilizacional. Sabemos que ainda há quem agite fantasmas do passado, mas o nosso paradigma é um paradigma novo, de futuro.

Queremos que esse espaço lusófono seja o lugar, a casa comum, onde todos os lusófonos tenham, numa base de liberdade e fraternidade, uma vida digna, sem mais adjetivos. Para mais, no caso dos portugueses, se de novo nos virmos para o Atlântico, não é para de novo virar as costas à Europa – somos europeus e por isso manteremos todos os laços: desde logo com a Galiza (...), depois, com os demais povos ibéricos (sem procurar ressuscitar guerras do passado); por fim, com todos os outros povos europeus, em especial os do Sul (com os quais partilhamos uma história milenar). Mas esses laços não são para nós amarras que impeçam o reencontro com a nossa vocação desde logo mediterrânea e atlântica; por fim, por tudo aquilo que nos liga aos demais países lusófonos, universal. Por isso também defendemos o transnacionalismo lusófono – mais do que um sistema, uma dinâmica, através da qual, sem pôr em causa a soberania dos diversos países da CPLP, estes escolham, livremente, cooperar, de modo crescente, nos mais diversos níveis,

para benefício de todos (...). Por esse caminho, quem sabe se, mais à frente, não se criará um bloco cultural, social, económico e político – em suma, civilizacional –, que seja um exemplo para outros povos do mundo, num tempo em que o sistema económico e político que nos tem desgovernado se apresenta cada vez mais exangue.²

Daí, também o texto que escrevemos no primeiro número da *Nova Águia – Revista de Cultura para o século XXI*:

Tese, Antítese e Síntese: por um novo paradigma de Portugal³

Tese – Paradigma do 24 de Abril:

Tenho da História uma visão hegeliana. Por isso, considero que todos os regimes que caem merecem cair. O Estado Novo não foi excepção. A 24 de Abril de 1974 estava em inteiro colapso. Por isso, caiu. E, com ele, o seu paradigma de Portugal: um Portugal que mantinha um império colonial completamente anacrónico, sem qualquer perspectiva de Futuro.

Antítese – Paradigma do 25 de Abril:

Todas as revoluções são, por natureza, antitéticas. A revolução de 25 de Abril de 1974 também não foi excepção. Por isso, se o Estado Novo defendia um Portugal do Minho até Timor, o paradigma saído da revolução defendeu exactamente o contrário: daí que Portugal tenha virado as costas às suas antigas colónias (com as consequências imediatas que se conhecem e que ainda hoje se fazem sentir), tornando-se apenas em mais um país da Europa.

Síntese – Paradigma do 26 de Abril:

Passado todo este tempo (mais de três décadas), em que os traumas dos ex-colonizadores e dos ex-colonizados já cessaram (senão por inteiro, pelo menos em grande medida), urge um novo paradigma, que faça a devida síntese: recuperando essa visão maior não já de Portugal mas do Espaço Lusófono, em Liberdade e Fraternidade (...).

III – Agostinho da Silva: prefigurador da Comunidade Lusófona.

Agostinho da Silva é, na nossa perspectiva, o grande teórico desta via, da “via lusófona”. Em muitos textos seus, pelo menos desde os anos 50, Agostinho da Silva antecipou, com efeito, a criação de uma verdadeira comunidade

² *A Via lusófona: um novo horizonte para Portugal*, Lisboa: Zéfiro, 2010, p. 116-117.

³ In *NOVA ÁGUIA: Revista de Cultura para o século XXI*, n.º 1, 1.º Semestre de 2008, p. 61. Desenvolvemos esta perspectiva num mais recente número da revista: “Nos 15 anos da CPLP: a futura pátria de todos nós” [in *NOVA ÁGUIA: Revista de Cultura para o século XXI*, n.º 7, 1.º Semestre de 2011, p. 27-31].

lusófona⁴. De tal modo que, mesmo depois de falecer, Agostinho da Silva tem sido recordado por isso. Eis, desde logo, o que aconteceu quando se instituiu a CPLP: Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, conforme registámos na nossa obra *Perspectivas sobre Agostinho da Silva*:

“No dia 17 de Julho desse ano, criar-se-á finalmente a CPLP, a Comunidade de Países de Língua Portuguesa, facto que será noticiado, com destaque, na generalidade dos jornais. Na maior parte deles, realça-se igualmente o contributo de Agostinho da Silva para essa criação, por via do seu pensamento e acção. Eis, nomeadamente, o que acontece na edição desse dia do *Diário de Notícias* – como se pode ler no texto de abertura da notícia: “A Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, hoje instituída em Lisboa, foi premonitoriamente enunciada por Agostinho da Silva em 1956 como «modelo de vida» assente «em tudo aquilo que (Portugal) heroicamente fez surgir do nada ou na América ou na África ou na Ásia».”. Depois, aparece a foto de Agostinho, ladeado pelas fotos de Jaime Gama e José Aparecido de Oliveira, com a seguinte legenda: “Pioneiros da CPLP: Agostinho da Silva (enunciação original), Jaime Gama (primeiro texto diplomático único dos Sete na língua comum) e Aparecido de Oliveira (formalização política da proposta)”⁵.

Sabemos que este projecto está ainda aquém, muito aquém, do sonho de Agostinho da Silva. A CPLP não é ainda uma verdadeira comunidade lusófona. Mas nem por isso – já vinte anos após a sua criação – a CPLP deixou de ser um projecto em que Portugal deve apostar enquanto desígnio estratégico. De resto, se há inevitabilidades históricas, a criação da CPLP foi, decerto, a nosso ver, uma delas. Se os países se unem, desde logo, por afinidades linguísticas e culturais, nada de mais natural que os Países de Língua Portuguesa se unissem num projecto comum: para defesa da língua, desde logo, e, gradualmente, para cooperarem aos mais diversos níveis. Se estranheza pode haver quanto à criação da CPLP, decorrerá somente do facto de ter nascido tão tarde.

Como ainda hoje é reconhecido, Agostinho da Silva foi, de facto, desde os anos cinquenta, o grande prefigurador de uma

comunidade luso-afro-brasileira, com o centro de coordenação em África, de maneira que não fosse uma renovação do imperialismo português, nem um começo do imperialismo brasileiro. O foco central poderia ser em Angola,

⁴ Num texto publicado no jornal brasileiro *O Estado de São Paulo*, com a data de 27 de Outubro de 1957, Agostinho da Silva havia já proposto “uma Confederação dos povos de língua portuguesa”. Num texto posterior, expressamente citado no prólogo da Declaração de Princípios e Objectivos do MIL: Movimento Internacional Lusófono, chegará a falar de um mesmo povo, de um “Povo não realizado que actualmente habita Portugal, a Guiné, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, o Brasil, Angola, Moçambique, Macau, Timor, e vive, como emigrante ou exilado, da Rússia ao Chile, do Canadá à Austrália” [“Proposição” (1974), in *Dispersos*, ed. cit., p. 117].

⁵ *Perspectivas sobre Agostinho da Silva*, Lisboa: Zéfire, 2008, p. 108.

no planalto, deixando Luanda à borda do mar e subir, tal como se fizera no Brasil em que se deixou a terra baixa e se foi estabelecer a nova capital num planalto com mil metros de altitude. Fizessem a mesma coisa em Angola, e essa nova cidade entraria em correspondência com o Brasil e com Lisboa para se começar a formar uma comunidade luso-afro-brasileira⁶.

Na sua perspectiva, assim se cumpriria essa Comunidade Lusófona, a futura “Pátria de todos nós”:

Do rectângulo da Europa passámos para algo totalmente diferente. Agora, Portugal é todo o território de língua portuguesa. Os brasileiros poderão chamar-lhe Brasil e os moçambicanos poderão chamar-lhe Moçambique. É uma Pátria estendida a todos os homens, aquilo que Fernando Pessoa julgou ser a sua Pátria: a língua portuguesa. Agora, é essa a Pátria de todos nós.⁷

Daí ainda o ter-se referido ao que “no tempo e no espaço, podemos chamar a área de Cultura Portuguesa, a pátria ecuménica da nossa língua”⁸, daí, enfim, o ter falado de uma “placa linguística de povos de língua portuguesa — semelhante às placas que constituem o planeta e que jogam entre si”⁹, base da criação de uma “comunidade” que expressamente antecipou:

Trata-se, actualmente, de poder começar a fabricar uma comunidade dos países de língua portuguesa, política essa que tem uma vertente cultural e uma outra, muito importante, económica¹⁰.

Prefigurando até, com esse horizonte em vista, o “sacrifício de Portugal como Nação”:

esse Império, que só poderá surgir quando Portugal, sacrificando-se como Nação, apenas for um dos elementos de uma comunidade de língua portuguesa¹¹.

⁶ *Vida Conversável*, org. e pref. de Henryk Stewierski, Lisboa: Assírio & Alvim, 1994, p. 156-157.

⁷ *Conversas com Agostinho da Silva*, entrevista de Vítor Mendanha, Lisboa: Pergaminho, 1994, p. 30-31. Conforme afirmou ainda: “Fernando Pessoa dizia «a minha Pátria é a língua portuguesa». Um dia seremos todos – portugueses, brasileiros, angolanos, moçambicanos, guineenses e todos os mais – a dizer que a nossa Pátria é a língua portuguesa.” [*in Dispersos*, introd. de Fernando Cristóvão, apres. e org. de Paulo A. E. Borges, Lisboa: ICALP, 1988, p. 122].

⁸ Cf. “Presença de Portugal”, *in Ensaios sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira*, org. de Paulo A. E. Borges, Lisboa: Âncora, 2000, vol. I, p. 139.

⁹ *In Dispersos*, ed. cit., p. 171.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cf. “Um Fernando Pessoa”, *in Ensaios sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira*, ed. cit., vol. I, p. 117.

*

Fiel a essa “Pátria de todos nós”, a essa visão estratégica de Agostinho da Silva, tem sido o MIL: Movimento Internacional Lusófono, um movimento cultural e cívico recentemente criado mas que conta já com vários milhares de membros, de todo o espaço da lusofonia, e que tem defendido, de forma coerente e consequente, o reforço dos laços entre os países lusófonos¹². Como já alguém escreveu, o que temos procurado fazer é “construir a CPLP por baixo, ao nível da sociedade civil”. Desde logo, promovendo o sentido de cidadania lusófona, ainda tão incipiente na maior parte de nós. Ainda e sempre, promovendo o reforço dos laços entre os países lusófonos – no plano cultural, desde logo, mas também social, económico e político. Eis, a nosso ver, o novo Horizonte que se abre para Portugal, no reencontro com a sua História: a aposta na Convergência Lusófona, conforme defendemos no nosso já aqui referido livro *A Via Lusófona: um novo horizonte para Portugal*.

¹² Para mais informações consulte: www.movimentolusofono.org. Uma súmula das posições do MIL foi entretanto publicada: *Convergência Lusófona: as posições do MIL: Movimento Internacional Lusófono*, Lisboa: Zéfiro, 2016 (3.ª edição, revista e actualizada).

Como Miguel Torga, *Job da caneta*, via os seus papéis

Teresa Margarida Jorge¹



Já um dia afirmei em letra redonda que escrever é um supremo risco que um homem pode correr, pois se constitui réu num tribunal perpétuo, de que são juízes os leitores das sucessivas gerações².

Miguel Torga (1907–1995), pseudónimo literário do médico otorrinolaringologista Adolfo Correia da Rocha, tem sido lido por várias gerações. *Bichos*, *Contos*

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

² A imagem e a respetiva assinatura de Torga foram digitalizadas de Clara Rocha, *Miguel Torga. Fotobiografia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, p. 160 e contracapa.

Todas as edições do *Diário* assim como a de *Traço de União*, de *O Paraíso* e de *Novos Contos da Montanha*, utilizadas neste estudo, foram impressas, em Coimbra, na Gráfica desta cidade. As outras obras de Torga consultadas foram publicadas, em Lisboa, pela Editora Planeta DeAgostini [depósito legal: 2003], por isso, estes dados não são referidos nas notas de rodapé.

Diário XVI, 1993, p. 41.

da Montanha, Novos Contos da Montanha e o *Diário* são alguns dos títulos mais conhecidos e publicados.

Torga é o apelido do legado que o poeta nos deixou: “é alguém que se disse a si próprio, que ele vive na obra que escreveu e que essa obra é a sua identidade, o seu mundo, a sua voz, o seu amor pelas coisas. Que continuam a estar connosco e com as futuras gerações”³. As suas reflexões poderiam constituir algumas antologias. No entanto, é o modo como via os seus papéis que serve de mote a este estudo.

Nascido em S. Martinho de Anta (“um reduto ideal. Uma fortaleza a que me abrigo duas ou três vezes por ano, e onde me sinto inexpugnável todos os dias”⁴), em Trás-os-Montes, que, para Torga, não era uma paisagem, mas “uma fisiologia”⁵, a sua origem é rústica, uma origem “que nunca reneguei nem renegarei”⁶. Além disso, considera que “[é] um fraco, esta paixão pelo telúrico”⁷ e “cuido que as coisas mais válidas que escrevi sabem à terra nativa que trago agarrada aos pés”⁸, pois é “um calcorreador assíduo”⁹ das terras portuguesas, “que eu amo como um namorado”¹⁰, um verdadeiro “andarilho”¹¹. Patriota de corpo e de alma, “[o] pacto que assinei [...] [f]oi com a terra portuguesa e a língua portuguesa. E continuo a sentir a terra firme debaixo dos pés, e a poesia continua a cantar dentro de mim. O meu espaço de liberdade é o mapa de Portugal subentendido na folha de papel onde escrevo”¹².

Define-se como um homem “[s]em maiores ambições do que ser fiel a si e ao seu húmus, [onde] o transmontano entrincheira-se nele, objectiva ou subjectivamente”¹³, “um homem directo, de jogo franco, descoberto, amigo de pegar o toiro pelos cornos”¹⁴, “um homem de impressões digitais, das mãos e dos pés”¹⁵, um “[h]omem de extremos, [que] hei-de morrer assim, a puxar pelo corpo e pelo espírito até estalar a derradeira fibra”¹⁶, com os valores, que dignifica como pode¹⁷, pois sempre “vivi de acordo comigo. O resto, foram os ossos do ofício de

³ Carta de condolências de Sophia de Mello Breyner Andresen a Clara Rocha, filha de Torga, datada de fevereiro de 1995, in Clara Rocha, *Miguel Torga. Fotobiografia*, p. 221.

⁴ *Diário X*, 2.^a ed., revista, 1991, p. 97.

⁵ *Diário XII*, 3.^a ed., revista, 1986, p. 146.

⁶ *Diário VII*, 3.^a ed., revista, 1983, p. 109.

⁷ *Traço de União*, 2.^a ed., revista, 1969, p. 151.

⁸ *Diário VIII*, 3.^a ed., revista, 1976, p. 13.

⁹ *Fogo Preso*, p. 99.

¹⁰ *Diário II*, 4.^a ed., 1977, p. 48.

¹¹ *Fogo Preso*, p. 99.

¹² *Diário XII*, 3.^a ed., revista, 1986, p. 74.

¹³ *Fogo Preso*, p. 125.

¹⁴ *Diário V*, 3.^a ed., revista, 1974, p. 33.

¹⁵ *Diário XII*, 3.^a ed., revista, 1986, p. 24.

¹⁶ *Diário VI*, 3.^a ed., 1978, p. 151.

¹⁷ *Diário VIII*, 3.^a ed., revista, 1976, p. 101.

viver...¹⁸. E acrescenta: “Me confesso de ser eu. / Eu, tal e qual como vim / para dizer que sou eu / aqui, diante de mim”¹⁹. Considera-se um ser “realmente monolítico, mas composto de vasas diversas, de escórias várias, carregadas pelas circunstâncias e por elas conglomeradas. Vasas friáveis separadamente, e que, juntas, acabaram por endurecer à prova de picareta”²⁰.

Apesar de todas as tentativas para se descrever, “[n]o instante em que eu dissesse *sou isto*, nada mais haveria a acrescentar. Mas, como nunca saberei o que sou, nunca a caneta terá sossego”²¹:

O que eu fui sempre, o que eu sou, e o que serei, é um artista, um homem e um revolucionário. Na medida em que sou artista, quero um mundo onde a beleza seja o vértice da pirâmide. Na medida em que sou homem, quero que nesse mundo os indivíduos sejam livres e conscientes. E na medida em que sou revolucionário, quero que a revolução traga à tona as grandes massas, e que nunca acabe de percorrer o seu caminho perpétuo, sem estratificações e sem dogmas²².

Mesmo quando nos deixa um dactiloscrito (acrescentado à mão), com alguns apontamentos sérios e jocosos, no propósito de iniciar a redação da sua biografia²³, ele chega à conclusão que

[u]m poeta não tem biografia. Tem destino. O meu foi talhado no dia longínquo, dum tempo que momentaneamente me pareceu abolido, em que um velho mestre convenceu um calejado pai de que uma pena letuada pesava menos do que o rabiça do arado. Não era verdade. Mas até eu acreditei. E paguei-o caro, como o demonstrava aquele estendal de provas que para os demais significava uma glorificação, e para mim era apenas um sudário esfarrapado²⁴.

Torga foi um homem que viveu, ao mesmo tempo, em três mundos de atuação: “[m]edicina, literatura e política, por ordem descendente. A obrigação, a devoção e a maceração”²⁵:

Coimbra, 25 de Abril de 1977 – O que são as vidas! Chegado ao termo da minha, é que vejo como gastei os anos a correr atrás de foguetes doutra romaria. O que eu me desesperei por coisas perfeitamente vãs, a energia

¹⁸ *Diário IX*, 2.^a ed., 1977, p. 164.

¹⁹ Poema “Livro de Horas” (*O Outro Livro de Job*), in *Poesia*, vol. I, p. 72.

²⁰ *Diário XII*, 3.^a ed., revista, 1986, p. 76.

²¹ *Diário XII*, 3.^a ed., revista, 1986, p. 52.

²² *Diário IV*, 3.^a ed., 1973, p. 95.

²³ Veja-se Clara Rocha, *Miguel Torga. Fotobiografia*, p. 98-101.

²⁴ *Diário XV*, 1990, p. 179.

²⁵ *Diário X*, 2.^a ed., revista, 1991, p. 33.

que gastei a cumprir deveres absurdos! Escrever era fundamentalmente o que me importava. E foi à escrita que dei menos horas e as mais cansadas. A maior parte do tempo perdi-o a ser médico, chefe de família, cidadão. Um médico apenas escrupuloso, um chefe de família apenas cumpridor, um cidadão apenas honrado. Em cursivo é que punha a paixão e a esperança. Mas roubei à caneta os melhores momentos, e fiz os versos quase às escondidas, como quem pratica vícios secretos. Em vez de me entregar de corpo e alma à vocação, servi-a como Deus é servido. E agora peço-lhe com um trapo quente. Nem posso voltar atrás, nem arrepiar caminho. É tarde demais para tudo. Até para morrer²⁶.

Quando se estuda a biobibliografia de Miguel Torga, não é só a variedade de género/temática da sua obra literária (poesia, prosa, teatro, romance, conto e um *Diário*, em prosa e em verso, onde se encontra um pouco de tudo, por exemplo, apontamentos/impressões de viagem, reflexões várias, pensamentos, crítica social, esboços de contos ...²⁷) que atrai, mas também a participação ativa na vida

²⁶ *Diário XII*, 3.^a ed., revista, 1986, p. 181.

²⁷ BIBLIOGRAFIA ATIVA (é referida apenas a data da primeira edição e de acordo com o registo "Obras do Autor", no *Diário XVI*, 1993):

Poesia - *Ansiedade* (1928), *Rampa* (1930), *Tributo* (1931), *Abismo* (1932), *O Outro Livro de Job* (1936), *Lamentação* (1943), *Libertação* (1944), *Odes* (1946), *Nihil Sibi* (1948), *Cântico do Homem* (1950), *Alguns Poemas Ibéricos* (1952), *Penas do Purgatório* (1954), *Orfeu Rebelde* (1958), *Câmara Ardente* (1962), *Poemas Ibéricos* (1965), *Antologia Poética* (1981).

Prosa - *Pão Ázimo* (1931), *A Terceira Voz* (1934), *A Criação do Mundo – os Dois Primeiros Dias* (1937), *O Terceiro Dia da Criação do Mundo* (1938), *O Quarto Dia da Criação do Mundo* (1939), *Bichos* (1940), *Contos da Montanha* (1941), *O Senhor Ventura* (1943), *Um Reino Maravilhoso (Trás-os-Montes)* – Conferência (1941), *Rua* (1942), *O Porto* – Conferência (1944), *Portugal* (1950), *Pedras Lavradas* (1951), *Novos Contos da Montanha* (1944), *Vindima* – Romance (1945), *Traço de União* (1955), *O Quinto Dia da Criação do Mundo* (1974), *Fogo Preso* (1976), *O Sexto Dia da Criação do Mundo* (1981).

Teatro - *Terra Firme. Mar* (1941), *Sinfonia* – Poema dramático (1947), *O Paraíso* (1949).

Poesia e Prosa - *Diário I* (1941), *Diário II* (1943), *Diário III* (1946), *Diário IV* (1949), *Diário V* (1951), *Diário VI* (1953), *Diário VII* (1956), *Diário VIII* (1959), *Diário IX* (1964), *Diário X* (1968), *Diário XI* (1973), *Diário XII* (1977), *Diário XIII* (1983), *Diário XIV* (1987), *Diário XV* (1990), *Diário XVI* (1993).

TRADUÇÕES:

Poesia - *Poemas Ibéricos* – Tradução espanhola, 1984. Tradução francesa, 1990. *Antologia Poética* – Tradução norueguesa, 1979. Tradução romena, 1990.

Prosa - *Bichos* – Tradução espanhola, 1948. Tradução inglesa ilustrada, 1950. Tradução romena, 1950. Tradução francesa, 1980. Tradução japonesa, 1984. Tradução servo-croata, 1985. Tradução alemã, 1986. *Contos da Montanha* – Tradução holandesa, 1993. Tradução espanhola, 1988. Tradução galega, 1993. Tradução inglesa, 1992. *O Senhor Ventura* – Tradução francesa, 1992. Tradução chinesa, 1989. Tradução alemã, 1991. *Rua* – Tradução francesa, 1987. *Portugal* – Tradução francesa, 1988. Tradução chinesa, 1990. *Pedras Lavradas* – Tradução francesa, 1982. Tradução alemã, 1993. Tradução espanhola, 1987. *Vindima* – Tradução alemã, 1965. Tradução inglesa, 1988. *A Criação do Mundo* – Tradução francesa num só volume, 1985. Tradução espanhola num só volume, 1986. Tradução catalã num só volume, 1991.

pública: “[a]o fazer-se homem público, o poeta empresta a voz a quem a não tem”²⁸ e “[c]omo cidadão, quero ser o homem comum que compartilha activamente dos momentos atribulados da coletividade a que pertence; como homem de letras, quero cumprir o meu dever de escritor, não atraíçoando, quer por conviência, dando um tom de compromisso à voz revoltada, quer por omissão, ficando neutro em casa”²⁹.

Torga tem em si um investigador curioso, com uma extraordinária capacidade de trabalho, uma razoável dose de bom senso, uma quase inesgotável paciência e obstinação pelo conhecimento:

[a]qui estou de novo ancorado no porto do quotidiano, a trabalhar duramente de manhã à noite à banca do ofício e à do artifício. E sinto não sei que paz insossa de justificação. Nada do que faço ou escrevo me satisfaz, mas a verdade é que, depois do esforço aturado, deito-me na cama de certa maneira reconciliado comigo³⁰.

Os papéis de um autor são verdadeiros lugares de memória e espaços de criação: “[p]oeta, prosador, é na letra redonda que têm descanso as minhas angústias. Mas nem tudo se imprime. Ao lado do soneto ou do romance que a máquina estampa, fica na alma do artista a sua condição de homem gregário”³¹. Estes “pedaços de uma vida” permitem a entrada no espaço privado do criador (“Não sou, infelizmente, homem de grafia fácil e de presença pública desinibida.”³²), no “lieu intime de la gestation”³³ e, quase sempre, nos obrigam a

Teatro - O Paraíso - Tradução francesa, 1949.

Poesia Prosa - Diário - Tradução francesa (seleção num só volume), 1982. Tradução sueca (seleção num só volume), 1990. Tradução búlgara (seleção num só volume), 1990.

A obra de Torga encontra-se publicada pelas Publicações Dom Quixote e pela Editora Planeta DeAgostini.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA (alguns títulos selecionados):

Clara Crabée Rocha, *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra: Livraria Almedina, 1977; Clara Rocha, “O Diário de Miguel Torga”, in *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra: Almedina, 1992, p. 225-234; Clara Rocha, *Miguel Torga. Fotobiografia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000 (com um inventário da bibliografia ativa, filmografia, bibliografia passiva (seletiva)); José de Melo, *Miguel Torga (Fotobiobibliografia)*, Aveiro: Estante Editora, 1995 (com um vasto inventário bibliográfico); Teresa Rita Lopes, *Miguel Torga - Ofícios a “um Deus de Terra”*, Lisboa: Edições Asa, 1993; “Torga. A (primeira) grande entrevista”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 290, 26.01-01.02.1988, p. 1, 8-13; “Torga integral”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 793, 21.02-06.03.2001, p. 1, 17-20; “Torga. 100 anos”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 961, 01-14.08.2007, p. 1-3, 8-24, 30; José María Porfírio, “O poeta não tem bibliografia” (entrevista), *Expresso Revista*, n.º 1160, 21.01.1995, p. 56-58.

²⁸ *Fogo Preso*, p. 15.

²⁹ *Fogo Preso*, p. 68.

³⁰ *Diário XI*, 2.ª ed., revista, 1991, p. 170.

³¹ “Prefácio à segunda edição”, in *Novos Contos da Montanha*, 11.ª ed., 1982, p. 8.

³² *Fogo Preso*, p. 93.

³³ *Bibliothèques d'Écrivains*, Direction de Paolo D'Iorio et Daniel Ferrer, Paris: CNRS Éditions,

dialogar com eles, a tomarmos uma atitude de aceitação ou rejeição face ao que se encontra escrito. Constituem um testemunho do contexto onde nasceram e revelam-nos o pensamento do autor (as suas leituras e hábitos de escrita, por exemplo) e a capacidade de sobrevivência para além do tempo³⁴: “[...] faça o que fizer, não consigo ver pelos óculos de ninguém”³⁵. É este o conceito de um escritor para Torga: “se é autêntico, se é fiel ao temperamento, varia de caneta mas não varia de tinta. [...] E resigno-me à monotonia de ver o meu hemograma em cada página que me sai das mãos”³⁶. Tal como um lavrador que conhece a terra que amanhã, ele é um artesão das palavras, cujo respeito pela dignidade literária é irrepreensível:

Coimbra, 9 de Julho de 1981 – Nasci tão chegado às origens, que até na criação literária sou como as leiras da minha meninice. No fim de cada colheita pareço estéril, maninho, em restolho. Bem teimo. De nada vale. Não me sai um verso. Tenho de deixar vir o tempo das sementeiras. Então, estrumo, lavro, cavo, grado e semeio. E colho depois os frutos do suor. Não os que sonhei, mas os que a terra sáfara consente³⁷.

Escrever é, para ele, um trabalho (“Amo / O duro ofício de criar beleza”³⁸ e “[é] que o escrevo numa tal necessidade de rigor que cada palavra é um ponto de honra.”³⁹), verdadeiramente um trabalho (“De quantos ofícios há no mundo, o mais belo e o mais trágico é o de criar arte. É ele o único onde um dia não pode ser igual ao que passou. O artista tem a condenação e o dom de nunca poder automatizar a mão, o gosto, os olhos, a enxada. Quando deixa de descobrir, de sofrer a dúvida, de caminhar na incerteza e no desespero – está perdido.”⁴⁰), e uma das atividades do espírito que ordena as memórias, apazigua as angústias, anima os pensamentos e envolve o ser num mundo “muito seu”, onde quase sempre o silêncio é a companhia indispensável para respeitar as normas impostas pela escrita de cada um:

Coimbra, 10 de Novembro de 1965 – Que vida a minha! Escrevo, escrevo, e diante dos hieróglifos que risco no papel ainda a coisa vai. Estou à secretária, de pantufas, defendido pela própria intimidade. Mas entrego o manuscrito na tipografia, recebo provas, e começa o martírio. Tudo mudou.

2001, p. 11.

³⁴ Veja-se o que Torga nos diz sobre a vida de uma obra em *Diário X*, 2.^a ed., revista, 1991, p. 70-71.

³⁵ *Diário XI*, 2.^a ed., revista, 1991, p. 75.

³⁶ *Diário XIV*, 1987, p. 153.

³⁷ *Diário XIII*, 1983, p. 183.

³⁸ Poema “Profissão” (*Orfeu Rebelde*), in *Poesia*, vol. III, p. 41.

³⁹ *Diário XIII*, 1983, p. 24.

⁴⁰ *Diário I*, 6.^a ed., 1978, p. 69.

O que era privado tornou-se público, a prosa e os versos protestam, exigem, impõem. Uma lógica fora de mim instala-se no que fiz, e revolve-o. O que parecia sólido abana, o que ardia arrefeceu, as palavras adquirem a independência das pedras e o mesmo monolitismo agressivo. Colidem com as vizinhas, querem mudar de sítio, não se acomodam na simetria da parede. Lá as aplaio o melhor que posso, e quando cuido que acabei de ordenar a obra, as páginas acusam-me, julgam-me, e diante delas, em vez de me sentir criador, sinto-me réu⁴¹.

Os dezasseis volumes do *Diário* (publicados entre 1941 e 1993⁴²), o seu “livro de horas”⁴³ que Torga começou “a escrever um pouco estouvadamente há sessenta anos” e acabou “com mais assento”⁴⁴ (o último volume do *Diário* pode ser considerado, no seu todo, um *requiem*), “não é uma crónica dos meus dias, mas a parábola deles”⁴⁵, mas permitem

[m]anter este registo dos dias até ao último dia. Não pela vã pretensão de deixar completo um testemunho do meu tempo, mas para, no próprio acto clarificador da escrita, aclarar no espírito, ao lado doutras menos significativas, horas que serão cruciais na minha vida. A obsessão do fim a sabê-las cada vez mais contingentes e essa precaridade a torná-las cada vez mais agónicas. Até aqui, o jogo da morte sempre foi a sério, mas o carregador do revólver tinha apenas uma bala. Agora, tem várias⁴⁶.

É no *Diário* que encontramos inúmeros trechos esparsos (“O sol inunda a secretária, lá fora o movimento estrondeia, e eu leio, rabisco, espreguiço-me, livre e alodial na minha solidão”⁴⁷ e “[v]ai a pena lavrando no papel”⁴⁸), onde Torga vai revelando o modo como gere a sua oficina de escritor (“Contra a destruição”: “Aqui, amarrado à mesa / Do escritório, / Humilde laboratório / De poeta / Ensaio o novo poema. / Emoções desintegradas / Numa cadeia de rimas, / Para erguer as destroçadas / Hiroshimas”⁴⁹) e vê os seus próprios papéis: “[...] documentos de uma actuação vã e inevitável como os destinos que têm de se cumprir, bem ou mal. Papéis que não posso destruir, porque seria destruir uma parte de mim, e que só publico porque não quero lavar as mãos de nenhum dos actos que pratiquei”⁵⁰.

⁴¹ *Diário X*, 2.ª ed., revista, 1991, p. 68.

⁴² Em 1963, Torga faz uma longa reflexão sobre se deve ou não interromper o seu *Diário*. Vejam-se os *Diário VII*, 3.ª ed., revista, 1983, p. 186 e *Diário X*, 2.ª ed., revista, 1991, p. 20-21.

⁴³ *Diário IX*, 2.ª ed., 1977, p. 176. Veja-se também *Diário III*, 3.ª ed., 1973, p. 173-174.

⁴⁴ *Diário XVI*, 1993, p. 199.

⁴⁵ *Diário XI*, 2.ª ed., revista, 1991, p. 99.

⁴⁶ *Diário XIV*, 1987, p. 10.

⁴⁷ *Diário XII*, 3.ª ed., revista, 1986, p. 93.

⁴⁸ Poema “Vessada” (*Penas do Purgatório*), in *Poesia*, vol. II, p. 207.

⁴⁹ *Diário V*, 3.ª ed., revista, 1974, p. 17.

⁵⁰ *Fogo Preso*, p. 15.

Como escritor e editor dos seus próprios livros⁵¹, são várias as etapas do seu processo de escrita, desde que inicia esse processo até chegar às mãos do leitor e receber a recompensa do seu trabalho:

- **a antecâmara da escrita:**

Não tenho paz. Rói-me não sei que desespero avesso a toda a consolação. As únicas horas suportáveis são aquelas em que espalho tinta no papel⁵².

[e]mbora soubesse que seria, afinal, na retina que guardaria o melhor do que visse, ia anotando num caderno, como o fazia diariamente nos últimos tempos, todos os acidentes da viagem, às vezes num registo lacónico, outras mais desenvolvidamente. Os companheiros, desconfiados, olhavam-me de soslaio sempre que começava a gatafunhar⁵³.

- **a escrita como uma atividade que exigia o silêncio e a tranquilidade noturnos:**

Coimbra, 4 de Janeiro de 1989 – Altas horas da noite. O mundo dorme e eu velo, na forma do costume. Desde criança que a minha vida é mais comprida que a dos mais. Os meus oitenta anos são dobrados [...]. Foi penoso, mas proveitoso. O melhor que escrevi nasceu do silêncio das trevas e da solidão, virginalmente limpo das mil impurezas diurnas. Ao amanhecer, quando relia, estremunhado, a solfa rabiscada em papéis soltos espalhados à volta da cama, tinha a impressão de que os versos eram confissões sonâmbulas – segredos do mais íntimo do inconsciente, revelados pela primeira vez à consciência⁵⁴.

- **a (re)escrita dos textos:**

Quando às vezes leio a qualquer amigo um capítulo do que já fiz, a impressão que me fica é a de que se julga que tudo aquilo eu o criei a mexer o dedo mindinho. Falo nos meus apontamentos, nas horas e horas de trabalho rijo, a ordenar e a mondar material acumulado, e é como se

⁵¹ Veja-se a relação que Torga mantinha com o dono da tipografia onde imprimiu todos os seus livros. Apesar do desânimo do escritor por não vender o que ia publicando, o velho livreiro Lara ia-lhe pagando conforme podia e incentivava-o a nunca deixar de escrever. (*in A Criação do Mundo*, vol. I, p. 222-223). O facto de ter escrito um livro e ser editor dos seus próprios livros levou-o a um interrogatório policial e, consequentemente, à cadeia (*in A Criação do Mundo*, vol. II, p. 148-158). De salientar também o que Torga sentiu quando viu as fotocópias do seu processo na PIDE (*in Diário XII*, 3.^a ed., revista, 1986, p. 100).

⁵² *Diário XII*, 3.^a ed., revista, 1986, p. 69.

⁵³ *A Criação do Mundo*, vol. I, p. 262-263.

⁵⁴ *Diário XV*, 1990, p. 152-153.

eu falasse da lua. Já nem me refiro à expressão, à poda beneditina aos adjectivos, às mil picuinhas que são na obra o que os pontos são num vestido. Para quê? Se não acreditam no principal!..."⁵⁵.

Coimbra, 4 de Janeiro de 1988 – Horas a fio a [...] remendar textos velhos. Sou assim: tenho de deixar a prosa e os versos em repouso durante algum tempo para que assentem e possa então ver-lhes claramente os aleijões. Hoje dei conta de muitos e corrigi os que pude. Os outros ficaram à espera. Lá chegará a sua vez. Em matéria literária, o meu desespero nunca desespera⁵⁶.

Sobre a mesa de pinho uma página de prosa tão emendada, tão riscada, que é impossível que só o testemunho dela me não negue como escritor⁵⁷.

- **a autocrítica como um caminho para a excelência:**

Coimbra, 16 de Março de 1953 – [...] Mata-me esta auto-crítica demolidora, esta mortificante consciência dos meus limites. Nada que fiz, faça ou venha a fazer me satisfaz ou satisfará. E, mal acabo de imprimir uma página, Deus sabe com que torturas, ranjo de desespero por não poder apagá-la no papel, como o mestre me mandava fazer às contas erradas na lousa. Mas tomo-a de ponta. E o menos que lhe digo é isto: não perdes pela demora! Começam então os anos a correr, e eu, frenético, à espera. E quando chega o momento propício, é uma hecatombe. Arraso tudo, e principio outra vez. A verdade, porém, é que apenas consigo aluir os alicerces da minha própria soberania de criador, e tornar perplexos os leitores, com as várias versões do mesmo assunto.

Seja como for, é nos testamentos mais recentes que ficam as minhas últimas vontades. Ali, ao menos, tenho a consciência em dia. O dia que vem no *cólofon* ...⁵⁸.

Coimbra, 25 de Julho de 1984 – [...] Sou incorrigível. As vezes que tenho tentado esquecer, com prólogos assim ingénuos [Prefácio à tradução francesa de *A Criação do Mundo*], que cada obra é um mistério impenetrável para o próprio autor⁵⁹.

⁵⁵ *Diário I*, 6.ª ed., 1978, p. 155.

⁵⁶ *Diário XV*, 1990, p. 84.

⁵⁷ *Diário I*, 6.ª ed., 1978, p. 93.

⁵⁸ *Diário VI*, 3.ª ed., 1978, p. 181-182.

⁵⁹ *Diário XIV*, 1987, p. 103.

- **a necessidade absoluta de publicar:**

Mas a força que me impelia a escrever obrigava-me também a publicar. O manuscrito inédito no fundo da gaveta como que estancava a corrente criadora. E não sossegava enquanto o não via impresso. Só depois das laudas cerradas de prosa ou verso serem transformadas em elzevir é que o espírito ficava desavagado para novo empreendimento. Não me sentia uma vocação póstuma. Escrevia para a hora que passava, para o meu tempo. Se a posteridade mais tarde se reconhecesse naquelas páginas, tanto melhor⁶⁰.

- **a publicação:**

Coimbra, 14 de Março de 1955 – Mais um livro. Aqui o tenho em frente, chegado neste momento da tipografia, sensível e frágil como um doente que acabasse de sair duma sala de operações. Pegou-lhe, e todo ele se dói, hesitante na frescura da tinta, na inconsistência do grude, na virgindade do conteúdo. E, não sei porquê, a insegurança que lhe vejo contagia-me, agrava-me as dúvidas, cria o pânico no meu espírito. Mal preservado nas suas páginas, prestes a ser escancarado na praça pública, sinto-me aterrado e vulnerável também. Bate um amigo à porta, e escondo-o apavorado. Só amanhã, quando estiverem prontos alguns centos de exemplares, ganharei coragem para o mostrar. A quantidade poderá de certa maneira proteger-me. Será um exército da mesma debilidade a defender o autor⁶¹.

- **à espera dos leitores:**

[...] o destino dos versos: apaga-se neles a experiência do poeta, e surge neles a experiência de quem os lê. Espelhos singulares, onde a imagem do autor se desdobra em mil imagens estranhas, reflectem a transparência da alma de quem os olha. Se ela for opaca, ficam opacos⁶².

Coimbra, 26 de Fevereiro de 1981 – *O Sexto Dia da Criação do Mundo* finalmente nas montras. Seja louvado Nosso Senhor Jesus Cristo! Era com estas palavras que meu Pai despegava das leiras [...]. O Velho, como um Job do enxadão, crente e resignado, enxugava o suor da jorna a exaltar o Altíssimo; eu, Job da caneta, descrente e rebelde, imito-lhe a exclamação a dar apenas voz tutelar ao alívio que sinto. [...] E quero que seja o honrado exemplo progenitor, assim trazido à lembrança,

⁶⁰ *A Criação do Mundo*, vol. II, p. 234-235.

⁶¹ *Diário VII*, 3.^a ed., revista, 1983, p. 175.

⁶² *Diário X*, 2.^a ed., revista, 1991, p. 178.

a autenticar a penitência que cumpri de ter metido setenta anos de sofrimento em mil páginas de disciplina⁶³.

- **a receção positiva dos leitores:**

Chaves, 14 de Setembro de 1986 – Na sala de repouso das Caldas a descansar do banho. Entra um desconhecido, também aquista, estende-se numa cadeira à minha frente e abre um livro meu. Ainda alagado, sem cuidar de resfriados, ergo-me e saio discretamente. Escrevo para que me leiam; não gosto, porém, de me ver lido. Desvendo o indesvendável, mas o pudor impede-me de ser o autor exposto da transgressão⁶⁴.

- **o reconhecimento⁶⁵**

Lisboa, 10 de Março de 1981 – [...] Receber um prémio é sempre um risco. Ou porque se não merece ou porque é muito difícil saber recebê-lo. [...] Daí a ironia perturbante desta hora [quando lhe foi atribuído o Prémio Montaigne] que, apesar de lisonjeira, me não deixa em paz. É inseguro e confuso que aqui estou, obrigado por uma decisão que só acatei na medida em que me transcendia⁶⁶.

Coimbra, 1 de Outubro de 1988 – Veio de longe procurar-me e queria que eu lhe autografasse os meus livros. E disse-lhe que não, como a todos que mo pedem. Ficou tão perplexa, que tive de lhe explicar que era por respeito pelos próprios leitores que sistematicamente procedia assim. Tudo, menos compliciá-los, minimamente que seja, na apreciação da obra. Sempre desejei que quem me lesse, além do mais, estivesse inteiramente de mãos livres para julgar o texto. Nem sequer grato à transigência de uma assinatura. Totalmente descomprometido com um autor descomprometido também⁶⁷.

Não era só neste mar de papéis que Torga mergulhava no seu quotidiano, outros surgiam (“[o]s poetas, coitados, / Têm quintas de papéis desarrumados”⁶⁸) e para os quais se tinha de encontrar um destino:

⁶³ *Diário XIII*, 1983, p. 164.

⁶⁴ *Diário XIV*, 1987, p. 197-198.

⁶⁵ A comprová-lo, eis os Prémios que Torga recebeu: Prémio Literário *Diário de Notícias* (1969); Prémio Internacional de Poesia das Bienais de Knokke-Heist (1976); Prémio Morgado de Mateus, *ex-aequo* com o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade (1980); Prémio Montaigne, atribuído pela Fundação F. V. S. de Hamburgo, Alemanha (1981); Prémio Camões (1989); Prémio Vida Literária, da Associação Portuguesa de Escritores (1992); Prémio Figura do Ano, da Associação dos Correspondentes da Imprensa Estrangeira (1992) e Prémio da Crítica, do Centro Português da Associação Internacional dos Críticos Literários (1993).

⁶⁶ *Diário XIII*, 1983, p. 165-166. Veja-se também o *Diário VII*, 3.^a ed., revista, 1983, p. 158-160.

⁶⁷ *Diário XV*, 1990, p. 141-142.

⁶⁸ Poema “Testamento”, in *Diário IV*, 3.^a ed., 1973, p. 47.

Coimbra, 16 de Novembro de 1937 – Ordem! Ordem!

Mas eu sou lá capaz de me ordenar! Quanto mais papéis rasgo, mais papéis tenho; quanto mais papéis não rasgo, mais papéis não tenho. A torre de Babel num quarto da rua Alexandre Herculano. Quem mete a cabeça neste Cafarnaum, nega-me três vezes como S. Pedro. Apesar disso cada vez acreditado menos nos ficheiros, nos índices e nos homens por partidas dobradas [...] ⁶⁹.

Coimbra, 12 de Maio de 1974 – Um Domingo triste a ler papéis velhos, a ver se arranjava coragem para os rasgar. [...] Por cada expressão feliz, quanta ingenuidade, quanta burrice, quanta gaguez! A obra publicada também tem disso tudo, mas é beneficiada pela luz das montras. Adquire não sei que estatuto só pelo facto de se mostrar. Os refugos que abarrotam as gavetas, porém, como que concentram os defeitos na própria reclusão. Mais: a maldição do nascimento parece envenenar-lhes todo o futuro. Mesmo se a vontade tenta reabilitá-los, o anátema inicial trava os passos à imaginação recriadora. E o mais trágico é que há em cada autor uma ternura quase doentia por esses borrões teratológicos, que nem consegue insuflar de uma nova vida, nem atrair à fogueira do esquecimento. Poucos se furtam à fraqueza de os legar a uma posteridade gulosa que, piamente, os junta aos textos acabados, numa devoção beata que venera tudo quanto o santo tocou. Segue-se que também eu fraquejei hoje mais uma vez diante do estendal das minhas inépcias. Talvez porque elas gritassem a pedir existência e me faltasse o ânimo para as estrangular; talvez na esperança, protelada para além do razoável, de as melhorar; talvez a contar, no íntimo dos íntimos, que terei tempo de as destruir antes da morte; ou talvez, mais verosimilmente, por serem o único suporte sensível de algumas horas gratas mas nunca cristalizadas... ⁷⁰.

Coimbra, 10 de Fevereiro de 1985 – Cartas e mais cartas. Vou deixando acumular o correio e, quando me resolvo a responder, é de enfiada e em duas penadas. Pareço um telegrafista. É que não sou epistológrafo. Gosto de dialogar, mas com interlocutores de carne e osso, que reajam de imediato ao que digo e me vão estimulando e avalizando as ideias, num gesto, num aparte, numa exclamação, numa reticência. Conversar não é dissertar. E quem escreve quase sempre disserta. [...] A gatafunhar coisas para sepultar em envelopes subscritados tenho sempre a impressão de que estou a dirigir-me a fantasmas em muitos casos nem sequer figuráveis. E, em vez de cavaquear espraído e deleitado no papel, dou apenas sumariamente alívio aos prementes remorsos da minha solidão ⁷¹.

⁶⁹ *Diário I*, 6.ª ed., 1978, p. 47-48.

⁷⁰ *Diário XII*, 3.ª ed., revista, 1986, p. 65-66.

⁷¹ *Diário XIV*, 1987, p. 146-147.

Enquanto há escritores que guardam quase religiosamente os seus manuscritos (por exemplo, Teixeira de Pascoais encadernou preciosamente os seus manuscritos e Fernando Pessoa guardou papéis de todo o tipo), há outros que preferem que um editor crítico não os examine à lupa e, para evitar essa análise minuciosa, dão-lhes a morte, eliminando-os. Torga queria que o leitor, quando o texto chegasse às suas mãos, não se apercebesse do trabalho árduo durante o processo de escrita e apenas tivesse o prazer de fruir o resultado final:

Coimbra, 1 de Julho de 1984 – Auto-de-fé de todos os manuscritos antigos. Foi como se queimasse a alma. Mas tinha de ser. Não quero que nenhum abutre futuro, incapaz de compreender o que custa e significa um verso, sacie a gula necrófila no lixo da inspiração. Tartamudo de nascença, só por aproximações sucessivas consigo um mínimo de clareza expressiva. Eu próprio fico aterrado quando revejo as teimosas, consecutivas e canhestras versões do mesmo texto. Chegam a confranger, de tão informes e comprometedoras. Deixar esses tateios à posteridade serviria apenas para tirar a força ao que agora parece evidente. O póstumo é sempre lúgubre, valha o que valer. Ora, não são os meus despojos que pretendo legar aos vindouros. É o mais vivo de mim, o que não testemunhe a tortura do percurso, mas a graça da chegada⁷².

Possuidor de um estilo muito próprio, a escrita de Torga parece testemunhar a simbiose perfeita entre o erudito e o artístico: “[a]naliso o que sou, penso o que vejo, / E sempre o mesmo trágico desejo / De dar outra expressão ao que foi dito!”⁷³. No entanto, “[q]ue insondável mistério é um ser humano! [...] O que dizemos e o que fazemos pouco ou nada revelam de nós. Por mim falo. Converso, escrevo páginas maciças de confissão, actuo, pareço transparente. E quem um dia quiser saber o que fui, terá de me adivinhar ...”⁷⁴.

Torga foi um observador astuto da condição humana através da liberdade da inteligência e dignidade individuais e pretendia que a sua escrita refletisse isso: “[d]esde rapaz que defendo uma arte o mais pura possível nos meios e o mais larga possível nos fins. Uma super-realidade da realidade, onde todos os homens se encontrem, quer sejam intelectuais quer não”⁷⁵.

O seu espírito insubmisso acreditava que o mérito vence o favor e, por isso, parece ter seguido, como *leitmotiv* da sua caminhada, a divisa pertencente a um emblema quinhentista, usado como marca tipográfica: “flectimur sed non frangimur” (flecte mas não quebra):

Coimbra, 9 de Dezembro de 1993 – [...] Mais do que páginas de meditação, são gritos de alma irreprimeis dum mortal que torceu mas não quebrou,

⁷² *Diário XIV*, 1987, p. 98-99.

⁷³ Poema “Mudez” (*Orfeu Rebelde*), in *Poesia*, vol. III, p. 22.

⁷⁴ *Diário XI*, 2.^a ed., revista, 1991, p. 37.

⁷⁵ “Prefácio à quinta edição”, in *Novos Contos da Montanha*, 11.^a ed., 1982, p. 13.

que, sem poder, pôde até à exaustão. E se despede dos seus semelhantes sem azedume e sem ressentimentos, na paz de ter procurado vê-los e compreendê-los na exacta medida. E que confia no juízo da posteridade, que certamente lhe vai relevar os muitos defeitos e ter em conta as poucas mas sofridas virtudes. De alguma coisa me hão-de valer as cicatrizes de defensor incansável do amor, da verdade e da liberdade, a tríade bendita que justifica a passagem de qualquer homem por este mundo.⁷⁶

Não parece ter escapado ao olhar probo e clarividente de Torga que “[o]s poetas são como os faróis: dão chicotadas de luz à escuridão”⁷⁷ e “[c]om asas de poeta voa-se no céu ...”⁷⁸. E acrescenta: “Um poeta é uma espécie de sótão da humanidade: tudo o que não tem uso amontoa-se na sua consciência disponível”⁷⁹. Partindo destas ideias, norteou a sua vida de modo a poder concretizar o que poderíamos considerar os seus três grandes desejos: primeiro, “[q]ue a minha pena seja o meu coração a deixar no papel o gráfico de todas as suas pulsações. E que os meus livros me testemunhem como retratos sem nenhum retoque, fiéis e terríveis como a própria verdade”⁸⁰; segundo, “[o] meu projecto de vida sempre fora o mesmo: cumprir-me. Ser como homem uma autenticidade tácita e como artista uma aflição expressa. Nada mais”⁸¹; terceiro, “que gostei sempre de ser lido, mas gostei sempre mais de ser amado”⁸².

Para Torga, “[a] exacta glória é a póstuma, a que nenhum dente rói, e que só desce sobre um nome depois da ressurreição intemporal do seu possuidor. Todos sabemos que a imortalidade do poeta lhe nasce das cinzas. Mas o artista enquanto vive é homem”⁸³. Para ele, escrever era “a única maneira de eternizar a expressão”⁸⁴, que lhe poderia conceder a perenidade pela qual ele sempre intimamente desejou e lutou para atingir: “[s]aboreei os manjares da meninice inocente, o maná da insensatez juvenil e os sarrabulhos do bom senso adulto, corri mundo, amei, sonhei, sofri, trabalhei, e chego ao fim sem me sentir cumprido, mas de boa consciência. Que poderia eu ter feito mais?”⁸⁵. No entanto, “[n]ão realizei a obra que sonhava [...]”⁸⁶, mas “[n]unca hei-de escrever a última página. Ficaré sempre uma inédita na minha aflição”⁸⁷.

⁷⁶ *Diário XVI*, 1993, p. 199-200.

⁷⁷ *Diário X*, 2.^a ed., revista, 1991, p. 99.

⁷⁸ Poema “Inocência” (*Penas do Purgatório*), in *Poesia*, vol. II, p. 200.

⁷⁹ *Diário VII*, 3.^a ed., revista, 1983, p. 51.

⁸⁰ *Diário V*, 3.^a ed., revista, 1974, p. 59.

⁸¹ *A Criação do Mundo*, vol. II, p. 236.

⁸² *Diário XVI*, 1993, p. 80.

⁸³ *Diário II*, 4.^a ed., 1977, p. 132.

⁸⁴ *Diário I*, 6.^a ed., 1978, p. 17.

⁸⁵ *Diário XVI*, 1993, p. 185-186.

⁸⁶ *Diário XI*, 2.^a ed., 1991, p. 51.

⁸⁷ *Diário XIII*, 1983, p. 118.

Miguel Torga nunca esqueceu que a palavra concede a imortalidade. Fica escrita: “Tudo fica escrito, com tinta ou sem ela. E ninguém consegue apagar o pecado das palavras ociosas ...[...].”⁸⁸. Um Poeta “[s]empre deixa um «Testamento» depois da morte ...”⁸⁹. E confia ao leitor à laia de conselho: “[q]ue a verdadeira vida vive-se a viver”⁹⁰ e “[l]eve tudo a sério na vida, mas não se leve a sério a si. Nenhum de nós tem o direito de se ver sem ironia a um espelho”⁹¹.

⁸⁸ *O Paraíso*, Farsa, 2.^a ed., remodelada, 1977, p. 86.

⁸⁹ *Diário I*, 6.^a ed., 1978, p. 110. Veja-se também o poema “Testamento”, in *Diário IV*, 3.^a ed., 1973, p. 46-49.

⁹⁰ *Diário XVI*, 1993, p. 45.

⁹¹ *Diário XI*, 2.^a ed., revista, 1991, p. 28.

Padre Manuel Antunes, sj. Pedagogo da Democracia. Padre Jesuíta, Professor Universitário, Classicista, Filósofo, Crítico Literário e Pedagogo

José Eduardo Franco¹
Luís Machado de Abreu²

Nasceu em 1918 no seio de uma família muito humilde da Beira Baixa, tendo por pais (assalariados rurais), José Agostinho Antunes e Maria de Jesus. Em Outubro de 1931 ingressou no Seminário Menor da Companhia de Jesus sediado em Guimarães, onde começou a revelar grandes dotes e aplicação ao estudo.

Com 18 anos de idade, no dia 7 de Setembro de 1936, deu entrada no Noviciado da Companhia de Jesus em Alpendurada (Marco de Canavezes), onde acabaria por fazer dois anos mais tarde a sua primeira profissão religiosa. A seguir completou os estudos humanísticos, tendo-se dedicado, de modo especial durante três anos, ao aprofundamento da Literatura e da Cultura Gregas e Latinas, nas quais se haveria de notabilizar mais tarde. Feitos os estudos preparatórios para o ingresso no ensino superior, matriculou-se no Instituto Superior Miguel de Carvalho, hoje Faculdade de Filosofia de Braga, onde em 1943 se licenciou em Filosofia, tendo apresentado uma dissertação sobre o *Panorama da filosofia existencial de Kierkegaard a Heidegger*.

Tendo terminado com distinção o curso de Filosofia e a inclinação revelada para os estudos clássicos, foi chamado durante 3 anos a ensinar Língua e Cultura Latinas e Gregas aos jovens estudantes da sua Ordem Religiosa na Escola

¹ Cátedra Infante D. Henrique para os Estudos Insulares Atlânticos e a Globalização, Universidade Aberta; Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

² Universidade de Aveiro.

Apostólica de Guimarães. Esta constituiu a sua primeira experiência docente. Frequentou posteriormente, de 1946 a 1950, a Faculdade de Teologia de Granada (Espanha), onde obteve a licenciatura em Teologia, completando, por fim, a sua formação religiosa em Namur (Bélgica). Foi ordenado sacerdote ainda antes de concluir a Teologia, como era hábito na Companhia de Jesus. No ano lectivo de 1951-52, começou a ensinar Língua e Cultura Grega e Latina no Curso Superior de Letras da Companhia de Jesus. Em Setembro de 1955, foi destacado para a Casa de Escritores dos Jesuítas sediada em Lisboa, destinado a exercer funções na redacção da revista *Brotéria*, na qual começara já a colaborar desde 1940. Dedicou-se, de sobremodo, a temas culturais, pedagógicos e filosóficos, assim como à crítica literária. Em Janeiro de 1965, assume a direcção da *Brotéria*, cargo que manteria até 1982, com uma breve interrupção entre Julho de 1972 a Julho de 1975.

Entretanto, no ano de 1957 tinha já sido convidado pelo professor Vitorino Nemésio, então director da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, para assumir a leccionação de várias cadeiras dos Cursos de Letras. Nesta instituição universitária começou por ensinar História da Cultura Clássica e História da Civilização Romana. Mais tarde regeu também as cadeiras de Filosofia Antiga e Ontologia, além de ter orientado diversos seminários.

O lugar da Filosofia no conjunto dos escritos de Manuel Antunes só episodicamente foi preenchido com trabalhos de elaboração filosófica em contexto académico. O seu percurso docente votado quase por inteiro às matérias da cultura grega e romana não lhe proporcionou o enquadramento propício ao aprofundamento especializado das grandes interrogações metafísicas e ao aturado diálogo com os monumentos do pensamento filosófico que, no entanto, frequentou com exemplar assiduidade. E nele havia mesmo contida reserva por nunca lhe haver sido facultada a possibilidade de levar a termo o trabalho de investigação que o conduzisse ao doutoramento em filosofia. Tinha-o iniciado e devia dar continuidade às temáticas de filosofia existencial abordadas aquando da licenciatura.

Mas se o seu pensar filosófico não se encontra em tratados nem em ensaios da especialidade ou na exegese de textos de filósofos consagrados, não deixa por isso de existir e de permear os muitíssimos escritos em que se ocupa de crítica literária, cultura clássica, educação, experiência religiosa, reflexão política e outros. Exercita assim uma atitude crítica e pensante sobre as manifestações culturais em que se objectiva a sua perspicaz filosofia da cultura. Nunca chegou a dar-lhe elaboração sistemática, mas dela se ocupa, designadamente, a propósito dos “conceitos fundamentais” de história, cultura e civilização, mito, logos, mística, clássico, teoria dos conjuntos, conceitos com que abrem as lições de História da Cultura Clássica na Faculdade de Letras de Lisboa..

Atento às contribuições das ciências humanas e sociais, nelas assenta as incursões hermenêuticas com que atravessa e tenta dilucidar os meandros e complexidades do ser e agir humanos. Lê-se, nos seus textos, a inscrição de uma antropologia filosófica, inquieta e confiante, ciente dos extremos e rupturas que dilaceram e, não obstante, apostada na conciliação das diferenças e na dialéctica dos contrários. É uma dedicação ao conhecimento do homem que se destina a torná-lo cada vez mais humano e que, ao mesmo tempo, se cumpre como uma etapa do longo caminho que leva à completa epifania do ser.

A antropologia de Manuel Antunes insere-se num projecto maior, o de uma ontologia que persegue o ser enquanto nele se revela verdade, bem, beleza e unidade. Por esta via, a meditação sobre a condição humana em permanente crise de responsabilidade e esperança, que lhe percorre o discurso ensaístico é, afinal, o modo muito peculiar de ele reflectir ontologicamente sobre o mundo como totalidade e destino.

Foi como mestre na arte de ensinar que Manuel Antunes mais se viria a notabilizar. Como professor demonstrou uma competência e um saber verdadeiramente invulgares reconhecidos por alunos e condiscípulos. As várias gerações de alunos que formou (calcula-se que cerca de 15 mil tenham passado pelas suas aulas) muito apreciavam neste pedagogo brilhante a sua vastíssima cultura, o seu poder de síntese, a clareza e o vigor da exposição, a sua atitude modesta, acolhedora, afável e comunicativa. Consideravam-no um autêntico pedagogo humanista que primava por uma arguta atitude crítica do passado e do presente e aplicava com sabedoria as lições da história à vida concreta dos homens e das mulheres do seu tempo.

O valor deste sábio jesuíta, que é hoje unanimemente considerado como tendo sido um dos mais distintos pensadores portugueses do século XX, não deixou de ser reconhecido ainda no decurso do exercício do seu magistério intelectual e universitário. Alcançou o estatuto de bolsheiro investigador pelo Instituto de Alta Cultura e da Fundação Gulbenkian; participou em cursos de Verão e congressos internacionais como representante oficial do Estado Português; foi admitido como sócio correspondente da Academia das Ciências de Lisboa (1967); em 1981, o Conselho Científico da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa aprovou unanimemente a atribuição do título de Doutor *Honoris Causa*, que lhe foi atribuído pelo Reitor a 15 de Fevereiro de 1981; e a 10 de Junho de 1983 foi agraciado pelo Presidente da República, General Ramalho Eanes, com as insígnias de Grande Oficial da Ordem Militar de Santiago da Espada, as quais lhe foram entregues pessoalmente pelo próprio Chefe de Estado na residência da *Brotéria* devido ao estado de precária saúde do condecorado o ter impedido de se deslocar à cerimónia oficial.

“Repensar Portugal” foi um dos seus textos políticos mais emblemáticos, escrito precisamente no período da transição democrática de 1974/75 marcado por incertezas e receios vários. Nesta reflexão de alto sentido democrático, alerta especialmente para os perigos das “tentativas totalitárias”. Este é um dos textos de reflexão que testemunha a intervenção ponderada de Manuel Antunes neste processo complexo através do seu magistério intelectual em que sugere orientações no momento quente de mudanças políticas que se estava a viver. Neste decisivo momento político, este director da *Brotéria* revelou-se uma figura de consenso e criadora de consensos, papel que lhe é reconhecido tanto na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde leccionava, como junto de personalidades políticas que tiveram uma acção relevante na fundação da democracia em Portugal.

Figuras políticas do pós-25 de Abril, como foi o caso do General Ramalho Eanes, muito usufruíram do conselho e das ideias de Manuel Antunes. É-lhe atribuído um papel intelectual importante pela influência positiva que exerceu em favor da transição moderada do regime ditatorial para a construção do regime democrático. Neste quadro, o Pe. Manuel Antunes chegou a ser convidado para desempenhar as funções de Ministro da Educação, convite que acabou por declinar, em grande medida, atendendo ao parecer de alguns dos seus confrades mais prudentes e à sua saúde frágil. Apesar de não ter aceite estas complexas responsabilidades políticas que lhe dariam uma extraordinária mas não menos melindrosa visibilidade, Manuel Antunes com a discrição que lhe era própria deixou para a posteridade um legado da maior qualidade intelectual e humana que marcou de forma indelével várias gerações de portugueses que com ele aprenderam, conviveram e dele receberam orientação.

Joaquim Coelho Rosa, antigo assistente de Manuel Antunes na Faculdade de Letras, salienta que dos fecundos anos de docência universitária ficaram, para as várias gerações de alunos seus, “a sabedoria”, “a afabilidade humana” e “o brilho humilde” de um professor cativante; “uma obra-prima de história e filosofia da cultura (...), onde, a respeito de Gregos e Romanos, o leitor e o aluno são reenviados a si mesmos, à sua identidade de herdeiros de uma tradição milenária e multifacetada, aquilatada no verso e reverso das realizações *do espírito do tempo* (...); a mestria irrepreensível da língua e o uso rigoroso e belo das palavras por alguém que viveu e chamou os seus contemporâneos *ao encontro da Palavra*” (1989, p. 319).

Entre diversos artigos, opúsculos e obras-síntese publicadas aqui e acolá, nos intervalos da sua asfíxica actividade docente, podemos auscultar uma fecunda e original filosofia pedagógico-educativa e cultural, onde sobressai uma teoria da educação baseada num personalismo humanista cristão. Procurando assentar a labuta do pensamento num sólido humanismo, tentou abrir a cultura aos valores

do espírito na esteira de uma síntese interdisciplinar sobre o homem, o mundo, o cosmos e Deus, remando contra a corrente da especialização reducionista.

Segundo a síntese poderosa de M. Ferreira Patrício, Manuel Antunes afirma a necessidade de fazer assentar uma teoria de formação do homem, numa antropagogia, ou seja, numa antropologia – Que podemos esperar? Que devemos fazer? Que podemos saber? Ele entende que só “uma visão global do ser humano, retrospectiva e prospectiva, passada e antecipante, permitirá a organização de um sistema educativo digno desse nome” (1973, p. 43) –, um pouco na linha da filosofia pedagógica portuguesa contemporânea, do pensamento de que são figuras luminosas Pascoaes, Leonardo Coimbra e Delfim Santos (cf. Patrício, 1985c). Escreve M. F. Patrício, considerando-se um dos discípulos deste pedagogo, que “toda a obra do Pe. Manuel Antunes é pedagógica. Ou melhor: antropagógica. Com efeito, o homem está no centro das suas preocupações. A vida de Manuel Antunes foi habitada pelo cuidado pelo homem. Ele não quis, no entanto, apenas conhecer e compreender o homem. Quis, com efeito, ajudar o homem a ser homem, a formar-se tão plenamente quanto possível como homem, a viver a sua vida de homem sob o signo do contínuo e exigente movimento do aperfeiçoamento” (1985c, p. 297).

Manuel Antunes, mais do que um humanista era um personalista cristão. Colocava a tónica no entendimento das pessoas “como seres de carne e osso que não estruturas impessoais, seres com direitos e deveres recíprocos que não apenas abstractos”, “seres solidários de um mesmo destino terrestre e ultraterrestre”. A sua reflexão pedagógica insurge-se contra os homens esvaziados de humanidade, contra o “homem-máquina”, aquele que não é capaz de liberdade e responsabilidade, contra os “homens-espuma”, alucinados e alheios de si próprios. Patrício descortina que “há todo um programa pedagógico transpositivista (...), todo um programa de acção antropagógica no pensamento educativo deste pedagogo.” É neste sentido que ele advoga o “primado das ciências do homem sobre as ciências da natureza”, contra a utopia do “cientismo míope” que distanciou o homem da sua interioridade, para que possa novamente caminhar no sentido de se conhecer melhor a si mesmo (cf. 1986, 161 e ss.).

Como mestre da história e da vida humana, aliando de forma admirável a teoria e a prática, para Manuel Antunes o ideário de fundo da educação deve ter como meta a entrega do homem a si próprio. A verdadeira educação, aquela que forma integralmente o ser humano, deve ser capaz de conduzir ao pólo apostado da alienação: homem sujeito e não objecto, pessoa em vez de coisa. Deve, portanto, combater o homem serial, que constitui a “multidão solitária”, o homem multitudinário.

Em sintonia com a doutrina do magistério eclesiástico, tal como é exposta nas encíclicas *Pacem in Terris* e *Populorum Progressio* e na Constituição Conci-

liar *Gaudium Spes* do Concílio Vaticano II, assim como em proximidade dialógica com a filosofia subjacente à *Declaração Universal dos Direitos do Homem* no tocante à educação e à cultura, Manuel Antunes acentua os traços do personalismo cristão, onde a dignidade da pessoa constitui o *leitmotiv* de toda a acção educativa e cultural (Patrício, 1985c).

Entende que uma teoria da educação tem de conter, necessariamente, uma teoria do Estado. Rejeitando todas as modalidades do Estado Totalitário, argumenta, na sua obra *Repensar Portugal* (1979), que o Estado Democrático, plural, tolerante é o único que é compatível com a liberdade e dignidade da pessoa humana. Na sua óptica, o Estado não deve ser o único, nem sequer o principal docente da Nação, mas deve ser um Estado aberto, que deve garantir a educação numa sociedade aberta. Considera, por isso, não ser possível uma verdadeira revolução política sem esta ter sido antecipada e preparada por um projecto educativo, ou seja, por uma *theoria* e uma *praxis* pedagógicas.

Uma das suas obras mais importantes, que condensa as suas reflexões mais significativas sobre a educação, reúne e aprofunda um conjunto de artigos compilados sob o título de *Educação e Sociedade* (1973), na sequência do debate ocorrido em torno da reforma educativa promovida pelo Ministro Veiga Simão. Aqui repensa a educação no plano dos princípios e dos fins, não deixando de adiantar sugestões práticas. Entende que “no contexto que é nosso, o sistema de educação, que se torna necessário redefinir, deveria girar em torno de dois pólos que mutuamente se atráissem e influenciasssem: a ciência e a sabedoria, os factos e os valores” (1973, p. 13-14). Na educação pela ciência, defende que é preciso ter em conta, qualquer que seja o ramo, o método e não apenas o conteúdo propriamente dito: “Infelizmente, no ensino liceal entre nós vigente como, por vezes, no ensino superior, o que (...) parece promover-se é a aquisição de dados e de conhecimentos, sem levar em suficiente linha de conta, nem a sua compreensão em profundidade, nem o caminho como a eles se chegou. Menos ainda parece exigir-se a sua integração numa totalidade mais vasta” (1973, p. 14). A ciência, no seu entender, deve ser fomentada com todo o empenho, mas deve essa dedicação ser acompanhada de sabedoria, de sensatez, de valores, de um sistema ético. Continua a ser cada vez mais espantosa a gritante actualidade e a necessidade deste caminho pedagógico traçado por este filósofo jesuíta para a edificação um saber interdisciplinar tendente à construção de uma sabedoria de vida e para a vida e não um amontoado confuso de conhecimentos.

Antunes foi também um pedagogo “prospectivista”. Nesta linha, entendia que a educação do futuro deveria ter em conta três vectores fundamentais: “Fé na Ciência; confiança na Imaginação; abertura à Transcendência” (Patrício, 1986, p. 164), para que todas as dimensões do homem sejam valorizadas e se torne possível levar a cabo o seu programa ideal de educação: “a educação do homem

todo e de todo o homem”, como projecto existencial de toda uma vida e da vida toda, de toda a sociedade e da sociedade toda. Nesta base teórica se funda a sua reflexão sobre a educação permanente. Por seu lado, considera que a educação deve ser enraizada na matriz cultural dos educandos. Daí que ao repensar a educação em Portugal, repense na linha da sua integração valorizante da cultura portuguesa para que “a educação portuguesa seja educação e seja portuguesa” (1986, p. 181).

O padre Manuel Antunes concebe o processo educativo como intrinsecamente relacional e dialogal baseado no cultivo da relação entre educador e educando e entre este consigo mesmo, de modo a conduzir a um aperfeiçoamento humano, que ele define como a “capacidade educacional do homem” (1973, p. 32). De acordo com o seu pensamento, a teoria da educação deve fundar-se numa teoria da cultura, reivindicando uma ligação íntima entre ambas. Neste sentido, entende por educação “não o simples processo da didáctica escolar, mas, no sentido mais largo, toda a aquisição, transmissão, renovação e criação de ideias, de comportamentos, de formas e de símbolos expressivos”, ou seja, “mais sinteticamente: a educação é a reflexão e o projecto de uma cultura” (1973, p. 11). A sua filosofia educativa discerne a educação como um processo de humanização e de regeneração social, o meio certo para fazer face às crises inevitáveis da sociedade humana: “na crise radical que atravessa o mundo e à qual nenhuma nação e mesmo nenhum indivíduo escapam ou sequer, no limite, podem escapar, a educação constitui um dos básicos elementos salvadores” (1973, p. 35). Isto porque a “noção de educação remete, desde logo, para as concepções últimas do Homem, do Mundo e da Vida, para a questão dos fins e dos meios, para a floresta altamente embrenhada das implicações da natureza na cultura e da cultura na natureza, para o universo, mais delicado e embrenhado ainda, das relações entre indivíduo e sociedade, e, entre estrutura e gènesese, entre essência e história” (1973, p. 35).

A filosofia e a teologia têm, na classificação e possível resolução desses problemas, uma posição fulcral. Mas, para o mesmo efeito, contribuem necessariamente tanto as ciências da natureza e as ditas exactas como as humanas; na verdade, a totalidade do saber humano, sabiamente orientado, sobre o Homem, o Mundo e a Vida. Para tal, considera o método lexiológico insuficiente e também não é satisfatório o da “circum-navegação” pelas teorias e definições que da educação têm sido dadas e formuladas. A metodologia que se lhe afigura mais apropriada é a de “tentar relacionar certos temas que a educação implicar ou tentar justificar uma definição escolhida entre as várias possíveis” (1973, p. 38). Este pedagogo concebia que nada seria mais perigoso do que orientar a educação por ideias incompletas, assumidas com cariz dogmático e totalizante:

“uma educação ou é total ou simplesmente não é. Uma educação ou tem em conta *todas* as aspirações do homem ou não passa de um logro” (1973, p. 38).

O seu pensamento pedagógico é essencialmente axiológico, isto é, pensa a missão da educação como uma acção promotora e instauradora de valores, pois o valor é entendido como o pólo aglutinador de tudo o que é educativo. A educação é um projecto construído a partir de uma relação interpessoal. A essência dessa relação é, “nos seus termos mais simples uma consciência e uma liberdade” (1973, p. 39).

O autor escreve ainda sobre outras áreas temáticas de vários campos do saber, sempre com olhar arguto e atento, levantando questões e apontando sugestões pertinentes. A sua grande preocupação consiste sempre em integrar criticamente os conceitos e as suas inter-relações pluri-significativas. Os seus diversos artigos publicados na *Brotéria* apresentam reflexões sistemáticas sobre problemáticas que vão desde a reforma do ensino superior, educação permanente, a ética e o pluralismo político, a filosofia, a teologia até à crítica literária. A sua análise aponta insistentemente para a necessidade de fomentar um espaço de participação alargada e crítica dos vários intervenientes na “empresa” da educação, para o incremento de uma criatividade aberta que promova e eleve o homem e coloque as suas estruturas acessórias ao serviço de uma maior eficácia e proficuidade de resultados. Verifica que o homem contemporâneo tem a consciência cada vez mais radicada de que, hodiernamente, tudo está em questão – princípios e preceitos, formas e conteúdos, estilos e modelos de vida. Logo, os caminhos que se abrem ao homem são, como nunca foram, “impressionantemente numerosos e labirínticos.” Por isso, entende ser uma tarefa “fundamental e urgente, pensar a educação” (1973, p. 33).

Um aspecto curioso e significativo que, por fim, nos cumpre salientar, entre os muitos aspectos notáveis do seu perfil biobibliográfico, foi o facto de ter usado 124 pseudónimos para assinar diversos artigos seus na *Brotéria*. O recurso intensivo à pseudonímia pode ser explicado pela necessidade de fabricar aparência de diversificação autoral quando precisava de escrever vários artigos num mesmo número da revista, quer ainda como estratégia para iludir a censura do Estado Novo que averiguava mensalmente os conteúdos publicados. Dos seus 124 pseudónimos já identificados damos a conhecer os nomes/faces do autor que mais uso fez da pseudonímia na história da cultura portuguesa: A. M. Oleiro, A. Pinhal da Cruz, A. Vítor Ferreira, Abel Moradal, Adolfo Simões, Alberto Sobreira, Almiro Fortes, Altino Dias de Lima, Álvaro de Sousa Crato, Álvaro Ribeira Clara, Alves Cruz, Alves Vidigal, André Venestal, Ângelo d’Álvaro, António Trízio, Artur Gomes de Leda, Artur Mongueira, Bento de Serpa, C. de Freitas Manso, C. de Lemos, Carlos Amaral, Carlos Clímaco, Carlos Cumeada, Carlos Horta de Sousa, Carlos Mota, Carlos Neto, Carlos Nunes, Carlos Orvalho, Carlos Ou-

teiro Cruz, Daniel Peres, Dário Diniz, Duarte de Campos, Duarte de Figueiredo, Eduardo Santos Cruz, F. Bravo Gomes, F. de Sousa Santos, F. Lucílio, F. Moradal, Fernando de Serpa, Fernando Relvas, Filipe Almor, Filipe Costa, Flávio Dias, Flávio Ribeiro, Flávio Rodrigues, Francisco Outeiro, Franco de Lima, Gabriel Mira Belmar, Gabriel Vagos, Henrique de Freitas, Horácio Alves, Irénio Figueira, Ivo Castel-Velho, Ivo Lares, J. A. Nunes, J. da Costa Amioso, J. Lifar Filipe, J. Mira de Freitas, Jacinto Alves, João Delta de Sousa, Jorge de Castro, José de Oliveira Ascensão, José Gomes Claro, José Pedro Lavrador, L. da Cunha Novo, L. de Bouçô, L. Fratel, L. Lente Rodrigues, L. Pronto de Sousa, L. Sales Filipe, L. Santos Duarte, Leal de Lemos, Leonel Cardigos, Licínio Alves, Lionel Dias Novo, Lucínio Faro, Luís Amioso, Luís Bonfim, Luís Castelo, Luís Claro Luís, Luís d'Isna, Luís de Freitas, Luís Dias de Bivar, Luís Franco de Sousa, Luís Ladeira, Luís Maxial, Luís Mendes de Aveiro, Luís Mileu, Luís Mira de Lima, Luís Parreira, Luís Peral da Silva, Luís Portel, Luís Rainho, Luís Sirgado Nunes, Luís Sobral Nunes, Luís Sorvel, Luís Vergão, M. Pinhal da Cruz, M. Simas, M. Veiga da Ponte, M. Veiga-Beiriz, Manuel Avelar, Mauro Diniz, Neves de Lima, Nuno Vieira de Pena, Orlando Cruz, Paulo Ermida, Pedro Lages, Pedro Lobo de Góis, Pedro Marçal, Pedro Palhais, Pedro Pereira, R. Dias de Lagos, R. N. dos Santos Lopes, Raul Santos, Rogério de Campos, Santana Claro, Sereno Silva, Sérgio Orvalho, Tiago do Canto e Silva, Vaz Sobral, Vítor Lança de Frias e Vítor Regorige.

Só na *Brotéria* escreveu 410 artigos: 252 deles foram assinados com estes seus múltiplos pseudónimos e ainda outros 90 textos com o seu nome abreviado: M. Antunes. Além desta vastíssima publicação periódica regular, colaborou noutras revistas académicas e eclesiais, nomeadamente na *Revista Portuguesa de Filosofia*, na *Euphrosyne* e na *Revista da Faculdade de Letras*. Como remate, não podemos esquecer as numerosíssimas entradas (mais de duas centenas e meia) que redigiu para a *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* publicada pela Editorial Verbo, da qual foi director da secção de Literatura. Os textos assinados por Manuel Antunes nesta Enciclopédia de referência, como na *Enciclopédia Logos* da mesma casa editora, propõem sínteses profundas para iniciação a diferentes temas que trata com um saber e uma acuidade fora do comum. Na verdade, a vida e obra de Manuel Antunes representam um legado invulgar para a cultura portuguesa e europeia, o que de melhor merece ficar registado na história das ideias e das práticas do século XX português.

Ainda hoje permanece um reconhecimento surpreendentemente unânime em afirmar que Manuel Antunes marcou indelevelmente várias gerações de alunos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa na segunda metade do século XX. Podemos mesmo afirmar que se construiu aquilo que podemos chamar uma escola de admiração em torno da figura de Manuel Antunes por parte dos alunos

e de muita gente que, de diferentes modos, conheceram e conviveram com este Professor de Letras e Padre Jesuíta. Dois grandes palcos deram visibilidade ao seu extraordinário talento intelectual e grandeza humana: a Casa de Escritores dos Jesuítas como redactor e diretor da *Brotéria* e as salas de aula da Faculdade de Letras, nomeadamente o Anfiteatro I, onde regeu, entre outras, a célebre cadeira de História da Cultura Clássica.

A sua cultura vastíssima, a sua forma peculiar de ensinar e cativar os alunos pelo poder avassalador do seu saber, o seu exemplo pessoal, o seu modo de acolher, de conversar, de disponibilizar-se, de ouvir, a sua palavra fina e assertiva, a sua forma de pensar e de sintetizar um pensamento acutilante, prospectivo e lúcido sobre o passado, presente e o futuro, a sua direção e intervenção cultural à frente da Revista *Brotéria*, o seu empenho pela renovação da Igreja e da Companhia de Jesus, a sua resistência discreta mas proactiva contra o regime ditatorial, a sua capacidade de abertura e diálogo ecuménico em relação ao outro, ao que pensava de maneira diferente, fizeram de Manuel Antunes um mestre da palavra sábia e da vida digna.

A extraordinária produção escrita, primeiramente dispersa em artigos publicados principalmente no órgão por excelência de cultura dirigido pelos Jesuítas, a Revista *Brotéria*, acompanhada por décadas de magistério exigente na Faculdade de Letras como professor e na orientação espiritual como padre, foram fecundas de linguagem nova, da criação de uma mundividência esclarecida à luz de valores e critérios humanistas e cristãos cimentados numa reflexão que dialogava com as grandes correntes do pensamento e a tornava interrogadora de modelos estáticos e rasgava, de facto, horizontes novos de compreensão do homem e do cosmos.

Todos aqueles que tiveram o privilégio de conhecer e conviver com este homem especial, testemunham a importância fecundante do seu ensino, da sua palavra para a formação de um pensamento crítico, de uma visão profunda da cultura, de uma forma qualificada de ensinar e de estar na vida.

BIBLIOGRAFIA DE: *Ao encontro da palavra*, Lisboa: Liv. Morais, 1960; *Do espírito e do tempo*, Lisboa: Ática, 1960; *História da Cultura Clássica*, Lisboa: Texto policopiado, 1960-1961; *Função da Teologia no mundo de Hoje*, Lisboa: Edições Brotéria, 1967; *Notas sobre o carácter dramático do Fédon*, Separata de *Euphrosyne*, vol. 1, Lisboa, 1967; *Indicadores de civilização*, Lisboa: Verbo, 1972; *Grandes derivas da História Contemporânea*, Lisboa: Edições Brotéria, 1972; *Educação e Sociedade*, Lisboa: Sampedro, 1973; *Grandes contemporâneos*, Lisboa: Verbo, 1973; *Repensar Portugal*, Lisboa: Multinova, 1979; *Ocasionalia: Homens e ideias de ontem e de hoje*, Lisboa: Multinova, 1980; *Os Gregos e o espírito científico*, Separata da *Ver Ciência*, n.º 1; *O problema da certeza no último Wittgenstein*, Braga: Faculdade de Filosofia, 1982; *Legómena: Textos de teoria e crítica literária*, Org. e selecção de M. Ivone de Ornelas de Andrade, Lisboa: INCM, 1987; *Teoria da Cultura*, coord., revisão e notas de M. Ivone Ornelas de Andrade, Lisboa: Colibri, 1999.

Toda a obra do padre Manuel Antunes foi publicada recentemente com inéditos desconhecidos: *Obra Completa do Padre Manuel Antunes, sj*, Edição Crítica, Coordenação Geral de José Eduardo Franco, 14 volumes, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005-2012.

Obras que prefaciou: Graham Greene, *O nó do problema*, Lisboa: Ulisseia, 1964; Victor Buescu, *Hespéria: Antologia de Cultura Greco-Latina*, Lisboa: Livraria Escolar Editora, 1964; Alain Guilhermou, *Os Jesuítas*, Lisboa: 1977.

BIBLIOGRAFIA SOBRE: António Leite, "Padre Manuel Antunes, S.J. (1918-1985)", in *Brotéria*, vol. 120, 1985a, p. 243-252; José Eduardo Franco, *Brota Educação. História da Brotéria e do seu Pensamento Pedagógico*, Lisboa: Roma Editora, 1999, p. 359-365; Hermínio Rico, José Eduardo Franco (coords.), *Fé, Ciência, Cultura. Brotéria – Cem Anos*, Lisboa: Gradiva, 2003, p. 177-187; Manuel Ferreira Patrício, "Notas sobre o pensamento pedagógico de Manuel Antunes", in *Brotéria*, vol. 121, 1985b, p. 297-316; Manuel Ferreira Patrício, "A antropologia de Manuel Antunes", in *Brotéria*, vol. 121, 1985c, p. 540-554; Manuel Ferreira Patrício, "A educação para amanhã na pedagogia de Manuel Antunes", in *Brotéria*, vol. 122, 1986, p. 163-181; Joaquim Coelho Rosa, "Manuel Antunes", in *Enciclopédia Logos*, vol. I, Lisboa-S.Paulo, 1989, cls. 318-320; Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, *Homenagem a Manuel Antunes*, Lisboa: s.n., 1985; J. Vaz de Carvalho, "Manuel Antunes", in *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, vol. I, Roma-Madrid: IHSJ e UPC, 2001, p. 200-201.

Erotismo e escatologia: inquirições senianas¹

Jorge Fazenda Lourenço²

Para a Gena, amor sem fim.

Quero começar por agradecer à criadora do Prémio Jorge de Sena, rara iniciativa amorosa em relação a um poeta que tantas vezes se sentiu um indesejado. Quero agradecer aos membros do júri por terem premiado, por unanimidade, uma obra tão breve, mostrando que os livros, como as pessoas, não se medem aos palmos. Quero agradecer à Guimarães Editores, nas pessoas de Vasco Silva e Ana Cunha, não só por terem dado a lume esta obra, como por a terem posto a concurso, abrindo, ao mesmo tempo, uma colecção destinada exclusivamente aos estudos senianos. Quero, evidentemente, agradecer ao Montepio Geral, de que por sinal sou mutualista, bem como ao CLEPUL e à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Quero lembrar as presenças de alguns ausentes, em especial de Mécia de Sena. E quero festejar muitíssimo a presença de familiares, entre os quais o meu neto Afonso, a presença de amigos, a presença de colegas, colaboradores e estudantes da Universidade Católica, por partilharem comigo esta cerimónia de entrega do Prémio Jorge de Sena 2012 a *Matéria Cúmplice*. Como diz a canção de Tom Jobim, "é impossível ser feliz sozinho".

Deixem-me aproveitar a ocasião para vos falar um pouco da obra premiada, cujo título eu fui buscar a um antigo poema meu, que anda felizmente perdido. Há já aqui, nesta *Matéria Cúmplice*, livro comemorativo dos meus trinta anos de Jorge de Sena, alguma coisa de escatológico, ou seja, de um fim que vem atribuir sentido a um percurso, que vem dar uma sentida finalidade a uma relação que

¹ Texto lido na sessão de entrega do Prémio Jorge de Sena 2012, em 4 de Junho de 2013, acrescido de pequenas clarificações, notas e referências bibliográficas.

² Universidade Católica Portuguesa.

teve algures um princípio. Sentido e finalidade que o subtítulo, nas suas alusões musicais, mas também arquitectónicas, e até mesmo performativas, procura iniciar: *Cinco aberturas e um prelúdio para Jorge de Sena*. Mas o desejo de continuar a falar sobre as coisas do poeta, ou, simplesmente, o desejo do poeta, parece ter vencido aquilo que parecia ser a promessa de um fim, a crer no poema de Catulo que lhe serve de ante-câmara. É que me dei conta da falta de duas aberturas, ou melhor, de uma dupla abertura, que eu queria, pelo menos, deixar esboçada. A uma falha corresponde um desejo. E, no fim de tudo, tinha-me dado o projecto de um novo fim: estudar as relações entre erotismo e escatologia na obra de Jorge de Sena. É desse estudo, agora iniciado, que eu vos trago aqui as primícias, numa exposição muito breve. Como já entenderam, sou um adepto da brevidade, e também, ou sobretudo, porque o debuxo está ainda naquela fase dos riscos e gatafunhos em que o próprio debuxador se perde. Arrisquemos, contudo, algumas ideias.

A importância do erotismo em Jorge de Sena é conhecida. Tem tido tratamento nalguns ensaios soltos ou no contexto de estudos sobre aspectos diversos da sua obra. Sempre que se procura caracterizar a poesia ou a ficção de Jorge de Sena, a presença de Eros, o amor-desejo, é sublinhada. Mas está faltando um estudo global do erotismo seniano, estudo esse que deve começar por ter em conta o amplo enquadramento mitológico que a sua obra, e em especial a sua poesia, exige. A presença da mitologia clássica na obra de Jorge de Sena é muito forte. É até insuportável que os panoramas sobre “temas clássicos” ou a “herança clássica” na literatura portuguesa, relativos à contemporaneidade do autor, elaborados pelos mais reputados especialistas, ignorem olímpicamente o poeta, como se a mitologia surgisse nela apenas ocasionalmente. Gostava de vos citar, a este respeito, a posição de Jorge de Sena, paradoxalmente interessante:

Sou eu contra as mitologias, quando, em tantos dos meus poemas, se faz apelo aos deuses? É este apelo, como a presença deles, uma complacência retórica? Sendo contra as mitologias, creio, porém, ou pretendo crer, realmente neles, ou na existência de forças que eles representam, e a que o cristianismo, com as suas sequências de ateísmo tão primário como ele, veio trazer uma marca de inibição, proibição, negatividade. Assim sendo, como conciliar a minha visão do homem como o ser que nega a natureza, com o desejo de que os deuses, ou quem por eles, possam regressar? Como conciliar essa crença, se o é, nos deuses, com um integral ateísmo? (Sena 2005, 195).

Esta série de perguntas surge num texto (encomendado) sobre a “Primavera” e as respostas surgem no parágrafo seguinte. Proponho que fiquemos apenas com as perguntas. E com a seguinte observação: um dos aspectos mais salientes do erotismo seniano é o seu recurso à mediação da pintura e em particular de

representações visuais da mitologia clássica, ou, em menor escala, à mediação da música, dando, assim, origem a uma dupla mediação (poesia-pintura; poesia-música).

De entre os mitos fundamentais na obra de Jorge de Sena, cabe aqui destacar os mitos da origem (genésicos, cosmogónicos), o mito da metamorfose (da regeneração, transmutação e transformação) e o mito da humana divindade, tipologia em que se inscrevem diversas figuras mitológicas ou lendárias, como Adónis, Afrodite, Caim, a Deusa-Mãe, Diónisos, Eros, Hermes, o Minotauro, Orfeu, e muitas outras.

Falemos do amor. Que Eros é esse que predomina nos textos senianos? É, evidentemente, o eros demiurgo das mais antigas cosmogonias, ou seja a energia vital do amor-desejo, força de atracção e união; é o génio intermediário entre os deuses e os homens, apresentado por Diótima n' *O Banquete* de Platão, ou seja, um Eros-daimon, um semi-deus, um deus humano, tal como aparece n' *O Físico Prodigioso*; é, neste contexto, um Eros hermético, com as suas andanças, ou se quiserem, um misto de Eros e de Hermes (veja-se o poema "Metamorfose"³, de *Fidelidade*); é aquela força eternamente inquieta e insatisfeita, gerada, no jardim dos deuses, pela união de Poro (o expediente) e de Pénia (a pobreza), como sucede em *Sinais de Fogo* ou no conto "A Grã-Canária".

Um segundo aspecto a ter em conta, enquanto moldura hermenêutica para estas questões de erotismo e escatologia, é a noção, e a prática, que Jorge de Sena tem da poesia como *erecção* e *dejecção*; como uma actividade corporal, vulcânica, em que o poema é desejo de poesia e alívio urgente de uma tensão (ver ainda *Sinais de Fogo*). Em Jorge de Sena, o acto poético é entendido, assertivamente, como um tomar da palavra, um erguer da voz, um levantar de um edifício verbal. Há uma libido no verbo seniano, relativa a um Eros demiúrgico, energia criadora, força de unificação e conexão, que é desejo de mundo e, antes de mais nada, desejo de beleza. Como diz o final de "Estranho encontro" (Sena 2015, 829):

[...]

Caro estrangeiro, eu disse, aqui não há lágrimas nem choros.
Não há, disse ele, vemos pelos anos não-vividos
o irremediável. A esperança que terá tido
era também da minha vida; também eu fui sem freio
atrás da beleza desenfreada do mundo, o que
não é calmo em olhares, em tranças de cabelo
mas ri-se do seguro passar do tempo.

³ Especificamente, os versos 19-20: "com um pé sobre outro pé e os calcanhares / um pouco soerguidos na lembrança de asas" (Sena 2013, 249).

Por outro lado, o poema aparece como o produto de uma experiência de mundo e de uma mundividência que é digerida, assimilada e transformada num objecto verbal, que precisa de ser expelido. Esta concepção orgânica é também ela escatológica. Também, porquê? Porque reúne dois conceitos de escatologia com origens etimológicas diferentes (*eschaton* e *skaton*), que a língua portuguesa (traço cultural significativo), ao contrário de outras, grafa do mesmo modo. Mas a homografia e a homofonia não são, em Jorge de Sena, fortuitas. Parece mesmo tenderem para a homologia. Vejam-se, entre outros exemplos, os poemas “O desejado túmulo” e “Camões na Ilha de Moçambique”, ou a novela *O Físico Prodigioso*. E lembremo-nos de que os excrementos têm, em muitas religiões ditas primitivas, um valor sagrado, ritual, e também simbólico e esotérico. Em termos gerais, o excremento representa uma parte importante da força vital daquele (pessoa ou animal) que o expeliu (cf. Chevalier e Gheerbrant 1982, 425). O excrementício, como o excesso e a orgia ritual, é expurgatório, purificador. O mais desvalorizado é o que tem mais valor. O mais baixo é o mais alto. O último é o primeiro. Mas também: no fim está o princípio.

Uma terceira ordem de considerações diz respeito às convicções religiosas do autor, a relacionar com as palavras acima citadas sobre a presença da mitologia na sua obra:

Religiosamente falando, posso dizer que sou um católico mas não um cristão – o que significa que respeito na Igreja Católica todo o velho paganismo que ela conservou nos rituais, nos dogmas, etc., sob vários disfarces, tal como a Reforma protestante não soube fazer. Acredito que os deuses existem abaixo do Uno. Mas neste Uno não acredito, porque sou ateu. Contudo, um ateu que, de uma maneira de certo modo hegeliana, pôs a vida e o seu destino nas mãos desse Deus cuja existência ou não-existência são a mesma coisa sem sentido (Sena 1977, 256).

A declaração é paradoxal, e deixamo-la sem grandes comentários, a não ser que este paradoxo parece dar expressão a um conflito interior, irrevogável. Conflito que não pode deixar de interpelar crentes e não-crentes, espero, ao lermos o que dizem os poemas e outros textos do autor. Entretanto, talvez possamos aplicar a Jorge de Sena o que por vezes se diz de Ernst Bloch. Que estamos perante um “ateu religioso”. Não há aqui espaço para estendermos esta questão. Testemunharei, apenas, que numa pequena estante em que Mécia de Sena isolou os últimos livros adquiridos por Jorge de Sena se encontrava, entre outros, *O Princípio Esperança*, de Ernst Bloch.

Para lá de todas as declarações de autor, sempre importantes, Jorge de Sena, a partir do momento em que se publica, e sobretudo a partir do fecho biográfico da sua obra, começa a ser lido, retroactivamente, pelos seus poemas, pelos seus contos, pelos seus textos de criação literária. Creio que ele tinha consciência

plena disso, como quando, por exemplo, se dirigiu aos seus leitores, no final do prefácio (de 1960) à 1.^a edição de *Poesia-I*:

Quanto aos leitores de versos [...] esses lerão, estou certo, os poemas. E lê-los-ão como esperei sempre que eles fossem lidos: não com os olhos, mas com os ouvidos, para que os penetre a música que a esses versos foi negada, com a inteligência, para que os versos se iluminem da compreensão que aguardam, e com o coração, para que esses versos possam palpitar do amor e da devoção à vida que, postos neles por mim, só palpitarão livres e vivos na plenitude alheia. Porque alheios, sobretudo alheios, é que versos são (Sena 2013, 730).

Grande parte do vocabulário fundamental de Jorge de Sena, como acontece com outros poetas portugueses, está cheia de expressões com evidentes ressonâncias bíblicas, sagradas e religiosas: testemunho, peregrinação, itinerário espiritual, convívio das testemunhas, anos de servidão. É claro que estas e outras expressões são o preço que a linguagem paga à pertença de uma cultura, mas representam também, e isto é decisivo, sobretudo quando usadas insistentemente, escolhas conscientes, âncoras lexicais, modos de situar-se culturalmente e de dialogar com os outros, mesmo que a reiteração aponte, por vezes, para uma utilização irónica desse vocabulário (caso de *Peregrinatio ad loca infecta*, título de uma colectânea que parodia *Peregrinatio ad loca sancta*, guia dos peregrinos da Terra Santa).

Para Jorge de Sena, “toda a poesia [...] é uma meditação *moral*. Sem dúvida que o não é (ou não deve sê-lo) num sentido normativo; mas indubitavelmente o é num sentido *escatológico*, de inquirição aflita sobre as origens e os fins últimos do Homem” (Sena 2013, 376; Post-fácio de *Metamorfoses*). Reparem na expressão “as origens e os fins últimos”. É que toda a preocupação com o fim pressupõe uma atenção à origem. E é isso mesmo que encontramos na obra de Jorge de Sena. Mas ligar o fim ao início pressupõe ainda uma demanda: preencher de sentido a existência humana, atribuindo-lhe uma significação que transcenda os limites da sua duração terrena. A ideia do regresso dos deuses, ou a necessidade do seu regresso, verbalizada, sobretudo, na sua poesia, tem a ver com a correspondente tomada de consciência de uma degradação da vida humana e subsequente necessidade de um resgate, regeneração, renascimento, recriação do mundo, que o poeta afirma ser possível apenas, ou por antecipação, a nível estético (e aqui voltaríamos a Ernst Bloch e à função utópica da literatura). “E sem o perdão dos deuses – diz o poeta – como poderemos sobreviver, neste mundo moderno que perdeu por completo a noção do *sagrado*, que o mesmo é dizer do valor da vida humana enquanto tal, em face da morte eterna?” (Sena 2005, 206; “Discurso do Prémio Etna-Taormina”).

Deixo apenas alguns exemplos de textos em que surge este entrançado de questões: os contos de *Génesis* (“Paraíso perdido” e “Caim”), a sequência de sonetos “Génesis”, o ciclo de sonetos *As Evidências*, cujo primeiro título foi “Novo Génesis”, a série de poemas sobre o Natal e o Ano Novo, a sequência de poemas *Metamorfoses*, a novela *O Físico Prodigioso*, a sequência *Sobre esta praia... Oito Meditações à beira do Pacífico*, o seu testamento poético, poemas como “Eternidade”, “De Docta Ignorantia” (à memória de Nicolau de Cusa), “Post-Scriptum”, “Em Creta, com o Minotauro”, “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, “A Morta, de Rembrandt”, “A morte, o espaço, a eternidade”. Sem esquecer o poema “Glória”, de 1942, que fecha com um verso espantoso: “Um dia nos libertaremos da morte sem deixar de morrer”.

Passemos, então, às últimas coisas. É delas que trata a escatologia. E as últimas coisas, ou os fins últimos das pessoas e do mundo (o fim do tempo e o fim dos tempos), são a morte e, do ponto de vista teológico, o juízo final e a eternidade (a vida para além da morte). As doutrinas escatológicas comportam uma promessa de ressurreição, ou de regeneração, o que significa que “nas escatologias, o essencial não é o Fim, mas a certeza de um *novo começo*. Ora este recomeço é, a bem dizer, a réplica do começo absoluto, a cosmogonia” (Eliade [1963], 67). E é essa circularidade que está plasmada na estrutura e no enredo da novela *O Físico Prodigioso*, em que o fecho é simultaneamente abertura, ainda que a história não se repita (a ressurreição final do corpo, nesta novela, não condiz com o mito do eterno retorno). Circularidade e abertura que marcam também a sequência *Metamorfoses*, obra publicada há 50 anos, a que pertence o poema fundamental sobre estas questões, intitulado, justamente, “A morte, o espaço, a eternidade”.

Esta circularidade paradoxal, que se fecha abrindo para um desfecho desconhecido, é expressão de uma tensão erótica (manter vivo o desejo) e, uma vez mais, de um conflito. Um conflito que diz respeito à concepção do tempo. Um conflito entre o tempo das metamorfoses e o tempo da história. Um conflito entre o tempo cíclico (da natureza, da mitologia, de algumas religiões) e o tempo linear (do zoroastrismo, do judaísmo e do cristianismo, e da modernidade progressiva). O que encontramos em Jorge de Sena é uma tensão entre estas duas concepções do tempo (de que já tenho falado noutras ocasiões), que é ela própria uma tensão erótica, uma vez que é o desejo (poético) de criar um mundo outro neste mundo, um mundo regido pela beleza (a conjugação platónica do belo e do bom). Essa tensão entre cronologia e metamorfose é por ele resolvida, dialecticamente, no próprio fazer da poesia, enquanto trabalho órfico, de descida, penetração, através da figura da espiral. É o que se pode ler no poema homónimo, “Espiral” (Sena 2013, 89), na primeira e na última estrofe:

Um só poema basta para atingir a terra,

caminho de todos os poemas,
sinal de todas as graças,
poço de todas as águas,
tenham ou não tenham olhos que as chorem.

[...]

E o poema infiltra-se de perto,
deixando à superfície
uma ligeira espuma poética representando o poeta
de olhos abertos para a espiral dos tempos.

O que o poeta contempla, medita, “de olhos abertos para a espiral dos tempos”, é, precisamente, o sentido da mudança contínua das formas no decurso do tempo.

Creio que tem ficado mais ou menos claro que, no caso de Jorge de Sena, a questão da escatologia (o conjunto de crenças e doutrinas sobre os fins últimos do homem e do universo) estabelece sobretudo relações com cosmogonias, teogonias, teleologias, utopias e teorias do “fim da História” (Hegel, Marx, etc.), e não com milenarismos e apocalipses, mesmo no sentido próprio de apocalipse, ou seja, revelação.

Recordemos três ideias fundamentais acerca da escatologia, expostas por Paul Fiddes, com base no pensamento de, respectivamente, Frank Kermode, Northrop Frye e Paul Ricœur (com afinidades em Ernst Bloch). Três ideias complementares que eu julgo reencontrar, reelaboradas, em Jorge de Sena: o fim organiza a história humana; o fim revela um mundo desejado; o fim abre a esperança⁴.

“O princípio fundamental das religiões é o da negação do fim automático do eu individual, fim esse desencadeado pela morte” (Leach 1976, 59), ou anunciado por uma doença mortal, ou simplesmente reconhecido como consciência da finitude humana. O que parece novo na escatologia cristã, mas que, devemos reconhecê-lo, é já de escatologias anteriores ao cristianismo, nomeadamente a da tradição órfica, com as suas descidas ao Averno, ou aos infernos, ou seja, aos reinos inferiores (cf. Brunel 1974, 188), é que ela pressupõe uma soteriologia, isto é, uma doutrina da salvação espiritual. E o que é realmente novo na soteriologia cristã é que ela está ligada a uma doutrina do amor. Deus é amor. E com a ressurreição de Jesus, a vida do crente recebe, no dizer de Paul Veyne, “uma significação eterna no interior de um plano cósmico”. Deus é o alfa e o ómega.

⁴ Paul Fiddes assinala quatro entendimentos da escatologia que procura articular num diálogo entre a literatura e a teologia cristã: “We have now surveyed four suggested effects of the end of a piece of creative writing: (1) the end organizes and unifies the whole [Kermode]; (2) the end expresses human desire [Frye]; (3) the end defers meaning [Derrida]; and (4) the end opens future possibility [Ricœur; Bloch]” (Fiddes 2000, 49).

É aqui que reencontramos, na perspectiva de Jorge de Sena, que não dissocia o amor da sexualidade, o deus Eros, palavra que significa, justamente, *o amor* (o artigo definido é sempre importante), enquanto princípio vital, organizador e recriador do cosmos, representado naquele corpo prodigioso que dá o título, que não o nome, à sua novela de 1964. Costumo dizer que *O Físico Prodigioso* é o evangelho do amor segundo Jorge de Sena. O cavaleiro andante desta novela de ambiência medieval é, evidentemente, um peregrino, e representa *o amor invicto*. Mas temos de fazer agulha para o poema “A morte, o espaço, a eternidade”.

O poema “A morte, o espaço, a eternidade” (Sena 2013, 355-360), datado de “Assis, 1/4/1961, sábado de Aleluia” (esta data, em si mesma, merece reflexão), responde à notícia da morte da mãe de José Blanc de Portugal, recebida por carta (inédita) datada de Lisboa, 19 de Março de 1961. O primeiro verso do poema (“De morte natural nunca ninguém morreu.”) é dado (no sentido que Valéry lhe atribuía) por um passo dessa carta do amigo:

A Mãe morreu às primeiras horas do Natal passado e eu não sou tão bom cristão que o tivesse podido aceitar como o melhor presente de Natal que Deus nos podia dar. Para mim a melhor e única prova de que a morte não é *natural* é a humanidade, com milhões de anos de idade, ainda se não ter habituado a ela.

A negação da morte como um facto natural, que não é uma recusa da morte, vai constituir-se como um dos temas recorrentes do poema (versos 1, 2, 11, 15). Como uma espécie de frase melódica (ou *leitmotiv*), que se vai progressivamente enlaçando ou cedendo a passagem a outros temas e variações. Não vou, evidentemente, analisar aqui, à vossa frente, este poema de 127 versos. Deixarei apenas alguns apontamentos, em jeito de paráfrase.

De um ponto de vista histórico e antropológico, a negação da morte como um facto natural está ligada à consciência do tempo que surge com as primeiras sepulturas, com o primeiro culto dos mortos. A morte é, portanto, um acontecimento cultural. Como diz o poema “A morte, o espaço, a eternidade” (vv. 26-27), “A morte é natural na natureza. Mas / nós somos o que nega a natureza [...]”. Daí (vv. 2 a 15), não ter sido para morrer que nascemos, falámos, descobrimos a ternura e o fogo, inventámos as artes, sonhámos, imaginámos os deuses e até “ter alma”. Por consequência, se não somos seres para a morte, nascemos para a glória, ou, como diz o verso 30, “Para emergir nascemos”. Esta ideia, repetida nos versos 34 e 119, é, com diversas modulações, o segundo tema recorrente deste longo poema. A revelação desta finalidade para a existência humana conduz, por sua vez, à ideia expressa, no verso 56, de que “Não há limites para a Vida. Não” (repare-se na reiterada ilimitação). E é nesta conjunção do ilimitado (estou a utilizar o vocabulário do poema) com “esta ascensão, esta vitória, isto / que é ser-se humano, passo a passo, mais”, que o espírito se amplia, até “ser

o espírito / sempre mais vasto do Universo infindo” (vv. 82-83). Este movimento ascensional representa a elevação do género humano a uma dignidade superior (estamos todos a pensar na ideia de assunção). Daí, versos 86-87, que o poeta retome aquele citado verso do poema “Glória”, num eco também de Camões (“[...] aqueles que [...] / Se vão da lei da Morte libertando” [*Os Lusíadas* I, 2, 5-6]): “[...] até que / a Vida seja de imortais que somos / no instante em que da morte nos soltamos”.

A questão fulcral, que é um desafio que esta Ode à Vida nos propõe, não está em reconhecer que “desde sempre se morreu” (v. 51). A questão, que é uma questão cultural, está no modo como entendemos e encaramos a morte. Se o fizermos sem resistência, com o entendimento de que a morte é natural, estaremos traindo a própria vida, na medida em que, para o poeta, “O estado natural é complacência eterna” (v. 80) e morrer “Só prova que se morre de universo pouco, / do pouco de universo conquistado” (vv. 54-55). Mas a audácia deste poema não está na verbalização desta humana insatisfação, deste inconformismo perante a morte, que leva o poeta a afirmar (vv. 78-79): “É uma injustiça a morte. É cobardia / que alguém a aceite resignadamente”. A audácia é mesmo do domínio teológico: “A Morte é deste mundo em que o pecado, / a queda, a falta originária, o mal / é aceitar seja o que for, rendidos” (vv. 88-90). E isto porque, ao contrário do esperado, “Deus não quer que nós, nenhum de nós, / nenhum aceite nada” (vv. 91-92), pois “Por cada morte / a que nos entregamos el’ se vê roubado” (vv. 105-106). Estamos perante um Deus que espera (v. 92), que deseja que pratiquemos a vida. Nesta aparente permuta, a esperança é de Deus; e, acertadamente, está em Deus. Porque Deus “se acresce” do “espírito que formos” (vv. 98-99). Mas este Deus que espera, que é espera, “não nos aguarda” (v. 103, 105). É isto que diz o poema. “Não é nos braços dele que repousamos, / mas ele se encontrará nos nossos braços / quando chegarmos mais além do que ele” (vv. 100-102).

Como entender esta maneira tão contrária de se exprimir? São João da Cruz, o poeta, falara já “ousadamente de uma reciprocidade tão absoluta entre Deus e a criatura, que, assim como a pessoa humana se recebe de Deus, também Deus se recebe dela” (Torres Queiruga 2012, 307). E o filósofo e teólogo que estou citando afirma: “a máxima comunhão com Deus não conduz à dissolução do indivíduo, mas à sua máxima afirmação” (Torres Queiruga 2012, 307). Neste sentido, o poema de Jorge de Sena parece querer dizer que Deus está dentro de nós, não é exterior a nós. Que a *morte consentida*⁵ de cada pessoa é, de algum modo, *morte de Deus* (o confronto desta ideia com a famosa frase de Hegel e,

⁵ Este é um dos *topoi* fundamentais da poesia de Jorge de Sena, legível em poemas como “Para eu murmurar à hora da morte” (“Sempre que alguém morreu à minha beira, / me convenci que a morte é consentida” [v. 1-2]; Sena 2015, 483), “Os filhos levam muito tempo a crescer” (“A morte é consentida: se a consentem?” [v. 15]; Sena 2013, 289), ou “Nel mezzo del camin...” (Sena 2015, 539), de, respectivamente, 1942, 1951 e 1962.

depois, de Nietzsche fica por explorar), uma vez que Deus é um caminho interior para a plenitude do Humano. Uma vez que Deus seremos nós se soubermos elevar-nos à altura que, em potência, é a nossa. A potência de Eros, o amor que é desejo de um amor maior. O desejo de beleza que é desejo de transcendência. A pulsão vital que nega a morte. A vontade de amplificar a vida, de expandir o tempo no espaço, que o (nietzscheano?) gesto final do poema imagina (repare-se na torção da sintaxe) como uma transmutação de valores (“para que em Espaço caiba a Eternidade”).

[...]

Quando a hora chegar em que já tudo
na terra foi humano – carne e sangue –,
não haverá quem sobre nas trombetas
clamando o globo a um corpo só, informe,
um só desejo, um só amor, um sexo.
Fechados sobre a terra, ela nos sendo
e sendo ela nós todos, a ressurreição
é morte desse Deus que nos espera
para espírito seu e carne do Universo.
Para emergir nascemos. O pavor nos traça,
este destino claramente visto:
podem os mundos acabar, que a Vida,
voando nos espaços, outros mundos,
há-de encontrar em que se continue.
E, quando o infinito não mais fosse,
e o encontro houvesse de um limite dele,
a Vida com seus punhos levá-lo-á na frente,
para que em Espaço caiba a Eternidade.

Referências Bibliográficas

Brunel, Pierre (1974), *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.

Camões, Luís de (1999), *Os Lusíadas*, ed. Emanuel Paulo Ramos, Porto: Porto Editora.

Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris: Éditions Robert Laffont / Éditions Jupiter.

Eliade, Mircea [1963], *Aspectos do Mito* [Myth and Reality], trad. Manuela Torres, Lisboa: Edições 70, s/d.

Fiddes, Paul S. (2000), *The Promised End: Eschatology in Theology and Literature*, Oxford: Blackwell Publishers.

Leach, Edmund (1976), *Culture and Communication. The Logic by which Symbols Are Connected*, Cambridge: Cambridge University Press.

Sena, Jorge de (1977), "Para um balanço do século XX – poesia europeia e outra", *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa: Edições 70, p. 253-272.

Sena, Jorge de (2005), *Poesia e Cultura*, ed. Mécia de Sena, Porto: Edições Caixotim.

Sena, Jorge de (2013), *Poesia 1*, ed. Jorge Fazenda Lourenço, Obras Completas de Jorge de Sena, Lisboa: Guimarães Editores.

Sena, Jorge de (2015), *Poesia 2*, ed. Jorge Fazenda Lourenço, Obras Completas de Jorge de Sena, Lisboa: Guimarães Editores.

Torres Queiruga, Andrés (2012), "A ressurreição. Que quer dizer: «ressuscitar dos mortos?»", in Anselmo Borges, coord., *Quem Foi/Quem É Jesus Cristo?*, Lisboa: Gradiva Publicações, p. 257-309.

Sophia de Mello Breyner Andresen: Poética da Epifania e Gnose do Absoluto

Maria Helena Nogueira Ferreira de Jesus¹

A obra de Sophia de Mello Breyner Andresen revela um lirismo extremamente sóbrio, delicadamente rítmico e musical, purificado de qualquer peso retórico ou formalismo tradicional, alimentando-se do imaginário sinestésico dos elementos naturais e no universo simbólico helênico, dando especial privilégio à paisagem marítima. Na sua obra poética, a atenção à voz das coisas tem a aparência do que de mais profundamente sensorial se encontra em Cesário Verde² e Teixeira de Pascoaes³. No entanto, a sua escuta atenta revela-se mais despojada, mais sensual, sem psicologismo, nem subjetivismo místico. Sophia aparece como a poetisa da Poesia-paisagem e do Poema-visão. E é neste sentido que a proximidade com a poética de Teixeira de Pascoaes a convida à intimidade com os elementos e com a sua grandeza intensiva, pois foi ele o poeta que cantou as “brutas formas belas” das “cousas fraternas”⁴, à imagem de um pintor cuja arte oferece as coisas “como Deus as fez/ e como Deus, sonhando, as concebeu/ bem antes de as criar”⁵. Um tal poeta combina o arco-íris das cores vitais – símbolo da primavera, da aurora, do desejo de quase infinito – com traços de carvão – portadores recantos obscuros de paisagens, nossa alma noturna. Não é surpreendente que Sophia de Mello Breyner Andresen resuma a essência da poética de Teixeira de Pascoaes de modo a revelar, projetivamente, o seu próprio

¹ CREPAL (Paris 3); Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

² Ver o poema-homenagem intitulado “Cesário Verde” [*in Ilhas*], *Obra Poética III*, Lisboa: Caminho, 1999, p. 339.

³ Ver o poema “Pascoaes” [*in Ilhas*], *Obra Poética III*, *op. cit.*, p. 299.

⁴ Teixeira de Pascoaes, “XXII” [*in Cantos Indecisos*], *Londres. Cantos Indecisos. Cânticos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 43.

⁵ Teixeira de Pascoaes, “Semelhança, II” [*in Cânticos*], *Londres. Cantos Indecisos. Cânticos*, *op. cit.*, p. 78.

entendimento, teórico e prático, do processo (o maior e o mais sagrado de todos) de escrita poética:

Desligada quase inteiramente de todas as inovações, de todas as 'descobertas', de todas as escolas poéticas da nossa época, a sua poesia nasce diretamente da paisagem. Ele próprio diz: "Meu espírito humano é o corpo da paisagem". É como se nele a luz, as Primaveras, as árvores, e as fontes se tivessem tornado conscientes e se tivessem tornado palavras⁶.

Consequentemente, se "o homem é Universo consciente"⁷, o poeta incorpora a forma hiperbólica, hipersensível e hiper-intensificada de ser homem. Para ele, "Tudo é luz e voz!", porque o seu coração "participa de toda a Natureza"⁸ e é na Natureza que jaz a Poesia na sua expressão mais pura.

Para estudar a arte poética de Sophia, é necessário entender o que a autora define como Poesia. O termo surge, por vezes em sentido geral, outras em sentido específico ou mesmo com sentido ambíguo, para significar simples género literário poético, ou para significar de modo mais ou menos indistinto o género, no seu processo de produção ou então o simples produto desse processo, o poema. É a própria autora, no ensaio "Poesia e Realidade", um documento incontornável, poderíamos mesmo dizer inaugural⁹, que procura clarificar o emprego na sua semântica e mais especificamente na sua lexicografia apresentando um tríptico organizador da polissemia deste conceito.

Esse tríptico realiza uma espécie de dedução hierárquica que procede primitivamente da "Poesia em si", que seria a poesia natural ou a poesia da natureza (a *Naturpoesie* de Novalis) e culmina na "linguagem da poesia", a poesia como obra de arte (a *Kunstpoesie* de Novalis), constituindo-se estes dois polos como dois começos ou dois momentos genéticos por excelência: o da criação divina do mundo e o da criação artística no mundo (a poesia habita os dois momentos, ela é génese e criatividade: ato puro na sua liberdade plena que vivifica e anima tudo o que toca)¹⁰. O eixo sequencial revela, portanto, a seguinte estrutura: a) poesia-natureza, b) poesia-relação, c) poesia-poema:

⁶ Sophia de Mello Breyner Andresen, "Teixeira de Pascoaes é um poeta...", *Cadernos de Poesia – Número Dedicado a Teixeira Pascoaes*, III Série, Lisboa, 1953, Fasc. 14. Reprodução fac-similada, dir. L. A. Carlos e J. M. Frias, Porto: Campo das Letras, 2004.

⁷ Teixeira de Pascoaes, "O Homem, I" [*in Para a Luz*], *Para a Luz, Vida Eetérea, Elegias, O Doido e a Morte*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 101.

⁸ Os dois versos são retirados de Teixeira de Pascoaes, "O Poeta, I" [*in Vida Eetérea*], *Para a Luz, Vida Eetérea, Elegias, O Doido e a Morte*, op. cit., p. 206.

⁹ Cronologicamente "Poesia e Realidade" (publicado na revista *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, n.º 8, 1960, p. 53-54) constitui o primeiro ensaio publicado por Sophia. Em 1960, a autora já publicara quatro livros de poesia. Este texto representa o contributo da autora para elucidar a crítica sobre algumas influências e algumas fontes que vão marcar a sua poesia. É a primeira Arte Poética de Sophia.

¹⁰ "Der echte Anfang ist Naturpoesie. Das Ende ist der zweite Anfang – und ist Kunstpoesie."

Chamamos poesia à [a] Poesia em si, independente do homem. Chamamos poesia à [b] relação do homem com a Poesia do Universo. E chamamos poesia à [c] linguagem da poesia, isto é, ao poema¹¹.

O poeta presente a Poesia em si, enquanto Realidade e Beleza por si (anterior a nós e não gerada por nós); quer entrar em relação com esse *em si* e o poema aparece como o mediador e o exercício dessa relação que permanece sempre imperfeita, frágil e inacabada. O poeta segue a via dos poemas para chegar à Poesia, mas o caminho torna-se o seu lar, a distância nunca se anula como se o objetivo do peregrino fosse a peregrinação e não o santuário.

O êxtase do encontro com as coisas, se encontro pudesse haver, assemelhar-se-ia ao silêncio e ao apagamento do eu sob o modo de uma visão sem vidente que transforma o poema numa clareira fenomenológica. A justeza do olhar identifica um rasgo interno à realidade e ao ato poético que a ele se reporta. Essa heterogeneidade, que opõe terra e mundo, que coloca todo o poema no coração de uma tensão essencial (e simultaneamente insolúvel) constituindo a sua dinâmica e a sua razão de ser. Assim, o belo evoca o bom e o justo; a estética aglomera então a ética e a política: o desejo e a experiência sensorial de justeza harmónica na relação com a terra contém um desejo de equilíbrio que procura refletir poeticamente o mundo e o tempo divididos. Está assim implicado um esforço poético de reconstrução do mundo, a fábula do mundo, anonimamente rasgado pela absurda desvitalização dos símbolos que se tornaram hoje – neste tempo dividido – um amontoado de ruínas, labirintos e monstros. O canto transforma o mundo em reino, no “meu reino, minha vida”, isto é, na relação sensível ao sensível, relação vital sempre ameaçada e restabelecida¹². Emerge assim, uma arte poética da nudez e da gnose enquanto fidelidade à imanência, dando eco à mitificação do poema e à poetização do mundo sensível paradigmáticos em Homero ou Hölderlin, Novalis ou Rilke, em Rimbaud ou Pascoaes, autores reconhecidos pela poetisa como referências importantes.

A propósito das influências reconhecidas, Sophia Andresen responde a Eduardo Prado Coelho nestes termos: “ser influenciado não quer dizer, copiar ou ser parecido – influencia-me a pessoa que revela qualquer coisa”¹³. A poetisa interpreta-se como adepta da arte do absoluto e da unidade (ou de unificação ab-

(“O verdadeiro começo é a poesia natural; o fim é o segundo começo – a poesia de arte”), Novalis, *Fragments*, Paris: Aubier Montaigne, 1973, p. 74.

¹¹ Sophia de Mello Breyner Andresen, “Poesia e realidade”, *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, n.º 8, 1960, p. 53.

¹² Nestas linhas se resumem princípios norteadores de textos teóricos de Sophia Andresen, nomeadamente “Poesia e Realidade” (*Colóquio – Revista de Artes e Ideias*, n.º 8, 1960), “Arte poética I” e “Arte poética II”, *Obra Poética III*, op. cit., p. 93-96.

¹³ Eduardo Prado Coelho, “Sophia de Mello Breyner fala a Eduardo Prado Coelho”, *ICALP*, Lisboa, n.º 6, Agosto-Dezembro 1986, p. 76.

soluta), o que contém a ideia de uma poesia situada do lado do Uno – ao abrigo do lema ecuménico de *Cadernos de poesia* (“A poesia é só Uma”) onde aprofundará os laços com o modernismo e o neorrealismo, sendo as suas afinidades próximas e Ruy Cinatti e Jorge de Sena¹⁴. A sua poetização da liberdade parece proceder de uma sensibilidade simultaneamente neoclássica e neorrealista que avança à medida que se desvela. Todavia, o significado poético prima sobre o significado político e engloba-o porque a própria impossibilidade de realização do poético neste mundo é justificação para o estado de putrefação. Correlativamente, pela sua fidelidade à perfeição do universo, o canto pode “construir a forma justa / de uma cidade humana”¹⁵. É portanto a relação com a Poesia, mais do que com um ideal social, que oferece o fio condutor do discurso com tonalidade quase profética. A palavra poética denuncia e anuncia de modo distinto: quer de modo alusivo (cantando a liberdade elementar do reino-Poesia do vento e do mar, que o mundo teria quebrado¹⁶), quer de modo brutal (misturando gritos e choros em nome de uma pátria de irrealidade e de exílio¹⁷), quer ainda de modo jubilatório (celebrando o advento da madrugada da revolução¹⁸). Enquanto liberdade e libertação primordiais, a poesia não decorre de nada mais elevado, nem procede de nenhuma política. Pelo contrário, Ela é fundamento de qualquer política que pretenda reger-se por um ideal libertador, bem como qualquer gesto cultural em que a liberdade se manifeste e se atualize em busca de plenitude. Estando em parte ligada com a construção da cidade (*pólis*) e com a manutenção da sua essência, a poesia instaura a *res publica*: o Filósofo-rei da República de Platão deveria ser poeta, em vez de ser aquele que expulsa os poetas¹⁹. Sophia

¹⁴ Ver os poemas de amizade humana e poética dirigidos a estes autores: “Dedicatória da terceira edição do *Coral* ao Ruy Cinatti” e “Carta(s) a Jorge de Sena” [*in Ilhas*], *Obra Poética III*, *op. cit.*, p. 314-316. Ver também *Sophia de Mello Breyner Jorge de Sena. Correspondência*, Lisboa: Guerra e Paz, 2010 [2006].

¹⁵ Ver o poema “A forma justa” [*in O Nome das Coisas*], *Obra Poética III*, *op. cit.*, p. 238.

¹⁶ Ver, por exemplo, os livros *No Tempo Dividido* (1954) e *Mar Novo* (1958), *Obra Poética III*, *op. cit.*, p. 7-89.

¹⁷ Ver nomeadamente a parte intitulada “As Grades” [*in Livro Sexto*], *Obra Poética II*, Lisboa: Caminho, 1998, p. 139-153.

¹⁸ Ver os poemas “25 de Abril”, “Revolução”, “Revolução – Descobrimento”, *Obra Poética III*, *op. cit.*, p. 195-196, 201. A propósito do neorrealismo de Sophia *stricto sensu*, convém referir a coletânea de “poemas de resistência”: *Grades (Antologia de Poemas de Resistência)*, Lisboa: D. Quixote, 1970. Encontramos também ao longo da obra textos, ainda que raros, em que a resistência se converte em comprometimento e confronto explícitos. Pensamos, por exemplo, no poema que canta o heroísmo da jovem grávida morta por um agente na revolta de camponeses no Alentejo, “Catarina Eufémia” [*in Dual*], *Obra Poética III*, *op. cit.*, p. 164, e no texto teórico que apresenta um encadeamento de palavras de ordem, “Poesia e Revolução”, *O Nome das Coisas*, Lisboa: Moraes Ed., 1977, p. 77-80. Aí se denuncia a alienação inerente à cultura “burguesa”, sendo a poesia concebida como liberdade e justiça proféticas, lugar original de desalienação e de revolução.

¹⁹ Referimo-nos à *República* de Platão, nomeadamente livro III, 392d-394e; 396b-398b; e livro X, 595a-c; 597d-601b; 602a-b.

Andresen não só conhece os diferentes círculos poéticos portugueses, como participa neles sem sacrificar a unidade da sua voz, como aliás o demonstram as publicações em numerosas revistas e antologias dos mais diversos quadrantes que vão do modernismo humanista e eclético (*Cadernos de Poesia, Aventura, Variante, Távola Redonda, A Serpente, Unicórnio...*, *Árvore, Europa, Rumo, Outubro...*, *Nova, Loreto 13*) ao catolicismo social e/ou ao ativismo socialista (*O Tempo e o Modo, Critério*), abrangendo ainda a crítica erudita (*Colóquio*). O espaço cultural e espiritual de Sophia Andresen ultrapassa as alianças típicas da poesia contemporânea portuguesa graças a uma (pré)formação clássica de matriz meridional (marítima e solar). Íntima da plenitude e da luz, e gozando portanto da maturidade precoce e positiva de uma “adolescente grega do século XX”²⁰, Sophia pertence, na leitura empática de Eduardo Lourenço, a um mundo preordenado, a um reino que suscita nela um sentimento de pânico e de harmonia cosmopoética. Ao inscrever a poetisa nas tensões poéticas do seu século, Eduardo Lourenço explica também o seu carácter singular:

Com uma simplicidade que Caeiro só em irónica visão pôde antever, Sophia harmonizou, como quem dança ou canta para si mesma no meio do mundo, aquela conciliação que desde Pascoaes sonhava unir Apolo e Cristo e depois se transfigurou em dispersão absoluta por obra e graça de Pessoa e em tormento e drama ou escolha cadente de um dos polos da nossa aventura espiritual em Régio e Torga e cujos ecos repercutem ainda no primeiro Jorge de Sena e no próprio Eugénio de Andrade. Deste combate ficaram nos poemas da jovem Sophia esparsas referências, mas recobertas pelo sentimento pânico, inocente e vibrante de uma *identificação* imemorial com o coração do mundo de que o seu será para sempre o iluminado centro e a incircunscrita circunferência²¹.

Apesar da sua proximidade com os *Presencistas*, avança sozinha e faz do seu percurso um círculo expansivo de escrita anónima e de busca impessoal de si na claridade do exterior: “Torga, Rilke, Hölderlin, Shelley, camaradas de geração, são «atravessados» como espelhos transparentes por uma Alice que descobrira antes o seu reino claro e inacessível”²². Examinemos agora o modo como essa travessia se subordina a uma intencionalidade poética única, reunindo materiais semióticos diversos para construir um mundo mais verdadeiro que é perseguido à medida que a sua obra se desenvolve.

Entendemos por desenvolvimento da obra, antes de mais, os eixos temáticos de uma construção poética cuja arquitetura se define ao longo do tempo e dos

²⁰ Eduardo Lourenço, “Para um Retrato de Sophia”, in Sophia de Mello Breyner Andresen, *Antologia*, Lisboa: Moraes Ed., 1978, p. IV.

²¹ *Ibidem*, p. III.

²² *Ibidem*, p. IV.

encontros significativos. Assim, o imaginário adquire um rosto único que reinventa e renova as relações fundando a presença no mundo. A crítica interroga-se inevitavelmente sobre a organicidade de uma obra – ou sobre o seu princípio organizador – e também sobre o itinerário da sua formação, para encontrar uma lógica interna, uma chave hermenêutica, um código genético ou uma biografia espiritual de uma subjetividade poética que cumpra um processo simbólico de objetivação. Todavia, a obra de Sophia parece comprometer, pelo menos em parte, esse instinto crítico na medida em que se concebe fundamentalmente como atenção dos sentidos externos e fusão com as coisas:

O poeta vê a Poesia, vive a poesia e faz o poema. A Poesia e a poesia não são criação. São realidade e vivência. Porém o poema é criação, é um objecto a mais no mundo, uma realidade entre as realidades. [...] Não podendo fundir totalmente a sua vida com a existência das coisas, o poeta cria um objecto em que as coisas lhe aparecem transformadas em existência sua²³.

O poema testemunha uma forma de vida, uma arte integral de viver que deseja atingir a identidade, ou mesmo a confusão real entre o acolhimento perceptivo e o objeto linguístico, como se cada poema criado trouxesse à linguagem e à articulação vocal um poema não criado, imanente a uma coisa ou a uma vivência. Nudez e transparência significam nesta poética, o valor estético e moral, condição de qualquer escrita e de qualquer inteligibilidade. Obstinação do “amor positivo da vida”²⁴ e da implicação no real, cada poema prolonga a perseguição do real que é tão só uma abertura: deixar o ser de cada coisa advir, emergir ou tornar-se presença. Poder-se-á falar de progressão ou de evolução perante a sua obstinação poética e existencial? Ou será possível identificar fases ou etapas numa trajetória cujo modelo é o da plenitude de uma paisagem e a apreensão essencial do instante cristalizado?

A paixão da unidade que se exprime na crença na virtude unificante, terapêutica e mágica do poema²⁵, injeta na obra não só um coeficiente elevado de “monismo elementar”²⁶, fundamento da conaturalidade entre deuses e homens, transcendência e imanência, exterioridade e interioridade, mas também

²³ Sophia de Mello Breyner Andresen, “Poesia e Realidade”, *Colóquio – Revista de Artes e Ideias*, n.º 8, 1960, p. 54.

²⁴ Sophia de Mello Breyner Andresen, “Poesia e Revolução”, *O Nome das Coisas*, Lisboa: Moraes Ed., 1977, p. 77.

²⁵ Ver a aproximação entre poesia e magia proposta por Clara C. Rocha, “A Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen”, *Biblos*, 55, Coimbra, Faculdade de Letras, 1979, p. 121-135; e “Sophia de Mello Breyner Andresen: Poesia e Magia”, *Colóquio/Letras*, 132/133, Abril-Set. 1994, p. 166-182.

²⁶ Eduardo P. Coelho, “Sophia: A Lírica e a Lógica”, *Colóquio/Letras*, 57, Setembro 1980, p. 29, 34-35.

uma espécie de cantochão contínuo ou de coesão poética “monótona”²⁷. Esse tom monocórdico material e formal, modal e tonal, expressão de um apego à visão des-subjetivada das essências reais, parece justificar o juízo de Mourão-Ferreira²⁸ segundo o qual “não há na sua obra evolução ou progresso”, mas uma “repetição de temas” e uma “uniformidade de tom” que caracteriza uma poética inteiramente voltada para uma fenomenologia do exterior, poética “mais expirada que inspirada”, e cuja monotonia decorre da expiração em si. Reforçando esta leitura, Carlos Ceia defende também que Sophia não apresenta qualquer movimento propriamente evolutivo marcado por estádios de desenvolvimento, mas, ao invés, “um trabalho de depuração discursiva” em que “o estilo, a forma estrófica, a escolha lexical, a metáforização, a temática geral, a sensibilidade perante o mundo exterior, a reserva face ao mundo interior” permanecem idênticas²⁹. O reconhecimento de uma estabilidade não apaga o facto incontornável de um dinamismo inovador que se alarga e se aprofunda, desenhando ciclos que definem os detalhes da dimensão temática da obra ou a formação específica de um imaginário mitopoético híbrido.

Apesar de algumas diferenças de exegese entre os críticos, há um certo consenso no que se refere aos momentos de repetição e de rutura, cuja interseção evidencia vetores de uma gnose positiva, mais grega que cristã. Desta forma, ainda que não se possa reduzir a sua obra à unidade de um tema, a multiplicidade das suas imagens (mnésicas ou históricas, sensíveis ou alegóricas, antigas e modernas, gregas e cristãs, arquetípicas ou quotidianas) dá corpo ao ritmo ternário do grande ciclo do mundo, a saber, plenitude-exílio-regresso, vida-morte-renascimento, ou “tempo da memória”, “tempo da revolta”, “tempo puro, antigo e primordial”³⁰, segundo a repartição proposta por Helena Malheiro. Este ritmo surge então como forma e conteúdo continuamente unificadores de um pensamento e de uma crença poéticas que são conhecimento do mundo, por amor do mundo. Mas mesmo que a “positividade original”³¹ nunca seja anulada, não deixa de ser verdade que a tonalidade temática faz com que a atenção oscile entre os três polos internos do grande ciclo. Podem distinguir-se diversas facetas da voracidade fragmentária do tempo às quais se opõe a força unitiva da poesia.

²⁷ David Mourão-Ferreira, “Sophia de Mello Breyner Andresen: Na publicação de *No Tempo Dividido*”, *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa: Ática, 1960, p. 135.

²⁸ *Ibidem*, p. 133-135.

²⁹ Carlos Ceia, *Iniciação aos Mistérios da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Lisboa: Vega, 1996, p. 28.

³⁰ Helena Malheiro, *O Enigma de Sophia: Da Sombra à Claridade*, Alfragide: Oficina do Livro, 2008, p. 21-22.

³¹ Eduardo Lourenço, “Para um Retrato de Sophia”, in Sophia de Mello Breyner Andresen, *Antologia*, *op. cit.*, p. II.

Os primeiros livros de Sophia Andresen, *Poesia* (1944), *Dia do Mar* (1947), *Coral* (1950), *No Tempo Dividido* (1954) e *Mar Novo* (1958), consagram (de modo preferencial, mas não exclusivo) o seu canto ao “desejo de regresso à natureza”³² e ao “tempo da memória”³³. Neste conjunto, convém salientar a heterogeneidade e o sincretismo semântico que conjugam as imagens de um passado imemorial, mas vivido, situado no paraíso perdido da praia da infância atemporal, com a revivificação metafórica dos símbolos gregos. Para o neorrealista Óscar Lopes, há uma regressão ou um retrocesso poético entre *Poesia* e *Dia do Mar*, na medida em que Sophia abandona a predominância da imagem e cede o privilégio à metaforização mítica³⁴. O mesmo crítico nota, todavia, que o rigor percetivo da imagem a conduz gradualmente para a pura e simples invocação significante. Assim, em *Coral* e *No Tempo Dividido*, verificar-se-ia um acréscimo de depuração e de agudização da angústia da perda: as imagens seriam “cada vez mais elas próprias, cada vez menos metafóricas, mas exatamente porque *tombam* de um Paraíso em vez de até ele se erguerem”³⁵. *Mar Novo*, que pode ser entendida como obra de transição temática no âmbito da passagem da poética da solidão mítica à poética da comunhão histórica³⁶, substitui o tempo mítico que divide as essências, pelo tempo empírico dos nossos dias que cumpre novas formas de divisão e de desagregação³⁷. Esse movimento de historicismo dos símbolos míticos, incluindo a categoria estrutural do exílio³⁸, culmina em *Livro Sexto* (1962) que inaugura um género poético de *realismo* em que a metáfora, uma vez religada à imagem, tende à construção “de um único mundo, mais coeso entre si e mais persuasivamente antitético de (porque feito de) este nosso mundo quotidiano”³⁹.

Livro Sexto inaugura portanto um ciclo dedicado ao tempo presente da privação e da urgência da esperança ativa: esse tempo, potência destruidora, é o inimigo da poesia. Aí se afirma claramente o primado da história sobre o mito, confrontando todas as figuras da negatividade para medir a beleza da presença mediante a opacidade degradante da ausência. Ao introduzir a inovação mais

³² Contrariamente a Carlos Ceia (*Iniciação aos Mistérios da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, *op. cit.*, p. 28), Silvína Rodrigues Lopes exclui os livros *No Tempo Dividido* e *Mar Novo* desse primeiro grupo de obras, considerando que trabalham sobre o “tempo histórico” (Silvína Rodrigues Lopes, *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Lisboa: Comunicação, 1990, p. 18-19).

³³ Helena Malheiro, *O Enigma de Sophia: Da Sombra à Claridade*, *op. cit.*, p. 20.

³⁴ Óscar Lopes, “Sophia de Mello Breyner Andresen: *Livro Sexto*, Lisboa, 1962”, *Os Sinais e os Sentidos: Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa: Caminho, 1986, p. 110.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ver Ana H. C. Belline, “O mar na trajectória poética de Sophia de Mello Breyner Andresen”, in A. Quartaert & M. F. Afonso (Org.), *La Lusophonie: Voies/Voix océaniques*, Lisboa: Lidel, 2000, p. 72-78.

³⁷ Óscar Lopes, “Sophia de Mello Breyner Andresen: *Livro Sexto*, Lisboa, 1962”, *op. cit.*, p. 111.

³⁸ Eduardo P. Coelho, “Sophia: A Lírica e a Lógica”, *Colóquio/Letras*, *op. cit.*, p. 30-31.

³⁹ Óscar Lopes, “Sophia de Mello Breyner Andresen: *Livro Sexto*, Lisboa, 1962”, *op. cit.*, p. 111.

significativa na paisagem poética de Sophia, *Livro Sexto*, com a secção “Grades” a marcar a máxima intensidade, lança-se um segundo grupo de obras: *Geografia* (1967), *Dual* (1972), *O Nome das Coisas* (1977), que exploram – de modo metonímico e antonímico – as relações entre o mundo grego e o mundo presente. Aí, a relação profética e apocalíptica da poesia é posta em prática de forma mais clara que anteriormente. Exige a denúncia da desordem putrefata da cidade dos homens e o anúncio de uma ordem futura: a restituição do real a si-mesmo, o regresso à pureza do ser, a construção de uma cidade délfica⁴⁰. Depois de *O Nome das Coisas*, Sophia escreve a obra poética mais unitária do seu *corpus*, *Navegações* (1986) que atinge um grau supremo de coesão semântica e parece prometer a depuração mais elevada pela transfiguração de um imaginário épico, historicamente fundamentado, o dos Descobrimentos, num conto paradigmático com significado antropológico universal que constitui um eco da *Mensagem* de Fernando Pessoa. Contudo, a promessa tácita não se mantém: *Ilhas* (1989) retoma o caráter híbrido das composições anteriores; *Musa* (1994) e *Búzio de Cós e Outros Poemas* (1997) revelam-se, por seu turno, fragmentários e irregulares.

Em suma, o imperativo ontológico, metodológico, poético e ético da nudez e da solidão por onde o real entra nos poemas e se complica, a partir de *Poesia* (1944) e *Dia do Mar* (1947), através da recriação do imaginário mítico greco-romano e da constituição implícita de uma “filomitolgia”⁴¹ que, progressivamente, integra Atenas e Jerusalém para formular um princípio de inteligibilidade do mundo⁴² e assim corrigir harmoniosamente as patologias metafísicas cristãs (lutando contra os vírus da interioridade e da salvação transcendente⁴³). O remédio encontra-se na farmacopeia da estética órfica e platónica onde o belo, o verdadeiro e o ser se recortam perfeitamente. Além disso, o mito historicisa-se na história e tipifica-se segundo uma estrutura cíclica que transforma o mundo em fábula. Resta saber se a nudez se move, se ela se reveste de gnose nos labirintos das alegorias místicas, ou se, ao invés, se constitui como meta-narrativa gnóstica, como a fé primordial que esteia a positividade radical do ciclo mitopoético.

⁴⁰ Ver a série intitulada “Delphica” no livro *Dual*: Sophia de Mello Breyner Andresen, *OPIII*, p. 107-116.

⁴¹ Carlos Ceia, *O Estranho Caminho de Delfos: Uma Leitura da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Lisboa: Vega, 2003, p. 13-25.

⁴² António M. S. Cunha, *Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos Gregos e Encontro com o Real*, Lisboa: INCM, 2004, p. 15.

⁴³ Ver Eduardo P. Coelho, “Sophia: A Lírica e a Lógica”, *op. cit.*, p. 33.

O tempo tridimensional ou a anulação do tempo em *A Torre da Barbela*

Filipa Barata¹

Mais do que discutir a pertinência de algumas das características que costumamos apontar ao romance histórico – e mesmo se existirá um tal género –, nomeadamente os traços de veracidade inerentes ao que se entende ser o conteúdo histórico característico deste tipo de escrita, parece-nos fundamental e, no caso concreto de *A Torre da Barbela* de Ruben A., perceber de que modo o tratamento do aspecto temporal nos permite problematizar sobre o aspecto histórico.

Queremos com isto dizer que o que nos interessa fundamentalmente não é discutir o carácter histórico da obra em si, em termos da sua veracidade, mas sobretudo o modo como, neste romance, aquilo que se entende por histórico surge articulado com uma determinada ideia de tempo ou até com a ausência dela.

Em primeiro lugar, convém observar que há, neste romance, desde logo, uma noção de tempo que é consequência da falta deliberada de um elemento referencial. Vejamos o que nos diz Maria de Fátima Marinho:

Ao contrário do que sucedia no romance tradicional, não se verifica em muitos autores da contemporaneidade a preocupação de fazer os leitores acreditarem na veracidade das suas narrativas. Pode até haver a reacção oposta, isto é, a afirmação inequívoca da ausência de referencialidade. Se, já em 1964, Ruben A. iniciava o romance *A Torre da Barbela*, assumindo que «A história que o homem contava nada tinha de comum com a verdade». (...) Esta voluntária distinção favorece o aparecimento de mundos alternativos que procuram potencializar os interstícios da História, dando corpo ao que não aconteceu, mas poderia ter acontecido².

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

² Maria de Fátima Marinho, *Um Poço Sem Fundo – Novas Reflexões sobre Literatura e História*, Porto: Campo das Letras, 2005, p. 37-38.

Estando a referencialidade fora do objectivo da história que se conta, impõe-se-nos perceber de que modo o aspecto histórico³, na falta de um referente, é trabalhado no romance. Dito de outro modo, desejamos compreender como é que a história que se conta (literária) transforma a outra história que, em algum momento, acaba por ser fruto de uma metodologia científica. É, neste sentido, que devemos entender a *distinção* a que se refere Maria de Fátima Marinho, porque esse é, porventura, um dos primeiros princípios a ter em conta quando nos debruçamos sobre a leitura de um romance histórico³.

A leitura de um qualquer romance histórico⁴ pressupõe, quase sempre, um exercício de distinção que implica perceber a existência de dois planos narrativos: um referencial – que costumamos associar à história (em geral) – e outro que, em regra, associamos ao texto literário propriamente dito, enquanto história criada/imaginada.

Distinguir implica separar e perceber a existência desses dois planos ou dois mundos ou dois universos (como quisermos) que se cruzam e entrecruzam, em última instância, procurando um outro sentido para a história (em geral). Mesmo que este não seja o objectivo do autor – que dificilmente chegamos a conhecer – apesar de tudo, pode surgir como uma consequência da nossa experiência enquanto leitores.

Continuando ainda sob a perspectiva de um exercício distintivo debruçemo-nos sobre as palavras de Manuel Gusmão:

Sabemos que a própria língua dispõe ou acolhe a possibilidade de vários usos discursivos da palavra «história»: há, por exemplo, a história que se faz; a *história*⁵ que se escreve – a historiografia; e a história, narrativa oral ou escrita, que se conta, e que pode ser assumida quer como relato quer como ficção ou mito. Para o meu propósito, aqui, não é necessário discutir a possibilidade e os modos de construir a distinção entre o segundo e o terceiro usos referidos. (...) O que me interessa é evocar a distinção entre o primeiro uso e o segundo, e isso pode ser feito sem ter de propor uma resolução do problema da distância ou da proximidade entre esse segundo e o terceiro⁶.

³ Entendo **histórico**, nesta acepção, enquanto conhecimento disciplinar que segue uma determinada metodologia científica.

⁴ Uma vez que não procuro problematizar a noção de género relativamente a este tipo de escrita, o que requeria uma análise mais profunda de outros romances e estudos ensaísticos, uso a expressão romance histórico sem mais.

⁵ O itálico é do autor.

⁶ Manuel Gusmão, "Da literatura como transporte e travessia dos tempos – Algumas notas sobre a historicidade da literatura" in Maria Isabel Rocheta e Margarida Braga Neves (org.), *Ensino da Literatura – Reflexões e Propostas a Contracorrente*, Lisboa: Edições Cosmos e Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999, p. 49.

Como vemos, das várias acepções de que um idioma pode dispor para a palavra história, existem pelo menos três que, de acordo com Manuel Gusmão, devem merecer a nossa atenção: a história que se faz, a que se escreve e a que se conta, independentemente do suporte oral ou escrito. Mas, ao invés do que temos vindo a seguir, e como nota o autor, não será tão importante distinguir entre a segunda e a terceira acepções como entre a primeira e a segunda. O contraste entre a história que se escreve (de índole historiográfica) e a que se conta não é tão profundo como o que encontramos entre a história que se faz e a que se escreve, uma vez que tanto a história que se escreve como a que se conta fazem parte de um discurso narrativo mais ou menos subjectivo. Por isso, para Manuel Gusmão, a maior desconformidade reside entre o primeiro e o segundo uso, justamente porque se tende a confundir – e não que isso seja necessariamente equivalente a uma forma de erro – a história que se faz com a que se escreve.

Mas, vejamos de novo o que nos diz Gusmão ao citar Certau:

Na linguagem corrente, o termo [“história”] conota ora a ciência ora o seu objecto’ observa Certau (1974:29). A história designa o acontecer, o fazer humano no tempo – ‘o que se passou ou se *passa*’ (id., *ibid.*, itálico nosso) e, logo, não apenas o já acontecido, mas o que agora está acontecer; enquanto a *história*⁷ é um tipo de discurso (‘a explicação que se diz’, id. *ibid.*), ou mesmo, e talvez mais rigorosamente, uma família de discursos; uma disciplina, ou um campo disciplinar. Quais então as relações entre uma e outra? Digamos que a primeira tem parte (de vários modos) na segunda; não apenas como seu objecto disciplinar construído, mas nos modos das suas actividades. A segunda, por seu turno, faz parte, é certo que com uma autonomia relativa, da primeira; em suma, é na história que a *história*⁸ se escreve; modelizando, reconstruindo, contando, interpretando e/ou visando explicar a primeira, mas deixando sempre *resto*⁹. Os procedimentos da *história* são assim históricos (no que temos colocado como o primeiro sentido da palavra “história”). Desde logo porque também os discursos historiográficos acontecem no tempo¹⁰.

A distinção entre a história, enquanto construção de um saber disciplinar, e a história que se faz passa, afinal, e de acordo com o autor, pela inclusão da segunda na primeira, não só porque ela lhe serve, digamos assim, de matéria-*prima*, mas ainda e sobretudo porque ao *fazer-se* acontece no tempo que, como percebemos, é também ele histórico.

⁷ O itálico é do autor.

⁸ O itálico é do autor.

⁹ Este itálico é nosso.

¹⁰ Id., *ibid.*, p. 49-50.

Todavia, atente-se, mais uma vez, para as palavras de Manuel Gusmão e, muito concretamente, para o uso da expressão *resto*, que utiliza nas últimas linhas do trecho que acabamos de citar.

Não cremos que seja demasiado descabido entender a expressão *resto* como algo que o discurso historiográfico pode ter de menos exacto – porque, como sabemos, é também ele subjectivo. O *resto* pode ser igualmente aquilo que se destina a ser interpretado por quem lê e, nessa medida, pode ser visto como produto de uma leitura enquanto acto individual. Só talvez assim se poderá perceber porque é que, nas primeiras páginas de *A Torre da Barbela*, o narrador diz que “A história que o homem contava nada tinha de comum com a verdade”¹¹. Ou seja, não existe apenas uma verdade – nem em termos historiográficos propriamente ditos –, além do mais porque até a verdade literária é outra e, nem por isso, menos verdadeira.

Contudo, e tal como dissemos no início, não procuramos fazer neste trabalho uma análise do ponto de vista da veracidade do discurso, por isso interessa-nos mais perceber como é que a interpretação do histórico, ou do “*resto*” histórico¹² se pode constituir como uma outra versão/visão da história, naquilo que é, afinal, a “*segunda visão*” a que se refere o narrador de *A Torre da Barbela*:

Os visitantes pouco mais davam. Raro aparecia alguém que indagasse dos *reais*¹³ motivos da fama dos Barbelas e do fantástico das noites, que só podia pressentir quem tivesse uma *segunda visão*¹⁴. Mesmo que do alto fosse abrangida toda a propriedade, que com a Torre formava o domínio da Barbela, mesmo que a veiga se estendesse por léguas de oriente a ocidente, nada mais o homem comum via¹⁵.

É a partir desta “*segunda visão*” que se introduz o plano que conotamos como sendo histórico, porque nele encontramos elementos que, pela sua distância no tempo (o nosso tempo como leitores, que é afinal histórico) se tornam anacrónicos. Esta “*segunda visão*” é, pois, uma visão individual, que actua sobre o tecido histórico, transformando-o num produto outro, literário/artístico/criativo distinto de um discurso que procurasse ter somente em conta elementos referenciais.

Deste modo, pressentimos ainda que é por via dos anacronismos que o passado chega até nós. Talvez o termo anacronismo possa encontrar um equivalente na “inactualidade” de que nos fala Manuel Gusmão, referindo-se a Nietzsche:

¹¹ Ruben A., *A Torre da Barbela*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, p. 11.

¹² Talvez este “*resto*” histórico não esteja muito longe daquilo a que Brandão chamava o “lixo da História” numa visão que procurava justamente dar destaque à informação que, por ser considerada menor e de pouco interesse, não figurava nos compêndios de História.

¹³ O *italico* é nosso.

¹⁴ O *italico* é do autor.

¹⁵ Ruben A., *ibid.*, p. 14.

Assim Nietzsche, ao esclarecer o sentido da inactualidade ou intempestividade das suas considerações acerca 'Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida', inscreve as suas acusações da *história*¹⁶ (ou do 'excesso de história') numa negação histórica da actualidade, enquanto estado de coisas dominante. A inactualidade é então histórica como acção no tempo e, coisa fundamental, como abertura e intenção (ou protensão) de um futuro: 'exercer uma influência inactual, quer dizer agir contra o tempo, logo sobre o tempo, e, esperemo-lo, em benefício de um tempo a vir'¹⁷.

O "inactual" permite uma descontinuidade no tempo – a que se refere o autor em lugar anterior do mesmo parágrafo do seu ensaio¹⁸ –, descontinuidade essa que lhe permite recuar no tempo, dando ensejo a um questionamento e a uma reflexão sobre aspectos e figuras do passado que compõem um tecido documental sobre esse mesmo passado, o que não invalida que o leitor reconheça, muitas vezes, tratar-se de um texto de ficção. É o caso de *A Torre da Barbela*, de Ruben A., onde depressa nos apercebemos de que estamos perante um texto de natureza criativa e não perante um discurso de natureza historiográfica, desde logo pela presença de certos elementos descritivos que causam alguma estranheza no leitor:

Assim ficava a Torre, isolada nas suas aventuras, adormecida pelos tempos. Parecia um mundo trivial, sem mais nem menos, sem amores e ódios. O que estava, estava à vista. O resto ninguém via. (...) Os trabalhos agrícolas seguiam-se no ritmo milenário e saber se os Barbelas existiam ou não, era assunto que a ninguém parecia interessar. Coisas velhas, sem história ou riqueza. Para quê indagar do passado? Pedras e mais pedras e o Jardim dos Buxos, jardim de delícias onde os vivos do passado e não os fantasmas do presente viriam redimir os insultos dos profanos que visitavam a Torre. Tudo se transformaria com a noite dos séculos. Ali, hibernando ou não, a história teria de recomeçar. Mesmo que o rio ficasse silencioso, a excitação dos ventos caía no fim da tarde pelas cristas mais salientes do milho. O patético cobria as últimas pedras e nas faces pouco expressivas dos turistas a pergunta repetia-se: "Porque é que esta torre é triangular, quando todas as outras são em quadrado? Porque é que os Barbelas já não habitam o solar?"

E na resposta o mundo diluía-se sem perder tempo. Tudo ficava parado. Viria a noite e então o acordar surgia imponente, radiante nas suas andanças ao luar da História¹⁹.

¹⁶ O itálico é do autor.

¹⁷ Manuel Gusmão, *ibid.*, p. 51.

¹⁸ Cf. p. 50.

¹⁹ Ruben A., *ibid.*, p. 17.

Para além da presença de elementos que podem fazer sentir ao leitor estar perante um texto que o vai surpreender em algum momento – note-se que esta espécie de “hesitação”²⁰ em que se coloca o leitor é característica do texto fantástico –, importa observar o ponto de vista do narrador, como alguém que se encarrega de transmitir ao leitor informação sobre um tempo longínquo; mais, acaba por criar no leitor essa necessidade que, afinal, é sua. E é esta posição que, no fundo, acaba por lhe conferir autoridade para mexer nesse passado, onde “Tudo se transformaria com a noite dos séculos. Ali, hibernando ou não, a história teria de recomeçar.”.

A ideia de recomeço encerra, de algum modo, a relação entre a História (para utilizar uma grafia semelhante à do autor) e história, que o narrador pretende contar. A história que recomeça é bem diferente, como já observámos, da que o caseiro conta; a história que recomeça é outra, é a do narrador, mas que tem por base a primeira.

Ora, a partir daqui nascerá uma história, cujo pormenor mais curioso é justamente aquele que está na origem do título deste ensaio: a tridimensionalidade do tempo.

Ao contrário do que se passa em outros romances históricos – onde existem igualmente dois planos, um referencial e outro literário/imaginado ou fantástico ou, ainda, maravilhoso –, em *A Torre da Barbela* não nos encontramos perante um texto que apenas oscile entre dois tempos. A ausência de um tempo passado concreto atira o leitor para a concomitância entre vários tempos, o que se torna notório tanto no discurso das personagens:

- Mas, Cavaleiro, não costumavas praticar as mesmas acções a que nossos antepassados se entregavam? Diz uma palavra que eu compreendo. Ou foges para os lados de Vitorino das Donas para entrepar com as Geraz? Confessa teu pendor. Não tens por aí umas folhas migadas?
- Não, só tenho cigarros.
- Desculpa, sou do século XVI, não estou habituado. Preciso de folhas para mascar. É um vício que me vem do tempo de bordo – as grandes calmarias e o frio da nortada chamavam à ruminação²¹.

como em certos trechos descritivos:

Frente à Torre, Dom Raymundo contemplava calmo, de olhos transparentes, aquela maravilha de três costados altivos. Afinal valera a pena o combate. Guimarães tomada, faltava só expulsar os árabes do Sul. Enxertados em corno, mas sempre fáceis de bater na estratégia. Dom Raymundo, encostando

²⁰ Cf. Tzvetan Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica*, Lisboa: Moraes, 1977, p. 31.

²¹ Ruben A., *ibid.*, p. 23.

a cabeça à armadura e tirando a espada das malhas, contemplava a Torre como quem venera um lugar santo²².

Mas, mais estimulante se torna perceber como é que a anulação de uma ordem cronológica abre, ao mesmo tempo, caminho para um diálogo entre o bloco heterogéneo do passado e aquilo que constitui a actualidade histórica à data da publicação do próprio romance.

Publicado em 1964, *A Torre da Barbela* surge no contexto dos mais variados movimentos revolucionários e de contestação internacionais, o que não se passava propriamente em Portugal, onde apesar de uma certa abertura política nos anos 60, a vida quotidiana corria sem grandes tribulações. Contudo, é também por esta altura que se faz sentir a influência do movimento surrealista que trazia consigo novas concepções sobre o fenómeno artístico pautadas sobretudo por um desejo de libertação, que não anda longe dos domínios do absurdo e do irracional.

Vejamos, ainda a este propósito, o que nos diz Clara Rocha:

Mas o fantástico em Ruben A. é vincadamente surrealista, e estamos agora perante uma outra forma de dialogismo do romance, que é o seu modo de conversar já não com um livro ou com um género, mas com um movimento estético. O Surrealismo, é sabido, manifestou especial interesse pelos domínios do fantástico e mesmo do mágico (lembre-se a obra de Breton e Legrand sobre *L'Art magique*, de 1957), porque viu no poeta um ser que “vê além” e defendeu a primazia do pensamento poético sobre o pensamento lógico e racional. Assim, para os surrealistas o fascínio da narrativa fantástica reside na passagem da ficção para o estádio de *alta ficção*²³, exprimindo o desejo de libertação total e o desprezo pelos limites e imposições duma ordem racional.²⁴

De acordo com as palavras da autora, podemos também concluir que a tridimensionalidade do tempo em *A Torre da Barbela*, nasce, pois, da capacidade de que a narrativa ficcional se investe para levar a cabo um jogo temporal que acontece tanto dentro da narrativa propriamente dita – aqui refiro-me concretamente à trama narrativa – como fora de si, naquilo que constitui o trabalho interpretativo do narrador sobre um passado histórico – que, pelo menos, terá sido adquirido através de algum estudo metodológico – e que acaba por se transformar numa “segunda visão” sobre a História.

Por outro lado, e tal como vemos nas palavras de Clara Rocha, acaba por estabelecer um diálogo com o tempo da sua publicação, e nomeadamente com as

²² Id., *ibid.*, p. 24.

²³ O itálico é da autora.

²⁴ Clara Rocha, *O Cachimbo de António Nobre e outros ensaios*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002, p. 190-191.

correntes surrealistas, mas também, porventura, com todo e qualquer tempo em que seja lida, na medida em que a oscilação entre passado, presente e futuro, dentro e fora da narrativa, anula uma certa noção de tempo, tornando a obra atemporal.

Referências Bibliográficas

Durozoi, Gérard, Bernard Lecherbonnier, *Le Surréalisme – théories, thèmes, techniques*, Paris: Larousse, 1972, p. 79-209.

Estrada, Rui, “Um Pé na História”, in Maria de Fátima Marinho (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional realizado na Faculdade de Letras do Porto*, vol. I, Porto: Faculdade de Letras do Porto – Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, 2004, p. 241-246.

Prieto Fernández, Celia, “El Anacronismo – Formas y Funciones”, in Maria de Fátima Marinho (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional realizado na Faculdade de Letras do Porto*, vol. I, Porto: Faculdade de Letras do Porto – Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, 2004, p. 247-257.

Gusmão, Manuel, “Da literatura como transporte e travessia dos tempos – Algumas notas sobre a historicidade da literatura”, in Maria Isabel Rocheta e Margarida Braga Neves (org.), *Ensino da Literatura – Reflexões e Propostas a Contracorrente*, Lisboa: Edições Cosmos e Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999, p. 49-67.

Gusmão, Manuel, “Da Literatura enquanto configuração histórica do humano”, in Maria de Fátima Marinho (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional realizado na Faculdade de Letras do Porto*, vol. I, Porto: Faculdade de Letras do Porto – Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, 2004, p. 309-319.

Marinho, Maria de Fátima, *Um Poço Sem Fundo – Novas Reflexões sobre Literatura e História*, Porto: Campo das Letras, 2005, p. 11-61.

Rocha, Clara, *O Cachimbo de António Nobre e outros ensaios*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002, p. 185-191.

Saramago, José, “Sobre a invenção do presente”, in *Jornal de Letras Artes e Ideias*, Ano VIII, n.º 347 – 28/02/89.

Todorov, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*, Lisboa: Moraes, 1977, p. 25-83.

Olhar a pintura na poesia de Raul de Carvalho

Isabel Rato

Estar morto
E ainda verde,
Como as primeiras folhas
Caídas no Outono,
Será esse
O destino
Dos poetas?¹

Raul de Carvalho (Alvito, 1920 – Porto, 1984) é detentor de uma extensa e multifacetada obra. Ainda pouco conhecida no actual panorama da literatura portuguesa, embora conte com 23 volumes publicados entre 1949 e 1985, a participação em 23 antologias, uma vasta poesia inédita em fase de investigação, e a atenção crítica de inúmeras personalidades literárias e artísticas que, embora dispersa, data de 1949 e estende-se até hoje², – a obra deste poeta, que foi também pintor, é objecto de um recente movimento de revalorização.

A lírica rauliana, deixando transparecer a herança pessoana, mostra-se verdadeiramente polissémica, encerrando em si tendências tão diversas e díspares no tempo que abarcam quase todas as correntes da literatura portuguesa, desde o lirismo medieval a sugestões pós-modernas, no dizer de alguns autores.

Nessa extensa obra, o presente trabalho averiguará, em especial, as relações intertextuais que a poesia estabelece com a pintura, uma vez que, em Raul, o discurso lírico é atravessado por um discurso para-pictórico, que mobiliza não

¹ Raul de Carvalho, "Interrogação", in *Obras de Raul de Carvalho*, Lisboa: Caminho, 1993, p. 960-961.

² A última antologia data de 2010: Jorge Reis-Sá e Rui Lage, *Poemas Portugueses, Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*, Porto: Porto Editora, 2010, p. 1379-1383.

só aspectos próprios da iconicidade intrínseca à linguagem literária (como sejam o uso do vocabulário da pintura e a técnica de enquadramento), mas também outros, que se reportam directamente à pintura (intertextualidade exoliterária), e que dizem respeito à inserção das referências pictóricas nos poemas, à galeria de artistas e obras plásticas evocados e à *ekphasis*.

As relações intertextuais entre pintura e poesia, na criação poética do autor, assim como as potencialidades aludidas, contribuem para a singularidade da sua poética e, pelo valor simultaneamente intersemiótico e introspectivo, constituem, a nosso ver, um motivo para a sua inscrição na contemporaneidade.

1. Raul Maria de Carvalho nasceu a 4 de Setembro de 1920, em Alvito, pequena vila do Baixo Alentejo. Os pais eram de condição humilde, mas, apesar de descentrado do espaço cosmopolita e do meio elitista culturalmente valorizado, chegou à capital por volta de 1940, um período *substantivado*: o Estado Novo exibiu-se nesse ano, promovendo a “Exposição do Mundo Português”, enquanto a Segunda Guerra arrasava a Europa. O poeta frequentava, entre outros, os cafés “Chave de Ouro” e o “Café Martinho”, locais de convívio e de discussão, pelo menos estética – os espaços públicos possíveis, uma vez que a liberdade de expressão política estava comprometida. Nestes locais, Raul pôde contactar com personalidades do meio intelectual, literário e artístico, entre eles Armindo Rodrigues, a quem deu a ler os seus versos, e Luís Amaro, companheiro de geração, assim como João Pedro de Andrade, crítico de *O Diabo*.

Em 1942, colaborou pela primeira vez numa antologia, *Contos e Poemas de Modernos Autores Portugueses* (juntamente com Eugénio de Andrade, Mário Dionísio, Armindo Rodrigues, entre outros). Com 29 anos, em 1949, publicou a sua primeira obra individual, *As Sombras e as Vozes*, em edição de autor, como tantas outras que se lhe seguirão.

Juntamente com António Ramos Rosa, António Luís Moita, José Terra e Luís Amaro, Raul de Carvalho fundou a revista literária *Árvore*, em 1951, projecto que dinamizou e ajudou a financiar³ e que foi extinto pela censura em 1953, tendo saído apenas quatro números.

Ainda nos anos 50, o poeta perdeu o seu emprego como delegado de propaganda médica e atravessou um período de dificuldades económicas, interrompido pelo emprego que conseguiu na FOC Escolar, onde trabalhou até à reforma. Este período de instabilidade laboral e económica foi também acompanhado por problemas cardíacos que se agravarão progressivamente. No entanto, Raul de Carvalho continuou a publicar (cinco obras poéticas na década de 50; três na de

³ Maria Luísa Leal, “Notícia biográfica sobre Raul de Carvalho”, in *Obras de Raul de Carvalho*, Lisboa: Caminho, 1997, p. 1018 (1015-1023).

60 e três antes de 1974). Os anos 50, com a publicação de *Poesia I* (1955), de onde se destaca o poema “Serenidade és minha”, trouxeram-lhe o reconhecimento de Jorge de Sena que integra o poeta em *Líricas Portuguesas*, referindo:

[...] É, pelo fôlego torrencial e pela intensidade vibrante da expressão que tudo carrega, desde os entusiasmos fugazes às emoções mais profundas, desde as atitudes formais à dolorosa consciência da dignidade humana, um dos maiores líricos deste período. [...] [A sua obra surge] como uma dramática encruzilhada de cinismo e de sentimentalismo, de amoralismo e de delicado pudor, na qual perpassa um desespero anárquico constantemente dividido entre um terno sentimento e uma solidão angustiosa. Mas, da caótica desordem das emoções e do orgulhoso descuido, tão hábil, dos poemas, ficarão uma atmosfera muito peculiar de excitação poético-literária e poesias vigorosas, de uma segurança e de uma força exemplares ou de uma simplicidade perfeita [...]⁴.

Ainda em 1955, Raul de Carvalho ganhou o *Prémio Simon Bolívar*, em Siena. A sua obra ia sendo referida em várias antologias nacionais e estrangeiras, o que testemunha a valorização pública desta poesia, à qual não é alheia a opinião de Eduardo Lourenço, datada de 1971 e publicada em 1987, no volume *Tempo e Poesia*. Aqui o poeta de Alvito surge como uma voz da modernidade, ao lado de Baudelaire e de Pessoa. Com efeito, o crítico escolhe um verso de Raul de Carvalho, juntamente com outro de Baudelaire⁵, para epígrafe do artigo “Dialéctica Mítica da nossa Modernidade”. Sobre a influência de Pessoa na poética rauliana, tece considerações importantes.

A outra metade da inesgotável imagem de Campos, recriação e aprofundamento original de uma similar sensibilidade, revive na obra de Raul de Carvalho, um dos mais autênticos e puros poetas do seu e nosso tempo. A torrente admirável do seu lirismo encobre um pouco o secreto gesto que nela está empurrando sem cessar “a solidão do homem para um ponto que fica algures no universo”. Na sua poesia se unificam e resgatam [sic] até os bocados a mais que havia na jarra definitivamente partida de Pessoa. O que podia haver de antimoderno na generosidade e abundância da sua inspiração, tanto como na sua agressiva e voluntária desatenção cultural – afinal profética, como em tempos a de Sebastião da Gama – é coberto por uma permanente invenção de imagens aptas como poucas para fixar “a sombra” inerente a toda a “voz” onde a modernidade ecoa⁶.

⁴ Jorge de Sena, *Líricas Portuguesas*, Vol. I. 3.^a ed., Lisboa: Edições 70, 1984 [1958], p. 332 (332-349).

⁵ “A santa clareza com que os Poetas falam nas trevas das coisas mais escuras.” (183).

⁶ Eduardo Lourenço, “Dialéctica Mítica da Nossa Modernidade”, in *Tempo e Poesia*, Lisboa: Relógio d’Água, 1987, p. 196-197 (183-200).

A última década de vida de Raul de Carvalho foi bastante produtiva. Entre 1974 e 1984 publicou dez obras poéticas, já em plena liberdade política. Por volta de 1978, retomou um interesse antigo pelas artes plásticas e neste ano apresentou uma exposição no Estoril, *Caligrafias de um Poeta*, inaugurada com leitura de poemas seus de *Tudo é Visão* (1970) pela actriz Eunice Muñoz e cuja apresentação no catálogo foi feita por Cruzeiro Seixas.

Os últimos anos do poeta foram dramáticos, assolados pela doença (contou com uma hospitalização em Londres), a falta de dinheiro e a solidão que não lhe permitiram concluir a vida de uma forma harmoniosa. Em Junho de 1984, apesar da sua saúde debilitada, Raul de Carvalho deslocou-se ao norte do país, a Vila Nova de Cerveira, para participar na IV Bienal Internacional de Arte⁷, com uma comunicação sobre a jovem poesia portuguesa e, eventualmente, para assistir ao lançamento da obra colectiva *A Ilha dos Amores*, na qual participou com o poema “Se tivesse de morrer seria agora”, dedicado a Eugénio de Andrade e datado de 28 de Maio desse ano. A comunicação que nunca chegou a proferir (“Pensando em ... ou improviso sobre a poesia jovem”) encontra-se inédita, em colecção particular.

Raul de Carvalho viria a falecer, vítima de pneumonia, junto do amigo e também poeta Albano Martins, no Hospital de S. João no Porto, onde tinha sido internado, na sequência de um ataque cardíaco, a três de Setembro de 1984, véspera do seu aniversário (“Telas / Se não fosse a companhia das cores / Morria-se sozinho / 9-IX-77”)⁸.

2. A influência de Fernando Pessoa na poesia rauliana, já apontada por Eduardo Lourenço, é igualmente referida por Fernando Martinho, a propósito da poesia portuguesa dos anos 50 e da consciência dos poetas integrarem a tradição modernista⁹. Raul de Carvalho refere-o explicitamente no poema “Conversa a sós”:

Olha, Mila, entre os medos que me assaltam e eu cultivo,
o principal é que a minha mãe já não goste de mim.

⁷ De acordo com uma notícia do jornal *O Diário*, de 10/8/84, na referida Bienal, foi lançada a obra *A Ilha dos Amores*, pela Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, um volume colectivo e colectânea de 75 poemas de outros tantos autores, de entre eles, Raul de Carvalho.

⁸ *Op. cit.*, 1993, p. 840.

⁹ “A “ [...] década de 50 vai ser a década *peessoana* por excelência, e isto em grande parte pela circunstância de os poetas terem, então, a oportunidade de aceder ao essencial da poesia de Fernando Pessoa e dos seus heterónimos, graças aos volumes publicados ao longo das décadas de 40 e 50 pelas Edições Ática.” Fernando Martinho, “A poesia portuguesa depois de Pessoa”, *Contrastes*, n.º 42. Out./Nov. 2005, [sem indicação de página] (www.camonianatravessias.com.br/.../Da%20Poesia/Fernando%20J.B, consultado em 1-2-2010).

Sabes, nunca li com vagar o Álvaro de Campos
porque aquilo era demasiado meu para ser dele.
Porque as multiplicações dele
são as minhas multiplicações.¹⁰

Para além de herdeira de Fernando Pessoa, na sinceridade explosiva e anti-social de Álvaro de Campos (entre outros aspectos), a lírica rauliana como que sintetiza todo o século vinte literário em Portugal, ligando-o a anteriores movimentos e antecipando outros. Esta poesia mostra-se de tal maneira heteróclita e diversificada que nela se podem rastrear traços de um lirismo popular e medieval (nos primeiros poemas), do barroco (na acumulação de efeitos retóricos), do romantismo (na confidencialidade da escrita e datação dos poemas, na representação de um Eu lírico hipertrofiado, detentor de uma maior consciência e reivindicando a sua excepcionalidade identitária), do modernismo (no verso livre, na pontuação, no discurso intertextual e no traço introspectivo), do neo-realismo (no reflexo de preocupações sociais e ideológicas, ligadas essencialmente à temática alentejana), do surrealismo (na estranheza e onirismo de algumas imagens e situações; na espontaneidade e autenticidade da escrita) e ainda, segundo alguns autores, do pós-modernismo (na temática da poesia / corrente de consciência e da escrita fragmentária e intertextual).

Por outro lado, existem, nesta poética, sinais particulares de uma identidade lírica: uma religiosidade, sob a forma de constante mística, embora desligada de crença ou religião organizada; um angelismo, sobretudo na obra *Realidade Branca*, que mostra uma marcante influência de Rilke; um homoerotismo, expressando, corajosa e inovadoramente, um sentimento amoroso homossexual que, à medida que o poeta vai envelhecendo, assume de uma forma cada vez mais explícita, em edições de autor; e ainda um discurso intertextual.

Do ponto de vista estrutural, a poesia rauliana oscila entre longos poemas de “fôlego torrencial”, cujo exemplo se encontra na composição “Serenidade, és minha”, de *Poesia I* e uma tendência epigramática, uma concentração expressiva, em poemas como “Turner”, de *Elsinore*, constituído apenas por um único monóstico.

A nosso ver, uma obra com tais características surge como um marco importante na literatura portuguesa, não só da segunda metade do século XX, mas também do século XXI, pois contém em si uma mensagem profundamente contemporânea, à qual o discurso intersemiótico não é alheio.

¹⁰ *Op. cit.*, 1993, p. 71.

3. Com efeito, a poesia de Raul de Carvalho apresenta inúmeras alusões, mais ou menos explícitas, à pintura, *diz e olha* as artes plásticas, quer no plano dos aspectos internos da literatura, quer no plano de outras categorias operatórias de análise, que implicam a relação explícita com estas artes.

Num *corpus* de 204 poemas raulianos com referências pictóricas (relativo a um universo de 654 textos poéticos publicados), analisámos os aspectos que dizem respeito às características da própria literatura, ao seu plano “émico”, à capacidade intrínseca que tem esta arte de produzir efeitos de visualidade, independentes de um texto pictórico específico¹¹, nomeadamente, o uso do vocabulário da pintura (as alusões ao olhar, às cores, às formas geométricas, à imagem e à ligação explícita entre pintura e poesia) e o recurso a técnicas de escrita que têm o seu paralelo nas artes plásticas, como sejam, o efeito de profundidade e a técnica de enquadramento.

Ao utilizar o vocabulário da pintura de forma metafórica, podem criar-se, na literatura, efeitos de plasticidade, cromatismo e iconicidade, resultando imagens visualmente muito sugestivas e ricas. Raul de Carvalho emprega profusamente este léxico nas suas composições poéticas, tendo um papel preponderante os lexemas relacionados com o olhar e com as notações cromáticas.

Pertencentes igualmente ao plano émico da literatura, analisámos, nesta poética, a referência às formas geométricas. João de Carvalho destaca o círculo e a espiral como metáforas do percurso de escrita do poeta alvitense. Em “Circunscrito no tempo”, último poema de *Versos (Poesia II)* – 1958, refere o sujeito lírico: “Isto que sempre ambicionei: / corpo e alma formando / um círculo, // Se encontra, neste momento, / realizado e perfeito. [...] Concêntrico é o ser // quando tranquilo.”¹².

Por outro lado, surgem em grande número nesta poesia outras menções lexicais pertencentes ao vocabulário da pintura – quadros, desenhos, postais, reproduções, tintas-da-china, encontram-se presentes, de uma forma geral, ao longo de toda a obra. A origem desta afeição especial pela imagem pode, eventualmente, ser desvendada numa espécie de arte poética sobre o tema, datada do final da vida do escritor, publicada em *Um e o mesmo livro* (1984), no poema em prosa “De um saber como”, que refere

[...] Compreendo, por fim, que é da imagem que gosto. E basta. [...] Que nunca, nunca, NUNCA: as coisas são como são; as pessoas são como ... as imaginamos; a imagem das coisas é ... mais fixa [...] a imagem das pessoas,

¹¹ Cf. Vítor Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8.^a ed., Coimbra: Livraria Almedina, 2007, p. 628-629.

¹² “Isto que sempre ambicionei: / corpo e alma formando / um círculo, // Se encontra, neste momento, / realizado e perfeito. // A própria ideia / de que não dura / lhe é estranha. // Neste momento não / quero saber de outro momento: // Sou eu, e sou assim, inteiro e justo. // Concêntrico é o ser // quando tranquilo.”, *op. cit.*, 1993, p. 355.

dura um instante [...] [T]alvez as imagens, para nós que delas cuidamos, tenham o valor de: nos recordar, nos compensar e recompensar de tudo o que não fomos, não tivemos, não nos foi dado sequer experimentar. E que por isso: perdurem. / Perdurem, através de quê? de que estratégia? de que poderes humanos singulares? de que falsa magia somos nós possuidores? [...] ¹³.

Nuno Júdice, visitando a teoria psicanalítica de Narciso, caracteriza o jogo entre quadro e poema, como a imagem reflectida, fruto de um complexo que obriga quem olha a tentar encontrar, no seu fundo, a imagem de si próprio ¹⁴. Esta afirmação parece encontrar eco na poesia pictórica de Raul de Carvalho, nomeadamente, quando patenteia a reflexão sobre os processos criativos da pintura e da poesia ou menciona narrativas que envolvem as figuras do pintor e do poeta.

O processo criativo, enquanto fixação de um momento e “limpeza”, descongelamento da alma, é indicado de uma forma igualmente ambivalente em alguns versos do poema “Uns pingos de sangue” (*Tautologias*, 1968): “A dificuldade / de seguir um traço / até ao fim. // Há sempre um momento / em que uma recordação/ muda o curso ao pensamento. // O coração contrai-se. / O risco foge. / A alma ausenta-se.” ¹⁵.

Para além do uso do vocabulário da pintura na escrita poética, outras técnicas utilizou o poeta alvitense que ajudam a construir, na escrita, o que Teresa Araújo descreve como “imagens de enorme esplendor visual” ¹⁶: o efeito de profundidade e a técnica de enquadramento. Podemos dizer que a primeira é comum à pintura e “binocular”, segundo P. Hamon ¹⁷, pois permite criar no texto o efeito de perspectiva, de profundidade, próprio das artes plásticas. Trata-se do uso da metáfora que implica a contiguidade, a justaposição, a coabitação, no espaço textual, de realidades separadas no mundo real. No poema “Vivan los Caballos!” de *Poesia I*, 1955 ¹⁸, o efeito de profundidade é conseguido pela visualização simultânea, através da metáfora, do que se diz com outro mundo possível, neste caso ligado ao homoerotismo: “cavalos dúbios”, “montes”, “montanhas”, “oleosas, voluptuosas praias”, “de focinho enterrado nas searas”, “mal distingo as crinas das espigas: [...] ambas se movem”, “levando no seu dorso mais esperanças”, “selim aéreo”, “criança toda nua”, “tanto aroma, tanto pasto verde”, “radiosos bichos/ são meus

¹³ *Op. cit.*, 1993, p. 928-929.

¹⁴ Nuno Júdice, “A Poesia é coisa visual”, in *A Viagem das Palavras, estudo sobre Poesia*, Lisboa: Edições Colibri / Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, 2005, p. 135 (133-136).

¹⁵ *Op. cit.*, 1993, p. 475-476.

¹⁶ Teresa Araújo, “«Ilustre Ciudad famosa» e «Aquel rayo de la guerra», procedimentos e efeitos plásticos”, *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 9, 2004, 383 (383- 397).

¹⁷ P. Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXème siècle*, Paris: José Corti, 2001.

¹⁸ *Op. cit.*, 1993, p. 150.

cavalos, / dúbios e selvagens”¹⁹.

A metáfora dos cavalos para referir os amantes constitui um escalonamento de planos semânticos. Cria-se no texto um efeito de espacialidade, que se opõe à linearidade e à cronologia da leitura e que aproxima, até certo ponto, os efeitos da literatura e os da pintura. O uso, ao longo do poema, do presente do indicativo, intemporal, contribui também para visualização, ao mesmo tempo que dilui a temporalidade.

Por outro lado, o efeito de enquadramento na escrita é conseguido, segundo Bergez²⁰, pela apresentação do referente textual como se tratasse de um quadro – isto é, o texto é dado a conhecer ao leitor através do que ele pode observar a partir de janelas, espelhos, quadriláteros das camas, entre outros. O autor esclarece que, circunscrevendo a mensagem como uma moldura, unifica-se a diversidade do real e conduz-se o olhar do leitor. Esta técnica literária, simultaneamente pictórica e persuasiva, parece ser utilizada na poesia de Raul de Carvalho.

Com efeito, muitas são as referências a quadros e quadriláteros, molduras, vidraças, janelas, telas, retratos – constituindo quase todas elas verdadeiros pontos de fuga para um espaço e um tempo ideais, um “loecus amenus”, onde é possível aceder à perfeição. Podemos ler este efeito de enquadramento numa passagem do poema “Quadrangular” (1976, da obra com o mesmo nome) que descreve, como se tratasse de um quadro, uma praça quadrada, porque “pombalina”, muito possivelmente a Praça do Comércio, em Lisboa.

Uma praça deserta (pejada de automóveis), dizem que pombalina. Um cavalo, em qualquer parte. Ao redor do cavalo, retratos. Em meio-corpo, uns, outros, não. Alguns bonitos. Sentados, estendidos nos degraus: os andrajosos do costume cá da terra. Comendo borboletas. Os pombos dão um ar da sua graça. São aves generosas, credoras de generosidade. Não falo das crianças, que passam, provavelmente, sem os ver. Falo das velhinhas, tão caritativas! dos morcegos, tão lúgubres! das artimanhas daquele soldado para se furtar à *ronda*.²¹

Aqui, o olhar do leitor é conduzido para o que se pretende mostrar dentro desse quadrilátero, processo semelhante ao da pintura. Assim, “vêm-se” automóveis, um cavalo, borboletas, pombos e pessoas várias – referidas através do léxico da pintura – “retratos” e “meio-corpo” ou directamente “crianças”, “velhinhas”, um “soldado”. Também surgem indicações quanto ao modo de organizar estes elementos na “tela”, indicações essas presentes em palavras como “pejada”,

¹⁹ Eugénio Lisboa, a propósito da poesia de Raul de Carvalho, refere que esta mostra “o rastro inconfundível dum poeta solar, desavergonhadamente rendido à luz e à beleza luminosa dos corpos”, “Recensão crítica a *Duplo Olhar*, de Raul de Carvalho”, *Colóquio/Letras*, n.º 52, 1979, p. 85 (85-86).

²⁰ Daniel Bergez, *Littérature et Peinture*, Paris: Armand Colin, 2006 [2004], p. 189.

²¹ *Op. cit.*, 1993, p. 749.

“em qualquer parte”, “ao redor”, “comendo”, “dão um ar da sua graça”, “passam sem os ver” e que apontam para a temporalidade e o movimento, mas que são contrariadas pelo predomínio de substantivos em detrimento de verbos, o que contribui grandemente para o “estatismo” do “quadro” verbal e a preponderância do factor espaço em detrimento do tempo. Pode, então, dizer-se, como Krieger, que a plasticidade da linguagem poética permite a percepção simultânea do dinamismo e do estatismo²².

Para além destas técnicas literárias que convocam a visualidade e conferem uma certa plasticidade à escrita, o corpus seleccionado foi também examinado, através de categorias operatórias exteriores aos processos literários, referencialmente ligadas às artes pictóricas. Estas ligam-se ao plano “ético” da literatura, no dizer de Vítor Aguiar e Silva – e dizem respeito a menções a obras e artistas específicos.

Esta análise contemplou fundamentalmente três aspectos: o modo como a referencialidade do texto pictórico surge fisicamente inserida na poesia rauliana; a galeria artística convocada pelo poeta e a descrição ecrástica de obras de arte.

Observámos que as diversas alusões pictóricas surgem, nesta poesia, não só em paratexto – títulos, dedicatórias, epígrafes, tal como aponta G. Genette²³ –, mas também no corpo dos poemas. Organizámo-las em dois grupos: por um lado, as que mencionam o vocabulário da pintura, de um modo geral – e, por outro, as que indicam obras e artistas plásticos, condicionando a leitura dos textos. Estas últimas, como que surgindo do silêncio do museu, vertidas na poesia de Raul de Carvalho, instituem uma vasta colecção pessoal do escritor que poderemos designar, na esteira de J. Heffernan, *Museum of Words*²⁴, por “vozes da galeria” e dizem respeito a um conjunto de pintores nacionais contemporâneos – cujos nomes são Almada Negreiros, Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny de Vasconcelos, Eurico Gonçalves, Alberto de Lacerda, Manuel Ribeiro de Pavia, o escultor Lagoa Henriques, Paula Rego, René Bèrtholo, Mário Botas e Júlio Resende – alguns, amigos íntimos do poeta – e pintores internacionais contemporâneos, impressionistas e renascentistas, num total de mais 27 nomes das Artes Plásticas. As alusões mais sugestivas surgem no corpo dos poemas, sob a forma de diálogo explícito, ou de evocação de motivos das obras ou, ainda, de recriação poética inspirada numa obra específica, a *ekphrasis*.

Na obra poética publicada de Raul de Carvalho, encontrámos 13 poemas ecrásticos, mais ou menos descritivos, de temáticas variadas. A noção de *ek-*

²² Murray Krieger, *Ekphrasis, the illusion of natural sig*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992, p.10-11.

²³ Gérard Genette, *Palimpsestes, la Littérature au Second Degré*, Paris: Éditions du Seuil, 1982, p.10.

²⁴ James Heffernan, *Museum of words, the poetics of ekphrasis from Homer to Ashberry*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1993, p. 138.

phrasis subjacente à respectiva análise é a de Leo Spitzer – citada por Krieger – “descrição poética de uma obra de arte pictórica”²⁵, enriquecida pela de Vítor Aguiar e Silva: “poesia que descreve, recria, comenta, exalta uma obra de Arte”²⁶.

Pretendeu-se analisar, nos poemas efrásticos de Raul de Carvalho, o modo como cada um se comporta no diálogo que estabelece com o quadro: o que o poema diz do quadro, o que não diz e o que acrescenta à obra de arte. Alguns textos apenas reiteram as sugestões das obras cujos autores lhes servem de título, outros acrescentam sobretudo significado a essas sugestões e outros há que as abandonam ou transfiguram.



Figura 1 – *Théâtre de Mémoire*, Jean Dubuffet, 1977.²⁷

²⁵ Murray Krieger, “Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da *ekphrasis* enquanto assunto”, Trad. Ângela Fernandes, in *Concerto das Artes*, Coord. Kelly Basílio, Porto: Campo das Letras, 2007, 139 (133-163).

²⁶ Vítor Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa: Universidade Aberta, 2008, p. 165 (185 -186).

²⁷ Fonte disponível em: <http://www.artrepublic.com/prints/9165-theatre-de-memoire-1977-rare-poster.html>, consultada em 07.07.2011.

Observemos alguns exemplos. O poema “Jean Dubuffet” (*Elsinore*, 1980)²⁸ parece ler nas formas e grafismos diversos da obra do pintor, *Théâtre de Mémoire*, os motivos enunciados nos versos “Por detrás das casas, nos aterros, / Há figuras sinistras/ Jogando à bola. / No lixo, sobre o lixo, dentro do lixo, comidas pelo lixo” (vide Figura 1). Esta leitura dos “escacos” [sic?] e da “imundície” [sic] é pretexto para referir, mostrar e denunciar a realidade social portuguesa das “ruas moribundas de Alfama”, com “o chão de detritos espectrais, as caras espectrais, os corpos de esqueleto”, “entre a vida e a morte” e “nenhum vislumbre de compaixão humana”. Tal leitura da obra do pintor Jean Dubuffet parece ilustrar a tese do artista sobre “l’art brut” que rejeitava a ideia de que a arte fosse esteticamente agradável. O poema efrásico de Raul de Carvalho, “Jean Dubuffet”, reiterando as concepções estéticas do pintor, lê os elementos evocados na obra em causa, à luz da realidade portuguesa, acrescentando-lhe a denúncia da miséria social de Alfama, motivo pelo qual constitui o texto efrásico ideológica e politicamente mais interventivo, dentro do corpus observado.



Figura 2 – *Irmandade*, da colecção *As Líricas*, Manuel Ribeiro de Pavia, 1950.²⁹

O engajamento político e social que subjaz no anterior poema de Raul de Carvalho não se verifica exactamente do mesmo modo no excerto efrásico do longo

²⁸ *Op. cit.*, 1993, p. 849.

²⁹ Fonte disponível em: <http://www.cm-mora.pt/en/conteudos/municipality/history/manuel%20ribeiro%20de%20pavia.htm> consultada em 07.07.2011.

poema “Canto ao pintor desesperado Manuel Ribeiro de Pavia” (*Poemas Inactuais*, 1971)³⁰, embora o desenho evocado do pintor, *Irmandade*, proporcione uma leitura mais engajada (vide Figura 2). Neste excerto, os elementos destacados do quadro são a imagem das “duas mulheres” com “um sorriso, parado na face”. O texto acrescenta um elemento descritivo, “as tranças, de cabelo preto, caídas”, e a problemática da maternidade, a que associa à solidão feminina (“sorriso, parado, na face sem ninguém”). – Esquecidos no quadro ficaram as mãos e os pés das figuras, disformemente grandes, em posição entrelaçada, ilustrando paradigmaticamente o processo neo-realista que, ideologicamente marcado, tende a valorizar a força braçal do trabalho fraterno. Este parece dar lugar ao enaltecimento da maternidade/ vitalidade (“estas duas mulheres sabem a terra, / e a terra é mãe.”), não parecendo haver, aqui, uma sintonia entre quadro e poema quanto ao discurso social.

Raul de Carvalho foi poeta pintor nos desenhos que fez com as palavras ou com o lápis. Detentor de uma sensibilidade plástica original, a sua poesia, espaço de liberdade, justiça e beleza, ao ser atravessada por um discurso para-pictural, explora, de forma consistente e profunda, um largo espectro das potencialidades icónicas do texto literário e complementa-as com alusões, estratégias e processos que se reportam ao mundo da pintura, permitindo, nesse olhar narcísico, testar os limites da própria linguagem poética.

O trânsito entre artes é apenas uma das potencialidades da poesia de Raul de Carvalho e, a nosso ver, um motivo particular de valorização desta poética que urge igualar ao de que mais notável produziu a segunda metade do século XX português.

³⁰ *Op. cit.*, 1993, p. 588 (586-591).

Antunes da Silva

Maria João Pereira Marques¹

Os textos que em seguida se apresentam sobre Antunes da Silva têm como objectivos maiores divulgar a obra literária do escritor e contribuir para o reconhecimento da sua singularidade e importância na história da literatura portuguesa do século XX. Pretendem também ajudar a compreender o percurso artístico do autor, o qual nasce na atenção neo-realista ao social e termina com uma emersão consentida do “eu”. No meio século contemplado pela literatura antunina, teremos por guia a *Natureza*, entidade responsável pela sua graça e originalidade. Para alcance dos propósitos enunciados, seleccionámos três obras de Antunes da Silva que consideramos representativas do seu percurso evolutivo: o romance *Suão* (1960) e os dois diários, *Jornal I* e *Jornal II* (1987 e 1990). A preocupação em realizar uma leitura dos livros eleitos concordante com o resto da produção escrita do autor e a vontade de dar a conhecer mais textos seus levam-nos a fazer referências a outros livros, nomeadamente *Gaimirra* (1945), *Canções do Vento* (1957), *Alentejo É Sangue* (1966) e *Rio Degebe* (1973)². Devido à limitação do número de páginas deste ensaio, indicamos apenas a 1.ª edição dos livros de Antunes da Silva, sem fazermos qualquer apontamento das colaborações deste em antologias colectivas, das traduções dos seus livros e sobretudo da vasta colaboração na imprensa.

¹ Universidade de Évora, CEL.

² Bibliografia de Antunes da Silva referida nesta página.

Contos e crónicas: *Gaimirra*, 1.ª ed., Lisboa: Inquérito, 1945.

Alentejo É Sangue, 1.ª ed., Lisboa: Portugalíia, col. *O Livro de Bolso*, n.º 93 e 94, 1966.

Romance: *Suão*, 1.ª ed., Lisboa: Portugalíia, col. *O Livro de Bolso*, n.º 11, 1960.

Diários: *Jornal I*, 1.ª ed., Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

Jornal II, 1.ª ed., Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

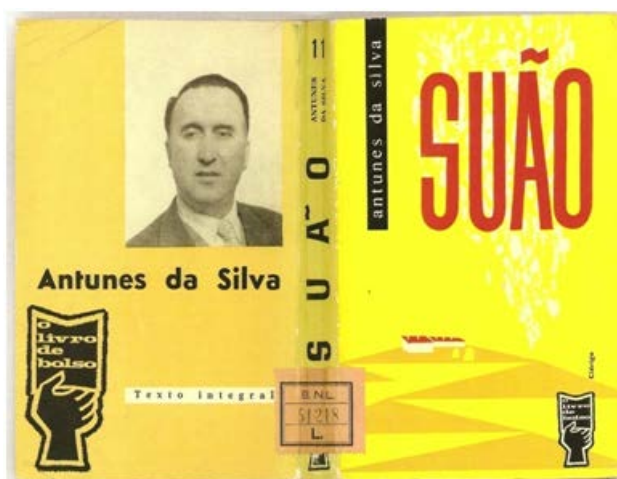
Versos: *Canções do Vento*, 1.ª ed., Lisboa: Europa-América, Tip. Ideal, col. *Cancioneiro Geral*, n.º 19, 1957.

Rio Degebe, 1.ª ed., Lisboa: Prelo, 1973.

I Sinopse da vida de Antunes da Silva

Armando Antunes da Silva nasce no dia 31 de Julho de 1921, em Évora, tendo nesta mesma cidade falecido a 21 de Dezembro de 1997. Por volta dos dezanove anos, trabalha como empregado de escritório, publica regularmente os primeiros textos no periódico *Democracia do Sul* e, pouco depois, o livro de estreia *Vidas* (1941)³. No entanto, é a colectânea de contos *Gaimirra* (1945) a obra que futuramente o autor indica como a sua primeira. Quando, em 1948, Antunes da Silva é preso por pertencer aos quadros do MUD Juvenil, perde o emprego e vê-se obrigado a partir com a família para Lisboa. Inconformado com a grande cidade e saudoso das gentes e dos campos transtaganos, a permanência de quatro décadas na capital contribui certamente para que dedique, quase em exclusivo, a sua escrita ao Alentejo, terra que canta com júbilo, apesar dos problemas quotidianos que denuncia. Em Lisboa e a par do trabalho que o sustenta na empresa CEL-CAT, prossegue a actividade literária, jornalística e política. Militante activo do MDP/CDE após o 25 de Abril de 1974, publica com frequência em vários jornais e revistas, antes e depois da revolução, e chega a dirigir o semanário eborense *Notícias do Sul* (1976-1981). Autor de centenas de artigos jornalísticos e de mais de duas dezenas de livros, vê algum reconhecimento público do seu trabalho nas sucessivas edições e traduções de crónicas, contos e romances, na adaptação dos seus textos ao teatro, assim como em alguns prémios (Prémio dos Leitores, do *Diário de Lisboa* (1961), pelo romance *Suã*; Medalha de Mérito Municipal, da Câmara Municipal de Évora, em 1991; grau de Comendador da Ordem do Infante Dom Henrique, em 1992, entre outros). Depois de se reformar e perder o único filho e a primeira mulher, a evolução da democracia em Portugal e o regresso à cidade de Évora, por que tanto anseia, constituem para Antunes da Silva motivo de decepção e tristeza, sentimentos com que fecha *Jornal I* e *Jornal II*, os diários que guardam os seus últimos escritos.

³ Silva, Antunes da, *Vidas*, 1.^a ed., Beja: Minerva Comercial, 1941.

1.ª capa de *Suão*

II

De *Suão* a *Jornal I* e *Jornal II*

Contra a ideia habitual de um Alentejo dividido apenas em pobres e ricos, *Suão*, romance de 1960, em sintonia com dados estatísticos do tempo, mostra-nos a diversidade das gentes da Planície, enquanto dá continuidade à imagem da região que Antunes da Silva formula em *Gaimirra*, a colectânea de contos de 1945⁴. A incidência do foco narrativo no grupo dos rendeiros (através de Simplício Varandas, Crispim Barradas e respectivas famílias) pretende levar o leitor a pensar esclarecidamente acerca de questões económico-sociais pertinentes na época, convocando-se para esse efeito outras figuras da ruralidade transtagana em interacção com os rendeiros. Pelo motivo apontado, conhecemos não só dois protótipos de proprietários abastados (Maldirro Real e Osório Puga), como contactamos com o vasto grupo dos assalariados rurais, nas personagens díspares do fugitivo Tóino Valentim, do poeta Pouca Lã ou do coxo Patalarga. Na companhia da fogosa Olímpia das Dores, da jovem M.^a Pompina ou da velha criada Anastásia, todos eles vivem, de forma mais ou menos directa, os problemas do Alentejo de meados do século XX. Por um lado, a chegada das alfaias

⁴ O romance *Suão* teve sete edições e *Gaimirra* teve duas.

agrícolas, o desemprego nos campos e a consequente ida para as cidades; por outro, as agressões químicas ao solo, a sua baixa produtividade, a erosão e o plano para o irrigar. E tudo isto sem esquecer a velha questão da posse da terra.

A contemporaneidade inscreve-se assim na mensagem de *Suão* pela problemática que acabamos de indicar, havendo, todavia, dados de outras espécies que se encarregam de reforçar o presente ou que o distanciam do passado recente. Como na vida real, o tempo no romance flui e ao trabalho reúnem-se os afectos. A resistência e a mudança, próprias da evolução social, descobrem-se no plano amoroso e laboral, através dos temas maiores do namoro e da mecanização da agricultura, responsáveis pelos conflitos vividos na história, os quais se sumariam em falhas de comunicação. Desiguais entre si – as brigas do casal Olímpia e Simplício pouco têm a ver com os estremecimentos dos rendeiros face aos donos das terras que exploram, ou com a prisão do ganhão Pouca Lã, após dizer umas décimas contra uns caçadores ricos – os conflitos servem no seu conjunto para censurar as humilhações dos mais fortes aos mais fracos; querem hastear o desejo de liberdade e, acima de tudo, sublinhar o valor da palavra na conquista da paz social deste Sul latifundiário. Em 1960, *Suão* nasce para combater os silêncios que vêm do medo, à semelhança do que três anos antes o poeta eborense propõe nas suas *Canções do Vento*. Inesperadamente, a palavra e o amor são as armas que Armando A.S. elege para resolver na Planície a já então gasta luta de classes.

Explorando as potencialidades comunicativas da metáfora e da metonímia, Antunes da Silva sabe desenhar com um só traço o espaço alentejano em múltiplas dimensões. As frágeis linhas com que a narratologia divide o espaço diegético em físico, psicológico e social esbatem-se de tal maneira, no romance, que observar nele uma destas três dimensões espaciais é entrever qualquer uma das outras duas. Quanto à ideologia do autor, a qual entra no texto através do jogo das sobreposições significativas, conta-se como um lugar novo, o quarto, a somar aos habituais.

Explicando com mais clareza o que afirmamos, verificamos que em *Suão* o corpo das personagens e as roupas que o cobrem, a casa e os objectos que a compõem, bem como o resto que a ela respeita, mais não são do que extensões psicológicas e sociais dos respectivos possuidores. Além de representarem, por inteiro, um determinado indivíduo, não raro captando-lhe a mudança momentânea ou definitiva do seu ser, o corpo, a casa e os pertences destes são aspectos materiais e, em simultâneo, lugares físicos, que igualmente remetem para uma geografia e uma época específicas. Solidificam assim o realismo do enunciado, desde logo obtido com os temas escolhidos, os sociolectos adequados e outros pormenores descritivos não menos relevantes. Em sintonia com o corpo humano, os corpos animais, vegetais ou meteorológicos são também portadores de sig-

nificação interior e comunitária e alguns deles alcançam mesmo o estatuto de símbolo político, devido à recorrência a que o autor faz deles, quer nesta obra quer noutras narrativas e poéticas.

Atentos ao discurso das personagens e ao comportamento do narrador, constatamos que as opiniões e os sentimentos presentes na história não residem em exclusivo no espaço psicológico, mas observam-se com assiduidade no exterior, ou seja, nas acções e nos acontecimentos da narrativa. Condutor incontestável do texto, o narrador de *Suão* só às vezes se assume nesta posição de superioridade, preferindo infiltrar-se, por norma, nas vozes das personagens e causar a sensação de que as opiniões e os sentimentos expressos lhes pertencem. Antes de mais, serve este domínio do narrador para criar na mensagem elementos de intertextualidade que facilitam a leitura ao público, enquanto a asseguram. Os elementos intertextuais de que falamos consistem, por exemplo, no recurso a personagens e acções tipo: o rico cruel, o pobre diabo, a mal comportada, encarnadas respectivamente por Maldirro, Tóino Valentim ou Olímpia das Dores, figuras que participam no conflito de classes ou no triângulo amoroso.

Contudo, a originalidade do narrador de *Suão* reside não no objectivo final do seu comportamento – obrigar o leitor a formar uma opinião – mas no modo como o alcança, através da interrupção do previsível. Para levar o público a desligar-se de ideias feitas e a reflectir por si, Antunes da Silva introduz na história informações contraditórias na avaliação das gentes e dos sucessos, delegando essa responsabilidade nas diferentes focalizações, as quais, já o dissemos, enganosamente, pertencem às personagens. Baralhado desta forma e meio desconfiado, o leitor tende a distanciar-se dos juízos alheios e a ser crítico. Posto isto, diga-se que a previsibilidade discursiva se torna necessária para contrastar com a surpresa que se lhe segue, processo que desperta o público e o faz envolver com a realidade que a mensagem testemunha. Sendo este envolvimento uma das metas do neo-realismo, junta-se a uma série de tópicos desta estética de resistência que desde a publicação de *Gaimirra*, em 1945, até livros posteriores a *Suão*, encontramos no conjunto da obra do nosso autor. Se rapidamente quiséssemos enumerar as marcas do neo-realismo antunino, deveríamos começar pela relevância do espaço Alentejo, o qual domina quase na totalidade a sua escrita e igualmente motiva outros artistas ligados ao movimento. Num artigo sobre literatura regionalista, publicado na revista *Vértice*, em Abril-Maio de 1948, Antunes da Silva, para além de se reconhecer na estética neo-realista, confirma ter em mente, juntamente com os seus pares, o propósito de interessar os leitores pelos problemas do mundo rural, em particular os dos trabalhadores, tal como contribuir para o progresso material e moral da gleba⁵.

⁵ Antunes da Silva, "Breve Apontamento sobre uma Nova Literatura Regional", *Vértice*, n.º 56-57, Abril-Maio, 1948, p. 312-313.

Comparados os contos de *Gaimirra* com o texto da década de 60, apura-se que o livro inicial já apresenta a maioria das marcas do traçado neo-realista do romance. Por se redigirem ambos com o objectivo de sensibilizar o leitor para o dia-a-dia da charneca sulina, denunciam com frequência abusos de autoridade patronal e casos de pobreza, enquanto incentivam os trabalhadores agrários a alterarem o seu comportamento, seja através da solidariedade, seja por via da aquisição de novos saberes, entre eles o da partilha da palavra. Conquanto o espaço social tenha nas duas obras um peso maior, é sobretudo na mente de alguns protagonistas populares que se encontram aquelas denúncias e a vontade de mudar as relações comunitárias, reorganização que implicaria um certo equilíbrio na distribuição da riqueza que a terra produz, pelas diferentes classes. Deste modo, em *Gaimirra* e *Suão* transmitem-se mensagens que depositam no futuro alguma esperança de bem-estar social, sentimento frisado com a evolução social registada de geração em geração. Porque antes já mencionámos a tipificação de personagens e acções, a actualidade da temática e o cuidado com a verosimilhança, resta falar no destaque da Natureza, aspecto capaz de inserir Antunes da Silva num grupo literário, mas que não deixa de o singularizar, por ser a raiz mais fértil do seu lirismo.

À imagem de outros neo-realistas, o autor emprega, por vezes, os elementos naturais como antagonistas ao esforço do trabalhador do campo e transforma-os num meio ideológico e poético. Em *Gaimirra*, a Natureza desempenha quase sempre dois papéis: acentuar as dificuldades que as secas e as chuvas causam aos camponeses e compor o quadro onde algo ou alguém sobressai, raramente passando este quadro de uma paisagem de fundo. Todavia, aos poucos, a Natureza começa a ganhar conotação, conforme a indistinção de Boialvo e dos borregos que guarda demonstra. Afirme-se para já que a partilha da Natureza, enquanto recurso expressivo e político, com nomes grandiosos como Alves Redol ou Carlos de Oliveira, em nada diminui o mérito da escrita antunina, visto ter sabido o autor em causa, em prosa e em verso, explorá-la de forma consistente e distinta, frutificando deste acto a construção de um espaço literário único.

Iniciado em *Gaimirra*, com inesperadas aproximações dos diferentes elementos da Natureza, o trabalho estilístico exercido sobre esta entidade descobre-se em *Suão* já amadurecido, na criação metonímica e metafórica de alguns quadros que engrandecem este texto ou até no seu título. A conotação ambígua do vento, que no romance representa as forças adversárias à produção agrícola e, nos poemas de *Canções do Vento* (1957), significa a mudança a que se aspira na gleba alentejana, testemunha a complexidade da simbologia entretanto consolidada. Num outro exemplo de *Suão*, o quadro da tempestade descrita antes da prisão de Pouca Lã indicia o conflito do poeta popular com os caçadores ricos.

Sabendo-se que o contexto político português, nos anos 60 do século XX, possibilita alguma abertura verbal, logo se explica como *Suãõ* consegue dirigir os reparos para determinados grupos da colectividade latifundiária, ao contrário do que sucede com os contos de 1945, data em que o salazarismo só permite uma crítica de incidência vaga. Apesar deste aparte, a segurança do escritor confirma-se não tanto pela incisão crítica, mas mais pela facilidade com que no tempo do candidato Humberto Delgado modela a matéria natural, na qual consegue então fazer reflectir o Homem por inteiro, recordemos, a nível físico, psicológico e social, em simultâneo. O treino na exploração da expressividade da Natureza, adquirido no intervalo temporal entre *Gaimirra* e *Suãõ*, com outras narrativas e dois livros de versos ajuda a explicar a segurança estilística do autor antes dos 40 anos de idade⁶. A confiança já revelada nas suas *Canções do Vento* para a congregação e revolta dos desfavorecidos da Planície, leva-o, pela mesma altura, a engendrar em prosa um território significativo semelhante, o de *Suãõ*.

Crete na possibilidade do verbo melhorar a humanidade, a sua e a alheia, Antunes canta, ao longo de toda existência, a olhar o campo. Não o olha apenas do ponto de vista social, observa, boa parte do tempo, a Natureza no seu esplendor, porque é através dela que se descobre a si próprio, chegando mesmo, no final da vida, a descobrir-se nos diários, perante os outros. Calmante e mimosa, a contemplação do campo transtagano silencia o ruído socioemocional gerado pela cidade e liberta o escritor dentro de si. Pela memória e pela imaginação, no meio natural, aproxima tempos e lugares distintos, para espriar o seu ser no preenchimento dos vazios interiores. Ciente de que a Natureza o completa e decepcionado, na velhice, com o rumo democrático do país e até com Évora, espaço a que desejara regressar durante décadas, o autor começa então a desligar-se da sociedade. Ainda assim confessa em *Jornal I* e *Jornal II* (1987 e 1990) que, para além da libertação dos desagradados da política, escrever, mesmo que sobre o assunto, fá-lo sentir-se mais vivo, já que tem de permanecer ligado à contemporaneidade para registar os últimos anos da década de 80 em Portugal. Encarados como uma obrigação cívica, porque visam motivar a reflexão/acção dos compatriotas, os apontamentos diarísticos sobre o presente comunitário geram ainda no autor a esperança de continuar, no futuro, a existir na memória colectiva. Escrever é o meio descoberto por Antunes da Silva para permanecer, seja

⁶ As narrativas antuninas referidas são as seguintes: *Vila Adormecida*, 1.ª ed., Lisboa: Portugália, 1947; *Sam Jacinto*, 1.ª ed., Lisboa: Portugália, 1950; *O Aprendiz de Ladrão*, 1.ª ed., Lisboa: Tipografia Garcia e Carvalho, 1955; *O Amigo das Tempestades*, 1.ª ed., Coimbra: Tipografia Atlântida, *Textos Vértice*, 1958; *Infância*, 1.ª ed., Lisboa: Oficinas Gráficas de Neogravura, col. *Mosaico*, n.º 84, 1959.

As obras em verso de que falamos intitulam-se: *Esta Terra que É nossa*, 1.ª ed., Lisboa: Tip. Ideal, col. *Cancioneiro Geral*, n.º 11, 1952; *Canções do Vento*, 1.ª ed., Lisboa: Europa-América, Tip. Ideal, col. *Cancioneiro Geral*, n.º 19, 1957.

no mundo exterior, tocando e deixando-se tocar por sucessivas gerações, seja na gruta íntima, onde, refugiado do comum, se atreve a ir cada vez mais longe. Conectado à determinação existencial que marca a totalidade da obra em foco, o reforço da identidade portuguesa, presente na valorização atenta do património natural e cultural do país, e do Alentejo, em especial, acaba por se indiferenciar da consolidação da própria identidade antunina.

Absorvido pela materialidade terrestre, Antunes começa, logo na década de 40, por aproximar, baralhar e fundir todos os elementos naturais, numa tentativa de reorganizar o Todo, a qual mais não é do que um reflexo do seu desejo de corrigir as injustiças da sociedade humana. Em parte, de *Gaimirra* a *Suão*, o íntimo do autor esconde-se de modo altruísta. Na época, pessoas, plantas, bichos e elementos da meteorologia trocam entre si ações e partes do corpo. Joel tem cabeça grenhuda de javali, os raios de Sol transformam-se em rama e as nuvens em sentinelas dos trabalhadores rurais. Em seguida, idêntico desejo de unir o díspar, mas direccionado para a sua pessoa, descobre-se, nas primeiras associações surreais, presentes em *Alentejo É Sangue*. De forma muito tímida, surgem aqui, em 1966, e numa única prosa deste livro, estranhas sucessões verbais, que de novo se descobrem em *Rio Degebe* (1973), e se tornam, mais ou menos constantes, nos textos escritos entre 1984 e 1990, em *Jornal I* e *Jornal II*. Reveladoras do caos íntimo do criador e quase sempre de difícil descodificação, estas construções estranhas assinalam uma pontual desconcentração antunina da comunidade e, simultaneamente, o início das viagens literárias ao “eu”. Em segundo lugar, frise-se que a partir destas associações ilógicas de palavras, deformantes do exterior, a busca da própria plenitude, que no fundo é a da Vida suprema, já não se tenta tão-só na entrega aos outros, na luta pela justiça e progresso comunitários. Negando assim ser um escritor social a tempo inteiro, na terceira e última etapa do percurso espiritual, Antunes da Silva volta a escrever-se com o exterior, mas fá-lo unicamente com o mundo físico da Natureza. Concentrado em definitivo na redacção em torno da paisagem-mãe, lugar onde há muito ensaia perder-se, o guerreiro procura por fim resgatar-se, através da companhia e apreço de cada ser. O reconhecimento de que a perfeição dos entes naturais, porque participa do divino, tem valor poético, em si mesma; a religiosidade com que reveste o rio e o mar, o Sol e a Lua, ou o consolo do eterno retorno da vida, emanado do relógio das quatro estações, atestam os degraus por que sobe a afirmação do panteísmo antunino, desde *Alentejo É Sangue* até às últimas palavras. Nos anos 90, em *Jornal II* e na *Breve Antologia Poética* (1991), a espiritualidade panteísta confirma-se na viragem definitiva para o espaço celeste, latifúndio sem cercas senhoreado por aves e astros, mas também pela luz e pelo som, corpos intrigantes que se apoderam das cogitações do escritor sobre o mistério da Criação, da qual, mais do que nunca, recusa sentir-se excluído,

ao antever a chegada da morte. Esta entrega derradeira ao Universo e à Vida que o anima é a forma encontrada por Antunes para dar sentido ao tempo que lhe resta e dizer ainda à sociedade democrática portuguesa quanto ela foi sonho que o decepcionou, e que, por isso, se fez mágoa. Na sua procura de liberdade e harmonia, Antunes da Silva foi um homem que partiu da Terra e chegou ao Céu⁷.

⁷ a) Outra bibliografia de Antunes da Silva.

Conto: *A Visita*, 1.^a ed., Porto: Livraria Divulgação, col. *Imbondeiro*, n.º 34, 1962.

Uma Pinga de Chuva, 1.^a ed., Lisboa: Prelo, 1972.

Exilado e Outros Contos, 1.^a ed., Porto: Inova, col. *Duas Horas de Leitura*, n.º 18, 1973.

Romance: *Terra do nosso Pão*, 1.^a ed., Lisboa: Portugália, col. *Contemporânea*, n.º 63, 1964.

A Fábrica, 1.^a ed., Lisboa: Estampa, col. *Novas Direcções*, n.º 36, 1979.

Verso: *Senhor Venta*, 1.^a ed., Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

Breve Antologia Poética, 1.^a ed., Évora: CME, 1991.

Reportagem: *Terras Velhas Semeadas de Novo*, 1.^a ed, Amadora: Bertrand, 1976.

Alqueva a Grande Barragem, 1.^a ed., Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

b) Para uma informação mais detalhada acerca da literatura de Antunes da Silva, consultar:

Maria João Pereira Marques, *Ensaio da Imaginação com a Paisagem – O Alentejo de Antunes da Silva*, Évora: Universidade de Évora, 2011 [dissertação de doutoramento].

Carlos de Oliveira: um percurso na linguagem

Gastão Cruz

Carlos de Oliveira ocupa um lugar central na literatura portuguesa do século XX.

Situada entre 1942 e 1978, e estendendo-se, portanto, por quase quatro décadas, que abrangem os meados e o terceiro quarto do século, a sua obra documenta, como talvez nenhuma outra, a surpreendente evolução da nossa linguagem literária, sobretudo na poesia, ao longo desse período de intensas transformações.

Iniciada em 1942, na poesia e no romance, com *Turismo* e *Casa na Duna*, respectivamente, as suas raízes estão no movimento neo-realista, a que o escritor continua ligado nos livros que a esses imediatamente se seguem: *Alcateia* (1944), *Pequenos Burgueses* (1948), *Uma Abelha na Chuva* (1953), no domínio da narrativa; *Mãe Pobre* (1945), *Colheita Perdida* (1948), *Descida aos Infernos* (1949), *Terra de Harmonia* (1950), no que à poesia se refere.

Entre as décadas de 1940 e 1970, surgem, na literatura portuguesa, alguns dos projectos mais marcantes da forte tendência inovadora que, retomando, de modos muito diversificados, o impulso e o exemplo de mudança que caracterizara as primeiras décadas do século XX, redefiniriam todo um conceito e uma prática de modernidade.

Essa redefinição assenta, em grande parte, na consciência (por vezes teorizada no próprio texto) do valor e do peso da palavra como unidade essencial e nuclear da linguagem literária, particularmente na área da poesia.

Porém, nos casos mais significativos, a valorização da palavra, associada à recondução da imagem ao cerne do texto, está também presente em textos narrativos (pense-se na ficção de Sophia ou José Gomes Ferreira), tendência que se prolongará até aos nossos dias: um dos mais belos volumes de ficção

saídos em Portugal, em anos recentes, de Fíama Hasse Pais Brandão, intitula-se *Cantos da Imagem* (2005).

Na década de 60, Carlos de Oliveira empreende um minucioso trabalho de reescrita dos seus romances, com exceção de *Alcateia*.

Em graus diversos, sendo o mais radical o que atinge *Pequenos Burgueses*, o processo de reelaboração dos romances cinge-se, sobretudo, a questões de escrita, isto é, tal como na poesia, há um forte protagonismo da palavra e da imagem, sem que, porém, se perca de vista o carácter essencialmente narrativo do texto.

A 3.^a edição (refundida), de 1970, do romance *Pequenos Burgueses* insere-se numa sequência particularmente importante dentro da obra do escritor: a que vai de *Sobre o Lado Esquerdo* (Janeiro de 1968) a *Entre Duas Memórias* (Novembro de 1971). Constituem-na esses dois livros e os que entre eles se situam: *Micropaisagem* (1968), a mencionada 3.^a edição de *Pequenos Burgueses* e *O Aprendiz de Feiticeiro* (Março de 1971).

Estas cinco publicações, em quatro anos, de 1968 a 1971, correspondem à fixação do que poderemos, com alguma prudência, considerar uma segunda fase da produção de Carlos de Oliveira, anunciada em 1960, com *Cantata*, livro equidistante do começo da obra (1942) e do seu fecho (*Finisterra*, 1978).

É hoje visível que a saída da recolha intitulada *Poesias*, em 1962, estabelece, no que à obra poética diz respeito, o fim de uma primeira fase. Na área da ficção, esse primeiro período conclui-se com as reedições de *Casa na Duna*, nomeadamente a 3.^a edição, em 1964 (com um prefácio de Mário Dionísio), e de *Uma Abelha na Chuva*, com três edições, a 2.^a, a 3.^a e a 4.^a, sucessivamente revistas, ao longo da década de 1960.

Num dos capítulos mais surpreendentes de *Pequenos Burgueses*, uma mulher velha, estranhamente rejuvenescida, consegue convencer um almocreve que se arrastava penosamente na aridez da gândara a ir com ela para uma cabana, onde o enfeitiza, dorme com ele, e lhe ensina a fazer milagres.

Se assinalo este capítulo do terceiro romance de Carlos de Oliveira, é por o considerar, não apenas um dos mais extraordinários momentos da sua obra (e o mesmo diria de todo o livro), mas igualmente um significativo exemplo do compromisso que nela encontramos entre real e irreal, entre o mundo concreto dos homens e da sua luta de sobrevivência, numa terra enxameada de obstáculos, e o halo de maravilhoso, a dimensão poética e simbólica, sobrenatural ou não.

Por vezes, esta transfiguração da realidade provém das próprias imagens com que a natureza a envolve, o que se vai acentuando na obra em prosa de Carlos de Oliveira, nomeadamente na já referida segunda versão de *Pequenos Burgueses* (1970) e em alguns textos de *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971), até atingir uma espécie de apogeu nessa criação literária única que é o último romance de Carlos

de Oliveira, *Finisterra*. Lembremos, como exemplo superlativo deste processo – apenas um exemplo, entre inúmeros possíveis – o começo do capítulo V desse livro:

A névoa escurece, em torno da casa. O halo protector brilha ainda mais e impede-a de alcançar as paredes. Por enquanto.
Não te aproximes da janela. Se a película de fósforo cede, ficas na zona vulnerável.
Uma luz de aquário (coada pela vidraça) brilha intensamente e retarda-lhe os passos. Mas ele continua a avançar.
A febre, o relâmpago, a sede, não me convenceram.
Estás no teu direito.
Gestos vagarosos, como se nadasse no aquário: avança sem tocar o fundo.
Estou, E não adianta muito.
Encolhe os ombros. É preciso detê-lo. Na sala, a tensão aumenta (a auréola exterior parece incendiar-se).

A névoa é uma imagem muito presente no mundo de Carlos de Oliveira. E vemos como a tensão aumenta dentro da casa quando “a auréola exterior parece incendiar-se”.

“Tensão” seria uma das palavras mais apropriadas para caracterizar o universo do poeta – e digo poeta referindo-me, quer ao autor de *Sobre o Lado Esquerdo* ou *Pastoral*, quer ao de *Pequenos Burgueses* ou *Finisterra*.

Em raros escritores se terá, como neste, estabelecido uma tão estreita unidade entre o mundo da ficção e aquele que os poemas fixaram.

Logo o parágrafo inicial de *Pequenos Burgueses*, que transcreverei parcialmente, está, como outras passagens do livro, próximo da criação poética de Carlos de Oliveira:

Nos começos do estio, uma destas veredas da gândara é um enovelado fiar e desfilar de pègadas. Não faltam sinais de pés descalços, tamancos, cascos, ferraduras, na poeira grossa e ainda húmida das últimas chuvas da primavera. O calor, contudo, aperta dia a dia, o chão começa a esboroar-se e há-de criar o pó amarelado e solto de agosto.

Nele encontramos a ponderada escolha de cada palavra, de cada imagem, como se de um dos poemas de *Terra de Harmonia*, *Sobre o Lado Esquerdo* ou *Micropaisagem* se tratasse.

A tensão descritiva não se compadece com o uso de palavras dispensáveis – o mesmo que sucede na poesia.

Mas não é apenas isso. Há capítulos do livro construídos num estilo rápido, sincopado, de uma economia quase elíptica, diálogos por vezes.

Ricardo, o irmão de Cilinha, recorda inevitavelmente o rapaz que protagoniza “Desenho infantil”, de *Sobre o Lado Esquerdo*. Vejamos a admirável quarta e última parte desse poema:

Ao crepúsculo, desceu enfim a escada e entrou na atmosfera espessa do corredor; parecia flutuar; tinha o rosto sombrio, os cabelos caídos para os olhos e jurara nunca mais comer carne, mesmo que fosse condenado toda a vida às ampolas de soro nutritivo diluídas em leite.

Empurrou devagar a porta da cozinha, onde o fogo tornava o cobre cor de sangue, e lembrou-se outra vez dos bichos imolados sobre as lajes do pátio. Havia um vulto debruçado para o lume, uma criada com certeza, entregue ao ritual das chamas: alimento, calor, sobrevivência diária.

Continuou em frente no mesmo passo aéreo e saiu da cozinha; se alguém o visse agora pensaria num caso de sonambulismo: “quando acordar regressará”; talvez, mas as palavras hesitam de repente, incertas, disjuntivas, e o poema esboroa-se no rasto da criança.

Repare-se na semelhança entre os dois retratos. O Ricardo de *Pequenos Burgueses* é assim descrito:

Vem pálido, com os olhos fundos, as camarinhas de suor a correrem pela testa. Há nele uma crispação. [...] Fita-a intensamente. [...] Tão intensamente que um brilho de lágrimas rebenta-lhe entre as pálpebras. Recua até à porta, sempre a olhá-la, e desaparece no corredor sem responder.

Pelo seu lado, o protagonista de “Desenho infantil” (o mesmo Ricardo, porventura mais novo? – e ambos Carlos de Oliveira?) é, como já vimos, mas convém agora recordar, apresentado deste modo:

[...] Desceu enfim a escada e entrou na atmosfera espessa do corredor; parecia flutuar; tinha o rosto sombrio, os cabelos caídos para os olhos [...].

Ricardo reaparece, alguns capítulos adiante, mais precisamente no capítulo XXVIII de *Pequenos Burgueses*:

Resolve ir ao pátio observar os matadores de ouriços, saber o que fazem lá por baixo. Escapa-se da sala. A meio do corredor, porém, dá com os dois, muito chegados no vão duma janela. Tomam o fresco. Pouca luz, mas basta, depois de habituar os olhos e até antes disso. Desliza pela passadeira, sem o pressentirem, entra no quarto dos pais. Encosta uma cadeira à porta com todas as cautelas e sobe: não dá altura, nem no bico dos pés. Lembra-se então das almofadas da cama, empilha-as sobre a cadeira e volta a subir. Agora, sim. Vê-se perfeitamente.

Diversos elementos aproximam estas passagens do romance e o poema em prosa. Há, por um lado, a personagem: “pálido, com os olhos fundos [...] Há nele uma crispação.” (*Pequenos Burgueses*), “tinha o rosto sombrio, os cabelos caídos para os olhos” (“Desenho infantil”); “parecia flutuar” (“Desenho infantil”), “Desliza pela passadeira, sem o pressentirem” (*Pequenos Burgueses*). Há, em ambos os casos, a presença de um corredor: “desaparece no corredor sem responder”, “a meio do corredor [...] Pouca luz, mas basta, depois de habituar os olhos, e até antes disso.” (*Pequenos Burgueses*); “entrou na atmosfera espessa do corredor” (“Desenho infantil”).

Quer *Sobre o Lado Esquerdo*, em que “Desenho infantil” está incluído, quer a reedição refundida de *Pequenos Burgueses*, se situam naquele já referido período de quatro anos que inaugura uma nova fase na obra de Carlos de Oliveira.

Acentua-se, então, claramente a proximidade entre a poesia e a ficção, fortalecendo-se a unidade da obra.

A publicação de *O Aprendiz de Feiticeiro*, em 1971, contribui para alguma indistinção entre linguagens: crónicas, pequenos contos, reflexões sobre poesia, não andam, em geral, longe do poema em prosa e abrem caminho para a cúpula de toda a obra, que, como já foi dito, chegaria em 1978 e se chamaria *Finisterra*.

Sem deixarem nunca de ser romances, ou novelas, os quatro livros de ficção que permaneceram na obra de Carlos de Oliveira têm todos uma forte componente poética, ou seja, não existem instrumentalmente apenas para contar uma história.

Turismo só seria recuperado em 1976, para a edição de *Trabalho Poético*, numa versão extremamente depurada e rarefeita, que denota fortes afinidades com a concentração e a densidade da linguagem alcançada pelo poeta a partir de *Cantata* e dos livros seguintes.

Mas *Mãe Pobre* apresentava, já na 1.^o edição (1945), uma maturidade considerável, mostrando, no essencial, o estilo sóbrio e vigoroso do poeta, na plenitude dos seus recursos.

Carlos de Oliveira surge-nos, nesse livro, com a força de uma voz trágica e quase desesperada, que levou Eduardo Lourenço a intitular “Carlos de Oliveira e o trágico neo-realista” o ensaio que lhe dedica no livro, de 1968, *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista*:

Tosca e rude poesia:
meus versos plebeus
são corações fechados,
trágico peso de palavras
como um descer da noite
aos descampados.

Note-se como o verso “trágico peso de palavras” antecipa já o soneto de *Cantata*, que tantas vezes tenho citado, por me parecer uma das mais eloquentes

e perfeitas artes poéticas da poesia portuguesa do século XX:

Rudes e breves as palavras pesam
mais do que as lajes ou a vida, tanto,
que levantar a torre do meu canto
é recriar o mundo pedra a pedra;
mina obscura e insondável, quis
acender-te o granito das estrelas
e nestes versos repetir com elas
o milagre das velhas pederneiras;
mas as pedras do fogo transformei-as
nas lousas cegas, áridas, da morte,
o dicionário que me coube em sorte
folheei-o ao rumor do sofrimento:
ó palavras de ferro, ainda sonho
dar-vos a leve têmpera do vento.

O peso das palavras, pois. A consciência de que a poesia é a recriação desse mundo de pedra, desse mundo recriado pedra a pedra.

Carlos de Oliveira é um neo-realista que está longe de qualquer optimismo. “Lágrimas”, “morte”, a “última chama” que se apaga na gândara, são as imagens dominantes.

Mas é verdade que também diz: “onde houver um sonho / para ser sonhado / está meu coração”. E que, num soneto célebre e admirável, o poeta procura justificar-se diante do tribunal dos optimistas, a cuja confraria não pertence: “Acusam-me de mágoa e desalento”. Procura talvez convencer-se também a si próprio de que participa numa luta que legitima a esperança:

A minha voz de morte é a voz da luta:
se quem confia a própria dor perscruta,
maior glória tem em ter esperança.

Podemos, de algum modo, reencontrar um eco do Carlos de Oliveira neo-realista, do escritor politicamente empenhado, no conto final de *O Aprendiz de Feiticeiro*, “A fuga”.

Há nele referência a uma acção política devido à qual o narrador se julga perseguido. A “voz da luta” soa, porventura, ainda, mas não parece dar já lugar a nenhuma esperança. O clima é totalmente disfórico; a solidão, absoluta. Veja-se o começo do texto:

Duas palavras para lembrar esta manhã de outubro: desolação, desilusão.
Escolho-as com cuidado mas não me atrevo a escrevê-las sem um último e-

xame: significado, entoação, sílabas, recorte, ajustamento às circunstâncias e ao rigor estilístico (sempre fugidio) que mesmo agora me preocupa.

Verifico a primeira palavra e aceito-a ao fim de um cigarro. Cigarro, medida real do tempo quando escrevo. Para outros, é a chávena de café, o copo de whisky, o cálice de brandy, o copo de água com chá, etc. Ou até, nos verdadeiros profissionais, a hora do relógio pura e simples.

A segunda palavra leva mais cigarros. Desilusão, porquê? Que esperava eu achar neste refúgio, neste regresso (breve ou longo, só os que me procuram poderão dizê-lo)? Passei a infância aqui. Conheço já a cor incerta, o branco transformado em roxo, o roxo em cinza, da névoa que bate na janela. E o peso do silêncio nas traves do telhado, a humidade irrespirável, a luz difícil. Nos meados do outono, antes do verão de São Martinho, e mais tarde, no inverno, antes das chuvas de fevereiro, são vulgares as manhãs cerradas. Nascem do mar, das lagoas, invadem na sua marcha opaca e lenta pinhais, aldeias, dunas. Não esperava outra coisa. [...]

Mas talvez se trate apenas de um momento mais sombrio, como o realismo de Carlos de Oliveira sempre foi, mas nem por isso o real – um real lírico, ou liricizado, é certo –, frequentemente conotado com o combate político, deixou de fazer aparições nas suas fases mais tardias (e digo “fases mais tardias”, para fugir ao provável simplismo de considerar somente uma primeira e uma segunda fases na sua obra).

O ciclo de cinco poemas intitulado “Aresta”, de *Micropaisagem*, reporta, segundo o testemunho do autor, a situação de um prisioneiro político, que resiste, na sua cela exígua, impondo à compressão a que está sujeito “o trémulo / fulgor / da vida”.

E “Descrição da guerra em Guernica” é, na força imensa da sua linguagem e no agudíssimo rigor descritivo do quadro de Picasso, uma inequívoca reafirmação dos ideais políticos e humanos do poeta.

Mas toda a obra de Carlos de Oliveira transporta, na sua progressiva mutação, uma absoluta fidelidade ao concreto, quer se trate de observar um “salto em altura”, de ver “como o verão / escreve cidades mais legíveis”, de dar conta da criança que se perde “nas dunas, na aridez”.

São exemplos. Carlos de Oliveira concordava com a classificação de “realista” para a sua poesia. Prova disso é, talvez (e perdoe-se-me que refira isto, porque o considero significativo), o facto de ele ter escolhido, para a contracapa da 1.^a edição de *Entre Duas Memórias*, uma frase que eu escrevera a seu respeito e que dizia: “Uma concepção cada vez mais ampla e criadora de realismo”.

No que à poesia se refere, li, pela primeira vez, um poema seu em Outubro de 1958, nos *Cadernos do Meio-Dia*. Afonso Duarte tinha morrido pouco antes e o poema, posteriormente chamado “Elegia da Ereira”, intitulava-se “Improvisto sobre um verso de Afonso Duarte – São as aves demais para chorar?”.

Nele encontrei aquela intensidade dramática e aquele sopro cósmico que caracterizam muita da sua poesia, e também aquele carácter “existencial” que, no dizer de Eduardo Lourenço, “liberto da sua auréola idealista parece ajustar-se como poucos à poesia de Carlos de Oliveira”.

A ele voltarei agora, na sua versão definitiva, ligeiramente modificada, com o deslumbramento e a emoção com que o li, pela primeira vez, há mais de cinquenta anos:

Elegia da Ereira
São as aves demais para chorar?

Afonso Duarte

À luz
deste azeite estelar
a que chamam luar
e que é apenas o fulgor
da cal a evaporar-se
com os ossos humanos,
são as aves
o menos que choramos.

[...]

Fazendo um pouco a história do meu conhecimento do autor de *Pastoral*, julgo recordar-me de que, antes de ter tido ocasião de ler, em alguma extensão, a sua poesia, a obra que me conquistou para a admiração, que não pararia, depois, de crescer, do seu mundo poético, foi *Uma Abelha na Chuva*, que, nos nossos anos de Faculdade, a Fiamma possuía, na edição da Ulisseia, de 1960, e insistiu para que eu lesse.

O estilo de Carlos de Oliveira prendia-nos, acima de tudo, pela capacidade arrebatadora de criar imagens, como acontecia com a sequência em que mestre António e Marcelo se arrastam pelas dunas da Gândara para, debaixo de chuva, de relâmpagos e de trovões, irem deitar ao mar o cadáver do ruivo Jacinto, cocheiro de Álvaro Silvestre, por eles assassinado.

Mas, volto a sublinhar, o mais importante não era a história. Seria, de resto, inútil, e até impossível, falar-se dela independentemente do modo de a contar, da construção da narração, da intensidade posta nas palavras. Veja-se o momento em que mestre António, perdido no temporal é confrontado com uma voz que se lhe dirige: ele próprio?, o autor?:

E nada, mestre António; o deserto, o temporal furioso; em redor, há apenas som, o ar vibra, levanta enormes punhados de areia; puxe a gola do capote para a nuca e encolha-se mais, tente criar uma carapaça de vácuo que o isole da violência exterior, é inútil mas tente: não ouve nada por entre o

torvelinho?, o gemido que Marcelo distinguiu há pouco?; ponha a concha da mão na orelha, ouve ou não ouve?; exactamente, o queixume do ruivo; arraste-se para o sítio donde vem o murmúrio, e o resto é lá consigo.

Falei, já, de precisão e de intensidade. Sublinhei, igualmente, o uso da palavra “tensão”, contida na passagem citada de *Finisterra*. Todas estas palavras nos servem para caracterizar a escrita de Carlos de Oliveira.

Elas são, simultaneamente, traços de um estilo e elementos de um mundo, que o próprio poeta soube tão rigorosamente identificar, em textos que se situam na fronteira entre a criação poética e a reflexão acerca dela, sendo frequentemente ambas as coisas, em simultâneo.

Penso, por um lado, em textos de *O Aprendiz de Feiticeiro*, livro singular, não apenas na obra de Carlos de Oliveira: porventura, em toda a literatura portuguesa do século XX; recorro, por outro, muitos dos seus poemas, de fases diversas, e com diferentes perspectivas e problemáticas, desde o soneto “Acusam-me de mágoa e desalento” a “Estalactite”, de “Vento” a “Nas colinas de António Machado”.

Porém, a tensão e a precisão que, em grande parte, definem o seu estilo não são incompatíveis com imagens de fluidez e nebulosidade, como Fernando Lopes bem compreendeu ao dar ao seu filme *Uma Abelha na Chuva* uma atmosfera húmida, enevoadada.

Já tínhamos visto que “névoa” é uma palavra importante em Carlos de Oliveira.

Título de um poema de *Cantata*, ela é, em *Finisterra*, e no texto final de *O Aprendiz de Feiticeiro*, “A fuga”, de certo modo um antecessor do último romance, uma espécie de materialização da memória, de passaporte para a infância, e algumas outras zonas do passado, um halo (também esta uma palavra central em vários textos de Carlos de Oliveira), estabelecendo uma tensão e uma dialéctica com a atmosfera interior da casa. Vejamos:

A casa, vista de fora, impressiona. Fortaleza resistindo aos impulsos da névoa. Fantástica também: o halo, o contorno fosforescente. Halo, como você diz, porque eu prefiro chamar-lhe aviso luminoso (na tempestade).

Em “A fuga” o aviso trazido pelo nevoeiro é uma ameaça. A casa é aqui um esconderijo, um abrigo contra uma perseguição que, embora não nos seja claramente dito, sabemos que é política:

Algures bate uma porta. Oiço-a como um aviso, um pressentimento. O nevoeiro escurece, revolido pelo desequilíbrio das camadas de densidade variável, e ameaça já o quarto, a sua nitidez interior. Deixá-lo. Ameaça a mais ou a menos é-me indiferente. Eles continuam a procurar-me, continuariam até ao fim do mundo se lhes parecesse necessário, e embora ignorem

que passei alguns anos aqui hão-de descobrir este abrigo. Não o revelei a ninguém, nem mesmo a Gelnaa. Fiz apenas o que faz o bicho em perigo, fugi para a toca, sem pensar, num simples reflexo de defesa. Mas sei que vão aparecer como apareceriam onde quer que eu fosse. Arma, fardo, matilha, duma abstracção que os torna implacáveis, de tão exterior à consciência individual.

Ao longo da sua obra, do seu “trabalho” (e o título dado à reunião da sua poesia poderia perfeitamente servir para designar toda a produção literária), o autor de *Micropaisagem* empreende um percurso em que se vai aprofundando a unidade entre a linguagem e um mundo que só através dela existe: “levantar a torre do meu canto / é recriar o mundo pedra a pedra”.

Em torno da obra de José Saramago

António Manuel Andrade Moniz¹

A obra de José Saramago (1922-2010), pela sua extensão e originalidade, contemplando géneros diversificados, como a poesia, o conto, a crónica, o teatro, a autobiografia e o romance, para além dos prémios e elogios da crítica que granjeou, representa um marco substantivo no panorama literário português e universal do último quartel do século XX e primeira década do século XXI.

Percorrer as suas páginas significa para qualquer leitor, independentemente da sua ideologia e mundividência, reconhecer não apenas o mérito da sua linguagem estética, marcada pela sua significação metafórica e pela sua carga irónica, mas também a múltipla abordagem cultural que atravessa o período cronológico referenciado, bem como do debate ideológico e social que aí se vai construindo.

Devido à complexidade dessa abordagem e da variedade de elementos referenciais em causa, não é fácil sintetizar as principais linhas de apreciação crítica de obra tão vasta e profunda, nem é nosso propósito fazê-lo nas linhas limitadas deste ensaio. Apesar do contributo já conseguido neste domínio na esfera académica, tanto em Portugal como no Brasil, muito haverá ainda a prosseguir em tal direcção. Por isso, vamos apenas salientar algumas linhas de leitura subjacentes à sua obra romanesca, com particular incidência no livro *Memorial do Convento* (1982).

Assim, depois de uma breve panorâmica de alguns aspectos gerais marcantes nessa obra, destacaremos o discurso da memória e a desconstrução retórica patentes no referido livro.

¹ UNL, FCSH.

A problemática da identidade e da condição humana

Desde os primeiros romances, o olhar para identidade social portuguesa e ibérica revela uma preocupação cultural e estética do autor.

Desde logo, a intriga romanesca mais não é do que um pretexto para uma problematização de temas acutilantes do ponto de vista social e político que marcaram o quotidiano do século XX nacional:

Não escrevo livros para contar histórias, só. No fundo, provavelmente eu não seja um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve ensaios com personagens. Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa. Invento histórias para exprimir preocupações, interrogações... (Entrevista à revista *Playboy brasileira*, 1995, in *Wikipedia*).

De facto, o romance-ensaio é uma das características fundamentais da obra saramaguiana. Já no *Diário I* (1994), o autor assume tal estratégia estético-literária:

[...] afirmei que o romance já não tinha por que continuar histórias, que as histórias do nosso tempo as contam o cinema e a televisão e que, sendo assim, ao romance e ao romancista não restava mais que regressar às três ou quatro questões humanas, talvez só duas, vida e morte, tentar saber, já nem sequer 'donde vimos e para onde vamos', mas simplesmente 'quem somos' (*Cadernos de Lanzarote, Diário I*, Lisboa: Caminho, 1994, p. 169).

Eis, pois, a questão fundamental da identidade colectiva, do aprofundamento da condição humana, questão eminentemente filosófica, mas antes de tudo antropológica, cerne de toda a inquirição cultural, na viragem civilizacional operada na segunda metade do século XX, à qual se vem chamando a pós-modernidade.

Por outro lado, tal desígnio fundamental também se inscreve no retorno à dimensão épica da narrativa primordial, como também já reconhecia então:

[...] ambiciosa ideia minha de fazer retornar o romance ao canto original, de convertê-lo, em suma do conhecimento, em 'poema que, sendo expansão pura, se mantivesse fisicamente coerente' (*Ib.*, p. 169 s.).

Depois do primeiro romance, intitulado *Terra de Pecado* (1947), nome que substituiu o primitivo (*A Viúva*), não perfilhado pelo autor, José Saramago regressa à obra romanesca trinta anos depois, com o livro *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), de carácter autobiográfico, no qual ensaia já as principais características que iriam marcar essa obra: o distanciamento da visão oficial da História, o cruzamento entre real e ficção, a problematização do romance-ensaio, a linguagem incisiva e irónica.

O retrato do homem alentejano, na sua saga heróica pela libertação do regime latifundiário opressor, faz do romance *Levantado do Chão* (1980) um primeiro perfil identitário colectivo:

Acho que do chão se levanta tudo, até nós nos levantamos. E sendo o livro como é – um livro sobre o Alentejo – e querendo eu contar a situação de uma parte da nossa população, num tempo relativamente dilatado, o que vi foi todo o esforço dessa gente de cujas vidas eu ia tentar falar é no fundo o de alguém que pretende levantar-se. Quer dizer: toda a opressão económica e social que tem caracterizado a vida do Alentejo, a relação entre o latifúndio e quem para ele trabalha, sempre foi – pelo menos do meu ponto de vista – uma relação de opressão. A opressão é, por definição, esmagadora, tende a baixar, a calcar. O movimento que reage a isto é o movimento de levantar: levantar o peso que nos esmaga, que nos domina. Portanto, o livro chama-se *Levantado do Chão* porque, no fundo, levantam-se os homens do chão, levantam-se as searas, é no chão que semeamos, é no chão que nascem as árvores e até do chão se pode levantar um livro (*Tempo*, Novembro de 1980).

Assim, a paisagem do latifúndio marca a geografia e antropografia desse Alentejo cuja história também domina como um referente cultural quase identitário, como de um destino inexorável se tratasse:

É uma terra ainda assim grande, se formos comparar, primeiro em corcovas, alguma água da ribeira, que a do céu tanto lhe dá para faltar como para sobejar, e para baixo desmaia-se em terra fita, lisa como a palma da mão, ainda que muitas destas, por fado de vida, tendam com o tempo a fechar-se, feitas ao cabo da enxada e da foice ou gadanha. A terra. [...] Madre de tetas grossas, para grandes e ávidas bocas, terra dividida do maior para o grande, ou mais de gosto ajuntada do grande para o maior, por compra dizemos ou aliança, ou de roubo esperto, ou crime estreme, herança dos avós e meu bom pai, em glória estejam. Levou séculos para chegar a isto, quem duvidará de que assim vai ficar até à consumação dos séculos? (*Levantado do Chão*, 4.^a ed., Lisboa: Caminho, 1983, p. 12, 13-14).

Entretanto, as notícias da guerra colonial em África e da tomada de Goa, em 1961, bem como o assalto ao quartel de Beja, também vão marcando esse Alentejo latifundiário e sofredor. A repressão pidesca faz-se sentir perante a tentativa de celebração do primeiro de Maio e a luta grevista pelas oito horas de trabalho diário. Mas o que parecia eternizar-se acaba por ter um fim esperançoso com o 25 de Abril de 1974. E a gesta épica dos oprimidos encontra condições para novas formas de luta, como a ocupação das herdades na senda da reforma agrária:

Este sol é de justiça. Queima e inflama a grande secura dos restolhos, este amarelo de osso lavado ou curtimenta de seara velha e requeimada de calores

excessivos e águas destemperadas. De todos os lugares de trabalho confluem máquinas, o grande avanço dos blindados, aí esta linguagem guerreira, quem a pudesse esquecer, são tractores que avançam, vão devagar, é preciso ligar com os que vêm dos outros sítios, estes já chegaram, grita-se de um lado para outro, e a coluna engrossou, torna-se ainda mais forte lá adiante, vão carregados os atrelados, já há quem caminhe a pé, são os mais novos, para eles é uma festa, e então chegam à herdade das Mantas, andam aqui cento e cinquenta homens a tirar cortiça, juntam-se todos com todos, e em cada herdade que ocuparem ficará um grupo de responsáveis, a coluna já leva mais de quinhentos homens e mulheres, seiscentos, não tarda que sejam mil, é uma romaria, uma peregrinação que refaz as vias do martírio, os passos desta cruz (*lb.*, p. 364).

O florescimento do fascismo na Europa surge no romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), no cruzamento entre a história e a ficção. Assim, o ano 1936, para além do início da guerra civil espanhola, fica associado à consolidação do regime salazarista, chamado *Estado Novo*. A desconstrução irónica desse período de trevas permite a sua problematização ética e política:

Diz-se, dizem-no os jornais, quer por sua própria convicção, sem recado mandado, quer porque alguém lhes gutou a mão, se não foi suficiente sugerir e insinuar, escrevem os jornais, em estilo de tetralogia, que, sobre a derrocada dos grandes Estados, o português, o nosso, afirmará a sua extraordinária força e a inteligência reflectida dos homens que o dirigem. Virão a cair, portanto, e a palavra derrocada lá está a mostrar como e com que apocalíptico estrondo, essas hoje presunçosas nações que arrotam de poderosas, grande é o engano em que vivem, pois não tardará muito o dia, fasto sobre todos os anais desta sobre todas pátria, em que os homens de Estado de além-fronteiras virão às lusas terras pedir opinião, ajuda, ilustração, mão de caridade, azeite para a candeia, aqui, aos fortíssimos homens portugueses governam, quais são eles, a partir do próximo ministério que já nos gabinetes se prepara, à cabeça maximamente Oliveira Salazar (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 10.^o ed., Lisboa: Caminho, 1984, p. 85).

Regressado do Brasil, onde viveu 16 anos, o protagonista, concebido como monárquico e conservador, toma, assim, contacto com o Portugal salazarista, as suas instituições repressivas, como a PIDE, a Obra das Mães, a Mocidade Portuguesa, a Legião Portuguesa, o partido único da União Nacional. A euforia demagógica dos comícios políticos dá suporte à sustentação do regime contra todas as veleidades da oposição, sempre reprimida:

Sáúdam-se os conhecidos e correlativos, os que lá fora deram vivas ao Estado Novo, e são muitos, estendem os braços freneticamente, levantam-se sem descanso, de cada vez que uma insígnia entra ei-los de pé, saudando à

romana, perdoe-se a insistência, a deles e a nossa, o tempora, o mores [...]. Enfim, entram as entidades oficiais, recheia-se a tribuna, e é o delírio. Esfuziam gritos patrióticos, Portugal Portugal Portugal, Salazar Salazar Salazar, este não veio, só aparece quando lhe convém, nos locais e às horas que escolhe, aquele não admira que aqui esteja, porque está em toda parte (*ib.*, p. 395).

Contrariando a adesão de Portugal e Espanha à Comunidade Económica Europeia (CEE), em 1986, o romance *A Jangada de Pedra*, editado no mesmo ano, apresenta a alegoria do afastamento geográfico da Península Ibérica do continente europeu. Trata-se de um distanciamento político alegorizado nesse afastamento, como a viagem de uma simples jangada no rio ou no mar da História:

A Europa já não é a medida de todas as coisas para o mundo lusíada. [...] Nesta [ordem da narrativa] se destilam os temores do nosso tempo e de uma era impregnada de ameaças finisseculares. Nela se projectam os pesadelos do holocausto nuclear, da depressão económica, das catástrofes ecológicas e da destruição do planeta. [...] Mas *A Jangada de Pedra* não é apenas um objecto de tensões apocalípticas; ela é também o livro da nossa utopia. (L. S. Rebelo, in *A Jangada de Pedra*, 3.^a ed., Lisboa: Caminho, 2002, p. 345).

Inserido na tradição cultural autóctone, o romance ultrapassa, porém, a sua dimensão identitária peninsular para tocar em profundidade os dramas humanos universais:

Este conto mágico de cinco viajantes, um cão, que é o seu Anjo da Guarda, e dois cavalos, integra tradições do imaginário galego-português e peninsular. [...] Narrativa da esperança e dos temas colectivos, *A Jangada de Pedra* traça ainda a estória do destino individual, do drama do envelhecer, da solidão e da morte. A vara, que assinala o coval do companheiro, que se deixou junto do lugar onde jazem as ossadas do primeiro homem da Europa, tem, na identificação de uma mesma sorte, a significação emblemática do sofrimento da Humanidade ao longo da sua história (*ib.*, p. 346, 348).

Neste romance também, o escritor disserta sobre a difícil arte de escrever:

Difícilímo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores. [...] Basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas acrobacias, o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim, mas, por muito que se esforcem os autores, uma habilidade não podem cometer, pôr por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo conhecidos (*A Jangada de Pedra*, 3.^a ed., Lisboa: Caminho, 2002, p. 14).

Interseccionando duas histórias, o romance *História do Cerco de Lisboa* (1989) permite ao revisor de provas de uma editora corrigir a história da tomada de Lisboa aos Mouros em 1147, com a ajuda dos cruzados ingleses e outros europeus, antepondo aos verbos o advérbio de negação. Deste modo, a verdade histórica é alterada pela ficção do que poderia ter acontecido (o futurível). Na reescrita da história, o mundo medieval, percorrido no mesmo espaço urbano, torna-se magicamente presente na cidade europeia contemporânea, através da história profissional e amorosa deste cidadão lisboeta da actualidade, como qualquer outro: os seus sonhos e inquietações, as suas indecisões e perplexidades. Recorrendo, em epígrafe, ao *Livro dos Conselhos*, o escritor justifica o procedimento do protagonista do romance, ao alterar a verdade histórica pela ficção: “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Então, não te resignes” (*História do Cerco de Lisboa*, 8.^a ed., Lisboa: Caminho, 2008, p. 109).

O romance *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), de tom polémico e revolucionário, lembrando o evangelho gnóstico de S. Filipe, que Dan Brown aproveitaria com uma leitura incorrecta² no seu célebre *O Código Da Vinci*, humaniza as relações afectivas de Jesus com Maria Madalena:

Jesus e Maria de Magdala viajaram incógnitos, não pernoitando nunca nas caravanas, evitando juntar-se às caravanas, onde era maior o risco de encontrar ele quem o reconhecesse. Não era que Jesus estivesse a descurar as suas obrigações, que não lho consentiria a minuciosa vigilância de Deus, mas parecia que o mesmo Deus decidira conceder-lhe uns dias feriadados, pois à estrada não desciam leprosos a implorar curas nem possessos a rejeitá-las, e as aldeias por onde passavam compraziam-se bucolicamente na paz do Senhor, como se, por uma virtude sua própria, se tivessem adiantado na via dos arrependimentos. Dormiam onde calhava, sem mais preocupações de conforto que o regaço do outro, alguma vez tendo por único tecto o firmamento, o imenso olho negro de Deus crivado daquelas luzes que são o reflexo deixado pelos olhares dos homens que contemplaram o céu, geração após geração, interrogando o silêncio e escutando a única resposta que o silêncio dá. Mais tarde, quando estiver sozinha no mundo, Maria de Magdala quererá recordar estes dias e estas noites, e de cada vez será obrigada a lutar muito para defender a memória dos assaltos da dor e da amargura, como se estivesse a proteger uma ilha de amores das investidas de um mar

² “A ideia de a afirmação de *Maria* ser a «companheira» de Jesus equivaler a mulher/esposa ou parceira sexual, não tem fundamento bastante. Primeiro, por via da etimologia e semântica de *koinônê* que só aparece no Evangelho segundo Filipe (59, 6-11). Depois, porque em mais nenhum dos restantes apócrifos gnósticos até agora conhecidos tal ideia aparece. Aliás, a comparecer, dificilmente se conjugaria com a doutrina central condenatória da sexualidade e proibitiva do matrimónio” (A. da Cunha Oliveira, *Jesus de Nazaré e as Mulheres. A propósito de Maria Madalena* (Angra do Heroísmo: Instituto Açoriano de Cultura, 2011, p. 516).

tormentoso e dos seus monstros. [...] Jesus e Maria de Magdala cantam no caminho, os outros viajantes, que os não conhecem, dizem, Gente feliz, e por enquanto não há outra verdade mais verdadeira.” (*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, 3.^a ed., Lisboa: Caminho, 1991, p. 407-408).

Na realidade, o proclamado *Evangelho* exprime a óptica pessoal de um escritor laico a propósito de uma figura histórica que é objecto de crença de mil e 200 milhões de católicos e quase outros tantos milhões de cristãos evangélicos. A fé e a abordagem do escritor entram em conflito cultural, questionando uma abordagem de identidade religiosa:

Jesus morre, morre, e já o vai deixando a vida, quando de súbito o céu por cima da sua cabeça se abre de par em par e Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua voz ressoa por toda a terra, dizendo, Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência. Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez. (*Ib.*, p. 444).

A óptica laica do narrador evangélico, afinal, inscreve-se na matriz ideológica do escritor, o qual distingue entre a fé e o mundo cultural construído pelo fundador do Cristianismo: “Como tenho dito, não sou crente, estou fora da Igreja, mas não do mundo que a Igreja configurou” (*Cadernos de Lanzarote, Diário I*, Lisboa: Caminho, 1994, p. 139). É que, mais do que uma questão de fé, interessa problematizar a questão do poder:

Respondi-lhe que não era a religião que me interessava, mas o poder, e que Deus, e quem em nome dele jura, só me preocupavam como expoente superior, máximo e de algum modo inalcançável, do Poder (*Ib.*, p. 158).

A fase de 1995 a 2005, com seis romances, focaliza a condição humana, embora particularmente incidente na sociedade capitalista contemporânea. A figura alegórica da Morte parece envolver a análise e a denúncia proféticas do escritor.

Desde logo, o *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) abre a década produtiva da obra romanesca com a alegoria da pandemia que envolve toda a sociedade. Num lugar não identificado, cujas personagens são anónimas, significando universalidade, a pandemia acaba por desinstalar os seus habitantes dos sinais da identidade própria:

Tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir- nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo- nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse, eu ainda vejo, mas até quando. (*Ensaio sobre a Cegueira*, 11.ª ed., Lisboa: Caminho, 2008, p. 64)

Num mundo envolvido pela cegueira espiritual, regressar à casa da identidade individual e colectiva, pela mão da única personagem que escapa à fatalidade da doença universal, a esposa do médico, significa encontrar um equilíbrio entre a individualidade e a alteridade, já que o eu nada é sem o outro.

Vida e morte são o objecto de reflexão a propósito da pesquisa do amanuense da Conservatória do Registo Civil, José, no romance *Todos os Nomes* (1997). Decidido a investigar a identidade da mulher cujo nome encontra numa ficha do arquivo, acaba por encontrá-la no cemitério. Envolvido numa profissão que o conduz ao registo dos mais variados nomes, é confrontado a reflectir sobre a convergência entre o registo dos vivos e o dos mortos. Afinal, também o cemitério, enquanto local que é fruto cultural da sociedade que o produz, acaba por reproduzir as mesmas diferenças económicas e sociais dos vivos. É o que conclui o pastor que troca os nomes e as datas das sepulturas, não deixando de desejar uma nova ordem social:

[...] a única coisa que sei é o que penso quando passo diante de um desses mármores com o nome completo e as competentes datas de nascimento e morte, Que pensa, Que é possível não vermos a mentira, mesmo quando a temos diante dos olhos (*Todos os Nomes*, 9.ª ed., Lisboa: Caminho, 2007, p. 241).

Assim, apesar da referencialidade entre ser e linguagem, o nome nem sempre espelha e muito menos esgota o real, como já Platão debatia no diálogo *Crátilo*³ e Guilherme d'Ockam⁴ reforçava, no século XIII. A própria epígrafe do romance, extraída do *Livro das Evidências* (*Ib.*, p. 9) contempla esta conclusão: "Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens".

Inspirado no mito platónico da caverna (livro VII da *República*), o romance *A Caverna* (2000) caracteriza de modo ironicamente dramático o mundo económico

³ No *Crátilo*, discute-se o carácter da relação entre linguagem e pensamento, se natural (posição de Crátilo), se convencional (posição de Demócrito).

⁴ Guilherme d'Ockam relativiza a realidade dos universais, com a sua postura nominalista, que reduz ao singular o conhecimento do existente por via empírica (cf. *Ordinatio*, Prol. 1).

contemporâneo, dominado pelos tentáculos opressores do grande capitalismo, simbolizado no centro comercial, que acaba por dar cabo do negócio do oleiro Cipriano Algor. O alcance dessa caracterização pode ler-se na seguinte denúncia, segundo a qual o símbolo do capitalismo é comparado ao poder divino:

Será caso para proclamar que o Centro escreve direito por linhas tortas, se alguma vez lhe sucede ter de tirar com uma mão, logo acode a compensar com a outra, Se bem me lembro, isso das linhas tortas e de escrever direito por elas era o que se dizia de Deus, observou Cipriano Algor, Nos tempos de hoje vai dar praticamente no mesmo, não exagerarei nada afirmando que o Centro, como perfeito distribuidor de bens materiais e espirituais que é, acabou por gerar de si mesmo e em si mesmo, por necessidade pura, algo que, ainda que isto possa chocar certas ortodoxias mais sensíveis, participa da natureza do divino [...]” (*A Caverna*, 2.^a ed., Lisboa: Caminho, 2000, p. 292).

Envolvido na teia prisional da caverna do mundo contemporâneo, o homem, tal como caracterizou Platão, é vítima das trevas do mundo da ignorância, tornando-se incapaz de ter acesso do mundo sensível ao mundo inteligível, a luz do conhecimento e da libertação.

A questão sempre pertinente da identidade individual é problematizada na alegoria posta no romance *O Homem Duplicado* (2002), no qual Tertuliano Máximo Afonso, professor de História, resolve investigar o seu sócia, a partir do visionamento de um filme. Usando a técnica de *suspense*, própria do cinema policial, o protagonista acaba por descobrir o seu duplicado, chamado Daniel Santa-Clara. “O caos é uma ordem por decifrar”, declara, de acordo com *O Livro dos Contrários*, a contracapa do livro. Afinal, mais do que o caos, o que é inibidor é a incapacidade de decifrar, a ignorância. Só o conhecimento liberta. A questão da identidade, enquanto expressão do individual e do irrepitível, porque único, prende-se com essa ordem do conhecimento da verdade e só ela liberta:

A História que Tertuliano Máximo Afonso tem a missão de ensinar é como um bonsai a que de vez em quando se aparam as raízes para que não cresça, uma miniatura infantil da gigantesca árvore dos lugares e do tempo, e de quanto neles vai sucedendo, olhamos, vemos a desigualdade do tamanho e por aí nos deixamos ficar, passamos por alto outras diferenças não menos notáveis, por exemplo, nenhuma ave, nenhum pássaro, nem sequer o diminuto beija-flor, consequência fazer ninho nos ramos de um bonsai, e se é verdade que à pequena sombra deste, supondo-o provido de suficiente frondosidade, pode ir acotar-se uma lagartixa, o mais certo é que ao réptil lhe fique a ponta do lado de fora (*O Homem Duplicado*, 2.^a ed., Lisboa: Caminho, 2003, p. 17).

Associado ao *Ensaio sobre a Cegueira*, e com as mesmas personagens, o romance *Ensaio sobre a Lucidez* (2004) problematiza a legitimidade política do voto branco expresso nas urnas de uma eleição democrática numa cidade sem nome. O resultado dessa votação em branco (70%), como expressão de uma insatisfação popular sem precedentes, dirigida a todos os partidos do espectro político, sem qualquer excepção, causa a maior perplexidade ao poder que acaba por abandonar a cidade entregue a si própria. Lucidez política é, pois, a capacidade de discernir a realidade e tomar corajosamente as medidas que se impõem:

Uma certa mulher, casada com um médico oftalmologista e que, assombro dos assombros, foi, segundo testemunhas dignas de suficiente crédito, a única pessoa que há quatro anos escapou à terrível epidemia que fez da nossa pátria um país de cegos, essa mulher é considerada pela polícia como a provável culpada da nova cegueira, felizmente limitada por esta vez ao âmbito da ex-capital, que veio introduzir na vida política e no sistema democrático o mais perigoso germe da perversão e da corrupção (*Ensaio sobre a Lucidez*, 2.^a ed., Lisboa: Caminho, 2004, p. 292).

A condição humana face ao mistério da vida e da morte encontra-se desconcertantemente representada no romance *As Intermittências da Morte* (2005). A representação alegórica da Morte na figura feminina é tradicionalmente feita nas artes plásticas, designadamente na pintura medieval e renascentista, tal como neste romance, mas o que é singular aqui é o paradoxo da sua ausência temporária, gerando a inquietação entre os vivos. Na carta que esta personagem escreve a uma estação televisiva, anuncia o seu regresso, com novas regras:

a partir da meia-noite de hoje se voltará a morrer tal como sucedia, protestos notórios [...] ofereci uma pequena amostra do que para eles seria viver para sempre [...] a partir de agora toda a gente passará a ser prevenida por igual e terá um prazo de uma semana para pôr em dia o que ainda lhe resta na vida (*As Intermittências da Morte*, 2.^a ed., Lisboa: Caminho, 2006, p. 105, 107).

O facto é que, a Morte acaba por ser humanizada, na sua relação com a música de um violoncelista:

Por um instante a morte soltou-se a si mesma, expandindo-se até às paredes, encheu o quarto todo e alongou-se como um fluido até à sala contígua, aí uma parte de si deteve-se a olhar o caderno que estava aberto sobre uma cadeira, era a suite número seis opus mil e doze em ré maior de johann sebastian bach composta em cöthen e não precisou de ter aprendido música para saber que ela havia sido escrita, como a nona sinfonia de beethoven, na tonalidade da alegria, da unidade entre os homens, da amizade e do amor. Então aconteceu algo nunca visto, algo não imaginável, a morte deixou-se

cair de joelhos, era toda ela, agora, um corpo feito, e por isso é que tinha joelhos, e pernas, e pés, e braços, e mãos, e uma cara que entre as mãos escondia, e uns ombros que tremiam não se sabe porquê, chorar não será, não se pode pedir tanto a quem sempre deixa um rasto de lágrimas por onde passa, mas nenhuma delas que seja sua. Assim como estava, nem visível nem invisível, em esqueleto nem mulher, levantou-se do chão como um sopro e entrou no quarto. (*Ib.*, p. 158-159).

Surge nova incursão no campo da História nacional com *A Viagem do Elefante* (2008), sobre o presente de casamento ao arquiduque Maximiliano da Áustria, pelo rei D. João III, materializado no paquiderme indiano Salomão. A epígrafe “Sempre chegamos ao sítio aonde nos esperam”, extraída de *O Livro dos Itinerários*, (*A Viagem do Elefante*, 2.^a ed., Lisboa: Caminho, 2008, p. 12) sintetiza o propósito da obra.

José Saramago termina a sua produção romanesca regressando à Bíblia para subverter a tradicional leitura do episódio bíblico sobre o fratricídio, no romance *Caim* (2009). O desenlace do romance põe a criatura em permanente desafio contestatário ao seu Criador:

Como te atreveste, assassino, a contrariar o meu projecto, é assim que me agradeces ter-te poupado a vida quando mataste Abel, perguntou o Senhor, Terá de chegar o dia em que te colocaria perante a tua verdadeira face, Então a nova humanidade que eu tinha anunciado, Houve uma, não haverá outra e ninguém dará por falta, Caim és, e malvado infame matador do teu próprio irmão, Não tão malvado e infame como tu, lembra-te das crianças de Sodoma. Houve um grande silêncio. Depois Caim disse, Agora já podes matar-me, Não posso, palavra de deus não volta atrás, morrerás da tua natural morte na terra abandonada e as aves de rapina virão devorar-te a carne, sim, depois de tu primeiro me haveres devorado o espírito. A resposta de deus não chegou a ser ouvida, a fala seguinte de caim se perdeu, o mais natural é que tenham argumentado um contra o outro uma vez muitas, a única coisa que se sabe de ciência certa é que a discutir estão ainda. A história acabou, não haverá nada mais que contar (*Caim*, 7.^a ed., Lisboa: Caminho, 2009, p. 180-181).

Nova polémica é instaurada com a reacção católica a tal romance, na medida em que põe em causa a justiça divina, ao preferir a oferta de Abel à de seu irmão, associando a tal gesto a crítica mordaz às guerras religiosas e à intolerância. Em resposta a tal reacção, o escritor procura defender-se:

Dizem que li a Bíblia com ingenuidade porque é necessário fazer uma interpretação simbólica, ou seja, aquilo que ali está escrito não tem sentido por si. E levou mil anos a ser escrito! [...] Abençoada ingenuidade que me permitiu ler o que lá está e não qualquer operação de prestidigitação, dessas

em que a exegese é pródiga, forçando as palavras a dizerem apenas o que interessa à Igreja. Leio e falo sobre o que leio ("Saramago quer *Caim* livro em vez de um caso político", *Diário de Notícias*, 22 de Outubro de 2009).

Postumamente, é publicado um dos primeiros romances, que não tinha conseguido publicar em vida, *Claraboia* (2011). A luz que irrompe pela claraboia de um prédio visa iluminar a vida de comuns moradores de um prédio lisboeta: a família de um sapateiro, a de um caixeiro-viajante, a de um tipógrafo, a de um empregado de escritório e uma mulher misteriosa. A interacção entre identidade individual e identidade colectiva não deixa de se reflectir numa determinada sociedade, qualquer que seja a situação económica, social e cultural dos seus membros.

O discurso da memória e a desconstrução historiográfica⁵

De acordo com a tendência pós-modernista da desconstrução da historiografia oficial, o Nobel da literatura portuguesa escolhe, no *Memorial do Convento* (1982), a construção do convento de Mafra e o pioneirismo inventivo da passaroia do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão para estabelecer um contraste ideológico entre o rei absolutista D. João V e um par ficcional, oriundo da classe trabalhadora, mas dotado de qualidades humanas notáveis, Baltasar e Blimunda. Instaura-se, assim, um novo discurso, segundo o qual a história é, sobretudo, construída pelos membros da classe popular, muito mais do que pelos homens do poder. Daqui a ironia e o sarcasmo que indiciam um distanciamento crítico, brechtiano, em relação a essas figuras maiores, em contraste com a ternura e a admiração para com as figuras populares.

Se a figura real está associada à construção do Convento, ainda que dependente da promessa da descendência, o seu comportamento como homem e governante é pautado pela vaidade, pela luxúria e pela prepotência. O monólogo na procissão do *Corpus Christi* expressa, em caricatura, tais defeitos, chegando a esboçar uma ridícula comparação entre poder temporal e espiritual:

E eu, vosso rei, de Portugal, Algarves e o resto, que devotamente vou segurando uma destas sobredouradas varas. Vede como se esforça um soberano para guardar, no temporal e no espiritual, pátria e povo, bem podia eu ter mandado em meu lugar um criado, um duque ou um marquês a fazer as vezes, porém, eis-me em pessoa, e também em pessoa os infantes meus manos e senhores vossos, ajoelhai, ajoelhai lá, porque vai passando a custódia e eu vou

⁵ Cf. António Moniz, *Para uma Leitura de Memorial do Convento*, Lisboa: Editorial Presença, 1995.

passando, Cristo vai dentro dela, dentro de mim a graça de ser rei na terra, ganhará qual dos dois, o que for de carne para sentir, eu, rei e varrasco, bem sabeis como as monjas são esposas do Senhor, é uma verdade santa, pois a mim como a Senhor me recebem nas suas camas, e é por ser eu o Senhor que gozam e suspiram segurando na mão o rosário, carne mística, misturada, confundida (*Memorial do Convento*, 6.^a ed., Lisboa: Caminho, 1983, p. 155-156).

A sátira política ao imperialismo e ao colonialismo é subtilmente delineada a partir da comparação entre a figura do infante D. Henrique, no anúncio proléptico da *Mensagem*, de Fernando Pessoa, e o monarca setecentista:

Em seu trono entre o brilho das estrelas, com seu manto de noite e solidão, tem aos seus pés o mar novo e as portas eras, o único imperador que tem, deveras, o globo mundo em sua mão, este tal foi o infante D. Henrique, consoante o louvará um poeta por ora ainda não nascido, lá tem cada um as suas simpatias, mas, se é de globo mundo que se trata e de império e rendimentos que impérios dão, faz o infante D. Henrique fraca figura comparado com este D. João, quinto já se sabe de seu nome na tabela dos reis, sentado numa cadeira de braços de pau-santo, para mais comodamente estar e assim com outro sossego atender ao guarda-livros que vai escriturando no rol os bens e as riquezas, de Macau as sedas, os estofos, as porcelanas, os lacados, o chá, a pimenta, o cobre, o âmbar cinzento, o ouro, de Goa os diamantes brutos, os rubis, as pérolas, a canela, mais pimenta, os panos de algodão, o salitre, de Diu os tapetes, os móveis tauxiados, as colchas bordadas, de Melinde o marfim, de Moçambique os negros, o ouro, de Angola outros negros, mas estes menos bons, o marfim, que esse, sim, é o melhor do lado ocidental da África, de São Tomé a madeira, a farinha de mandioca, as bananas, os inhames, as galinhas, os carneiros, os cabritos, o índigo, o açúcar, de Cabo Verde alguns negros, a cera, o marfim, os couros, ficando explicado que nem todo o marfim é de elefante, dos Açores e Madeira os panos, o trigo, os licores, os vinhos secos, as aguardentes, as cascas de limão cristalizadas, os frutos, e dos lugares que hão-de vir a ser o Brasil o açúcar, o tabaco, o copal, o índigo, a madeira, os couros, o algodão, o cacau, os diamantes, as esmeraldas, a prata, o ouro, que só deste vem ao reino, ano por ano, o valor de doze a quinze milhões de cruzados, em pó e amoedado, fora o resto, e fora também o que vai ao fundo ou levam os piratas, claro está que este todo não é o rendimento da coroa, rica sim, mas não tanto, porém, tudo somado, de dentro e de fora, entram nas burras de el-rei para cima de dezasseis milhões de cruzados, só o direito de passagem dos rios por onde se vai às Minas Gerais rende trinta mil cruzados, tanto trabalho teve Deus Nosso Senhor a abrir as valas por onde as águas haviam de correr e vem um rei português cobrar portagem gananciosa (*Ib.*, cap. 18, p. 227-228).

A faceta que faz jus ao seu cognome, a da magnanimidade, está patente na sua distribuição de moedas de ouro, como no milagre da multiplicação dos pães, para reconstrução da igreja de madeira, destruída pelo vendaval:

Uns dias antes dera-se em Mafra um milagre, que foi ter vindo do mar uma grande tempestade de vento e deu com a igreja de madeira em terra, mastros, tábuas, vigas, barrotes, de confusão com os panos, foi como o sopro gigantesco de Adamastor, se Adamastor soprou, quando lhe dobravam o cabo dos seus e nossos trabalhos, e a quem se escandalizar por dar a isto nome de milagre, sendo destruição, que outro nome se lhe havia de pôr, sabendo que el-rei, chegado a Mafra e informado do sucesso, se pôs, ele, a distribuir moedas de ouro, assim, com esta mesma facilidade com que o contamos, porque os oficiais da obra em dois dias tinham tornado a levantar tudo, multiplicaram-se as moedas, que foi bem melhor que terem-se multiplicado os pães. É el-rei um monarca previdente que sempre leva arcas de ouro para onde vá, na previsão destes e outros temporais (*Ib.*, cap. 12, p. 131-132).

Tal magnanimidade volta a verificar-se no momento do balanço financeiro da inauguração e continuará até final da obra, agora sem qualquer registo de despesa, incluindo o que não tem possibilidade de avaliação material, como as mortes e sacrifícios:

Mas em Lisboa dirá o guarda-livros a el-rei, Saiba vossa real majestade que na inauguração do convento de Mafra se gastaram, números redondos, duzentos mil cruzados, e el-rei respondeu, Põe na conta, disse-o porque ainda estamos no princípio da obra, um dia virá em que queremos saber, Afinal, quanto terá custado aquilo, e ninguém dará satisfação dos dinheiros gastos, nem facturas, nem recibos, nem boletins de registo de importação, sem falar de mortes e sacrifícios, que esses são baratos (*Ib.*, p. 136-137).

Da descrição da cerimónia solene de inauguração, ao gosto barroco da época, tudo contribui mais para demonstração da grandeza do monarca do que para louvor divino:

É aqui que estão os paramentos de que D. Tomás de Almeida, o patriarca, se revestirá, e muita prataria para o serviço divino, tudo demonstrando a suma grandeza deste monarca que vem entrando (*Ib.*, p. 133).

A sátira à corrupção da Justiça, já patente em Gil Vicente, também é um registo do discurso da memória. A ironia com que o narrador responde à objecção dos que se queixam contra a falta de justiça no Reino é facilmente desmontável na interpelação que faz à *rabulice*, à *trapaça*, à *apelação*. Os símbolos clássicos da justiça são, então, satiricamente desconstruídos. A cegueira da Justiça, em vez de significar isenção ou objectividade, sem acepção de pessoas, passa a significar inoperância:

Dizem que o reino anda mal governado, que nele está de menos a justiça, e não reparam que ela está como deve estar, com sua venda nos olhos, sua balança e sua espada, que mais queríamos nós, era o que faltava, sermos os tecelões da faixa, os aferidores dos pesos e os alfagemes do cutelo, constantemente remendando os buracos, restituindo as quebras, amolando os fios, e enfim perguntando ao justicado se vai contente com a justiça que se lhe faz, ganhado ou perdido o pleito (*Ib.*, cap. XVI, p. 189).

Em contraste com esta inoperância, o Tribunal do Santo Ofício, que simbólica e tragicamente abre e fecha a narrativa, “tem bem abertos os olhos”, isto é, não deixa de perseguir tudo e todos. E aqui o símbolo do ramo da oliveira, em vez de significar a paz, mais não serve senão para atizar a fogueira. Então, num e noutro caso da administração da Justiça, como diz o ditado “quem não tem padrinhos não se baptiza” e o castigo é reservado apenas aos desprovidos de “cunhas”, “aderências” e subornos, sem contar com o atraso dos julgamentos e dos recursos:

Dos julgamentos do Santo Ofício não se fala aqui, que esse tem bem abertos os olhos, em vez de balança um ramo de oliveira, e uma espada afiada onde a outra é romba e com bocas. Há quem julgue que o raminho é oferta de paz, quando está muito patente que se trata do primeiro graveto da futura pilha de lenha, ou te corto, ou te queimo, por isso é que, havendo que faltar à lei, mais vale apunhalar a mulher, por suspeita de infidelidade, que não honrar os fiéis defuntos, a questão é ter padrinhos que desculpem o homicídio e mil cruzados para pôr na balança, nem é para outra coisa que a justiça a leva na mão [...] venham a rabulice, a trapaça, a apelação, a praxe, os ambages, para que vença tarde quem por justiça deveria vencer cedo, para que tarde perca quem deveria perder logo (*Ib.*, p. 189-190).

Num e noutro caso, ainda, o Tribunal é uma grande fonte de proventos económicos para todos os funcionários da *Domus Justitiae*, citando-se o padre António Vieira, no “Sermão de Santo António aos peixes” como fonte intertextual inspiradora:

É que, entretanto, vão-se mungindo as tetas do bom leite que é o dinheiro, requeijão precioso, supremo queijo, manjar de meirinho e solicitador, de advogado e inquiridor, de testemunha e julgador, se falta algum é porque o esqueceu o padre António Vieira e agora não lembra (*Ib.*, p. 190).

O protagonismo colectivo, numa série impressionante de especialidades profissionais, muitas delas em vias de extinção actual, é o verdadeiro responsável pela construção do Convento, apesar de alguns nomes associados a Baltasar como seus companheiros de trabalho: Francisco Marques, José Pequeno, Joaquim Rocha, Manuel Milho, Julião Mau-Tempo. São figuras ficcionais, mas reflectem, na sua história e no seu discurso, uma identidade bem portuguesa:

O meu nome é José Pequeno, não tenho pai, nem mãe, nem mulher, que minha seja, nem sei sequer se o nome certo é este, ou se tive algum antes, apareci numa aldeia ao pé de Torres Vedras, pelo seguro, o vigário baptizou-me, José é o nome de pia, o Pequeno puseram-mo depois, porque não cresci muito, com esta corcunda às costas nenhuma mulher me quis para viver (*Ib.*, cap. 18, p. 233-234).

São figuras setecentistas cuja história se repete, no essencial, pelos séculos fora, algumas contadas com amarga ironia. São figuras talhadas de acordo com a paisagem que as viu nascer e são tão fortes os laços que os prendem à terra que, uma vez desenraizadas, parece que deixam de viver ou perdem a identidade:

Chamo-me Joaquim da Rocha, nasci no termo de Pombal, lá tenho a família, só a mulher, filhos tive quatro, mas todos morreram antes de fazerem dez anos, dois de bexigas negras, os outros de espinhela caída e sangue chupado, tinha lá um cerrado de renda, mas o ganho não dava para comer, então disse à mulher, vou para Mafra, é trabalho garantido e por muitos anos, enquanto durar durou, agora há seis meses que não vou a casa, se calhar nem volto mais, mulheres não faltam, e a minha devia ser má de casta para assim ter parido quatro filhos e deixado morrer todos (*Ib.*, p. 234).

Um vem do Norte, outro do Sul, uns são especializados, outros não, todos vieram por necessidade, quase todos com a miragem de melhorarem a vida. “Cruzados duma nova cruzada”, como pregou o frade, “entre soldados e quadrilheiros”, o “cortejo de maltrapilhos” constitui um novo tipo de heróis, também cantado no romance épico de Saramago. A expressão latina da consagração eucarística do Corpo de Cristo, renovação litúrgica da sua entrega à morte, *Hoc est enim corpus meum*, veicula emblematicamente este sentido do novo martírio destes heróis anónimos cujo sacrifício é proclamado sem disso terem consciência:

Pode cair fulminado por um ataque, espumando pela boca, ou nem isso, apenas derrubando-se e arrastando na queda o companheiro da frente e o companheiro de trás, subitamente e em pânico atados a um morto, pode adoecer no descampado e vai de charola, [...] enquanto os degredados esperam sentados no chão que o caso se deslinda, *Hoc est enim corpus meum*, este corpo cansado de tantas léguas andadas, este corpo esfolado dos atritos da corda, este corpo gastado da comida ainda menos que a pouca costumada. As noites são dormidas em palheiros, em portarias de conventos, em tercenos despejadas, [...] De madrugada, muito antes de nascer o Sol, e ainda bem, porque estas horas são sempre as mais frias, levantam-se os trabalhadores de sua majestade, enregelados e famintos, felizmente os libertaram das cordas os quadrilheiros, porque hoje entraremos em Mafra e causaria péssimo efeito o cortejo de maltrapilhos, atados como escravos do Brasil ou récua de cavalgaduras (*Ib.*, cap. 21, p. 294-295).

Mas a saga heróica do transporte do megálito de Pêro Pinheiro para Mafra, durante oito dias, que culmina com o acidente trágico de Francisco Marques

Distraiu-se Francisco Marques, [...] fugiu-lhe o calço da mão no preciso momento em que a plataforma deslizava, não se sabe como isto foi, apenas que o corpo está debaixo do carro, esmagado, passou-lhe a primeira roda por cima, mais de duas mil arrobas só a pedra, se ainda estamos lembrados. (*Ib.*, cap. 19, p. 259),

como o trabalho de escravos numa obra faraónica, representa o cume deste romance épico do *homo faber*.

A desconstrução retórica do mundo barroco⁶

Da obra romanesca de Saramago, *Memorial do Convento* instaura uma notável desconstrução retórica do mundo barroco joanino.

Em tom joco-sério, a figura do rei magnânimo e sua corte são progressivamente desconstruídos, através da ironia e do sarcasmo, como numa farsa teatral. A partir da utilização do Presente e do Futuro verbais, representa-se aos olhos do leitor/espectador o desenrolar de uma acção: a infertilidade provisória da rainha, embaraçosa para a continuidade genealógica da dinastia, justifica o voto real da construção do Convento de Mafra. A murmuração da corte, o raciocínio do narrador em prol da abundância de “bastardos da real semente”⁷ e a sua linguagem displicente e irónica⁸ apontam para uma atitude de certa caricatura e zombaria. A própria mentalidade primariamente machista aos olhos da nossa época assume um sabor igualmente irónico⁹. Após a promessa do monarca, segue-se o encontro entre os reais esposos, extremamente cerimonioso e formal, cuja descrição é intercalada com um cómico excursão relativo aos perचेvejos que atacam o colchão da cama da rainha, sem faltar uma farpa ao chamado “sangue azul”. O capítulo introdutório termina com a sátira aos escrúpulos morais da rainha quando tem relações com o marido e aos sonhos de ambos.

⁶ Cf. António Manuel de Andrade Moniz, “Retórica e contraditório: de Homero a Saramago”, in *Retóricas*, (Coord. de João Carlos Carvalho e Ana Alexandra Carvalho), Lisboa: Colibri, Centro de Estudos Linguísticos e Literários (UALG) e Centro de Tradições Populares Portuguesas (FLUL), 2005, p. 37-61.

⁷ Alusão ao palácio dos Meninos da Palhavã, construído para os bastardos reais.

⁸ “Ainda não empenhou”, “e ainda agora a procissão vai na praça”, “nem isto nem aquilo fizeram inchar até hoje a barriga de S. Maria Ana”, etc.

⁹ “Que caiba a culpa ao rei, nem pensar, primeiro porque a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres, sim, por isso são repudiadas tantas vezes [...], porque sendo a mulher, naturalmente, vaso de receber, há-de ser naturalmente suplicante” (José Saramago, *Memorial do Convento*, Lisboa: Editorial Caminho, 6.^a ed., 1983, p. 12).

A desmitização do rei vai fazer-se no capítulo XXI, quer a partir da declaração da igualdade fundamental do ser humano (ele não é um deus nem semideus), quer da sátira à sua vaidade ou à sua fragilidade. Ao contemplar a construção em miniatura da basílica de S. Pedro em Roma, tem a veleidade de a querer imitar em Lisboa, perante o espanto do arquitecto do convento, João Frederico Ludovice, que não deixa de lhe chamar “tolo” e “néscio”¹⁰, aumentando-lhe a insegurança em relação ao futuro¹¹ e apresentando-lhe como alternativa à construção da basílica de S. Pedro em Lisboa, o aumento do Convento de Mafra de 80 para 300 frades. A teoria da desconstrução permite ao narrador analisar, desmontar e criticar a sua estratégia ficcional e respectiva linguagem. Como no teatro moderno, desfaz-se a ilusão criada pela verosimilhança – afinal, o diálogo era “falso, apócrifo, calunioso e também profundamente imoral”¹². O exemplo bíblico da punição do rei de Babilónia, por haver profanado num festim os vasos sagrados do templo de Jerusalém é analogicamente aplicado ao monarca português, numa recorrente e nunca satisfeita sátira à sua lubricidade¹³. Marcada a data da sação da basílica, vem a ordem da contratação coerciva de mais oficiais para a grande obra, numa manifestação de despotismo régio¹⁴. Numa paráfrase d’*Os Lusíadas*, vêm os adeuses lacrimosos, como na praia de Belém, das esposas, das noivas e das mães aos camponeses alistados para o efeito, não faltando a voz profética do Relho do Restelo¹⁵.

Como reverso da medalha, à desconstrução retórica do monarca absoluto contrapõe-se a retórica da glorificação épica do par amoroso das figuras populares Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas, bem como das restantes figuras que trabalham na construção do Convento. Baltasar começa por ser soldado da guerra de sucessão espanhola, da qual sai maneta, dando pretexto ao narrador para a crítica política; depois, participa na construção da máquina voadora de Bartolomeu Lourenço de Gusmão; trabalha na construção do Convento e acaba vítima da Inquisição. Blimunda, com os seus poderes metafísicos, dá ao inventor setecentista a energia que a Física ainda não havia inventado. Elemento fundamental para o contraste com as figuras reais e clericais, o casal popular vive uma história exemplar de amor, aventura e realização humana, que nem a fogueira inquisitorial destrói. Heróis épicos do pé descalço, percorrem meio mundo,

¹⁰ Cf. *Ib.*, p. 279–280.

¹¹ Lembra-lhe que “a obra é longa, a vida é curta” (*Ib.*, p. 281).

¹² *Ib.*, p. 283.

¹³ “As culpas de D. João V são outras, se a alguns vasos profana são os das esposas do Senhor, mas elas gostam e Deus não se importa, adiante” (*Ib.*, p. 288).

¹⁴ Cf. *Ib.*, p. 291.

¹⁵ “Ó glória de mandar, ó vã cobiça, ó rei infame, ó pátria sem justiça, e tendo assim clamado veio dar-lhe o quadrilheiro uma cacetada na cabeça que ali mesmo o deixou por morto” (*Ib.*, p. 283).

separadamente ou em conjunto, na ânsia de um olhar, de uma busca, de uma alternativa, de uma satisfação.

A retórica barroca é, ainda, pretexto para uma recriação musical e literária, mas também de intencional desconstrução satírica.

A recriação musical é transmitida a partir do concerto improvisado de cravo pelo italiano Domenico Scarlatti, aparentemente sem destino, sem tema, num contraste de ritmos e vibrações, fazendo pairar o privado espectador (o padre Bartolomeu de Gusmão) e privilegiado interlocutor nas nuvens do sonho. Imagens como “barca florida na corrente”, “lago profundo”, “baía luminosa de Nápoles”, “secretos e sonoros canais de Veneza”, “luz refulgente” e “nova do Tejo”, “rosário profanado de sons” pintam de tons vivos e harmoniosos tal descrição verdadeiramente poética¹⁶.

A desconstrução satírica é feita a partir de vários processos. Contrapondo a excelência da argumentação musical à do sermão e do discurso barrocos, os dois ilustres homens acabam por concluir, após longa conversação sobre verdade e erro, obsessão do nosso inventor, que só o silêncio existe verdadeiramente¹⁷. Em comentário crítico ao artifício retórico do trocadilho, o narrador conta a conhecida anedota do sermão de S. António em que o pregador, para chamar a atenção do auditório, invectiva o santo de “negro, ladrão, bêbedo”, para depois explicar em que sentido o faz¹⁸. Dividido entre a sede de liberdade de pensamento e a vontade de criticar o sermão barroco, o narrador interpela o orador à moderação verbal e à contenção teológica¹⁹. Ultrapassando os jogos de palavras e a encenação impressionística dos enigmas e verdades misteriosas, o padre-inventor acaba por convidar o músico a visitar o seu secreto engenho²⁰, como se, diante da retórica barroca, interessasse mais a invenção tecnológica.

¹⁶ Cf. Cap. XIV, p. 161.

¹⁷ “Todo o pregador honesto o sente quando baixa do púlpito. Disse o italiano, encolhendo os ombros, Fica o silêncio depois da música e depois do sermão, que importa que se louve o sermão e aplauda a música talvez só silêncio exista verdadeiramente” (*Ib.*, p. 163).

¹⁸ Cf. *Ib.*, p. 165-166.

¹⁹ “Contudo, ó pregador, que quando fazes virar ao conceito os pés pela cabeça estás dando involuntária voz a tentação herética que dorme dentro de ti e se revolve no sono, e clamas outra vez, Maldito seja o Pai, maldito seja o Filho, maldito seja o Espírito Santo, e logo acrescentas, Bradam os demónios no inferno e, dessa maneira julgares escapar à condenação, mas aquele que tudo vê, não este cego Tobias, o outro para quem não existem as trevas e a cegueira, esse sabe que disseste duas verdades profundas, e das duas escolherá uma, a sua, porque nem tu nem eu sabemos qual é a verdade de Deus, muito menos se é verdadeiro Deus” (*Ib.*, p. 166).

²⁰ “Parecem jogos de palavras, as obras, as mãos, o som, o voo, Disseram-me, padre Bartolomeu de Gusmão, que por obra dessas mãos se levantou um engenho e voou, Disseram a verdade do que então viram, depois ficaram cegos para a verdade que a primeira escondeu, gostaria de entender melhor, Há doze anos que isso foi, desde então a verdade mudou muito, Repito que gostaria de entender, Que é um segredo, A essa pergunta responderei que, quando imagino, só a música é aérea, Então iremos amanhã a ver um segredo” (*Ib.*).

Em suma, a obra romanesca de José Saramago, na sua diversidade e complexidade, pode ser focada em torno de uma configuração identitária, individual e colectiva, tocando quer a abordagem da condição humana, quer a caracterização cultural, herdada da tradição histórica e desenvolvida no século XX.

Com efeito, romances como *Todos os Nomes* e *O Homem Duplicado* problematizam a identidade individual, enquanto *A Jangada de Pedra*, *Levantado do Chão*, *Ensaio sobre a Cegueira*, *Ensaio sobre a Lucidez* e *Claraboia* debatem a identidade colectiva. A reescrita da História atinge *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *Memorial do Convento*, *História do Cerco de Lisboa* e *Viagem de Elefante*, enquanto a reescrita da Bíblia incide sobre *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e em *Caim*. A abordagem da condição humana é privilegiada n' *As Intermittências da Morte* e n' *A Caverna*.

É esta diversidade e esta complexidade que constitui a riqueza cultural da obra romanesca do prémio Nobel de língua portuguesa, para além do seu mérito literário.

Uma ópera de Agustina Bessa-Luís

Duarte Ivo Cruz

Concentro esta análise da obra de Agustina Bessa-Luís no último texto dramático, em boa hora divulgado e adaptado à expressão e criação musical de Eurico Carrapatoso – texto que serve de suporte e libreto à ópera de Carrapatoso denominada “Tês Mulheres com Máscaras de Ferro”, estreada na Fundação Calouste Gulbenkian em 14 de Outubro de 2014¹. – E desde já se destaca esta revelação, num conjunto criacional da autora, que como bem sabemos, para além do romance, percorre todas as expressões da arte do espetáculo, do teatro ao cinema, à televisão – e agora a uma cena dramática e dialogal que serve de suporte, digamos assim, à criação do espetáculo musical. E vem a propósito citar a nota introdutória do próprio Carrapatoso na edição do libreto:

Sempre gostei de desafios. Mas este, feito por João Lourenço e Vera San Payo de Lemos, foi um dos maiores que aceitei: escrever uma ópera tendo como base um texto que não foi concebido para esse fim. Toda a música ficou seguramente condicionada por esse doce pecado original, risco que pude e, acima de tudo, quis correr².

O “desafio” nasce entretanto do próprio texto dramático, e desde já se diga que é levado a muito bom porto, dada a qualidade da música de Carrapatoso. Mas os méritos também nascem do texto em si, o que nem sempre ocorre nos libretos de ópera... Vejamos então estas “Três Mulheres com Máscaras de Ferro” na perspectiva específica do texto dramático de Agustina, o qual, insista-se, constitui em si mesmo uma interessante e bem concebida peça de teatro em um ato.

¹ Cf. Ópera – Três Mulheres com Máscaras de Ferro – texto de Agustina Bessa-Luís, Música de Eurico Carrapatoso, Guimarães – Babel ed., 2014.

² Eurico Carrapatoso, “Entre les Trois Mon Cœur Balance”, *in ob. cit.*, p. 67.

Cabe lembrar que a dramaturgia de Agustina Bessa-Luis é vasta e de grande qualidade. Assume expressões diretas de palco, de televisão e de guião e dramatização cinematográfica. E não é despendendo que a autora desempenhou, com o brilho que pôs em toda a sua criação artística funções de diretora do Teatro Nacional de D. Maria II. E essa heterogeneidade de formas e funções, acrescida à dramaticidade intrínseca da obra romanesca, confere a toda a criação de Agustina um potencial “de espetáculo” que aqui se assume com extrema evidência: mérito também, é óbvio, da criação/interpretação musical de Carrapatoso.

Mas do que se trata então, nesta incursão “musical” de Agustina Bessa-Luís? Basicamente, de uma transversalidade de três personagens de três romances de Agustina, Sibila, Fanny e Ema, respetivamente dos romances *A Sibila* (1954), *Fanny Owen* (1979) e *Vale Abraão* (1991) – daí as personagens serem precisamente a Quina ou Sibila, a Fanny e a Ema. “Trata-se portanto, escreveu Isabel Pires de Lima, de um diálogo que reúne três personagens que atravessam cerca de quarenta anos do universo ficcional de Agustina Bessa-Luís, separadas entre si por cerca de vinte anos de trabalho ficcional”. E relaciona a peça com certa tradição pessoana – simbolista: “Nesta obra de Agustina Bessa-Luís assiste-se a essa tensão dramática entre a imobilidade física e a mobilidade psíquica”³.

E novamente saliente que esse trabalho ficcional envolveu expressões diretas de espetáculo, que surgem expressas ou implícitas também nos romances. E que, nesta peça, datada, como se lê no manuscrito, de 7 de março de 1998 e transformada em ópera em 2014, assume a expressão dramática também a partir do contraste entre as três personagens, vindas, na obra de ficção, de épocas, meios sociais e conflitos bem diferentes. É, insista-se, uma espécie de síntese da obra ficcional de Agustina.

Mas o sentido de espetáculo surge desde logo na forma e na fórmula que a autora utiliza para descrever essas três personagens, separadas à origem pelo tempo, pelo meio social e pela caracterização psicológica. Vejamos a didascália que abre o texto.

Três mulheres, na atitude das três Graças, duas de costas, uma de frente, como se dançassem. Uma veste como camponesa, é a Sibila. Outra veste como uma senhora rica do século passado, é a Fanny. A terceira é Ema e usa um vestido de baile. Voltam-se lentamente umas para as outras.

Tem interesse a auto-identificação inicial destas três personagens, pois marca um confronto mas ao mesmo tempo uma convergência literária, não obstante provirem de obras separadas por dezenas de anos:

³ Isabel Pires de Lima, “Um Inédito de Agustina Bessa-Luis. Três Mulheres com Máscaras de Ferro: Cristalização do Infinito”, *in ob. cit.*, p. 39 e 46.

Fanny – Eu apresento-me: sou Fanny, filha do Coronel Owen.

A Sibila – Eu sou Quina, lavadeira. Nasci no campo e aos dez anos aprendia a governar a casa. Empréstimo dinheiro a muita gente, mas dantes não tinha nem para comprar um bacorinho na feira. Nem socos para o inverno. (...)

Emma – Eu digo quem sou. Sou a mulher do médico. Casei-me por amor, sabem? Ele vivia do outro lado do rio e eu via-o pelo binóculo e parecia-me que estava ao meu lado. Parecia que podia arranjar-lhe a gravata e tirar-lhe um fio do casaco.

O confronto entre as três personagens desenvolve-se numa linguagem poética que remonta diretamente aos textos originais mas também ao conjunto da dramaturgia de Agustina. E realça-se especificamente dois aspetos dramáticos – a dinâmica bem teatral do texto, sublinhada pela sua brevidade em termos de espetáculo, e o confronto dramático que aquele breve “triálogo” entre personagens tão diversas, e em tão escassas situações cénicas, desenha, desenvolve e conclui...

E no final da peça, diz a nota de cena, “Fanny põe o dedo nos lábios pedindo silêncio. Ficam imóveis”.

Ora bem: esta teatralidade não é em Agustina-Bessa Luís, bem o sabemos, novidade: é-o, isso sim, no contexto global da inserção da sua obra no teatro português contemporâneo. E no cinema e na televisão, vistos nesta perspetiva da criação literária original. Quer dizer: a obra geral de Agustina é singularmente coerente e original, é sempre ela nas diversas expressões criacionais e técnicas de literatura e/ou de espetáculo que assume. Estamos perante dezenas de títulos em todas as formas de espetáculo. E em todos, a origem da criação é sempre Agustina e é sempre coerente.

Na referência que dediquei à dramaturgia de Agustina na *História do Teatro Português* (2001) analiso em termos gerais a dramaturgia da autora, frisando designadamente a densidade e originalidade da temática e as reflexões sobre a verdade e em especial, “a reflexão profunda que é o mérito e o desafio do teatro de Agustina”. Desenvolvi (2014), noutra local, a análise, alargando-a à globalidade da obra de Agustina Bessa-Luís, mas sem referir a peça que aqui estudamos. Reporto aqui para esse texto de análise geral do conjunto da obra:

A abordagem global e a análise específica de uma área concreta e determinada da obra de Agustina Bessa-Luís não pode perder de vista a homogeneidade do conjunto. Isto é: Agustina dramaturga é basicamente Agustina romancista e vice versa; e Agustina historiadora e pensadora da literatura e da arte, própria e alheia, integra-se também na unidade da sua criação estética e do seu pensamento. Mais: esses fatores, no caso concreto extremamente personalizados – pois Agustina é coerente ela própria, nas diversas manifestações do seu talento e criatividade – conferem a o conjunto global da sua obra uma exemplar unidade na diversidade.

Termino com a transcrição de uma referência ao Werter, contida num romance de Agustina, pois documenta, no “despropósito” inesperado da citação, a cultura humanista e a visão de literatura e de espetáculo (no caso, também, a ópera de Massenet) que marcavam a obra, o pensamento e a personalidade de Agustina Bessa-Luís.

Porque, no contexto denso e bem contemporâneo do romance “Prazer e Glória” (1988) surge esta citação:

Quando Werter entra no castelo e surpreende Carlota dando de comer aos irmãos, fica impressionado pelo vínculo que há entre eles, que não tem expressão sublime da maternidade, é um vínculo humano e ignorante; de qualquer afetação. Por isso Carlota é tão interessante – porque reparte um amor sem qualidade outorgada pela natureza. Qualquer pessoa podia entrar nesse círculo humano do amor, como convidado, e sem direito imposto pelo regime materno.

Mário-Henrique Leiria entre a ficção e realidade, ou “as duas faces da moeda”

Tania Martuscelli¹

À memória de Mário Seabra, o *primário*.

A imagem que Mário-Henrique Leiria (1923-1980) criou de si próprio tanto na esfera pública como na privada, é animada e carinhosamente recordada por amigos e familiares seus, além de poder ser compartilhada pelos leitores dos *Contos do Gin-Tonic* (Lisboa: Estampa, 1973), dos *Novos Contos do Gin* (*idem*), e ainda por meio de entrevistas, artigos para os jornais, sobretudo *A Bomba*, *Aqui* e *O Coiso*, para os quais Leiria colaborou como articulista ou diretor, e ainda nos suplementos do *República* e, numa fronteira bastante mais borrada entre realidade e ficção, para além do já mencionado público e privado, por meio do livro epistolar *Depoimentos Escritos* (Lisboa: Estampa, 1997). Nesta obra supostamente se aprende sobre a vida do autor durante seu auto-exílio no Brasil. É por meio dos *Depoimentos* que se lê, por exemplo, que Leiria fora “«quase» arquitecto antes de ser expulso (com o Zé Dias Coelho) da ESBA em 1942, por políticas”² e não exatamente, como havia publicado na contra-capa dos *Contos de Gin-Tonic*, que “saiu apressadamente”, levando a entender que não concordava com o sistema de ensino e que, sobretudo, havia saído por vontade própria.

O universo leiriano é composto de um aglomerado de pequenas reconstituições *estóricas* (mais do que *históricas*) de suas experiências, o que levou o público a crer que se tratou de um herói, isto é, um artista que, comunista, lutou contra a ditadura de Salazar em Portugal, contra a ditadura no Brasil, tendo antes, ainda, aos dezasseis anos, lutado na guerra em Espanha pela 5a^a. Brigada Internacional. Leiria, neste caso, teria sido soldado em 1939, informação

¹ University of Colorado Boulder.

² *Depoimentos Escritos*, Lisboa: Estampa, 1997, p. 266.

que seus parentes negam, alegando que “Ele nunca foi lá [na Espanha durante a Guerra Civil], mas era como se tivesse ido”, dado o modo vivaz e impressionante em que contava e recontava suas peripécias. “Quem o ouvia não sabia se aquilo era uma *leiriada*”, explica o primo do autor, Carlos Seabra, que conviveu com ele em São Paulo³.

Está documentado, por exemplo, que o autor foi preso em Portugal pela PIDE em 1952 e outra vez em 1961, antes de mudar-se ao Brasil⁴. Já nos *Depoimentos Escritos*, afirma que em território sul-americano foi encarcerado em 1962 na Bahia (“a sova que levei na Ba[h]ia e que me partiu três costelas”)⁵ ainda que nunca tivesse ido ao nordeste do Brasil, segundo informaram seus parentes, mas sim quebrara três costelas num episódio em que alegou ter atropelado um autocarro – e não ter *sido atropelado* por um autocarro. Em outra carta de 1963, escreve:

estive preso quatro dias ao fazer parte da organização do “Congresso de Solidariedade de Pro-Cuba” que agora está se realizando aqui, com gente de toda parte do mundo. Ao fim destes dias, deputados e advogados camaradas conseguiram “habeas-corpus” e lá saí, mas levei tanta pancada e fiquei tanto tempo pendurado pelos braços (estes sul-americanos têm uma organização político-policial totalmente filha da puta) que creio ter ficado com o ombro esquerdo estourado para o resto do meus dias⁶.

O Golpe de Estado no Brasil aconteceu em 1 de Abril de 1964, o que desliga as prisões de Leiria com uma campanha comunista contra a ditadura no país. Contudo, teria cabimento aceitar sua participação ativa na sociedade paulistana (ou bahiana, ou carioca, etc.), uma vez que viviam-se momentos de grande criatividade e politização entre a juventude. Entretanto, Leiria tinha já seus quarenta anos (foi ao Brasil com 39 anos), estava desempregado e vivendo dos favores do primo e de sua família entre 1962 e 1964, e mais tarde dos amigos Lys e Acácio Assunção, até que retornou a Portugal em 1970, também com o patrocínio dos outros⁷.

Eugénia Tabosa, então esposa de Mário Seabra, primo que havia sido padrinho de casamento de Leiria – ao passo que o Mário-artista (um dos dois “primários”, isto é, “primos Mários”) foi o padrinho de batizado do filho mais

³ Entrevista com Carlos Seabra e Eugénia Tabosa em São Paulo, a 1 de Julho de 2008.

⁴ Cf. Adelaide Ginga Tchen, *A Aventura Surrelista*, Lisboa: Colibri, 2001, p. 193-194. Cf. também Fernando Correia da Silva, “Mário Henrique Leiria”, in http://www.vidasusofonas.pt/mario_h_leiria.htm, consultado em 12/06/2005, pelas 16h:00m.

⁵ *Depoimentos Escritos*, p. 218.

⁶ *Idem*, p. 253-254.

⁷ Para um estudo de carácter mais literário referente à experiência do exílio de Leiria, ver T. Martuscelli, “A poesia de um auto-exilado: Mário-Henrique Leiria no Brasil”, in Teresa Cid; Teresa F. A. Alves *et al.* (org), *Portugal pelo mundo disperso*, Lisboa: Tinta da China, 2013 (283-296).

novo do casal Tabosa-Seabra – recorda que, em Portugal, em fins dos anos de 1950, já posteriormente à *aventura* surrealista,

o Leiria fazia traduções (...). Eu sei que em Portugal ele vivia relativamente bem do trabalho dele (...) E desenhava alguma coisa, eram caligrafismos. Quando ele veio aqui ao Brasil, ele teve dificuldade em arranjar trabalho. Ele mesmo dizia que não aceitava alguns trabalhos no início porque ele nunca tinha ganhado tão pouco. Ele não estava aqui dentro do maquinismo, não encontrava traduções. E isso o deve ter ajudado a se desestabilizar.

Tal desestabilização, porém, jamais aparece nas cartas que escrevera a Isabel Alves da Silva entre 1961 e 1980 em *Depoimentos Escritos*⁸.

Quanto ao facto de ser ou não comunista, vale argumentar que Leiria, apesar de não filiado ao Partido, informação confirmada por membros da família, ajudava muito os amigos. Numa destas situações, ainda em Portugal, trabalhando como tradutor, Tabosa conta que

quando era um autor de importância, uma pessoa que ele respeitava, ele não passava a ninguém, mas depois havia aqueles que não eram assim tão importantes e havia amigos que tinham sido presos, que estavam desempregados, então o Leiria acabava por dividir um pouco seu trabalho e nisso ele era muito irmão. Não só com os amigos ao pé dele, mas com todos os amigos (...) [Houve o caso de] um filho dum camarada nosso que estava constantemente a ser preso e a família passava mal. O rapaz já estava em idade de trabalhar, mas não era possível arranjar emprego. Mas lá foi ele falar com o primo [Mário Seabra] que era diretor de uma agência publicidade e disse: “não consegues arranjar nada? Esse rapaz é esperto, o pai está outra vez preso...”

Mário Leiria e Mário Seabra, além de primos, compadres, vizinhos (Leiria morava em Carcavelos, Seabra na Parede) e de terem convivido na mesma casa por dois anos em São Paulo, também partilhavam das mesmas amizades. Duas delas são de interesse particular para a crítica, pois vão além da postura artística do autor dos *Contos do Gin-Tonic*. São eles Almada Negreiros, modernista indiferente ao Surrealismo, e Manuel da Fonseca, neo-realista.

No caso de Almada, é possível verificar em seu espólio que presentemente está em processo de catalogação e digitalização no âmbito do projeto “Modernismo Online: Arquivo Virtual da Geração de *Orpheu*”, da Universidade Nova de Lisboa sob a coordenação do professor Fernando Cabral Martins, que era amigo de Mário-Henrique Leiria. Pouco ou nada se sabia até então da relação entre

⁸ Ou melhor, 1979. Eugénia Tabosa nota uma discrepância na data da última carta de Leiria publicada em *Depoimentos Escritos*: o artista faleceu a 9 de janeiro de 1980 e a carta está datada de 12 de Dezembro de 1980. Há, portanto, um erro na edição das cartas.

os dois artistas, para além de uma linhagem literária negreiriana na poética do surrealista, como se argumenta no livro *Mário-Henrique Leiria Inédito e a Linhagem do Surrealismo em Portugal*⁹. Mário Seabra, primo de Leiria, costumava jogar badminton com Almada Negreiros em Bicesse. Talvez venha dessa convivência íntima a relação de amizade também entre os dois artistas. O primo de Leiria lembra que

o Almada Negreiros tinha um sítio onde ele ia com a mulher Sarah Affonso. Ele tinha um casal de filhos. Eu ia visitá-los muitas vezes. (...) Era um lugar muito agradável, sem luz. Viviam com um lampião. Mas era assim que ele gostava. E era no meio de umas árvores. Tinha o estúdio onde tinha umas paredes com gráficos sobre o número de ouro. Era um estudo muito interessante. (...) O Almada Negreiros tinha um ar de bruxo medieval, daquelas figuras que a gente vê, italianas. Era muito simpático. A Sarah Affonso era uma intelectual revolucionária. Foi um escândalo na sociedade em Lisboa. Onde já se viu fumar, ir uma mulher para os cafés! Foi um choque na época. Era a mulher do Almada¹⁰.

Nessa mesma época, ou mais especificamente no dia 13 de Dezembro de 1951, o conhecido “poeta d’*Orpheu* futurista e tudo” recebe “umas tantas folhas” que provaram ser escandalosas do então surrealista Mário-Henrique Leiria, quem o trata na missiva por “Caro e grande amigo”, numa breve nota que teria ajuntado aos tais papeis. Nesta nota explica que os documentos enviados tinham sido fruto de uma brincadeira sobre a qual falariam pessoalmente. Aproveitando a ocasião do bilhete, Leiria pergunta ainda sobre as recentes (e emocionantes) pesquisas de Negreiros, antes de concluir com um abraço camarada. O mistério das “tantas folhas” que teriam sido geradas por causa de um “caso” é suficientemente instigante para o crítico.

O bilhete informa uma relação de troca intelectual entre os dois artistas, dado até então não conhecido do público. No mesmo espólio da família de Negreiros, encontram-se algumas cópias do texto “Mais um cadáver”, co-assinado por Leiria e Henrique Risques Pereira e datado, justamente, de 13 de Dezembro de 1951. São estas, certamente, as folhas referidas na nota. Trata-se de uma carta aberta a João Gaspar Simões, mais especificamente uma crítica à crítica da crítica ao livro *Palavras Interditas*, de Eugénio de Andrade. O tema central é a questão do plágio.

⁹ T. Martuscelli, *Mário-Henrique Leiria Inédito e a Linhagem do Surrealismo em Portugal*, Lisboa: Colibri, 2013.

¹⁰ Mário Seabra, entrevista pessoal a 6 de Julho de 2008.

13-12-51

Caro e grande amigo
Almada Negreiros

Junto aí vão umas
tantas folhas, das tais.
É isto que você ficou possuí-
dor desta coisa que, para não
fio, ditámos cá para fora.
Brevemente trataremos mais
impressões acerca do caso.
A sua pesquisa continua
cada vez mais emocionante, não
é verdade?
Um grande abraço
de camaradagem do

Mário
HENRIQUE

Modernismo Online. Almada Negreiros, Doc. ANSA-COR-115-001¹¹.

O facto de Negreiros ter realmente ficado possuidor das tais folhas e nota enviadas por Leiria, tendo-as mantido em seus guardados por quase vinte anos, considerando o ano de sua morte, é outro indício da amizade entre os dois ou, se não, interesse de Almada pelo “caso” referido no bilhete, o que é de duvidar.

Em 1950, Cesariny tinha enviado a Eugénio de Andrade o manuscrito de *Corpo Visível*, cuja publicação o amigo do surrealista ia subsidiar. Com a publicação das *Palavras Interditas* no ano seguinte, Cesariny sentiu-se plagiado e tornou de certo modo público seu repúdio ao enviar uma carta não somente a Eugénio de Andrade, mas a outros quinze intelectuais e artistas, entre eles João Gaspar Simões e o próprio Almada Negreiros¹². Egito Gonçalves, Isabel Meyrelles e outros amigos pessoais dos poetas intervieram com testemunhos de

¹¹ Cf. <http://www.modernismo.pt/index.php/pesquisa-geral/details/25/554>. Consultado em 04/11/2014 pelas 13h20m.

¹² Uma cópia da carta fora enviada ainda a Eduardo Oliveira, Ernesto Oliveira, Egito Gonçalves, Manuel de Lima, Alexandre O'Neill, Sophia de Mello Breyner Andresen, Armindo Rodrigues, Vitorino Nemésio, Adolfo Casais Monteiro, Carlos Wallenstein, Albano Martins, Carlos Eurico da Costa e Armando Vieira Santos, segundo elenca Maria de Fátima Marinho em *O Surrealismo em Portugal* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 87).

que já conheciam os poemas de Eugénio de Andrade e que sabiam-nos anteriores ao *Corpo Visível* de Cesariny. Também Gaspar Simões deu sua opinião, esta no jornal *Diário Popular*, apoiando-se na célebre máxima de Lautréamont, "*la poésie doit être faite par tous, non par un*". Simões argumentou que Eugénio de Andrade, aos moldes dos "amigos *surréalistes*", isto é Cesariny e o anti-grupo, teria seguido a *praxis* literária da época: "a poesia deve ser obra de todos, não obra de um só". Acrescentou que ele próprio teve experiências semelhantes, não as tomando, contudo, como caso para acusação de plágio.

As "folhas" que Mário-Henrique Leiria deixou para Almada tomavam como equívoco a interpretação tanto da máxima de Lautréamont, que Simões leu como uma permissão para o plágio, quanto sua tradução, que deveria ser "a poesia deve ser feita por todos, não por um", no lugar de "a poesia deve ser obra de todos, não obra de um só". Leiria e Pereira ironizam o crítico afirmando que "há uma certa diferença entre fazer e «obrar»". Além de ridicularizar Gaspar Simões, os companheiros de Cesariny deixam claro que os surrealistas não são seus amigos (uma vez que no artigo de jornal o autor repete com certa condescendência o termo "amigos *surréalistes*") e que não cultivam a *praxis* do plágio. Leiria e Risques Pereira explicam ainda que não veem na máxima de Lautréamont uma autorização para a cópia, senão a proposta de "destruir-criar", sendo o papel do poeta o "transmissor por todos", quer dizer, a voz do povo.

Para além do divertido *quid pro quo*, é o tema da esfera pública e privada, ou real e fictícia em Mário-Henrique Leiria que merece ser o foco central no contexto deste trabalho. No que se refere à breve afirmação lautréamoniana, cabe fazer um parêntesis para assinalar que foi motivo de variadas querelas entre a geração dos surrealistas. Enquanto Leiria e Pereira a liam como significando que o poeta deve cumprir a função de representante de uma voz coletiva, outros a teriam compreendido como autorização para uma poesia em parceria, por exemplo, como explica, ainda que de modo crítico, Jorge de Sena:

Quando, nas suas "poesias", Lautréamont fez a afirmação célebre de que "a poesia deve ser feita por todos e não por um" (...), não estava, efectivamente, a aconselhar que os poetas escrevessem de colaboração experimental (...), ou que a poesia passasse a ser uma criação social colectiva. O que ele queria dizer, e no contexto diz, é o mesmo que os seus símbolos exprimem: na solidão última, a criação individual é impossível¹³.

Sena, aliás, *persona non grata* entre o grupo surrealista do qual fazia parte Mário-Henrique Leiria, recebeu a visita deste em Araraquara, aquando de sua estadia no Brasil. Foi, inclusive, uma das poucas viagens feitas por Leiria no país (a outra havia sido para São Sebastião, litoral de São Paulo), o que contraria

¹³ Jorge de Sena, "Prefácio", *Contos de Maldoror*, Lisboa: Moraes ed., 1979, p. 12-13.

sua narrativa epistolar. Em *Depoimentos Escritos*, Leiria narra um emocionante natal que passa entre os índios na Amazônia, além de viagens ao Recife para espionar sua ex-esposa.

Além de 1951 de ter sido um ano de querelas entre os artistas portugueses, também foi marcado pela falta de capacidade financeira – e política –, bem como de divulgação da visão e obra coletiva e individual dos surrealistas, que, marginalizados, não sentiam que faziam suas vozes ouvidas, a não ser pelas curtas e escandalosas folhas volantes que distribuía nas ruas. Eugénia Tabosa dá uma pista de como tais acontecimentos podem ter influenciado a criação da figura do herói leiriano, no sentido de que “a doença do esquerdismo é a falta de responsabilidade. E o Leiria era um esquerdista muito próximo do anarquismo.”

Naquele mesmo ano, 1951, Alexandre O’Neill se separou do Surrealismo publicamente e, em janeiro do ano seguinte, foi a vez de Mário-Henrique Leiria desistir, ainda que se mantivesse preocupado com o papel do poeta na sociedade, de certo modo mantendo o parâmetro da máxima lauréatiana. O poeta escreveu em janeiro de 1952 o que só em 1966 foi publicado em *A Intervenção Surrealista* sob o título “Homem e Sociedade”:

pensando como pensamos que o homem existe principalmente como indivíduo funcionando constantemente num meio colectivo e não como um ser comum e idêntico dentro dessa colectividade, notamos a necessidade dum maior desenvolvimento da “consciência individual” como forma de evolução dum “consciência colectiva”¹⁴.

Ainda em 1951, publicou-se na revista *Cidade Nova*, em Coimbra, um “Diálogo entre Almada Negreiros e Fernando Amado”, justamente sobre a posição do artista na sociedade. Numa de suas intervenções, Almada afirma, à semelhança de Leiria, que “Os artistas portugueses e o povo português estão isolados. Têm andado longe um dos outros. É preciso reuni-los.”¹⁵ Mesmo que Almada Negreiros não fosse ligado ao Surrealismo e que julgasse ser o movimento a “outra face da moeda” do Realismo, uma vez que “Realismo é o subjetivo mesmo, isto é, fim,”¹⁶ mantinha relações de amizade com os artistas dessa geração. O artista do Futurismo parecia alienar-se da postura radical dos amigos, ou divertir-se com tal postura, uma vez que ele próprio nos anos de 1910 e sua esposa, a partir dos anos de 1930, eram mestres em escandalizar a sociedade conservadora lisboeta. Falavam, ambos, na viragem de 1951 a 1952 e de modo bastante similar, do papel do poeta na sociedade, bem como da ciência nas artes. Esses temas compunham a esfera pública do trabalho dos dois artistas.

¹⁴ Espólio Mário-Henrique Leiria, BNP, E22/56.

¹⁵ Separata dos nºs. 5-6 da Revista *Cidade Nova*, Coimbra, 1951, p. 18.

¹⁶ Almada Negreiros, *Orpheu 1915-1965*, Lisboa: Ática, 1993, p. 16.

Ainda na esfera pública, anote-se o controverso trabalho artístico de Almada para o Estado Novo e o papel legendário-político, radical portanto, de Leiria, contra Salazar e a ditadura. A surpreendente amizade e troca intelectual com Almada Negreiros, que em 1951 já havia composto os painéis da Gare Marítima para o Estado Novo, só confirma a existência de uma fronteira entre o público e o privado, entre o real e o fictício. O espaço entre Almada e Leiria pode ser, desse modo, comparado àquele entre o Modernismo e o Surrealismo, ou fronteira nenhuma, na visão de Negreiros, que julga ser a Modernidade uma só: “Esta agora [de 1965, ano em que compõe o texto de aniversário de cinquenta anos de *Orpheu*] é perfeitamente aquela primeira de todas as modernidades...”¹⁷.

A figura pública de Leiria, transformada numa espécie de heterónimo seu, não impede, na fronteira com a esfera do privado, que o autor tenha cultivado amizades com outros artistas que, publicamente, não teriam motivo para uma ligação com o “surrealista”. Este é o caso de Manuel da Fonseca. Segundo Mário Seabra, foi Manuel da Fonseca quem recebeu Leiria de volta a Portugal em 1970:

Eu era muito amigo do Manuel da Fonseca. Ele vivia na Parede. Eu chamava da rua, “Manel!” e aparecia a cabecinha dele na janela. Eu sabia porque aparecia só a cabecinha: porque ele só trabalhava nu! Nos íamos jogar bilhar, ou comer e beber (...) Aliás o Manuel da Fonseca recebeu o Mário Leiria quando ele foi para Portugal e eles até que se uniram lá num grupo político qualquer de esquerda. Porque o Manuel da Fonseca era do Partido Comunista. O Leiria atuava como tal, mas nunca chegou a me dizer.

Leiria, conhecido surrealista e Fonseca, neo-realista, parecem ter tido um laço de amizade ainda anterior à partida daquele para o Brasil. Há relatos de que, em 1960, Manuel da Fonseca participou de uma festa de aniversário de Leiria: “O Manuel observava aquele grupo alienígena de surrealistas (uns autênticos, outros, noviços de pacotilha, como eu). Sorria e bebia lentamente, nunca se misturando na balbúrdia.”¹⁸ Isto comprova que a amizade e troca intelectual nos bastidores da arte vai além de posturas artísticas e, até certo ponto, políticas. A amizade de Leiria com Almada, sua visita a Jorge de Sena em Araraquara e sua cumplicidade com Manuel da Fonseca são exemplos que comprovam que a fronteira entre o privado e o público pode ser rica de contradições. A ficção e a realidade são duas faces de uma mesma moeda, ou melhor, são ambas uma face só – a de Mário-Henrique Leiria.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 21.

¹⁸ Cf. <http://aventar.eu/2010/01/02/poesia-etc-manuel-da-fonseca>, consultado em 14/11/2014, pelas 16h30min.

Telurismo, erotismo e metapoesia em Eugénio de Andrade: apontamentos sobre uma poética da imagem sensorial

Ricardo André Ferreira Martins¹

Eugénio de Andrade, pseudônimo de José Fontinhas (1923–2005), é um poeta que podemos reputar, sem qualquer concessão ao truísmo e à hipérbole, como um desses fantásticos tesouros do idioma, um artista da palavra genuíno e basilar, que propaga, com sua lírica elegante e substancial, senhora de uma força e leveza expressiva únicas, uma dicção que, entre os muitos versejadores da língua, apresenta-nos de forma inequívoca um estilo inconfundível, personalíssimo. Tantos qualificativos, no entanto, não são capazes de definir e dimensionar o estilo de um poeta que emprega recursos de uma espantosa simplicidade, a par de sua inquestionável correção e galhardia, sem jamais recair em fórmulas fáceis ou na enfadonha repetição de si mesmo, ao mesmo tempo em que obtém resultados estilísticos de uma ductilidade que nos dá a impressão de que o autor encontra-se completamente livre e espontâneo em sua atmosfera composta de palavras, sem qualquer coerção que castrasse a graça espontânea e airosa de seu verbo.

É bem verdade que a expressão poética requer muito de tensão semântica e estilística, uma vez que o ofício da poesia, nestes tempos em que o prosaísmo ameaçar derruir a noção do que é essencialmente poético em uma metáfora, um verso, é algo que, desde Poe e Baudelaire, repousa mais em transpiração do que em inspiração. No entanto, a espontaneidade da lírica de Eugénio de Andrade parece assentar-se num empenho de tornar a dificuldade expressiva da criação poética em algo aparentemente desprovido de esforço e sofrimento, de modo que a palavra, em suas mãos, brota das páginas como cântico e voz de timbres profundamente aprazíveis, cristalinos e plásticos. Assim, encontra-se na poesia

¹ Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), campus de Jacarezinho.

de Eugénio de Andrade aquela tensão expressiva característica dos grandes poetas que demonstram, sobretudo, a primazia do verbo em estado de eloquente conflito com a natureza arbitrária do signo linguístico, ao tentar, por meio da palavra poética, instaurar novamente o mundo da significação e desnaturalizá-lo a um só tempo:

Eis como o verão
chega de súbito,
com seus potros fulvos,
seus dentes miúdos,

seus múltiplos, longos
corredores de cal,
as paredes nuas,
a luz de metal,

seu dardo mais puro
cravado na terra,
cobras que despertam
no silêncio duro –

eis como o verão
entra no poema. (ANDRADE, 1977: 15)

Alguma coisa já se disse algures sobre as características surrealistas da obra de Eugénio de Andrade, e mesmo sobre o fato de que o surrealismo, em Literatura Portuguesa, teve “curto espectro temporal” (DÉCIO, 1977: 205), a despeito de ter “deix[ado] marcas profundas em alguns dos mais expressivos e consagrados poetas da atualidade, e dentre eles, Eugénio de Andrade, Herberto Helder e António Ramos Rosa” (*Idem, ibidem*). É bem verdade que, a partir dos pressupostos levantados por André Breton no *Manifesto do Surrealismo* (1924), a metáfora ou a imagem poética retornam ao uso intenso do oxímoro, do paradoxo, da antítese, mas com o fim de equilibrar e reconciliar as oposições, os contrários semânticos, os aspectos inconciliáveis da linguagem falada e escrita, a fim não mais de obter a comparação e a intersecção semântica que a metáfora usual possibilita, mas sim a criação de imagens que escapam à traduzibilidade linguística, que assim força o idioma a um processo de ruptura com a linearidade do signo, demonstrando, assim, toda a força de sua arbitrariedade lexical e sêmica. A este respeito, é emblemática a citação de Pierre Reverdy, muito citada por Breton desde o *Manifesto do Surrealismo* até o prefácio de sua última coletânea de poemas, *Signe ascendant* (1968):

A imagem é uma criação pura do espírito. *Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas.*

Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá (BRETON, 2001: 35. Grifos meus).

A questão da imagem e de seu poder de semantização através da linguagem poética foi um debate duradouro ao longo de todas as vanguardas europeias do início do século XX, particularmente entre os surrealistas. Contudo, mesmo Marinetti, em alguns dos manifestos futuristas, como é o caso do *Manifesto técnico da literatura futurista* (1912), já propunha “a extensão e o aprofundamento das analogias” (HUMPHREYS, 1999: 39), anunciando com esta proposição a concepção surrealista da imagem poética:

L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distante, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifônico, e polimorfo, può abbracciare la vita della materia (MARINETTI *apud* GALLOT; NARDONE; ORSINO, 2005: 146).

Todos estes movimentos e expressões estão profundamente conectados, desde o século XIX (lembramos a experiência radical de Mallarmé em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [1897] ou Lautrèmont em *Les chants de Maldoror* [1868]), à tradição experimental da modernidade com a imagem poética, particularmente voltada para a simultaneidade e o dinamismo, uma vez que, como se pode perceber, os primeiros futuristas já antecipam o conceito de *polifônico*, depois aplicado por Mikhail Bakhtin à teoria do romance, e, mais recentemente através da antropologia cultural e das literaturas comparadas. Os futuristas, neste sentido, foram os primeiros a atentar que as categorias de *analogia* e *simultaneidade* “antecipam a sensibilidade particular do novo século que se anuncia pela profunda mutação da vida cotidiana” (CANEVACCI, 2004: 63), cujo signo mais emblemático era o surgimento das máquinas no contexto dos centros urbanos, novíssimas mediadoras entre o homem e a natureza, tendendo a suprimir, por completo, a relação ontológica e cosmológica com aquela última:

O conceito de *simultaneidade* é o sintoma mais evidente de um novo sistema cognitivo, difundido num contexto comunicativo urbano, e que vai mudando de sentido ou, melhor, o sentido das percepções, numa direção polifônica. (*Idem, ibidem*).

Nada poderia ser mais antípoda, no sentido de um sistema cognitivo voltado para as cidades e o aparato tecnológico da modernidade, do que a poética de Eugénio de Andrade. Com efeito, estamos a falar de um poeta que, em sua estilística e acervo metafórico, retorna ao diálogo profícuo com a natureza, com os elementos cosmológicos do mundo natural. Sua poética afirma o primado dos

sentidos em contato com os elementos naturais, em um retorno às percepções do mundo circundante, repleto de argúcias e sentidos saturados de vida. Por esta razão, vou deter-me em um aspecto da lírica eugeniana que penso possuir a mais alta relevância no contexto de uma leitura hermenêutica de sua obra: o *telurismo*. Contudo, não se trata de um telurismo em feições habituais.

Aqui designo como *telurismo* a densa presença de sintagmas, metáforas e vocábulos de referência a elementos da natureza, do solo, da terra, sem que isto recaia no uso de um repertório lexical voltado para a identidade com uma pátria, ou a busca de uma pertença qualquer a um território geográfico ou uma cultura específica. É preciso afirmar com toda clareza que a obra de Eugénio de Andrade não apresenta tais características como traços dominantes de sua estilística ou temário. Não se trata de determinismo geográfico, a exemplo dos esforços de intérpretes ou críticos literários no sentido de batizar com o nome de telurismo a ideia de tematizar o mais profundo aspecto geográfico de cada país, em busca de construções metafóricas repletas de cor local, de imagens com a mística da terra e da natureza, tornando a cultura, portanto, em uma mera expressão localista do telúrico de cada povo, de cada região, de cada nacionalidade. O telurismo eugeniano é de outra ordem, porquanto representa um esforço de deslocamento do antinatural da modernidade para os signos do natural, o que também não representa um retorno ao bucolismo ao estilo clássico ou neoclássico, mas um novo olhar sobre a natureza e o cosmos, em que o tema, por excelência, é a celebração da vida, pela vida:

Devia ser verão, devia ser jovem:
ao encontro do dia caminhava
como quem entra na água.

Um corpo nu brilhava nas areias
– corpo ou pedra, pedra ou flor?

Verde era a luz, e a espuma
do vento rolava pelas dunas.

De repente vi o mar subir a prumo,
desabar inteiro nos meus ombros.

Aprendia a falar de boca em boca,
as palavras mordendo de alegria.

Sem muros era a terra, e tudo ardia. (ANDRADE, 1977: 23)

Tendo desenvolvido episodicamente ao longo de sua poética o experimento surrealista ao nível da elaboração do tecido metafórico, o telurismo de Eugénio

de Andrade torna-se um tropo constante da arquitetura de seu engenho verbal, uma vez que, em termos de substancialidade, é recorrente em seus textos a rica elaboração de uma preocupação com o aspecto concreto da natureza. Há um predomínio à vista d'olhos, em sua poética, de substantivos alusivos aos elementos e fenômenos da natureza, sobretudo os concretos, como "orvalho", "vento", "rosa", "manhã", "terra", "cal", "orla", "bosque", "rio", "pedra", "primavera", e assim por diante, o que é um signo mais que evidente, portanto óbvio, do denso telurismo que atravessa toda a sua obra. Trata-se, desse modo, de uma poesia substantiva, econômica, mas não ao estilo de escritores de estilos secos, com vocabulário extremamente reduzido ao cerne do concreto, como é o caso de escritores brasileiros como Graciliano Ramos, na prosa, ou João Cabral de Melo Neto, na poesia, este último caracterizado por certa atitude antilírica, na medida em que refreia a expressividade emotiva e confessional doutros poetas mais sumarentos em termos líricos, justamente o contrário da estética eugeniana. Não se trata, no caso de Eugénio de Andrade, de um poeta que expurga a consciência do sensual, do erótico, do emotivo, do lírico, de sua poesia, reduzindo-a a um experimento da linguagem pela linguagem, o que também não seria o caso de Cabral, que criou um riquíssimo poemário existencial e filosófico, com tonalidades autobiográficas em certas coletâneas de poemas, a exemplo de *Museu de tudo* (1975) ou *Sevilha andando* (1990). A obra eugeniana, ao tratar deste universo muito familiar de coisas e signos, em que as palavras dão a impressão, à primeira vista, de um mundo bastante pedestre e conhecido por todos nós, afasta-nos desse cosmos de elementos crus da natureza, para ressignificá-los e redimensioná-los em outra cosmologia, muito particular dos versos desse poeta português de finas percepções:

Desatar o silêncio
ficar a vê-lo
escorrer na vidraça,

entrar na noite,

labirinto
onde perco a mão,

deixar o sangue
iluminar meu pulso
de terra ardente,

ser música ainda,

penetrar na
água da palha,

seca, dura,

no fogo raso
à beira do inverno,

procurar a pedra
onde dormir,

o estábulo morno
da confiança,

os olhos
onde o azul persiste,

única fonte,

espelho
por onde a sombra
entra devagar,

sentir o sangue
ou o silêncio

arder... (ANDRADE, 1978: 62-64).

Digamos, desse modo, que Eugénio de Andrade é um poeta assaz fascinado e arrebatado com as forças cosmológicas da vida e do universo que o cerca, encarnadas assim em seus mais lídimos meios, sítios e apriscos. Assim, por exemplo, as referências ao verão, a estação do ano talvez a mais citada em muitos poemas, parece ser uma alusão apolínea aos signos da força vital, bem como uma permanente menção à brevidade da vida, uma reflexão que, ao cabo, ajuíza assim uma consciência algo paganista da finitude (não em termos de Fernando Pessoa no heterônimo Ricardo Reis), mas que, ao mesmo tempo, contém um elemento da alacridade e dionisíaco, conforme o proposto por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (1872), de um retorno aos elementos puros e imaculados das forças telúricas do verbo e do universo, de um eterno aqui-e-agora:

1.
Com palavras amo.
2.
Inclina-te como a rosa
só quando o vento passe.

3.
Despe-te
como o orvalho
na concha da manhã.

4.
Ama
como o rio sobe os últimos degraus
ao encontro do seu leito.

5.
Como podemos florir
ao peso de tanta luz?

6.
Estou de passagem:
amo o efêmero.

7.
Onde espero morrer
será manhã ainda? (ANDRADE, 1977: 16-17. Grifos meus.)

Neste poema, uma singela e profunda profissão de fé de Eugénio de Andrade, em que o arrebatamento telúrico transforma-se numa declaração de amor à natureza, à existência, à vida em toda sua brevidade e precariedade. Aqui, o poeta declara que, em termos existenciais, o ser humano deve portar-se diante da vida tal como os elementos e os seres da natureza portam-se diante dos fenômenos naturais. Assim, o Ser deve ser flexível como a rosa quando o vento passar, e o vento aqui, incrustado no tecido metafórico do poema, pode ser alusivo, em nível paradigmático, a uma constelação de significados polissêmicos: obstáculo, forças de oposição, dificuldades, atmosfera, acontecimentos ordinários da existência, entre muitos outros possíveis. Mais que isto, é necessário um certo desapego existencial, despir-se, desnudar-se dos valores talvez, da mesma forma que o orvalho, liquefeito, desnuda-se ao contato com a concha da manhã, signo de recomeço, de luz, de nascimento, inundada pelo toque do frescor do suor da terra. Sobretudo, é necessário amar como um rio que, ao modo de Heráclito, não banha duas vezes o mesmo leito da existência, uma vez que os acontecimentos não se repetem, apesar dos ciclos aparentemente intermináveis de vida e morte da natureza, mas como o rio que, ultrapassando os óbices naturais em seu caminho (embora degraus possam ter sido colocados ali pelo próprio homem, como os “degraus” das pás de um moinho que se enchem da água do rio, e o transportam degraus acima do chão), para, ao fim, encontrar de novo o seu próprio leito. Neste sentido, é preciso retornar ao “Soneto menor à chegada

do verão”, citado anteriormente, para percebermos que o verão, que “chega de súbito”, com seus potros, dentes, dardos, corredores, paredes, e uma impiedosa “luz de metal”, “cravado na terra”, e “entra no poema”, de um modo luminoso, fulvo, dourado, intensamente apolíneo, solar, provoca um espetáculo incandescente sobre o início da manhã existencial do homem. Assim, tal como interroga o poeta, “como podemos florir / ao peso de tanta luz?”, uma vez que a luz do verão aqui se torna signo do peso das coisas efêmeras, e é justamente neste ponto que se realiza um *insight* poderoso e iluminador: “Estou de passagem: / amo o efêmero”. Toda a existência, por conseguinte, não passa de um momento fugaz e, no entanto, o amor só é possível diante da constatação da finitude existencial e fugacidade da vida, que encerra, em sua mortalidade, o sentido da passagem e do amor. Portanto, neste poema, Eugénio de Andrade conclama em definitivo que o amor, como tudo o mais na natureza, tem um breve momento para florir e ser, e, depois, morrer. Conclusivamente, amar e existir são como fenômenos da natureza, são como forças telúricas, destinadas a resplandecer uma única vez no mundo, e fenecer como a luz de estio de uma radiosa manhã: “Onde espero morrer / será manhã ainda?”.

Outro aspecto do telurismo eugeniano é o caráter metapoético que todo este acervo lexical voltado para a natureza desperta, em termos sensoriais, ao longo de sua lírica. Tem-se a nítida impressão de que o diálogo poético é algo realizado em nível corporal, em uma espécie de erótica telúrica, em que as palavras se amalgamam com este cosmos elementar, através de analogias que extrapolam a finalidade cognitiva, e vão ao encontro de gozo e da fusão com a torrente de experiências sensoriais. Trata-se, portanto, de um exercício metalinguístico e também um esforço por comunicar todo o repertório de sensações aprazíveis ou contraditórias que os fenômenos naturais provocam à flor da pele, num ritmo apolíneo e dionisíaco ao mesmo tempo, em que a embriaguez dos sentidos dá lugar a uma vazão eloquente de imagens e palavras, em um sutil e delicado erotismo:

Respiro a terra nas palavras,
no dorso das palavras
respiro
a pedra fresca de cal;

respiro um veio de água
que se perde
entre as espáduas
ou as nádegas;

respiro um sol recente
e raso

nas palavras
com lentidão de animal. (ANDRADE, 1978: 14)

A bem da verdade, apesar da vibrante e entusiástica beleza de tais versos, é necessário apontar a fragilidade cosmológica do universo eugeniano, composto pela instantaneidade e pela percepção da passagem através da paisagem. Tudo se inscreve na dinâmica do efêmero. Cada verso aponta para a instabilidade e fugacidade do momento que escapa, fugidivo e pressuroso, entre os dedos da percepção; a precariedade do acontecimento reveste-se assim da necessidade de cantar o agora, ainda que, no próximo instante, nada reste senão a constatação de mais um dia que nasce e perece, para dar seguimento ao próximo que virá, num eterno rito de renascimento e morte. A questão é que, para a poética eugeniana, nada disso é um acontecimento funesto, triste:

De palavra em palavra
a noite sobe
aos ramos mais altos

e canta
o êxtase do dia. (ANDRADE, 1977: 34).

Por esta razão, arrisco-me a afirmar que a lírica de Eugénio de Andrade é uma poética também da alacridade existencial no mais amplo sentido do termo, que aceita, sem penas e sem angústias paralisantes, mas com uma sumorosa e substancial gratidão, a alegria de estar vivo para simplesmente poder viver, exultar e deliciar-se com os mais elementares, mas plenos e pulsantes, júbilos e prazeres mundanos, porquanto são estes os reais deleites, os frutos da terra e os frutos da palavra, a grata e verdadeira poesia. Sua poesia substantiva e substancial aponta-nos, assim, para a dura materialidade da existência, sem, entretanto, reduzi-la à secura dos objetos, transbordando-os, ao contrário, de efeitos sensoriais arrebatadores, de sinestésias lúbricas, de sons e fonemas que se espriam num devir de experiências táteis, audíveis, visuais, olfativas, palatáveis, em uma rosácea polissêmica de metáforas, oximoros e paradoxos. Enfim, o primado da imagem. Todos os sentidos físicos estão conjugados e conjurados nessa arte sensorial da palavra, cujo projeto consiste, ao nosso ver, em um retorno ao ventre gaio da natureza:

Assim eu queria o poema:
freme de luz, áspero de terra,
rumoroso de águas e de vento. (ANDRADE, 1977: 30)

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Eugénio de, *Obra de Eugénio de Andrade/4: Ostinato rigore, Escrita da terra e Outros epitáfios*, Porto: Limiar, 1977.

ANDRADE, Eugénio de, *Obra de Eugénio de Andrade/6: Obscuro domínio*, Porto: Limiar, 1978.

BRETON, André, *Manifestos do surrealismo*, Rio de Janeiro: Nau Editoras, 2001.

CANEVACCI, Massimo, *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*, São Paulo: Studio Nobel, 2004.

DÉCIO, João, "Natália Correia – O surrealismo na poesia portuguesa", *Alfa*, vols. 22-23, 1976-1977, p. 205-207.

GALLOT, Muriel; NARDONE, Jean-Luc; ORSINO, Margherita, *Anthologie de la littérature italienne 3: XIXème et XXème siècles*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2005.

HUMPHREYS, Richard, *Futurismo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*, Rio de Janeiro: Record, 1987.

A Poesia de Natália Correia

Elisa Nunes Esteves¹

Para Lisboa me trouxeram
não de uma vez e embarcada
minha longa matéria foi
pouco a pouco transportada.

Recém-vinda de ficada
em morosa maravilha
sempre a chegar a Lisboa
e sempre a ficar na ilha.

Com estas quadras se inicia o poema de Natália “Mãe Ilha”, publicado no livro *A Mosca Iluminada* (1972). Escolhemo-las para epígrafe deste pequeno artigo sobre a poesia de Natália Correia porque elas nos sugerem uma via de aproximação ao itinerário da sua escrita. Se a forma estrófica, o verso e o esquema rimático que usou neste belíssimo texto nos dão o mote para olhar a poesia de Natália Correia na sua relação com a lírica portuguesa tradicional, não podemos deixar de sublinhar também a presença, nestes versos, do tópico da viagem (e da nostalgia da *ausência*), associado ao seu percurso biográfico. “Mãe Ilha” voltará a ser título de um conjunto de cinco sonetos do seu último livro, onde perpassam imagens e “rumores longínquos da infância oclusa”. De um deles recortamos os tercetos, que cantam a dor da separação e o desejo do sujeito poético do reencontro com as origens, que já ali se entreviam: “Ave exausta, o retorno quem me dera, / Vou no canto dos órfãos soletrando / O âmbar da manhã que ali me espera”. / Feridas asas, enfim ali fechando / Ao pasto e à onda me unirei sincera, / Ilha no manso azul de mãe esperando.”².

¹ Universidade de Évora.

² Natália Correia, *Poesia Completa. O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, Lisboa: D. Quixote, 1999, p. 579. Todas as citações da obra poética da autora serão desta edição, que referiremos abreviadamente como *Poesia Completa*.

Em teoria não se devem confundir os sujeitos empíricos com os entes poéticos mas, no que à poesia de Natália Correia diz respeito, estamos constantemente a resvalar para este *erro*, talvez porque um e outro se implicam constantemente ou porque ela, nessa dupla condição, esteja ainda muito presente no nosso tempo.

Natália Correia nasceu na ilha de S. Miguel, nos Açores, em 13 de setembro de 1923 mas viverá a maior parte da sua vida em Lisboa, a cidade para onde se mudou em 1934 e onde morreu, no dia 16 de março de 1993. Aos Açores voltará apenas em deslocações de curta duração, mas realizou ao longo da sua vida múltiplas viagens, não só na Europa como aos Estados Unidos, ao Brasil e ao norte de África (Marrocos)³, a título pessoal, para divulgar a sua obra poética, ou integrando comitivas oficiais. Uma das suas primeiras publicações é justamente um livro de viagens, *Descobri que era Europeia* (1951), relato da sua primeira deslocação aos Estados Unidos.

Natália escreveu muito e regularmente ao longo de toda a vida, sobretudo poesia. O seu primeiro livro surgiu em 1947, *Rio de Nuvens* e ao longo da década de 50 publicou mais quatro livros, *Poemas* (1955), *Dimensão Encontrada* (1957), *Passaporte* (1958) e *Comunicação* (1959). *Poemas* tem uma dedicatória à Mãe e, na mesma página, uns versos de abertura, sem título, que prolongam a sua ancestral filiação: “Sou filha de marinheiros/pelo mar que também quis./Pela linha da poesia/sou neta de D. Dinis./Aquilo que nunca fiz/ é a minha bastardia.” O regresso às origens da poesia portuguesa parece ser-lhe indispensável, como se de um tónico se tratasse, ou uma profunda necessidade de se reencontrar com a “sagrada matriz do nosso lirismo”⁴, a que volta no derradeiro projeto editorial. O volume que reúne a sua poesia, por ela preparado, termina com “Cantigas de Amigo”⁵, poemas seus inspiradas nos dos trovadores, que conhecia profundamente, como se pode constatar pela publicação de antologias dedicadas, na sua totalidade ou apenas em parte, à poesia deste período, como é o caso da *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1966), que inclui poesia desde o séc. XII até ao séc. XX. Em 1970 publicou *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses* e *Trovas de D. Dinis*, uma atualização da poesia do reipoeta. Podemos perceber no seu pequeno ensaio de apresentação dos *Cantares* que a fascinavam sobretudo as cantigas de amigo, pelas suas remotas raízes matriarcais, pela sugestão de um amor mais físico e ligado à natureza: “Ao

³ Baseio-me na “Nota Biográfica” in Natália Correia, *Antologia Poética* (Organização, selecção e prefácio de Fernando Pinto do Amaral), Lisboa: D. Quixote, 2013 (25-28).

⁴ *Poesia Completa*, p. 619.

⁵ Sobre este conjunto de poemas vejam-se o artigo de Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, “Lugares da Poesia em Natália Correia”, in *Natália Correia, 10 anos depois...*, Organização da Secção Francesa de D.E.P.E.R. – Faculdade de Letras do Porto, 2003 (p. 43-51), e o estudo de Paulo Alexandre Pereira em http://triplov.com/letras/paulo_alexandre_pereira/natalia_correia/parte1.htm (acedido em 17/01/2014).

contrário da cantiga de amor, que se nutre da sublimidade de um sentimento que transcende a carne, a cantiga paralelística oferece uma tópica que repõe o amor na sua dimensão humana, patrocinado pela natureza que tudo consente”⁶. Para além do registo amoroso, também a veia satírica dos poetas galego-portugueses lhe interessava:

É (...) forçoso reconhecer-se nos poetas do período trovadoresco aquela consciência ético-social que compromete a poesia numa função crítica e re-
tificadora das sociedades. Sob o artifício satírico, convém salientar nessas
diatribes poéticas aquela atitude intervencionista nos nossos dias postulada
pelo realismo social (...). Confrontados os dois campos, o lírico e o satírico,
não restam dúvidas de que a mordacidade e a ironia são os grandes estímulos
da imaginação dos trovadores⁷.

A produção poética de Natália Correia correspondente às décadas de 60 e 70, publicada e também os inéditos dados a conhecer mais tarde, recuperam esta outra linha do lirismo trovadoresco que tanto apreciava. Ao editar, em 1993, em *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*, um conjunto de “versos parodísticos” produzidos entre 1979 e 1991, que visam sobretudo a política portuguesa e o ambiente parlamentar em particular, Natália retoma uma designação da *Arte de Trovar*, “Cantigas de Risadilha”. São apenas parte de um espólio maior de composições que, segundo ela, se terá perdido, todas inspiradas pelo “duende do [seu] justiceiro humor”⁸. No final dos anos 80 uma campanha eleitoral autárquica sugeriu-lhe novo “registo parodístico”, designado como *Cancioneiro Joco-Marcelino*, título com evidente ressonância da poesia medieval.

As ocorrências sociais e políticas do país emergem regularmente na sua poesia, ao mesmo tempo que a escritora, que se envolvera ativamente na oposição ao regime do Estado Novo, assumia depois da revolução de Abril de 1974, um papel de destaque que culminou na sua eleição, como deputada independente, para a Assembleia da República em 1979. No poema “Rascunho de uma Epístola” (Inéditos 1973/76) a missão do poeta combatente aparece muito nítida: “Se o país que na esperança exercitámos / For num desvão de Abril apunhalado / Onde a vida reclama a plenitude / É que o poeta é febre é raiva é dardo”⁹. Este poema terá sido “a matriz” do livro seguinte, *Epístola aos lamitas* (1976), um livro de sonetos que pertencem a um seu “avatar dessa época”¹⁰, que revisita mais

⁶ Natália Correia (ed.), *Cantares dos Trovadores Galego – Portugueses*, 2.^a ed., Lisboa: Estampa, 1978, p. 45.

⁷ *Idem*, p. 47. Retoma aqui a problemática que aflorava já no seu ensaio de 1959, *Poesia de Arte e Realismo Poético*, onde manifesta a sua preferência pela orientação deste último.

⁸ *Poesia Completa*, p. 477.

⁹ *Poesia Completa*, p. 406

¹⁰ *Poesia Completa*, p. 412. Nesta passagem Natália refere-se especificamente aos 3 últimos

tarde e cuja leitura, a alguma distância, lhe causa “frémitos de amargura e de saudade”:

De saudade porque entre as iradas desilusões que os redigiram enramavam-se os dias com os portões dos festejos da libertação. (...) E na outra face da saudade, a amargura de serem muitos destes sonetos clamores da minha revolta contra os semeadores de destroços que lambuzados de revolucinarite, abatiam as bandeiras de pássaros que havíamos hasteado em Abril¹¹.

Os anos oitenta serão marcados por uma intensa atividade pública, política e de intervenção cultural, sobretudo na televisão, mas o seu labor literário, em diversos registos e géneros discursivos não cessou. Entre 1979 e 1990 Natália Correia publicou, para além de duas peças de teatro e prosa ficcional, três livros de poesia: *O Dilúvio e a Pomba* (1979), *O Armistício* (1985), e *Sonetos Românticos* (1990). Fernando Vieira Pimentel, num importante ensaio sobre a poetisa açoriana, identifica na sua autobiografia poética a presença de três vozes, “a pessoal”, “a rebelde” e a “sábua ou sabedora”¹². À última correspondem estes três livros:

A última das vozes natalinas – *O Dilúvio e a Pomba* (1979), *O Armistício* (1985), e *Sonetos Românticos* (1990) – traduz um acontecimento decisivo da vida da poetisa: a gratífica consciencialização do excepcional dom ou favor que merecera do Espírito, entidade agora dominante, devotamente elevada a princípio dos princípios¹³.

O Armistício abre com excertos em prosa, numerados de I a IX, que assumem quase um tom programático e uma proposta de conciliação universal:

VII

Avanço pois apressadamente para a ideia da descrucificação; antes que se gaste a flor do deus anoitecido na cruz. Porque este é o tempo de descobrir o mundo em boas relações com todos os deuses. (...) ¹⁴.

sonetos do livro, de “exaltação de um nacionalismo místico-pessoano ditados por uma apetência de antipoder no enquadramento de um massacre de valores da nossa herança cultural em que se chegou a sentenciar que Camões era fascista”.

¹¹ *Poesia completa*, p. 411.

¹² Fernando Vieira Pimentel, “*O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* de Natália Correia: *Romance*, a três vozes, de uma Ocidental”, in Cristina Almeida Ribeiro, Maria João Brilhante, Paula Morão e Teresa Amado (Orgs.), *Letras, Sinais para David Mourão Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osório Mateus*, Lisboa: Ed. Cosmos, 1999 (151-161). Veja-se também do mesmo autor: “Em torno da «Educação Sentimental» de uma europeia”, in Maria Fernanda de Abreu, Margarida Fernandes, Rosa Maria Goulart, José Augusto Mourão (Orgs.), *Natália Correia. A Festa da Escrita*, Lisboa: Colibri, 2010 (155-169).

¹³ Vieira Pimentel, 1999, p. 158.

¹⁴ *Poesia Completa*, p. 505.

IX

(...) Porque os homens só serão unidos quando acreditarem em todos os deuses. Assim subirão ao píncaro espiritual de onde se abrange todo o universo. A humanidade que se coroa a si mesma. O Pentecostes¹⁵.

Sob o signo da exaltação da religiosidade politeísta, encontramos uma profusão de ligações intertextuais, implícitas e explícitas, com a melhor tradição da literatura portuguesa¹⁶, desde as oitavas camonianas de “Invocação” ao estilo barroco de “Os Jardins de Adónis”, ao modelo clássico das Odes e à citação, em epígrafes várias, de Camões, Raul Brandão, Miguel Torga e Teixeira-Gomes.

Sonetos Românticos (1990) é o seu último livro de poesia. O título, como o que elegerá, poucos anos depois, para o volume de recolha da sua poesia – *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* – é uma afirmação de fé na harmonia dos contrários, igualmente presente no poema de conclusão do livro: “Creio num engenho que falta mais fecundo/De harmonizar as partes dissonantes,/Creio que tudo é eterno num segundo,/Creio num céu futuro que houve dantes.”¹⁷. Anunciando-se como um livro de sonetos, contém também epígrafes monostróficas breves e em versos brancos, que pontuam as várias estações do “itinerário interior”, depois do introito metapoético intitulado “Ars aurífera”, porque “o soneto é o ouro/da culminação da Obra Poética”.

Aqui encontramos dos mais belos poemas de Natália, na voz que narra um percurso iniciático em nove etapas dolorosas até à revelação: “Coroadas de mirtos / visto a túnica de linho branco / e aberta a porta, / caminho para o lugar / onde cai o véu do mistério final”¹⁸.

Eis um dos mais românticos sonetos do livro:

Súbita a inspiração faz o convite:
Mais alto, rumo à meta indefinida!
Ofereço o sentimento ao ilimite
Dos ecos do mistério que intimida.

Rebelde ao senso a Musa não permite
À razão que chegue à chama erguida
O canto aceso, magia que transmite
Remota música noutra mundo ouvida.

A minha ânsia mede-se por versos
E na descida a meus jardins submersos
Vedadas rosas rebentam-me na boca.

¹⁵ *Poesia Completa*, p. 507.

¹⁶ Cf. Clara Rocha, recensão ao livro publicada na revista *Colóquio/Letras*, n.º 92, Julho de 1986 (90-91).

¹⁷ *Poesia Completa*, p. 616.

¹⁸ *Poesia Completa*, p. 613.

Poesia: angústia de querer sempre mais,
Saudoso endereço de termos imortais.
E ao fim de tanto anseio, a vida pouca¹⁹.

Natália morreu em 1993, mas ainda supervisionou a edição da sua obra poética completa, escreveu a Introdução e outros pequenos trechos em prosa para apresentação de livros e alguns dos “desdenhados escritos” inéditos.

O livro *Sonetos Românticos* valeu-lhe, em 1991, o Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores, então o mais importante prémio literário que se atribuía em Portugal. O seu mérito literário e artístico já tinha sido reconhecido em 1981, quando a Presidência da República a condecorou com a Ordem Militar de Sant’Iago e Espada.

Se foi sobretudo depois da sua morte que a obra de Natália Correia passou a ser analisada e valorizada no âmbito universitário, em teses de mestrado e doutoramento e na realização de eventos de natureza científica e académica, já desde finais dos anos 70 que a dimensão inovadora da sua poesia e dos seus textos dramáticos era reconhecida por historiadores da literatura e ensaístas. Na *História da Literatura* de António José Saraiva e Óscar Lopes são-lhe feitas duas referências, uma no capítulo intitulado “Surrealismo e seu rasto”, onde está incluída no elenco dos *poetas menores*, destacada pela “sátira corrosiva”²⁰. Volta a ser mencionada no capítulo “O teatro depois do naturalismo”. A sua originalidade reside uma vez mais, segundo eles, nas “provocativas peças de sátira”. Na edição de 1979 do *Dicionário da Literatura* (Jacinto do Prado Coelho) Natália não tem um verbete próprio mas a sua produção literária está mencionada nos verbetes “Contemporâneos” e “Sobrerrealismo”. Não se lhe reconhece uma filiação literária, apenas influências ocasionais do chamado Sobrerrealismo, destacando-se que na sua “mundividência muito pessoalmente se afirmam valores míticos e mágicos de variada ressonância”²¹. Já no *Dicionário da Literatura Portuguesa* (1996) dirigido por Álvaro Manuel Machado, Natália Correia tem uma entrada própria, da responsabilidade de Maria Fernanda de Abreu, que sublinha a relevância da sua extensa produção literária, com destaque para a diversidade de géneros e para a multiplicidade de modalidades discursivas que a compõem.

Será muito difícil, imprudente até, aplicar um rótulo ou construir uma definição que identifique Natália Correia com algum dos movimentos literários que se afirmaram ao longo do séc. XX e com cujos programas e protagonistas se cruzou, nomeadamente neorrealistas e surrealistas. Negou qualquer relação com

¹⁹ *Poesia Completa*, p. 575.

²⁰ António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Porto: Porto Editora, 1978 (10.^a ed.), p. 1166 e p. 1209.

²¹ Jacinto do Prado Coelho (Dir.), *Dicionário de Literatura*, Porto: Liv. Figueirinhas, 1979.

o neorealismo, com o qual “aliás sempre embirrou o meu duende libertário”, segundo afirma no texto introdutório da *Poesia Completa*, escrito em outubro de 1992. Os críticos têm apontado uma proximidade com o surrealismo, embora se reconheça que ela nunca fez parte de qualquer dos grupos de intelectuais que reclamaram os princípios do movimento.

Jorge de Sena, que incluiu poemas seus nas *Líricas Portuguesas* (2.^a edição, 1975), apontou justamente esta relação:

[Natália Correia] repudia que a classifiquem no movimento surrealista que por certo, sobretudo nas suas formas portuguesas, lhe deu a facilidade com que articula as formas métricas tradicionais numa linguagem agressiva²².

O distanciamento com o surrealismo, a que alude Sena, manifestara-o ela no pequeno texto de autoapresentação, como autora antologada, na *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, ainda que, como já foi notado²³, não deixe de admitir alguma ligação ao mesmo:

Frequentemente arrumada pela crítica no cacifo surrealista, tem a autora a esclarecer que se semelhante arrumo quadra à comodidade dos nossos fazedores de génios, de forma alguma define a sua poesia. (...) Entendendo a poesia como substância mágica desorbitada da sua funcionalidade primitiva, que o poeta desespera por restituir à sua natureza orgânica primordial, a fim de a tornar eficaz na recriação do Mundo, por esta linha “ante” e “post” surrealista, se presta a poesia de Natália Correia a ser integrada num movimento que não inventou mas apenas focou esta intrínseca constante do fenómeno poético²⁴.

Era pela associação da poesia a “uma magia maior e estranha”, como a que praticava a sua Feiticeira Cotovia (*Comunicação*), que Natália se revia no surrealismo. Mas dessa “magia” ela encontrava manifestações em todas as épocas, desde as origens da tradição lírica portuguesa. Lidos os seus textos críticos e analisada a sua prática editorial, depressa se verificará a preferência por certos períodos específicos da nossa história literária como o Barroco, o Romantismo e o Surrealismo, mas, como vimos sublinhando, cremos que tem uma particular afinidade com a época trovadoresca. Não é certamente “um regresso nostálgico” (Paulo Alexandre Pereira) mas manifesta-se numa prática intertextual de recriação poética moderna, que assume diversos contornos, desde a citação de versos, ao recurso a motivos tópicos, a estratégias estruturais e retórico-estilísticas

²² Jorge de Sena, *Líricas Portuguesas*, Lisboa: Ed. 70, 1983, II vol., p. 148.

²³ Cf. Fernando Martinho, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da década de 50*, Lisboa: Colibri, 1996, p. 73 e seguintes.

²⁴ Natália Correia, *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, 3.^a edição, Lisboa: Antígona e Frenesi, 2000, p. 421.

colhidas no *corpus* do lirismo amoroso, principalmente o de enunciação feminina, e satírico, como já dissemos.

Esta complementaridade entre a tradição e a modernidade verifica-se com alguma frequência na poesia portuguesa do séc. XX. Se nos reportamos à relação com a tradição medieval, encontramos em Jorge de Sena, Fiama Hasse Pais Brandão, Maria Teresa Horta, Manuel Alegre muito bons exemplos desse jogo intertextual²⁵. Assim também Natália, estabeleceu com a lírica dos trovadores laços duradouros. Como sinal dessa persistente ligação ficaram as *Cantigas de Amigo*, para as quais reservou um lugar de honra na hora de reunir a sua poesia. Nesta recriação recuperou alegrias e queixas, as dores das *amigas* pela ausência do *amigo* e o júbilo pelo seu ansiado regresso, em diálogo cúmplice com as aves confidentes. Encerra assim a sua obra poética com um retorno às origens, com a luz que emana “da bailada da vida da canção feminina arborescentemente sófico-págã na sua sábia comunhão com a Natureza”²⁶:

Natureza, se a verdura
Voltar aos campos consentes,
Por que aos amantes recusas
Retorno de amores ausentes?
 Toutinegra, nesse ramo
 São traidores os teus acentos.
 Querendo alegrar com o teu canto
 Mais punges meus sentimentos.²⁷

²⁵ Manuel Simões é autor de um capítulo sobre este tema intitulado “Os textos medievais, intertexto da literatura moderna e contemporânea” na *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa: Publicações Alfa, 2001, vol. 1. (583-599).

²⁶ *Poesia Completa*, p. 619.

²⁷ *Poesia Completa*, p. 627.

Movimento, iniciação e esperança no pensamento de António Quadros

Sofia Carvalho¹

I. Breve apontamento biobibliográfico

Não pretendemos esgotar, porquanto é tarefa inglória, a contribuição (visível e invisível), feita legado espiritual, de uma das figuras estribais do pensamento e cultura portuguesas do século XX, nem tampouco circunstanciar, minudenciando, acontecimentos, factos e eventos, desirmanando-os de uma bibliografia que se quer por inteira, em toda a sua inexaurível produção². António Gabriel Quadros³ (1923–1993⁴) influído pela dinâmica literário-filosófica de seus pais, contacta,

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

² O breve apontamento biobibliográfico que inscrevemos no dealbar da nossa investigação, bem como os aditamentos biográficos que constam desta investigação, partem da exegese biográfica de António Quadros, realizada por Mafalda Ferro e Rita Ferro, em *Retrato de uma Família – Fernanda de Castro, António Ferro, António Quadros*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1999, p. 194–274. Biografia, cuidada e organizada (documental, fotográfica e literariamente) tornando-se basilar para um exame mais aprofundado da vida, obra e contextos deste copioso pensador. Para uma visão sobre a sua personalidade e as ligações analógicas ao franciscanismo indicamos João Bigotte Chorão, “Memória de António Quadros”, in *Sabatina de Estudos da Obra de António Quadros, contributo bibliográfico*, Lisboa: Fundação Lusíada, 1995, p. 19–26. Por fim, assinalamos o contributo intimista e significativo (relato de um sonho com António Quadros) por António Cândido Franco, “António Quadros e a Literatura”, in *Sabatina de Estudos da Obra de António Quadros, contributo bibliográfico*, Lisboa: Fundação Lusíada, 1995, p. 27–31.

³ Anotamos uma pequena curiosidade: António Ferro, pai de António Gabriel Quadros, em homenagem ao poeta Gabriel d’Annunzio (1863–1938) inscreve-lhe, desde o berço, o vate poético-especulativo. Salientamos, outrossim, a origem brãmene do apelido “Quadros”, último nome do pai de Fernanda de Castro, oriundo de uma família da nobreza espanhola.

⁴ Em entrevista a Antónia Sousa, oferta-nos o Autor uma exortação, inolvidável e última, sobre a urgência de acreditar em Portugal (cf. Antónia Sousa, “António Quadros”, *Diário de Notícias*, 11 de Abril 1993, in *Colecção Razão Atlântica*, Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1993,

desde cedo, com figuras de relevo pensante e cultural, luso-estrangeiras. Contributo acérrimo que se irá rever em múltiplos domínios da sua proteica obra. António Gabriel⁵, Rui Bandeira⁶ e Paulo Roquette⁷ são alguns dos pseudónimos utilizados com frequência, entrecruzando diversos contextos: poeta e escritor plurímido⁸, ensaísta e crítico literário⁹, pensador, filósofo

p. 71-81). É hospitalizado, levando consigo *Verbo Escuro*, de Teixeira de Pascoaes, e *Húmus*, de Raul Brandão (intocaltzáveis até hoje). Expira num mês sombrio para as almas lusas, partindo nesse mês, entre outros, Manuel da Fonseca (1911-1993), Rui Nogar (1932-1993) e Natália Correia (1923-1993).

⁵ Principia a sua actividade literário-jornalística aos dezanove anos de idade nos jornais da Mocidade Portuguesa, rubricando António Gabriel. Publica, ininterruptamente, artigos de crítica em jornais e revistas, reunindo-os, em 1947, com o título *Modernos de Ontem e de Hoje*. Em 1953, torna assídua a sua presença na página cultural do *Diário de Notícias*, dirigida, na altura, por Natércia Freire.

⁶ Enaltecendo um dos apelidos de sua esposa, utiliza este pseudónimo, assumindo o papel de crítico de artes plásticas, quer no jornal *O Século* e outras publicações, quer na Rádio Renascença.

⁷ Pseudónimo utilizado em publicações e artigos relacionados com a tauromaquia e a Associação Nacional dos Parques Infantis, presididos por sua mãe.

⁸ Em 1949 publica *Além da Noite*. Em 1952, publica *Viagem Desconhecida*, com o subtítulo *Itinerário Poético 1950 – 1952*. Nos anos 50 redige, igualmente, peças de teatro, inéditas até hoje. Nos anos 60, escreve um conjunto de contos simbolistas, intitulado *Anjo Branco, Anjo Negro – Contos Fabulosos e Alegóricos*. Em 66, dedicado à sua mãe, publica o livro de odes intitulado *Imitação do Homem*. No final dos anos 60, publica, em mote de reportagem, *Uma Viagem à Rússia*. No dealbar dos anos 70, publica *Ficção e Espírito – memórias críticas* e edita *Pedro e o Mágico* (Prémio Nacional de Literatura Infantil). Em meados dos anos 70 escreve assiduamente para os recentes jornais *O Dia e Tempo*. Nos anos 80, surge o indicativo poema épico *Ó Portugal, Ser Profundo*. Em 86 publica no *Jornal de Letras*, “Profeta do Terceiro Milénio”, sobre Agostinho da Silva. No ano seguinte, contribui para a revista *Democracia e Liberdade* (separata contendo *A Filosofia de Bruno À Geração do 57, O Brasil Mental Revisitado e Algumas Reflexões sobre a Deontologia da Comunicação Social*).

⁹ Em 1958, publica o ensaio *O Enigma de Lisboa*. No mesmo ano, dá à estampa *Diagnose da Arte Moderna*, ensaio estético-filosófico sobre a criação artística contemporânea. Em 59, edita uma colectânea de ensaios de crítica literária intitulada *A Existência Literária* e ainda o ensaio *Filosofia e Sentimento – Gnoseologia do Amor*. No dealbar dos anos 60, sob o inciso convite de Fernando Namora, publica na *Arcádia* o primeiro estudo sobre a obra de Fernando Pessoa, presença inconfundível, quer do pensamento poético-filosófico português, quer do projecto pensante do nosso Autor que jamais o abandonará (acerca da presença de Pessoa em António Quadros cf. Antónia Sousa, *Diário de Notícias*, 11 de Abril 1993, e vide ainda, quer sobre a envolveria cultural, formativa e espiritual da herança directa dos pais de António Quadros que lhe deram além da vida biológica, a vida do espírito, quer acerca da relação obsessiva entre Quadros e Pessoa, evitando leituras e interpretações unilaterais, João Bigotte Chorão, “António Quadros, uma Literatura de Ideias”, *António Quadros*, Coleção Razão Atlântica, Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1993, p. 32-42). Em 63, surge o notável ensaio de Filosofia da História, intitulado *O Movimento do Homem – Drama, Movimento, Evolução*, obra de profundidade exegética filosófica, teológica e antropológica rigorosíssima, onde esboça, talvez pela primeira vez, a sua originante e original teoria sobre o Movimento. Ainda neste ano, participa activamente, primeiro enquanto Inspector e, posteriormente, como Director no Serviço de Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian. Em 64, publica *Crítica e Verdade – Introdução à Actual Literatura Portuguesa e O Romance Brasileiro Actual*. Em 65, termina *Histórias do Tempo de Deus*, distinguido com o Prémio Ricardo Malheiros da Academia das Ciências e com o Prémio de Novelística da Casa da Imprensa. Em 81, publica, em conjunto com

e pedagogo¹⁰, tradutor¹¹ e, não se é tudo isto, se não se for um genuíno

Lídia Jorge e Vasco da Graça Moura, *Fernando Pessoa, Vida, Personalidade e Génio – A Obra e o Homem* (Prémio do Município de Lisboa, categoria de ensaio). Em 85, colige a prosa poética de Mário de Sá-Carneiro (notas e introdução da sua autoria). No começo do ano seguinte, regressa a Pessoa, coligindo a Poética, em sete volumes. Em 88, surge *O Primeiro Modernismo Português – Vanguarda e Tradição*; um ensaio intitulado *Introdução à Teoria da Identidade Portuguesa*, no livro *A Identidade Portuguesa – Cumprir Portugal*. No ano seguinte, publica *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos 100 Anos* e, na década de 90, regressa à criação ficcional, com *Uma Frescura de Asas*, inspirado nos últimos anos de Sampaio Bruno. Traça, quase cego, algumas páginas de um seu último romance, infelizmente, inacabado (*A Paixão de Fernando Pessoa*). Por fim, em 92, fragilmente combatido, publica *Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa*, dedicado a Gilbert Durand.

¹⁰ Em 1942, matricula-se na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Porém, em 47, a vocação devocional ao pensamento e cultura portugueses e o frutífero contacto com o pensador e mestre Delfim Santos, condu-lo à conclusão da licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas, pela Faculdade de Letras de Lisboa, com uma dissertação sobre a arquitectura portuguesa (base da sua *Introdução a uma Estética Existencial*, 1954). Nos anos 50, forma-se o núcleo da escola filosófica portuguesa do século XX, através de encontros e tertúlias, na velha Brasileira do Rossio (determinantes para a consolidação do seu pensamento), com Álvaro Ribeiro e José Marinho, discípulos de Leonardo Coimbra, e tantas outras presenças maiúsculas da cultura portuguesa contemporânea. A sua incisa curiosidade, fruto de uma inteligência e sensibilidade activas e perscrutantes, desconhece objectos de estudo limite, ampliando o escopo estético-literário ao domínio do bailado, escrevendo críticas e sendo autor, em conjunto com o seu irmão, de um programa semanal na Emissora Nacional. Ainda neste contexto, funda, juntamente com Orlando Vitorino, os fascículos de cultura *Acto* [1951-1952], cujo intento teórico, ainda que apenas na publicação de dois números, aponta para a existência disruptiva de um movimento filosófico original, originante e originariamente luso na cultura, pensamento e no sistema de educação universitário (acerca deste tema vide *A Angústia do Nosso Tempo e a Crise da Universidade, Ensaios*, Lisboa: Cidade Nova, 1956, p. 7-159). Transidos cinco anos, juntamente com Orlando Vitorino e Afonso Botelho, espargem de movimento os pressupostos da Filosofia Portuguesa, fundando e dirigindo o jornal *57 – Movimento de Cultura Portuguesa* (1957-1962). Sobre esta ímpar iniciativa, escreve Afonso Botelho numa carta dirigida a António Quadros: "(...) acredito em si e nos seus rapazes, mais do que em tudo (...) O '57' excede tudo quanto eu podia exigir dele: eu é que certamente não posso corresponder a tudo quanto o '57' me deverá exigir." (cf., carta datada de 14-02-1958, de Ferreira do Alentejo). No ano seguinte, funda e dirige uma nova publicação, a revista de Filosofia e Cultura *Espiral* (1964 e 1966). Em 69 inaugura um dos seus projectos educativos (IADE) e, nos anos 70, publica *Teoria da História em Portugal e Franco-Atirador – Ideias Combates e Sonhos*. Em 76, publica *Portugal entre Ontem e Amanhã – Da Cisão à Revolução – Dos Absolutismos à Democracia e A Arte de Continuar Português*. Em 81, publica *Memórias das Origens, Saudades do Futuro – Valores, Mitos, Arquétipos, Ideias*. No ano seguinte, dá a estampa duas obras, cuja divisa reflexiva se torna inelutavelmente a sua: *Introdução à Filosofia da História – Mito, História e Filosofia da História no Pensamento Europeu e no Pensamento Português e Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*. Em 86-87, irrompe o primeiro e o segundo testemunhos sistémicos (de uma trilogia inacabada, ainda que contendo alguns elementos compendiados) que atestam as premissas basilares do seu pensamento e do inelutável conceito de *patriosofia*: *Portugal, Razão e Mistério*, dedicado a Álvaro Ribeiro. Em 88 coopera na fundação da revista de filosofia portuguesa *Leonardo* e, no ano seguinte, publica *Poesia e Filosofia do Mito e Delfim Santos – Introdução à Vida e à Obra*.

¹¹ Não será despiciente referir as traduções realizadas pelo nosso Autor de Georges Duhamel, André Maurois, Jean Cocteau e Albert Camus, bem como apontar o trabalho pioneiro de coordenador do projecto de traduções em chinês de obras clássicas da literatura portuguesa em Pequim.

renovador¹². Compreenda-se: no caminho simbólico de uma biografia, *Tudo é Príncipe*¹³.

II. Da ilusão da imobilidade à simbólica do movimento¹⁴

Não será nosso propósito edificar uma completa sistematização do pensamento e obra de António Quadros, optando, primeiramente, por uma metodologia fundada arquetipicamente¹⁵, por um lado, através de explorações hermenêuticas múltiplas e, por outro, aclarar, numa visão cronológica e adequada, o seu legado teórico.

Por conseguinte, e neste ano simbólico¹⁶, iniciaremos o nosso percurso exegético por uma das suas obras ensaísticas da maturidade, datada de 1963, cujo subtítulo aponta para o dealbar de uma teoria do movimento, partindo da realidade cifrada dos mitos¹⁷, dos arquétipos e dos símbolos e daquela experiência

¹² A obra e o pensamento do nosso Autor, entretrecidos de ideias, conceitos e movimentos renovadores e reformistas, escavam e alteiam a ideia-*mater* da Filosofia Portuguesa. É, neste sentido, de salientar o acontecimento fáctico e mitogénico de 1985: a Vigília de Armas em Aljubarrota, na noite de 13 para 14 de Agosto, evento organizado nos campos da Batalha por Palma-Dias, Paulo Borges e José Ralha.

¹³ Título significativo e marcante do último romance de Fernanda de Castro que sucumbe um ano após a morte de António Gabriel Quadros. O profundo vínculo entre ambos cumpre-se, *ab initio*, não só pela grácil dádiva da maternidade mas, outrossim, pela sensibilidade uterina que a coroava, observando e registando, com poemas de Delfim Guimarães e imagens de Raquel Roque Gameiro, todos os momentos arcanos da Vida na sua mais pura florescência. Ainda acerca da relação entre ambos, encontrámos em Fernanda de Castro, *Memórias I*, 1906-1939, e *Memórias II*, 1939-1987, Lisboa: Editorial Verbo, 1988, preciosas informações. No primeiro volume, alistámos indicações precisas sobre o nascimento de António Quadros (p. 97-98); descrições personalísticas entre irmãos (p. 109 e 137); um episódio sobre a apurada sensibilidade de António Quadros (p. 138-139) e, no segundo volume, as conversas entre ambos sobre as viagens do Autor (p. 11) e as reuniões literárias dinamizadas por sua Mãe, intituladas "Chá e Simpatia" (p. 249), entre muitas mais chaves de leitura.

¹⁴ Como sustenta António Quadros: "A realidade da alma é a realidade movente da sua metamorfose." António Quadros, "Propósito", in *O Movimento do Homem*, Lisboa: SEC, 1963, p. 12 (11-19).

¹⁵ O propósito maior da nossa indagação visa não só poder contribuir para a elucidação do leitor acerca da relevância autoral inequívoca de António Quadros no contexto do pensamento e cultura filosóficos portugueses do século XX, bem como examinar o seu edifício pensante à luz da relação triádica conceptual, a nosso ver, arquetípica, manifesta no título desta indagação.

¹⁶ Ano celebrativo dos 90 anos do nascimento e 20 da morte de António Quadros.

¹⁷ Segundo o nosso Autor, o mito, enquanto processo desiderativo, inconsciente e imaginativo de uma realidade individual ou colectiva; a utopia, naquela intelectualização e existencialização do mito, partindo de uma qualquer antiga revelação e a ucronia, processo cíclico e estático de uma idade de Ouro genésica, por outras palavras, a cessação do movimento num estado ideal futuro, surgem como momentos de queda/transferência do movimento de primeira instância, instaurando encruzilhadas teleológicas que substituem o *eschaton* por antecipações artificiais e mecanizantes do movimento, fora do espaço e do tempo, fixos metaforicamente num estado inalterável, caído, substituindo o verdadeiro

do movente, enquanto salto agente e expansivo para o futuro.

Numa diagnose existencial e histórica da sua época e do estado situado do homem¹⁸, preconizada por transposições teoréticas ainda frustradas e

movimento (o interior) pelo movimento externo. Com efeito, ao unirmos o mito, a utopia e a ucronia ao sentimento de angústia e saudade, perpetuamos a existência, enquanto drama pseudo-movente que a si mesma se ignora, logo, as ucronias só se mantêm em sistemas de queda para o estatismo, não sendo exequíveis quando transpostas para termos vitais. Oijamos: “A *Revolução Francesa* é a encruzilhada de numerosos mitos e utopias, porque, aspirando precisamente ao movimento, retardado no nível do religioso e transferido para as mãos dos laicos e do povo, teve a necessidade absoluta de procurar uma teleologia, digamos, fins e termos para a actividade dos homens insatisfeitos e inquietos. O mito, apetência do inconsciente e da imaginação e a utopia, mentalização política de uma antiga revelação, substituem afinal o *eschaton* religioso, e daí o seu poder atractivo.” António Quadros, “Acção e Movimento”, in *O Movimento do Homem*, op. cit., p. 44 (37-46). Note-se que permanecerá indistinta a definição de mito e a sua relevância óntica, gnosiológica e teleonómica, no pensamento do Autor, caso não se evoque a contundente distinção entre *filomítia* e *mitosofia*, senão vejamos: “O mítosofo diferencia-se do filomítista, em não fazer do mito um absoluto, em considerá-lo matéria experiencial, modo de revelação do ser do homem e canal de expressão de valores através do qual uma comunicação transcendente se estabeleceu ou estabelece.” cf., António Quadros, “Mitológia e Profetismo na História de Portugal”, in *Introdução à Filosofia da História*, Lisboa: Editorial Verbo, 1982, p. 228 e segs. (211-260). Note-se, igualmente, que esta destrinça, tal como a problemática que lhe é inerente e outras como, por exemplo, o polemismo sergiano, foram tratadas e aprofundadas na obra *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*, vols. I e II, Lisboa: Guimarães Editores, 1983. Acerca das visões do mito e da consciência mítica a partir daquele drama simbólico-ritual da plurivocidade da processão noo-ontognósica na unidade e unicidade abissal do Princípio, defendendo que a pré-história mítica, entendida como apresentação imagético-dramática do jogo intemporal-temporalizante é mais real e actual do que as realidades historiográficas, cf.: Paulo Alexandre Esteves Borges, “Da Etnogonia como noo-ontogonia mágica e mítico-ritual”, in *Sabatina de Estudos da Obra de António Quadros, contributo bibliográfico*, Lisboa: Fundação Lusíada, 1995, p. 33-43. Ainda acerca desta temática, torna-se imprescindível o texto de António Braz Teixeira, “A Teoria do Mito no Pensamento de António Quadros”, *Prelo*, Lisboa: INCM, 2008, p. 29-38. Numa visão díspar da nossa, por desmerecer o veículo poético como elemento fundante de uma *paideia*, escutemos: “A filosofia portuguesa é um realismo. O realismo é a versão aristotélica do platonismo. A descoberta da história é a descoberta de que a história é mais real do que a poesia. Nela se guardam, com uma realidade que a poesia não possui nem confere, os símbolos e os mitos iniciadores do oculto mistério que a luminosa razão procura desvendar. Esta a significação do título que António Quadros dá ao seu livro mais ambicioso e audaz: “Portugal, Razão e Mistério”. Portugal é um símbolo e a sua história uma mitogonia.” Orlando Vitorino, “Homenagem a António Quadros”, in *Sabatina de Estudos da Obra de António Quadros, contributo bibliográfico*, Lisboa: Fundação Lusíada, 1995, p. 82 (p. 81-82). Por fim, cf., um nosso artigo, interseccionando as visões quadrinhas e eudorinas sobre o Mito, intitulado “Mito, Utopia e Ucronia: Leituras de António Quadros e Eudoro de Sousa”, in *Actas António Quadros: Obra, Pensamento, Contextos. Colóquio Internacional nos 90 anos do seu nascimento e 20 da sua morte* (no prelo).

¹⁸ Análisa o nosso Autor a filosofia epocal precedente até à sua contemporaneidade, tentando estabelecer, através do reconhecimento da existencialidade do homem contemporâneo, a ambivalência do drama humano: a suspensão do movimento. Apresenta, sob o ponto de vista existencial, duas possibilidades, ainda estáticas, dirigidas por teleologias e escatologias estagnadas: a *possibilidade dramática trágica* e a *possibilidade dramática pística*. Ambos os itinerários soçobram nesta teoria agente do movente-futurante. A primeira, de fundamentação ateísta, assenta na angústia revelada originariamente, sem certificação sobrenatural, recaindo o movimento num desejo ucronista de re-

fracturantes, visa o Autor regenerar a vivência cristã e a sua amplitude teleológica e escatológica através de uma análise, de cariz antropológico-cosmogónico, que evidencie o ajustamento necessário e dinâmico entre uma "(...) filosofia substancial e ontológica do Ser e da Existência (...)" e uma "(...) filosofia verbal e energética da Acção e do Movimento"¹⁹, redireccionando os homens, numa *razão movente*, dinâmica e autêntica, para a *energeia* original e originante do cristianismo.

Partindo de hemisférios teóricos convergentes²⁰, defende a propositura do movimento perpétuo²¹, a dois tempos, imprevisível e irreversível e abarcado numa teleologia e escatologia de matriz claramente cristã²², definindo o movimento do homem como o homem em si mesmo, naquela integral concordância da acção e do conhecimento livre e ilimitado²³. Sustentando um dinamismo integral do futuro,

volta, revolução e mito do regresso ao paraíso, aqueloutra unidade pré-adâmica, onde o movimento se encontra eternamente retornado a si mesmo, naufragando (enunciada e apontada por Sören Kierkegaard, Martin Heidegger, Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Friedrich Nietzsche e, na tradição filosófica portuguesa, Teixeira de Pascoaes). A segunda, não isenta de ambivalência, encontra-se fundamentada na dialéctica existencial da graça e da esperança, da alegria e dor (explorada e defendida por Gabriel Marcel e Karl Jaspers e, na tradição filosófica portuguesa, por Leonardo Coimbra). Para uma melhor compreensão cf. António Quadros, I Parte, O Drama Contemporâneo, "O Homem na Existência", in *O Movimento do Homem*, op. cit., p. 23-36.

¹⁹ Cf. António Quadros, "O Homem na Existência", in *O Movimento do Homem*, op. cit., p. 36 (22-36).

²⁰ A este propósito, explicitamos o pensamento reintegracionista de Sampaio Bruno e do criacionismo de Leonardo Coimbra, não esquecendo as intuições do movimento e da evolução criadora de Henri Bergson e, sobretudo, a teoria do acto e da potência da filosofia aristotélica.

²¹ Segundo Quadros, assinalam-se movimentos absolutos de primeira instância e movimentos relativos de primeira e segunda instância. Mais especificamente, podemos considerar como movimentos absolutos: a criação (movimento mistérico, inicial e inviolável do verbo) e o apocalipse (movimento escatológico e teleológico transformador e final). Os movimentos relativos de primeira instância emanam do invisível para o visível, ou seja, do puramente espiritual para o impuramente histórico e os movimentos relativos de segunda instância manifestam-se especulativamente nas doutrinas, civilizações e culturas e são da responsabilidade humana. Note-se, porém, que existe uma relação de necessidade dinâmica entre os movimentos, ainda que o homem continue a viver a realidade inefável do movimento relativo de primeira instância (cf. António Quadros, "O Homem no Futuro", in *O Movimento do Homem*, op. cit., p. 287-309).

²² Sobre a temática de Deus e as influências agostinianas e orosianas no pensamento de António Quadros, vide Romana Valente Pinho, "Deus na Tradição do Pensamento Português Contemporâneo: a Contribuição de António Quadros", in *A Questão de Deus na História da Filosofia*, vol. II, Lisboa: Zéfiro, 2008, p. 1107-1116.

²³ Afirma o nosso Autor: "O movimento é a libertação do potencial no ser, a génese evolutiva do acto, que é a perfeição antes apenas sugerida entre muitas possibilidades." António Quadros, "Acção e Movimento", in *O Movimento do Homem*, op. cit., p. 38 (37-46). Sugerindo, adiante: "Razão, verbalização de raiz, racio-dinâmica, é precisamente a apreensão intelectual do movimento, já que o movimento é a primeira e a última essência do homem. Não afirmamos como Bergson que o movimento é a realidade, mas sim que o movimento do homem é o homem mesmo. A saudade será a expressão ontológica, sentimental, volitiva e afectiva do movimento no homem, enquanto a razão é a sua expressão intelectual. A saudade apercebe-se do movimento, sentindo-o. A razão gera

torna-se imperativo ético contribuir, então, para a dilatação das consciências anquilosadas em abstrações e utopias, como sugere:

Não cremos que uma Idade, Reino ou Império espiritual possam jamais ser interpretados como estado *fixo* e *definitivo*, mas antes como libertação filosófica da acção e do movimento, para uma aceleração do processo metamórfico e evolutivo do homem e da humanidade, libertação que não exclui a passagem por uma série de estados conscientes da sua transitoriedade²⁴.

Na verdade, cabe aos homens, enquanto espíritos criadores e agentes, reacender o princípio dinâmico e recíproco do verbo do movimento, ideal de exigência espiritual, através de uma tripla via de aparição especulativa, simbólica e evolutiva que, ao combater as apetências ilusórias da imobilidade e do estatismo, reconhece o movimento como categoria essencial da história existencial humana, vinculado a um dinamismo filosófico que faça convergir acção e ciência, enquanto coroamento de mundos, tendências e teorias, no sentido de uma perfectibilidade, simultaneamente, física, psíquica e racional, naquilo a que chama a grande Convergência²⁵:

constantemente o movimento.” (António Quadros, “Mito e Utopia”, in *O Movimento do Homem*, op. cit., p. 50-51 (47-56). Outrossim, indigitemos: “O definitivo apelo de António Quadros no quadro de uma Poética exigente do mundo a fazer, consiste em encontrar na actual situação da existência, o autêntico poder, aquele que domine pelo espírito amoroso e imprima no termo mediador entre o humano e o divino o movimento libertador do homem, da natureza e de Deus.” João Luís Ferreira, “Da Estética para a Poética”, in *Sabatina de Estudos da Obra de António Quadros, contributo bibliográfico*, Lisboa: Fundação Lusíada, 1995, p. 55 (p. 49-56).

²⁴ António Quadros, “Ordem e Progresso”, in *O Movimento do Homem*, op. cit., p. 58-59 (57-67). Note-se que estes estados de transitoriedade e de queda, surgem como elementos integrantes da teoria dinâmica do movimento e encontram-se histórico-filosoficamente balizados pelo nosso Autor numa extensa e profícua análise crítica sobre aquilo que denomina por movimentos de segunda instância, a saber: o movimento no método pragmatista, (cf. António Quadros, “O Movimento no Método Pragmatista”, *O Movimento do Homem*, op. cit., p. 69-89), o movimento no positivismo (cf. Id., “Ordem e Progresso”, in *O Movimento do Homem*, op. cit., p. 57-67), e o movimento na doutrina marxista (cf. Id., “O Movimento na Doutrina Marxista”, in *O movimento do Homem*, op. cit., p. 89-108). Abreviando: o primeiro, ainda que possa ser considerado complementar do movente, expede uma acção exterior, coisificando e automatizando o espírito numa incessante folia funcional. O segundo, obsta o movimento pela activação nivelada de uma *persona* cívica fictícia, ordeira e estatal, cujas leituras progressivas, quantitativas, mensuráveis e espacializadas, irrompem como contrárias ao espírito fraterno e agápico do movimento. O último extremando o seu ideal inicial de movimento, degenera num ideal estático do Estado, onde é falha uma visão antropológica. Por fim, sublinha o Autor que todo o movimento de segunda instância possui um sustentáculo ético que o legítima até certo ponto. Porém, todos eles são movimentos relativos, circunstanciados, derivados e parciais, logo, a sua crítica não se dirige unicamente a esses movimentos, mas a todos os -ismos que esmaçam o fundo original, transpessoal, transitivo, aberto e pedagógico do ímpeto do movimento de primeira instância.

²⁵ Cf., António Quadros, “Ocidente-Oriente”, in *O Movimento do Homem*, op. cit., p. 117-118 e segs. (111-118).

Só o movimento do homem, activado e dinamizado segundo os seus próprios princípios, poderá aproximá-lo de algo que, racionalmente, será sempre inefável. O conhecimento depende do movimento. Este é fenomenológica e essencialmente um crescimento. A relatividade do pensar será tanto mais carecente, quanto a ensimesmarmos e empecermos no invólucro de um conceito ou de um sistema. O movimento do homem é experiência do Ser ou da hierarquia dos seres, mas é sobretudo uma amplificação que leva a razão individual até junto da razão universal²⁶.

Por conseguinte, e conforme explicitado anteriormente, também na análise especulativa do movimento, o conflito se dá entre a apetência anímica arquetípica do movimento e a transferência para modalidades frustradas de movimento. Só um movimento intercomunicante para a Verdade, enquanto fundamento teleológico de todo o dinamismo antropológico e cósmico, poderá granjear, não tanto um movimento de refluxo regressivo, mais um movimento reintegrante e complementarizante²⁷.

Consabido é que a aparição especulativa não emerge em sincronia com a aparição simbólica do movimento, porém, o ser humano poderá ascender à sintetização final e redentora, partindo da unificação *noosférica* dos arquétipos, do *Archetipo* do movimento humano²⁸.

Com efeito, a aparição simbólica do movimento, num processo metamórfico de transcensão, inter-acção e comunicação da razão impelida nessa intérmina busca da causa primeira e do fim último do homem, conduz-nos à bifurcação, incitante e

²⁶ Id., "De Heraclito a Parménides", in *Ibidem*, p. 140 (135-142).

²⁷ Assumindo um caminhar vivo, dramático e transitivo do homem, afirma o nosso Autor: "(...) o movimento de refluxo poderia ter sido, dizíamos, uma marcha para o Oriente, uma Orientação, não interpretada como regresso, mas como *integração* do redentorismo, racionalismo e dinamismo ocidentais num complexo mais amplo, simbolicamente re-ligado à sabedoria tradicional do Oriente. Por outras palavras, afigura-se-nos, estudando as religiões e filosofias orientais, que a ocidentalização não significa ou não deve significar uma ruptura, mas uma complementarização. O Oriente, sem o Ocidente, é um Virtual, mas também o Ocidente, sem uma reintegração no Oriente é um outro Virtual." (António Quadros, "Ocidente-Oriente", in *O Movimento do Homem*, op. cit., p. 114 (111-118)). Resta por realizar este reintegracionismo, ainda que intentado, quer pelo esoterismo iniciático dos ideais contemplativos, ascéticos e despersonalizadores do Oriente, quer pelo dinamismo insatisfatório de conflito político-religioso estéril e estático do Ocidente. Note-se que, na segunda parte desta obra, de forma a tomar consciência da génese especulativa do movimento, o nosso pensador contribui com uma análise crítica sobre as leis do movimento presente no cadinho religioso do Oriente, nas linhas indicatórias do pré-racionalismo (Mazdeísmo irantano, iniciação egípcia e profetismo hebraico), no pensamento auroral da filosofia grega, culminando com a síntese aristotélica do movimento (cf. António Quadros, "Flechas Mediterrânicas do pré-Racionalismo" e "De Heraclito a Parménides", in *O Movimento do Homem*, op. cit., p. 129-134 e p. 135-142).

²⁸ Subsidiário do pensamento das profundezas de Carl Gustav Jung, refere o nosso Autor: "Definamos o arquétipo como a modalidade genérica da representação psíquica do trans-humano." António Quadros, "I – Demanda do Clássico, 1 – Natureza, História, Arquétipo", in *O Movimento do Homem*, III, "Aparição Simbólica do Movimento", op. cit., p. 152 (149-156).

geradora, de dois tipos fundamentais de movimento que traduzem, consequentemente, dois tipos de tendência para o movimento, a saber: o movimento histórico, aparelhado ao movimento biológico e cósmico, representa uma tendência natural para o movimento; e o movimento intuitivo/contemplativo, na carência incompleta do visível, alude para uma tendência espiritual para o movimento²⁹. Assim sendo, a interpenetração de possibilidades e intencionalidades do símbolo e da palavra exprimem a actualização evolutiva, não passiva e passadista, mas activa e futurante do Homem Universal e do seu movimento universalista³⁰, a partir de um integracionismo antropocósmico revolucionário ainda por perfazer na História³¹.

III. Da Natureza percível ao homem remível: a iniciação como Templo do

²⁹ Diríamos que o movimento histórico, impulso telúrico e incontrolável sujeito ao necessitarismo, a par do conhecimento transcendente, porém, estático, exprime desencontros que consolidam o drama histórico humano. Todavia, a via simbólica, terceira parte desta obra, aponta para uma esfera heterogénea e diferenciada devido ao seu carácter dúplice, oiçamos o Autor: "(...) sendo em si e sendo no homem, constituem criações ou re-criações, representando uma demiurgia que espelha imediatamente, para-especulativamente, os arquétipos da psique." António Quadros, "I – Demanda do Clássico, 1 – Natureza, História, Arquétipo", in *O Movimento do Homem*, op. cit., p. 154 (149-156). O pensador numa averiguação tridimensional do itinerário simbólico grego, onde convergem o abstracto, o concreto e o experimental, conclui que, ainda que, inicialmente, houvesse uma tensão estático-dinâmica do movimento helénico, foi o espírito do estatismo ideal e clássico, em todos os seus atributos, que triunfou. O mesmo sucede, por divergentes apontamentos estéticos, com as expressões simbólicas e artísticas do gótico e do neo-clássico (cf., António Quadros, "Do Gótico" e "Fecho e Reabertura do Círculo: Neo-clássico", in *O Movimento do Homem*, op. cit., p. 201-205; 205-209). Por conseguinte, apenas com a criação ibérica do barroco, ao suplantar a bi-dimensionalidade das anteriores expressões artísticas, o movimento adquire a sua verdadeira representação artística e simbólica. Referindo, a este propósito, a esfera armilar como simbólica do movimento universal, assevera que o movimento histórico se encontra regulamentado de forma descontínua e dispersiva, sendo irreductível a exegeses sistémicas (cf., António Quadros, "O Dinamismo Barroco", in *O movimento do Homem*, op. cit., p. 211-239).

³⁰ Afirma o Autor: "O homem universal não se obtém pois por acção exterior, por alinhamento imperativo numa pseudo-universalidade política ou social (...). O seu movimento universalista, a sua caminhada *versus unum* tem três vias essenciais: a da plena consciencialização da sua qualidade situacional e singular de Homem (...); a de uma fraternização convivente e solidária (...); enfim, a da espiritualização crescente da sua razão (...). O Homem Universal, dinâmico e barroco, é em suma, neste momento da curva genética e biológica, o motor necessário da Evolução Universal." (António Quadros, "Homem Universal", in *O Movimento do Homem*, op. cit., p. 235-239).

³¹ Acerca da síntese pessoal de uma dialéctica do Movimento Histórico, esboçamos um organograma explicativo daquilo que António Quadros visa superar ao intitular por *Unidimensionalismo Historiológico* (cf., António Quadros, "A Filosofia da História: dos problemas aos sistemas", II Parte, in *Introdução à Filosofia da História*, Lisboa: Editorial Verbo, 1982, p. 71-94).

Espírito³²

Fig.1.: Unidimensionalismo Historiológico

Partindo da análise do organograma supraexposto, podemos concluir que cada etapa, fechada em si mesma, obsta às formas de dinamismo histórico propostas, a saber: a história mítica encerra-se num necessitarismo cíclico [*sub species aeternitatis*]; a religiosa, ainda que contenha uma intencionalidade dinâmica providencial, torna-se inconceitualizável; a esotérica, variante da história religiosa, afasta-se da religião dominante; a psicológica encerra-se na motivação psíquica da personagem; a política reduz-se à história da *polis* e do poder e a social circunscreve-se à história dos grupos e das classes. Na verdade, surge como axiomático para o nosso Autor que a história, género teleológico e escatológico, surge como tentativa de transposição sintética de movimento, com diferente e relativo doseamento de elementos escatológicos, idealistas, dialécticos, sociológicos e psicológicos: “E temos já três evidências da filosofia da história: a relatividade da história perante a filosofia viva; a irreduzibilidade da história à ciência; e a relatividade do passado face ao presente.” (António Quadros, “História e meta-história”, in *Introdução à Filosofia da História*, op. cit., p. 91 (91-94)). Por conseguinte, somente a história filosófica (consabido seja que não há história filosófica sem filosofia da história), enquanto sistema orgânico de inter-relações, baseado numa lógica funcional e dinâmica de um organismo vivo, ao esclarecer os restantes patamares, poderá, por um lado, assinalar um *logos* inextricavelmente unido a um *telos* e, por outro, permitir o movimento e o progresso, recolocando o homem como agente ou motor da história.

³² Partindo de dois mitos fundamentais do inconsciente colectivo oliponense, o mito do Quinto Império e o mito do Encoberto, afirma: “Portugal, periferia privilegiada ou eleita, eis a chave do enigma. (...) Encarnação num colectivo situado, que Luís de Camões simboliza como a cabeça (Portugal) de um corpo (Europa), colocada pelo destino ante o oceano misterioso, desafio e destino dos filhos de Luso.” (António Quadros, “A Herança, Símbolos e Arquétipos”, in *Portugal, Razão e Mistério*, vol. I, Lisboa: Guimarães Editores, 1986, p. 44 (33-60)). Ainda a este respeito, divisemos: “A persistência desta estrutura ternária confirma a osmose entre o autor e as tradições estudadas. Concebida a profecia de Joaquim de Flora como elemento comum entre o historiador e os agentes do período por ele investigado, vemos que a primeira parte da obra corresponde à pesquisa da *Idade do Pai* na História de Portugal, porque é a Idade da implantação consciente de um paradigma orientador e definidor dos possíveis rumos dos portugueses enquanto Povo, Pátria, Nação e Reino (...) A Idade do Filho, aquela que prepara a do Espírito Santo, corresponde à segunda parte da obra, na qual se estuda a religião de Aviz, ou a religião segundo Aviz. Aí é o momento em que uma concepção imperial e religiosa parece tomar corpo na governação do reino, é o instante em que o mito é assumido e descrito por um rosto, por atitudes e por gestos históricos concretos que por ele se explicam. Finalmente, a terceira parte – a que corresponderá a Idade do Espírito Santo – é reservada ao estudo de uma obra de arte que representaria uma cerimónia sacral, um rito da terceira Idade segundo Portugal. É, coincidentemente, aquele instante em que o autor mais atenta à espiritualidade do que aos factos enquanto realidades “objectivas”. (Francisco Soares, “Portugal,

O projecto integrador e sincrético, curiosamente inacabado e ideado triadicamente, nos antípodas de uma visão corrosiva e anquilosante do movimento, principia-se com a projecção ocidentalista, de fundamento templário e português, cujos arcanos de vivência artística, religiosa e antropológica se encontram presentes na obra *Portugal, Razão e Mistério* e, cujo preâmbulo temático, se inicia anos antes com a publicação da obra *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*.

Sem o anteprojecto da dialéctica dinâmica do movimento, cujos contornos matriciais esboçámos nesta indagação, resta incompreendido o intento dessa primeira obra cujo objectivo traça um projecto arqueológico, vazando o étimo, que se encontra no inconsciente arcaico mais profundo e cifrado da língua e cultura portuguesas³³, salvando o exemplar unívoco de um *telos*, tornado *eschaton*,

Razão e Mistério notas em torno de um posicionamento”, in António Quadros, Coleção Razão Atlântica, Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1993, p. 60-61 (55-66)).

³³ Intitulado de *Projecto áureo de realização da humanidade* (cf., *Portugal, Razão e Mistério*, op. cit., p. 17) cuja raiz arqueológica parte da lição de Álvaro Ribeiro, *A Arte de Filosofar*, Lisboa: Portugal Editora, 1955) e pretende *religar* duas instâncias, separadas entre si por três mil anos, ainda que unívocas: o ecumenismo português trinitário, de matriz cristã e paraclética, e a crença na imortalidade e na expansão de uma religião solar. Assim, partindo de documentos e leituras exegéticas dos arquétipos, o nosso Autor fundamenta como pedra angular desse movimento de segunda instância a área galaico-portuguesa, civilização megalítica fundadora que assenta numa religião astral, com predomínio solar e orientado escatologicamente para a ideia de imortalidade pessoal, numa palavra, a Atlântida. A este respeito, afirma António Braz Teixeira: “Dois caminhos complementares e convergentes percorreu a actividade filosófica de António Quadros, o de uma Estética cujas categorias partiam do concreto e da fenomenologia da arte portuguesa, em especial da arquitectura e da literatura, e de uma aprofundada reflexão sobre o seu radical elemento simbólico, e o de uma Filosofia da História de feição teleológica e escatológica, em que desempenhava papel essencial uma *Teoria ou Filosofia do Mito*, tendo, porém, aquela e esta sempre Portugal como referência directa e permanente. Deste modo, a demanda filosófica e existencial de António Quadros concluiu-se numa *Patriosofia*, numa tentativa, infelizmente inacabada, de hermenêutica da *razão de ser* de Portugal, que concebia como razão criacionista e teleológica que contém em si “um projecto áureo de realização da humanidade”. Cf., António Braz Teixeira, “Introdução ao pensamento de António Quadros”, in António Quadros, Coleção Razão Atlântica, Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1993, p. 20 (19-32). Note-se, outrossim, a relevância desse vaticínio oliponense: “O mais importante, o que intuíram Bandarra, Vieira, Pessoa e nos nossos dias, entre outros e supremamente Agostinho da Silva e António Quadros, mestres de portugalidade na sua feição universal – seria de facto a esperança na completude desse projecto áureo, como reapossessão da *paideia* portuguesa, na sua sublimação pneumática: sucessivamente como reino universal do *Desejado*, Quinto Império, reino do Espírito Santo. De que a força unificante, em lembrança e desejo da saudade e do messianismo vivido no século XVII, seria sua força de expectação.” Cf., Dalila Pereira da Costa, “António Quadros e a Filosofia da História de Portugal”, in *Sabatina de Estudos da Obra de António Quadros, contributo bibliográfico*, Lisboa: Fundação Lusíada, 1995, p. 78 (p. 75-79). Redireccionando para o intento interno do Autor nas obras *Portugal, Razão e Mistério*, e *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista* não podemos deixar de referir o que aponta António Telmo a António Quadros: “A revelação do oculto não pode ser histórica. O oculto só se revela à alma” ao que este responde: “Está bem. Mas tudo isso não invalida o que eu exponho no meu livro. Os Antónios Sergios continuam aí.” Cf., António Telmo, “Mito e Símbolo em António Quadros”, in *Sabatina de Estudos da Obra de António Quadros, contributo bibliográfico*, Lisboa: Fundação Lusíada, 1995, p. 68 (p. 65-68).

enquanto justificativo último do movimento espaço-temporal e destino próprio de uma *patriosofia*³⁴:

É nossa convicção efectivamente, em tese talvez para muitos inesperada, que o espírito português ou o espírito subtil que lhe é interior, teve uma primeira emergência com a civilização megalítica e dolménica, que a nosso ver foi a Atlântida, por excelência a civilização fundadora, de que despertam todas as posteriores civilizações mediterrânicas, desde a egípcia à grega³⁵.

Autor-peregrino e messiânico do pensamento e espírito portugueses, empreende, então, uma demanda especulativa de des-velamento, com progressões e regressões, analisando o *topoi* simbólico (compreendendo a leitura espacial e o tempo que, simultaneamente, o transcende) da condição humana através da sublimação do elemento genésico do movimento, esse "(...) amplo mar interior (...)"³⁶, catalisador farto do impulso prospectivo e metamórfico que, ao suplantar a energia telúrica, imprime o desejo iniciático, assente numa via de ascese e libertação de cariz cavaleiresco, joanino, trinitarista e graalista³⁷, daqueloutro destino transcendental cumprido pela vinda do Espírito Santo, "(...) onde já não haverá templo algum, porque Deus Todo-Poderoso é o seu templo (...)".

Desígnio iniciático que, pela lenda de Atlântida, procura, dedutiva e mistericamente, conduzir a cultura portuguesa ao seu reconhecimento identitário e fundacional, reconhecimento de um caminho de esperança³⁸, irmã da força primitiva do *logos* e da orientação movente da *sophia* que, sem cair em dogmatismos

³⁴ Compreenda-se este conceito, partindo da linha teórica orientadora da dialéctica dinâmica do Movimento (explanada na primeira parte desta nossa indagação) como um centro restaurador, vital e motor axiológico dos princípios de identidade pátria com a sua razão teleológica e escatológica em movimento (cf., *Portugal, Razão e Mistério, op. cit.*, p. 18 e segs.)

³⁵ António Quadros, *Portugal, Razão e Mistério, op. cit.*, p. 23. Mais, a iniciação messiânica do espírito lusíada aponta para raízes místicas e fundacionais de Portugal que, não abdicando da dialéctica dialógico-agápica entre o divino e o humano, remete para arquétipos teleonómicos e ciclos metamórfico-evolutivos (ciclo atlante; lusitano; templário; dionisíaco; imperial; sebastianista e saudosista que, infelizmente, não poderemos aprofundar) de uma filosofia do movimento e da transcendência mentais, que se encontram na esteira de Leonardo Coimbra, contendo margens de invenção e decadência.

³⁶ António Quadros, in *Portugal, Razão e Mistério, op. cit.*, p. 43.

³⁷ Cf., António Quadros, in *Portugal, Razão e Mistério, op. cit.*, p. 163-200.

³⁸ Acerca deste conceito axial, oiçamos as palavras avocativas de Afonso Botelho: "(...) a virtude, infusa em sua alma, não só removeu qualquer inércia de *espera*, que tanto se confunde com a autêntica virtude, como tem por sujeito final o absoluto bem divino. Platão chamava ao filósofo – "homem de boa esperança". O António acrescentou a este título, enquanto participante de uma virtude teologal, "homem de boa esperança em Deus". Por esta simples e complexa razão é que ele mereceu o acordo superior de identificar o seu destino esperançoso com a tradição e os destinos da nossa pátria terrena. Bem se deve dizer do nosso Amigo, que subiu para a pátria celeste sem nos deixar o absurdo da morte: que fitava o futuro do passado e que o rosto com que fitava era Portugal." Cf., Afonso Botelho, "Evocação por Afonso Botelho", in António Quadros, *Colecção Razão Atlântica*,

e mitismos, como insinuaria o perfil político-ideológico de António Sérgio, resgatasse a função mitogénica do contexto português, em constantes actualizações cíclicas, isto é, ritualísticas, pela sacração dinâmica e teleonómica da história, com raízes sagradas e numinosas, como defende o nosso Autor:

Há duas histórias: a sagrada e a humana, tal como há dois tempos: o mítico e o profano. Mas a história humana e o tempo profano só adquirem realidade quando subordinados à história sagrada e ao tempo mítico que lhes conferem carácter de eternidade³⁹.

Por conseguinte, importa demarcar leituras ucronistas e utópicas, reconhecendo o tempo mítico como uma zona psicológica e antropológica que, de forma narrativa e simbólica, permite a revelação de uma teleologia escatológica superior à teleologia mitológica⁴⁰.

IV. Perfazimento: da esperança futurante à fundação arqueaxiológica da *paideia*⁴¹

Sob a perspectiva de uma actualização futurante, prenhe de futurabilidade cuja génese temporal é heterodoxa e numinosa, encontra o Autor, não tanto leis imutáveis e fixas, mais eixos teleológicos que auxiliam o ser humano na sua

Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1993, p. 17 (5-18). Outrossim, assinalemos: "(...) deixou Quadros a Portugal um legado inestimável, de uma espera e de uma esperança, a cumprir no mistério do Espírito. Estou convencido que nunca experimentou dúvidas ou desânimo desta sua fé, mesmo quando a viu desmentida, por uma estranha democracia de factos políticos consumados. E se alguma vez sentiu descrença na natureza dos homens, estamos certos de que, apesar de tudo, continuou a acreditar sempre na Graça e no Poder de Deus." Luís Furtado, "O movimento do Homem e a Hermenêutica da História", in *Sabatina de Estudos da Obra de António Quadros, contributo bibliográfico*, Lisboa: Fundação Lusíada, 1995, p. 73 (p. 69-73).

³⁹ António Quadros, III parte, "Filosofia do Mito", in *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*, II vol., Lisboa: Guimarães Editora, 1983, p. 115 (p. 113-161).

⁴⁰ Id., *Ibidem*, p. 113-161.

⁴¹ Firma o nosso Autor: "Só uma educação teleológica para a liberdade e para a transcensão mental, derivada pragmaticamente de uma filosofia do movimento, pode abrir aos homens um futuro para além dos sofrimentos inúteis que estão destruindo a humanidade, degradando-a na mediocridade, na indigência intelectual e na pobreza de espírito." António Quadros, "Movimento de Segunda Instância", in *O Movimento do Homem, op. cit.*, p. 297 (295-309). É, neste sentido, forçosa a seguinte advertência: "(...) se o Portugal de António Quadros, projectado na grande linha do pensamento visionário e poético que distingue a nossa cultura, não se impuser cada vez mais à atenção das gerações mais novas, interpellando a sua saudável insubmissão, correremos sério risco de, em breve, o divórcio entre a nação sócio-política e a Pátria cultural e espiritual ser tal que só possa resultar numa cisão definitiva. O que significará, embora de diferentes modos, a morte para ambas." Cf., Paulo Borges, "A Revelação da Morte", in *António Quadros, Coleção Razão Atlântica*, Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1993, p. 46 (43-47).

viagem, concorrendo para uma mesma finalidade escatológica, ainda que impossíveis da lógica da Providência, na reivindicação mediadora de uma liberdade que só o é, no sentido criador e activo, na medida exacta da actualização dos fins postulados como superiores.

Concluamos: a par do mistério do movimento de primeira instância, iniciamo-nos, fenomenológica, histórica e transcendentemente, como pluralidade futurível, conceptível e projectável no sentido de uma espiralada⁴² evolução cujo termo escatológico aponta para uma outra Unidade, assente, não num regressismo passadista, mas numa visão para o futuro, copiosa em memórias remotas e arquetípicas que permitam, por um lado, desenvolver as virtualidades complexas do movimento real em perfectibilidade articulativa *árquica* e não *crática*⁴³ e, por outro, serem motores épicos e germinais da fundação arqueaxiológica de uma paideia escatológica⁴⁴ verificada e situada numa sociedade evolutiva, não progressista e

⁴² Acerca da sua relevância simbólica, oiçamos: "A espiral, símbolo de energia espiritual, representada muitas vezes pela serpente, está presente desde o longínquo neolítico. Aliás era já muito antigo o culto da serpente na Lusitânia, como o demonstrou Mendes Correia no seu trabalho sobre *A Serpente, Totem da Lusitânia*. À Lusitânia se chamou *Ophiussa*, a Terra da Serpente." António Quadros, "A Herança, Símbolos e Arquétipos", in *Portugal, Razão e Mistério, op. cit.*, p. 59 (33-60).

⁴³ Partindo das sedimentares posições de Sampaio Bruno, Guerra Junqueiro, Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra, Fernando Pessoa e Álvaro Ribeiro, sustenta o nosso Autor que a esperança num futuro antropológico, eminentemente teleológico e escatológico, com finalidades universais pedagógicas e políticas, parte desta dialéctica histórica crucial de *arquias* e *cracias*, "(...) sugerida desde a aparição especulativa do movimento em Aristóteles, desde o movimento de primeira instância do cristianismo, desde a aparição simbólica do movimento no barroco, desde a compreensão do sentido futurista da filosofia da história, desde a assunção do Templo Universal e do Homem Universal na epopeia portuguesa (...)", António Quadros, "Demo-Arquia", in *O Movimento do Homem, op. cit.*, p. 316 (311-320); vide, igualmente, "Movimento de Segunda Instância", in *O Movimento do Homem, op. cit.*, p. 295-320.

⁴⁴ Partindo de uma revalorização do homem concreto, quer pela assunção da missão e destino no Mundo de que os Portugueses são portadores e anunciadores, quer pela existência inelutável de uma filosofia e poesia atlânticas, que tentam a síntese do essente e do existente, nutrido-se mutuamente através de uma intencionalidade desveladora de transcensão, encontrando-se ambas nos antípodas do ideal moderno do homem abstracto [radicado no conceito racionalista da filosofia universal], propõe o nosso Autor uma *paideia* de transcendência e esperança, de redenção e optimismo em busca arqueológica das causas e das virtualidades irrealizadas através do uso potenciado do *intellectus*, do raciocínio, da aptidão crítica e da intuição criadora, e não apenas da memória, visando a criação de um sistema educativo nacional que não deverá prescindir de uma filosofia nacional. Assim, propõe, inicialmente, um desdobramento da Faculdade de Letras nas Faculdades de Filologia, de Filosofia e de História e, seguidamente, glosando a proposição de Álvaro Ribeiro em *O Problema da Filosofia Portuguesa*, sustenta a existência não, somente de um tipo de ensino, mas pelo menos de quatro: a clássica prelecção, o seminário, a biblioteca e o laboratório. (António Quadros, "Sugestões e Hipóteses", in *A Angústia do Nosso Tempo e a Crise da Universidade, op. cit.*, p. 104-109.) Não será despidiando interseccionar a importância renovada do '57' e do Movimento de Filosofia Portuguesa com o projecto de uma educação com bases antropológicas, vejamos: "A filosofia de António Quadros parece centrar-se no conceito de uma *paideia*, de uma cultura portuguesa plena, aberta, ecuménica, verdadeiramente humana porque situada, isto é, autenticamente portuguesa. O próprio escritor redimensiona a concepção clássica de *paideia*, definindo-a não apenas como processo pedagógico ou

mecanicista, antes supra-consciente e *ultra-hominizante*:

“Sem uma *paideia* portuguesa renovada jamais poderemos ter uma pátria portuguesa dinâmica, criadora de valores, voltada para o futuro a partir das suas raízes e das suas linhas genéticas fundamentais, sem as quais a nossa identidade se perderia num progressismo vazio e superficial”⁴⁵.

educativo, mas como uma *convergência ou uma univocidade de factores formativos, culturais e éticos, assentes sobre um tecido de valores religiosos e patrióticos*.” Jorge Preto, “Pensador do tempo que foi e do tempo que será”, in *António Quadros*, Coleção Razão Atlântica, Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1993, p. 52-53 (50-54). Analisando a criação poética à luz compreensiva do mistério e do amor através do contributo simbólico da construção da árvore sefirótica da poesia de António Quadros, mais especificamente, os poemas *Ó Portugal Ser Profundo e Trovas para o Menino Imperador*. Cf., Elísio Gala, “António Quadros, O Poeta”, in *Sabatina de Estudos da Obra de António Quadros, contributo bibliográfico*, Lisboa: Fundação Lusíada, 1995, p. 57-63.

⁴⁵ António Quadros, *Portugal, Razão e Mistério*, *op. cit.*, p. 61.

Luís Amaro – o Autor em função de Revisor¹

Susana Vieira²

Para lá da névoa dos teus olhos
e desse vão pender de braços
existe o mundo.³

A temática que nos orienta procura, em primeira instância, refletir sobre a “revisão autoral” a partir do cotejo editorial entre duas edições (a 1.^a e a 3.^a), publicadas em duas diferentes casas editoriais (a Iniciativas Editoriais e a Licorne), das inclinações poéticas do revisor/editor/poeta Luís Amaro (n. 1923) reunidas em *Diário Íntimo: Dádiva e outros Poemas*⁴. O levantamento e análise das variantes observadas no decurso da leitura de cotejamento permitir-nos-á, no decorrer dos traços que vão enformando este pequeno esboço – lança-se, desde já, o repto para a construção de uma futura arquitetura mais consistente, cujos primeiros esboços se delineiam neste espaço ainda do por enquanto –, formular algumas considerações sobre o extremado exercício de revisão aplicado pelo próprio Autor, em destaque, sobre os seus textos, jamais prossequindo uma ânsia de reescrita, mas antes – talvez o que melhor definirá os caracteres fisionómicos

¹ Barbara Spaggiari, Maurizio Perugi, *Fundamentos da Crítica Textual*, Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004.

² Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

³ “Para lá da névoa...”, poema de Luís Amaro, extraído da 3.^a edição de *Diário Íntimo: Dádiva e outros Poemas*, s.l.: Editora Licorne, 2011, e tendo sido alterado desde “do emurhecido pender de braços” (da 1.^a edição) para o transcrito epigráfico “desse vão pender”.

⁴ Luís Amaro, *Diário Íntimo: Dádiva e outros Poemas*, 1.^a edição, Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1975; 3.^a edição, s.l.: Editora Licorne, 2011.

da sua verticalidade personalística – a sublimação, *i. e.*, a procura da linha rara e perfeita; trabalho de burilamento esse cujo eco se repercute em edições posteriores, nas quais, não eliminando argumentos poéticos que sustentem a asa forjando o ideário poemático que ao Autor distingue, se dilata a profundidade substantiva do seu conteúdo com a alteração de segmentos de versos, a uns momentos florindo, em outros ainda em pouso, de renovados planeamentos tracejados a lápis pela mesmíssima mão, hombridade de linha sobre a textura delicada do papel.

O texto enquanto “silêncio perfeito”⁵

Inicia-se a nossa breve incursão refletindo-se sobre o conceito de texto, enquanto organismo flutuante, e a importância de sobre o mesmo nada se pensar. E porquê? Qualquer que seja a matéria que entreteça, o texto é sempre o resultado de um ato humano, uma “Subtil e translúcida / imagem que flutua. // Os gestos descrevem / no ar um segredo // que paira e ondula / musical e breve...”⁶. Por essa mesma razão – e ainda que nos pareça demasiado paradoxal, mas que facilmente se justifica – pode ser entendido como uma estrutura desconstrutiva. O texto vibra sendo transmitido oralmente. A sua fixação, pela inscrição escrita, embora, por um lado, conserve uma verdade, inegavelmente, por outro lado, reconduz esse mesmo e isolado testemunho para o seu próprio caimento ao absolutizá-lo, revestindo-o formalmente de um dogma – o do fechamento contextual. Nasce assim as enformações enfáticas, as teorizações que definem e destacam alguns valores preterindo outros na formulação de argumentos que justifiquem atos humanos. O ato humano não se explicita. Ele, no seu gesto, procede de uma verdade superior que nos transcende: o ato pensante que nos antecede e nos arrasta no turbilhão de acontecimentos outros. Assim, num rasgado momento de sugestiva confrontação, o nosso Poeta deseja “Partir as algemas / que ponho a mim próprio [...]”⁷, porquanto “Jamais querer mordaças / a esmagar-me os lábios [...]”⁸.

Outra questão que não se pode obnubilar – numa linha formulada pelo Professor José Augusto Mourão⁹: a paranoia da interpretação do objeto texto não poderá, no quadrado da sua fragilidade, converter o texto em lugar de silêncio,

⁵ Excerto resgatado a “Legenda”, que se reproduz tão belissimamente como: “Quero o silêncio perfeito / Onde minha lembrança não abra rios de sangue.”

⁶ Luís Amaro, “Retrato II”, in *Diário Íntimo: Dádiva e outros Poemas*, 3.^a edição, s.l.: Editora Licorne, 2011.

⁷ Luís Amaro, “Cárcere”, in *Diário Íntimo: Dádiva e outros Poemas*, 3.^a edição, s.l.: Editora Licorne, 2011.

⁸ *Idem, ibidem*

⁹ José Augusto Mourão, *Obra Seleta*, Lisboa: INCM, 2017 (ainda no prelo).

ou até mesmo em continente negro? Num quarto cujo eco nos agride? Pela incompreensão...

A língua diz-nos, o texto estrutura-nos, o entendimento faz-nos. São três aspetos que nos revelam em nossa inteira essencialidade, acompanhando, antevendo ou conceptualizando – dependendo dos condicionalismos enformantes – cada realidade nossa. Disputar e resgatar cada traço que nos esboça para um regime que em muito e há muito nos precede revela-se um debate menos prolixo do que aceitar que a inovação implica sempre uma ferida profunda com a tradição onde se enraíza o âmago da sua existência; contudo, jamais questionando-se se essa mesma ferida se assemelhará a um corte definitivo. Não existe rutura real; poderá, isso de veras, em momentos outros, por uma necessidade circunstancial, debater-se com uma inevitável amputação.

De pouco valerá permanecermos presos à noção virtual de fixação ou estabelecimento. Não somos seres que se fixem em amplitudes normativas de espaço balizado temporalmente. “Libertai a alma [lembra-nos o nosso Poeta Luís Amaro] deste cárcere / onde estiola e perde a cor!”¹⁰. Se o nosso gesto tão depressa se altera por força das circunstâncias, de igual modo ao que produzimos pela escrita se lhe devesse considerar a permissividade da flutuação oralizante/*realizante*. Questão essa que com menor dificuldade se deveria entender no que à edição de uma peça literária, em geral, e poemática, no seu particular, respeita, na medida em que, obedecendo à razão que a transfigura e que se prende com o facto de o seu surgimento se justificar pela necessidade da exposição pública, enriquece, pela qualidade que de si se desprende, sem a desfigurar, a própria linguagem que a encorpora em toda a sua matéria pela argumentação e contra-argumentação que a imediatizam, pelo volume de quem diz, pelo gesto da língua de quem a desenvolve e aprofunda.

Evitam-se considerações universais sobre o conceito de texto, na medida em que o entendimento sobre a sua textualidade, lateralmente aos referentes que o motivam, jamais deixará de ser intersubjetivo. As variações, ao contrário de um pano imaculadamente uniformizador, são noções horizontalmente transversais a uma geografia unicamente humana na sua própria contrariedade que nunca sulca os mesmos penhascos, nunca se aventura numa mesma cultura linguística estante, nunca abraça com os mesmos braços uma mesma extensão de conhecimento.

Hipoteticamente sintetizando: o Homem, num horizonte que, ao contrário do que se julgaria, o limita na fragilidade parca dos condicionalismos que, por um lado e em gesto de misericórdia, permitem que avance um pouco na nesga que se entreabre, e, por outro – talvez numa análise mais profunda se perceba ser este o lado mais honesto –, obstaculiza e enfraquece a fome de conhecimento

¹⁰ Luís Amaro, “Trégua”, in *Diário Íntimo: Dádiva e outros Poemas*, 3.^a edição, s.l.: Editora Licorne, 2011.

do que não consegue testemunhar ou antecipar, o Homem – escrevíamos – varia as suas ações em função do arco que da realidade sobre o mesmo se baixa, conceptualizando o seu sentido com uma diferente linguagem, inventiva em certo momento, ultrapassada em outro posterior – de estreita ou alargada visão, que o dite a perspetiva que sobre ele tece a sua promíscua apreciação, na medida em que, de um salto para o outro, “Meu sonho dum momento / que o engano teceu / e um imperceptível vento / nas asas envolveu...”¹¹.

Repense-se a questão do estabelecimento de critérios que regularizem o que, por natureza, se rebela e dificilmente se deixa agrilhoar no cerco da comunhão de um único saber: o texto. Pois se nem o seu criador – genial ou seguidor – deixa de submergir no seu encadeamento, anulando-se na inverdade assumidamente petulante, contudo, permitindo-lhe barricar-se do ainda e malogrado cerco.

Na pele da “revisão autoral”¹² de “uma voz secreta”¹³

Da sua multifacetada atividade Luís Amaro, o nosso poeta, revisor, editor, bibliófilo (experiência que em tudo enriqueceria a sua principal atividade profissional de revisor – essa grande avenida em meio da qual se interseccionariam as demais transversais), tradutor, ensaísta (refiram-se verbetes da sua autoria em recente edição do *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, trabalho de grande e renovada envergadura iniciado por Jacinto do Prado Coelho que estendeu a mão ao nosso Autor e acolheu-o no corpo central da revista *Colóquio/Letras*), no âmbito do seu percurso profissional correspondeu-se com escritores de diferentes esferas do pensamento literário português, não obstante, reconhece o próprio, a difícil e equilibrada compatibilidade estética com criações literárias que se manifestassem ao largo do grupo “rijo” do movimento presencista que definiu e garantiu literariamente a segunda fase do modernismo artístico em Portugal. Essa correspondência tem suscitado um crescente interesse por parte de investigadores e editores na apresentação de propostas de edição crítica da mesma. Antes de se ter dedicado de alma e coração a “colocar” com escritores – consagrados e outros ainda ilustres desconhecidos que, pelas suas tão generosas mãos (que a esses dedicavam, em páginas, colunas, caracteres, caixas altas e caixas baixas, linhas brancas, citações em corpo isolado... na *Colóquio*) e pelo seu lápis que, com delicadeza e algum pudor – mas

¹¹ Luís Amaro, “Canção efémera”, in *Diário Íntimo: Dádiva e outros Poemas*, 3.^a edição, s.l.: Editora Licorne, 2011.

¹² Barbara Spaggiari, Maurizio Perugi, *Fundamentos da Crítica Textual*, Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004.

¹³ Luís Amaro, “Uma voz secreta”, in *Diário Íntimo: Dádiva e outros Poemas*, 3.^a edição, s.l.: Editora Licorne, 2011.

profundo rigor –, se passeava pelo bosque entrançado de letras outras, afastando do caminho uma pedra, arrancando uma erva daninha, pousando no âmagu uma vetusta árvore –, iniciou-se profissionalmente, num mundo ainda com algumas incontínências obstaculizantes e amargas (na pele, por diversas vezes, o sentiu o nosso Autor), na Portugália Editora, não sem antes se ter profissionalizado, pelo ato empírico, ainda em idade pré-adolescente (cerca dos 12 anos), empregando os dedos às duras teclas de uma máquina de escrever de um cartório local e, um ano depois, os olhos na revisão de provas no *Diário do Alentejo*. Pelos próprios sentidos, assim se fez Luís Amaro, o nosso Autor, depurando, com acuidade e sensibilidade estética, a indefinição textual do outro, na descoberta íntima de si, na aproximação a nós: “Rumores do dia que findou / e nada foi / vêm de longe e são a vida / que lá deixei.”¹⁴

Fundando-se na premissa teórica de que “o próprio autor, em lugar do compositor, é que, às vezes, corrigia as provas”¹⁵, assim se fundamentam a inúmeras variantes cuja argumentação menos se posiciona em outra circunstância que a que se inocula na liberdade de o Autor alterar total ou apenas parcialmente o seu texto inicial, mesmo que depois de editado e impresso, cumprindo o simples propósito de atualização da sua interior, e anterior, realidade pensante. A este propósito lembre-se o conceito de *obra aberta*¹⁶.

“A invenção da imprensa determinou [...] o começo duma nova época, caracterizada pela noção do texto como de algo relativamente imutável, uma vez fixado numa edição impressa [...]”¹⁷. L. A. assumindo um processo interno de contínuo aperfeiçoamento dedica-se a um trabalho de burilamento na ordem do conteúdo, das próprias edições impressas com múltiplas anotações manuscritas a lápis ou tinta azul de esferográfica.

Informa-nos a História da Crítica Textual que, conscientes do carácter definitivo do texto impresso, os autores “procuram agora vigiar pessoalmente as várias etapas de produção do livro, com vista a evitar a introdução de erros ou interpolações”¹⁸. O caso de L. A., porque também nos fiscalizamos numa muito

¹⁴ Luís Amaro, “Os outros” (*Diário Íntimo: Dádiva e outros Poemas*, 3.^a edição, s.l.: Editora Licorne, 2011), cujos “Rumores confusos que através / os muros oíço: / falam do mundo e tomam posse / do meu silêncio.” (*idem, ibidem*).

¹⁵ Barbara Spaggiari, Maurizio Perugi, *Fundamentos da Crítica Textual*, Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004.

¹⁶ O conceito de “obra aberta” desenvolvido por Umberto Eco (*Obra Aberta*, Lisboa: Difel, 2009) remete-nos para a noção de infinitude do texto literário sobre o qual, e procurando interpretar as intersubjetividades do seu criador, se tecem indagações cujo processo de pensamento, no limite e fragilidade das suas próprias inclinações, permite uma acentuada liberdade por parte de quem se dedica a estruturá-lo.

¹⁷ Barbara Spaggiari, Maurizio Perugi, *Fundamentos da Crítica Textual*, Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004.

¹⁸ Barbara Spaggiari, Maurizio Perugi, *Fundamentos da Crítica Textual*, Rio de Janeiro: Editora

diferente e de certo modo mais privilegiada linha temporal equilibra-se numa posição diferente, na medida em que cada nova anotação sua em cada edição já impressa e em circulação comercial não se prende com detalhes que causem pruridos visuais. Em rigor não se poderá observar que haja um trabalho de “correção”¹⁹, mas sim de “aperfeiçoamento”²⁰, sobretudo se entendermos que o nosso Autor não se dedica, sobre o seu próprio texto, a um trabalho de retificação do erro ou de uma imperfeição linguística, estendida à coerência ortográfica, à concordância gramatical e sintática, à definição e sensatez morfológica; Luís Amaro procura relevar as potencialidades de finura da linha que escreve, apri-morando a sua espessura até ao limite do que lhe seja possível

Em síntese e em resultado do que acabamos de assinalar, estamos em face de conhecimento de um “revisor autoral” que sobre o próprio texto cunha-lhe, até ao osso de um trabalho exaustivo de depuramento, uma ciranda de variantes substantivas, como nos anuncia (derivação nossa de um dos seus títulos incluído em ambas as edições, “Anunciação”) o Poeta no “Teu vulto [que] vence a névoa do crepúsculo” (intervenções, objetivando a análise desejada, nossas), preferindo, porém – assim nos revela em sua denúncia manuscrita sobre o mesmo poema fixado –, que esse mesmo “vulto”, em lugar de *vencer*, “romp[a]e a névoa”, afastando, pelo rasgo feridor, o traço que obnubila “meus passos sem destino” (ainda a mesma e já tão mais profunda “Anunciação”).

Reportando-nos unicamente à nossa época e mais concretamente ao nosso século, L. Amaro é um “preparador”²¹ do seu próprio texto num eterno e ambicioso processo de procura da pétala de ouro, a mais delicada, tocada por raros.

Reprodução escrita do trabalho prático de levantamento de dados e sua análise²²

A edição impressa, em 1975, pela Iniciativas Editoriais fora, em teoria, escrita entre 1942 (informação corrigida pelo seu Autor sobre a própria edição impressa para “1941”) e 1971. Esta anotação está devidamente documentada na edição referida e tão generosamente facultada pelo nosso Autor em propósito de privilegiadamente fundamentarmos o presente estudo. Por meio da pequena

Lucerna, 2004.

¹⁹ *Idem, ibidem.*

²⁰ *Idem, ibidem.*

²¹ *Idem, ibidem.*

²² Optou-se por não se fazerem, neste item de levantamento prático de elementos diferenciadores e resultantes do cotejamento entre ambas as edições, remissões para notas de fim de página, em virtude de essas mesmas referências se encontrarem explicitadas no corpo de texto principal à medida que se vai sentindo a necessidade de tal justificação.

intervenção a lápis, cedo se percebe o rigor memorialístico que exemplifica e engrandece o seu trabalho e nos dá a conhecer uma das alíneas essenciais nas quais se deve assegurar um revisor que, enquanto tal, se queira sentir justamente reconhecido. Recuperando o início do parágrafo do presente subtítulo, a mesma edição não revela qualquer informação adicional sobre o seu Autor; não tem prefácio; mas apresenta uma pequena dedicatória “À memória de meus pais” – corrigida, a lápis, com o acrescento “E de todos que amei na vida” riscado, porém.

A este propósito – e quase abrindo a meia lua de um parêntesis – poder-se-ia referir que, comum a ambas as edições, na leitura do texto de Luís Amaro desenvolve-se a estrutura das dedicatórias semelhantemente a um momento considerado expoente literário de todo o seu conjunto, como uma única e generosa linha contínua e narrativa, não obstante como se do início premonitório e nascente de um corpo se tratasse, um corpo que respira e cuja respiração é entrecortada pela intensidade das frases curtas e pelo espaçamento – em meio do qual o corpo se distende muscularmente – representado graficamente pela pontuação das reticências, sobretudo, e já saltando para o tecido fino do poema. São elas onde o texto se realiza e o Homem se desvela, nada descobrindo, porém...

As reticências são a pontuação mais sincera que nos define num reencontro em que nunca nos deixámos de ser, numa esquina por onde passámos incontáveis vezes sem pararmos, receando o esquecimento. De quê? As reticências reatam-nos com o nosso próprio esquecimento. No texto de L. Amaro são elas o pensamento que aflora ou que se mitiga, o gesto que se ausenta, o silêncio que se aproxima e nos dita algo “[...] a que não chega o vão rumor do tempo / desfigurado e vil... E já liberto / conhecerás tua verdade inteira”²³.

Talvez priorizando-se a valoração da pontuação, em lugar de um (des)acompanhamento quanto à linguagem criteriosa (na sua aparência estilizada) se faça crescer uma floresta mais interessante de ser explorada, sobretudo se entendermos que, de facto, numa linha sequencial de reticências se estende um outro texto – aquele que na obscurecida sublinha subliminar sublima a inteira produção textual da peça em análise...

Fechando a outra meia lua do parêntesis, por forma a completar o brilho da lua “No silêncio aflito / da noite (naufrágio / dos tristes) [...]”²⁴...

A 3.^a edição, pela Licorne, de 2011 dá-nos a conhecer – muito pouco, em apenas sete linhas de texto na badana da capa – o seu Autor e informa, entre parentéticas na capa, o seu leitor sobre o facto de se completar este *Diário*

²³ Luís Amaro, “A um poeta”, in *Diário Íntimo: Dádiva e outros Poemas*, 3.^a edição, s.l.: Editora Licorne, 2011.

²⁴ Luís Amaro, “Conquista”, in *Diário Íntimo: Dádiva e outros Poemas*, 3.^a edição, s.l.: Editora Licorne, 2011.

Íntimo "(Com trecho epistolar inédito de Jorge de Sena)", o mesmo escritor que sobre esta peça de L. A. refere que "Na totalidade o livro é excelente, e a crítica teria obrigação de o dizer (tendo aonde)", entre outras palavras afixadas na badana da capa, que revelam sobretudo a importância da amizade entre as duas grandes figuras, cada uma à sua maneira, das Letras portuguesas. A mesma edição recebe-nos por entre os braços de amigos cujos nomes se encontram expressos em curtas epígrafes de pouco mais de duas linhas cada a iniciar cada corpo poético seu; por entre a dedicatória alargada aos pais (denunciando os seus nomes), e aos "mestres, amigos"; por entre uma "Nota do Autor", na qual o mesmo refere a 2.^o edição, de 2006, pela Xetc – à qual não nos foi possível ter acesso, em virtude de, resgatando as palavras do nosso L. A. (expressas em modo quase de humilde justificação na mesma "Nota"), "[...] não tardou a esgotar-se, de reduzida tiragem, a 2.^o edição deste afinal remoto *Diário Íntimo* [...]"; e ainda temos conhecimento da declaração, por parte do editor Manuel Silva-Terra que (uma vez mais, encerremos o palco para receber e gratamente ouvir as palavras do Autor) "em Évora mantém a chama editorial da Licorne" de que esta edição veio a lume com "emendas" feitas pelo Autor, tratando-se, por essa razão, de uma edição mais alargada: "Para esta edição o autor fez as emendas que o tempo e a música das palavras lhe ditaram" (em badana da capa); e – palavras na "Nota do [e pelo] Autor" – "O livrinho sai [...] quase refundido, até no inicial poema juvenil e no último (por assim dizer, inéditos ambos)".

A 1.^o edição subdivide os seus textos em dois momentos intitulados "Dádiva" cujo início da produção textual o seu Autor emenda "1942" e situa-a entre "1941-49" – situação essa não assumida na posterior edição da Licorne (que, não obstante, revela um trio poemático intitolado "Juvenília" datado precisamente de 1941, atestando, dessa forma, o reparo do seu Autor – e cujos poemas, exceto "Novela", não se encontram na 1.^o edição, que continua a servir de modelo de ordenação dos textos); e "Outros Poemas" balizando-se cronologicamente o início da sua produção textual – embora a emenda a lápis lhe subtraia um ano – entre 1950-1971.

A edição da Licorne compreende mais momentos, nomeadamente "Juvenília" (1941²⁵); "Dádiva" (poemas produzidos num período compreendido entre 1942-49, que seguem a mesma ordem dos da 1.^o edição com a diferença, nalguns casos, de uma mudança de nome – sugerida ou não pelas emendas do Autor – ou da inserção de um novo poema, todos eles com dedicatórias, ao contrário do

²⁵ Sobre este aspeto talvez seja interessante referir que, em conversa direta e privilegiada com o nosso Autor, embora não registada, nem documentada formalmente, o óbvio conhecimento e sentimento de posse sobre a criação dos textos que enformam "Juvenília", ainda que não constem – à exceção de "Novela" (sobre o que nos debruçaremos na continuação do nosso estudo) – na 1.^o edição, ficaram guardados na retina da sua memória encorpada e explanados em decisão quase de protesto na emenda efetuada sobre a data.

que acontece na 1.^a edição e em alguns assiste-se a uma alteração da identidade a quem o Autor os dedica, por sugestão também refletida no momento das emendas); e “Outros Poemas”. Neste último conjunto, enquanto a 1.^a edição data e compromete, por isso mesmo, o contexto temporal dos poemas que o compõem entre a década de 50 (corrigido para o ano de 49) e o ano de 71, a 3.^a edição localiza-os temporalmente em 50 (emenda não estabelecida) sem se comprometer com uma data de finitude, como se essa ambição literária e respetiva inclinação poemática se distendessem intemporalmente – desejo perseguido por Poetas Maiores na sua sensibilidade criativa. A 1.^a edição inicia este conjunto com um “memorium” a alguns escritores, mantendo uns nas dedicatórias que a poemas da 3.^a edição atribui, substituindo outros – em todo o caso, é uma atitude esta que não deixa de revelar o grande carácter de gratidão e respeito pelo trabalho do Outro.

Em ambas as edições, aproximando-as parcialmente, mantém a ordem, alterando alguns títulos, contudo; porém, na 3.^a edição o primeiro verso do poema dedicado a José Régio altera e introduz a finalizar o poema de despedida “Adeus”.

Na 1.^a edição observamos assinaladas algumas emendas que na posterior (a 3.^a) foram aceites – na sua maioria. Importa avançar que todas se enquadram na linha das substantivas, como se pode exemplificar ao analisar-se parte do verso (o segundo da segunda quadra) “No coração perdido de si mesmo” (sublinhado nosso) como lemos na 1.^a edição no poema “Desde os confins da infância” que o Autor sugere que se altere para “No coração já de si próprio alheio” (sublinhado nosso) – essa sugestão é fixada na edição da Licorne.

Sintetiza-se (independentemente da sua aceitação ou não na edição posterior) o elenco das sugestões de emendas que propõe, manuscritamente – relembramos:

- pontuação
- maiúsculas ou minúsculas
- títulos
- alteração no espaço da mancha gráfica ou da estrutura do mono
- dedicatórias
- inserção de novos textos (raro)
- vocabulário/sintaxe
- aspetos (outros) gráficos, nomeadamente, italizados, negritos, alinhamento.

Se a 1.^ª edição termina com uma pequena nota do Autor (uma espécie não tanto generosa, em tamanho, entenda-se, de posfácio) com conteúdo interessante²⁶ – para quem investiga estas questões – sobre o aumento que o pequeno volume foi sofrendo; mas se o 1.^º volume se pauta por essa imprescindível anotação, já a 3.^ª edição termina com uma “marginália crítica resumida” por parte de personalidades outras (do mundo das Letras) que pelo Autor nutrem uma espécie de “dádiva” de agradecimento pela inteira generosidade que sempre desenhou cada gesto seu.

Na 1.^ª edição o Autor sugere que se reduza o corpo de letra dos únicos elementos gráficos que compõem o frontispício da página de rosto, *i. e.*, o seu nome, o título principal (“Diário Íntimo”) e o subtítulo “Dádiva e outros Poemas”; preferência essa adotada em parte na edição da Licorne (no que toca ao título principal), optando por colocar em redondo os outros elementos e por acrescentar tratar-se a mesma de uma “3.^ª edição, revista, com Marginalia Crítica resumida e trecho epistolar inédito de Jorge de Sena”.

A 1.^ª edição informa-nos que se dedica “À memória de meus pais” essa “Dádiva” (já em página ímpar seguinte) de “1942-49” composta por um conjunto de poemas (“Novela” – que, na 3.^ª edição, passa a fazer parte de um diferente conjunto poemático, “Juvenil” –, “Adolescente”, “Alentejo”, “Sede”, “Aceitação”, “Domingo”, “Nada mais quero...”, “Nocturno I”, “Invocação”, “Vendaval” (sugerindo o Autor, nas suas anotações a lápis sobre o impresso, que estes dois últimos se agrupem num mesmo título, “Elegia” e que, em estrutura de mancha recolhida, se subtitulem como “Silêncio e noite” e “O destino veio”; sugestão assumida em parte pela edição da Licorne que opta por subtitular cada um dos pequenos textos de “Elegia”, e dedicados – apenas nesta 3.^ª edição – a Fernando J. B. Martinho, por “I” e “II”), “Desencanto”, “Lamentação”, “Instante”, “Intermédio”, “Aquele desespero...”, “Aprendizagem”, “Experiência”, “Recusa”, “Do fundo da noite ouço uma voz”, “Infância”, “A António Nobre” (que o Autor risca e escreve “Anto” e a Licorne assume, epigrafando-o e dedicando-o “a Guilherme de Castilho”), “A luta sem fim”, “Protesto”, “Tarde de chuva”, “Bairro”, “Lembrança”, “Momento”, “Crepúsculo”, “Confidência”, “Qualquer coisa...”, “Continuação”, “Programa”, “Conquista”, “Águas plácidas...”, “Uma sombra passou...”, “Génese”, “Nocturno II”, “Paragem”, “Cárcere”, “Fraternidade”, “Presença”, “Fado”, “Clareza”, “Ausente”, “Cantar de Amigo” (rara situação em que sobe a caixa

²⁶ ... que se reproduz neste espaço, antecipando-se, com parcimónia, a, neste caso, evidente “correção” (em consonância com o que sobre este conceito indicámos no início deste estudo) de “Treze” para “Dezasseis” o número das composições que fazem esta edição: “Excluindo um, reeditam-se aqui os poemas de *Dádiva* – Lisboa, 1949 –, acrescidos de quarenta e oito, inéditos alguns e, na maioria, publicados na imprensa. Treze* destas composições, contemporâneas das do volume referido, incluem-se agora na 1.^ª parte da colectânea, que reúne toda a produção poética do autor” (Asterisco nosso a assinalar a correção que perpetua a letra manuscrita a lápis do nosso Autor-Revisor.)

inicial de um outro substantivo a compor o título de um poema, revelando esta opção a eterna e fiel gratidão do nosso Autor para com Aqueles que sempre o acompanharam e que muito estimou com Eles partilhando a verdadeira sabedoria da Amizade), “Mundo”, “Jornada”, “Antes que o vento...”, “Biografia”, “Dádiva”, “Sempre”, “Trégua”, “Para lá da névoa...” (título que viria a ser resgatado numa edição de homenagem ao nosso Autor pensada pelo Professor Ernesto Rodrigues e compilando textos de outros autores que, em registo de amizade, lhe dedicam palavras generosas), “Poesia”, “Domínio”, “Tarde”, “Intervalo”, “Legenda”). A mesma edição fecha com outro conjunto “Outros Poemas”, datado de 1950-71, embora o Autor corrija e o situe temporalmente em 1949 (um aspeto que não deixa de ser curioso prende-se com o facto de a 3.^o edição não ter assumido esse circunstancialismo e ainda ter deixado em aberto a linha do horizonte temporal – “(1950-)” – como se a ideia de alguma marca de finitude viesse a significar o fechamento do pensamento criativo do seu Autor ou, alargando o espectro das nossas considerações, nos transportasse para a inacabada ideia da obra aberta), e dedicado “À memória de Irene Lisboa, João Pedro de Andrade, José Régio, Mário Beirão, Ribeiro Couto, Sebastião da Gama”, nomes aos quais o Autor acrescenta, nas suas anotações revisionais, os de Manuel Ribeiro, José Dório de Oliveira, Vasco Miranda, Vítor Matos e Sá, Carlos Parreira, Hernâni Cidade (a mesma dedicatória é suprimida na 3.^o edição). “Outros Poemas” incorpora-se com “Fonte”, “Fidelidade”, “A Alguém”, “Peregrino”, “Canção Deserta”, “Estrada”, “Memória”, “Lápide”, “Desencontro”, “Praça”, “Uma voz de criança”, “Fuga”, “Motivo”, “Sedução”, “Retrato I”, “Um fio de música”, “A Teixeira de Pascoaes” (título este que se desenvolve em duas composições poéticas, a saber, “Tudo a noite transforma” e “Lá vem a noite”), “A Augusto Frederico Schmidt” – título que o nosso Autor sugere que se altere para “Ave ferida...” (resgatando as mesmas palavras que o iniciam), mas que na conhecida – e aqui analisada – edição da Licorne não é assumida, embora sob o mesmo se tenha adicionado a dedicatória “e Carlos Felipe Moisés, Massaud Moisés” –, “Nos confusos recantos...”, “Jugo”, “Obsessão”, “Canção Efémera”, “Inda refulge a chama...”, “Inscrição”, “Retrato II”, “Uma Voz Secreta”, “Os Outros”, “A Um Poeta”, “Liberdade”, “A Sebastião da Gama”, “Província”, “Anunciação”, “A José Régio”, “Desde os confins da infância”.

Na edição da Licorne, a maioria das composições poéticas são dedicadas a amigos (outros escritores, a ilustrar o adágio de que os semelhantes se dissemelham em vários aspetos, porém no da gratidão é inegável o quanto se assemelham), excetuando “Capital”, “Novela” (que na 1.^o edição é dedicada “a Agostinho da Silva”, apesar de riscado pelo Autor), “Adolescente”, “Bairro”, “O Poema de Natércia” (título que substitui o de “Crepúsculo”, da 1.^o edição, dedicado precisamente “a Natércia Freire” e mantendo a mesma estrutura textual), “O poema de David” (que sabemos tratar-se de David Mourão-Ferreira, na medida em

que substitui o título “Ausente”, da 1.^a edição, dedicado ao escritor), “Cantar de Amigo”, “A Alguém”, “A canção de Matilde” (que se segue a “Praça da alegria” (título desenvolvido a partir de “Praça” da 1.^a edição) e que substitui o título “Uma voz de criança”, da 1.^a edição, dedicado “a Matilde Rosa Araújo” e cuja última quadra “Canta, na manhã clara, / Voz de perdão e amor, / E minha mágoa emba-la / Num breve esquecimento...” é substantivamente alterada, na 3.^a edição, de modo a transformar-se no terceto – o único do texto – “Vencida enfim a Noite, / uma voz de criança / canta, na manhã clara”; evidencia-se, porém, que a linha que termina este texto é resgatada da primeira que abre a última quadra do mesmo texto da 1.^a edição), “Retrato I”, “Inscrição”, “A um Poeta” (apesar de na 1.^a edição o nosso Autor ter organizado este texto como sendo um “memorando” a “Manuel Ribeiro de Pavia”), “Anunciação” (texto em que, na 1.^a edição, L. A. sugere, em tinta azul manuscrita, que se altere a forma verbal “vence”, na primeira linha da segunda estrofe, para “rompe”, mas que não é reiterada na 3.^a edição), e “Adeus”, único poema em itálico e texto inexistente na 1.^a edição. Quase a fechar a 3.^a edição, antes do índice e dos agradecimentos (ato não expresso explícita e graficamente na 1.^a edição), lemos em “Marginália Crítica resumida” (também ausente na edição mais anterior) testemunhos de vários amigos das Letras “Sobre Dádiva [1949]” e “Sobre Diário Íntimo [1975]” anteriormente publicados (e nesta edição transcritos) em periódicos – jornais e revistas – da época, refletindo justas e favoráveis apreciações sobre estas mesmas peças poemáticas de L. A.

Um outro elemento acrescentado na 3.^a edição refere-se ao já anteriormente mencionado “Trecho epistolar inédito de Jorge de Sena”, um espelhamento do espírito preocupado do amigo pelas razões que afastam L. A. do tempo necessário de dedicação à “poesia [que] necessita [...] de um certo descanso e certa libertação das pressões quotidianas”.

(Ainda) Sobre a questão do modelo de dedicatórias que repete, numa perspectiva mais transversal de alargamento, da 1.^a edição, deve-se a sua necessidade sentida pelo nosso Autor ao facto de no seu íntimo concordar que um Poeta se faz pela partilha da Palavra com uma plêiade sólida de voos gritados que o acompanham ou o aceitam em sua deslumbrante companhia. Aproveitam-se as palavras de L. A. fixadas em “Nota do Autor” para se justificar que “Mantive, ampliado, o critério seguido nas dedicatórias textuais: porque numerosas [...] abrangendo, a par de companheiros de jornada, alguns – escritores ou não – que já partiram.” Serve a mesma nota para o nosso Autor mencionar a sua gratidão – carácter que tão bem lhe conhecemos – para com todos os “companheiros” presentes ou ausentes, conhecidos ou não (“não conheci Pessoa, Pascoaes, Schmidt, Brandão”, apesar de a eles dedicar algumas palavras, em modo e tempo poético, de admiração literária) que se distendem em lugar de destaque epigráfico a iniciar cada composição literária ao longo da “obrinha” (expressão diminutiva estabe-

lecida pelo próprio L. A. nas páginas da “Nota”, embora jamais diminuindo a elevada qualidade da peça em análise).

Numa observação mais atenta, e num prisma que se tenta que seja comparativo, entre as duas edições em análise, determinam-se as seguintes diferenças – quando nos situamos no pormenor dos títulos adotados e no seu conteúdo acolhido por cada imagem poética estruturada nas suas linhas sintáticas:

Em “Novela” (já referido anteriormente tratar-se do texto que inicia o conjunto “Dádiva” da 1.^a edição e, no que respeita à 3.^a edição, terceiro de um grupo de três poemas que formam a estrutura de “Juvenília”): a primeira estrofe sofre alterações significativas de material vocabular, resultando numa necessária reestruturação sintática. Para se compreender o que se acaba de assinalar transcrevem-se as linhas que exemplificam o que se pretende revelar – uma situação que se repete ao longo de ambas as edições e que é, em muitos casos, o resultado impresso das anotações feitas pelo nosso Autor, manuscritamente a lápis ou tinta azul, sobre a 1.^a edição.

Para melhor analisarmos este aspeto, optamos por confrontar, em duas colunas, a primeira estrofe do poema de cada uma das edições, na qual se cartografam essas variantes:

Novela (1.^a edição)

Aquele desejo

De construir uma vida

Que só a mim pertencesse

Não passou duma ilusão

Que derruiu, fatalmente.

Novela (3.^a edição)

Aquele desejo

de chegar a uma estrela

e a ela só pertencer

foi apenas ilusão

Que derruiu, fatalmente

A “Novela” da 1.^a edição revela-nos a intimidade do “desejo” “De construir uma vida / Que só a mim pertencesse / Não passou duma ilusão”, enquanto a 3.^a edição *reproduz* um “desejo” diferente “de chegar a uma estrela / e a ela só pertencer / foi apenas ilusão”. No poema “Adolescente” é suprimido – na 3.^a edição – o pronome possessivo “minhas” da última linha da primeira quadra, bem como as duas últimas linhas “Fazer da vida o que mais / E melhor me aprouvesse...” da quadra seguinte da 1.^a edição. A “Alentejo” é acrescentado ao próprio título, na 3.^a edição, a data mencionada a lápis pelo Autor na 1.^a edição, *i. e.*, “Alentejo, 43”.

O poema “Sede” da 1.^a edição sofre, quando o trabalho de depuração de L. A. permite a concretização de uma 3.^a edição, um processo de alteração mais profundo ainda, a começar pelo título que passa a ser conhecido por “Prece”. Para que melhor se perceba a diferença entre as edições, e que se traduz num

abismo que, ao contrário de se afundar, abraça-se numa comunhão de partilha conciliadora, optou-se por se transcreverem ambas as estruturas.

Sede

Ó luz peregrina
 No céu a fulgir:
 Desce à minha vida,
 Poisa na minha alma,
 Redime o meu ser!
 Que este caminhar
 Pelo mundo, à toa,
 Sem amor nem esperança
 (E o tédio a crescer,
 E a noite mais densa.
 Gélida, silente...)
 Já basta! Tem pena,
 Ó luz peregrina,
 Da alma a morrer.
 Vem!... e enflora
 De graças e cânticos
 A noite que somos.
 Em nós estremeça
 A vida invivida.
 E nela amanheça
 Um sonho, uma estrela!

Prece

a Adeodato Barreto
 Ó luz peregrina
 no céu a fulgir:
 desce à minha vida,
 poisa nesta alma,
 redime este ser!
Tanto caminhar
 pelo mundo, à toa,
 sem réstia de esperança
 (e o tédio a crescer,
 e a noite mais densa,
 gélida, silente...),
 já basta! Tem pena,
 ó luz peregrina,
 da alma a morrer.
 Vem!... e enflora
 de graças e cânticos
 a noite que somos.
 Em nós estremeça
 a vida invivida,
 e nela amanheça,
 ó luz!, o meu dia.

Excetuando os detalhes – importantes, contudo, pela sua estratégica retórica – de pontuação e de alteração de muitas das caixas altas para caixas baixas, que permitem já de si e em primeira instância diferenciar ambos os textos, os sublinhados (estratégia nossa para mais facilmente se detetarem as diferenças) evidenciam o que a diferença titular denuncia, sendo marca de destaque de cada texto: não se tratando de uma reprodução, estamos diante de uma reescrita? Ou estaremos, de facto, a meditar sobre a reprodução de um mesmo sentimento que se sublima por meio da alquimia frásica do nosso Autor? Que ilações se poderão deprender: uma lateralidade, um distanciamento, uma aproximação?

O mesmo exercício se poderia fazer a partir de uma pequena, contudo significativa, pela sua posição na estrutura frásica, contração da preposição “de” com o artigo definido “o” no poema “Aceitação”: “Do passado / Ressuma humilhação”

(1.^a edição); “O passado / ressuma humilhação...” (3.^a edição)

Em “Domingo” a tendência da reescrita propositando o desenvolvimento do sentimento que cresce, amadurece e se desenvolve levou a que na 3.^a edição não se antecipasse uma pequena incongruência de sentido que se estabeleceu no texto ao ser impresso e passando para a fase da circulação comercial: d’ “E toda a gente tem escrita no rosto / Quanta traição da vida!” (1.^a edição) o tempo acabou por estabelecer na 3.^a edição de 2011 o desvio de concordância d’ “e toda a gente tem escrita no rosto / quantas traições sem nome!”

Em “Nada mais quero” percebe-se, pelas diferenças entre as edições em análise, a tranquilidade que o distanciamento temporal imprime aos sentimentos, porque uma perturbação maior se espelha em

*Nada mais quero do que este silêncio,
Este abandono, aqui, longe de minha mãe,
Sem um amplexo de carinho e perdão
Para os meus erros... Ah, não, nada mais
Que esta humildade, esta tristeza mansa
Este suave remorso de existir,
Esta grata saudade dos meus mortos, esta
Renúncia a todas as frágeis alegrias.*

*Sim, dai-me apenas este silêncio – e basta.
Vida, deixa em paz meu coração! Esquece [...] (1.^a edição);*

ao contrário de um nítido

*Nada mais quero do que este silêncio, [da 3.^a edição]
este abandono, aqui, face ao Nocturno Ser
(e tu, mãe, lá tão longe!)...*

*Ah, não, nada mais
que esta humildade, esta mansa tristeza
este antigo remorso de existir,
esta saudade dos meus mortos vinda, esta
renúncia a todas as frágeis alegrias.*

*Dai-me apenas este silêncio – e basta.
Vida, deixa em paz meu coração! Esquece [...].*

Ainda longe, porque demasiado próximo das circunstâncias que contextualizam o sentimento limitado textualmente, da aparente tranquilidade que cinzela o poema na sua 3.^a edição, agrava-se o “abandono” (da 1.^a edição) “Sem um amplexo de carinho e perdão / Para os meus erros...” “longe de minha mãe”

reiterado pelo advérbio de afirmação “Sim”, que “face ao Nocturno Ser” na 3.^a edição se aquieta numa “mansa tristeza” e num já “antigo remorso de existir”.

“Nocturno I” ou “Instante” são apenas dois exemplos do que não raro se observa ao longo da flutuação poética inspirada do nosso Autor: pequenas alterações/substituições, no interior dos textos, de poucos vocábulos que mais não refletem – ou muito nos transmitem – do que a importância de adaptar a produção escrita à essência que a pensou, ou seja, o ato mental do criador que a acompanha ou dela se tenta aproximar: “Uma outra vida mais bela, / A verdadeira!” (1.^a edição) amadurece e, pela experiência, faz-se “uma outra vida mais bela / e que eu amo...” (3.^a edição); do mesmo modo que o “Instante”, da 1.^a edição, “Que embala e adormece” nunca poderia continuar a ser o mesmo “que adormecendo embala” (3.^a edição).

Encerrando momentaneamente o ainda inconcluso

Situações como as descritas anteriormente recuperam-se, resgatam-se ao longo de ambas as edições, sem, porém, se repetirem, pela razão de que o pano que as desvela jamais pudesse ser o mesmo; daí a necessidade de se adicionarem – como os anos que a uma vida a preenchem e a enriquecem – às páginas do *Diário Íntimo* de Luís Amaro textos outros, como “Quase” ou o já citado “Adeus”, um “adeus” contudo nada fechado; um “adeus” aberto a uma interessada e mais completa análise textual destas duas edições, partindo da mesma premissa do nosso Autor de a vida ser um processo em construção, assim também todo o registo criativo em que ela se esboça e do qual ela se transmite idealizando uma cuidada reflexão que da sua “rudeza” “ao fim da longa estrada / só quisera cantar a tua alma / exangue da jornada / e tanta cruz vencida!” (“Adeus” – 3.^a edição).

Assim sendo, e numa tentativa de resposta – assegurada unicamente pela nossa subjetividade – às questões levantadas anteriormente, acreditamos que no processo de construção poética do nosso Autor, mais do que uma reescrita, o seu labor oscila entre o resgate da palavra e a “dádiva” abençoada da natureza que, na lentidão que as águas suspendem na rigorosa, embora bela, estalactite, na espera demorada do esmero do Belo, partindo de uma dor funda em abismo invertido, procura, pelo distanciamento, a aproximação desejada até si, num processo reminiscente e doloroso, em que o censor se confronta com o criador num poço de mágoa, fundo e sem o eco que expanda a dor. A lateralidade é a sua única defesa que lhe permitirá subir o poço... quando bem o desejar. Porém, no “Crepúsculo”²⁷ desse entretanto, não raras vezes preenchido pelo esvazia-

²⁷ Luís Amaro, *Diário Íntimo: Dádiva e outros Poemas*, 1.^a edição, Lisboa: Iniciativas Editoriais,

mento de quem o pensa, o nosso Poeta murmura se será “Saudade o que sinto / no íntimo da alma / e segreda baixinho? // Calou-se o mundo. Já / me não perturbam vozes / alheias... Estou sozinho [...]”²⁸

1975.

²⁸ Luís Amaro, *Diário Íntimo: Dádiva e outros Poemas*, 3.^a edição, s.l.: Editora Licorne, 2011.

Uma arqueologia da poesia de Sebastião da Gama

Ruy Ventura¹

Não é tarefa fácil escrever sobre a poesia de Sebastião da Gama (1924-1952), autor que punha a ridículo grande parte da exegese literária, desconfiando das suas intenções² e desprezando a opinião judicativa dos críticos³. Talvez o melhor caminho seja assumir a posição humilde que defendia: *“O que lemos, não é senão o que todos podem ler. Nós não inventamos nada: o nosso mérito foi apenas o de sermos honestos leitores, atentos leitores”* [SA, 92]⁴. Nega-se a *“invenção”* enquanto delírio ou fantasia, embora se acolha a *inventio* (ou descoberta), que bem pode ser apenas encontro resultante da serendipidade. Sei, assim, que nunca sairei de um demorado processo de aprendizagem da incerteza, pois não pretendo

¹ Poeta e investigador.

² *“Às vezes, secretamente, rio da inutilidade dos ensaios; dos artigos; das palestras; dos papéis quaisquer ou quaisquer paleios que pretendam dizer o que determinado autor disse de maneira definitiva e sua. Tais ensaios, tais artigos, tais palestras, não é verdade que é a sua velada intenção chamar os olhos do público para quem os escreveu?”*, declarou numa conferência sobre a poesia amorosa de Bocage [SA, 92].

³ É desconcertante o poema que Sebastião da Gama enviou da Arrábida a David Mourão-Ferreira em Maio de 1946: *“Estou-me matando prós críticos. / Hei-de cantar o que muito bem me apeteça. / Hei-de sentir, hei-de pensar, hei-de berrar o que muito bem me apeteça. / Um grande raio que os parta mais às suas sentenças. // Se me der na maluca desato para aí a dizer palavras / ou a escrever sonetos de Camões / começados do fim pró princípio / e com os acentos todos trocados. // ... // Deixem-me cá sossegado a fazer versos / marrecos ou escorreitos ou anémicos ou cheios de sangue na guelra / mas de toda a maneira versos / – uma coisa melhor que todas as suas pretensões, / todas as suas ciências, todas as suas opiniões / e que mais belos do que eles só uma flor encarnada a nascer em cima de um telhado / sem se importar de saber se olham para ela ou não...”* (in Mourão-Ferreira, 1980: 233). Permanecem inéditos em livro estes *“Versos fora dos Eixos”*... São certamente de uma reacção contra Jorge de Sena que, sobre *Serra-Mãe*, havia publicado linhas muito severas no n.º 2 do *Mundo Literário*, editado a 18-5-1946 (cf. Santos, 2008: 75 e 79).

⁴ Ao contrário da restante bibliografia, os livros de Sebastião da Gama são citados usando apenas a sigla e o número de página.

ditar legislação (como diria António Maria Lisboa). Desejo tão só “*proceder a aproximações*”, encontrando “*verdades contextuais ou sentidos inerentes à rede de relações de que emergem*”, como propôs Silvina Rodrigues Lopes, dado que a hermenêutica do texto poético nunca poderá procurar “*uma verdade apofântica*” nem visar o estabelecimento de “*juízos exactos*” (Lopes, 1990: 7).

É temerário escrever sobre uma obra que todos pretendem conhecer. Gama faz parte do grupo desditoso de poetas cuja notoriedade tem toldado a leitura da sua poesia. Serão raros os leitores de poemas escritos em português que não se tenham deparado com versos do escritor de Vila Nogueira de Azeitão. Não creio, todavia, que seja abundante o número daqueles que os tenham abordado sem preconceitos, sem paixão ou com frieza analítica.

Vários obstáculos vêm impedindo ou dificultando o acesso ao cerne da poesia de Sebastião Artur. Entre eles, permito-me sublinhar: a) *a simpatia* gerada pela sua figura junto dos seus contemporâneos, alguns ainda vivos, que levou a uma inaudita mitificação do autor empírico e, em consequência, à sobrevalorização da sua biografia em detrimento da obra produzida; b) *o mito da sua espontaneidade* na construção poética, que conduziu ao menosprezo ou desprezo da trama inter e intratextual que matiza e enriquece o conjunto dos seus poemas; c) *uma leitura desatenta do seu idiolecto* (da sua linguagem, por vezes chã), com base em preconceitos ou exegeses apressadas e superficiais; d) *o confinamento tópico* dos seus referentes textuais, retirando-lhes toda a carga simbólica e arquetípica; e) *a recepção “adolescente”* da sua poesia (cf. Mourão-Ferreira, 1980: 227), que nos últimos sessenta anos não pára de gerar uma miríade de epígonos, por vezes serôdios, em formas para-literárias, atidas à aparência e pouco à essência de quanto escreveu.

Estes cinco obstáculos têm originado tanto uma adesão entusiasta mas acrítica e parcial, com notável falta de entendimento dos meandros de uma tessitura complexa, quanto um olhar desconfiado, preconceituoso e até hostil. A leitura tem sido desfocada. Em vez de iluminar o texto, descobrindo-lhe os meandros, tem dado realce ao ser que lhes ofereceu paternidade autoral e aos passos e peripécias da sua curta vida de vinte e sete anos. Devendo auxiliar a interpretação da estrutura simbólica e arquetípica que dá solidez aos poemas, tem-se demorado a encontrar neles uma representação da natureza enquanto paisagem e pouco mais. A existência sobrepôs-se à escrita, mesmo contra a vontade do poeta, com o avultar de uma personalidade cativante cuja sublimação da dor transformou o ser humano em exemplo e herói aureolado, próximo da santidade. Tudo se agravou num mal-entendido gerado pelo confronto com uma linguagem e com um estilo aparentemente desajustados e imperfeitos. Como se isso não bastasse, a dificuldade de muitos leitores na ultrapassagem do sentido literal dos poemas tem originado uma insistente centração da sua poesia num espaço restrito (a

Arrábida), a qual vem esquecendo que a *serra*, em Sebastião (e, já agora, em frei Agostinho da Cruz), pouco tem do seu estatuto natural, orográfico e paisagístico, sendo sobretudo um sistema simbólico “*visto*” que se transformou, nos versos, em “*símbolo pensado*” (cf. Belchior, 1960: 15-16, 23), desvelado ou mesmo revelado.

Nasce de tudo isto o dever de demonstrar o quanto os seus poemas são o resultado de uma construção consciente e alicerçada e não secreções de um ser pouco culto. Neles, a linguagem e o estilo correspondem a uma tradição longa, aí transfigurada e melhorada a partir da leitura do meio físico e cultural, não enquanto referente e cenário, mas enquanto instância simbólica cujo cerne se atinge, se compreende e se expõe na sequência de uma desmaterialização universalizante.

Correndo o risco de ser demasiado reactivo na minha abordagem, decidi voltar às origens, ou seja, regressar às fontes primárias, lendo e relendo sem preconceitos os poemas e outros textos de Sebastião e, depois disso, procurar a nascente, a matriz, de onde tem vindo a sua torrente. Trata-se de um trabalho arqueológico, na medida em que visa a decifração de um “*sentido interior, escondido, e assim vedado a uma leitura simplesmente externa e aparente*” (Costa, 1996: 71), sabendo de antemão que *arkhé* tanto pode ser o ponto de partida quanto o fundamento ou uma potência superior.

É difícil compreender com suficiência grande parte da obra de Sebastião da Gama sem perspectivar, ponderar e apresentar o quanto a poesia – vocábulo, conceito e centro irradiante – significa nos seus textos. Os seus livros entretencem declarações sobre esse núcleo significativo, mas nem sempre se vislumbra o seu alcance. Não sendo possível transcrever e analisar todas as ocorrências dessa palavra, é ainda assim necessário abordar alguns trechos, paradigmáticos de quanto pensava ou intuía. Para que o quadro seja mais completo, terei ainda de ler com igual cuidado um punhado de asserções sobre o poeta enquanto figura e ser escrevente e sobre o poema enquanto lugar textual e artefacto.

O *poeta*, na obra do autor de *Cabo da Boa Esperança*, autofigura-se como instrumento musical tocado pelas mãos de Deus⁵ e, simultaneamente, como cantor e instrumentista que recebe o sopro divino⁶, ainda que precise de purificação para executar a melodia⁷. Convocado pelas suas capacidades transmissoras, ex-

⁵ “*A corda tensa que eu sou, / o Senhor Deus é quem / a faz vibrar... // Ai linda longa melodia imensa!... / – Por mim os dedos passa Deus e então / já sou apenas som e não / se sabe mais da corda tensa...*” [SM, 27].

⁶ “[...] *retesaste as cordas, / com Teu amor as afinaste / e me chamaste / à tarefa sublime de tangê-las. // E eu sinto o Frémido, Senhor! / Sinto o sopro que Tu me inoculaste / ao dar-me a Tua bênção. / Dentro de mim é Som: o eco longo / de uma nota sem fim e sem começo.*” [SM, 31].

⁷ “[...] *não consegue a minha mão, / que o lodo fez e o lodo maculou, / passar à Harpa a Grande*

pressivas e executantes, julga-se indigno e preferiria renunciar⁸. Ainda assim, relutante, cumpre o seu dever, mas percebe que deve desprezar e rejeitar a notoriedade pública e procurar ser indistinto dos seus semelhantes, tornando-se anónimo para juntar a sua voz à deles⁹. Responsável pelo desencanto da realidade, ao realçar apenas a sua imanência, desprezando o seu cerne misterioso, é – como outros autores de poemas – um ente angustiado e absorto perante a morte da poesia inerente ao mundo tangível¹⁰.

Entendendo que a poesia não pertence à terra nem aos homens, esse ser escrevente usa todavia os seus ardis (as suas manhas) para enlaçá-la, chamando-a ou invocando-a, fazendo-a descer pela prática de uma acção ritual, litúrgica ou teúrgica¹¹. É verdade que o *poema* e os versos daí resultantes são meios imperfeitos, insuficientes, falsificados até¹². Referindo que a obra de arte deve ser orientada por um desejo de comunicação (só se realizando plenamente na recepção) e chegando a criticar os textos que abrem portas apenas a um curto número de leitores, não deixa de asseverar que nos poemas pouco interessa o tema¹³, a sua obscuridade ou clareza, sequer a sua vinculação à sociedade, às suas convenções expressivas e aos seus problemas¹⁴ (o que não significa isola-

Vibração. // – Vem lavar-me, Senhor! [...] / Filtra a minha impureza [...] [SM, 32].

⁸ “[...] seja eu somente, assim purificado / e liberto do corpo, enfim, mais uma corda / na Harpa que me tinhas destinado. // Ai o cantor indigno que fadaste!... [[...] // – Que eu seja apenas Som que um outro cante / e, na renúncia de mim, / igual a mim um dia me alevante!...” [SM, 32].

⁹ “Andamos todos enganados. / Palmas, delírio, louvores nas gazetas... / Não foi p’ra isto, Poetas, / que fomos convocados. // Erga-se a nossa voz despercebida. / [...] / Seja simples, discreta como a Vida. // Não pousámos no chão / p’ra falarem de nós. / Pousámos, p’ra juntar a nossa voz / à dos outros irmãos. // [...] // Indistintos cantemos [...]” [E, 78-79].

¹⁰ “Antes dos Poetas nada havia / que um halo de mistério não toucasse. / Os Poetas vieram e desfez-se / o véu etéreo de Poesia. // [...] os Poetas vieram e mostraram / que as coisas eram belas como eram. / Para a gente de juízo deixaram elas de ser belas / e cada um chorou ter-se enganado. // Agora todos vão com pressa para a Morte. / Ninguém pára a olhar as ondas nem as ervas. / Só os parvos dos Poetas / contemplam encantados o falecido encanto.” [E, 45]. “A Poesia morreu toda nos lagos, / [...] / E os Poetas estiolam de inacção e de angústia, / porque sabem de cor onde a Poesia está / mas também sabem de cor que ela está morta.” [E, 46].

¹¹ “Acho que o verso não é um vaso, um molde, uma carne em que a Poesia tome forma [...]: é uma espécie de laço, armado pela manha do Poeta, a ver se a Poesia, incauta, vem ao chamamento; ou um rito, uma invocação que a faça descer.” [SA, 146].

¹² “Que me importa, meus versos, que vos tomem / (e eu vos tome também) por chaves falsas, / se vós me abris as portas verdadeiras?” [CBE, 29].

¹³ “[...] a nobreza da Poesia [...] está [...] nisso de não querer saber da convenção que faz de uns temas poéticos, de outros apoéticos.” [SA, 119].

¹⁴ “[...] pode muito bem a obra que mais se realiza pesar menos do que aquela que se realiza apenas junto de um escol de leitores. Foi mais em função da largueza da sua humanidade, coadjuvada embora pela sua expressão em Poesia, do que em função desta que ela venceu. § Se a Poesia existe de facto num verso «para os raros apenas» – ele que seja incompreendido, desdenhado, // esquecido, que a Poesia lá permanecerá, inviolada, esperando a vinda dos que a descubram.” [SA, 246-247]. “Só por teima nossa, humaníssima, em reduzir todas as coisas a nós próprios, é que exigimos à

mento ou menor preocupação com os dramas existenciais). Interessa sobretudo que abram “*portas verdadeiras*” [CBE, 29].

A *poesia* é assim vista como uma emanção que desce e se alarga na descida¹⁵. Talvez hipóstase manifestada no som ou na música (cf. SM, 27), permite um encontro com a certeza, com a alegria e, sobretudo, o regresso à beatitude do início¹⁶, porque “*ao princípio era ela*” [SA, 247], enquanto cerne criativo anterior ao surgimento do homem sobre a Terra e enquanto núcleo/nódulo essencial e indestrutível¹⁷, à espera de uma leitura infinita, pois o seu conhecimento integral é impossível.

Essa poesia geradora confronta o poeta (e o leitor?) com a sua ignorância, com o não-saber, sendo inalcançável a definição da sua “*presença misteriosa*” [SA, 146] e, também, da sua existência e revelação. Tendo por atributo principal a Vida, não tem um carácter enigmático, tornando antes presente um mistério (o mistério) – ao qual Sebastião recusa a sua compreensão plena¹⁸, sabendo-o irredutível, inapreensível e incognoscível.

Perdoe-se-me a longa paráfrase. Dispensado um fastidioso rol de citações, pareceu-me ser este o meio mais eficaz (ainda que imperfeito) de apresentar em síntese o pensamento e a estrutura conceptual de Sebastião, expressos nos seus poemas e nos seus ensaios. É agora necessário ponderar estas considerações, não dispensando no entanto a consciência de que a acronia destes textos e das ideias aí expressas ou sugeridas será decerto lida como anacronia por muitos leitores contemporâneos, interessados sobretudo em surfar a última onda crítica ou literária, mesmo que seja vazia ou rebarbativa.

Num simbolismo místico, o autor de *Campo Aberto* sublima a lição de Verlaine, poeta de que era assíduo leitor (cf. Santos, 2008: 224). Com ele compreende que a poesia e a literatura são realidades textuais e espirituais bem distintas e, desprezando com o autor de *Jadis et Naguère* a eloquência¹⁹, dá primazia à velatura, à sugestão e sobretudo à música que eteriza e eleva (cf.

Poesia que ela valha tanto mais quanto mais se nos aproxima.” [SA, 247].

¹⁵ “*Foi descendo [...] que a Poesia se foi encontrando cada vez mais vasta.*” [SA, 119].

¹⁶ “*Viesses tu, Poesia, / e o mais estava certo. / [...] // Que alegria mereço, ou que pomar, / se os não justificar, / Poesia, / a tua vara mágica? // [...] // Ó Poesia!, viesses / na hora desolada / e regressara tudo / à graça do princípio...*” [PSV, 31-32].

¹⁷ “[...] *Voluntariamente nos esquecemos de que ao princípio era ela e de que os homens podiam não ter nascido que nem por isso ela seria menos viva.*” [SA, 247].

¹⁸ “[...] *que presença misteriosa é essa, como se revela, como existe? Por mim furto-me à resposta.*” [SA, 146].

¹⁹ Também Teixeira de Pascoaes, mestre escolhido ou aceite por Sebastião da Gama, segue a mesma lição, desenvolvendo-a, sublimando-a e elevando-a (cf. Pascoaes, 1992: 113). Disso se falará mais adiante.

Verlaine, 1994: 168 e 170)²⁰. É grande a importância desta arte na obra que venho lendo, como alguns já notaram com perspicácia (cf. Mourão-Ferreira, 1989: 122-125). Deve no entanto perspectivar-se o seu real papel simbólico e significativo. Repare-se que o poema, quando nasce da passagem da mão de Deus pelo poeta-corda-de-instrumento, é "*apenas som*" nascido da vibração divina, "*linda longa melodia imensa*" [SM, 27]. A gradação é crescente: primeiro "*linda*" (belíssima, mas também *lídima*, legítima, como se dizia no português antigo), depois extensa e por fim imensurável, a melodia resulta de uma intervenção sobrenatural. Com Teixeira de Pascoaes – um dos seus mestres, ao lado de José Régio (cf. Santos, 2008: 75; Viana, 1977: 270) –, parece atribuir à música uma dimensão simultaneamente física e metafísica, residindo nela a essência do cosmos e o cerne de uma verdade sagrada que só aí é possível encontrar (cf. Pascoaes, 1992: 131 e 135). É portanto manifestação: epifania, hierofania e, sobretudo, teofania. Sebastião da Gama poderia ter escrito como Dalila L. Pereira da Costa, sua irmã colaça:

[...] *o conhecimento pela poesia antecederá imediatamente o da mística e este, o da música estes últimos, como extremos possíveis noéticos; e eles por si mesmos, como formas diversas da teologia, em aproximações unânimes da Fons Vitae: em si, no seu claro mistério, como o de todo inapreensível, incognoscível.* (Costa, 1999: 78).

À luz da epígrafe de *Serra-Mãe* compreendem-se melhor algumas das suas afirmações antes comentadas. Com os simbolistas e com o vate do Marão, acreditava no "*poder gnóstico da arte*" (Guimarães, 1988: 32). Tinha no entanto consciência da imperfeição do poema enquanto "*chave*" que, sendo humana, lhe permitia contudo a abertura das "*portas verdadeiras*" [CBE, 29]. A imagem criada é plenamente religiosa e judaico-cristã. Basta recordarmos que Maria é chamada "*Porta do Céu*" nas *Litanias Lauretanas* e que Cristo afirma numa alegoria registada no *Evangelho segundo São João*: "*Eu sou a porta. Se alguém entrar por mim estará salvo; há-de entrar e sair e encontrará pastagem. [...] Eu vim para que tenham vida e a tenham em abundância. Eu sou o bom pastor.*" (Jo 10, 9-11).

A imperfeição, a insuficiência e a menoridade do poema e do trabalho poético leu-os, entendeu-os e aprendeu-os Sebastião com seu irmão e mestre frei Agostinho da Cruz²¹. Compreende todavia a sua necessidade, como escadas que

²⁰ Afirma Paul Verlaine em "*Art Poétique*": "*De la musique avant toute chose, [...] // [...] De la musique encore et toujours! / Que ton vers soit la chose envolée / Qu' on sent qui fuit d' une âme en allée / Vers d' autres cieux à d' autres amours. // [...] / Et tout le reste est littérature.*" (Verlaine, 1994: 168 e 170).

²¹ "*Sem silabas medir, e sem trovar, / Se logre dos conceitos, que de cima / Pelo de cima, fazem suspirar. // Escuse de limar em prosa ou rima, / Porque sem se limar a rima ou prosa, / Nem por isso no Ceo menos se estima.*", escreveu frei Agostinho da Cruz na sua "*Elegia XV*" (Cruz, 1994: 213).

levam ao encontro de uma verdade secreta, porque sagrada, sendo o verso uma criatura canhestra que é preciso pôr no mundo para que se abra o pórtico do amor divino, ou seja, do Criador e da criação. Daí que Gama compare o texto a um laço – recordando o *lac d'amour* que representa na iconografia e na poesia medieval a união entre o homem e Deus – e lhe conceda um estatuto ritual [cf. SA, 146]. O amor divino está no centro dos poemas e da devoção do franciscano; creio que ocupa um lugar similar na obra do escritor de Vila Nogueira. Ambos procuram uma liberdade que é *metanóia* e libertação, a qual depende de “*trazer o pensamento / Aceso na divina saudade*” (Cruz, 1918: 29 e 50) que, como bem viu o autor de *Marános*, é uma síntese entre a memória material humana e a esperança redentora e divina (cf. Pascoaes, 1987: 121).

Dito isto – e muito mais se poderia dizer – penso que o leitor já não será muito surpreendido se se associarem duas expressões anteriormente referidas. Na sua tese de licenciatura, o nosso poeta escreveu que “*ao princípio era ela*”, a Poesia, acrescentando que os homens poderiam nem ter sido criados “*que nem por isso ela seria menos viva*”, qualificando-a páginas antes como “*presença misteriosa*”, inapreensível pelos cinco sentidos, não sabendo dizer “*como existe*” ou “*como se revela*” [SA, 146 e 247].

Ao princípio era a Poesia... Parece-me claro que “*Poesia*” é, nas palavras de Sebastião Artur Cardoso da Gama, um sinónimo do “*Verbo*”, na acepção que lhe foi concedida pelo apóstolo João, esse discípulo amado (“*en arkhê ên ô logos*”, “*in principium erat verbum*”): “*No princípio existia o Verbo; o Verbo estava em Deus; e o Verbo era Deus. No princípio Ele estava em Deus. [...] Nele é que estava a Vida de tudo o que veio a existir. E a Vida era a Luz dos homens*” (Jo 1, 1-4). *Verbum* é a tradução latina de *lógos* que, por sua vez, corresponde a um dos termos aramaicos (*memrá*) usados para não se pronunciar o sagrado tetragrama YHWH (cf. S/A, 2002: 1730). Na versão do autor de *Itinerário Paralelo*, tal pode ser dito usando o grego *poiésis*, enriquecendo a semântica joanina e elevando a teologia de frei Agostinho (cf. Cruz, 1994: 84), ao identificar a criação com o Criador. Se para o frade a criatura espelha ainda o Criador, dele sendo distinta, para o professor não se podem distinguir, sobretudo se estivermos a falar de um poema ou de uma melodia. “*Poesia*” é uma maneira de pronunciar o Santo Nome de Deus e de dizer Cristo e o Espírito Santo. Daí que não seja possível defini-la, embora se saiba que desce (como as línguas de fogo do Pentecostes), expandindo-se ao levar às palavras o poder suficiente para se organizarem enquanto poema e, sobretudo, enquanto música (talvez silenciosa)²², sombras ou imagens

²² Também aqui há um importante diálogo com Teixeira de Pascoaes, que afirma em *São Jerónimo e a Trovada*: “*Se a Física é musical, que será a Metafísica? O além da música terrestre é o silêncio divino.*” Declara ainda: “[...] o verbo é a própria música liberta, o espírito da Harmonia criadora, como que a sombra de Deus projectada numa lauda...” (Pascoaes, 1992: 131 e 135).

especulares de uma entidade superna (na tradição neo-platónica) e presença amorosa do divino entre os seres humanos.

Pode vislumbrar-se na obra de Gama o duplo movimento apresentado com tanta eloquência por António Telmo ao referir-se à Árvore da Vida: “*Esta árvore não cresce de baixo para cima, mas do alto para o abismo. Compete ao homem justo inverter em si a corrente que vem das alturas, concitando as vozes mais fundas do abismo a um cântico de louvor*” (Telmo, 1989: 23). Os poemas de Sebastião são esse canto de louvor, mas também (e complementarmente) um diálogo com o imanente e com o transcendente, percebendo o quanto não se podem separar, sendo o dualismo ultrapassado por um terceiro vértice na tríade: a palavra. E quem diz imanente e transcendente, diz corpo e alma, diz *éros* e *philia*, sublimados e elevados pelo espírito e pelo amor divino (*agápê*). A hierarquia é mais ou menos clara: no lugar inferior, *o poeta*; como intermediário ou dádiva, *o poema*; no vértice, *a poesia*, ou seja, Deus.

Parece que os jurados do exame de admissão de Sebastião da Gama ao estágio para professor o acusaram de usar uma “*linguagem [...] imprópria*” [SA, 91]. Do mesmo crime o acusaram alguns críticos da sua poesia. Um deles teve especial cuidado em treslar a obra do autor de *Campo Aberto*, transformando críticas que até poderiam ser justas (se isentas de preconceitos, justificadas e contextualizadas) numa diatribe conta uma expressão cujo alcance parece nunca ter de veras entendido (cf. Santos, 2008: 75 e 79).

Confesso: o discurso e os estilemas do poeta de *Serra-Mãe* podem gerar uma rejeição, se nos ativermos à letra e os recebermos avaliando-os pela bitola com que costumamos pesar tantos versos que por aí circulam em letra impressa. Infelizmente, até um dos seus melhores exegetas caiu nesse logro (cf. Belo, 1984: 129). Concordou com aqueles que defendiam (ou defendem) que se trata de “*um poeta pouco cultivado*” e não deu o devido ênfase ao processo de apoucamento do sujeito escrevente e, até, da linguagem em que se expressa, que desde uma idade muito precoce se lhe impôs, de modo a realçar uma glória mais alta (cf. Mourão-Ferreira, 1980: 234; SI 115, 1). Seria uma falácia e uma injustiça considerá-lo alguém pouco instruído. Não poderia ser assim, estando nós a braços com a dura consciência crítica da revista *Távola Redonda* (por vezes sem grande sucesso, diga-se) (cf. Viana, 1977: 268, 269; Santos, 2008: 68), com um poeta cuja erudição foi recordada por quem o conheceu de perto (cf. Mourão-Ferreira, 1980: 232-234) e com um acérrimo defensor da “*excelência artística [dos poemas], bem mais apta a lisonjear a nossa razão do que a própria razão das coisas*” [SA, 200]. Não devemos esquecer nunca que, mais do que as “*chaves*

falsas", lhe interessavam as "*portas verdadeiras*" [CBE, 29] que abririam ou poderiam abrir²³.

Talvez tenha razão David Mourão-Ferreira ao considerar os livros publicados em vida pelo seu amigo como uma "*epopeia de exaltação à vida*", resultante de uma "*aprendizagem mística da morte*", enquanto renascimento espiritual. Daí terão resultado algumas "*deficiências e influências*", bem como "*alguns trechos que [...] não pareciam estar ao nível geral da sua obra*", pois constituem elos de ligação, necessariamente menos perfeitos, numa trama narrativa geral (Mourão-Ferreira, 1980: 220-222). Concordo com essa leitura, se se aceitar que essa Vida na obra de Sebastião é algo diferente da vivência e da existência, como defendia o seu mestre (cf. Pascoaes, 1992: 66, 115 e 117) e ele também. Pensando assim, seguiam a teologia de João de Patmos, que considerava a Vida inerente ao *Lógos*, enquanto fonte criadora do espírito vivente e humano, como "*Luz dos homens [...] bril[ando] nas trevas*" (Jo 1, 4-5).

Na teologia poética de Sebastião da Gama, *mythos* e *lógos* associam-se para propor aos leitores uma via de regresso ao empíreo, a qual nunca se patentearia se não ocorresse, antes, uma assunção na sublimação jubilosa e paciente da dor e da finitude do corpo imanente, como porta de entrada nesse lugar transcendente onde se abraça o corpo luminoso e glorioso. Daí nasce, quanto a mim, o reconhecimento da imperfeição do poema face à perfeição de Deus-Verbo-Poesia. Percebendo isso, o autor de *Serra-Mãe* entendeu que era seu dever renunciar à notoriedade e até à autoridade ou paternidade de quanto escrevia, para que o homem ficasse "*Lá atrás*", pois não passava de uma ferramenta onde "*est[ava] presente, de um modo imaterial ou supra-subjectivo, uma coisa dotada de existência puramente tendencial*" (Belo, 1984: 124-125) – o trabalho poético.

A sua linguagem, por vezes desajustada dos cânones vigentes nos anos 40/50 do século XX, vem daí, dessa humildade extrema, desse alguém que sacrifica os benefícios da bela construção literária em favor da indicação de um esplendor mais alto e mais perfeito. Não sacrifica o "*símbolo visto*" e os seus atributos ao acabamento estilístico, para não ter de esconder o símbolo revelado (cf. Belchior, 1960: 15-16). Se o fizesse, ocultaria o que lhe fora dado desvelar, mostrar e oferecer aos seus semelhantes, pondo em causa a necessária sinceridade, sem a qual nunca se concretizaria o imperativo testemunhal.

Aceita, assim, os benefícios de uma "*poesia espontânea e imperfeita*", não confundindo o poeta com o versejador, nem o poema com a versificação [cf. SA, 146], ao mesmo tempo que põe em patamares diferentes a literatura e a expressão poética. Aceita, assume e constrói essa imperfeição, pois conhece a

²³ Continua o diálogo com o mestre: "[...] o ídolo é a arte e a beleza, à luz do sol, beijando-nos os olhos. Falso fala-nos do Deus verdadeiro. [...]", diz o autor de *Regresso ao Paraíso* (Pascoaes, 1992: 115).

lição de Teixeira de Pascoaes, que opõe o *"equilíbrio estático"* de uma *"poesia culta e perfeita"* à *"fuga desordenada e criadora [...]* visando um fim sobrenatural" do poema aparentemente menos polido. Segundo a teoria do poeta de *Regresso ao Paraíso*, nessa imperfeição textual assoma o Verbo, sendo *"a própria face da Vida"*, aproximando-se da natureza e ignorando *"as Academias, onde a poesia doméstica ostenta, aprisionada, o luxo do seu vestuário que é toda a sua pessoa"* (Pascoaes, 1987: 45). Parece saber, ainda com o seu mestre, que a poesia se opõe ao artifício, que a literatura é *"um produto industrial"* e que é sempre preferível escrever usando a linguagem *"rude e miserável de Deus"* a trabalhar uma *"burilada frase sedutora"* (Pascoaes, 1992: 113). A falsidade das suas *"chaves"* não é portanto fruto duma incapacidade ou de uma limitação. Nada mais é do que um estilema assumido e conquistado para dar resposta à necessidade de aceder a um lugar transcendente, depois de franquear *"as portas verdadeiras"*. Os poemas do escritor de Vila Nogueira são assim, na senda da escola portuense, uma expressão do sobrenatural (como ensinava Teixeira Rego) que, na sua teologia poética, se pode dizer Vida, Verbo, Poesia ou Deus²⁴.

Só por um lamentável equívoco Jorge de Sena pode ter escrito quanto escreveu (cf. Sena, 1983: 183), apesar de ter elogiado (timidamente e com reservas) a *"excepcional limpidez"* de alguns textos de Sebastião da Gama, capazes *"de uma singela concentração expressiva e também de uma fina transcendência do convencionalismo burguês"* (cf. Sena, 1983: 184). Acusando-o de se ter deixando levar e esmagar pela influência de vários autores, sobretudo de Pascoaes, aproveitando do seu idiolecto o que menos interessaria seguir (cf. Santos, 2008: 75-79), o poeta de *Metamorfoses* parece não ter entendido que estava a cair nos mesmos erros que imputava aos maus leitores do vate de São João de Gatão, embora com um propósito oposto àquele que vinha guiando algum devocionismo que, verdade seja dita, tão grotesca máscara foi colando ao rosto de Joaquim Teixeira de Vasconcelos. Ao vituperar o escritor arrábido, criticando-lhe com acrimónia *"um misticismo topográfico-literário"*, uma linguagem aparentemente menos tersa, a regulação do *"seu fôlego pela metrificação do Pascoaes difuso na Terra proibida"*, o jogo *"com intimismos do eu"* à Sá-Carneiro ou Régio, a *"facilidade sentimental"* e a sua ligação a uma *"poesia ínfima, efusiva e antiquada"* (cf. Santos, 2008: 79), caiu na mesma injustiça daqueles que só valorizavam no poeta de *Marános* a *"efusão lírica"*, o *"sentimentalismo lacrimoso"* e o carácter *"passivo e provinciano"* dalgumas das suas aparentes idiossincrasias (talvez por

²⁴ Há ainda alguns símbolos ou metáforas que em Sebastião da Gama são inseparáveis da preternaturalidade: a estrela, a árvore, a luz, a fonte, etc.. Na maior parte das ocorrências, são uma tentativa de combater a incapacidade expressiva gerada pela afinidade enigmática ou misteriosa, indeterminável, bem diferente da analogia presente em muitos outros símbolos, conforme viu Benjamin; daí a sua ligação à experiência musical (cf. Molder, 2009: 31-40), mesmo quando se trata de imanências observáveis, de *"símbolos vistos"*.

lhe parecer ver em Gama a reprodução dessa visão desfocada que, na sua opinião rigorosa, diga-se, não fazia jus ao filósofo do Marão). Tivesse Jorge de Sena reparado, com atenção, no fundo arquetípico e arqueológico da poesia do autor de *Campo Aberto* e teria notado, também ele, que aí estava – como em Teixeira – um autor dotado de estimulante, ainda que humilde, “*acuidade intelectual*”, capaz, também ele, de “*transfigurar um cristianismo muito pessoalmente entendido*”, criando um sistema referencial e místico virado para “*um futuro [...] motor de uma crescente humanização do universo*” (in Cuadrado, 2002: 6-7).

É certo que há na sua obra poemas de circunstância e menores, como há em todas, por mais altas que sejam. Isso não diminui, quanto a mim, a sua universalidade, ao contrário do que defendeu Ruy Belo (cf. Belo, 1984: 131), um dos seus melhores exegetas no bom prefácio de *Pelo Sonho é que Vamos*. A convocação estilística dos recursos habitualmente associados às produções da poesia oral, tradicional e/ou popularizante (cf. Belo, 1984: 131) surge, nos seus poemas, de braço dado com a coloquialidade tão característica do romantismo inglês (cf. Wordsworth, 1985: 61-89) e, depois, de vários movimentos novecentistas da poesia ocidental, alguns contemporâneos de Gama. Não há, assim, anacronia nos seus poemas, mas tão só acronia, resultante do seu desprezo pelas escolas que o rodeavam (cf. Santos, 2008: 54-55). Não parece, ainda, que se possa retirar da maior parte da obra de Sebastião qualquer dos predicados que fazem a universalidade da palavra poética: é significativa e não apenas expressiva; vence sem dificuldade o tempo da sua redacção; é, além do mais, abstracta, a partir do momento em que o concreto / visto se transforma em algo de imaterial, integrável na experiência de qualquer leitor (cf. Belo, 1984: 69-70).

Tal universalidade concebida nos seus poemas e nos seus ensaios e crónicas, não menos poéticos (se lidos numa perspectiva criacionista do termo, em que o ser humano surge como colaborador da divindade num mundo a fazer), não se pode todavia dissociar da equivalência/identidade entre Deus, o Verbo e a Poesia. Por isso defendo que em Sebastião e noutros autores do mesmo quilate, se pode ler um simbolismo místico (porque mítico), no qual a linguagem é entendida não enquanto peça de um jogo inconsequente nem enquanto instrumento meramente comunicativo, mas como trança em que se entrelaçam objectividade, subjectividade e metafísica, enlaçando aquilo que é possível enlaçar do sobrenatural. Estamos perante a superação de um dualismo, pela inscrição do terceiro termo, que clarifica, agiliza e confere movimento ao texto enquanto obra de arte. Daí que se possam aplicar a Gama as evidências atribuídas por Thelen ao seu mestre Pascoaes, que seguiu sem nunca dele ter sido epígono: nos seus poemas não há outro tema além da própria poesia (mesmo quando se trata de textos biográficos, oarísticos ou tópicos) e a poesia é tão só outra forma de dizer Deus, como superação do vácuo e da vacuidade (cf. Cuadrado, 2002: 9).

A poesia de Sebastião da Gama pertence a um veio arcaico que nunca deixou de oferecer ao mundo dos mais altos poemas. Dando expressão à verdade decorrente da visão de símbolos encontrados ou revelados que se transformam em símbolos pensados, os seus poemas lutam constantemente contra o esquecimento e, por isso, procuram instituir-se na proximidade de uma *alétheia*, que pode ser entendida como vitória sobre o olvido (*lethe*) ou como confronto com uma realidade divina, exterior ao ser humano, de onde a veracidade provém. Grande parte da sua obra é, assim, etimológica, pois procura a verdade da palavra, e simbólica, na medida em que assume plenamente o papel ligante, religador, do texto poético. Memória excessiva porque superna, sim, mas também lembrança e amnésia, os seus versos alicerçam-se sobre o sonho – veículo de comunicação com o empíreo, desejo/esperança que, não fugindo do concreto (natural ou obra humana), se estabelece no centro do homem como catalisador que permite um sentimento intelectualizado, instaura o silêncio (a música calada) e incita o corpo existente ao movimento comunicante, cooperante e colaborante, indispensável à elevação do ser vivente.

Dessa estrutura poética não se podem apagar os vestígios da doutrina definida pelo pseudo-Dionísio Areopagita, na qual o concreto não tem valor em si mesmo, sendo um instrumento mediador que permite o entendimento do inefável e do invisível, como símbolo reservado aos iniciados – aqueles que estão preparados para o entender com simplicidade e usando da contemplação. Embora haja rastros da hermenêutica que trata do evidente e do cognoscível, a teologia de Sebastião da Gama serve-se sobretudo do símbolo visto, no qual o indizível se une ao manifesto, expressando uma união misteriosa que nunca se poderá demonstrar nem desvelar por completo (cf. Areopagita, 2014: 277-278). Essa “*mística dos sentidos*” dá expressão à teoria da inter-relação entre a criatura e o Criador, tão alicerçada na tradição veterotestamentária, mas adquirindo especial notoriedade nos escritos de São Francisco de Assis e de frei Agostinho da Cruz (cf. Ventura, 2014: 9) e nalguns trechos de Santa Edith Stein (1891-1942).

Afinal, o autor de *Campo Aberto* é um simbolista místico, segundo ousei escrever noutra local deste texto. Como Charles Baudelaire, traduz na sua poesia uma miríade de correspondências, ao reconhecer na natureza “*un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles*”; também ele descobre uma floresta de símbolos, onde “*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*”, a qual provoca uma reacção extática, profética e poética – “*Ayant l' expansion des choses infinies, / [...] / Qui chantent les transports de l' esprit et des sens*” (Baudelaire, s/d: 16). Diverge no entanto do mestre francês, tirando consequências desse transporte e dessa ponte que vê e encontra. Entende que a poesia assim entrevista é anterior e superior ao poema que possa nascer e ao poeta que o vai escrever.

Mesmo que nem sempre perceba a insuficiência da irmandade entre a natureza e o homem como alimento de uma experiência mística – “*desde que voltei os meus olhos para o Mundo / e tratei por Irmãs todas as coisas / Deus nunca mais desceu à minha casa*” [CA, 66] –, tem momentos em que vence essa “*noite escura*”, tantas vezes sofrida, quando a poesia-divindade se recusa a descer ao poema. Nesses textos e nesses instantes de letícia, identifica o texto poético com uma palavra profética, aquela que entende o significado do verbo sagrado presente nas criaturas [cf. SM, 50]. O poeta e o profeta identificam-se: se o *poietés* é o fazedor, o criador e o autor, o *prophétes* é aquele que interpreta, nomeadamente a mensagem divina. Aplica-se a Sebastião a síntese escrita por Silvina Rodrigues Lopes:

“[...] *O canto dos poetas é algo que não lhes pertence, que não é escolhido, mas que também não é convertível em simples dádiva [...]: ecoa nele uma origem secreta e indecifrável que o lança num devir infinito. [...] || [...] A poesia é memória profética, o que significa que nunca se limita à descrição e interpretação do passado, mas as constitui no próprio gesto que inventa o futuro. [...]*” (Lopes, 1996: 155 e 157).

Assim se explica que Sebastião não deseje “*cantar*” a serra, mas apenas entendê-la “*toda a vida*” [SM, 50]. Só assim terá a mais alta liberdade, definida por frei Agostinho da Cruz, seu irmão na Arrábida, como o “*manjar melhor*”, o qual “*Depende de trazer o pensamento / Aceso na divina saudade*” (Cruz, 1918: 29 e 50). É essa elevação que reconhece no frade menor e deseja alcançar nos seus poemas, usando uma linguagemacrónica, até excessiva e desajustada da sua contemporaneidade, concretizando as propostas de Teixeira de Pascoaes. Em momento algum pretende a glória literária. Sabendo de onde vem a poesia que tenta enlaçar nos seus poemas, deseja acima de tudo “*alcançar*” o poeta maneirista de Ponte da Barca “*em beatitude*”, pois procura “*a [sua] alma plena*”, “*liberta*”, “*viva de outra vida em que se fala / e em que tudo é simples e claríssimo / e não há incertezas, nem paixões, nem dramas*”. Esclarece desse modo os seus momentos de angústia [CA, 65– 66], decorrentes de uma ausência de Deus-Poesia e da sua claridade [cf. SM, 95–96²⁵].

Dito isto, ninguém se surpreenderá se eu concordar com Ruy Belo quando afirma que é “*desorientador chamar a Sebastião da Gama o poeta da Arrábida*

²⁵ “- *O que já veio, que volte! / Porque ensinou os meus olhos / a viver em Claridade? / Deixasse-os lá entre os escolhos / e trevas por que não davam!... / Porém agora, que O vi, / que já tui d’Ele, a Saudade / não é coisa que me baste. / E eu quero tê-Lo de novo. / [...] || [...] que a Esperança de novo / me surja, a meio de um verso, / nem que eu não fique sabendo / se o fizeste Tu ou eu...*” [SM, 95–98].

e, não contente com isso, esfregar as mãos de alegria, como quem já disse tudo". Também eu discordo do epíteto, pois é um facto que o espaço, nos seus poemas, "aparece transmutado, plasmado na obra", constituindo "matéria, emoção subjectiva" e ingressando no texto "enquanto emoção criadora, [...] veículo desse conhecimento obtido por união ou inclinação em que parece analisar-se o conhecimento poético" (Belo, 1984: 123-124).

Subscrevendo esta leitura tão justa, vou até um pouco mais longe. Nos poemas que venho considerando, a serra é sobretudo um arquétipo simbólico, o tal "símbolo visto", criatura/pintura que torna presente, por meios misteriosos e ainda assim imperfeitos, o supremo Criador ou Pintor. Já esbocei nas linhas anteriores em que tradição se incluem os poemas do autor de *Cabo da Boa Esperança*, que expressam de forma muito peculiar uma anagogia do território arrábido, sem no entanto o representar. O mesmo fizeram poetas tão diferentes quanto frei Agostinho da Cruz, D. Francisco Manuel de Melo, Alexandre Herculano ou Hans Christian Andersen (cf. Ventura, 2014: 10-11).

Como já tive oportunidade de afirmar, concordo com David Mourão-Ferreira quando propõe que os três livros publicados por Gama antes de falecer constituem uma unidade enquanto "epopeia de exaltação à vida" (Mourão-Ferreira, 1980: 220-222), desde que esta seja entendida enquanto equivalente do *Lógos* joanino. Penso até que Sebastião, seguindo Pascoaes, participa de um movimento novecentista europeu que procurou retirar a poesia de uma excessiva vinculação à *doxa*, ligando-a de novo à *alétheia*, ressacralizando assim a memória e o próprio poema, enquanto expressão do sobrenatural, logo revalorizando e recriando a épica desde a raiz.

Com todas a excelências e limitações de um ser que faleceu com vinte e sete anos, o escritor azeitonense encontrou na Arrábida, entendida enquanto território além da serra propriamente dita, a sua melhor semente numinosa. Interpretando os vértices fundamentais da poesia de frei Agostinho (Natureza/Mundo, Palavra/Poesia e Deus/Amor Divino) e lendo a serra, Sebastião da Gama parece ter percebido que esse espaço só se poderia entender em profundidade desmaterIALIZANDO-o e vendo nele uma manifestação sagrada. Se lermos com atenção os títulos das suas três primeiras obras, únicas editadas em vida, perceberemos aonde chegou: correspondem às três partes da Arrábida, tal como foi definida por Orlando Ribeiro, serra, cabo e campo (cf. Ventura, 2014: 6). *Campo Aberto* corresponde à Natureza, à criação, mas também ao mundo habitado e social, onde todos existimos e tentamos viver, abrindo-nos e esvaziando-nos das contingências, afastando-nos dos instintos e da corrupção. *Cabo da Boa Esperança* exprime a finisterra, a cessação de um mundo natural, por obra da palavra e da poesia, ou seja, pela acção criativa colaborante com Deus na produção de uma "pintura" que traga para junto de nós o Supremo Pintor; por isso o *Cabo* não

é apenas fim da terra, mas início da esperança. Por fim, a montanha, *Serra-Mãe*, parece expressar a matriz, o tronco, a matéria gerada e geradora (*mater*), mas sobretudo o acidente natural que exige um movimento de assunção, incitando os seres humanos a subir a escada do Paraíso e a aproximar-se de Deus (cf. Ventura, 2014).

Arrisco a ir mais longe. A Arrábida ofereceu um espelho onde Sebastião terá visto as três virtudes teológicas, como emanações divinas, vias de salvação pessoal e do mundo: na *serra*, nesse lugar onde se oferece a liberdade, conforme a definiu frei Agostinho, o encontro com a *Fé*; no *cabo*, o encontro com a *Esperança*, a *boa Esperança*, aquela que nos faz olhar o futuro enquanto teofania; no *campo*, ou seja, na natureza e na sociedade, o exercício da *Caridade*, do Amor Divino transformado em Amor à criação, humana e natural (cf. Ventura, 2014a: 4). Essa tríade teológica, que ele terá visto nos símbolos toponímicos que estruturam verbalmente a Arrábida, está espelhada no poema que se pode considerar o centro e a síntese da sua obra. Publicado postumamente, intitula-se "*O Sonho*". Aí se afirma a dado passo:

[...] // *Basta a fé no que temos. / Basta a esperança naquilo / que talvez não teremos. / Basta que a alma demos, / com a mesma alegria, / ao que desconhecemos / e ao que é do dia-a-dia. // Chegamos? Não chegamos? // – Partimos. Vamos. Somos.* [PSV, 59]

Fé, esperança e, subentendida, a caridade. Esta tríade será melhor compreendida se a associarmos à afirmação de que "*O segredo é amar*", título de um poema de *Cabo da Boa Esperança*, utilizado por Matilde Rosa Araújo para nomear a reunião dos ensaios e crônicas de Sebastião [cf. CBE, 49]. A etimologia explica que *segredo*, *secreto* e *sagrado* são palavras da mesma família, quase homónimas na raiz. Se trocarmos o verbo "*amar*" pelo nome correspondente, poderemos interpretar a frase num sentido mais elevado, talvez anagógico: "*o segredo é amar*" pode ser lido, assim, como "*sagrado é o amor*". Gama concedia uma dimensão religiosa à relação amorosa entre os seres humanos (por isso, muitos dos seus poemas oarísticos são belos textos ao divino): "*Tenho para mim que o Amor é religião e namoro; alma e carne; Céu e Terra; instinto porque somos animais – e ascese porque podemos ser santos. [...] o Amor perfeito é o que tudo harmoniza, o que é pura comunhão das antíteses*" [SA, 94]. Se tivermos em conta que "*Amor*" é a melhor tradução do termo *Charitas*, perceberemos com facilidade que o amor, nos seus versos, é simultaneamente *éros*, *philia* e *agapé*, ou seja, relação carnal, relação amical e sobretudo amor divino, recebido e dado.

No poema supracitado, a fé e a esperança manifestam-se explicitamente; a caridade/amor como que se oculta, secreta/sagrada, por isso mesmo merecendo um maior desenvolvimento no discurso. Será a caridade maior do que a fé e a

esperança? Sebastião da Gama não era um cristão gnóstico como o seu mestre Pascoaes, mas teria em idêntico apreço as epístolas de São Paulo. Numa delas, aos coríntios, um belo poema assevera: *“O amor jamais passará. / As profecias terão o seu fim, / o dom das línguas terminará / e a ciência vai ser inútil. / Pois o nosso conhecimento é imperfeito / e também imperfeita é a nossa profecia”* (1 Cor 13, 8-9). Na teologia paulina, que parece estar subjacente ao poema de Sebastião, a visão do Amor é a visão de Deus permitida, antes do confronto final, face a face, sendo claramente superior às outras virtudes: *“Agora, vemos como num espelho, / de maneira confusa; / depois, veremos face a face. / [...] / Agora permanecem estas três coisas: a fé, a esperança e o amor; / mas a maior de todas é o amor”* (1 Cor 13, 12-13). Será bom recordar que aí reside, nas palavras recolhidas no *Evangelho segundo São João*, o maior mandamento de Cristo – *“É este o meu mandamento: que vos ameis uns aos outros como Eu vos amei”* (Jo 15, 12). Afinal, como refere a primeira carta atribuída a esse apóstolo, no acto amoroso se expressa a vinculação divina e sem ele não é possível conhecer Deus nem alcançar a Vida: *“Aquele que não ama não chegou a conhecer a Deus, pois Deus é amor. § E o amor de Deus manifestou-se [...]: Deus enviou ao mundo o seu Filho Unigénito, para que, por Ele, tenhamos a vida. [...] A Deus nunca ninguém o viu; se nos amarmos uns aos outros, Deus permanece em nós e o seu amor chegou à perfeição em nós.”* (1 Jo 4, 8-13).

A complexidade é grande – o que destrói pela base o boato de que Sebastião da Gama seria um poeta pouco cultivado, sem grandes leituras. Percebendo que a poesia e Deus se identificam, querendo recuperar uma vinculação dos poemas à verdade enquanto memória profética, a anáfora da forma verbal *“basta”* indica a suficiência da prática das três virtudes como via de acesso ao sagrado, através da acção, da contemplação e dessa ponte intermediária que é a escrita poética. Afinal, como avisava o frade arrábido São Pedro de Alcântara, *“no es devoción aquella ternura de corazón o consolación que sienten algunas veces los que oran, sino esta prontitud y aliento para bien obrar”* (Alcântara, 2012: 80).

Entre as três virtudes teológicas, sobressai o Amor, a Caridade, desdobrado em conjugalidade, amizade e adoração, conforme propõe o autor de *Serra-Mãe* na sua obra. É uma espécie de regresso: o *agapé* desce do cimo e a ele regressa desdobrado pela acção benéfica do ser humano (cf. Telmo, 1989: 23) na oferta jubilosa da sua subjectividade anímica e da sua *“razão animada”*²⁶ (*“basta que a alma demos”*) ao Deus desconhecido e invisível (*“ao que desconhecemos”*), bem como aos seres e ao ambiente com que priva no quotidiano (*“ao que é do dia-a-dia”*). A sua concretização pertence a seres humildes, conscientes da sua pequenez e da importância preternatural do seu papel. Por isso mesmo os três versos finais do poema são uma espécie de cume triádico de toda a proposta

²⁶ A expressão é do filósofo Álvaro Ribeiro, título de um dos seus mais importantes livros.

de teologia poética escrita por Sebastião Artur Cardoso da Gama: *"Partimos. Vamos. Somos."* O homem só alcançará o Amor, enquanto Deus e Poesia, se for peregrino, *peregrinus*, ou seja, estrangeiro, noviço, aprendiz. Partir, ir e ser, sentindo-se estranho neste mundo e agindo nele em cooperação com a divindade – nada mais faz aquele que caminha, sem cessar, subindo. Os que assim fazem avançam *"comovidos e mudos"*: comovidos porque não param de mover-se e não dispensam a comoção do contacto com a poesia vital e sagrada, com a criação e com os seus semelhantes; mudos porque só no silêncio podem ouvir a *"linda longa melodia imensa"* [SM, 27].

Concluído este ensaio, que procurou encontrar o *arkhé* (princípio, fundamento ou potência superior) da poesia de Sebastião da Gama, creio ser de toda a justiça devolver-lhe a palavra. Termino assim com declarações que lhe pertencem. Foram dirigidas a Joana Luísa Rodrigues, sua futura esposa, no ano de 1943 e são por si só esclarecedoras:

"[...] cheguei à conclusão de que a missão do Poeta é, não só explicar aos outros a Grandeza da Criação Divina, – e nisso há também grandeza ou, antes, bondade de Deus em no-la mostrar – mas tentar o aperfeiçoamento do Homem. [...] Deus deixou[-me] imperfeito não para que assim permanecesse mas para que eu, por meu próprio esforço, acabasse o gesto criador que Deus, em mim, deixou em suspenso. Aqui a grande nobreza de Deus, a Sua grande prova de Bondade para com o Homem, a quem permitiu que conSigo colaborasse. É isto o objectivo único do Homem e o remédio às injustiças // diárias, aos crimes que comete: o Poeta vê o Caminho e por si o percorre, e transmite aos outros a sua coragem, a justiça e a razão da sua missão." [C1, 29-30].

Referências Bibliográficas

Alcántara, San Pedro de (2012) – *Tratado de la Oración y Meditación*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Areopagita, pseudo Dionisio (2014) – *Obras Completas*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Baudelaire, Charles (s/d) – *Les fleurs du mal*, Paris: Le Livre de Poche.

Belchior, Maria de Lourdes (1960) – “Sebastião da Gama – Poesia e Vida”. Prefácio a *Campo Aberto* (vd. Gama, 1999, p. 11-37).

Belo, Ruy (1984) – *Obra Poética de Ruy Belo*, volume 3, Lisboa: Editorial Presença.

Costa, Dalila L. Pereira da (1996) – “Carta aos Jovens Arqueólogos Portugueses”, in *Entre o Desengano e a Esperança*, Porto: Lello Editores, p. 71-80.

Costa, Dalila L. Pereira da (1999) – *Os Instantes nas Estações da Vida*, Porto: Lello Editores.

Cuadrado, Perfecto E. (2002) – “Existir não é pensar: é ser lembrado”, in *Teixeira de Pascoaes, obra plástica*, s/l: Fundação Cupertino de Miranda, p. 6-13.

Cruz, frei Agostinho da (1918) – *Obras de Fr. Agostinho da Cruz*. (Ed. Mendes dos Remédios), Coimbra: França Amado Editor.

Cruz, frei Agostinho da (1994) – *Sonetos e Elegias*. (Ed. António Gil Rafael), Lisboa: Hiena Editora.

Gama, Sebastião da (1992) [1953] – *Pelo Sonho é que Vamos*. (4.^a edição), Lisboa: Edições Ática. [PSV]

Gama, Sebastião da (1993) [1947] – *Cabo da Boa Esperança*. (3.^a edição), Lisboa: Edições Ática. [CBE]

Gama, Sebastião da (1994) – *Cartas I*, Lisboa: Edições Ática. [C1]

Gama, Sebastião da (1995) [1969] – *O Segredo é Amar*, (4.^a edição), Lisboa: Edições Ática. [SA]

Gama, Sebastião da (1999) [1951] – *Campo Aberto*, (5.^a edição), Lisboa: Edições Ática. [CA]

Gama, Sebastião da (2000) [1945] – *Serra-Mãe*, (8.^a edição), Lisboa: Edições Ática. [SM]

Gama, Sebastião da (2004) [1967] – *Itinerário Paralelo*, Mem Martins: Edições Arrábida. [IP]

Gama, Sebastião da (2004a) – *Estevas*, Mem Martins: Edições Arrábida. [E]

Guimarães, Fernando (1988) – *Poética do Saudosismo*, Lisboa: Editorial Presença.

Lopes, Silvina Rodrigues (1990) – *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa: Litoral Edições.

Lopes, Silvina Rodrigues (1996) – “A Poesia, Memória Excessiva”, *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.º 9, Lisboa: Edições Colibri, p. 155-161.

Martinho, Fernando J. B. (1996) – *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa: Edições Colibri.

Molder, Maria Filomena (2009) – *Símbolo, Analogia e Afinidade*, Lisboa: Vendaval.

Mourão-Ferreira, David (1980) – *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa: Edições Ática.

Mourão-Ferreira, David (1989) – *Os Ócios do Ofício*, Lisboa: Guimarães Editores.

Pascoaes, Teixeira de (1987) – *Os Poetas Lusíadas*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Pascoaes, Teixeira de (1992) – *São Jerónimo e a Trovada*, Lisboa: Assírio & Alvim.

S/A (2002) – *Bíblia Sagrada – versão dos textos originais*, Lisboa / Fátima: Difusora Bíblica / Franciscanos Capuchinhos.

Santos, Alexandre F. (2008) – *Sebastião da Gama – Milagre de Vida em Busca do Eterno*, Lisboa: Roma Editora.

Sena, Jorge de (1983) – *Líricas Portuguesas – II Volume*, Lisboa: Edições 70.

Telmo, António (1989) – *Filosofia e Kabbalah*, Lisboa: Guimarães Editores.

Ventura, Ruy (2014) – “A Arrábida, escada do Paraíso”, *Invenire – Revista de Bens Culturais da Igreja*, n.º 9, Julho/Dezembro, p. 6-11.

Ventura, Ruy (2014a) – “Sebastião da Gama e os Brasões de Sesimbra”, *Raio de Luz – Mensário de Opinião e Informação*, n.º 453, Sesimbra, p. 4.

Verlaine, Paul (1994) – *Poemas Saturnianos e Outros*. (Trad. Fernando Pinto do Amaral), Lisboa: Assírio & Alvim.

Viana, António Manuel Couto (1977) – *Coração Arquivista*, Lisboa: Editorial Verbo.

Wordsworth, William (1985) – “Prefácio a *Lyrical Ballads*” [1800/1802], in *Poética Romântica Inglesa*, org. Alcinda Pinheiro de Sousa e João Ferreira Duarte, Lisboa: apáginastantas, p. 61-89.

Distração e atenção: A postura poética de Alexandre O'Neill

Lúcia Evangelista¹

*Muito querido Pessoa, saberias agora
que não basta ser lúcido, merda, que não basta
a gente coser-se com as paredes
e cercar de grandes muros quem se sonha,
que não basta dizer basta de provincianos!*

Alexandre O'Neill, 1965

o poeta é um distraído terrivelmente atento

Alexandre O'Neill, 1969

A figura do “poeta distraído terrivelmente atento” aparece no texto “A Arte do Pormenor ou um Preâmbulo para Desatentos”, Prefácio a *Obras de Nicolau Tolentino de Almeida*, publicado em 1969. Diz assim: “[n]o chamado consenso geral (ou público) uma das aparências que o alienado ainda reveste é a de poeta”. E na sequência: “Pode acontecer que o poeta se desacerte ao abotoar-se, diga «perdão» quando é pisado por vocês, faça declaração de amor a um marco de correio, não saiba ganhar a (vossa) vida... Pode acontecer. Mas acautelai-vos: o poeta é um distraído terrivelmente atento” (O'Neill, 1969, *in* Bom, 2006: 716).

No texto, O'Neill sai em defesa de Tolentino, combatendo a leitura que o coloca como poeta alienado, preso “às insignificâncias de um quotidiano sem relevo”. Ao chamar atenção ao que lhe seria essencial na poesia de Tolentino (como já teria destacado Laurinda Bom), O'Neill acaba por nos dizer muito da sua própria:

¹ Universidade do Porto, Instituto de Filosofia, Aesthetics, Politics and Arts Group.

Apertado por mesquinhas circunstâncias duma vida que ele parece ter desejado viver sob o estatuto da “normalidade”, Nicolau bem podia haver (mal) optado pela tal amabilidade que lhe assacam os que de “brutalidade” não entendem mais que o palavrão ou a agressão frontal. Mas Nicolau tinha as suas sutilezas, os seus vieses. Foi assim que soube preservar, no meio das insignificâncias dum quotidiano sem relevo, uma visão irónica da sociedade do seu tempo (*Ibidem*: 717).

Com um estilo também influenciado por poetas brasileiros como Manuel Bandeira e Carlos Drummond Andrade, O’Neill assume a tarefa de fazer confluir a criação literária com a criação do cotidiano. Para O’Neill o esmiuçar do convencional surge como caminho profícuo na proposição de novos mundos, na mobilização de uma potência crítica e inventiva.

À consciência da fugacidade do tempo, da transitoriedade de tudo, pode reagir-se de infinitas maneiras. A minha pessoal maneira de reagir (e peço perdão dela vir ao caso) é a amarração do efémero do tempo e do sítio em que, por insondáveis carambolas, me é dado viver. Mas o efémero que representa o meu aqui-agora e que eu, muito humanamente, desejo fixar (com todas as suas – e minhas – contradições, opções, lutas etc.), tem o seu peculiar “décor”, os seus adereços, as suas típicas personagens, a sua acção, os seus dizeres. Se eu não me pormenorizar neles, ao mesmo tempo deles tomando distância mediante uma operação de sobrevivência chamada ironia, que testemunho darei a mim mesmo (a mim mesmo como consciência angustiada da efemeridade da minha vida) do tempo-sítio que é o meu para mim? (*Ibidem*).

Enquanto experimenta um movimento e outro, ou mexe com as tradições formais² – ou experimenta “nervosismos” culturais, como disse certa vez –, O’Neill

² Alexandre O’Neill foi um dos primeiros adeptos e um dos principais representantes do *Movimento Surrealista Português*. Foi também um dos seus primeiros dissidentes. O nome de O’Neill também esteve ligado à *Poesia Experimental* e aos movimentos de contracultura.

Em o *Tempo de Fantasmas* (1951), livro que declarou um afastamento do *Movimento Surrealista Português*, ele escreve: “Alheado durante muito tempo – e aqui o surrealismo apresenta o seu resultado mais negativo – dos verdadeiros problemas de seu meio, o autor sente-se, por vezes, como que desenraizado, como que à deriva. Isto leva a «adivinhar», »que, por falta de experiência, não sabe «ver»...”

Resultados de um prolongado convívio com fantasmas...” (*apud* Marinho, 1989: 187).

Em resposta, o grupo surrealista assina coletivamente um escrito no qual declara: “(...) o «ismo» a que A. O’Neill parece aderir agora está nas suas mãos tão ingénuo, tão em doença infantil, quanto os «ismos» de que anteriormente pareceu querer servir-se” (*in* Cesariny (org.), 1997: 177).

Mais tarde, em 1978, no texto “Il Machio del Surrealismo”, Alexandre O’Neill deixará mais clara a sua relação com o movimento surrealista: “Per quelle che mi concerne direttamente, dopo un breve fervore di partecipazione che non arrivò a distruggere, per fortuna, il tipo di poesia che stavo producendo, credo di poter affermare che il surrealismo funzionò per me più como detonatore di una

vai ensaiar livro a livro, esta peculiar e vital atenção ao trivial. É o que vemos, por exemplo, em um bloco do poema "Uma Lisboa Remanchada" de *Abandono Vigiado* (1960):

AZINHAGA DO GUARDA-SÓ
Encontro um resmungarda que me intima
a parar.

Seria por suspeita? Seria por rotina?
Não. Foi só para conversar... (O'Neill, 1960: 144).

Numa convidativa aparente simplicidade, O'Neill subverte a hierarquia. A autoridade do discurso não tem onde se segurar e desmorona diante do leitor. E, ao rirmos da cena, rimos também da nossa queda. "Através do humor, ele consegue tocar os problemas sociais e existenciais, sem dramatismo ou pessimismo (...)", enfatiza Maria de Fátima Marinho (1989: 193). Sua ironia desestabiliza a ordem:

"Ó virgens que que passais ao sol-poente"
com seus filhos-família,
pensai, primeiro, na mobília,
que é mais prudente

(...)

Eu quando digo mobília,
digo lar, digo família
e aquela espiada fresta,
aberta, parente, honesta,

retrato oval da virtude,
consoladora do triste,
remanso, beatitude para o colérico em riste

Assim, sim, virgens, sensatas!
(Nos telhados só as gatas...)

liberazione e creazione collettive che como progetto individuale di scrittura." (O'Neill, 1978, *in* Bom, 2006: 737)

O descompromisso onelliano com este ou outro "ismo" acaba por ser mais tarde destacado pela crítica como uma das forças singularizantes da sua poesia e uma marca de sua liberdade, conforme vemos destacada na declaração de Luciana Stegagno a respeito do poeta: "Alexandre O'Neill sempre me pareceu o homem mais livre que conheci na vida. Livre mesmo no sentido da autodestruição. Possuía aquela capacidade de pertencer simultaneamente a todas as classes sociais, de ser um grande príncipe que podia frequentar tabernas, e de escrever aquela poesia popular e hermética, consisa de todos os «ismos»", (*in* Bom, 2006: 931)

Pensai antes na mobília,
honestas mães de família,
e aceitai respeitos mil
do vosso
Alexandre O'Neill (1962: 179)

Recontextualizando o verso de António Nobre, o poema subverte o ideal de pureza desafinando o ritmo inocente. Valores (supostamente inabaláveis) ficam cambaleantes nos versos de “A Vida de Família”:

a vida de família tornou-se bem difícil
com as contas a pagar os filhos a fazer
ou a evitar a ranhoca a limpar
a vida de família não tem razão de ser
não tem razão de querer

a vida de família jangada da medusa
é o tablado da antropofagia

mas ficam os retratos cristo virgem maria
e os sobreviventes, que vão chupando os dentes (*idem*, 1983: 502).

Escrita impertinente esta a de Alexandre O'Neill: resmunga e mostra a língua para a ordem, deixa os “bons” valores transtornados, saltita nos lugares comuns. Os pés podem até se desgrudar da terra, cabeça ao vento, mas é do chão que vem o impulso para um novo salto. Em “Sentenças delirantes dum poeta para si próprio em tempo de cabeças pensantes”:

1
Não te ataques com os atacadores dos outros
Deixa a cada sapato a sua marcha e a sua direcção
O mesmo deves fazer com os açaimos.

E com os botões

2
Não te candidates, nem te demitas. Assiste.
Mas não penses que vais rir impunemente a sessão inteira.
Em todo o caso fica o mais perto possível da coxia

(...)

11
Resume todas estas sentenças delirantes numa única
sentença:
Um escritor deve poder mostrar sempre a língua portuguesa (*idem*, 1979:
368, 370).

No limite entre aproximação e afastamento, tensão e relaxamento, inclusão e deserção, o poeta cria uma defasagem de reconhecimento; é no interior desta defasagem que ele nos propõe a atuar. A produção O'Neill traz a urgência de que a poesia possa vir a unir, num mesmo gesto, diálogo e transfiguração. Em "Autocrítica", escreve:

A poesia é vida? Pois claro!
Conforme a vida que se tem o verso vem
– e se a vida é vidinha, já não há poesia
que resista. O mais é literatura,
libertitura, pegas no paleio;
o mais é isso: o tolo de um poeta
a beber, dia a dia, a bica preta,
convencido de si, de seu recheio...
A poesia é a vida? Pois claro!
Embora custe caro, muito caro,
e a morte se meta de permeio (1965: 249).

A postura do poeta é a de manter-se vivo, capaz de *ver* e também de mobilizar as forças que atravessam e engendram realidades. Nisto está sua tontura e nisto está seu empenho. O'Neill, assim, desfaz a polaridade entre *delírio* e *utilidade*, propondo-nos um "delírio útil", "um louco desejo razoável":

Temos, pois, que aprender a dialogar, a passar do monólogo para o diálogo, e é só quando o conseguirmos, só quando travarmos, nesta terra diálogo com *estes* homens, teremos direito a sonhar, a delirar, porque o nosso sonho será, então, um sonho comum e o nosso delírio, um delírio útil, uma generosa ambição, um louco desejo razoável.
Mas aperfeiçoar a poesia para depois a "usar" não faz sentido. A poesia não é um comentário, uma nota à margem, um tugúrio, um doirado refúgio; a poesia não é um "tricot", a camisola que se veste depois de pronta. Como uma mulher, dá filhos só a quem a fecunda, a quem a liga intimamente à vida; como instrumento de trabalho adapta-se ao objetivo que quer transformar e transforma-se com ele... (*apud* Bom, 2006: 705).

A afirmação do sonho, do delírio, enquanto vontade de *transformação* reage à sujeição de realidades representadas e legitimadas. Por sua vez, também resiste a um contexto de entorpecimento da atenção e de manipulação do sonho como fetiche. Na última estrofe de um poema intitulado "O Tempo Sujo", de *O Reino da Dinamarca* (1958), O'Neill escreve – meio que ressentido do que pode haver de hermético e tecnicista em certos traços vanguardistas: "Dias que passei no esgoto dos sonhos / Onde o sórdido dá as mãos ao sublime / Onde vi o necessário onde aprendi / Que só entre os homens e por eles / Vale a pena sonhar" (1958:

44). Para o autor, desierarquizar o poético seria, pois, questionar a própria transcendência da autoridade, pois: “Quando dizes «Poesia» dizes medo / dizes família tradição classe / e a vida de cão que te esperava / e que é hoje a tua vida a tua «transcendente» / vida de cão” (1951: 32). Aquilo a que O’Neill vai chamar num texto em prosa de a arte de “desaprender” do escritor:

Há uma altura em que, depois de saber tudo, tem de se desaprender. Sucede assim com o escrever. Com o escrever do escritor, entenda-se. Eu, provavelmente poeta, estou a aprender a... desaprender. E para quê e como se desaprende? Para deixar de ronronar, para que o leitor, quando o nosso produto lhe chega às mãos, não exclame, satisfeito ou enfadado: “– Cá está ele!” (O’Neill, 2004: 33).

Na convivência com a escrita, o poeta desaprende as imagens “cotidianas” para que estas se façam “surpreendentes”. Desaprende também a própria individualidade para que ela possa ser existência e resistência. Em um texto em prosa denominado “Memórias”, o autor relata que uma amiga sugeriu a ele que escrevesse uma biografia a julgar pela “vida muito interessante” que ele tivera. A que O’Neil escreve: “Está enganada – e ainda mais enganada estará a pensar que uma vida interessante desembucha, como que por fatalidade, em memórias interessantes” (2004: 58). E continua: “A minha vida, lisa, aplastada, chata como tem transcorrido, só pode ser inventada. E, seguramente, foi assim que eu passei a vida: a inventá-la” (*ibidem*).

Adepto de uma vitalismo que não corresponde a nenhum “padrão de vida”, O’Neill transgride as imagens e opiniões *formadas*. Numa inventariação da banalidade, seu impulso não é o de “adivinhar” outras realidades, mas de mexer com evidências. Daí que quando questionado acerca do que seria para ele uma “maravilha a mais”, Alexandre O’Neill nos vá oferecer como resposta a seguinte cena: “Olhe, maravilhar-me mais será assistir, por exemplo, a um pobre dum reformado que está na bicha para receber a reforma” (O’Neill, *in* Bom, 2003: 53). E, na sequência, quando o entrevistador pergunta onde estaria tamanha “maravilha”, O’Neill responde:

A maravilha, é, no fundo, a extrema necessidade que engendra, ou gera, uma extrema paciência que nem sequer é queixosa, muitas vezes. É o gesto cinzento do quotidiano, também ele cinzento. Mas eu fico comovido com essas coisas que passam despercebidas (*ibidem*).

A partir da atenção ao que passa despercebido, O’Neill estabelece com seus leitores um pacto no qual as coisas se fazem evidentes ao mesmo tempo que obscuras. Melhor dizendo, as coisas se fazem obscuramente evidentes. Algo que nos faz chegar à noção de contemporâneo como desenvolvida pelo filósofo

Giorgio Agambem. Tomando Nietzsche como ponto de partida, Agambem propõe que ser contemporâneo tem a ver com uma certa defasagem, uma desconexão em relação à sua própria época³.

Nesse sentido, “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as suas luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros” (Agambem, 2013: 62, 63). Contudo, defende Agambem: “estar no escuro” não é uma forma de alheamento ou inatividade do olhar. Recorrendo à neurofisiologia, o filósofo defende que no escuro ou de olhos fechados, células da retina “entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos o escuro” (*ibidem*), ou seja:

perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes (*ibidem*).

Olhando nos olhos do comum, a obra de Alexandre O'Neill nos convida à imaginação e, por esta via, à ação.

Ao rosto vulgar dos dias,
À vida cada vez mais recorrente,
As imagens regressam já experimentadas,
Quotidianas, razoáveis, surpreendentes.

Imaginar, primeiro, é ver.
Imaginar é conhecer, portando, agir (O'Neill, 1958: 43)

Ao mesmo tempo que propõe um ubiquidade entre poema e realidade, O'Neill dá a ver a fragilidade de ambos. Com a fome de liberdade das vanguardas poéticas e desejosa de uma responsabilidade que não esteja limitada a um realismo reducionista e pragmático, a obra onelliana vai em direção a conceber um olhar que questiona o cotidiano ao mesmo tempo que se comove com os mundos que este olhar é capaz de *pré-figurar*:

E saiam todos os sóis que apodreceram no céu
dos que quiseram ver
– mas que saiam de joelhos

³ “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com seu próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente não são contemporâneos, porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (Agambem, 2013: 59).

E das mãos saiam gestos
de pura transformação
Entre o real e o sonho
seremos nós a vertigem (*Idem*, 1951: 22).

Junto à espontaneidade a poesia de O'Neill convoca atenção, uma disposição de estar com o poema, uma teimosia. Uma busca por *destrair* a relação entre linguagem e experiência. Nessa tentativa, O'Neill procurará *desautomatizar* o previamente dado para daí imaginar outras *formas* de realidade. Lembramos do que disse Mário Cesariny nas primeiras linhas do Prefácio de *A Intervenção Surrealista*: “[n]enhum movimento como o surrealismo propôs tanto, a um só tempo, uma real cidadania para todos e uma real liberdade de cada um consigo” (Cesariny, 1997: 9). E ainda defende que: “(...) mesmo em pleno delírio de interpretação o rumo é a Cidade, ainda que para tocar-lhe o coração seja preciso destruir-lhe as pedras” (*ibidem*). Tomando o surrealismo mais como exercício de superação de um real burocrático que como método literário (a dissidência é o fim de todos os surrealismos, já teria ele afirmado), O'Neill irá tocar o “coração da Cidade” dando marteladas no discursivamente reconhecível para expor a matéria que a edifica.

mesmo contra os dias vorazes
que por todos os lados nos assaltam
e consomem
mesmo contra o descanso eterno
a viagem fácil
com que nos ameaçam vigiando
todo o percurso do nosso sono
interminável sono coração emparedado
no muro cruel da vida
desta que vivemos que morremos
assim esperando
assim sonhando
sonhando mesmo quando o sonho
ignorado recua até o mais íntimo de cada um de nós
e é o gemido sem boca
a precária luz que nem aos olhos chega (O'Neill, 1951: 27).

Neste *entre* sonhar e estar bem desperto, o poeta denuncia a alienação e a conformação parceiras comerciais de um extremo estado de vigilância (presente não só em estados declaradamente ditatoriais). Prática poética na qual a liberdade não deixa de firmar uma vigília. Conforme diz António Ramos Rosa, “[a] poesia de Alexandre O'Neill postula uma atitude intelectual que o diferencia dos surrealistas, cujo automatismo psíquico, cujo irracionalismo e cuja estética

do fortuito e arbitrário ele critica implicitamente em todos os seus livros, como nomeadamente, quando qualifica as suas imagens “quotidianas, razoáveis, surpreendentes” (Rosa, 1987: 40). E isso talvez porque automáticos, instantâneos, sejam também os discursos que constroem os preconceitos, alastram a mediocridade. Diante da urgência de criar alternativas a uma realidade que se firma ininterruptamente no sequestro do sonho, a atenção ao convencional vem desafiar a alienação política anunciando uma insistência: “Que da vida corrente teime em vir / O barco escondido pela folhagem / O jardim onde a aventura recomeça” (O'Neill, 1958: 50).

Em contraponto àquilo que Alexandre O'Neill designou como o “modo funcionário de viver” da realidade normalizada, sua obra nos convida a uma postura poética – meio desengonçada, aparentemente distraída com as luzes do presente –, mas que é, todavia, uma postura ativa. Uma postura atenta, terrivelmente atenta.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio, "O que é o contemporâneo", in *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, trad. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó – SC, Argos, 2013.

BOM, Laurinda, *Alexandre O'Neill: Passo tudo pela refinadora*, Lisboa: Notícias Editorial, 2003.

BOM, Laurinda, *Alexandre O'Neill, Prosas de um Poeta. Proposta de Edição Crítica. Volume I*, Dissertação para doutoramento em Línguas e Literaturas Românicas, na especialidade de Literatura Portuguesa Moderna, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2006.

BRETON, "Manifesto do Surrealismo (1924)", in TELES, Gilberto Mendonça, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*, 9.^a ed., Petrópolis: Vozes, 1986.

CESARINY, Mário, *A Intervenção Surrealista*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

MARINHO, Maria de Fátima. "Alexandre O'Neil: poética do humor?", in *A Poesia Portuguesa nos meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*, Lisboa: Caminho, 1989.

OLIVEIRA, Maria Antónia, *A Tristeza Contentinha de Alexandre O'Neill*, Lisboa: Caminho, 1992.

O'NEILL, Alexandre, *A Ampola Miraculosa*, Edição Fac-similada, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

O'NEILL, Alexandre, *Poesias Completas 1951-1983*, Lisboa: INCM, 1984.

PESSOA, Fernando, *Poesia Completa de Alberto Caetano*, edição de Fernando Cabral Martins, Richard Zenith, São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROSA, António Ramos, "A Poesia e o Humano", "Alexandre O'Neill ou a Luta Contra a Alienação", in *Poesia Liberdade Livre*, Lisboa: Ulmeiro, 1986.

ROSA, António Ramos, "Alexandre O'Neill contra o «modo funcionário de viver»", in *Incisões Oblíquas, Estudos sobre Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa: Caminho, 1987.

Luiz Francisco Rebello, na primeira pessoa, como Autor

Helena Isabel Jorge

Luiz Francisco Rebello (1924-2011) é “um português do século XX (um sobrevivente, diria...), que, como todos, não escolheu o tempo em que lhe coube viver, mas que nele interveio em diversos níveis e de diversos modos”¹. Autor-dramaturgo², tradutor, crítico, ensaísta e historiador de teatro são algumas das identidades que este “homem brilhante, de pensamento e fala rigorosos como poucos”³ escolheu para desenvolver o seu gosto pela escrita e pelo estudo do Teatro, após o fim da Segunda Guerra Mundial, durante dois regimes políticos em Portugal (ditatorial e democrático) e a (re)construção de uma ideia de Europa a nível político, económico, social e cultural.

O Teatro é a segunda profissão de Luiz Francisco Rebello (LFR) que se alia, algumas vezes, à de jurista e à de presidente da Sociedade Portuguesa de Autores (SPA)⁴, de 1973 a 2003. São dois “[c]aminhos que (...) nunca foram paralelos, mas convergentes” e LFR explica a razão: “o teatro é uma exigência de justiça, e um tribunal o palco de uma representação”, porque “é o destino dos homens que em ambos está em causa”⁵. O destino dos homens e da cultura fá-lo ser um cidadão comprometido, quer em pensamento e na escrita, quer na defesa

¹ Luiz Francisco Rebello, *O passado na minha frente. Memórias*, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2004, p. 11.

² A designação de Autor-dramaturgo faz parte de um dos objetivos discursivos deste texto: dar principalmente a voz ao Autor enquanto descreve e analisa, principalmente, a sua obra dramaturgicamente num espelho de verdades múltiplas.

³ Jorge Listopad, “Segunda Via”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 11 a 24 de janeiro 2012, p. 33.

⁴ LFR tornou-se sócio desta Sociedade em 1943 que, nesta altura, se chamava Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais.

⁵ Luiz Francisco Rebello, “Autobiografia. Coincidências”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 20 de maio a 2 de junho 2009, p. 4.

e na divulgação de várias causas, e também “livre, responsável e solidário”⁶. É um estilo de vida que alimenta a sua inquietude, serenidade e inteligência, “a *finesse d’esprit* que todos lhe reconhecem”⁷.

Distinguido e premiado desde muito cedo⁸, o seu legado bibliográfico⁹ é vasto, inclusive em legislação relativa aos direitos de autor apresentada na Assembleia da República. Também se lhe deve uma nova organização historiográfica sobre o Teatro Português, em 1968¹⁰, depois da *História do Teatro Português* (1870-1871), de Teófilo Braga, e a divulgação de dramaturgos portugueses e estrangeiros, não apenas em Portugal. De facto, como “nada do que diz respeito ao teatro lhe foi alheio”¹¹, LFR revela uma cultura teatral enciclopédica, sem fronteiras e academicamente profunda. É um saber de conhecimento feito que todos reconhecem, mas que não o encerra na sua criação dramática e nos valores que intemporalmente defende. O próprio LFR resume as intenções das suas peças: a “recusa a pactuar com a indiferença (já nem sequer digo com o crime ou a injustiça) que vai dissolvendo as consciências numa espécie de magma informe e lodoso” e “uma constante interrogação sobre a vida e a morte, o destino e a liberdade, intentam dar testemunho”¹².

Na sua dramaturgia, é visível o afastamento, mas não a rutura, que se opera com a geração de dramaturgos da primeira metade do século XX: Alfredo Cortez, Carlos Selvagem, Vitoriano Braga e Raúl Brandão¹³, só para citar alguns. A he-

⁶ António Braz Teixeira, “Prefácio”, in Luiz Francisco Rebello, *Todo o Teatro II*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 16.

⁷ José Oliveira Barata, “O Teatro de uma vida”, in Luiz Francisco Rebello, *Todo o Teatro*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 26.

⁸ Em 1938, participa nos 1.^{os} Jogos Florais Infantis da Emissora Nacional e recebe o primeiro prémio de poesia e, em 1942, já como estudante da Faculdade de Direito de Lisboa, recebe o primeiro prémio de um concurso de peças de teatro, realizado pelo Centro Universitário da Mocidade Portuguesa. A peça intitula-se *A lição do tempo* e, sob a direção de Francisco Ribeiro (Ribeirinho), é interpretada por Canto e Castro e Eunice Muñoz.

⁹ Sugere-se uma pesquisa da sua biobibliografia no Centro Virtual Camões, cujo endereço eletrónico é <http://cvc.instituto-camoes.pt/pessoas/luiz-francisco-rebello.html#VKlfqbAfzX4> (consultado em 29-06-2017, pelas 21h00).

¹⁰ No seu prólogo, LFR refere também a importância do trabalho realizado por Luciana Stegagno Picchio sobre a história do Teatro Português, publicado em Itália. A dramaturgia de LFR é definida como um teatro de intervenção, uma vez que “o autor pretende marcar a sua presença no mundo modificando o comportamento do homem, mas também levando para a cena, sem a pretensão de os resolver, só apontando-os à maneira de Brecht”, os problemas e as “grandes questões que desde sempre nos comovem e perturbam” (Luciana Stegagno Picchio, “Luiz Francisco Rebello. A consciência do teatro português”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 22 de setembro a 5 de outubro 2009, p. 24).

¹¹ Maria Helena Serôdio, “Luiz Francisco Rebello (1924-2011). Uma despedida «provisória»...”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 28 de dezembro 2011 a 10 de janeiro 2012, p. 6.

¹² Luiz Francisco Rebello, “Memória de um Percurso”, in *Todo o Teatro*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 695.

¹³ Para LFR, a peça teatral *O Doido e a Morte* (1923), de Raúl Brandão, é “aquela que muitos consideram, e não estamos longe de acompanhá-los, a obra mais genial do nosso teatro”. Luiz Fran-

rança destes autores como a dos seus contemporâneos não é esquecida nos seus escritos de história, ensaio, crítica e no modo como os divulgou publicamente, de forma atenta e digna, inclusive na televisão. O passado mais distante é também sublimado, tanto em autores conceituados, como Gil Vicente ou D. Francisco Manuel de Melo, como em nomes quase desconhecidos ou cujas obras têm um relevo de menor importância, porque “nada há de mais errado do que limitar a história às suas figuras cimeiras e às suas obras maiores; a actividade cultural não se esgota nelas e as suas fronteiras tendem a dilatar-se cada vez mais”¹⁴. Por isso, nos seus estudos, pode encontrar-se “sujeitos e objectos considerados (com ou sem razão) menores, e até de manifestações a que geralmente (e preconceituosamente) se não reconhece o estatuto de culturais, mas pelas quais se definem o gosto, os hábitos e as tendências dominantes de uma época”¹⁵ e se explica(m) a(s) realidade(s) de uma sociedade ao longo dos séculos. Na sua escrita crítica e historiográfica, o que se poderá designar por orgulho e preconceito literários dão lugar ao rigor da “continuidade de uma *praxis* que, entre nós, sempre esteve ameaçada de ruptura por toda a espécie de contingências”¹⁶, isto é, neste caso, a literatura teatral portuguesa.

Entre os dramaturgos portugueses, a admiração por Almeida Garrett é uma constante, porque ele representa “um novo capítulo que se abre na história do teatro português”¹⁷ e a lição que LFR privilegia “(para empregar as palavras de Garrett, no prefácio ao seu *Auto de Gil-Vicente*)” é “o ponto em que se enlaça e do qual se desenlaça depois a acção”¹⁸ para atingir a perfeição da unidade dramática, quer numa peça de um ato, quer numa outra mais extensa.

A passagem do tempo sedimenta o conhecimento de LFR e revela-lhe outros pólos de interesse com os quais estabelece relações de sentido historiográfico que não se enclausuram apenas no plano nacional. Um destes exemplos é a teoria dos três espelhos sobre o teatro português do Liberalismo à Ditadura (1820-1926), criada por LFR através da “metáfora do teatro como espelho – *speculum vitae*, *speculum mundi*, explícita ou implícita” e que “é transversal a toda a história da arte dramática”¹⁹.

Ao revelar a importância do teatro português do século XIX (pelo qual sentiu

cisco Rebello, “Prefácio”, in *Teatro Português em Um Acto (1900-1945)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, p. 9.

¹⁴ *Idem, Ibidem*, p. 7.

¹⁵ *Idem, Ibidem*, p. 7.

¹⁶ *Idem, Ibidem*, p. 7.

¹⁷ Luiz Francisco Rebello, *História do Teatro Português*, 3.^a ed. revista e aumentada, Mem Martins: Publicações Europa-América, s.d., p. 83.

¹⁸ Luiz Francisco Rebello, “Nota Prévia do Autor”, in *Os Pássaros de Asas Cortadas. Peça em dois actos e um epílogo*, Mem Martins: Câmara Municipal de Cascais, 1999, p. 8.

¹⁹ Luiz Francisco Rebello, *Três Espelhos. Uma visão panorâmica do Teatro Português do Liberalismo à Ditadura (1820-1926)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010, p. 13.

sempre “uma grande atração”), para “compreender o do século XX”²⁰, LFR tece uma aliança de compreensão histórica, além de literária e dramaturgicamente, entre o passado e o presente, e desencadeia, não apenas na veia do historiador, o sentido crítico da necessidade de testemunhar. Ele é, em última instância, uma testemunha do seu tempo e um herdeiro de outros tempos cujo legado quer ciclicamente preservar.

O percurso de LFR reflete uma constante procura de afirmação do seu trabalho nos espaços em que se move, fazendo reconhecer não só o seu mérito, mas também o de outros. No universo teatral, a presença de novas tendências dramaturgicas, nos anos quarenta em Portugal, é visível através da criação do Teatro-Estúdio de Salitre, com Gino Saviotti e “dois dramaturgos que representavam tendências e gerações não só diversas como divergentes (Vasco Mendonça Alves e Luiz Francisco Alves)”²¹. No primeiro espetáculo, foi distribuído o *Manifesto do Essencialismo Teatral*²²

depois de se condenarem os excessos do realismo e a onipotência da encenação, a que se atribuiu a degenerescência da arte teatral e o seu desfavor junto das plateias, defendia-se a necessidade de “encontrar de novo – nas palavras do texto, no jogo das cenas, nos gestos dos actores, nos agrupamentos, nas cores, nas luzes e na atmosfera cenográfica – o ritmo, o estilo, a poesia da representação”²³.

²⁰ “Luiz Francisco Rebello. O teatro ao espelho”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 a 15 de junho 2010, p. 23.

²¹ Luiz Francisco Rebello, *Breve história do Teatro Português*, Mem Martins: Europa-América, 2000, p. 140. Em 1945, é criado o *Círculo de Cultura Teatral*, cujos fundadores são Alves Redol, António Vitorino, Armando Vieira Pinto, Arquimedes Silva Santos, que estava a representar o Teatro da Universidade de Coimbra, Eduardo Scarlatti, Gino e Grazia Saviotti, Jorge de Faria, LFR, Manuela de Azevedo e Vasco Mendonça Alves.

²² José Oliveira Barata considera os propósitos teóricos do manifesto um “novelo de contradições estéticas” e com debilidades de aplicação da teoria ao “trabalho artesanal que o espectáculo sempre exige” (José Oliveira Barata, “O teatro de uma vida”, *in op. cit.*, p. 21). No ensaio que escreve acerca do cinquentenário do Teatro Estúdio do Salitre, LFR descreve a realidade intelectual portuguesa antes do aparecimento do Teatro-Estúdio do Salitre e após a publicação de dois ensaios de Gino Saviotti sobre o Teatro Português: “Os dois ensaios de Saviotti despertaram interesse nos meios intelectuais, compreensivelmente reticentes em relação ao teatro (...): simbolistas e modernistas, de Patrício e Pascoaes a Pessoa e Almada, Régio e Branquinho, haviam-se abeirado da poesia dramática sem que nenhuma das suas obras houvesse logrado acesso ao palco, onde apenas um Raul Brandão marcara fugaz presença (*O Gebo e a Sombra*, com três únicas representações em 1927) e as tentativas inovadoras de Alfredo Cortez (*Gladiadores*, 1934) e Carlos Selvagem (*Dulcinea*, 1944) foram recebidos com hostilidade ou indiferença.” (Luiz Francisco Rebello, “Para a História do Teatro-Estúdio do Salitre”, *in Teatro-Estúdio do Salitre. 50 anos. Nove peças em 1 acto*, Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores-Publicações Dom Quixote, 1996, p. 13).

²³ Luiz Francisco Rebello, *Breve história do Teatro Português*, p. 140.

O Teatro-Estúdio de Salitre defendia a “necessidade de libertar a cena portuguesa da hegemonia naturalista”²⁴ e “entre um teatro baixamente comercial e um teatro cerradamente intelectual, o que se preconizava era um *teatro teatral*”²⁵, para atingir os doze pontos escritos no manifesto, cuja primeira frase é: “O Teatro é, e deve ser, um fenómeno colectivo”²⁶. Durante a sua existência, além da peça *O Mundo começou às 5 e 47*, foram apresentadas as obras de vários dramaturgos nacionais, como as de Alves Redol, Pedro Bom, Vasco de Mendonça Alves, Rodrigo Mello e David Mourão-Ferreira, e estrangeiros, como as de Anton Tchekov (*Os Malefícios do Tabaco*) e Georges Feydeau (*A Sogra de Luís XIV*), cujas peças foram traduzidas por LFR.

Sobre a finalidade política proposta pelo Teatro, LFR é perentório e defende, indirectamente, as suas peças:

[Q]ual é o teatro que, directa ou indirectamente, confessada ou encobertamente, consciente ou inconscientemente, não corresponde a (ou não implica) um projecto político? Todos os nossos actos se inscrevem num contexto político e assumem um significado político, tal como Mr. Jourdain, o “burguês fidalgo” de Molière, escrevia prosa sem o saber...²⁷.

Na génese criativa do seu pensamento dramaturgico, são notórias a linha social e a linha existencialista que se entrecruzam “na sua dupla face, estética e ideológica, na obra de três autores que ao teatro consagraram quase exclusivamente a sua actividade”²⁸: Costa Ferreira, Bernardo Santareno e LFR, sendo os dois últimos considerados os paradigmas da sua geração²⁹.

LFR analisa, deste modo, a sua obra:

o autor do presente livro, que foi um dos fundadores do Estúdio do Salitre, onde estreou em 1947 a “fábula expressionista” *O Mundo Começou às 5 e 47*, a seguir escreveu, além de vários livros de crítica e investigação histórica, *O Dia Seguinte* (criado em Paris, no Teatro de Huchette, em 1953, depois de ser proibida a sua estreia no Teatro Nacional), *Alguém terá de morrer* (1956), *É urgente o amor* (1958), *Os Pássaros de Asas Caidas* (1959) e *Condenados à Vida* (1963), dramas existenciais de protesto que aspiram a dar testemunho, numa perspectiva dialéctica, de um tempo ambíguo e contraditório, dividido entre o desespero e a esperança³⁰.

²⁴ *Idem, Ibidem*, p. 140.

²⁵ Luiz Francisco Rebello, “Para a História do Teatro-Estúdio do Salitre”, *in op. cit.*, p. 17. Cf. “Manifesto do essencialismo teatral” e “Espectáculos apresentados no Teatro Estúdio do Salitre”, p. 265-267 e 268-270, respetivamente.

²⁶ *Idem, Ibidem*, p. 265.

²⁷ Luiz Francisco Rebello, “Panorama histórico do teatro-documento”, *Colóquio Letras*, n.º 15, setembro de 1973, p. 7.

²⁸ Luiz Francisco Rebello, *Breve história do Teatro Português*, p. 150-151.

²⁹ Cf. Massaud Moisés, *A literatura portuguesa*, São Paulo: Editora Cultrix, 2001, p. 308.

³⁰ Luiz Francisco Rebello, *Breve história do Teatro Português*, p. 151.

José Oliveira Barata esclarece que a obra dramática de LFR, “facilmente situável geográfica e epocalmente”, apresenta-se, “nos seus mecanismos e carpintaria teatral, *previsível*, mas de uma previsibilidade *diferida* que nos remete para múltiplas referências dos textos teatrais europeus que o autor bem conhece”³¹. De facto, a sua dramaturgia é compreensivelmente legível para o público da sua época, o que lhe proporcionou ser uma presença nos palcos portugueses, ao contrário de outros. Ao explicá-la, LFR afirma também que

[d]atadas embora (a esperança traída do pós-guerra, a guerra-fria, a ameaça atômica, o começo da guerra colonial constituem o pano de fundo que as condicionou e, de certo modo, explica), admito que elas não são inactuais. A luta por uma sociedade livre e justa, em que cesse a exploração do homem pelo homem, e de que o desemprego, a fome, a guerra, a tortura e a violência sejam definitivamente banidos, hoje mais do que nunca exige a mobilização em todos os campos, nomeadamente no da arte e da cultura³².

É o estudo e a revelação da condição humana nos seus diferentes sentimentos e valores e o conhecimento de mundo que pretende demonstrar através da experiência da escrita dramática. O seu destinatário é o público, o “complemento indispensável da obra teatral” e “uma entidade historicamente determinada, a que as estruturas económicas e sociais de cada época conferem uma imagem distinta e definida”, isto é, “o rosto mutável do teatro – reflexo da vida que na vida afinal se reflecte”³³.

Os títulos das obras de LFR são já um convite e a construção de cada peça é uma relação entre o conhecimento literário e dramático e o texto que cria para a representação, porque, provavelmente, mais do que todos os seus antepassados e contemporâneos, ele é, no espaço teatral português, o que tem a maior visão panorâmica e de pormenor do que é o Teatro em Portugal e no estrangeiro, desde a palavra, passando pelos bastidores, até ao público.

Em 1978, são reunidas cinco peças e um prólogo³⁴, na obra *Teatro de Intervenção*, que resumem o seu trabalho de trinta anos (1947-1977). Como nos

³¹ José Oliveira Barata, “O teatro de uma vida”, *in op. cit.*, p. 27.

³² Luiz Francisco Rebello, “Nota prévia”, *in Teatro de Intervenção*, Lisboa: Editorial Caminho, 1978, p. 12.

³³ Luiz Francisco Rebello, *História do Teatro Português*, p. 20 e 21.

³⁴ As peças escolhidas são: *O Mundo começou às 5 e 47* (1946), *O Dia Seguinte* (1949), *O Fim na Última Página* (1951), *A Visita de Sua Excelência* (1962), *Prólogo Alentejano* (1975) e *A Lei é Lei* (1977). LFR resume as quatro primeiras através das denúncias que enuncia: “a opressão, a insegurança social, a guerra, o arbítrio e a prepotência”; na época, as outras duas “reflectem duas faces opostas da nossa actual realidade sócio-cultural: a batalha heróica dos camponeses alentejanos pela Defesa da Reforma Agrária, a criminosa indulgência dos tribunais ante os que foram, durante 48 anos, os carrascos e torcionários do povo português” (Luiz Francisco Rebello, “Nota prévia”, *in op. cit.*, p. 12-13).

explica em nota prévia, as primeiras quatro foram escritas durante a ditadura de Oliveira Salazar e as duas últimas após o 25 de abril de 1974. São peças

[m]uito diversas entre si, técnica e estilisticamente, pois situam-se entre a figuração alegórica e a notação realista, o registo dramático e a clave satírica, suponho que serve de denominador comum a todas elas um propósito de intervenção e protesto, que às quatro primeiras custou, com pitorescos cambiantes de umas para as outras, temporária ou definitivamente, o exílio dos palcos e a segregação do público³⁵.

As representações de algumas das suas peças têm várias vicissitudes causadas pelas circunstâncias de uma época onde, “durante quase meio século, a censura foi praticamente o primeiro autor teatral português”³⁶. Por isso,

O Mundo começou às 5 e 47, estreado em Janeiro de 1947, no segundo espectáculo do Teatro-Estúdio do Salitre, foi proibido de voltar a representar-se depois de o crítico do *Diário da Manhã* ter, solicitamente, delatado a que se chamou o seu “demagogismo delirante”; *O Dia Seguinte*, que deveria subir à cena no Teatro Nacional em Abril de 1952, viu a sua estreia anulada na véspera, porque entretanto um semanário de extrema-direita denunciou o escândalo que seria “um comunista no Teatro Nacional”, e só depois de vários palcos estrangeiros o acolherem veio a poder representar-se em Portugal, seis anos volvidos; *O Fim na Última Página*, transmitido pela Emissora Nacional em 1958, nunca foi autorizado a subir à cena, excepto, paradoxalmente, em Angola e Moçambique; e *A Visita de Sua Excelência*, inédita até agora, não chegou sequer a ser submetida à Comissão de Censura, tão óbvio era que esta nunca permitiria a sua representação³⁷.

No entanto, LFR não incrimina ninguém por não ter escrito mais peças, porque “[é] fácil dizer que foi a censura”, quando foram motivos profissionais as razões desse impedimento e esclarece que, sem a sua existência, “eu teria escrito talvez outras peças, mas não mais”³⁸. Após o 25 de abril, constata que, outrora, “os diretores das companhias pediam aos autores portugueses nacionais que escrevessem peças para os respectivos elencos, e os originais portugueses – apesar dos entraves da censura – tinham uma presença regular nos repertórios”³⁹.

³⁵ *Idem, Ibidem*, p. 11.

³⁶ “Luiz Francisco Rebello. O teatro ao espelho”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p. 23.

³⁷ Luiz Francisco Rebello, “Nota prévia”, *in op. cit.*, p. 12.

³⁸ Rodrigues da Silva, “Luiz Francisco Ribeiro. Memórias & confissões”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 8 a 21 de setembro 1999, p. 8.

³⁹ Luiz Francisco Rebello, “Nota Prévia do Autor”, *in op. cit.*, p. 7.

A questão da escrita dramática leva-nos a uma outra, ainda mais antiga e intemporal na cultura portuguesa: a (in)existência do teatro português⁴⁰ (e, a partir do século XX, ao desaparecimento de algumas das salas de Teatro mais emblemáticas⁴¹). O motivo que LFR apresenta para se dizer que “não existe uma tradição dramática” em Portugal é a ignorância dos que consideram que “não há dramaturgos, simplesmente porque não são representados”⁴². Por outro lado, existe uma outra causa. A dramaturgia

é quase sempre abordada como fenómeno exclusivamente literário, e não – ou só muito raramente – considerada na sua especificidade própria, isto é, como elemento de um sistema comunicacional em que se inter-relacionam múltiplos signos de natureza diversa (verbais, gestuais, sonoros, visuais) cujo destinatário (o público) participa desse sistema⁴³.

Esta é uma das cruzadas de LFR: a defesa da separação do Teatro e do fenómeno literário que não deve ser analisada como uma “desvalorização da componente literária”, mas como “a recusa da sua sobrevalorização”⁴⁴. Esta postura é também uma das consequências do diálogo resultante da receção da dramaturgia europeia e americana em Portugal e, no estrangeiro, através da leitura, tradução, representação, divulgação... É uma forma de olhar o Teatro como uma arte que

nasce do encontro entre duas forças convergentes: a obra, concebida pelo poeta dramático e animada sobre as tábuas do palco pelo encenador, e o público, a quem se dirige e destina. O *actor* é o elo de ligação entre estes dois elementos: a ele compete produzir a descarga eléctrica resultante da aproximação desses dois pólos; é por via dele que se transmite ao público

⁴⁰ A ironia e o conhecimento do universo cultural português perpassam também nas entrelinhas ou nos entre parênteses dos seus escritos. Sobre este desconhecimento, LFR expõe a sua opinião: “A que deverá atribuir-se este relativo desinteresse pela história do nosso teatro? À sua inexistência, que alguns críticos (em quem muitas vezes, e por isso falam assim, coabita um autor dramático falhado) teimam em proclamar? Decerto que não, pois, apesar de tudo, existe um teatro português, dotado de características próprias – se não como realidade inteiramente conseguida, ao menos como tendência incessantemente perseguida, que só um tenaz preconceito tem levado a negar” (Luiz Francisco Rebello, *Breve História do Teatro Português*, p. 12).

⁴¹ LFR compara os tempos e tem “muita pena”: “Já não existe o Avenida, já não existe o Apolo, o Nacional que lhes sobrevive não é o mesmo de então. Nem a cidade, de que eles eram caixa de ressonância, é hoje a mesma. Mudaram os hábitos, o modo de viver e de estar na cidade. O convívio nos cafés, nos camarins dos teatros, durante e após o espectáculo (...), tudo isso pertence a um tempo que já não é aquele em que estamos. Pior? Melhor? Outro” (Luiz Francisco Rebello, “Autobiografia. Coincidências”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 20 de maio a 2 e junho 2009, p. 44).

⁴² “Luiz Francisco Rebello. O teatro ao espelho”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p. 23.

⁴³ Luiz Francisco Rebello, *Breve História do Teatro Português*, p. 12.

⁴⁴ *Idem, Ibidem*, p. 12.

o pensamento do autor, tornado, graças à sua intervenção, sensível e presente⁴⁵.

Esta definição de teatro, escrita em 1953, repercute-se no seu pensamento de forma inexorável. O “virtuosismo” de Anouilh, “a «clownerie» de Genet, o drama de Sartre, a crónica épica de Brecht”⁴⁶ são algumas das características que LFR valoriza e deseja impregnar na sua obra. Contudo, o dramaturgo alemão é o seu Mestre e as suas peças e escritos sobre o teatro, uma referência permanente nos textos de LFR. A explicação é apenas uma:

É sem dúvida exagerado dizer que Brecht foi o maior dramaturgo do século XX, quando houve também, contemporaneamente a ele, Pirandello e Bernard Shaw, Eugene O’Neill e Claudel, Lorca e Valle-Inclán, e depois dele Beckett, Genet, Pinter, Arthur Miller... Mas poucos, a não ser o autor das *Seis Personagens*, terão exercido um papel tão importante na evolução do teatro, e terão logrado uma interpenetração tão profunda, uma tão perfeita e equilibrada articulação, entre os valores estéticos e ideológicos. O que explica a admiração sem reservas, quase idolátrica, e o ódio visceral que, de ambos os lados, tão irracional uma quanto o outro, a sua obra suscitou, e, embora mais atenuadamente, suscita ainda. Mas já não exagero se disser que a beleza e a significância dessa obra ofuscam os que dela se acercam. De que outros dramaturgos do nosso tempo se poderá dizer o mesmo?⁴⁷.

Durante a vida, aprende-se que a verdade poderá ser múltipla e o Teatro espelha-a segundo a personalidade de quem a escreve. No caso de LFR, o objetivo ou a intenção das suas peças é “dar um contributo”⁴⁸ de modo a transformar os homens e torná-los melhores do que decifrar a própria verdade. Por isso, as suas obras nem sempre são fechadas, no sentido criativo e de representação. Em *Alguém terá de morrer*, quando é republicada em 1982, LFR esclarece que lhe deu “ligeiros retoques de forma” e que o “retrato de uma sociedade em decomposição não perdeu actualidade”, porque “se procurou mostrar um aspecto ainda não ultrapassado do processo histórico de que somos, simultaneamente, espectadores e actores”⁴⁹.

Nas peças de LFR são visíveis indicações de encenação, cenografia, luz e som. Algumas delas são mais extensas do que a fala das personagens. A importância do gesto ou a postura correta da personagem ou a posição dos focos de luz ou

⁴⁵ Luiz Francisco Rebello, *O Actor*, Separata da *Enciclopédia da Vida Corrente*, Lisboa, 1953, p. 3.

⁴⁶ Luiz Francisco Rebello, *O Passado na minha frente. Memórias*, p. 171.

⁴⁷ *Idem, Ibidem*, p. 174.

⁴⁸ Luiz Francisco Rebello, “Nota prévia”, *in op. cit.*, p. 12.

⁴⁹ Luiz Francisco Rebello, *Alguém terá de morrer*, Lisboa: Repertório da Sociedade Portuguesa de Autores, 1982, p. 5.

a existência de sombras... é tão (ou até mais) importante do que o silêncio ou a palavra proferida. Por isso, as suas peças podem ser interpretadas (ou não) a partir do modo como as arquitetou e sentiu, porque a frieza da construção do detalhe ou da (quase) falta dele em cena associa-se à riqueza e clareza do diálogo e ao sentido das emoções em crescendo para a criação da unidade dramática.

Durante o processo de criação, o dramaturgo desmultiplica-se num conjunto de funções (encenador, diretor, ator, cenógrafo, operador de luz e de som... e até espetador), mesmo que existam apenas no seu imaginário. Quanto mais se domina a arte que envolve a galáxia do palco, maior poder de expressão e representação se atinge, aliado, muitas vezes, a uma modéstia que gera a liberdade dos outros que a concebem em palco. Deste modo, não se estranha que LFR explique que “a encenação indicada nas rubricas da peça é apenas uma das várias possíveis e, no seu tendencial naturalismo, talvez nem sequer a mais idónea a revelar todos os valores, estéticos e ideológicos, pelos quais ela se define”⁵⁰.

Algumas das críticas que lhe foram feitas incidem nas comparações das suas obras com as de autores estrangeiros. Relembrando a que Urbano Tavares Rodrigues tece sobre *Os Pássaros de Asas Cortadas*⁵¹, destaca-se que o diálogo dramatúrgico que “o talento receptivo e ordenador” de LFR estabelece com Jean-Paul Sartre, Albert Camus e Jean Anouilh, não deve ser impregnado de comparações com “outras obras recentes da literatura ou do cinema”, porque “[o]s temas não são propriedade de ninguém: andam no ar”⁵². LFR refere igualmente estas aproximações temáticas das gerações, tornando-se “um fenómeno muito frequente na literatura”, ou seja, “a similitude entre obras que mutuamente se desconhecem mas procedem de um espírito comum, (...) circula «no ar que se respira», na medida em que reflectem as preocupações de uma época e a maneira de as sentir e exprimir”⁵³. Contudo, para quem lê a peça ou a vê representada,

⁵⁰ *Idem, Ibidem*, p. 5.

⁵¹ A escrita e a representação de *Os Pássaros de Asas Cortadas* surgem após um convite do encenador/ator Francisco Ribeiro, da Companhia do Teatro Nacional Popular, em 1958. Na peça, fazem parte atores da sua geração (Eunice Muñoz, Lígia Teles, Rui de Carvalho, Canto e Castro, Fernando Gusmão, Armando Cortez, Joaquim Rosa e Costa Ferreira) (Luiz Francisco Rebello, “Nota prévia do Autor”, *in op. cit.*, p. 7). De acordo com as informações de LFR, esta peça foi escrita em co-autoria com a sua mulher, a atriz Mariana Vilar.

⁵² “*Os Pássaros de Asas Cortadas, vistos por Jorge de Sena e Urbano Tavares Rodrigues*”, *in Idem, Ibidem*, p. 135.

⁵³ Luiz Francisco Rebello, “Memória de um percurso”, *in op. cit.*, p. 669. LFR narra um episódio da sua estadia em Paris, após a representação da peça *O Dia Seguinte*: uma pessoa comparou esta peça com uma de Jean-Paul Sarte, apelidando-a de “um Huis Clos com remate optimista”, julgamento que considerou “discutível” (*Idem, Ibidem*, p. 668-669).

verifica que a negativa da personagem Elsa, como o fim do drama, é um ponto final parágrafo a quem poderia duvidar do seu talento como dramaturgo⁵⁴.

A sua dramaturgia não se limitou espacialmente aos palcos portugueses nem apenas à língua portuguesa⁵⁵ e, uma ou outra vez, sofreu alterações autorizadas por ele para a “transmutação da linguagem cénica em linguagem cinematográfica”⁵⁶ e até televisiva, tornando-se este meio de comunicação um veículo dos intelectuais após o 25 de abril e onde LFR participou pontualmente: por exemplo, no documentário *Portugal, anos 40* (1982), no teledrama *Todo o Amor é Amor de Perdição* (1990) e na peça *A Desobediência* (1998)⁵⁷. Nesta peça, a fala final de Aristides é, de novo, a reafirmação do poder verbal do dramaturgo e da “estatura intelectual e cívica invejável”⁵⁸ de LFR, quando a personagem diz num grito: “Mas eu não obedeci! (*Todos se voltam para ele. Com simplicidade.*) Apenas obedeci à minha consciência...”⁵⁹.

O clássico e o contemporâneo, a tradição e a vanguarda são as realidades que LFR quis conciliar na sua luta criativa enquanto dramaturgo, respeitando a essência do seu próprio pensamento e o conhecimento sobre o Teatro e da natureza humana, que transcende a sua própria obra. O início da fábula *O Mundo começou às 5 e 47* é, figurativamente, o prelúdio do seu legado:

(Ouvem-se as clássicas três pancadas, e, antes de o pano se abrir, aparece à frente deste O Autor⁶⁰ que, visivelmente embaraçado, diz para o público:) O AUTOR – Senhoras e senhores... Por motivos imprevistos e absolutamente estranhos à nossa vontade, esta peça não poderá hoje ser representada tal como foi concebida e escrita. O público tem, no entanto, direito a uma explicação. Foi agora mesmo recebida, por telefone, a notícia de que a actriz

⁵⁴ As suas peças foram palco de várias críticas teatrais. As críticas de Jorge de Sena e Urbano Tavares Rodrigues são escolhidas por LFR para fazerem parte do apêndice da obra *Os Pássaros de Asas Cortadas*. Se Sena considera que “[p]ela primeira vez numa peça extensa Rebello se eleva acima do fait-divers e do comentário paralelo e moralizador, para obter uma verdadeira unidade dramática”, Tavares Rodrigues conclui que se trata “indiscutivelmente de uma peça engenhosa, equilibrada, coerente – e teatral”, cujas personagens, no segundo ato, utilizam “a linguagem de um desespero que às vezes ronda as fronteiras do lirismo” (*Os Pássaros de Asas Cortadas, vistos por Jorge de Sena e Urbano Tavares Rodrigues*, in *op. cit.*, p. 133, 134-135, respetivamente).

⁵⁵ Por exemplo, traduções em francês e espanhol.

⁵⁶ Luiz Francisco Rebello, “Nota prévia do Autor”, in *op. cit.*, p. 8. Em colaboração com Alexandre O’Neill e Luís Stau Monteiro, LFR reescreveu os diálogos da peça *Os Pássaros de Asas Cortadas* para o filme do realizador Artur Ramos.

⁵⁷ Luiz Francisco Rebello, *Breve História do Teatro Português*, p. 160.

⁵⁸ Maria Helena Serôdio, “Luiz Francisco Rebello (1924–2011). Uma despedida «provisória»...”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p. 6.

⁵⁹ Luiz Francisco Rebello, *Todo o teatro*, p. 658.

⁶⁰ Luiz Francisco Rebello, *Teatro de Intervenção*, p. 17. Em nota de rodapé, LFR refere que esta personagem pode ser um Diretor de Cena, mas adverte que as frases que estiverem na primeira pessoa devem ser alteradas para a terceira pessoa quando se referem ao Autor. Em 1947, nas duas representações desta peça no Teatro-Estúdio do Salitre, LFR representou a personagem do Autor.

encarregada do papel de “Primeira Mulher” – precisamente um dos mais importantes da peça – adoeceu de repente, sendo-lhe pois impossível tomar parte no espectáculo. Na impossibilidade manifesta de ser substituída à última hora, confesso francamente que, entre adiar a estreia da peça e representá-la sem a cena final em que essa actriz intervinha, optei por esta última solução. Desculpem-me aqueles que porventura não estiverem de acordo... A empresa restituir-lhes-á o custo dos bilhetes, se assim o desejarem. E fique entendido (dirijo-me agora aos espectadores que não quiserem retirar-se) que o que ides ver, senhoras e senhores, não é, portanto a peça tal como foi pensada, escrita e ensaiada, mas sim tal como as circunstâncias – quero dizer, a vida – a escreveram... (*Diz isto, inclina-se numa vénia, e desaparece atrás da cortina. Lá atrás, ouve-se ainda a sua voz que dá uma ordem:*) Batam outra vez as três pancadas.

(As três pancadas de novo, e eis que enfim o pano se abre.

Não há cenário algum. Apenas três cadeiras alinhadas, ao fundo, e uma outra à extrema esquerda. Lados, os do público. (...)⁶¹.

Em 1997, cinquenta anos após a estreia desta peça, escreve:

Releio estas peças, rememoro o tempo (os vários tempos) em que as escrevi, os impulsos que me levaram a escrevê-las, as circunstâncias que envolveram a sua escrita, o destino que lhes foi dado cumprir... E não consigo fugir à ideia de que tudo isto está profundamente, estreitamente ligado entre si, o texto das peças e o seu contexto histórico, a sua afortunada ou desafortunada existência e a vida que eu próprio vivi. Se o teatro é um espelho reflector da sociedade em que é produzido, eu creio que nestas peças alguma coisa se reflecte das mutações desta segunda metade do nosso século, agora prestes a chegar ao seu termo: perpassam nelas – ou era essa a minha convicção – as esperanças e as desilusões de uma época que conheceu a maré alta de ideologias de sinais diferentes, e mesmos opostos, e assistiu à sua diluição num asséptico e resignado conformismo, que parece ser o traço mais característico do mundo em que vivemos⁶².

Aos oitenta e sete anos, no dia 8 de dezembro de 2011, “num jeito discreto, em pleno inverno”⁶³, LFR abandona o palco, provavelmente um dos lugares que o fazia feliz, tal como dizia Albert Camus. O seu epitáfio poderia ser o pensamento existencialista que a personagem Inês pronuncia na peça em um ato, *Huis Clos* (1944), de Sartre, que é a epígrafe escolhida por LFR para as suas memórias: “Et cependant la vie est là, terminée: le traite est tiré, il faut la somme. Tu n’es rien d’autre que ta vie”⁶⁴.

⁶¹ *Idem, Ibidem*, p. 17-18.

⁶² Luiz Francisco Rebello, “Memória de um percurso”, *in op. cit.*, p. 694.

⁶³ José Mendes, “Em pleno inverno”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 28 de dezembro 2011 a 10 de janeiro 2012, p. 9.

⁶⁴ Luiz Francisco Rebello, *O Passado na minha frente. Memórias*, p. 9.

Após a morte desta “figura cimeira da cultura portuguesa do século XX” e perante “a sua monumental obra ligada ao teatro”⁶⁵, Carlos Reis escreve: “no que foi a sua obra de dramaturgo, de crítico teatral e de diretor de teatros, pergunto-me se, depois de Garrett, terá havido em Portugal alguém que tanto fez por esse parente pobre da nossa cultura que é o teatro”⁶⁶.

Em princípio, a resposta é óbvia, mas, como dizia Rudyard Kipling, é uma outra história.

⁶⁵ Urbano Tavares Rodrigues, “Memória doce e amarga”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 28 de dezembro 2011 a 10 de janeiro 2012, p. 8 e 9.

⁶⁶ Carlos Reis, “Dos dois lados do Equador”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 a 27 de dezembro 2011, p. 40.

Fernando Campos (1924-2017) ou a urgência da memória

Cristina Vieira¹

In Memoriam

“A terceira miséria é esta, a de hoje. / A de quem já não ouve nem pergunta. / A de quem não recorda.”

(Hélia Correia, *A Terceira Miséria*, poema 23)

Fernando Campos (23 de Abril de 1924, Águas-Santas, Maia – 1 de Abril de 2017, Lisboa) pertence etariamente a uma geração de escritores nascidos no término do primeiro quartel do século transacto, como Agustina, Urbano Tavares Rodrigues ou António Ramos Rosa. Todavia, não será esta a sua geração literária, já que a “aparição” de Fernando Campos é posterior à Revolução dos Cravos: a edição, não autorizada, do “Poema do Absoluto” (1947) numa revista estudantil coimbrã² e a publicação, em 1961, do conto “Farrapos de Noite” no *Jornal de Chaves* constituem notas de rodapé no seu currículo literário. A

¹ Universidade da Beira Interior.

² Cf. Luís Ricardo Duarte, “Fernando Campos: o filme da História”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 11 a 24 de Julho de 2012, p. 14 (14-15). O texto aparece no n.º 2 da revista *Brisa*, cursava o Autor Filologia Clássica em Coimbra, e ressurgiu, com algumas alterações, no capítulo X d’*A Casa do Pó*. Cf. Fernando Campos, *A Casa do Pó*, 18.ª ed., Carnaxide: Alfaguara, 2012, p. 228-232, e Cristina Maria da Costa Vieira, *O Universo Feminino n’A Esmeralda Partida de Fernando Campos*, Lisboa: Difel, 2002, p. 79.

“sagração”³ camposiana dá-se em 1986, contava o Autor sessenta e duas primaveras, quando a Difel publica o seu romance de estreia, a ficção histórica *A Casa do Pó*: esta obra de arte polida na calma de pacientes anos⁴ galvaniza os críticos e dita traduções para francês (1989), alemão (1990) e italiano (2007) e dezoito edições em Portugal, a mais recente datada de 2012, já com a chancela Alfaguara, “a única edição credível”, asserta o Autor, por estar “expurgada (...) de gralhas e erros graves”⁵. Destarte, Fernando Campos pertence à geração literária dos escritores que se fazem definitivamente notar na década de 80 do século XX, e na sequência do êxito de romances quase sempre históricos, como José Saramago, Teolinda Gersão, Mário Cláudio, Lobo Antunes, João Aguiar ou Lídia Jorge, autores, respectivamente, de *Levantado do Chão* (1980), *O Silêncio* (1981), *Amadeo* (1984), *Memória de Elefante* (1979), *A Voz dos Deuses* (1984) e *O Dia dos Prodígios* (1980). Maria de Fátima Marinho e Clara Rocha destacam Fernando Campos como autor de biografias romanceadas de personagens referenciais e de autobiografias fictícias, ao lado de Agustina, Mário Cláudio, João Aguiar, Teresa Bernardino, Seomara da Veiga Ferreira, entre outros⁶.

E que lugar ocupa o nosso autor no panorama literário português contemporâneo? Ainda que lhe falte um Prémio maior do que o de Eça de Queirós, atribuído a dois dos seus romances, Walter de Medeiros e Miguel Real não hesitam em atribuir a Fernando Campos o papel, quase pioneiro, de renovador e dinamizador de um género até então esquecido no Portugal democrático, o romance histórico documentado⁷. O autor d’*A Casa do Pó* torna-se, assim, o “patriarca e mestre” na “arte” do “romance de reconstituição histórica do espaço social e do tempo humano”⁸, uma corrente seguida por múltiplos autores no pós-

³ Walter de Medeiros, “Vida / Viagem no romance de Fernando Campos”, in José Ribeiro Ferreira e Paula Barata Dias (coord.), *Fluir Perene. A Cultura Clássica em Escritores Portugueses Contemporâneos*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 2004, p. 172 (171-178).

⁴ Cf. Fernando Campos, *A Casa do Pó*, op. cit., p. 459, e Clara Ferreira Alves, “Entrevista ao romancista desconhecido”, *Expresso* (revista), 13 de Dezembro de 1986, p. 43-R (43R-45-R). Nesta estreia jornalística, o Autor indica ter escrito *A Casa do Pó* entre as Páscoas de 1983 e 1984, mas que atrás estavam dez anos de investigação, sucedânea à compra, em alfarrabista, da 4.^a edição do *Itinerário da Terra Sancta e Suas Particularidades* (1593), de Frei Pantaleão de Aveiro.

⁵ Nota manuscrita, datada de Junho 2012, e inserta em exemplar gentilmente oferecido pelo Autor. Acrescente-se às edições estrangeiras supra referidas a publicação em búlgaro do romance histórico *A Sala das Perguntas* (Sófia: Five Plus, 2004), e em francês (1990) e italiano (1993) da novela satírica *O Homem da Máquina de Escrever* (1987).

⁶ Cf. Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto: Campo das Letras, 1999, p. 173, 210-212 e 215-231, e Clara Rocha, “Ficção dos anos 80”, in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (dir.), *História da Literatura Portuguesa*, vol. 7, *As Correntes Contemporâneas*, Lisboa: Alfa, 2002, p. 463 e 473-474 (463-486).

⁷ Cf. Walter de Medeiros, “Vida / Viagem no romance de Fernando Campos”, op. cit., p. 172, e Miguel Real, *O Romance Português Contemporâneo. 1950-2010*, Lisboa: Caminho, 2012, p. 199-200 e 223-224.

⁸ Miguel Real, *O Romance Português Contemporâneo. 1950-2010*, op. cit., p. 223.

-25 de Abril como Mário de Carvalho, Seomara da Veiga Ferreira, Júlia Nery, Deana Barroqueiro ou Paulo Moreiras⁹, ultrapassada que estava a “crise da referencialidade”¹⁰. Fernando Campos surge, pois, sobretudo como autor de romances históricos documentados, ainda que este não seja o único (sub)género que cultive. Deste modo, depois d’*A Casa do Pó*, seguem-se mais oito romances históricos nesta linha: *A Esmeralda Partida* (1995), *A Sala das Perguntas* (1998), *A Ponte dos Suspiros* (2000), *O Prisioneiro da Torre Velha. Quare?* (2003), *O Cavaleiro da Águia* (2005), *O Lago Azul* (2007), *A Loja das Duas Esquinas* (2009) e *A Rocha Branca* (2011). O romance histórico documental, designação cunhada por Joseph Turner¹¹, assume uma forma verosímil de romançar a História, ancorada em cronótopos referenciais e sustentada numa aturada pesquisa historiográfica. É o próprio Autor quem se define:

A minha posição: embora reconheça que a designação “romance histórico” veio para ficar, continuo a considerá-la imprópria. Dir-se-á, então, que me contradigo, quando me proponho tomar como protagonistas de romance uma figura histórica e respeito os dados históricos e os nomes e os textos e os topónimos e as datas... Será razoável pensar assim. Mas, para além de todo esse trabalho de verdadeira pesquisa, está o trabalho de reconstrução de todo um mundo que o tempo levou, como se os estejamos a ver agora. Isto é ficção. Documentada? Documentada. § Bem sei que o ficcionista tudo pode, até subverter os factos históricos. Escuso de citar exemplos: são bem conhecidos. Por mim, respeito o que é historicamente, documentalmente comprovado. O resto invento, recrio, ficciono... Poderei até mentir sem que Santo Agostinho me castigue¹².

Um tradicionalista, portanto? De modo algum. Desde logo, todas as ficções históricas composianas polarizam-se em torno de personagens referenciais, opção

⁹ Cf. *Ibidem*, p. 223-224.

¹⁰ Maria João Reynaud, “Fernando Campos: *Psiché*”, *Colóquio/Letras*, n.º 115-116, Maio-Agosto de 1990, p. 188-189 (188-189).

¹¹ Cf. Joseph W. Turner, “The Kinds of historical fiction. An essay in definition and methodology”, *Genre XII*, 1979, Oklahoma: University of Oklahoma, p. 344 (333-355).

¹² Fernando Campos, “História: ciência / romance: ficção”, in Maria das Graças Moreira de Sá e Vanda Anastácio (coord.), *História Romanceada ou Ficção Documentada? Olhares sobre a Cultura Portuguesa*, Lisboa: Fac. de Letras da Univ. de Lisboa, 2009, p. 101 (101-103). Esta é uma ideia reiterada no discurso (inédito) “Como nasceu um romance”, dirigido à Academia de Ciências de Lisboa em Março de 1999 e gentilmente cedido pelo Autor: “Antes de mais, uma breve nota sobre a designação «romance histórico». Expressão ambígua se não contraditória. História é ciência. Romance não. No entanto, historiadores e críticos da literatura têm-na adoptado e ela vai ficando. É vária a dosagem de história e ficção nos diferentes cultores deste sub-género narrativo. Para alguns o romance histórico pode tudo imaginar e ousar sem limites: (...) – que o mesmo é dizer: contrariar a verdade comprovada pelo rigor da investigação. Por mim, respeitando a história, proponho-me inserir nela aquilo que ela não pode asseverar, mas apenas sugerir como hipótese, avançar como possibilidade. Onde há o silêncio da história, a dúvida, a fronteira entre o ter de calar e o saltar, o chispar da imaginação, aí me situo, esse é para mim o vasto campo da ficção.”

contrária aos romances scottianos, que preteriam tais figuras para segundo plano por forma a minimizar anacronismos involuntários¹³. Assim, *A Casa do Pó* tem por protagonista um franciscano quinhentista, Frei Pantaleão de Aveiro; *A Esmeralda Partida*, D. João II; *A Sala das Perguntas*, Damião de Góis; *A Ponte dos Suspiros*, D. Sebastião; *O Prisioneiro da Torre Velha*, D. Francisco Manuel de Melo; *O Cavaleiro da Águia*, Gonçalo Mendes da Maia, o Lidador de D. Afonso Henriques; *O Lago Azul*, a princesa Maria Bèlgia, filha de Maria de Nassau e neta de D. António Prior do Crato; *A Loja das Duas Esquinas*, Édipo; e *A Rocha Branca*, a poetisa Safo. Ressalta a existência de dois ciclos neste escritor, o primeiro centrado na História portuguesa, o segundo, na Antiguidade grega¹⁴. As “Notas do Autor” que costumam fechar estas obras evidenciam a referencialidade, histórica ou mítica, dos protagonistas e dos cronótopos ficcionados e mostram o trabalho documental de base. Neste aspecto, *A Rocha Branca* é a exceção à regra, apresentando, em “Prefácio”, mapas da Hélade arcaica e informações sobre personagens e topónimos, o que demonstra a consciência camposiana do quão longínqua está Safo de um público menos versado na Grécia Antiga¹⁵. Todos estes protagonistas surgem, por outro lado, envoltos em mistérios, que o Autor gere segundo a técnica da expectativa, o que confere muitas vezes às narrativas um moderno toque policial: *A Casa do Pó* apresenta o mistério da ascendência de Frei Pantaleão; *A Esmeralda Partida*, o envenenamento de D. João II¹⁶; *A Sala das Perguntas*, os enigmas do nascimento e morte de Damião de Góis; *A Ponte dos Suspiros*, a sobrevivência de D. Sebastião a Alcácer-Quibir; *O Prisioneiro da Torre Velha*, a conspiração de Gregório Taumaturgo, primo de D. Francisco Manuel de Melo, contra este último, por disputa da bela Branca de Vilhena; *O Cavaleiro da Águia*, a verdadeira natureza do cronista que fora companheiro de armas do Lidador; *O Lago Azul*, os intentos do marido da princesa Maria Bèlgia; *A Loja das Duas Esquinas*, a autoria do assassinato do rei Laio; e *A Rocha Branca*, a causa do suicídio de Safo.

Em segundo lugar, Fernando Campos demonstra possuir a noção, pós-moderna,

¹³ Cf. Cristina Maria da Costa Vieira, *O Universo Feminino n'A Esmeralda Partida de Fernando Campos*, op. cit., p. 73-74.

¹⁴ Cf. Cristina Vieira, “Apropriações da Antiguidade Clássica no romance histórico português”, op. cit., p. 132-136; “A Antiguidade Clássica na obra narrativa de Fernando Campos”, *Revista Portuguesa de Humanidades. Estudos Literários*, vol. 16 – 2, p. 309-317 (301-322).

¹⁵ Cf. Fernando Campos, *A Rocha Branca*, Carnaxide: Alfabeta / Objectiva, 2011, p. 11-15, e Cristina Costa Vieira, “Apropriações da Antiguidade Clássica no romance histórico português”, *Colóquio/Letras*, n.º 182, Janeiro/Abril de 2013, p. 132 (127-138).

¹⁶ A propósito do peso determinante que podem ter tido para o desfecho trágico de D. João II algumas mulheres da sua vida, vejam-se Cristina Maria da Costa Vieira, “O universo feminino como força mo(a)triz de *A Esmeralda Partida* de Fernando Campos”, *Brotéria*, n.º 5/6, vol. 152, Maio/Junho de 2001, p. 479-480 (465-482); e Cristina Maria da Costa Vieira, *O Universo Feminino n'A Esmeralda Partida de Fernando Campos*, op. cit., p. 177-200.

da falibilidade da historiografia, tendo em conta que o passado histórico é um referente sempre mediatizado através de textos¹⁷. E essa falibilidade resulta ou do desaparecimento de documentos e de testemunhas, ou da subjectividade inerente a quem regista os eventos. N'A *Esmeralda Partida*, por exemplo, a narradora intradieética tia Filipa desabafa aos sobrinhos a destruição dos documentos de seu pai, o infante D. Pedro das Sete Partidas:

Podereis julgar, meus filhos, que estou a inventar. Não. Ficaram-me de cor muitas palavras das escutadas e das lidas... Destruíram tudo. Levaram com ele um cronista encarregado de escrever por dias singulares o que ia sucedendo, o meticoloso itinerário percorrido (...) ... Ainda me recordo desse infólio encorpado de que nos lia passagens sempre que a memória lhe falecia ou achava mais vivo o modo de narrar do manuscrito... Quando se deu o grande desastre da morte dele, os inimigos assaltaram-lhe as terras (...). Destruíram quanto havia de documento que viesse mostrar aos vindouros o que se tinha passado... Ai, meus filhos! Por vezes um tudo nada, assalto e pilhagem de arquivos, destruição de chancelarias, supressão de testemunhos nem que sejam de carne e osso, um ápice e nunca mais se saberá pelos séculos adiante o que aconteceu de verdade. Por isso vos quero transmitir estes factos, antes de a minha voz se consumir na fogueira do tempo como um papel a arder no incêndio do paço¹⁸.

O excerto demonstra, concomitantemente, a urgência da memória, fio isotópico neste autor.

Depois, Fernando Campos insere-se no romance histórico pós-moderno ao optar pela autobiografia fictícia (a narração na primeira pessoa) e pela biografia romanceada através de uma testemunha secundária. A primeira estratégia aumenta a ilusão de existência do protagonista mas incrementa, em simultâneo, uma subjectividade que coloca em causa a imparcialidade da visão dos factos referidos. Essa a escolha para *A Casa do Pó*, *A Sala das Perguntas*, *A Ponte dos Suspiros*, *O Prisioneiro da Torre Velha* e *A Rocha Branca*. Frei Pantaleão, narrador do factual *Itinerário da Terra Santa* (1593) e d'A *Casa do Pó*, relata assim a sua passagem pelo Concílio de Trento:

Era evidente que me aturdia com as imagens externas, mas o ambiente de Trento sobrepujava as formas exteriores do velho burgo e por toda a parte os espíritos estavam virados para a discussão dos problemas da Igreja, que, para além de temas da fé, tinham alcance político universal. Porém, sendo Trento o templo do dogma, nunca senti em mim crescer a dúvida como aí, pois ao assistir a longos e doutos debates sobre certos artigos de fé eu

¹⁷ Cf. Barbara Foley, *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1986, p. 9-41.

¹⁸ Fernando Campos, *A Esmeralda Partida*, 2.^a ed., Lisboa: Difel, 1996, p. 54.

presenciava o triunfo de uma tese sobre outra tese e não deixava de pensar que, noutras circunstâncias ou com outros teólogos e doutores, talvez fosse a tese vencida a vencedora e aquilo que se decidira ser dogma a partir daquela votação quiçá o não seria a partir desta outra. Logo, o dogma não tinha valor absoluto, ecuménico, infalível, divino. Ao ver todas aquelas cabeças mitradas, a maior parte delas encanecidas, senis, vinham-me ao espírito ideias loucas que depois me atormentavam a consciência: que Cristo nunca poderia ter usado uma mitra, uma tiara; que o aparecimento de um Francisco de Assis era sinal da necessidade periódica que a própria Igreja sentia de se purificar e se aproximar da fonte divina; que a reforma de que a Igreja necessitava não era aquela que estava a ser feita (...). (...) §O exame interior das minhas dúvidas levava-me a encarar de novo a minha alma, a minha vida, os meus problemas subjectivos, por algum tempo adormecidos pela novidade das viagens, dos lugares, das pessoas, do trabalho. Caía em mim. Que estava eu aqui a fazer? E de repente senti-me só no mundo (...). Tinha saudades de não sei quem e de não sei que terra longínqua, imensas, pungentes saudades!...¹⁹.

A Esmeralda Partida, O Cavaleiro da Águia, O Lago Azul e A Loja das Duas Esquinas são biografias romanceadas através de uma testemunha secundária (Garcia de Resende, o conégo Fernando, o Vento e Andreias Fontes, respectivamente), o que coloca em perspectiva os protagonistas, impedindo a sua glorificação. N' *O Cavaleiro da Águia*, por exemplo, o cronista problematiza a heroicidade do Lidador:

– (...) ... A um herói corresponde outro herói. O valor do braço de Gonçalo é tanto maior quanto o for o braço de al-Mansûr. §– O de Gonçalo é mais valente. §(...) §– (...) Mas não fujamos, peço-te, da questão que eu estava a pôr à minha consciência de cronista (...). No outro lado, Randulfo, no outro lado, também nós arrasámos e incendiámos cidades e violámos mães e filhas, degolámos mancebos, provocámos lágrimas e dor e raiva e desejo de vingança e de justiça (...). Também eles invocaram Deus. (...) §(...) §– Perante tamanha violência, dá-se o esvaziamento da ideia de herói. Não falaste há pouco do mais fraco, no jogo da corda? Do outro lado fica, impante, peito armado, o mais forte, o senhor impiedoso. *Vae Victis!*²⁰.

Destarte, esta visão da História opõe-se à glorificação estadonovista das figuras do passado português e à diabolização do Outro. De igual modo, o Autor

¹⁹ *Idem, A Casa do Pó, op. cit.*, p. 118-119. Vide ainda *ibidem*, p. 460: "Teria de ser, obviamente, uma narrativa em primeira pessoa, porque o *Itinerário da Terra Santa* é uma narrativa em primeira pessoa. Pantaleão de Aveiro é o narrador."

²⁰ *Idem, O Cavaleiro da Águia*, 3.^a ed., Lisboa: Divina Comédia, 2013, p. 18-19. Para o aprofundamento do estudo deste romance, vide Clementina Moreira dos Santos, *O Lidador, entre a genealogia e o romance: glosas de um retrato ficcional*, Dissertação de Mestrado, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2010.

procura de forma muito consciente para D. Francisco Manuel de Melo n' *O Prisioneiro da Torre Velha* a matização da figura do herói exemplar, sem mácula, processo que caracteriza a novelística moderna e pós-moderna²¹. Este questionamento das figuras do passado é também ilustrável n' *A Ponte dos Suspiros* a partir de um D. Sebastião que começa deste modo o seu *mea culpa*: “– Avaliareis até que ponto eu era orgulhoso e desatinado.”²². Este passo leva-nos à heterodoxia no romance camposiano.

A Ponte dos Suspiros escapa em parte à linha do romance histórico documentado, uma vez que ficciona uma versão alternativa ao desfecho de Alcácer-Quibir: D. Sebastião sobrevive à batalha e, com a ajuda de um grupo de amigos fiéis, tenta fazer-se reconhecer junto do papa, acabando por ser preso na famosa Ponte dos Suspiros de Veneza. Todavia, “versão alternativa” não significa “história alternativa”, pois o romance é assumido pelo Autor como uma versão apócrifa da História, uma possibilidade baseada em documentos menos divulgados, como três bulas papais intimando os sucessivos Filipes a entregarem o trono de Portugal ao seu legítimo dono, entre outros textos, coligidos pelo historiador Belard da Fonseca. Onde a epígrafe de Bluteau a encimar esta obra, em que se salientam as incertezas da História²³.

Marca d'água do Autor é a heterodoxa inversão da dimensão da história encaixada face à narrativa principal, resumindo-se esta última a um intróito (ou “Pórtico”) relativamente curto, explícito ou não, que introduz uma longa narrativa encaixada onde a história do(a) protagonista vai ser contada (pelo próprio ou por outrem) e depois fechada por um epílogo onde o narrador extradiegético (ou outro) encerra a narrativa Isto sucede em todos os seus romances, incluindo os não históricos. Por exemplo, n' *O Prisioneiro da Torre Velha*, as andorinhas, do cima dos beirais, abrem e encerram a história de D. Francisco Manuel de Melo, cedendo ao protagonista a voz narrativa em todos os restantes capítulos. N' *A Rocha Branca*, são dois poetas amigos de Safo, Tísias de Siracusa e Alceu, que, respectivamente, abrem e fecham a narrativa encaixada onde, de novo, é a personagem principal, desta feita Safo, quem assume a narração na primeira pessoa. N' *O Lago Azul*, o “Pórtico” é ocupado por uma curta fala do Vento, que se apresenta em claro estilo cénico plautino, justificando a sua função narradora

²¹ Cf. Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Lisboa: Colibri, 2008, p. 414-418.

²² Fernando Campos, *A Ponte dos Suspiros*, Lisboa: Difel, 1999, p. 13.

²³ Vide António Belard da Fonseca, *Dom Sebastião*, vol. 2, *Antes e Depois de Alcácer-Quibir*, Lisboa: Edição de Autor, 1978; Cristina Maria da Costa Vieira, “Fernando Campos e *A Ponte dos Suspiros*: para uma história alternativa de Alcácer-Quibir”, ... *à Beira*, n.º 0, Dezembro 2001, p. 46-50 (39-58); e Cristina Vieira, “Construções singulares em torno do mito sebástico: *O Mosteiro*, de Agustina Bessa-Luís, e *A Ponte dos Suspiros*, de Fernando Campos”, in M.ª de Fátima Marinho (org.), *Literatura e História – Actas do Colóquio Internacional*, vol. 2, Porto: Fac. de Letras do Porto / Depart. de Est. Portugueses e Est. Românicos, 2004, p. 305-306 e 313-314 (305-317).

na força “omnipresente” e “atemporal” que o caracteriza, entre outros predicados arrolados. E remata assim: “Eu sou o Vento. Conto do que se passa aqui e além, atrás e à frente nos reinos do mundo. Escutai o meu sopra...”²⁴. Esta é uma forma de justificar a onisciência do narrador, focalização pouco privilegiada na contemporaneidade e também por este autor²⁵. Já n’*A Loja das Duas Esquinas*, Andreias Fontes, dono de uma loja de antiguidades que funciona como hospital de bonecas, é o narrador da história de Édipo, com a desculpa de explicar à empregada, a fiel Rosinha, a partir dos bonecos que tem à sua frente, a tragédia que se abatera na casa de seu amigo, o cego Lépidio (parónimo de *Édipo*...). A partir desse ponto é “como se esteja a assistir a um espectáculo de teatro”²⁶.

Heterodoxa é igualmente a frequência dos anacronismos voluntários, típicos do romance pós-moderno²⁷, n’*A Loja das Duas Esquinas*, como por exemplo o uso do procurador-geral Gustavo, do general Varela, “chefe da polícia criminal”²⁸ e do doutor criminalista de nome Heródio no desvendamento do assassinato de Laio, para o qual Édipo diz ir deitar mão “às modernas tecnologias das pesquisas / científicas na área da criminologia”²⁹. Se as inquirições lógicas já eram visíveis na tragédia sofocliana que serviu de base a esta obra, a acentuada marca policial do texto camposiano decorrente destes anacronismos visará explicitar a actualidade deste mito grego: os banquetes mundanos, a homossexualidade, o parricídio e o incesto continuam a surgir, como parangonas de jornais e de revistas hodiernas; e a lição deste texto fundamental da civilização ocidental permanece válida, porque Édipo representa a condição humana, isto é, o facto de qualquer homem poder ser vítima de circunstâncias que não controla³⁰. Eis porque urge a memória do texto sofocliano. Talvez por isso transpareça n’*A Loja das Duas Esquinas* o esforço do Autor em democratizar esse texto fundamental da dramaturgia (helénica): a partir da “Sexta jornada”, assistimos à tradução literal da tragédia, directamente do original, em verso alexandrino, numa procura da cadência característica do hexâmetro clássico de *Rei Édipo*, algo olvidado em várias traduções, entrecortando tais sequências com outras, de natureza narrativa, da inteira lavra de Fernando Campos para prevenir o desencanto do leitor

²⁴ Fernando Campos, *O Lago Azul*, Lisboa: Difel, 2007, p. 13. O mesmo estilo estende-se ao “Prólogo” do romance *Psiché* (Lisboa: Difel, 1987, p. 11).

²⁵ Para aprofundar o estudo dos papéis do narrador no romance *O Lago Azul*, vide Maria Helena Amorim de Queiroz Aguiar, *O papel do narrador na construção do universo ficcional de O Lago Azul, de Fernando Campos*, Dissertação de Mestrado, Braga: Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, 2013.

²⁶ *Idem*, *A Loja das Duas Esquinas*, Lisboa: Difel, 2009, p. 51.

²⁷ Cf. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London and New York: Routledge, 1994, p. 93-94.

²⁸ Cf. Fernando Campos, *A Loja das Duas Esquinas*, *op. cit.*, p. 141.

²⁹ *Ibidem*, p. 139.

³⁰ Cf. Cristina Costa Vieira, “Apropriações da Antiguidade Clássica no romance histórico português”, *op. cit.*, p. 132.

potencial desta obra, que tem no seu horizonte de expectativa um romance³¹. Numa destas sequências, há um resumo da história de Édipo, subtilmente destinado a um leitor leigo na matéria:

– Façamos então o balanço do que temos. No meu espírito procuro organizar os dados. Repara. Coincidências: o oráculo consultado outrora por Laio e contado agora, decorridos todos estes anos, pela viúva, e que dizia que Laio seria morto pelo filho; o oráculo consultado por Édipo ainda jovem, que dizia que ele havia de matar o pai e casar com a mãe; as revelações actuais do adivinho Tirésias que dizem que o assassino de Laio é Édipo; a encruzilhada da serra onde Édipo, fugido ao seu destino, mata um desconhecido, o mesmo lugar onde, na mesma altura, parece, foi morto Laio...³²

A elencagem dos protagonistas da ficção histórica camposiana revela, em nosso entender um fito que percorre toda essa obra: a urgência em resgatar um passado colectivo, seja este português ou grego, pela importância que ele tem para a nossa identidade enquanto nação e enquanto cultura pertencente à civilização ocidental, filha de Atenas e de Roma, pela importância, enfim, que as lições da História têm na melhor compreensão, prevenção ou resolução dos problemas do presente. Não por acaso a mais recente crónica de Fernando Campos incide na importância da língua materna e constitui uma crítica sardónica ao uso provinciano de um inglês mal aprendido em muitos casos³³. Naquilo que podemos considerar o ciclo dedicado a Portugal, ilustremos esta urgência da memória. N' *A Sala das Perguntas* surge exposta a ignomínia da Inquisição, opressora do pensamento português durante três séculos, pela forma como o humanista Damião de Góis se tem de esquivar, muitas vezes na prudência do silêncio, ao rigoroso e humilhante interrogatório de que é alvo:

E está um homem preso por ter dúvidas em seu pensamento... §Cansado de não ser chamado, pedi de novo audiência e no dia dezanove fui ouvido. E disse: §– Cuidando em minhas culpas, lembrei-me... Entre os livros de minha livraria, um escrito de pena, em italiano, intitulado *De Geomancia*, sem autor... §– Que vem a ser isto? §(– Não respondas. Ainda te acusam de bruxaria...) §– Quando se estudam os costumes de latinos e gregos, damos conta de que essas gentes acreditavam em poder adivinhar o futuro. Qualquer coisa lhes servia, as palmas das mãos, os sonhos, as entranhas de seres mortos, as linhas traçadas no pó da terra... §– Hum. E tu...?³⁴

³¹ Cf. Fernando Campos, *A Loja das Duas Esquinas*, op. cit., p. 128-261, e Sófocles, *Rei Édipo*, Edição de Maria do Céu Zambujo Fialho, Lisboa: Edições 70 / Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1999.

³² Cf. Fernando Campos, *A Loja das Duas Esquinas*, op. cit., p. 198.

³³ Cf. *Idem*, "Uma língua universal", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 1 a 14 de Maio de 2013, p. 8 (8).

³⁴ *Idem*, *A Sala das Perguntas*, 3.^a ed., Lisboa: Difel, 1999, p. 370-371.

É visível neste ciclo de romances históricos dedicados ao passado nacional a existência de uma pentalogia em torno do apogeu e queda do Império, que vai do séculos XV ao XVII, e em que os protagonistas ora são monarcas, ora são descendentes (ilegítimos) da realeza lusa. A queda daqueles acaba, deste modo, por simbolizar a de Portugal. A ascendência régia, por via ilegítima, de Frei Pantaleão e de Damião de Góis é uma tese historicamente verosímil sustentada respectivamente, na *Casa do Pó* e na *Sala das Perguntas*: o primeiro será filho de D. João de Lencastre, duque de Aveiro, filho do bastardo D. Jorge, e neto, portanto, de D. João II, o que permitiria explicar a rápida ascensão do frade franciscano nas honrarias eclesiásticas; o segundo terá por pai D. Manuel, que terá abusado da sua incrível similitude física com Rui de Lím para ter relações com a mulher deste, o que explicaria, de igual modo, a protecção que lhe é dada por D. Manuel e por seu sucessor, D. João III. Esta pentalogia recua em termos temporais até à conquista de Ceuta (1415), referida aquando da morte de D. Filipa de Lencastre (*A Esmeralda Partida*)³⁵ e avança até à preparação por parte de D. João II da armada de Vasco da Gama, cujos frutos serão colhidos pelo venturoso D. Manuel³⁶. Em pleno apogeu, há já sinais de grande intolerância religiosa que pressagiam dias funestos para Portugal, o que aparece simbolizado na figura de Damião de Góis (*A Sala das Perguntas*) e no protagonista d'*A Casa do Pó*. Este romance ultrapassa temporalmente aquele, pois refere a perda da independência (Pantaleão "morre psicologicamente com Luís e a pátria"³⁷), além de que o prefácio ficcionalmente autógrafa de Frei Pantaleão é datado de 1591. *A Ponte dos Suspiros* percorre todo o período filipino e avança, em sinopse, até à restauração³⁸. *O Lago Azul* partilha o tempo, não o espaço, da narrativa anterior³⁹. Porém, o termo *ad quem* desta obra ultrapassa em alguns anos o da *Ponte dos Suspiros*: a morte, na miséria, da princesa Maria Bégia no ano de 1647⁴⁰.

Escapam a esta pentalogia *O Cavaleiro da Águia*, temporalmente desfasado do período em questão, e *O Prisioneiro da Torre Velha. Quare?*, cujo protagonista, ainda que seiscentista, nem pertence à realeza nem se vincula à temática da ascensão e queda do Império, mas à questão intemporal da injustiça dos homens. De facto, a interrogação de D. Francisco Manuel de Melo sobre as causas

³⁵ Cf. *Idem*, *A Esmeralda Partida*, *op. cit.*, p. 47.

³⁶ Cf. *Ibidem*, p. 671.

³⁷ Silvério Benedito, *Para uma Leitura de A Casa do Pó de Fernando Campos. Uma proposta de leitura crítico-didáctica*, Lisboa: Presença, 1995, p. 64.

³⁸ Cf. Fernando Campos, *A Ponte dos Suspiros*, *op. cit.*, p. 204-205.

³⁹ Cf. *Idem*, *O Lago Azul*, Lisboa: Difel, 2007, p. 316-317. Estas páginas narram o contentamento com que Maria Bégia recebe, ao contrário do marido, a notícia da restauração da independência de Portugal.

⁴⁰ *Idem*, *O Lago Azul*, *op. cit.*, p. 324.

do seu aprisionamento (factual) é tão estruturante que é remetida para subtítulo do romance, sob a forma latina do *topos* argumentativo clássico *Quare?*, 'Por que razão?'. A narrativa enfatiza a procura das causas com perguntas retóricas:

Desembarcaram-te na outra banda e depõem-te na Torre de S. Sebastião, mais conhecida por Torre Velha. O sepulcro final? Porquê, meu Deus? Porquê? *Quare?* A nada foram sensíveis. *Quare? Qua re?* Porquê? Por que razão? Hei-de em meus escritos, pelos séculos fora, persegui-los com este grito, com este aguilhão a pungir-lhes as consciências...⁴¹

O passo salienta, deste modo, os escritos melianos como a urgência da memória dos injustiçados.

Nos romances mais recentes de Fernando Campos, que constituem um ciclo dedicado à Antiguidade grega, pressente-se a urgência de dar a conhecer referências dessa cultura em vias de esquecimento. Se n'*A Loja das Duas Esquinas* se recria o mito edípiano, assistimos n'*A Rocha Branca* ao mesmo processo de ressurgimento da Hélade antiga, desta feita, a do período arcaico coevo a Safo. Todavia, não se trata apenas de um tributo àquela que foi epitetada "décima musa"⁴² por Platão, a cuja poesia o leitor acede mediante a inserção de vários fragmentos sáficos ao longo da narrativa, ora em formato bilingue, ora numa tradução literal feita pelo Autor⁴³. Fernando Campos dá vida a uma personagem complexa, temerária e saudosa da sua pátria, como Ulisses⁴⁴ intelectualmente moderna, mas também socialmente conservadora, e faz, sobretudo, renascer a Grécia arcaica em que Safo se moveu: somos inteirados sobre grandes figuras da Grécia antiga, como Esopo e Sólon, hábitos hoje estranhos como a prostituição das plebeias casadoiras em templos para ganharem o dote nupcial, lugares como Mitilene e Quios, ofícios descritos em clave hesiódica, riquezas e cultos religiosos, objectos com nomenclatura erudita, mas que o contexto ou um sinónimo facilmente descodifica, como "o peplo" que, deslassado, "deixa a nu um seio muito branco"⁴⁵. É toda a Grécia arcaica, matriz da nossa civilização, que ressurge à memória.

⁴¹ Fernando Campos, *O Prisioneiro da Torre Velha. Quare?*, 2.ª ed., Lisboa: Difel, 2004, p. 263.

⁴² Cf. *Idem*, *A Rocha Branca*, *op. cit.*, p. 77, e Maria Helena Ureña Prieto, *Dicionário de Literatura Grega*. Lisboa / São Paulo: Verbo, 2001, p. 379.

⁴³ Cf. Fernando Campos, *A Rocha Branca*, *op. cit.*, p. 101, 118, 151, 208 e 212, e Frederico Lourenço (org. e trad.), *Poesia Grega de Álcman a Teócrito*, Lisboa: Cotovia, 2006, p. 42, 35, 36, 43 e 37, respectivamente.

⁴⁴ Para ver as analogias e distanciamentos entre a Odisseia de Safo em mares mediterrânicos e a de Ulisses, vide Cristina Costa Vieira, "Safo e o Mediterrâneo: uma peregrinação em clave homérica no romance histórico *A Rocha Branca*, de Fernando Campos", *Lusorama. Zeitschrift für Lusitanistik. Revista de Estudos sobre os Países de Língua Portuguesa*, n.º 101-102, mai 2015, p. 6-48.

⁴⁵ Fernando Campos, *A Rocha Branca*, *op. cit.*, p. 36.

Até agora analisámos o autor de romances históricos. Mas Fernando Campos também cultivou outros géneros narrativos. Carlos Reis refere-lhe, aliás, a diversidade de estilo, “em que se entrecruzam o alegórico, o fantástico, o memorial e a incursão por problemas de incidência religiosa”⁴⁶. *Psiché* (1987), *o pesadelo de dEus* (1990) e ... *que o meu pé prende...* (2001) são romances de pendor filosófico. Escreveu ainda duas novelas, *O Homem da Máquina de Escrever* (1987) e *Ravengar* (2012): a primeira, concluída em 1956, segundo data incluída na última página do texto, mas editada somente após o êxito d’*A Casa do Pó*, constitui uma sátira em torno de um homem que, adquirindo uma máquina de escrever, se ilude com o seu pretenso génio criativo; a segunda é baseada num filme mudo de título homónimo, visto por sua mãe e tia materna quando estas, ainda jovens, viviam no Rio de Janeiro, e de que ficou registada a memória num luxuoso álbum onde Fernanda e Raquel colaram os folhetins publicados pelo jornal *A Noite*. O Autor escreveu, por fim, a prosa poética “A meu ver” como texto-legenda à fotografia “A sombra”, de Carlos Pinto Coelho, e somou ao seu conto de estreia uma dezena de outros, dispersos ora em jornais ora em antologias nacionais e estrangeiras (Itália e Alemanha), além de ter reunido um conjunto de onze éditos e inéditos na colectânea *Viagem ao Ponto de Fuga* (1999)⁴⁷. Destacaremos os seus romances filosóficos, a novela *Ravengar*, sua última obra, e os contos “Vivenda Alegre” e “Regressos” pelo facto de ser nestes textos que a urgência da memória mais se faz sentir.

Psiché, *Ravengar* e “Vivenda Alegre” constituem um trio de memórias familiares, sendo os dois primeiros textos assumidamente autobiográficos, conforme dão conta as “Notas de Autor”, escondendo o último esse autobiografismo na mudança dos nomes das personagens. A referência a Chaves e à condição docente dos pais permite decifrar, todavia, no conto, o casal Fernando Campos e esposa indo ao encontro de memórias, na companhia de filhos e netos na casa que outrora alugaram nessa vila transmontana, não podendo nós esquecer que foi na condição de professor que o Autor aí se estreou com a narrativa breve “Farrapos de Noite”.

Psiché termo que remete para ‘psique’ mas também para o espelho onde as senhoritas se reviam, assume-se como um esforço de perpetuação de memórias familiares, assentes na vida do avô do Autor, Silva Lisboa, um comediante de *vaudeville*, empobrecido pela ascensão do cinema, e nas vidas da mãe e de sua tia materna, Fernanda e Raquel, as protagonistas do romance. Principais

⁴⁶ Carlos Reis, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. IX, *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*, Lisboa / São Paulo: Verbo, 2005, p. 299.

⁴⁷ Os contos que não constam na colectânea *Viagem ao Ponto de Fuga* têm por título “Uma vez mais”, “O sonho”, “Era quarta-feira e chovia” e “Vivenda Alegre”. O primeiro foi editado em 2002, e os três seguintes, em 2003. Vide Fernando Campos, *A Casa do Pó*, op. cit., “Notas de Autor”, p. 470-471.

fontes da informação: a octogenária Fernanda e os “nove cadernos” do “diário de Raquel”⁴⁸. A fixação da memória por escrito surge como a única resistência possível ao esquecimento, esse sim, a verdadeira morte:

Lebrava-me apenas de que se esquecera... ou esquecera-se de se lembrar. Que queria? Fraca memória a sua!” suspirava. “Os anos!...” §Fernanda tinha muitas vezes comigo este desabafo e eu tomava-lhe a preocupação, procurava colar-lhe os restos das lembranças, reconstituí-las em mantas de retalhos, a tentar conservar o calor das veias, a cor das faces, o brilho de um olhar, o tom de uma voz, o latejar dos corações atingidos pelo gelo do tempo que chegou ao seu limite... Procurar trabalhar a matéria perpetuável, no limiar do eterno... e transpô-lo! Tomar o esquecimento e recolocá-lo na memória!⁴⁹.

A novela *Ravengar* perpetua as memórias das protagonistas de *Psiché*, mas desta feita dando lastro à paixão que outrora as jovens tinham pelo cinema mudo. E assim a recriação camposiana do filme *Ravengar* apela ao não olvido das raízes da sétima arte, ainda que satirizando os seus defeitos, como o heroísmo mitificado dos protagonistas, a exemplo de *Ravengar* a estrela da película, ou a “falta de originalidade”⁵⁰. Diz o Autor:

Todavia, para além da facécia crítica e do divertimento, pretendo exarar aqui comovida homenagem a esse original realizador francês, Louis Gasnier, que em *Os Perigos de Paulina* e os *Mistérios de Nova Iorque* lançou a estrela Pearl White, realizou os primeiros filmes de Max Linder e que o cinema sonoro liquidou em lenta agonia do tempo, até aparecer morto, sem família e sem dinheiro, num banco do Hollywood Boulevard, em 1963⁵¹.

O conto “Vivenda Alegre” pretende, de igual modo, fixar as lembranças felizes do Autor na casa que o acolheu a si e à sua família (mulher e filhos) quando fora professor em Chaves. A urgência dessa memória é tanto maior quanto a visita, passados muitos anos, ao mesmo local constitui uma profunda decepção, mercê do abandono e vandalismo de que a casa fora alvo. De “Vivenda Alegre” passa a “Vivenda Triste”⁵², condição enfatizada pelo lamento desta, personificada

⁴⁸ *Idem*, *Psiché*, 2.^a ed., Lisboa: Difel, 1988, p. 16.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 11.

⁵⁰ Cf. Cristina Costa Vieira, “A Antiguidade Clássica na obra narrativa de Fernando Campos”, *op. cit.*, p. 308; e Fernando Campos, *Ravengar*, Carnaxide: Alfabeta / Objectiva, 2012, p. 65.

⁵¹ Fernando Campos, *Ravengar*, *op. cit.*, p. 137. Vide a propósito desta novela o ensaio de Axel Schönberger, “Die Literarisierung des traditionellen Frauenbildes des Stummfilms the *Shielding Shadow* (1917) in *Ravengar* (2012) von Fernando Campos”, *Lusorama*, n.º 101-102, Mai 2015, p. 49-85.

⁵² *Idem*, “Vivenda Alegre”, in Carlos Drummond de Andrade *et alii*, *Antes da Meia-Noite. Contos*, Lisboa: Dom Quixote, 2003, p. 32 (19-32).

como uma mãe vilipendiada e a quem “roubaram aqueles que (...) amava”⁵³. O romance *o pesadelo de dEus* gira em torno de Andra e Isháh, versões pós-modernas de Adão e Eva, criadas por Pedro Florentino não a partir do barro bíblico, mas do trapo e do papelão do teatro de fantoches. A partir destes protagonistas, levanta-se o problema da criação e da relação criador / criatura, criação / memória. Divaga Pedro Florentino em conversa com os amigos: “– Criar sem memória. Tentar criar sem memória... no vazio absoluto... o ponto que gera a linha que gera o plano que gera o volume que gera o tudo e o nada...”⁵⁴. Já ... *que o meu pé prende...* é a autobiografia fictícia de Agostinho, assente em personagens fantásticas e alegóricas, sendo uma *amplificatio* da lengalenga popular “A formiga e a neve”, em que o Autor medita sobre a não assunção da responsabilidade individual e o alijamento desta para putativas hierarquias superiores. Agostinho carrega a memória pungente de um amor perdido na juventude, a esposa Benedita, que não pôde salvar da pneumónica de 1917. E por isso o avô Agostinho diz à neta: “– O tempo, sim Luísa, que cura, leva tudo... (...) só não apaga a saudade... pelo menos enquanto não destrói a memória... Deus me conserve a minha...”⁵⁵. A memória é por isso a resistência à verdadeira morte, o esquecimento, lema que já vem de *Psiché*. Por outro lado, a enumeração enciclopédica de diferentes seres arquetípicos, como muros, cães ou bois visa não só problematizar cada arquetipo mas também relembrar por vezes em clave paródica, a riqueza cultural que cada um destes seres encerra, a exemplo do deus egípcio Ápis e do Minotauro grego a propósito da personagem Boi⁵⁶. Quanto a “Regressos”, o conto é protagonizado por um jovem emigrante, culto, de nome Pedro, que percorre a Europa em busca de aventura⁵⁷. Mas Pedro é um Ulisses, cuja odisséia pessoal não o faz esquecer o desejo de regressar ao torrão natal. Trata-se, pois, de uma saudade que exercita a memória. E recordar os clássicos, por outro lado, pode revestir-se de uma utilidade pragmática na conquista amorosa. Daí que Pedro, chegado à Sicília, agradeça humoristicamente a Teócrito o conhecimento das suas écloas:

– Colherei tangerinas nos pomares da ilha. §– Bem rica ficarei. §– Pudesse eu dar-te também a minha alma imortal. §Velho Teócrito de Siracusa, pai

⁵³ *Ibidem*, p. 31.

⁵⁴ *Idem*, *o pesadelo de dEus*, Lisboa: Difel, 1990, p. 15.

⁵⁵ Fernando Campos, ... *que o meu pé prende...*, 2.ª ed., Lisboa: Difel, 2001, p. 17.

⁵⁶ Cf. *Ibidem*, p. 214-222; Cristina Maria da Costa Vieira, “... *que o meu pé prende...* de Fernando Campos ou o convite onírico à reflexão”, *Brotéria*, n.º 5, vol. 155, Novembro de 2002, p. 402-423 (401-425); e Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, *op. cit.*, p. 162-163.

⁵⁷ Cf. Fernando Campos, “Regressos”, in *Viagem ao Ponto de Fuga*, Lisboa: Difel, 1999, p. 91 (81-101). Vide ainda Cristina Costa Vieira, “A Antiguidade Clássica na obra narrativa de Fernando Campos”, *op. cit.*, p. 304-306.

dos poetas, obrigado!... §As faces afogueadas, Carla correu colina abaixo como levada do vento. A custo a segui. Quando cheguei à praia, já ela toda nua entrava nas ondas⁵⁸.

Outras paisagens fazem Pedro evocar figuras históricas e mitológicas ilustres, como Arquímedes, em Calábria ou Ícaro, quando sobrevoa o mar Egeu. A ligação de Pedro à Antiguidade clássica atinge, todavia, um pico disfórico quando chega ao Pártenon:

Vieram-me as lágrimas aos olhos ao ver as pedras sagradas do Pártenon, mas Atenas não correspondeu ao que dela sonhava. Estava-me no entanto a história dentro de mim a explicar-me que tantos séculos de domínio otomânico lhe haviam desfigurado a face. E evoquei a figura de Byron a morrer pela independência da sua Hélade. §– Kalì méra! Kalì spéra!⁵⁹

Em suma, Fernando Campos quer suscitar uma reacção de não indiferença face ao passado, seja este individual ou colectivo, passado esse que nos define, enquanto indivíduos e nação, e que não pode ser esquecido, no que ele tem de bom ou de mau. Na obra camposiana urge as memórias pessoais, a memória de um familiar, de um povo, de uma cultura matricial à nossa civilização. Urge, enfim, a memória para não deixar morrer o conhecimento, e para isso, como diz Hélia Correia, é preciso haver quem ouça, quem pergunte, e, sobretudo, quem recorde.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 94-95.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 96-97.

Uma leitura sobre o imaginário do silêncio na poesia de António Ramos Rosa

Jorge Augusto Maximino¹

A poesia de António Ramos Rosa constitui-se de imaginários múltiplos, que oferecem linhas de leitura plurais, uma vez que a obra poética deste autor se estrutura em diversos vectores. Entre eles, o leitor atento ou o investigador que sobre ela se debruce não deixará de se confrontar, objectivamente, com o imaginário do silêncio como um forte marcador desta poesia. Entendemos aqui *imaginário* na acepção de Gilbert Durand, no sentido da sua dimensão antropológica mais ampla, que o autor explicita em *A Imaginação Simbólica* por estas palavras:

As sintaxes da razão são apenas formalizações extremas de uma retórica, ela própria embebida no consenso imaginário geral. Depois, de uma maneira mais precisa, não existe corte entre o racional e o imaginário, não sendo o racionalismo, entre outras coisas, mais do que uma estrutura polarizante particular do campo das imagens².

De que modo podemos ler o silêncio nesta obra? O silêncio é, neste contexto, um território de criação literária e, ao mesmo tempo, de experiência do mundo. Trata-se, na verdade, de um elemento singular que se institui como linha de intersecção com vários elementos, como por exemplo os que estão associados à natureza (água, mar, verde, árvore, vegetal, pedra) ou ainda outros como rosto, corpo, luz, branco, lâmpada, essenciais na materialização da linguagem desta poesia, na sua realização verbal e simbólica, entre vida e mundo da linguagem. Trata-se de Palavras que são temáticas e que podem servir como coordenadas

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

² Gilbert Durand, *A imaginação simbólica*, Lisboa: Edições 70, 1985, p. 74-75.

de leitura nesta obra, a qual não se furta a questionamentos essenciais sobre a existência.

O imaginário do silêncio é um elemento estruturante, que configura um espaço no qual se vão forjando imagens que servem de espelho a esses questionamentos. No livro *Clamores*, por exemplo, podemos ler:

clamo dentro de um círculo
 é um confuso clamor
 de silêncios
alguém que é ninguém
 que quer ser
 [...]
dinâmica pura na sua inércia pura³.

As imagens de conceitos opostos (*alguém / ninguém; dinâmica / inércia*) remetem aqui eficazmente para uma consciência das contradições da existência humana. A realidade do poema não tem outro campo dialético, é o sentido do seu movimento e da sua linguagem que está em jogo. Afrontar o não-sentido é o desafio do sentido e uma maneira de ser (*alguém que é ninguém / que quer ser*). É a posição deleuziana sobre o sentido do paradoxo ou da sua lógica na linguagem. Gilles Deleuze escreveu no seu livro *Lógica do sentido* o seguinte: "O sentido não é separável de um novo tipo de paradoxos, que marcam a presença do não-sentido no sentido"⁴.

E o paradoxo é, indubitavelmente, na obra poética Ramos Rosa, um campo dialético essencial ao poema e à linguagem poética, como a antinomia ou a antítese. No livro *Ciclo do cavalo*, de 1975, já podíamos ler: *Não descanses cavalo, esfacela os muros da treva / rasga-te, mas inteiro, nas raízes do mundo, / liga esta ponte viva entre a morte e a vida*⁵.

O cavalo é uma imagem do movimento e da mediação⁶ e que ao mesmo tempo se torna na dimensão exacta da perfeição do corpo que harmoniza os elementos que se opõem "*na intensidade pura do cavalo que / reúne em si tensões*"⁷, como se lê no mesmo poema. Trata-se de propulsar o dinamismo da beleza do cavalo para o plano de uma força imaginária que estabelece o elo entre imanência e transcendência.

O cavalo de *Ciclo do cavalo* torna-se, por isso, do mesmo modo, o símbolo da necessária ligação ao espaço natural:

³ *Clamores* (1992), p. 26 (negrito nosso).

⁴ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 87.

⁵ *Ciclo do cavalo* (1975), p. 30.

⁶ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* [1962], Paris: Robert Laffont, 1982.

⁷ *Ciclo do cavalo* (1975), p. 44.

À sombra do cavalo, o ócio retempera-se.
O prazer de olhar a liberdade do campo
onde cada árvore e cada sombra dizem
o sossego de estar à sombra do cavalo.

O sossego do sol, a terra igual à terra,
e toda a luz firmando os volumes e as cores.
Tudo ressalta em força,
em pureza de estar em paz sob o cavalo⁸.

Se este cavalo, neste contexto, é paradigma e mediador é porque se presta, neste discurso metafórico, a reunir um conjunto de imagens que sugerem campos antagónicos como ritmo/sossego, sombra/luz. Noutros fragmentos a sucessão de metáforas transforma o cavalo não só numa imagem da força e movimento mas também de tensões, à semelhança da condição humana. Vejamos, por exemplo, o poema da página n.º 46 do livro:

As palavras têm um rosto: ou de silêncio ou de sangue,
O cavalo que nos domina é uma sombra apenas.
Sem sílabas de água, avança até ao Outono.
Uma árvore estende os ramos. As nuvens subsistem.

O cavalo é uma hipótese, uma paixão constante
Na rede das suas veias corre um sangue de tempo,
uma árvore se desloca com a alegria das folhas.
Árvore e cavalo transformam-se num só ente real.

Eu que acaricio a árvore e sinto a força tenaz
da testa do cavalo, a eternidade férrea,
o ser em explosão e eu tão leve folha

na sombra deste ser animal vegetal
busco a razão perfeita, a humildade estática,
a força vertical de ser quem sou e o ar⁹.

A condição humana encontra-se bem representada aqui (*O cavalo é uma hipótese, uma paixão constante*), sendo as tensões e antagonismos reforçados pela dinâmica dos vocábulos utilizados: *cavalo / sombra; silêncio / sangue; sílabas, folhas / árvore, ramos; ar / força vertical*. E o sujeito insiste sobre os contrastes desta realidade sensível.

⁸ *Ciclo do cavalo* (1975), p. 20.

⁹ *Ciclo do cavalo* (1975), p. 46.

O corpo do cavalo, agora “*animal vegetal*”, é o símbolo vivo de uma energia positiva capaz de sustentar os elementos opostos, funcionando como contraponto à fragilidade¹⁰. Este predomínio de imagens de força marca com efeito um optimismo que é já, simbolicamente, enquanto vontade, uma superação das contrariedades e das tensões.

Mas devemos sublinhar que é o plano alegórico, no que respeita sobretudo à reiteração da imagem da força no texto, que nos reenvia para a palavra, que é o elemento matricial e material do poema: (*As palavras têm um rosto: ou de silêncio ou de sangue*).

A palavra poética é portadora de uma energia capaz de enfrentar a fragilidade, a sua fragilidade, ou a sua solidão radical. Deste modo, a palavra poética avança na sua construção com a plena consciência de que ela não existe senão como acto do indizível que se afirma plenamente numa contradição superada victoriosamente (*A fragilidade é verde a fragilidade é forte*¹¹), um acto consciente que se apresenta como premissa incontornável do ser, ideia expressa igualmente no livro *Ficção: cada palavra é um acto com que avança no escuro*¹².

A palavra poética é uma potência que transfigura o silêncio em Luz, consequência do *acto no escuro*. Neste sentido a poesia, nesta obra, opõe-se ao pensamento filosófico, uma vez que ela é um *fazer*, um “acto” de *dizer* que consiste num confronto permanente com a sombra, com a noite e com os objectos materiais da realidade que ela designa. Trata-se de uma vontade de viver que se condensa em escrita, em traço.

O traço desta escrita da poesia de Ramos Rosa é a marca de uma percepção total. A figura assim criada tornar-se-á corpo da palavra e representação do mundo. É o que também podemos constatar numa passagem do livro *Gravitações*:

Adiro a uma **nova terra** adiro a um novo corpo
É um **corpo** que se tornou palavra
Segue-se a narrativa das transições:
as palavras identificam-se com o **asfalto negro**
o tropel dos faróis
a espessura **azul** das **árvores** acesas pelos **faróis**
o rumor **verde**¹³.

Há aqui uma bipolarização abstracto/concreto e, em consequência disso, o que é reforçado é o campo dos objectos no espaço (*terra; árvores; faróis; asfalto*)

¹⁰ A tensão entre elementos que se opõem em permanência neste livro foi objecto de um estudo publicado por João Rui de Sousa, no qual o autor sublinha precisamente a antinomia força-fragilidade. Ver: João Rui de Sousa, “A antítese na poética de António Ramos Rosa”, in *Relâmpago*, n.º 5, 1999, p. 65-74.

¹¹ *O teu rosto* (1994), p. 19.

¹² *Ficção* (1985), p. 6.

¹³ *Gravitações* (1983), p. 19 (sublinhado nosso).

e, por outro, o campo das cores ligadas à percepção desses objectos (*negro; azul; verde*). Essa passagem assinala o contraste que é justificado pela necessidade de aproximação da força da palavra, enquanto poder de abstração, da materialidade da linguagem (*adiro a um novo corpo*). O mesmo posicionamento do sujeito encontra-se também no livro *Volante Verde: o teu corpo na clareira é uma onda e um fruto. / É um sabor da luz é uma palavra e uma árvore*¹⁴.

A nova realidade inverte o campo semântico das sensações (*sabor da luz*) e associa a mobilidade e a **materialidade** do corpo da **linguagem**, situadas no mesmo plano (*palavra = árvore*). Numa outra passagem do livro de *As armas imprecisas* (1992), as sensações misturam-se numa reverberação a este título exemplar:

Assimilando a árvore a borboleta e os gatos
no amarelo fragante e no silencioso redemoinho
com a saliva do calor e os escuros fragmentos
[...]
Atravesso os murmúrios disfarçados ou os símbolos
que alçam as lânguidas cabeças submersas
até que os signos os alcancem e os respirem¹⁵.

Nesta dualidade entre natureza animada e dinâmica da língua, a respiração é obsessão de vida. Uma reverberação que erotiza o olhar. Os elementos concretos apresentam-se numa vibração que segue uma gradação nominativa (*a árvore a borboleta e os gatos*), e uma sensualidade do corpo (*as lânguidas cabeças submersas*), que contrastam com os elementos imateriais (*os murmúrios disfarçados ou os símbolos; signos*).

A necessidade do confronto Linguagem-Matéria leva o sujeito, noutra momento do poema, a aderir ao ritmo da natureza e a uma repetição desta vibração do imaterial no material: *Coloco a mão na âncora deste ritmo / O sangue penetra a garganta o sangue das flautas*¹⁶. A **percepção** é ao mesmo tempo acto **cognitivo** e **criativo**, olhar do corpo que quer ver um pouco mais longe. Esta presença de oposições reenvia também para a percepção da cor e atinge um contraste absoluto por exemplo nestes quatro versos do livro *Oásis branco*, de 1991:

Tu não és pedra
Branca
tu és a pedra
branca¹⁷.

¹⁴ *Volante Verde* (1986), p. 87.

¹⁵ *As armas imprecisas* (1992), p. 17.

¹⁶ *Idem*, p. 18.

¹⁷ *Oásis branco* (1991), p. 59.

As duas proposições antinômicas parecem ter por objectivo aqui acentuar o carácter paradigmático da brancura desta pedra (*a pedra / branca*), imagem que aumenta de intensidade com o ritmo deste jogo de palavras e que sugere a própria repetição da imagem. Num poema do livro *Círculo aberto* (1979) encontramos também o contraste das cores:

Pedras sombras árvores. Palavras
 consciência negra do sol
 consciência do infinitamente frágil e mortal
 [...]

 Vivo ainda destas palavras
 as mais pobres que encontro¹⁸.

A proposição da oposição negra / branca atinge aqui a natureza oximorística da consciência, sendo (*consciência negra do sol*) que é proposta por uma consciência das palavras ou da luz como antinomia (*negra*), que insiste sobre a realidade das oposições, perceptível numa simples imagem da natureza onde encontramos a oposição material/imaterial: *Pedras sombras árvores*.

As palavras transmitem uma luz, mas esta luz é tributária de um esforço, que é o do seu surgimento da sombra como um parto da consciência da fragilidade do sujeito da enunciação e do seu discurso, ou seja, "*consciência do infinitamente frágil e mortal*". É uma espécie de preço a pagar pela construção da própria autonomia.

Autonomia que implica o combate da palavra que é o caminho que ela contrói, interagindo com o silêncio que a habita, e que atesta a dinâmica da língua como uma energia capaz de criação e superação das razões da errância nessa experiência da arte, que José Gomes Silvestre designa por "experiência do que é sem nome" como experiência do pensamento:

A Arte é uma experiência silenciosa e adorante do que é sem nome e que nos reenvia para a matriz profunda de todo o grande pensamento. Somente os pensadores e poetas têm poder e legitimidade para conhecer o nosso mundo, pensar o nosso destino, pastorear o nosso ser¹⁹.

Esta reflexão, que se faz eco do pensamento heideggeriano, adapta-se perfeitamente à obra poética de António Ramos Rosa, na qual o silêncio é parte constitutiva do trágico da existência²⁰, signo do não-ser no ser como parte integrante do corpo do poema. A sua linguagem metafórica condensa portanto nas oposições material-imaterial o essencial destas questões, atomizadas nas

¹⁸ *Círculo aberto* (1979), p. 9-10. (Sublinhado nosso.)

¹⁹ José Gomes Silvestre, *A arte como coroa...*, op. cit., p. 64.

²⁰ No início de *Clareiras* pode-se ler: *sou uma respiração do silêncio* (p. 9).

metáforas sobre as relações entre palavra e silêncio, que consolidam o discurso antinómico como um fundamento para a construção desta obra.

É esta perspectiva que nos permite compreender melhor a razão fundamental de uma referência obsessiva ao silêncio, ao silêncio do poema, e uma abordagem do mesmo campo da relação com o jogo de oposições que se impõe nesta obra, o que gera tensões internas no discurso, cujo resultado ultrapassa o mero confronto entre palavra e silêncio, entre desejo de enunciação e desejo de interrupção enunciativa. É o que se constata, por exemplo, nos versos seguintes do livro *O teu rosto*:

Como um cego que encontra o volume do olhar
[...]
e vagabundo fértil pisava os fundamentos
[...]
A minha alegria era o mais silencioso navio
E as palavras surgiam na habitável distância
com a ébria justeza de lentas lâmpadas
que construíam o tempo e viam as suas linhas férteis²¹.

A errância passada do sujeito é signo da impossibilidade da fixação do olhar, e a realidade da escrita impõe-se na representação do poema. A errância é portanto imagem de uma procura constante do horizonte de um sentido oculto (*cego*), e o silêncio um signo positivo dessa atitude.

Assim se constata que a construção do tempo das palavras do poema corresponde à construção da sua autonomia. A auto-referência (*A minha alegria*) torna-se neste contexto um exemplo e apresenta-se como um momento explicitamente metapoético: a representação da tarefa do sujeito poético coincide com a sua consciência do processo de construção do seu território ou a “construção do [seu] tempo”: *E as palavras [...] que construíam o tempo e viam as suas linhas férteis*. Repare-se que é com a matéria do tempo, a sua substância fecundante, que a palavra contrói ela própria o seu fundamento existencial. Ou, como podemos ler no livro *Clareiras*, a sua “liberdade silenciosa”:

Na verdade, sou e não sou esta abertura que apenas / sinto por vislumbres
que no entanto se prolongam [...] / a possibilidade de outra vida, original,
e / a sua liberdade silenciosa. Escrever é actualizar a possibilidade de me
identificar / Com este obscuro fluxo que a palavra reaviva / no seu silêncio
essencial²².

Nós estamos aqui perante perante uma sugestão de imagens abertas pela autonomia ancorada no trabalho da escrita e pela identificação do sujeito poético

²¹ *O teu rosto* (1994), p. 15.

²² *Clareiras* (1986), p. 29.

a este “obscuro fluxo” (*Escrever é actualizar a possibilidade*), uma vez que a escrita é uma construção que emana do acto de libertação das palavras da sua obscuridade, que é portanto **descontinuidade** ou **silêncio**.

O campo de “possibilidades” que sugerem estas imagens parte na noção da escrita como percepção progressiva que permitirá ultrapassar a oposição Palavra-Silêncio, que prolonga por sua vez, as oposições Material-Imaterial e Tempo-Espaço²³ como força fundamental de criação. É esta dimensão essencial da criação, que se manifesta no imaginário do silêncio, que nós encontramos também no fragmento seguinte em *Quando o inexorável*:

O **instante**, na sua aérea fugacidade, o **espaço** na sua dimensão amante, requer a confiança na vertigem, num silêncio que não é silêncio mas a **sombra da claridade** que cada palavra cria no seu descoberto caminho²⁴.

O imaginário deste silêncio é ao mesmo tempo símbolo de criação e de desejo, uma instância que precede essa “luz” que é expressão da palavra poética, “claridade que cada palavra cria”.

A plasticidade que ganha esta oposição **sombra-claridade**, e que a palavra transpõe para o discurso poético, clarifica o papel deste silêncio na linguagem poética, que pode ser por isso um símbolo de mediação: *O silêncio é uma atitude obscura e uma ponte*²⁵, afirma, como uma confissão, o sujeito no livro *Volante verde*. Em suma, este silêncio, sendo mais do que sinal da ausência da palavra ou do acto de enunciação, torna-se um **referente** do espaço cognitivo na linguagem, algo anterior à palavra, elemento que permite o desvelar da parte oculta da palavra. É esta a razão pela qual o sujeito está totalmente investido no trabalho ontológico da palavra como instância de sentido e de não-sentido. O seu discurso é uma tautologia da palavra e do poder imaginário do silêncio e das palavras sobre a realidade. É este poder que Eduardo Lourenço sublinha referindo-se à ontologia presente na poesia de Ramos Rosa:

Se à Palavra é dado um peso ontológico que ela não tem senão pelo silêncio que mascara (e nele se inscreve a realidade sem palavras de que a palavra se alimenta), nós caímos no escolho de uma Realidade incomensurável com a Palavra, numa palavra incomensurável com a Realidade. Se isto não sucede, ao poema se deve, que entre ambas lança a ponte da sua *intermediária* existência²⁶.

²³ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* [1934], Paris: PUF, 1954, capítulo “Perception du changement”, p. 140-160.

²⁴ *Quando o inexorável* (1983), p. 16. (sublinhado nosso).

²⁵ *Volante Verde* (1983), p. 80.

²⁶ Eduardo Lourenço, “Duas mansardas poéticas”, *Tempo e poesia, op. cit.*, p. 114.

Para Eduardo Lourenço, a palavra, na poesia de António Ramos Rosa, é uma instância viva capaz de transfigurar e de instituir paradoxalmente uma relação poderosa de criatividade com o silêncio. Silêncio que é sobretudo símbolo de criatividade uma vez que ela participa desta relação ente as duas realidades: "a realidade das palavras e as palavras da realidade". Neste aparente paradoxo é que se torna possível o momento de criação pela palavra, como podemos ler na página 19 do livro *Quando o inexorável*: "Este é o tempo da criação (des)contínua, o tempo da palavra que inaugura a palavra"²⁷.

Todavia, há sempre uma ruptura imposta pelo silêncio – *o tempo da criação (des)contínua* –, porque ele é ruptura e, ao mesmo tempo, instância e signo da possibilidade de criação de uma nova realidade pela palavra ou, se preferirmos, uma descontinuidade que dá lugar a uma transfiguração da realidade e sua substituição por outra realidade – a do poema (*o tempo da palavra que inaugura a palavra*). A transfiguração operada através do processo metafórico é na verdade uma resposta aos impasses do mundo real. O tempo da palavra poética é um tempo de criação mas também de transformação das oposições que geram rupturas. A linguagem poética exprime assim a importância do jogo das antinomias e do paradoxo por forma a superar a sua fragilidade, como podemos constatar num outro verso do mesmo poema: *A escrita é um jogo de luzes e de sombras*²⁸.

A força da escrita constitui-se na reacção da palavra contra a sua inexistência no silêncio, como um desafio, um jogo, pois "*A escrita é um jogo de luzes*". Esta imagem recorrente da escrita como espaço de tensões (*de luzes e de sombras*), põe a descoberto a consciência poética e crítica. Daí o questionamento da palavra, neste discurso, na página 43 do mesmo livro "*Um animal de luz, um animal de sombra?*", questionamento que se repercute num outro verso: *As palavras fogem ao pensamento e ao dito, abrem um caminho no escuro*²⁹.

A obscuridade não nos permite conhecer a forma da matéria e, paradoxalmente, surge como uma imagem do que contém a energia (invisível) da imaginação para forjar o poema como acto da palavra, abrindo (*um caminho no escuro*). A poesia mostra, deste modo, que a palavra é uma resposta ao pensamento com esta exigência de verdade que implica o reconhecimento do jogo da antítese e da antinomia como ficção da linguagem, tal como o ilustra este verso de *Armas imprecisas*³⁰: ***o mundo é um touro cujo mugido é o silêncio***³¹.

As antinomias cuja origem se encontra no tempo da nossa existência e que tentamos sempre recusar ou suspender, podem portanto ser configuradas pelo

²⁷ *Quando o inexorável* (1983), p. 19.

²⁸ *Idem*, p. 40.

²⁹ *Idem*, p. 19.

³⁰ Título que é um verso de outro livro numa resposta sobre a definição das palavras: *O que são as palavras? Imprecisas armas* (*Gravitações*, p. 30).

³¹ *As armas imprecisas* (1992), p. 11.

silêncio no espaço do poema enquanto signo da ausência de enunciado, imagem simétrica da palavra, signo de sombra, noite, obscuridade.

Também Eduardo Lourenço, num ensaio publicado na revista *Relâmpago* dedicado a Ramos Rosa em 1999, sublinhou a importância da força das palavras contra a sua obscuridade da forma seguinte:

Para ele [António Ramos Rosa] as **palavras** serão um pouco como aquele dedal de **matéria negra** de densidade infinita que os físicos atribuem aos “buracos negros” onde a luz do universo se afunda. É preciso lutar, sem fim, com a sua real obscuridade para recuperar mais fundo a luz nelas concentrada e perdida³².

Na verdade, se palavras do poema se forjam numa “obscuridade” contra a qual elas constroem o seu espaço ou o seu corpo que, uma vez expresso, se transfigura poeticamente na imagem da luz, o silêncio torna-se, neste contexto (paradoxalmente), um elemento indispensável à afirmação da palavra e à consolidação do discurso nesta obra. Razão pela qual o sujeito poético reitera, incessantemente, a estrutura alegórica do texto, como se pode ver ainda na passagem seguinte do livro *Quando o Inexorável*:

O texto é um clamor de silêncios e sombras
e luzes. O corpo é uma sombra luminosa
uma pedra fresquíssima³³.

O encaminhamento do poema implica a difícil afirmação da palavra poética no seio de um campo constituído por elementos contraditórios, campo de um trabalho interminável. A materialidade do poema vai por isso consistir na consolidação da linguagem metafórica num espaço paradoxal, como está bem ilustrado no verso (*O corpo é uma sombra luminosa*). Neste universo, a mão da escrita é “incerta” como o afirma o sujeito nesta passagem de *A imobilidade fulminante*, livro de 1998:

A mão escreve incerta e decidida
mas também apaga as palavras que retornam
através de um silêncio e que cintilam
Há árvores que só se vêem através desse silêncio
através das sílabas e não são árvores nem palavras
mas o desenho do movimento entre as coisas e os nomes
Todas as linhas se apagam mas cerimoniosamente

³² Eduardo Lourenço, “Palavra com poeta dentro”, in *Relâmpago*, n.º 5, 10 / 99, Lisboa: ed. Fundação Luís Miguel Nava e Relógio D’Água, p. 7-8.

³³ *Quando o inexorável* (1983), p. 30 (sublinhado nosso).

avançam como se fossem tocar um seio ou uma rosa
É assim que elas respiram à beira do abismo³⁴.

Nós estamos aqui em face de uma figuração da dificuldade da escrita ou, se preferirmos, sobre a difícil tarefa da criação do poema: assume-se o **risco** (*A mão escreve incerta e decidida*), apaga-se, mas não se renuncia, entrevê-se (*entre as coisas e os nomes*). Esta associação do silêncio à ideia de **abismo** é aqui equivalente à ideia de vazio ou nada numa passagem do livro *O deus da incerta ignorância*:

Se no intervalo das palavras se pode ouvir o silêncio dos campos
como se o poema fosse um harmónio côncavo
é a inversão do mundo num silêncio e não o mundo
e a atenção sem objecto entre o interior e o exterior do poema
Esta é a **matéria** do poema **um nada** que **advém** e **faz advir**
envolvendo o fogo no vagaroso veludo das palavras³⁵.

Entre palavra e ausência de palavra, o imaginário do silêncio induz uma força que emerge de **um nada**, instância enigmática, e confere às palavras uma pulsão criadora e de transformação (*um nada que advém e faz advir*). Força metafórica, enfim, que é também assinalada pela acção do fogo³⁶ (*o fogo no vagaroso veludo das palavras*).

A mesma ideia do “nada” como força obscura, que emerge do informe³⁷ e cede o lugar à forma material da linguagem, encontra-se num outro fragmento de *Volante verde: Algo nos cria e nos liberta dos absurdos cercos. / Despertámos para tocar a boca esquecida da noite*³⁸.

Esta força invisível da consciência faz emergir o movimento criativo da imaginação³⁹ (*Algo nos cria e nos liberta*) que permite o surgimento das palavras arrancado à sua obscuridade, que se torna matéria de pensamento, acto poético que se constitui em paradigma da actividade humana⁴⁰.

Daí a importância da sua analogia com a pulsão criadora que encontramos nas cosmogonias, com a sua organização dos elementos primordiais e a essencial

³⁴ *A imobilidade fulminante* (1998), p. 17 (sublinhado nosso).

³⁵ *O deus da incerta ignorância* (2001), p. 33 (sublinhado nosso).

³⁶ *Dictionnaire des symboles*, op. cit.

³⁷ Ver Hesíodo (Hésíode), *Théogonie*, Paris: Les Belles Lettres, 1979, cap. V.

³⁸ *O Volante Verde* (1986), p. 12.

³⁹ Segundo Bachelard, “*la création poétique est une conséquence immédiate de l’imagination*.” (G. Bachelard, *L’air et les songes*, op. cit., p. 324).

⁴⁰ Cf. Jonh Dewey, *Art as experience*, op. cit.

passagem do caos ao cosmos e às quais estão associados os signos de fertilidade como a água e o fogo⁴¹.

A pulsão criadora é, deste modo, um trabalho prometeico que parte de um imaginário que consiste na transformação da matéria das palavras em linguagem metafórica, na construção de novas realidades. Tarefa prometeica que parte de um imaginário criativo e que neste caso o sujeito reitera nos poemas do livro *Deambulações oblíquas*:

O que eu poderia dizer já o disse
e nunca o disse Ou talvez nunca o direi
E é nessa extrema margem da minha ignorância
que escrevo com os olhos fechados para ver
o que nunca poderá ser visto ou que eu veja sem ver

Por isso o **poema** é um **desvio oblíquo**
uma distância que avança para outra distância
um movimento sem resultado numa estrela ou num zero
e tudo o que aparece nele é a diferença incomparável
entre o **silêncio do nada** e a sua fantasia em inteira liberdade⁴².

A estrutura metafórica do poema revela sempre uma espécie de anomalia semântica, sendo que esta anomalia se apresenta como um desvio da sintaxe ou, como se diz aqui num destes versos (*Por isso o poema é um desvio oblíquo*). A constituição do poema é portanto uma distorção da sintaxe. Ou, se preferirmos, um **desvio** da sintaxe que consiste na construção de uma nova sintaxe, ou seja, aquela que se institui como fundamento da realidade do poema.

Concluindo, depois deste percurso que acabámos de fazer, *podemos dizer que* estamos perante uma obra que foca obsessivamente o silêncio como uma temática sem fim, como se o silêncio originário do mundo e a linguagem poética coincidissem, por um forte desejo da palavra. Desejo que é ao mesmo tempo procura e questionamento, através da finitude evanescente da palavra, num eterno recomeço.

O silêncio é, nesta obra poética, também um desafio, surgindo como um forte marcador do discurso que evoca um espaço-tempo ancestral, imemorial, da vida e da linguagem: uma evocação que, de certo modo, funciona como húmus do poema, uma memória das palavras anterior à sua forma material.

⁴¹ Pierre Grimal, *Mythologie grecque et romaine* [1994], Paris: Pocket, Éd. 2008, p. 6-7: "L'homme, disait-on, était né de la Terre imbibée d'eau et échauffée par les rayons du soleil". Ver ainda p. 99-116.

⁴² *Deambulações oblíquas*, p. 15.

Representações realistas na ficção de José Cardoso Pires¹

Petar Petrov²

1. José Cardoso Pires (São João de Peso, Castelo Branco, 1925 – Lisboa, 1998) é considerado como um dos mais representativos escritores portugueses da segunda metade do século XX. Romancista, dramaturgo, contista, cronista e ensaísta, a sua obra foi objecto de estudo de numerosos trabalhos académicos em vários países. Destaquem-se, quanto a isto, as quatro Teses de Doutoramento defendidas e publicadas em Portugal com os títulos *José Cardoso Pires. Representações do Mundo Social na Ficção* (1999), *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca* (2000), *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu* (2002) e *Modernismo Tardio. Os Romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira* (2012), da autoria de Eunice Cabral, Petar Petrov, Ana Paula Arnaut e Marcelo G. Oliveira, respectivamente. A consagração de José Cardoso Pires confirma-se também pela tradução de romances e contos seus nas mais importantes línguas europeias, bem como pelos prémios literários nacionais e internacionais que lhe foram atribuídos: Prémio Camilo Castelo Branco (1963), Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1982), Prémio Especial da Associação de Críticos do Brasil (1987), Prémio Internacional União Latina (Roma, 1991), XXV Prémio Internacional Ultimo Novecento (Pisa, 1992), Prémio Pessoa (1997), Prémio da Crítica da Associação Internacional de Críticos Literários (1997) e Prémio Vida Literária da Associação Portuguesa de Escritores (1998).

¹ O presente ensaio recupera e desenvolve ideias de um capítulo do livro *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa: Difel, 2000.

² Universidade do Algarve. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

No percurso literário ficcional de José Cardoso Pires, o género do conto ocupa um lugar de menor destaque, em comparação com os seus romances, alguns dos quais vistos como particularmente importantes para a renovação da novelística portuguesa a partir da década de 60. No entanto, convém recordar que a estreia cardoseana se verifica com dois livros de narrativas breves em plena vigência do movimento literário conhecido sob a designação de Neo-Realismo, cuja eclosão e afirmação se verificaram nos anos 40 em Portugal. Note-se que o compromisso artístico neo-realista na altura, tal como foi defendido e praticado por alguns adeptos da estética marxista, levou a desvirtualização de uma considerável parte da produção literária, devido à forma como se apresentava. Ao assumir o papel didáctico da arte, muitos prosadores privilegiavam as componentes no plano do conteúdo e, em consequência dos princípios de empenhamento e desalienação do escritor, evitavam os desvios formalistas, o que minava as hipóteses de renovação estética, pelo bloqueio da criatividade artística individual.

O afastamento dos esquematismos iniciais do movimento em causa, que tinham a ver fundamentalmente com uma retórica do concreto, tornar-se-á evidente com o fim da Segunda Grande Guerra, por razões de ordem político-social e pela descoberta de outros universos culturais e novas sensibilidades expressivas. A renovação passará por várias fases, a segunda das quais, situada pela crítica nos anos 50, terá como característica básica a diluição da vertente marcadamente pragmática e documentarista do processo comunicativo, em resultado de uma notória propensão para o refinamento da mensagem. Será o período do chamado realismo “dialéctico”, “contraditório” ou “crítico”, rótulos que designam uma grande variedade de tendências de representação da realidade, desta vez com a valorização do elemento subjectivo e psychologizante, numa aparente rejeição dos dogmatismos impostos por uma literatura de testemunho simplista e populista.

É nesta fase de viragem que surgirá, em 1949, a primeira colectânea de narrativas breves da autoria de José Cardoso Pires, intitulada *Caminheiros e Outros Contos*. Nitidamente influenciadas pela “short-story” da chamada “geração perdida” norte-americana, as suas histórias afastam-se do esquematismo que marcava muitas das obras do Neo-Realismo de então. Dois são os traços que, na altura, ainda o ligam a este movimento: as oposições lineares, que representam choque de valores e “o fomentar de uma vaga esperança adiada para “um dia”³. Os conflitos sociais surgem sob várias formas, provocados por diferentes motivos: tensões entre os “ratinhos que não tinham conseguido lugar nas ceifas” e o prepotente capataz em “Estrada 43”; oposições entre os soldados insubmissos e a escolta que os leva presos em “Carta a Garcia”; discórdia, resultado da pobreza, no seio de uma família em “Amanhã, se Deus Quiser”; raiva surda dos mari-

³ Mário Dionísio, “Uma pequena grande história”, in José Cardoso Pires. *O Anjo Ancorado*, Lisboa: Edições “O Jornal”, 1980, p. 16.

nheiros rebeldes, condenados a ficar “em terra para toda a vida” em “Salão de Vintém”; diferentes concepções do mundo de mãe e filha em “A Semente Cresce Oculta”. Todavia, a originalidade da escrita cardoseana estará no tratamento dos conflitos que, ao contrário da visão do Neo-Realismo de escola, não se apresentam somente como resultado das relações entre classes antagónicas, encaradas em moldes mecanicistas de exploradores / explorados, mas atingem indivíduos do mesmo grupo social. Exemplo maior é o conto “Os Caminheiros”, cuja história se resume às negociações que acompanham a venda de um cego, pelo seu guia, a outro mendigo profissional. O que se configura, no caso, é a exploração do trabalho, por razões de subsistência, de uma vítima do sistema por outra vítima do mesmo sistema.

Se *Os Caminheiros* fora o primeiro sinal de ousadia relativamente aos cânones do Neo-Realismo ortodoxo, o segundo livro de contos, *Histórias de Amor* (1952), irá levar o projecto cardoseano ainda mais longe ao pôr a tónica no retrato das realidades pessoais, com a apresentação de situações de intimidade afectiva na sua complexa diversidade. Assim, as histórias exemplificam diferentes tipos de amor, nas suas manifestações legais e clandestinas, como o do clássico triângulo, em “Week-end”; o idealizado *versus* o real quotidiano em “Uma Simples Flor nos Teus Cabelos Claros”; o prostituído em “Dom Quixote, as Velhas Viúvas e a Rapariga dos Fósforos”; o imposto em “Ritual dos Pequenos Vampiros” e o “do desejo (...) sem piedade”, em “Romance com Data”. Isto a nível do significante, porque a nível da estrutura profunda, a temática da sexualidade, na sua dimensão frustrante e marginalizada, é aludida como consequência directa do sistema de valores de uma sociedade que promulga e impõe o chamado amor patriarcal burguês. Nesta linha de ideias, capta-se a denúncia da atitude dita “machista”, adversária feroz de qualquer emancipação feminina e um dos aspectos da mentalidade *marialva*, devidamente radiografada pelo autor no seu ensaio, datado de 1960, intitulado *Cartilha do Marialva*.

Do ponto de vista semântico-pragmático pode dizer-se que os dois livros de contos se compatibilizam com a visão neo-realista pelo seu elevado teor de crítica a uma sociedade, espaço de injustiças e desigualdades. No entanto, a escrita de José Cardoso Pires mantém o compromisso com a realidade de uma forma inovadora, mediante a adopção de um novo modo de observação e representação, que irá caracterizar toda a sua ficção posterior. Assim, a nível expressivo, é de assinalar a objectividade, conseguida pela *secura* da linguagem que evita o supérfluo e a retórica balofa, bem como a presença de diálogos coloquiais, com a exploração de uma larga de sociolectos que situam as personagens em contextos espaço-temporais precisos. A nível técnico-narrativo, verifica-se: o recurso a elipses que conduzem a uma singular economia narrativa; a caracterização indi-

recta das personagens com a eleição da focalização externa; o aproveitamento da técnica cinematográfica pelo privilégio do enfoque visual do modo de contar.

Com a publicação do romance *O Hóspede de Job*, datado editorialmente de 1963, mas escrito numa primeira versão dez anos antes, fecha-se a primeira das tendências de representação realista que nos propomos delimitar. O livro, cujo título metaforiza a presença de uma potência militar estrangeira em terras de Portugal, é construído em forma de sequências que abarcam várias acções, distribuídas em dois espaços, bem delineados e de sinais opostos. Os protagonistas são, respectivamente, os soldados de um regimento, em exercícios sob o olhar atento de um especialista convidado, e o povo de uma aldeia em confronto com o patronato por questões laborais. “História de proveito e exemplo”, assim será definida a intriga no pós-fácio do livro, negando-se-lhe uma preocupação documental e o estatuto de obra “de testemunho”.

Todavia, dois elementos corroboram a ideia de que de todos os romances de José Cardoso Pires este é o mais “neo-realista”: a escolha das personagens, camponeses que lutam pela sobrevivência, e o espaço físico, a região do Alentejo, quase sempre privilegiada pelo romance neo-realista. A acrescentar, como símbolo do poder destruidor do hóspede, a tenacidade do camponês mutilado que, no fim da diegese, mostrará uma invulgar força e coragem para enfrentar o mundo novamente. Tal como em alguns contos de estreia, o enredo e o desfecho deste romance são exemplificativos do que “deveria” ser a literatura neo-realista: “desmontar o fenómeno da alienação definindo-o, investigando-lhe as causas e (...) insinuando caminhos e propondo aberturas para a sua superação”⁴.

2. *O Anjo Acorado*, editado em 1958, será uma obra de transição entre o aparente neo-realismo cardoseano e uma nova fase estética de feição exclusivamente subjectiva e experimental, que tomará contornos definitivos dez anos mais tarde. Um pouco na linha das obras examinadas, este romance apresenta a realidade de uma sociedade dividida por antagonismos, com uma trama construída por contrastes: de um lado os habitantes de uma aldeia de pescadores, em luta pela sobrevivência, e do outro dois visitantes da cidade, caracterizados por comportamentos banais e gratuitos. A dicotomia é reforçada por alguns eventos, no entanto, a história centra-se na actuação dos dois viajantes, um homem quarentão, descendente da burguesia rural, e a sua companheira, jovem professora formada em Letras. As posições das personagens diferem e, apesar de uma certa complexidade que acompanha o seu desempenho, o primeiro revela o seu desencanto existencial, acompanhado por laivos de mentalidade marialva, en-

⁴ Alexandre Pinheiro Torres, *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa: Moraes Editores, 1977, p. 39.

quanto a segunda passa o tempo a interrogar-se, como se estivesse em processo de conhecimento do mundo que a cerca. Duas pessoas “ancoradas” numa época determinada, ano de 1957, período de desilusão e desespero que facilmente se explica pela estagnação social, resultado do contexto político de então. Personagens que passam o tempo a discutir “o sexo dos anjos”, apesar de se revelarem críticos conscientes quando ironizam o estado de apatia e contemplação em que se encontram.

Neste sentido, um dos aspectos mais importantes que demarca esta narrativa das outras está precisamente na ausência de uma visão de futuro, ou seja, os protagonistas não conseguem aparentemente vislumbrar qualquer saída para a sua condição, nem para a sociedade que os subjuga. Um quadro um tanto desolador e fatalista que não se coaduna, de modo nenhum, com a esperança quase sempre enfatizada na literatura neo-realista de entre as duas guerras.

Com o romance *O Delfim*, de 1968, ocorrerá uma espécie de revolução no processo ficcional de José Cardoso Pires pela afirmação de uma tendência de representação realista de feição exclusivamente subjectiva e experimental, subvertendo as atitudes literárias dominantes na sua produção anterior. Publicado na chamada terceira fase da evolução do Neo-Realismo, a obra chamará a atenção pela sua originalidade fundamentada, pelo menos, em dois aspectos claramente inovadores: a deslocação da tónica temática, no sentido do abandono da questão circunscrita ao mundo dos explorados, e o modo complexo da construção da história, desta vez condicionado pelo ponto de vista na primeira pessoa.

A matéria do romance gira em torno de um incidente dramático ocorrido numa aldeia com a morte misteriosa da esposa e do criado de um rico engenheiro, o delfim, no caso o presumível responsável. Não há intriga propriamente dita, até porque o narrador/personagem entra em cena após os acontecimentos, empenhado em encontrar as motivações para o sucedido. Estas são procuradas na sua memória, ao relembrar os seus encontros com a família antes da tragédia, e a partir das informações recolhidas junto dos habitantes da aldeia. No primeiro caso, instaura-se uma subjectividade que obscurece a mensagem pelo seu elevado teor de ambiguidade e, no segundo, as versões das diferentes vozes narrativas relativizam praticamente tudo acerca dos factos.

Narrativa de difícil classificação, *O Delfim* pode ser visto também como uma simples intriga policial, em virtude de o narrador desempenhar o papel de detective que vai recolhendo e confrontando as informações obtidas de vários depoimentos, documentos históricos, notas pessoais, impressões fugazes, etc., procurando reconstruir a todo o custo a trama. No entanto, numa leitura mais atenta, torna-se óbvio que a estrutura do romance não obedece aos pressupostos clássicos do género, em virtude de não se chegar à decifração cabal do crime,

o que indica que o mesmo não tem nenhuma importância, tão-pouco representando o tema principal. O que se delinea, sim, é o acontecimento a servir de pretexto para a construção de um outro tema, ligado à própria escrita, na medida em que o narrador, enquanto interroga as circunstâncias e os motivos dos acontecimentos, investiga, igualmente, o próprio fazer literário. O desvendar do processo de escrita é feito pelo recurso à ironia e à auto-ironia, à fragmentação do tempo e do espaço, aos diversos registos enunciativos, e pela presença de comentários de ordem meta-discursiva. Manifesta-se, assim, a consciência crítica do escritor sobre o seu papel na organização da realidade, ou seja, mostra-se o trabalho artesanal do artista que remete para a problemática da representação, da *mimesis* e do realismo, este último intensificado e enfatizado pelo facto de a realidade estar apresentada na sua complexidade e não reduzida a uma única verdade.

“Desconstruindo” o real, pela aceitação do parcelar, do incompleto, do incerto e do contraditório, impõe-se a visão da incerteza, da inquietação, da dúvida, numa palavra, do cepticismo. Da fase anterior, afirmativa, passa-se à fase interrogativa; da certeza transita-se para a suspeita; do objectivismo para o subjectivismo; da obra fechada, como criação acabada, para a obra aberta, como trabalho em processo⁵. São precisamente estas características que nos permitem defender a ideia de que as estratégias retóricas do romance são representativas de uma “escrita ontológica do código do pós-modernismo”⁶. Semelhante é a ideia defendida por Ana Paula Arnaut, quando afirma que “*O Delfim* deverá ser considerado o grande marco inicial do Post-Modernismo português”⁷, por causa da activação de algumas técnicas, com destaque para a “polifonia narrativa”, a “fluidez genológica”, a “intertextualidade” e os “exercícios metaficcionais”, entre outras⁸. Por seu lado, Marcelo G. Oliveira situa a obra cardoseana na fase do Modernismo Tardio, devido a um “pendor alegórico (...), assente numa complexa rede intertextual capaz de acrescentar uma carga significativa a uma realidade multifacetada onde os profundos contrastes (...) denunciam a fundamental ausência de um sentido de totalidade”⁹.

⁵ Cf. Eduardo Prado Coelho, “O Círculo dos Círculos”, in José Cardoso Pires, *O Delfim*, Lisboa: Círculo dos Leitores, 1986, e Nelly Novaes Coelho, *Escritores Portugueses*, São Paulo: Ed. Quíron, 1973.

⁶ Petar Petrov, *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa: Difel, 2000, p. 294.

⁷ Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*, Coimbra: Almedina, 2002, p. 357.

⁸ *Idem*, cf. p. 358-359.

⁹ Marcelo G. Oliveira, *Modernismo Tardio. Os Romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*, Lisboa: Colibri, 2012, p. 288.

3. Se *O Delfim* representa o auge do realismo subjectivo e experimental, a fábula *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) e os dois livros de contos, *O Burro em Pé* (1979) e *A República dos Corvos* (1988) revelarão uma outra tendência representativa, ligada à propensão para a transfiguração do real, próxima de um realismo imaginário ou fantástico. *O Dinossauro*, por exemplo, será o retrato grotesco do ditador Salazar, mediante o qual se desmistifica o que de mais retrógrado e conservador existia no poder antes do 25 de Abril. Adoptando um tom jocoso, satírico e muitas vezes sarcástico, José Cardoso Pires surge com um estilo novo, diferente da secura e sobriedade anteriores, com propósitos de incomodar e, ao mesmo tempo, divertir.

A fábula reaparecerá nos contos de *O Burro em Pé* que, pela sua heterogeneidade temática e expressiva, frustrarão uma leitura em busca do estilo caracterizador dos livros anteriores. Aparentemente destinada às crianças e jogando exclusivamente com o imaginário, a colectânea é composta por “histórias de proveito e exemplo”, apresentando um mundo contraditório que condiciona a vida dos jovens, passada em moldes de infâncias roubadas e perdidas, como acontece em “Os Reis Mandados”, ou sob forma de pesadelos como consequência da injusta guerra colonial, em “Por cima de Toda a Folha”. No seu conjunto, os contos objectivam recordar um tempo concreto e incómodo, atitude justificada, a nosso ver, pelo próprio autor quando, a propósito da inserção da fábula que mumifica o ex-ditador, afirma: “muita coisa mudou no país que outrora foi comarca à margem e que hoje é pátria de homens felizmente. Mas há desmemória e mentira a larvar por entre nós e forças interessadas em desdizer a terrível experiência do passado, transformando-a numa calúnia ou em algo já obscuro e improvável”¹⁰.

Porém, n’ *A República dos Corvos*, o realismo imaginário, conjugado com elementos fantásticos e surrealizantes, terá a sua máxima expressão no inventário naturalista do bestiário nacional português. Altamente simbólicos, a jogar com a ironia, a sátira e o sarcasmo, os contos apresentam: a deambulação de um corvo enigmático, símbolo da cidade de Lisboa, “embalada em lendas”, na qual “tudo é fábula de museu”; o vôo de bestas estranhas, cruzamento entre porcos e vampiros, “testemunhos da unidade de Criação”, que se libertam do corpo hospedeiro do homem no acto da sua morte; a invasão de baratas sinistras, vorazes e assassinas, comparadas com os carrascos encapuçados da Inquisição; o desfile de cães cegos a guiar professores cegos que, na sua magnificência e erudição, participam num congresso de cultura. Livro desconcertante, de difícil interpretação, a confirmar a presença de um autor sempre à procura de renovação, tiranizado pela forma, a optar pela imagem e não pelo imediatismo denotativo.

A quarta tendência da estética cardoseana de feição realista encontrará a sua expressão nas páginas dos romances *Balada da Praia dos Cães* e *Alexandra*

¹⁰ José Cardoso Pires, *O Burro em Pé*, Lisboa: Moraes Editores, 1979, p. 120.

Alpha, publicados respectivamente em 1982 e 1987. Isto porque, escritos após a instauração do regime democrático, os dois se apresentam como uma tentativa de se examinar criticamente a história portuguesa mais recente: o primeiro regressa aos anos 60 para fazer a radiografia de um estado social, recorrendo a uma intriga de enigma, e o segundo revisita a década de 70 para questionar directa e indirectamente aspectos da sociedade do presente. Nesta medida, filiam-se na vertente de um realismo pós-modernista pelo facto de representarem um aproveitamento arquitectural do género do romance histórico, entendido no sentido lato, cuja recuperação é comprovada na literatura ocidental dos últimos anos. Sem pretender discutir por ora esta questão, interessa-nos examinar quais os aspectos literários que situam os romances referidos num lugar à parte relativamente aos outros livros de José Cardoso Pires.

Assim, a leitura da *Balada* faz de imediato lembrar *O Delfim*, em virtude de estar construída em forma de narrativa policial: o enredo resume-se à investigação de um crime e o protagonista é um chefe de brigada da Polícia Judiciária que reconstrói o ambiente a partir de dados reais e conjecturas. A nível de semelhanças fica-se por aqui, porque outros elementos irão desvendar uma temática diferente, tratada literariamente também de modo diferente. E isto em virtude de a intriga se basear num facto real: o assassinato de um capitão do exército, ocorrido em 1960, perpetrado pelos seus companheiros, evadidos de uma prisão sob a acusação de cumplicidade numa intentona contra o regime político na altura. O chefe de brigada, no seu trabalho de averiguação, vai reunindo testemunhos e documentos acerca do modo de vida da vítima e das suas relações pessoais e afectivas, com destaque para os inquéritos que envolvem os seus companheiros e a sua amante. À medida que a investigação avança, com confronto de suspeitos, de opiniões sobre datas e horas, de resultados de análises laboratoriais, etc., detecta-se que o crime serve mais uma vez de pretexto para o esboço de um outro tema, circunscrito à ordem social de então. É que o material recolhido ultrapassa largamente a problemática da morte, esboçando o quadro das circunstâncias em que decorrem os acontecimentos. Em consequência, o registo dos meandros da actuação policial fornece a imagem de uma sociedade dominada por um regime repressivo, em aparente estado de estagnação e impotência, na qual todas as acções dos indivíduos são resultado directo da instituição do terror e do medo. Ao contrário da abertura do romance subjectivo e experimental, a *Balada*, ao apresentar uma sociedade de impossível revelação, é uma obra fechada, também em virtude de o desfecho elucidar sobre o autor do crime e das razões subjacentes à sua concretização.

De certo modo similar é a matéria do último romance, *Alexandra Alpha*, que representa uma espécie de visão panorâmica da sociedade portuguesa dos anos imediatamente antes e depois do 25 de Abril. A protagonista, cuja morte ocorre

efectivamente num acidente, em 1976, segundo nota do autor, é caracterizada como uma mulher de forte personalidade que leva uma vida por cima e à margem dos preconceitos morais e sociais burgueses. À sua volta aparecerá uma impressionante gama de outras personagens que representam um extracto de pessoas bem instaladas, vivendo, principalmente, de rendimentos e do seu trabalho intelectual. Não há uma intriga bem definida, no sentido clássico do termo, e o romance está construído em forma de cenas alternadas recorrendo-se a uma multiplicidade de pontos de vista. Estes, da responsabilidade das personagens, definem problemas existenciais e vários complexos ligados à sua identificação cultural com a sociedade da época. Delineia-se, assim, um universo de gente ancorada, inactiva, comodista, dúplice e consciente da sua falsidade. Um quadro fatalista, para não dizer crepuscular ou apocalíptico, se se entender que este material humano simboliza parte da consciência crítica até ao 25 de Abril e a *intelligentsia* portuguesa depois desta data, ou seja, os potenciais governantes do novo sistema democrático que substituiu a ditadura. De todas as narrativas de José Cardoso Pires, esta é uma das mais incómodas, pela sutileza com que de desmistificam as ilusões de uma sociedade nova, que possui ainda muito da mentalidade da que desapareceu, teoricamente, com a Revolução dos Cravos. Ao serviço deste *painel temático*, o escritor recorre a uma retórica semelhante àquela a que nos acostumara e cujas características assentam numa transtextualidade que presentifica linguagens de outras artes verbais e não-verbais, na intromissão frequente do narrador, com um discurso judicativo de teor irónico e na utilização do *cliché* linguístico, mediante o qual se faz a revisão crítica de uma época determinada, encarada, quase sempre, sob o prisma da sátira, do humor e do sarcasmo.

4. A nosso ver, a presença de diferentes tendências de representação realista na ficção de José Cardoso Pires é testemunho de estarmos perante uma literatura que confirma a sua criatividade na procura de novas formas de representação e comunicação. As quatro tendências devem-se à mudança da tónica temática e dos modos de expressão, condicionada por exigências estéticas, como resultado de novas realidades sociais. Sempre atento a estas últimas, José Cardoso Pires nunca abandonou o compromisso artístico, como se pode comprovar pela sua produção literária que, ao longo de cinquenta anos, questionou constantemente as diversas formas que limitam e subjugam as capacidades dos seres humanos. Neste sentido, a sua obra é inquestionavelmente participante, não só pelo seu aspecto desmistificador, mas também pela ousadia experimental, traduzida na incorporação de novas técnicas expressivas necessárias para a revigoração da sua estética realista. Com plena consciência deste facto, o próprio afirmaria

ainda, em 1964, acerca da sua aprendizagem de romancista: “Na existência crítica dos camaradas mais queridos que me antecederam compreendi que a *dúvida* e a *vigilância* de nós mesmos são o ponto capital do breviário de quem escreve”¹¹. *Dúvida e vigilância*, duas atitudes justificativas das tendências examinadas, que acompanharam em certa medida as transformações da prosa portuguesa do surto do Neo-Realismo até ao Pós-Modernismo do último quartel do século XX.

¹¹ José Cardoso Pires, *E Agora José?*, Lisboa: Moraes Editores, 1977, p. 31-32 (sublinhados nossos).

Augusto Abelaira: Pessoa, História e Contingência em *Nem Só Mas Também*

Marcelo G. Oliveira¹

Numa importante crónica publicada no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* ainda no início da década de 1980, Augusto Abelaira relembra o momento único do seu primeiro contacto com a poesia de Pessoa e o impacto fundamental que esta teve sobre a sua percepção da literatura:

Recordo-me perfeitamente do dia em que o meu pai apareceu em casa com o primeiro volume, acabado de sair, das *Obras Completas* – na capa o cavalinho do Almada. Eu tinha talvez treze anos e para mim, repito, Guerra Junqueiro consubstanciava a Poesia. E nunca ouvira falar de Pessoa.

Então o meu pai abriu o livro, não sei se ao acaso, e leu uns versos que terminavam assim:

Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.

Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora.

“Não sei se te ouvi nessa minha infância que me lembra em ti?” “Fui-o outrora agora?”

Que queria isto dizer? O sentimento de que aquilo não era maneira de dizer as coisas. Melhor: o sentimento de que aquilo era a única maneira de dizer

¹ Universidade Europeia. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

as coisas.

O sentimento de que penetrara num outro mundo, de que até ali eu vivera num universo opaco, invadiu-me estranhamente – a sensação de que naquele momento não era um novo poeta que eu conhecia, era a descoberta de um outro universo, era a descoberta também da literatura².

A vasta sombra de Pessoa, de facto, reflete-se em múltiplos espelhos ao longo de todo o século XX português, revelando contornos insuspeitados que se multiplicam de forma exponencial a cada nova refração, constantemente ampliando o número de dimensões do seu caleidoscópico universo. Para tal, muito contribuiu a edição progressiva da sua obra, possibilitando a novas e sucessivas gerações uma perspetiva diferenciada sobre um já de si tão multimodo escritor.

Com efeito, na década de 1940, a publicação das então designadas *Obras Completas* na editora Ática, pela mão de Luís de Montalvor, possibilitou a uma nova geração um acesso não mediado à principal figura de *Orpheu*, ajudando a abrir as portas a um período extraordinariamente rico e diversificado na literatura portuguesa que retomaria o impulso transformador do modernismo inicial, adormecido durante o que Fernando Guimarães considera o “período intervalar que decorre entre os anos 20 e 40”³. Face a um panorama dominado pela *querelle* entre presencistas e neorealistas, os novos escritores que despontarão nas décadas de 1950 e 1960 – entre eles, Augusto Abelaira – saberão usar a lição pessoana de modo a abrir novos e insuspeitados caminhos na literatura nacional, dando origem a um período literário de pleno direito que, em outro lugar, designo de modernismo tardio⁴. De facto, na senda de Pessoa, os autores deste período produzirão obras onde a incerteza radical intrínseca ao modernismo se tornará manifesta, refletindo uma configuração temporal onde o eterno se revela como o pólo antitético de um presente incerto e transitório onde o sentido de totalidade se encontra ausente. Conscientes da queda anunciada pelo modernismo inicial, eles persistirão, todavia, com o esforço de procura de uma unidade de antemão sabida como perdida, perscrutando a realidade e apresentando no processo uma visão singular do seu próprio tempo.

A herança de Pessoa subjacente à ficção deste período fora já em 1966 assinalada por Eduardo Lourenço no seu famoso ensaio “Uma Literatura Desenvolta ou os Filhos de Álvaro de Campos”, onde a influência decisiva daquele heterónimo para o surgimento desta “nova literatura”, bem como o adormecimento

² Augusto Abelaira, “Outro Agora”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 27, Ano II, p. 15 (15).

³ “[...] onde há uma certa tónica de conservantismo estético, da maioria dos poetas e escritores que ficaram ligados à revista *Presença* e, na passagem dos anos 30 para os 40, ao movimento neorealista” (Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa: INCM, 2004, p. 12).

⁴ Marcelo G. Oliveira, *Modernismo Tardio: Os Romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*, Lisboa: Colibri, 2012.

vanguardista das décadas anteriores, são desta forma salientados:

Decerto, só a geração de “Orpheu” e ela só, retomada esotericamente pelos nossos poucos surrealistas, ousou pôr a mão na tábua da lei da nossa sensibilidade, mas o “escândalo” por escândalo ser, divertia os eternos argos da “Ordem Moral” e tudo ficava na mesma. Tudo, excepto a esperança de melhores dias e essa cinza sempre quente, esse terremoto espiritual em contínua expansão a que se chamou Álvaro de Campos. Nele e nele só teve lugar a contestação radical, não de nomes ou “ideias”, que são máscara, mas dos comportamentos viscerais da alma portuguesa, dos seus tabus milenários, do seu medo de si mesma⁵.

A escolha de Álvaro de Campos como figura tutelar por parte de Eduardo Lourenço revela-se, na verdade, extremamente pertinente no que concerne a Augusto Abelaira, dada a profunda influência deste heterónimo no escritor enquanto jovem⁶. Dois romances inéditos de fins da década de 1940 (incluídos no espólio doado por Sílvia Abelaira à Biblioteca Nacional em 2004; romances cujos títulos, de resto, apontam para o tempo suspenso que virá a caracterizar o modernismo tardio – *O Lugar Geométrico* e *Os Anos Inúteis*⁷) apresentam epígrafes de Álvaro de Campos, retiradas dos poemas “Datilografia” e “Realidade”. O narrador do primeiro, a dada altura, chegará inclusivamente a afirmar:

Porque a TABACARIA me descobriu. Tu estás a ver Carlos? Eu já pensava aquilo. Nunca conseguira escrever, mas aquilo – sim, não há dúvidas – já o trouxera na cabeça. Acreditas? É interessante que sou levado a pensar que Álvaro de Campos me roubou. Sim, apesar da TABACARIA me ser anterior... Uma espécie de roubo a longa distância. Estás a ver o que isto significa?

– Mais ou menos...

– Assim, tenho-me a impressão de que eu próprio fui Álvaro de Campos...⁸

⁵ Eduardo Lourenço, “Uma Literatura Desenvolta ou os Filhos de Álvaro de Campos”, in *O Canto do Signo: Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 259-260 (255-267).

⁶ Embora a influência pessoana a ela não se resuma. Já em 1947, Abelaira, então com 21 anos, publicara no *Mundo Literário*, pela mão de Adolfo Casais Monteiro, um ensaio sobre a obra de Pessoa (Augusto Abelaira, “Sinceridade e Falta de Convicções na Obra de Fernando Pessoa”, *Mundo Literário*, n.º 51, 25 de Abril de 1947, p. 3-4).

⁷ Um terceiro romance inédito, *Beco Sem Saída*, por seu lado, apresenta uma epígrafe, posteriormente cancelada, de Fernando Pessoa, em inglês: “Men were dice in my game / But to my throw my self did lesser come / I throw the dice. Fate the sum” (citada em Manuela Vasconcelos, *Augusto Abelaira, 1926-2003: Mostra Documental*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 2007, p. 29).

⁸ Citado em Manuela Vasconcelos, *Augusto Abelaira, 1926-2003: Mostra Documental*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 2007, p. 29.

Mais de uma década, porém, se passaria até à estreia romanesca de Abelaira, década que abarcou um período de deliberada inatividade literária⁹ e de profunda reflexão por parte do autor que viria a resultar na harmoniosa fusão de traços do movimento neorrealista com a sua particular estética novelística em *A Cidade das Flores*.

A inclusão de Abelaira – bem como de autores coevos, como José Cardoso Pires – no neorrealismo, de facto, sempre se revelou problemática. Pese embora a sua manifesta oposição ao regime de Salazar, bem como a declarada comunhão de valores com autores daquele movimento, o teor da sua produção literária, marcadamente influenciado pelo modernismo pessoano, acabaria por afastá-lo decididamente do neorrealismo, tendo a consideração de uma “segunda geração” onde o autor seria por vezes incluído – nomeadamente pela mão de Alexandre Pinheiro Torres e Mário Sacramento – se mostrado sempre conceptualmente deficitária em termos periodológicos¹⁰.

Ainda que o “socialismo” de Abelaira encontre a sua base no comunitarismo de António Sérgio, e não no comunismo de Marx, a noção de História, no sentido hegeliano do termo, assumirá uma importância fundamental ao longo de toda a sua carreira. Nas obras de Abelaira, porém, a História (na verdade, tal como a história) será sempre subordinada a um princípio fundamental que constituirá a pedra de toque da sua estética, afastando-a da conceção futurante inerente ao neorrealismo para a situar no âmbito do modernismo tardio: o princípio da contingência.

Na verdade, o sentido de futuro de Abelaira talvez pudesse ser proficuamente aproximado ao “quase-futurismo” de Álvaro de Campos – heterónimo onde as tendências mais vanguardistas das primeiras décadas do século XX se fundem com o modernismo essencial de Pessoa¹¹. Assim perspetivado, Abelaira seria um “quase-neorrealista” – sendo este “quase”, naturalmente, de uma importância crucial, pois constituiria o fator que, em última instância, impediria a sua inclusão no movimento.

Subjacente a ele estaria justamente o princípio da contingência, conceito que, segundo Fredric Jameson, denominaria um falhanço da ideia, o nome do radicalmente ininteligível, algo já detetável nos modernistas originais como sinal da incapacidade de a forma controlar e incorporar completamente o seu conteúdo.

⁹ “Começarei por uma confissão: durante oito anos (dos vinte e um aos vinte e nove) recusei-me a escrever, entre outras razões, por verificar que nada tinha a acrescentar ao que já havia sido escrito antes de mim” (Augusto Abelaira, “Posfácio à Segunda Edição”, in *A Cidade das Flores*, 9.ª edição, Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 251 (246-256).

¹⁰ Marcelo G. Oliveira, *op. cit.*, p. 78-81; Vítor Viçoso, *A Narrativa no Movimento Neo-Realista*, Lisboa: Colibri, 2011, p. 293-294.

¹¹ Vítor Manuel Aguiar e Silva, “Modernismo e Vanguarda em Fernando Pessoa”, *Diacrítica*, n.º 11, 1996, p. 719 (705-736).

No modernismo, contudo, a contingência, a preocupação com o acaso e o acidental, teria tido um papel mais temático, as suas consequências formais não sendo percebidas de antemão mas sendo antes encontradas na própria criação. No modernismo tardio, por seu lado, a sua existência seria um dado adquirido *a priori*, levando a um novo tipo de preocupações formais e representacionais¹² – como as exibidas, por exemplo, em *Bolor*, obra paradigmática do modernismo tardio português.

Em Abelaira, História e contingência unem-se para formar o sangue estético de uma obra que se revelará única no panorama literário português. A indeterminação subjacente ao conceito de contingência está na base do particular ceticismo patente em todos os livros do autor – de *A Cidade das Flores* a *Nem Só Mas Também*, passando por romances que marcaram de forma indelével as últimas décadas, como *Enseada Amena*, *Bolor*, *O Triunfo da Morte*, *O Bosque Harmonioso* ou *Deste Modo ou Daquela*. De um ceticismo luminoso se trata, porém, uma vez que, por uma questão de integridade, o ceticismo abelairiano se vê também obrigado a duvidar de si próprio, permitindo, assim, a ainda que improvável possibilidade de um futuro diverso.

As consequências, tanto a nível epistemológico como temporal, do princípio da contingência são aliás visíveis no excerto do poema de Pessoa incluído na crónica de Abelaira acima citada: na ineludível incerteza em relação ao passado que remete a consciência autoral para o momento presente. Trata-se, na realidade, de um excerto que Abelaira utilizará como epígrafe no seu último romance publicado em vida, *Outrora Agora*, livro onde nos é apresentado um autêntico balanço do seu percurso enquanto escritor. O tão abelairiano fim da obra, aliás, onde a morte, essa derradeira contingência, faz a sua aparição, revela-se deveras significativo:

Começavam a andar de mãos dadas, metiam-se no eléctrico, direitos a Belém.
O Tejo, as sombras, o bulício, a maresia. Sozinhos no cais deserto, olhando
pró lado da barra o pequeno pacote, negro e claro, nítido, clássico à sua
maneira. Iriam comendo chocolates, fariam de metafísica, viveriam inscien-
tes voluntariamente que há noite antes e após o pouco que duramos, teriam
todos os sonhos do mundo. A mosca. Uma, duas, três palmadas para matá-
-la, que foi?, a derrapagem, a berma da estrada, a areia, a árvore, a árvore
imensa e escura. Que estranho! Agora que ia ser feliz!¹³

As evocações de “Ode Marítima” e “Tabacaria” são por demais evidentes, fechando o ciclo evocativo aberto pela epígrafe de Pessoa. A ida a Belém referida no excerto, porém, viria ainda a ter lugar – contingentemente, diria – no romance seguinte do autor: o póstumo *Nem Só Mas Também*.

¹² Fredric Jameson, *A Singular Modernity*, Londres: Verso, 2002, p. 206-208.

¹³ Augusto Abelaira, *Outrora Agora*, Lisboa: Editorial Presença, 1996, p. 278.

Como num universo quântico, elementos idênticos, recorrentes na obra de Abelaira, reorganizam-se a cada novo livro: o narrador encontra-se sozinho, agora na posição de observador do casal que, simultaneamente, é e não é o do fim da obra anterior. Ou melhor, um casal que não o sendo, poderia sê-lo, como diria Abelaira: “Na esplanada onde repouso alguns momentos, o Tejo à minha direita, barcos de velas coloridos dando um ar de limpeza a um rio sujo [...]. E a duas mesas de distância, um homem e uma mulher conversam.”¹⁴.

O princípio da contingência apresenta-se como o ponto de convergência da dimensão existencial e da prática ficcional patentes na escrita abelairiana. A uma realidade em si contingente, em que a causa primordial dos acontecimentos, simultaneamente possíveis e não necessários, se revela inapreensível, corresponde a ficção como o aristotélico espaço do verosímil, o “mundo dos possíveis” na formulação de Abelaira¹⁵.

A efêmera situação será o catalisador das múltiplas reflexões que, expandindo-se em círculos concêntricos neste contingente universo de possibilidades não coartadas pela determinação, virão a constituir a obra que nos é oferecida pelo narrador:

A necessidade, hoje, de recordar, reforçar o significado de coisas que então me pareceram insignificantes. E por escrito, quero dizer, de guardá-las para o futuro, de as tornar materiais, palpáveis (o papel e a tinta resistem ao tacto, existem por si mesmos, mesmo se longe dos nossos sentidos). O desejo também, mas hoje (três semanas depois), de reconstituir todos os antecedentes da ida à esplanada, isso que poderia ficar para sempre apagado, como se nunca tivesse existido. Reconstituir, se possível, toda a cadeia causal que me empurrou para Belém naquela tarde. Desde a infância – desde a infância, não posso ir mais longe, quando ainda não nascera mas havia já a possibilidade de nascer, embora não a certeza.

Sim, por que fui lá e não a qualquer outro lugar, tanto mais que a esplanada fica longe da minha casa? Decidi ir ou uma grande e desconhecida teia de causalidades é que escolheu por mim a ida sem eu saber porquê – conclusão desesperante? Se quiserem, também: eis-me igualmente desiludido por não adivinhar logo que a visão daquele casal teria consequências: as já acontecidas – esta de escrever sobre ele ou outras, mesmo ainda ignoradas, essas que, talvez ilusoriamente, prevejo virem a acontecer. Não ter estado no futuro – agora estou, embora incompletamente (o tempo não pára) – para adivinhar, se não as consequências acontecidas, outras possíveis, pois tudo tem consequências, muitas ou poucas, estas ou aquelas, importantes ou não (e três semanas depois, já conheço algumas, repito). Mas inesperadamente esqueci-me do caso, mal me fui embora da esplanada – e só vim a recordá-

¹⁴ Augusto Abelaira, *Nem Só Mas Também*, Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 14.

¹⁵ *Ibid.*, p. 27 e 76.

-lo, decorrida uma semana, faz hoje duas semanas, portanto. Não me ter dito: "Atenção! Esta tarde, esta, não se parece com as outras!". Não perceber que uma das probabilidades, embora mínima, daquela ida a Belém, poderia condicionar toda a minha vida. Se é que condicionou. Se é que condicionará¹⁶.

Face à inapreensibilidade de uma causa primeira e ao inevitável desconhecimento do que há de vir, o narrador vê-se "num momento indefinido a oscilar entre o passado, o presente e o futuro"¹⁷, ao contrário dos "livros" onde "o futuro [...] já está impresso, podemos sabê-lo se saltarmos as páginas, a contingência desapareceu"¹⁸. Daí a necessidade da escrita como meio privilegiado da procura por uma unidade ausente nas teias do tempo, cuja descoberta equivaleria a "descobrir o sentido da minha vida, o sentido para mim"¹⁹.

Embora a busca pelo sentido da história – que em Abelaira é sempre e também o da própria História – incida constantemente, mesmo obsessivamente, sobre possíveis relações causais, o resultado esperado, na verdade, não dependerá do estabelecimento de uma sequência determinística. Pelo contrário:

Compreender por que estou aqui e não ali significa que procuro conhecer as linhas com que me coso, desinserir-me numa ordem universal onde cada acontecimento possa explicar-se por outros anteriores, talvez posteriores, dum mundo sujeito a leis ignoradas, embora abrindo-se a mil possibilidades [...]. Insisto: toda a vida (exagero, claro, escrever convida ao exagero) o meu propósito essencial tem sido, pelo menos desde que eu sou eu, afastar o acaso e a série causal que aparentemente me levaram a estar onde estive, a fazer o que faço [...]. Quero-me livre, mesmo se suspeito que não²⁰.

Daí que escrever, "mesmo descontinuadamente", ou seja, contingentemente, como sucede ao longo de todo o livro, seja "fixar no papel uma continuidade", estabelecida para lá das palavras que nele são fixadas, com o objetivo de "fazer de mim através da escrita um ser uno"²¹. O princípio da contingência exerce a sua influência no cerne da própria linguagem, na descontinuidade fundamental existente entre as palavras e as coisas, algo que Abelaira, graças à lição pessoana, nunca ignorou. De facto, se "contingência" é a palavra que designa o inapreensível, ou seja, "outra coisa ainda", então, também em *Nem Só Mas Também*, "essa coisa é que é linda".

¹⁶ *Ibid.*, p. 22-23.

¹⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁹ *Ibid.*, p. 176.

²⁰ *Ibid.*, p. 90.

²¹ *Ibid.*, p. 213.

Tal, naturalmente, é também a razão para o fingimento, para a representação a que as personagens regularmente se entregam nas suas cenas em comum – como no episódio do telefonema²², reminescente de *Bolor*²³, encenando assim um outro tipo de re-presentação –, personagens que já Gaspar Simões, na sua crítica original a *A Cidade das Flores*, descrevera como “uma espécie de [...] bonecos com entranhas”, com a “vida dos símbolos, [...] bonecos stendhalianos, que a cada passo nos fazem lembrar figuras da ópera mozartiana”²⁴.

Como sempre em Abelaira, desde o Giovanni do seu primeiro romance, a busca de um sentido para a existência passará igualmente pelo relacionamento com o elemento feminino, neste caso com Adriana, a linguista conhecedora da “língua-mãe” que vê nas falas dos papagaios do projeto em que participa o registo imaculado da história da humanidade, a base ideal a partir da qual se tornaria possível verificar e retificar os desvios que vieram a constituir o conhecimento desvirtuado do nosso passado – ainda que, dada a fragmentação das falas registadas, a tarefa acabe por esbarrar na ineludível questão interpretativa²⁵. Adriana, nova encarnação de Ariadne, como sugerido por Manuel Poppe na sua crítica à obra²⁶, representa, tal como todas as mulheres na obra de Abelaira – de Rosabianca em *A Cidade das Flores* a Cristina em *Outrora Agora*, passando, naturalmente, por Maria dos Remédios em *Bolor* – a esperança de um fio salvador capaz de conduzir o narrador pelo labirinto do tempo.

A estratégia de comparação com um original, com tudo o que esta implica a nível representacional no modernismo tardio²⁷, será, aliás, retomada pelo narrador com o manuscrito escrito na Sicília – apenas mencionado na nota final²⁸ – que tenta reproduzir, dez anos depois, à maneira do Pierre Menard de Jorge Luís Borges, o texto do primeiro caderno – manuscrito esse que constitui o texto que até então nos foi oferecido, contingentemente problematizando desta forma a própria noção de original. Numa narrativa em que “o fantasma de Pessoa, amor comum, pairaria, talvez, sobre as nossas cabeças”²⁹, o propósito deste novo e inesperado “outrora agora”, o derradeiro na longa e prodigiosa carreira do autor, não poderia, na verdade, ser mais revelador do lado luminoso não só do seu ceticismo mas também da sua inabalável crença num contingente sentido para a

²² *Ibid.*, p. 59-61.

²³ Augusto Abelaira, *Bolor*, 5.^a ed., Lisboa: Edições O Jornal, 1986, p. 68-69.

²⁴ João Gaspar Simões, “Augusto Abelaira: *A Cidade das Flores*”, in *Crítica III: Romancistas Contemporâneos*, Lisboa: INCM, 2001, p. 360-361 (359-363).

²⁵ *Op. cit.*, p. 220.

²⁶ Manuel Poppe, “O Segredo de Ariadne”, *O Jornal de Notícias*, 6 de Junho de 2004, p. 55.

²⁷ Distanciando-o do modernismo inicial ao incorporar e problematizar o princípio da contingência a nível formal. O livro, com efeito, termina com a indicação: “Não esquecer que é escrito para imitar o que foi escrito”. *Op. cit.*, p. 242.

²⁸ *Op. cit.*, p. 241-242.

²⁹ *Op. cit.*, p. 66.

existência, talvez o elemento que melhor distinga a particular incorporação da lição pessoana pela escrita tardo-modernista de Augusto Abelaira:

Comparar os textos, descobrir os desvios, através dos desvios medir, não em números (dez anos, três mil e tal dias) o tempo que nos separa e o sentido que o tempo tem. Que o tempo tem³⁰.

³⁰ *Op. cit.*, p. 241.

Fernanda Botelho: um desespero feito de esperança

Joana Marques de Almeida¹

A obra de Fernanda Botelho, constituída por treze volumes, tem dado tema para inúmeras teses, ensaios e artigos. A complexidade de muitos dos seus textos, assim como o carácter inovador que apresentam, surpreendente, chocante até, considerando a época em que foram publicados, tem chamado a atenção de críticos e de estudiosos da literatura. De facto, ousou introduzir novos processos de construção narrativa, nomeadamente na forma de representar o tempo, ao mesmo tempo que dotou as suas personagens femininas de uma independência e determinação pouco convencionais que desafiavam as regras sociais de então.

Iniciou a carreira literária em 1951, com um livro de poesia, *As Coordenadas Líricas*, a que se seguiu, cinco anos depois, *O Enigma das Sete Alíneas*, novela primeiro vinda a público na revista *Graal*. Em 1957, sai *O Ângulo Raso*, o seu primeiro romance, que juntamente com *Calendário Privado* e *A Gata e a Fábula* forma aquilo a que podemos chamar trilogia, na medida em que todos retratam um grupo de jovens universitários a braços com as dúvidas que pairam sobre o clima de desilusão do pós-guerra. Após mais três romances, calou-se durante quinze anos, regressando em 1987 com *Esta Noite Sonhei com Brueghel*. A partir daí, e até 2003, foi uma voz regular nas letras portuguesas.

A obra de Fernanda Botelho percorre, assim, toda a segunda metade do século XX, mas importa lembrar que se estreou na década de 50, altura em que houve no nosso país “como que uma irrupção de mulheres escritoras”². Os seus textos dessa época apresentam afinidades com os deste grupo de autoras³, onde

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

² Magalhães, Isabel Allegro de, *O Sexo dos Textos*, Lisboa: Caminho, 1995, p. 16.

³ A meio do século passado, a par de Fernanda Botelho, começaram também a publicar autoras como Ester de Lemos, Natália Nunes, Graça Pina de Moraes, Judite Navarro e Maria da Graça

podemos inseri-la, o qual, não tendo formado qualquer escola ou movimento, desempenhou um papel importante no panorama literário de então. Apresentam diferenças também, que os colocam num lugar de destaque, sendo já possível encontrar aí algumas linhas constantes, capazes de, ao transbordarem para os volumes seguintes, transformar o conjunto que estes formam num todo harmonioso, onde cada elemento ocupa o lugar que lhe é devido e a ideia de continuidade domina.

A ironia patente na postura de algumas personagens, a reflexão em torno da própria criação literária⁴, a presença regular da poesia⁵, as constantes referências ao universo rigoroso da geometria, são exemplos desses traços comuns. Detenhamo-nos, porém, num outro: a angústia, tantas vezes sem motivo aparente, que paira no mundo ficcional que perante nós se ergue, a que se vem misturar a esperança de que é possível escapar dessa prisão invisível. Trata-se, na verdade, de uma questão que atravessa toda a obra da romancista, desde *As Coordenadas Líricas* (1951), onde surge representada pelas constantes alusões às trevas que tudo escondem e mascaram, até *Gritos da Minha Dança* (2003).

Em *O Ângulo Raso* (1957), o primeiro romance de Fernanda Botelho, deparamos, à semelhança do que se verificava já no volume de poemas, com um evidente contraste entre o rigor das figuras geométricas, aliás presente logo no título, e a volatilidade dos sentimentos. Ambos coexistem, na verdade, num curioso equilíbrio, pois a indiferença que Samuel manifesta em relação a tudo o que o rodeia atenua-se face ao carácter romântico de Jeca, da mesma forma que determinadas atitudes frias, contidas, demasiado racionais, se entrelaçam com as emoções que uma capa de distanciamento se esforça por esconder.

A postura de racionalidade, sugerida desde logo pelo semi-círculo e pela filosofia de vida a que o título alude e que é depois enunciada, parece talvez preponderar. Por isso, este romance deu origem a comentários sobre a ausência de emoções e de sentimentos que caracterizaria a postura de determinadas personagens, que, guiando-se por directrizes do universo da matemática, representariam uma geração demasiado intelectual para conceder ao amor e às relações o espaço que estes normalmente ocupam nas nossas vidas⁶. Um olhar mais atento,

Azambuja, entre outras.

⁴ Sobre esta questão, Fernanda Botelho afirma: "A literatura sobre literatura [...] é um tema que me tem prendido, como percurso ou como recurso, em alguns dos meus livros." – entrevista a Torcato Sepúlveda, "Fernanda Botelho recebe amanhã o Grande Prémio do Romance e da Novela da Sociedade Portuguesa de Escritores", *O Independente*, 2 de Julho de 1999, p. 40 (p. 40-41).

⁵ Quando, depois de *As Coordenadas Líricas*, optou por se dedicar ao romance, nunca conseguiu abdicar totalmente do género poético, sucumbindo-lhe quando se sente frágil: "Eu sucumbo à poesia só para recuperar alguma energia de viver, para viver. Mas aí sou cativa, não sou eu quem dita as leis. O processo é sempre doloroso. Mas a terapia acaba por resultar." (*Idem*, p. 41).

⁶ A este propósito, Artur Portela afirma: "Nem um vislumbre emotivo, um frémito sentimental. Um autêntico problema de álgebra, que se demonstra, numericamente, sem explicativas verbais. //

porém, aperceber-se-á decerto de que se assim fosse jamais se ultrapassaria a apatia inicial e a teoria do ângulo raso deixaria de fazer sentido:

Nos acontecimentos da vida, as reacções do homem (incluindo nestas todas as perturbações de vários nomes capazes de o afectarem humana, apaixonada ou vegetativamente) partiam do zero até noventa graus; isto é, do estádio de indiferença até ao máximo. A partir de então, caíam novamente até ao mesmo nível de zero. Resumindo: insensibilidade anterior, desenvolvimento da reacção, máximo da mesma, insensibilidade posterior⁷.

A teoria consiste num percurso entre dois estados afectivos e emocionais neutros, ligados por uma fase intermédia que corresponde ao auge de todo o processo. Para que o circuito se complete é, pois, necessário vibrar, o que significa que até mesmo Samuel o faz, embora os seus traços definidores apontem para uma significativa indiferença face ao mundo que o rodeia, ao contrário de Jeca, cuja postura sugere uma criatura sonhadora e romântica. Debate-se com dúvidas semelhantes às daqueles com quem convive, mas manifesta uma poderosa esperança no futuro.

Deparamo-nos, deste modo, com duas atitudes distintas, que se traduzem, por um lado, numa apatia mesclada de racionalidade, e, por outro, num sentimentalismo de onde sobressaem os devaneios amorosos. Do confronto entre estas diferentes formas de encarar o mundo, que de certa forma lutam pela supremacia, nasce uma angústia espessa e indefinida que, como uma nuvem disforme, parece pairar sobre cada página, pondo em evidência a dolorosa intranquilidade que marca a grande maioria dos gestos das personagens.

No romance seguinte, *Calendário Privado*, a protagonista, Aninhas, aproxima-se de Jeca ao desejar também entregar-se a um homem, muito embora a movam motivações diferentes. Curiosamente, aproxima-se também de Samuel, pois guia-se por uma racionalidade tranquilizadora. De facto, não manifestando a mais pequena crença no amor, persegue apenas aquilo que a sua faceta intelectual lhe aponta como um destino a cumprir, revelado, sob a forma do nome de um homem, pela Bruxa do Rego Lameiro que visitou em criança:

Acontecera, nessa altura, o imprevisível. A Bruxa abriu os olhos e fixara-os demoradamente em Aninhas. Depois falara. Falara para dizer, e repetir, aquele nome: Manuel! Manuel! Manuel!

O Ângulo Raso é, sem dúvida, o processo de nova geração, geração seca, estrita, realista, demasiadamente cerebral para quem o amor é um acto secundário, vinculado apenas aos sentidos." Portela, Artur, "O Ângulo Raso, de Fernanda Botelho", *Diário de Lisboa*, 5 de Setembro de 1957, p. 7.

⁷ Botelho, Fernanda, *O Ângulo Raso*, Amadora: Livraria Bertrand, 1957, p. 115.

Declamara aquele nome, em vários tons, com a voz saída de vários sítios, ora com entoações demoradas, ora clamantes; atirara aquele nome por todo o quarto, por toda a casa – sempre com o olhar poisado em Aninhas⁸.

Aninhas é, pois, um personagem em conflito consigo própria, debatendo-se com uma dupla contradição. Com efeito, independente, corajosa e determinada, procura quase com desespero, como se de um caminho para a salvação se tratasse, alguém do sexo oposto a quem se entregar. A par disso, não obstante a racionalidade que a caracteriza, demonstra uma fé aparentemente inabalável numa suposta profecia, procurando, assim, transformado em figura humana, um sentido para a vida, espécie de revelação que não chega a acontecer. Com efeito, ao encontrar Manuel, seguindo sempre a voz da bruxa, apercebe-se de que tudo não passou de uma ilusão.

A *Gata e a Fábula* mostra-nos uma angústia talvez mais profunda, visível no comportamento das várias figuras, mas sobretudo no de Paula Fernanda, que partilha com Jeca e Aninhas traços como a juventude, a coragem e a determinação. Muitos outros a afastam delas, porém, pois o ambiente urbano dos romances anteriores dá aqui lugar a uma pequena localidade rural onde os conflitos, como que aprisionados nesse meio sufocante, dir-se-ia intensificarem-se. A gravidade dos problemas agora em causa parece maior, de facto, atingindo a protagonista, que luta obstinadamente para se libertar desse meio enclausurante, com uma violência inesperada.

A acção termina com aquilo a que podemos chamar *happy end*, como já nos outros livros se verificara, pois Jeca entrega-se ao amor, Aninhas apercebe-se de que trilhou um caminho errado e redefine as suas metas, e Paula Fernanda parte para longe, finalmente livre de tudo o que a prendia, pelo que é possível afirmar que nos três primeiros romances de Fernanda Botelho a angústia coexiste com uma promessa de felicidade. Estamos, por outras palavras, perante um desespero feito de esperança, na medida em que as personagens, sobretudo as femininas, conseguem escapar do cárcere de sofrimento que elas próprias construíram ao seu redor.

Xerazade e os Outros, o romance que se seguiu, apresenta características muito diferentes dos anteriores, nomeadamente no que diz respeito à figura que o protagoniza. De facto, Luísa, instalada num casamento que lhe é economicamente vantajoso, apresenta uma idade um pouco mais avançada do que as suas antecessoras e uma outra postura face à vida, mas a angústia permanece, já que a personagem se debate com um quotidiano, para além de monótono, vazio. A sua existência aproxima-se, assim, da de uma estátua, figura intocável e sem vida própria, até ao momento em que, num inesperado acto de coragem, se separa do

⁸ Botelho, Fernanda, *Calendário Privado*, Amadora: Livraria Bertrand, 1958, p. 61.

marido, conseguindo, como antes o tinham feito Jeca, Aninhas e Paula Fernanda, alcançar a liberdade que lhe permitirá evoluir.

Em *Terra Sem Música*, a angústia, embora ainda fruto do vazio do quotidiano, do tédio dos dias que se sucedem sem que nenhum acontecimento os distinga uns dos outros, parece adensar-se, até porque a esperança dir-se-ia agora totalmente ausente. Isto na medida em que o regresso a uma linguagem geométrica – em passagens como “Antónia detém-se a meio do aposento, entre as duas secretárias colocadas em ângulo recto, a de Cristina paralela à parede onde se abre a janela panorâmica, a outra perpendicular”⁹ –, já presente em *As Coordenadas Líricas* e depois em *O Ângulo Raso*, como vimos, contribui para adensar a frieza do ambiente em que se movimentam as personagens.

Para além disso, as referências ao universo da matemática – “o binómio $x + y$ (ou será melhor dizer o quebrado x / y ?) – eis o problema. Para não citarmos a torpeza duma equação que seria representada por $x + y = 0$, urge meditar nos valores a atribuir a cada uma das incógnitas”¹⁰ –, acentuam a desolação desta terra sem música, sem alegria, sem sonhos, de onde qualquer sentimento positivo parece ter sido banido. No entanto, a escrita do *Livro de Pitch*, levada a cabo pela própria protagonista, abre uma brecha na sólida e amarga parede:

É sabido que, ao dar-se forma escrita aos nossos motivos, em poema nomeadamente, fica diminuída a pressão exercida sobre nós pela massa concentrada da angústia, decresce no amperímetro da nossa sensibilidade a forte corrente nervosa que nos atravessa, electrizante e agressiva; urge que se confrontem a emotividade e a razão e, nessa fronteira de entendimento, é possível adquirir o equilíbrio, adquirir e não recuperar, pois este equilíbrio não é igual ao anterior, é um equilíbrio compósito, produto de diversificadas medidas, uma unidade de frustração contra uma outra de resignação, várias unidades de angústia contra outras tantas de prazer...¹¹.

Também Luíza, de *Esta Noite Sonhei Com Brueghel*, recorre à escrita para se libertar da angústia que a oprime. Assim, ela é simultaneamente autora, narradora e personagem principal de um manuscrito com o mesmo título do romance. Trata-se, na verdade, de uma autobiografia, composta por factos, mas também por “sonhos, pesadelos, imaginação, marginalidades (coisas que nos passam pela cabeça, percebes?), eventuais inverdades”¹². O livro é constituído, deste modo, pelo cruzamento entre dois textos, o que, segundo David Mourão-Ferreira, o torna “ainda mais vivo, mais ágil, mais belo, mais inovador e mais bem cons-

⁹ Botelho, Fernanda, *Terra Sem Música*, Amadora: Livraria Bertrand, 1969, p. 15.

¹⁰ *Idem*, p. 187.

¹¹ *Idem*, p. 289.

¹² Botelho, Fernanda, *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, Lisboa: Contexto, 1987, p. 82.

truído que os seis anteriores”¹³.

Laura, protagonista de *Dramaticamente Vestida de Negro*, debate-se com angústia idêntica, que surge sob a forma de uma solidão imensa e de um vazio avassalador transmitidos através da repetição de situações como os serões desolados na companhia da televisão e dos copos de whisky, o constante tropeçar na gamela do gato que, descobrimo-lo nas últimas páginas, estava morto desde o início, as refeições descritas ao pormenor em que quase todos os alimentos são referidos por meio de um diminutivo – “pastelinho”, “bifinho”. Até mesmo a relação amorosa, se assim se lhe pode chamar, com um colega de trabalho, é triste e monótona.

Mais significativo do que tudo isto será talvez o contraste entre a existência baça desta personagem e a aura quase irreal de sucesso e de glamour que paira sobre Cléo. Entre as duas, movimenta-se Clara, entrevistadora desta última e filha de Laura, funcionando como uma ponte entre dois universos distantes. Durante as suas constantes ausências, a mãe invade-lhe o quarto, para ler excertos dessa entrevista, e fá-lo com a mesma necessidade com que bebe os copos de whisky, porque ambos, o álcool e os fragmentos da vida dessa mulher, de algum modo a confortam. O confronto entre figuras tão antagónicas, representativas de posturas opostas face ao mundo que as rodeia, transmite a frustração da protagonista, que aumenta progressivamente, até ultrapassar os limites do suportável, dando então origem a uma hipótese de libertação.

Questionamo-nos, no final do livro, sobre qual será o percurso mais válido, o fulgurante e fabuloso, para usar um adjetivo tantas vezes presente no texto, mas inútil, de Cléo, ou o cinzento e baço de Laura, que, citando Eduardo Prado Coelho, “passa ao longo dos velhos sonambulamente sentados nos bancos de jardim e pensa face à insuportável miséria deste mundo sem sentido: «um dia serei como eles». Mas, na verdade, já é como eles”¹⁴. E esta imagem dos velhos sentados no jardim surge de forma recorrente e representa a apatia da própria protagonista, impondo-se-nos, terminada a leitura, talvez de forma mais nítida do que qualquer outra, sobretudo quando podemos observá-la ao vivo, ao passar por um dos muito jardins de Lisboa:

Nos bancos estavam como sempre sentados os velhotes do costume. Coitados!, pensei, corpos esvaziados de seiva! Cai-lhes sobre os olhos melosos de visões ausentes a sombra dos chapéus enterrados na cabeça sumida. Não falam entre si, não olham quem passa, não ouvem as seretas dos navios no rio à distância ou a gritaria da criançada na escola, um pouco mais abaixo.

¹³ Mourão-Ferreira, David, “Esta Noite Sonhei com Brueghel, de Fernanda Botelho”, *Os Ócios do Ofício*, Lisboa: Guimarães Editores, 1989, p. 144 (p. 144-148).

¹⁴ Coelho, Jacinto do Prado, “Fernanda Botelho: a dor apagada do mundo”, *O Cálculo das Sombras*, Lisboa: Edições Asa, 1987, p. 280 (p. 277-281).

Mesmo quando chuveira, ficam ali sentados, estáticos, até serem horas de voltar para donde vieram – apartamentos claustrofóbicos, pardieiros fuliginosos, barracas encolhidas à chuva, ao vento, ao frio¹⁵.

Largos anos separam a Laura, de *Dramaticamente Vestida de Negro*, da Jeca, de *O Ângulo Raso*, ou da Aninhas, de *Calendário Privado*. O modo de olhar o mundo, mesmo que ainda frio e mordaz, carregado de ironia e de insatisfação, alterou-se, apresentando-se-nos, agora, despojado da inocência e dos devaneios que à juventude eram ainda permitidos. Até a esperança mudou de tonalidade, mas continua lá, guiando as personagens, iluminando o caminho que as conduz à ainda possível libertação, o que significa que os dois pólos opostos que nos têm guiado ao longo destas páginas – desespero e esperança – percorrem toda a obra da autora.

Gritos da Minha Dança, o último livro de Fernanda Botelho, composto por vários tipos de textos, do teatro à poesia, passando pela narrativa, reflecte a angústia dos livros anteriores, evocada logo pelos gritos do título. No entanto, a possibilidade de lhe escapar existe também, presente na alusão ao universo da música e da harmonia que a dança introduz. Esta representa metaforicamente a própria vida, onde o desencanto, sempre filtrado por um olhar irónico, se entrelaça com uma demanda constante de caminhos alternativos que possam desembocar numa realidade menos sombria.

Os espectro negros da doença e da morte pairam sobre a grande maioria das páginas, ainda que representados de modos diferentes. Vemo-los surgir, neste sentido, ora através de uma reflexão sobre o sofrimento e o desconhecido, esse insondável mistério que nos espera após atravessarmos a fronteira que marca o fim do nosso percurso existencial, ora representados pela perturbadora imagem de um palhaço pobre, ou ainda pela figura do imponente pássaro do poema “Dança de fogo”:

Indolente sacode o pássaro as negras vastas asas
Todo rubro em chispa e lume no rigor do voo
As garras amarrotam o indecifrável inominado
Vai-se na ponta do luzido bico o mundo derretido
Solto na gorja ao fundo o ignoto além das cinzas incontidas
Vibrantes já inúteis de queimados Réquiem¹⁶.

Em “Dança de São Vito”, sucedem-se vários parágrafos dispersos, separados mesmo entre si, como flashes, curtos episódios de uma vida quase a extinguir-se, que assim se desenrola, numa velocidade acelerada, perante os olhos de

¹⁵ Botelho, Fernanda, *Dramaticamente Vestida de Negro*, Lisboa: Presença, 1994, p. 9.

¹⁶ Botelho, Fernanda, *Gritos da Minha Dança*, Lisboa: Presença, 2003, p. 36.

quem a viveu. Este recordar rápido e fragmentado, interpolado de breves comentários, simples reflexões sobre factos do quotidiano, sem qualquer ordem lógica, nem mesmo a de respeitar a relevância dos acontecimentos referidos, evoca uma angústia cuja violência contrasta com os pequenos nada que lhe dão origem, “um cheiro, um sussurro, o sabor de um pão de leite, um nome, uma cor”¹⁷. Aqui, o corpo físico, refém da velhice, impõe-se como um cárcere de onde a morte surge como uma forma de libertação.

Outras há, porém, como a memória, pois recordar é reviver, de certo modo, e regressar assim à felicidade de outrora: “Mas no balancé ninguém me batia, eu subia mais alto, mais alto, mais alto... // Um ângulo raso desenhado pelas cordas! // Cento e oitenta graus de metafísica!”¹⁸. Eis a infância e o ângulo raso finalmente recuperados. As duas extremidades de uma vida e de uma obra dir-se-ia unirem-se, traçando ambas uma circunferência que o nítido processo evolutivo transforma em espiral. Com efeito, a jovem autora de *O Ângulo Raso* amadureceu, percurso aliás de que as personagens que encontramos ao longo da sua obra nos dão conta, pois também elas, de romance para romance, vão progressivamente envelhecendo, ao mesmo tempo que complexificou os processos de construção narrativa, o que lhe permitiu moldar os textos, como que esculpi-los, com cada vez mais precisão.

O primeiro romance de Fernanda Botelho suscitou comentários acerca da atitude fria e contida das personagens, reveladora de uma indiferença face ao mundo que as rodeia. Semelhante postura, porém, não passa de um escudo protector capaz de as manter a salvo do sentimento que, denso e profundo, tão característico do clima de apreensão causado pelas desilusões trazidas pelo período do pós-guerra, lhes ensombra cada gesto e cada passo. Trata-se, portanto, de uma máscara, sob a qual, ao contrário do que possa talvez parecer, sentimentos por vezes contraditórios lutam para dominar. Assim, a par do medo e da angústia, temos o amor e a esperança, dualidade que atravessa toda a obra da autora, percorrendo de uma ponta à outra esse percurso em espiral que o conjunto dos seus livros traça.

¹⁷ *Idem*, p. 123.

¹⁸ *Idem*, p. 134.

David Mourão-Ferreira: a Obra como rede comunicante

Teresa Martins Marques¹

Se for o caso de eu vir a ter as honras de um epitáfio,
por favor apenas estes dois substantivos:
Poeta e Letrado.

(David Mourão-Ferreira, Caderno de bolso, 1985)

David de Jesus Mourão-Ferreira foi poeta, ficcionista, tradutor, dramaturgo, ensaísta, cronista, crítico literário, conferencista e professor. Nasceu às 10 horas da manhã do dia 24 de Fevereiro de 1927², numa casa situada na parte mais ocidental da Lapa, sobre a Cova da Moura, na Rua Joaquim Casimiro, n.º 37 – 2.º Esquerdo. Filho primogénito de David José da Silva Ferreira (1887-1989) e de Teresa de Jesus Ferro Mourão (1907-2001), respectivamente naturais de Elvas e de Ervidel (concelho de Aljustrel).

Frequentou o Colégio Moderno em Lisboa e publicará os seus primeiros artigos em 1942, no jornal *Gente Moça*, órgão da Associação de Estudantes. As primeiras poesias viriam à luz nas prestigiadas páginas da *Seara Nova*, em 1945, ano em que se matricula na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no curso de Filologia Românica.

É pelo teatro que o seu nome começa a aparecer nos jornais tendo colaborado como autor e actor entre 1948 e 1951, sob a direcção de Cino Saviotti, no *Teatro-Estúdio do Salitre*, o qual constituiu, sob a bandeira do “essencialismo”, o mais inovador movimento de Teatro Experimental dos Anos Quarenta, vindo aí

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

² Foi registado a 16 de Março de 1927, na 6.ª Conservatória do Registo Civil, no Largo do Calhariz, 17 – 1.º, Lisboa; Registo n.º 205 de 1927, livro 27, fl. 103.

encenados o poema dramático *Isolda* e a comédia *Contrabando*³, respectivamente em 1948 e 1950.

Com António Manuel Couto Viana e Luís de Macedo funda e dirige as folhas de poesia *Távola Redonda* (1950-1954) sendo um dos seus mais fecundos teorizadores, defendendo o equilíbrio, a coerência e a proporção entre os motivos e a técnica, entre os temas e as formas, procurando conciliar os valores da tradição e da modernidade, revalorizando o lirismo, recusando a imediatez da inspiração e o aproveitamento da poesia para fins utilitaristas, demarcando-se do neo-realismo. Este ideário ver-se-ia plasmado na sua obra poética, a qual, do ponto de vista técnico, representa a feliz aliança da força criadora e da construção rigorosa, sendo geralmente considerado como detentor da melhor oficina poética da sua geração.⁴

Terminará a licenciatura em 17 de Julho de 1951, com média final de 17 valores, defendendo a tese “Três Coordenadas na Poesia de Sá de Miranda”, perante um júri constituído por Hernâni Cidade, Vitorino Nemésio, Jacinto do Prado Coelho, Delfim Santos e Pinto Carvalho.

Em 20 de Junho de 1953, casa com Maria Eulália Barbosa de Carvalho. Separados de facto desde 1966, obtiveram o divórcio em 8 de Fevereiro de 1979.

Integra os corpos redactoriais das revistas *Seara Nova* (1953-1955) e *Graal* (1956-1957). Tem a seu cargo a rubrica de crítica de poesia do *Diário Popular* (1954-1957). A partir de 1956, colabora no *Dicionário de Literatura Portuguesa, Galega e Brasileira*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho. Faz crítica de teatro no mensário *Europa* (1957), dirigido por Urbano Tavares Rodrigues.

Inicia a carreira docente como professor do ensino técnico e secundário (1952-1957). É contratado como assistente da Faculdade de Letras de Lisboa, onde organiza e rege a recém-criada cadeira de Teoria da Literatura (1957-1963), desenvolvendo estudos, entre nós pioneiros, sobre o *new criticism* e o formalismo russo.

³ Teatro publicado: “Contrabando”, in *Graal*, n.º 2, Junho-Julho de 1956; *O Irmão*, Lisboa: Guimarães Editores, 1965.

⁴ Poesia: *A Secreta Viagem*, Lisboa: Edições Távola Redonda, 1950; *Tempestade de Verão*, Lisboa: Guimarães Editores, 1954; *Os Quatro Cantos do Tempo*, Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1958; *Infinito Pessoal*, Lisboa: Guimarães Editores, 1962; *In Memoriam Memoriae*, Lisboa: Edições Minotauro, 1962; *Do Tempo ao Coração*, Lisboa: Guimarães Editores, 1966; *Cancioneiro de Natal*, Lisboa: Editorial Verbo, 1971 - Prémio Nacional de Poesia; *Matura Idade*, Lisboa: Editora Arcádia, 1973; *Entre a Sombra e o Corpo*, Lisboa: Moraes Editores, 1980; *Ode à Música*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1980; *Obra Poética* (antologia - 2 vols.), Lisboa: Livraria Bertrand, 1980; *Os Ramos Os Remos*, Porto: Areal Editores, 1985; *O Corpo Iluminado*, Lisboa: Editorial Presença, 1987; *Obra Poética - 1948-1988*, Lisboa: Editorial Presença, 1988; *Lisboa Luzes e Sombras*, Lisboa: Edição do Metropolitano de Lisboa, 1992; *Música de Cama* (antologia), Lisboa: Editorial Presença, 1994.

Em 1958, ano de eleições à Presidência da República, dá público apoio ao candidato da oposição ao regime – Humberto Delgado – e, por esse facto, vê-se impedido, conjuntamente com Urbano Tavares Rodrigues, de utilizar uma bolsa que lhes fora atribuída no Brasil, pela Universidade de São Paulo.

Em 1959, projecta e orienta a primeira colecção de discos de autores portugueses contemporâneos, na colecção intitulada "A Voz e o Texto". Em 1963, é rescindido o seu contrato de docência na Faculdade de Letras, tendo expirado o respectivo prazo de entrega da tese de doutoramento. Em 1964, apresenta os programas "Música e Poesia", na Emissora Nacional, e "Hospital das Letras", na Rádio Televisão Portuguesa. "Fado Corrido", a última das quatro novelas que compõem o volume *Gaivotas em Terra*, é adaptada ao cinema, por Jorge Brum do Canto, em 1964, com Amália Rodrigues como protagonista. Em 1965, assina o protesto contra a extinção da Sociedade Portuguesa de Autores e vê cancelados aqueles programas. Entra para a Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses (hoje, Sociedade Portuguesa de Autores), como secretário e consultor literário (1965-1974).

Em 1 de Dezembro de 1966 passa a viver, em união de facto, com a Maria do Pilar de Jesus Barata, com quem casará em 10 de Abril de 1979, casamento que se manterá até à morte do escritor. Naquele ano de 1966, inicia, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, um curso sobre Problemática da Literatura Contemporânea. Em 1967, o Conselho Escolar da Faculdade de Letras propõe, por unanimidade, o seu regresso à Faculdade e o Ministério da Educação, após consulta à Polícia Política (PIDE), dá parecer negativo. Em 1969 participará, em Parma, na fundação da *Association Internationale des Critiques Littéraires*, e, nos anos seguintes, estará presente nos Colóquios anuais, promovidos por esta Associação. Em Julho do mesmo ano, inicia, na Rádio Televisão Portuguesa, a série de divulgação de literatura "Imagens da Poesia Europeia", que irá prolongar-se até Maio de 1974.

A partir de 1970, é readmitido como professor auxiliar da Faculdade de Letras, categoria em que permanecerá até 1975, ano em que foi equiparado a professor contratado extraordinário. A 2 de Julho de 1990 é-lhe atribuída a categoria de professor catedrático convidado. O seu magistério marcou sucessivas gerações de estudantes, muitos dos quais se contam hoje entre as figuras mais prestigiadas da Universidade portuguesa e do ensaísmo literário.

Desde 23 de Novembro de 1972, é sócio correspondente da Academia das Ciências de Lisboa e, a partir de 19 de Dezembro de 1974, sócio efectivo. É eleito sócio correspondente da Academia Brasileira de Letras e membro titular da *Académie Européenne* de Paris.

Dirige o vespertino *A Capital*, entre 1974 e 1975. Demite-se da direcção d'*A Capital* e assume funções de Director-adjunto do matutino *O Dia* (dirigido

por Vitorino Nemésio). Secretário de Estado da Cultura (1976-1979), vice-presidente da *Association Internationale des Critiques Littéraires* (1984-1992), presidente da Associação Portuguesa de Escritores (1984-1986), bem como do Pen Club Português (1991). Dirige, a partir de 15 de Setembro de 1981, o serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas da Fundação Calouste Gulbenkian, e, desde 1984, a revista *Colóquio/Letras*, propriedade da mesma instituição.

“Aos Costumes Disse Nada”, segunda novela de *Gaivotas em Terra*, é adaptada ao cinema por José Fonseca e Costa, em 1983, com o título *Sem Sombra de Pecado*. Em 1987, é-lhe atribuído o título de *Professor do Ano* pelo jornal *Universidade Hoje*. Em 1995 grava o CD *Um Monumento de Palavras*, lendo poemas seus. Em 1996, ano da sua morte, é objecto de diversas homenagens por todo o país, sendo de destacar as da Universidade de Lisboa e da Câmara Municipal de Coimbra, bem como a atribuição do *Prémio de Consagração de Carreira* da SPA. Recebe a Grã-Cruz de Sant’Iago de Espada e a Medalha de Ouro da Câmara Municipal de Oeiras.

A obra davidiana edifica-se sobre um complexo sistema de vasos comunicantes, orquestrados pela memória interna da obra. Os elementos itinerantes constituem um dos aspectos mais interessantes da implícita ou explícita *rede comunicante*, como é, nomeadamente, o caso das obras poética e ficcional *Os Quatro Cantos do Tempo* e *As Quatro Estações*, ou do poema “Romance das Mulheres de Lisboa no Regresso das Praias”, cujo primeiro verso – “Em terra, tantas gaivotas!”⁵ – inverte e subverte o título do seu primeiro volume de novelas.

“Sonho que sonho o que sonho” – um verso da poesia “Argumento”, inserta em *Os Ramos Os Remos* – traduz a situação onírica que sustenta a arquitectura do conto *Os Amantes*. Conquanto seja o erotismo o filão mais reconhecido no escritor, a sua Obra não se reduz àquela temática. Outras linhas se entrecruzam na memória, na meditação sobre a morte, no culto dos lugares, não apenas como sagradas relíquias do tempo, mas ainda como espaços de reflexão do sujeito.

Parafraseando um conhecido poema, de *Matura Idade* – “E por Vezes” –, a angústia torna-se obsidante imagem de fundo, que traz para o primeiro plano um sujeito que se vê através do olhar feminino e que, por vezes, se encontra e que, por vezes, se perde. Tântalo que não sacia a sede – destino que um deus lhe segredou. Fulguração do instante, revolta pelo fogo que se extingue, que não dura, mas que resiste, sendo apenas o que resta do desejo de eternidade. Na

⁵ Conto e novela: *Gaivotas em Terra*, Lisboa: Editora Ulisseia, s/d [1959]; *Os Amantes*, Lisboa: Guimarães Editores, 1968; *Os Amantes e Outros Contos*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1974; *As Quatro Estações*, Lisboa: Galeria São Mamede, 1980; *Dois Histórias de Lisboa*, Lisboa: Editorial Labirinto, 1987.

poesia davidiana o sujeito não ama porque existe, mas para que exista. E existe para sentir, por vezes, o prazer de se dissolver e ciclicamente renascer. As formas de diluição no mar – água primordial, metáfora da mãe e memória do tempo antes do tempo, ou as formas de diluição em terra – evasão, viagem, mudança – serão ainda uma outra forma de perdição e renascimento de quem se procura, por vezes ganhando e, por vezes, perdendo no jogo da vida. Condição trágica de quem ironicamente fica preso à busca da liberdade, como um Ícaro condenado aos trabalhos de Sísifo: “há-de tudo prender-se aereamente solto”, lemos na “Ars Poetica”, inserta em *Do Tempo ao Coração. Os Ramos Os Remos* inscrevem, a partir do título, a fixidez e a flutuação. Ramos da árvore que prende, remos do barco que deriva. De forma mais directa, o sujeito assumirá a condição de errância na autobiografia fragmentária acoplada a um livro de aforismos sobre a sedução que muito oportunamente intitulou *Jogo de Espelhos*⁶: “Sente-se, desde sempre, mais estável no movente que no fixo.” (JE: II) Deixa-nos em “Testamento” a fuidez do verbo, a instabilidade do sentido, o calor da lava e o frio da cinza. O nada transmutado em tudo, o nada retomando a cor do infinito na “Ladainha dos Póstumos Natais”.

Atentando nas sucessivas reedições da poesia, verificamos que os volumes constituem organismos vivos, coerentes, nos quais os diversos textos se inter-respndem, contando “histórias” diferentes, consoante as seriações que o autor lhes conferiu, em diversas edições, nomeadamente nas recolhas poéticas, obedecendo a criteriosas reordenações poemáticas em círculos (*Lira de Bolso, As Lições do Fogo*), ou em ciclos (*Sonetos do Cativo*), jogando com a simbologia dos números quatro, sete e nove, de clara reminiscência pitagórica, cabalística ou dantesca. O ritmo, a musicalidade, a mestria das rimas assonantes, o superior domínio da metáfora e da aliteração, coadjuvadas pela antítese, conferem uma personalidade singular à poesia davidiana, de perfeito recorte clássico, obedecendo, todavia, a princípios *sui generis*, nomeadamente ao nível da metrificação, fazendo de D. M.-F. porventura, o mais clássico dos nossos poetas modernos.

Até à publicação de *Um Amor Feliz*⁷ D. M.-F. insistia em dizer que tinha consciência de que a sua Obra não teria um vasto público, mas que, em contrapartida, possuía leitores fiéis. Este romance viria indiscutivelmente aumentar-lhe o número desses leitores, continuando a ser objecto de sucessivas reedições.

Como ensaísta, cronista e crítico literário, deixou-nos ainda diversos volumes⁸, entre os quais o intitulado *Discurso Directo* que o autor classificava como

⁶ *Jogo de Espelhos – Reflexos para um Auto-Retrato*, Lisboa: Editorial Presença, 1993.

⁷ Romance: *Um Amor Feliz*, Lisboa: Editorial Presença, 1986.

⁸ Ensaio, Crítica e Crónica: *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa: Ática, 1960; *Aspectos da Obra de Manuel Teixeira-Gomes*, Lisboa: Portugália Editora, 1961; *Motim Literário*, Lisboa: Editorial Verbo, 1962; *Hospital das Letras*, Lisboa: Guimarães Editores, 1966; *Discurso Directo*, Lisboa: Guimarães Editores, 1969; *Tópicos de Crítica e de História Literária*, Lisboa: União Gráfica, 1969;

um indirecto auto-retrato, para além da obra de divulgação e tradução *Imagens da Poesia Europeia. Vozes da Poesia Europeia I, II, III*, compilam a maior parte do seu trabalho como tradutor⁹. A sua obra poética e ficcional está traduzida nas principais línguas europeias.

Segundo a explicação do universo de Empédocles, os Quatro Elementos – Água, Fogo, Ar e Terra – são princípios eternos e indestrutíveis, fundidos ou separados pelo amor e pelo ódio. Não por acaso, o penúltimo poema da última colectânea de poesia ainda organizada pelo poeta intitula-se “Dez vezes e Quatro” – poema em fecho de abóbada, simbólico balanço de quarenta anos de poesia, não apenas pela forma de conteúdo, mas também pelo lugar que ocupa na estrutura final da *Obra Poética*. Exercício de memória e de metapoesia através da evocação e alusão a alguns títulos de poemas e de obras poéticas, caleidoscópico “jogo de espelhos”, com aliteraões e variaões semânticas múltiplas, intertextualizando títulos da sua Obra, jogando com a opacidade e a transparência, a multidão e a solidão, a memória e o esquecimento, a radicação e a errância, a liberdade e a predestinação, este poema é construído sobre dísticos de sete sílabas, tantas quantas as do seu nome literário: David Mourão-Ferreira. O total do poema soma catorze estrofes, naturalmente, dez mais quatro:

Já dez anos vezes quatro / cantos do tempo perdido // Quatro voltas dou à
 chave / desses dez portões de vidro // Quatro passos nos terraços / de dez
 prédios fugidios // Só lá me pertence o quarto / onde se encontram comigo
 // as sombras de quatro magas / que por mais dez multiplico // Em quatro
 véus as resguardo / Em dez degraus as revivo // Já dez anos vezes quatro
 / Do meu íntimo infinito // E às quatro da madrugada / queimam-me dez
 calafrios // Todo o corpo se me rasga / Até duvido que existo // Ao menos

Sobre Videntes, Lisboa: Dom Quixote, 1976; *Presença da “Presença”*, Porto: Brasília Editora, 1977; *Lâmpadas no Escuro*, Lisboa: Ed. Arcádia, 1979; *O Essencial Sobre Vitorino Nemésio*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987; *Nos Passos de Pessoa*, Lisboa: Editorial Presença, 1988; *Marguerite Yourcenar: Retrato de Uma Voz*, Lisboa: Edições Rolim, 1988; *Os Ócios do Ofício*, Lisboa: Guimarães Editores, 1989; *Sob o Mesmo Tecto*, Lisboa: Editorial Presença, 1989; *Tópicos Recuperados*, Lisboa: Editorial Caminho, 1992; *Terraço Aberto* (antologia), Lisboa: Círculo de Leitores, 1992; *Elogio Académico de Vitorino Nemésio*, Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1992; *Evocação de Sebastião da Gama*, Lisboa: Edições Ática, s/d [1993]; *Magia Palavra Corpo* Lisboa: Edições Cotovia, 1993.

⁹ Divulgação e tradução de poesia: *Poesias de Guillevíc*, com uma apresentação pelo tradutor. Lisboa: Editora Ulisseia, 1965; *Imagens da Poesia Europeia* – vol. I (*Grécia, Roma, Os Séculos Obscuros*) – Lisboa: Realizações Artís, 1972; *Vozes da Poesia Europeia I, II, III, Colóquio/Letras*, n.º 163, Janeiro-Abril de 2003; n.º 164, Maio-Agosto de 2003; n.º 165, Setembro-Dezembro de 2003; *Imagens da Poesia Europeia I* – Roteiro dos Programas de Televisão, *Colóquio/Letras*, n.º 166/167, Janeiro-Junho de 2004; *Imagens da Poesia Europeia II* – Roteiro dos Programas de Televisão, *Colóquio/Letras* n.º 168/169, Julho-Dezembro de 2004.

quatro palavras / a tantas dez sobrevivam // Quatro Mas quatro que tracem
/ dez destinos de um destino // magas como as quatro magas / que por vezes
ressuscitam // Quatro voltas dou à chave / das suas jaulas de vidro // Já dez
anos vezes quatro / deste meu órfico ofício (VC: 408-409)

Poema autobiográfico e autobibliográfico, um dos mais sabiamente construídos da obra, é constituído por vinte e oito versos, dispostos em dísticos, formando um conjunto de catorze estrofes, e neste número catorze leio uma indirecta forma de homenagem ao soneto, de que o poeta foi exímio cultor. As jaulas de vidro de que nos fala o décimo terceiro dístico estavam bem transparentes no poema “Os Dias”, em *Do Tempo ao Coração*: “E arrisco-me a entrar na jaula dos teus dias / que rugem de não ser o que eu lhes prometia // mas é para fugir de um parque mais antigo / onde rugem os meus pelo mesmo motivo”.

Os terraços do terceiro dístico hão-de tornar-se, curiosamente, quatro anos depois, título de volume de crónicas e ensaios – *Terraço Aberto*. O prédios fugidios são, ironicamente, fugidio título, que estava destinado a um romance (de que só encontrei breves trechos, quando organizei o seu espólio), e esse mesmo título, “O Prédio”, foi atribuído a um poema do quarto “Canto do Inverno”, ainda n’*Os Quatro Cantos do Tempo*, prédio conotado com os amores fugidios, venais: “[...] Teria ido ao fundo o palácio de Circe? / E que fundo esse mar, num bairro de Lisboa! / Do porco envergue a pele o que vem divertir-se, / exhiba-se com ela e ninguém se condoa! [...]”.

O quarto dístico, onde se faz referência a um quarto, remete o leitor para o título do “Soneto dos Quartos de Aluguer”, de *Tempestade de Verão*, habitado pela solidão do sujeito, que está realmente sozinho, embora não esteja só. De olhos fechados, não vê a desolação do espaço exterior, metonímia do espaço psicológico, do frio interior dos amantes: “[...] E que abjectos objectos! tão prosaicos!: / tapetes de aluguer com flor’s manchadas; / entre os pés do biombo, continuadas / as tábuas do soalho por mosaicos... // ... Sempre esse frio sórdido, a seguir / ao fogo em que nos qu’remos consumir!”.

As sombras de quatro magas, multiplicadas por dez, são as trinta e nove amantes a que se soma “a inúmera” do poema com este título, inserto em *Do Tempo ao Coração*.

Os degraus do sexto dístico são os da vida que o sujeito sobe na “Escada sem Corrimão”, em *À Guitarra e à Viola*, mas também os do título que o autor previu para o seu Diário – *Íntimos Degraus* –, da mesma forma que o “Íntimo infinito” desvela o título da colectânea de sonetos *Infinito Pessoal*, não já sob o signo da sordidez, mas da ternura.

O dístico “Ao menos quatro palavras / a tantas dez sobrevivam” faz uma clara remissão para o poema “Testamento”, que fecha *Órfico Ofício*, o ofício de poeta que deseja que de sua vida fique um monumento de palavras, sob a epígrafe de

D. H. Lawrence: *"Have you built your ship of / dead, O have you? / O built your ship of dead, for / you will need it."*

Fernando J. B. Martinho, reconhecido exegeta da obra davidiana, apontou que

o deslumbrado percurso que fazemos ao longo desta *Obra Poética* começa e termina, aliás, com o mesmo verso, como se uma última vez se quisesse acentuar que nada no itinerário proposto foi deixado ao acaso e que há que levar a simetria até ao fim, até ao fechamento perfeito da cúpula. [...] Com o *retorno*, o *regresso*, que é ao mesmo tempo o princípio fundador do verso, procura o poeta erguer uma barreira contra o irremediável fluir do Tempo.¹⁰

A memória interna da obra davidiana, retomando circularmente parte de "Inscrição sobre as Ondas", no poema "Reinscrição sobre as Ondas", colocado como terminus da *Obra Poética*, permite valorizá-los como poemas-manifesto de uma linha de tradição lírica, onde se inscreve a poética davidiana, e como lugar do íntimo conflito, do destino que o deus programou, que se traduz em solidão, inquietude: "Só comigo me encontro enquanto me concentro / nas ancas de Afrodite ou nos olhos da Parcas // Mas sei que sou assim desde há imenso tempo / mal fora iniciada a secreta viagem" (VC: 409).

Ao mesmo tempo, aquele último poema reconfirma circularmente a linha do Destino anunciado na poesia de juventude, permitindo ler toda a obra anterior, sob o signo da procura de um sentido de si. O sujeito declara em *Jogo de Espelhos*: "Não vê a morte como um ponto final: antes como dois pontos. Talvez precedidos de reticências." (JE: CIX) A negação de fim, que o ponto final indica, é reiterada pelos dois pontos enquanto abertura para outra realidade. As reticências estão a mais dentro do protocolo lógico-formal da pontuação. Mas não estão a mais enquanto sorriso irónico sobre a morte, corroborando a suspensão interpretativa para o que está antes desses dois pontos, que não se diz, mas se insinua em sugestão nas reticências. Aquilo que o autor não diz é ainda uma eufemização da morte pelo jogo lúcido e lúdico da pontuação, mas também uma subtilíssima alusão: as reticências seguidas de dois pontos fazem o desenho pontilhado de um Y (a incógnita de *Um Amor Feliz*) deitado como no amor ou na morte. As reticências marcando o percurso anterior, a vida vivida, abrem para a morte: porta de acesso a outra coisa, a verdadeira incógnita. O fantasma da morte revela-se também nas circunstâncias em que a (não) deseja: "Gostaria de morrer de repente: a meio de uma frase que nesse instante estivesse a ler; ou a escrever." (JE: CVIII).

Nascer, morrer, desaguar são simples escalas do ciclo vital dos rios ou dos homens. Quem, como Ulisses, fez uma longa viagem aportará forçosamente no

¹⁰ Fernando J. B. Martinho, "David", *Ler*, n.º 5, Inverno de 1989, p. 73.

Tejo, a cidade-regaço. David Mourão-Ferreira haveria talvez de gostar de ter sabido que o “deus” lhe reservou o dia 16 de Junho para a largada para essa outra secreta e definitiva viagem, o *Bloomsday* do *Ulisses* de James Joyce. O mesmo dia e o mesmo mês, celebrado como dia vulgar na vida de Leopold Bloom, o dia 16 de Junho de 1904. E, ainda aqui, haveria de rejubilar com a conjugação da terminação destes anos – 1904 e 1996. *Seis*, o número dos dias da criação do mundo. *Seis* mais *quatro* – *Dez* – o sagrado *Tetraktys* – o número perfeito.

António Telmo: Gnose e *Kabbalah*

Pedro Martins¹

Para bem situarmos António Telmo (1927–2010) na história da filosofia portuguesa, importa levar em conta algumas linhas que lhe são dedicadas pelo filósofo Miguel Real, no seu monumental estudo de referência sobre *O Pensamento Português Contemporâneo*. Pela sua justeza, estas palavras revelam uma exacção sumária:

Dito de um modo muito claro: o lugar de António Telmo na cultura portuguesa releva-se por ter sido o grande pensador da segunda metade do século XX, na esteira de Sampaio Bruno e Fernando Pessoa, a teorizar o esoterismo, atribuindo-lhe um estatuto de testemunho e prova tão positivo quanto a prova factual mais concreta, furtando estes estudos à parafernália de seitas e grupúsculos marginais ao saber instituído².

Radicada no magistério de Álvaro Ribeiro e de José Marinho, com quem, desde o meado da centúria, o jovem filósofo irá conviver nas tertúlias dos cafés lisboetas para onde, na sequência do encerramento, pela Ditadura Militar, da primeira Faculdade de Letras do Porto e do trágico desaparecimento de Leonardo Coimbra, se “transferira” a Escola Portuense pelo êxodo dos principais discípulos, a obra de António Telmo deve ser inscrita no movimento da Filosofia Portuguesa. Deste ponto de vista, o que a torna singular, se não excepcional, é a atenção que o seu autor confere ao estudo “das causas ou das qualidades ocultas”³, sem que com isso se signifique contudo qualquer renúncia à via filosófica. Em carta datada de 22 de Junho de 1977, motivada pela leitura da *História Secreta de Portugal*, pôde António Quadros afirmar ao amigo e condiscípulo: “A sua maior

¹ Universidade Católica Portuguesa.

² Miguel Real, *O Pensamento Português Contemporâneo – 1890-2010: O Labirinto da Razão e a Fome de Deus*, Lisboa: INCM, 2011, p. 799.

³ Álvaro Ribeiro, “Carta Prefacial”, in José Luís Conceição Silva, *Os Painéis do Museu das Janelas Verdes*, Lisboa: Guimarães, 1981, p. 8.

vantagem é aliar conhecimentos esotéricos a uma reflexão filosófica sempre de qualidade, quer na fundamentação, quer no raciocínio.”⁴.

Já em *Arte Poética*, de 1963, livro de estreia escrito em permanente diálogo com o pensamento de Bergson, onde se regista o “duplo intuito de animar a filosofia e de reintegrar a poesia no pensamento”⁵, avança António Telmo uma distinção muito clara entre “filosofia especulativa” e “filosofia operativa”, dualidade que não deve, porém, ser entendida como puro antagonismo, mas nos termos de uma complementaridade em que a segunda, dando testemunho da “experiência secreta”, não raro cifrada na literatura superior, tomará a primeira como veículo de “expressão”⁶. A formulação do filósofo ergue-se sim, na verdade, “contra uma filosofia raciocinante, a que não corresponde nenhuma espécie de transmutação interior, e que constitui, afinal de contas, uma efémera evasão do mundo da acção, da qual sempre se regressa desiludido (...)”⁷. O que Telmo, de certo modo, aqui propõe aos seus leitores é já um comércio estreito e fecundo entre a via filosófica e a tradição iniciática.

A publicação de *Arte Poética* vem culminar, ao cabo de um longo decénio, o período formativo do filósofo, bem patente na publicação, na imprensa periódica, de mais de duas dezenas de artigos que, muito denotando a influência alvarina, abarcam estudos linguísticos, filológicos, literários e estilísticos, a par da atenção prestada aos vultos tutelares de Teixeira Rego, para quem a literatura se constitui como expressão do sobrenatural, e de Sampaio Bruno, mestre portuense cujo centenário se comemorou em 1957, e a quem Álvaro Ribeiro, dois anos antes, em *A Arte de Filosofar*, atribuíra a possibilidade da “fundação da filosofia portuguesa”⁸.

Bruno e Álvaro constituem, aliás, os dois elos da cadeia tradicional a que Telmo visivelmente se vincula, para lhe assegurar manifesta continuidade. Não poderia ser de outro modo, pois que se trate aqui dos pensadores que, no seio da filosofia nacional, mais firme e corajosamente valorizaram o vasto legado judaico latente e oculto na nossa cultura, a ponto de Telmo, marrano confesso pela linha atávica da progénie, afirmar insistentemente a existência, entre nós, de um subconsciente hebraico, com o qual se comporia o consciente cristão, este último por si assumido sem rebuço, num quadro de livre-pensamento religioso.

Filo-judaica é a filosofia da história desenvolvida nas páginas d’*O Encoberto*, onde à expulsão dos judeus atribui Sampaio Bruno “a principal causa de

⁴ Pedro Martins, “Década para um diálogo sobre a Pátria: António Quadros e o Pensamento Pós-Atlântico de António Telmo”, *Nova Águia*, n.º 12, 2.º Semestre de 2013, p. 85 (77-86).

⁵ António Telmo, *Gramática Secreta da Língua Portuguesa precedida de Arte Poética*, Sintra: Zéfiro, 2014, p. 31.

⁶ *Idem*, p. 33.

⁷ *Idem, ibidem*.

⁸ Álvaro Ribeiro, *A Arte de Filosofar*, Lisboa: Portugalia, 1955, p. 148.

decadência dos povos peninsulares”, tese que Álvaro Ribeiro irá expressamente perflhar⁹. Em laudas crípticas, elípticas ou alusivas, *kabbalah* e Maçonaria são-nos aí apresentadas como as vias por onde, apesar da decadência, o progresso animado pela ideia hebraica pôde perpassar. A figura de Pascoal Martins, que Sampaio Bruno, secundando Matter, nos descreve como um “português-judeu, cristão-novo, «de raça oriental e de origem insólita, mas tornado cristão à laia como assim se tornavam os gnósticos dos primeiros séculos»”¹⁰, revela-se, neste contexto, decisiva. É a seu respeito que, n’*A Arte de Filosofar*, Álvaro Ribeiro irá deixar escrito:

A tradição portuguesa, a esperança de que o Cristianismo reintegrará o Homem e a Natureza no Reino de Deus, durante o século XVIII passa a exprimir-se em termos diferentes dos que ficaram estabelecidos na nomenclatura da teologia católica e da filosofia aristotélica. A obra de Pascoal Martins, vertida maravilhosamente na cultura da Europa Central, dá-nos uma síntese, ainda hoje admirável, das tradições peninsulares¹¹.

Dois factos apenas serão o suficiente para aqui nos certificarmos da influência, perene e fecunda, do legado de Pascoal Martins: Willermoz, o criador do Regime Escocês Rectificado (rito maçónico em que António Telmo veio a ser iniciado), foi seu discípulo, como seu discípulo foi também Louis-Claude de Saint-Martin, promotor da tríade *Liberdade, Igualdade e Fraternidade*, consagrada pela Revolução Francesa.

O franco encómio de Álvaro Ribeiro à síntese das tradições peninsulares operada por Pascoal Martins é tanto mais significativo quanto o filósofo, no livro em que o vimos de citar, define a formação do pensamento português pelo concurso dos três credos abraâmicos¹². E se, no parágrafo acima transcrito, resulta evidente a primazia assinada ao credo cristão, numa passagem de outra obra sua, *Apologia e Filosofia*, o filósofo deprecia a olhos vistos “o extremo monoteísmo islâmico”¹³, por contraste com o judaísmo, que abertamente irá encarecer em *A Literatura de José Régio*¹⁴.

Convergindo com o mestre, António Telmo frisa sucessivamente, bem que em lugares distintos, o propósito do misterioso judeu alemão David Reubeni, surgido na corte de D. João III, de superiormente ligar a Igreja Católica à Maçonaria

⁹ Álvaro Ribeiro, *A Literatura de José Régio*, Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1969, p. 293.

¹⁰ Sampaio Bruno, *O Encoberto*, Porto: Lello, 1983, p. 202-203.

¹¹ Álvaro Ribeiro, *A Arte de Filosofar*, p. 142.

¹² *Idem*, p. 139.

¹³ Álvaro Ribeiro, *Apologia e Filosofia*, Lisboa: Guimarães, 1953, p. 48.

¹⁴ Álvaro Ribeiro, *A Literatura de José Régio*, p. 293-294.

pela Cabala¹⁵, e a intenção de Pascoal Martins de, também pela Cabala, ligar a tradição judaica à tradição cristã¹⁶. O leitor que, n'*O Encoberto*, verificar a preponderância histórica que Sampaio Bruno atribui a estas duas figuras, separadas por dois séculos, poderá ainda constatar que, nesse mesmo livro, o seu autor nos apresenta a Ordem maçónica como um admirável produto do judaísmo.

Neste ponto, e dadas as virtualidades explicativas que encerra, importa insistir na condição marrana de António Telmo, adquirida pelo curso das gerações. Num exercício de autognose, o filósofo vê no marrano, isto é, no cristão-novo que emerge do converso forçado,

um ser dividido entre a religião de seus pais que é obrigado a renegar e a religião cristã que o forçam a praticar. Desse ser dividido formaram-se vários subprodutos: aqueles que foram incapazes de suportar a tensão tornaram-se ou materialistas ateus ou materialistas católicos, esquecendo (no melhor dos casos) ou odiando (no pior) a religião de sangue; outros tornaram-se judeus secretos, praticando ao mesmo tempo as duas religiões, forçados a serem ao mesmo tempo valentes e hipócritas. Mais e diversos resultados são possíveis¹⁷.

Telmo considera em seguida o caso “dos que procuram os caminhos difíceis, não daquela dificuldade do marrano que pratica às ocultas a sua verdadeira religião, mas de outra mais profunda dificuldade”¹⁸. Tais serão, a seu parecer,

os da Renascença Portuguesa, os da Faculdade de Letras de Leonardo Coimbra (com Artur Barros Basto o ensino da língua hebraica), por fim os filósofos portugueses exilados em Lisboa e os que se lhe seguiram, vindos de toda a parte.

Nestes, a tensão gera a inquietação e a inquietação é um princípio de movimento silogístico. A tensão é entre dois termos: o judaísmo e o cristianismo; ambos são sentidos como verdadeiros, não na ideia de um prolongar o outro, mas na do segundo ser a antítese do primeiro. Então, ou a inquietação se torna perpétua, sem saída para nada, gerando inacabadas oscilações de alma entre duas luzes ou se transforma no que verdadeiramente ela é, princípio de movimento para uma nova religião: aquela que cada cabalista da noite vê à luz do pensamento como a superior síntese dos dois sublimes contrários.

É nesta linha que devemos entender o Novo Deus Infante do Regresso ao

¹⁵ António Telmo, “*O Encoberto*, de Bruno”, in *A Terra Prometida: Maçonaria, Kabbalah, Martinismo e Quinto Império*, Sintra: Zéfiro, 2014, p. 152 (149-153).

¹⁶ António Telmo, “Carta ao Pedro Sinde, um dos doze”, in *Congeminações de um Neopitagórico*, Sintra: Zéfiro, 2009, p. 25 (15-28).

¹⁷ António Telmo, “Sephad”, in *A Terra Prometida: Maçonaria, Kabbalah, Martinismo e Quinto Império*, Sintra: Zéfiro, 2014, p. 98 (97-100).

¹⁸ *Idem, ibidem*.

Paraíso, a Igreja Lusitana de Sampaio Bruno e de Teixeira de Pascoaes, a Idade do Espírito Santo de António Quadros e de Agostinho da Silva¹⁹.

Falando dos outros, de quantos, na linhagem da Escola Portuense, o precedem, o acompanham ou lhe sucedem, é também, e sobretudo, de si mesmo que nos fala António Telmo, neste autêntico auto-retrato em que se nos revela o pensador: um cabalista realizando a síntese de dois credos contrários, por antagónicos, mas sentidos ambos como verdadeiros e, o que é mais, como sublimes.

A atitude do filósofo é aqui a de um homem que adquiriu já plena consciência de quanto por essa síntese se vem a resolver. Não assim no caso de outros nomes célebres, refulgindo como elos na *catena aurea* instaurada por Sampaio Bruno, como sejam, por exemplo, Agostinho da Silva e António Quadros, em cujas filosofias paracléticas de inspiração joaquimita vislumbra António Telmo o resultado da aplicação do mesmo princípio de síntese. A estes, porém, como em "As Tradições Heterodoxas da Filosofia Portuguesa", ensaio arquivado em *Filosofia e Kabbalah*, pareceu de antemão sugerir, considera-os "atraídos para certas doutrinas cristãs pelo seu subconsciente hebraico", por contraste com "aqueles que as perfilham com inteira e clara consciência da relação"²⁰.

Aqui, se bem o entendo, Telmo volta-nos a falar de si, e do seu pensamento filosófico, que sabemos já ser incindível da via iniciática. Na carta que lhe escreveu a propósito da *História Secreta de Portugal*, António Quadros observa com pertinência ao amigo: "Parece-me que você também silencia em excesso as questões do Culto do Espírito Santo, dos "espirituais", de Joaquim de Flora e dos Franciscanos portugueses, de D. Dinis e D. Isabel de Aragão (...)"²¹. E é o próprio Telmo que, dez anos depois, no mesmo ensaio sobre "As Tradições Heterodoxas da Filosofia Portuguesa", reconhece como "pareceria ser de esperar, dentro do que se envolve no título deste escrito", "uma referência (...) ao profetismo de Joaquim de Flora". Mas, a este respeito, logo o filósofo contrapõe: "cremos que ao leitor inteligente não escapou o que há de significativo no facto de Joseph de Maistre ter escolhido como nome iniciático *Josephus a Floribus*. Tanto basta para estabelecer uma relação suficiente com tudo quanto escrevemos."²².

A referência a Joseph de Maistre, tal como o contexto do ensaio, atento o seu começo, nos permite afirmar, tem aqui em vista a condição maçónica do autor dos *Serões de São Petersburgo*, por Willermoz iniciado nos mistérios do martinismo.

¹⁹ *Idem*, p. 98-99.

²⁰ António Telmo, "As Tradições Heterodoxas da Filosofia Portuguesa", in *Filosofia e Kabbalah*, Lisboa: Guimarães, 1989, p. 90 (79-101).

²¹ Pedro Martins, "Década para um diálogo sobre a Pátria: António Quadros e o Pensamento Pós-Atlântico de António Telmo", p. 85.

²² António Telmo, "As Tradições Heterodoxas da Filosofia Portuguesa", in *Filosofia e Kabbalah*, p. 89-90.

Sendo António Telmo um filósofo do esoterismo, um pensador que demanda, experiencia e estuda as causas ocultas, menos lhe interessa a síntese de perspectiva actualista e prospectiva ecuménica que, num plano estritamente exotérico, lhe possam oferecer projecções paracéticas de inspiração joaquimita como sejam as de um António Quadros e, mais vincadamente, de um Agostinho da Silva, teorias das quais, aliás, o filósofo parece duvidar, por relevarem de um subconsciente sem noção de quão frustes, frágeis ou efémeros possam ser os frutos do entendimento entre credos baseado na vontade e buscado na face externa das tradições, que é a das religiões institucionais. O que a Telmo mais lhe importa é seguir a mesma estrela, mas pelo lado do avesso. É aqui que o cabalista plenamente se assume, e define, pela proverbial conciliação gnóstica do esoterismo judaico com o esoterismo cristão.

N' *O Bateleur*, pela voz do seu *alter ego* Thomé Nathanael, o filósofo ilumina-nos essa sua condição:

A Cabala é uma coisa muito antiga. É propriamente a tradição secreta hebraica. Jesus Cristo foi o supremo cabalista, como pode facilmente ver-se pelos Evangelhos. Os judeus ortodoxos desconfiam da Cabala, porque vêem nela uma possível garantia para o cristianismo. Você conhece os livros do maior historiador judeu da Cabala, G. G. Scholem? Deu-a como nascida no século XII, tirando-lhe assim o prestígio da sua antiguidade milenária; explicou-a como uma forma de gnose cristã com vestes hebraicas. A verdade, porém, é que há uma Cabala hebraica tão antiga como Moisés; há uma Cabala cristã, tão antiga como Cristo e há a Cabala de Portugal, que é a minha, e que faz a síntese das duas²³.

A Cabala portuguesa de António Telmo, que, como se viu, é uma Cabala judeo-cristã, e que, enquanto tal, se propõe fazer a síntese de dois credos antagónicos, ambos de antemão considerados na sua face interna, ou seja, vistos pelo prisma do esoterismo, persegue a conciliação do cristianismo gnóstico com o cabalismo hebreu. Gnose e *kabbalah*, entendida a primeira a partir dos traços de *fuga mundi* a que a ideação télmica por vezes propende, constituem-se assim como linhas actantes que, entre o conflito e o concerto, atravessam a sua obra. Desta, iremos agora considerar, num bosquejo tão rápido como dirigido, alguns dos títulos fundamentais.

A História Secreta de Portugal, de 1977, e *Desembarque dos Maniqueus na Ilha de Camões*, de 1982, polarizam a acentuação da vertente gnóstica do filósofo.

No primeiro destes seus livros, de longe o mais célebre de quantos escreveu, António Telmo mostra e demonstra o anseio messiânico que configura teleologicamente o desenvolvimento histórico da pátria portuguesa. Para tanto, estabelece,

²³ António Telmo, *O Bateleur*, Lisboa: Átrio, 1992, p. 23.

como linha reitora, uma ciclologia em que divisa três períodos consecutivos, e em que “a imagem perseguida pelo tempo” é “a do Quinto Império”²⁴, sujeita a sucessivas degradações pelas vicissitudes históricas. À história de Portugal divide-a, pois,

no ciclo heróico ou dos reis, no ciclo do clero e no ciclo do povo, de acordo com o esquema dos estados sociais do mundo medievo. O ciclo do povo coincide, no seu termo, com a implantação da República e principia com o Marquês de Pombal, quando a Igreja Católica perde o poder a favor da Maçonaria. O ciclo do clero começa em D. Manuel e define-se como tal com D. João III e o estabelecimento da Inquisição. Depois de 1910, não se nos representa novo ciclo, mas surge um período de indeterminação, dominado pela ideia de plebe. Entendemos por plebe as formas degenerescentes que assumem os três estados sociais – nobreza, clero e povo. Neste período, o princípio monárquico da história de Portugal está apenas confiado aos poetas e filósofos da profecia²⁵.

Na base desta leitura, encontramos magistrais exercícios de hermenêutica. Antes de mais, no domínio da arquitectura, com a identificação, no Portal Sul dos Jerónimos, dos dois “intermediários celestes” da *kabbalah* hebraica, *Metatron* e *Shekinah*, ali cifrados no Arcanjo São Miguel e em Santa Maria de Belém, simbolismo revelador de que a edificação do mosteiro “se liga à confirmação de um centro espiritual, significativo de um contacto real com o centro do mundo”²⁶; e com a decifração dos vinte medalhões simbólicos do claustro, suporte da leitura esotérica pela qual se revela a iniciação de Nicolau Coelho, comandante da nau *Bérrio* (também com o nome de Arcanjo São Miguel), que integrou a armada de Vasco da Gama que descobriu o caminho marítimo para a Índia. Na visão télmica, a celebração da iniciação do navegador ocultada na simbólica do Claustro transmitiria assim “ao descobrimento da Índia o sentido de descobrimento do *caminho*”²⁷. Para além de haver ainda estudado, na sua relação com os restantes elementos arquitectónicos, outros oito símbolos, situados, dois a dois, nos quatro ângulos do Claustro, o filósofo, face às diversas semelhanças concretamente verificadas, admite a hipótese de aquela iniciação haver sido recebida num estranho edifício, de construção cúbica, sem janelas e com uma só porta – “pequena ermida ou fontanário ou loja iniciática ou o que quer que seja”²⁸ –, outrora erguido numa quinta, situada entre Azeitão e Palmela, que pertencera ao próprio Vasco da Gama.

²⁴ António Telmo, *História Secreta de Portugal*, Sintra: Zéfiro, 2013, p. 35.

²⁵ *Idem, ibidem*.

²⁶ *Idem*, p. 44.

²⁷ *Idem*, p. 71.

²⁸ *Idem*, p. 66.

Depois, e agora no domínio de uma literatura tão inspirada como doutrinada, encontramos leituras hermenêuticas das formas tradicionais veiculadas em Camões, Pessoa e Pascoaes, respectivamente nos capítulos V ("O Esoterismo de os Lusíadas"), VII ("Fernando Pessoa, Rectificador da Maçonaria") e VIII ("Teixeira de Pascoaes, o Poeta da Natureza") do livro.

Saído a lume um lustro depois do surgimento da *História Secreta de Portugal, Desembarque dos Maniqueus na Ilha de Camões* vem de certo modo culminar, nesta fase, a investigação camonina encetada naquele livro e prosseguida em "O Segredo d'Os Lusíadas", conferência proferida no Palácio Foz, em 20 de Junho de 1980, em que o filósofo desenvolve a tese, apenas esboçada na *História Secreta*, de que a viagem narrada no poema corresponde, afinal, no sentido mais elevado de quantos ali se nos oferecem, a uma viagem de *conhecimento* ou *iniciática*²⁹. Esta viagem pode ser vista, como Telmo acentua na fase mais tardia da sua obra, como a cifra do percurso iniciático do próprio poeta, a quem, na *História Secreta*, expressivamente dá como "o último dos Fiéis d'Amor"³⁰, atenta a franca analogia verificável entre as vivências cifradas na sua lírica e a experiência do Amor na *Vida Nova* de Dante. Mas não devemos desligá-la do "descobrimto do caminho" com que vimos estar relacionada a iniciação de Nicolau Coelho, pois a viagem celebrada em cifra no mosteiro, e em particular no seu claustro, é também a viagem a que o segredo do poema dispensa a exaltação da sua crónica. Daí que António Telmo, logo em 1977, tenha podido afirmar: "Quando se diz que os Jerónimos são *Os Lusíadas* em pedra dos Descobrimtos ou que *Os Lusíadas* são os Jerónimos em verso, diz-se uma verdade de que pretendemos dar, pela primeira vez, os fundamentos."³¹

Com o *Desembarque*, um novo passo será dado, ali onde a gnose e a escatologia de Zoroastro emergem em luminosa evidência pelo confronto da visão da Ilha do Amor dos dois últimos cantos d'Os Lusíadas com a maravilhosa pintura iraniana, pertencente a um manuscrito tardio (fim do séc. XIV) do sul da Pérsia, que António Telmo descobriu reproduzida no livro *Sufi*, de Laleh Baktiar. À luz dos ensinamentos de Henry Corbin, notadamente em *Corpo Celeste e Terra Espiritual*, essa imagem pictórica constitui uma representação do mundo subtil, imaginal ou intermediário, pela qual se afere idêntica experiência espiritual de Camões, cifrada no poema. Se o título do volume de Baktiar de imediato nos sugere a convergência da obra camonina com o esoterismo islâmico, é, porém, a peculiar feição do cristianismo português que o filósofo persegue, constituindo o cristianismo gnóstico dos *Actos de São Tomé*, de manifesta difusão peninsular, e a heresia priscilianista que os adopta como livro sagrado, agentes de

²⁹ António Telmo, "O Segredo d'Os Lusíadas", in *Filosofia e Kabbalah*, p. 181 (180-197).

³⁰ António Telmo, *História Secreta de Portugal*, p. 91.

³¹ *Ibidem*, p. 100.

transmissão e aclimação, entre nós, da doutrina mazdeísta. O próprio poeta, por aquilo que revela em vários versos dos Cantos IX e X, teria perfeita consciência desta cadeia, dos elos que lhe são como etapas e da orientação iniciática que os perpassa, conforme Telmo nos demonstra, numa desocultação sagaz que, depois de estabelecer inúmeras coincidências entre a orografia, a flora e a fauna dadas nas duas descrições – a persa e a camonina –, cobre ainda diversos índices fenomenológicos da imaginação criadora, órgão de percepção do mundo subtil, patentes nas estrofes de Camões: a *cognitio matutina* associada à visão da Ilha; a iluminação inerente aos objectos visionados, “coisas que segregam luz”³² – e interiores umas às outras, em plano onde a distância e a profundidade simplesmente desaparecem.

O forte cunho gnóstico de *Desembarque do Maniqueus na Ilha de Camões*, onde os apócrifos *Actos de São Tomé*, com o seu “Canto da Pérola”, ou “Hino da Pérola”, são convocados a iluminar a iniciação do poeta, pode bem ser aferida por uma afirmação de Helder Macedo, que a este último escrito em particular o refere definitivamente como “o texto arquetipal de todo o gnosticismo”³³.

Entre um e outro livro, surge-nos a *Gramática Secreta da Língua Portuguesa*, de 1981, onde António Telmo deduz o sistema fonético português, em que considera vinte e dois elementos consonânticos referidos a dez conjuntos potenciais (*dentais, palatais e labiais*, sucessivamente desenvolvidos nas esferas das *explosivas, das sopradas, das líquidas e das vibrantes* – bem que nesta última se verificando apenas a presença das *palatais*) em estrita e rigorosa correspondência com a árvore sefirótica da *kabbalah* hebraica; e, demonstrando a equivalência entre os dois sistemas, o filósofo conclui que:

- a) A Kabbalah, até agora silenciada, combatida ou desdenhada pelos linguistas, dispõe da verdadeira chave de conhecimentos das línguas, não obstante saber-se que os seus processos não têm em conta o estudo positivo dos fenómenos;
- b) a fonética portuguesa é a demonstração de que cada língua possui uma estrutura sagrada!
- c) podemos e devemos ter confiança no sistema fonético português, não necessitando de recorrer a línguas estrangeiras para aspirar, através delas, ao mais verídico conhecimento³⁴.

Livro que, com ser o mais genial, é também o mais difícil de António Telmo, a *Gramática Secreta* distingue-se como lídimo exercício de *kabbalah*

³² António Telmo, *Desembarque dos Maniqueus na Ilha de Camões*, Lisboa: Guimarães, 1982, p. 27.

³³ Helder Macedo, *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, 2.^a edição, Lisboa: Guimarães, 1999, p. 63.

³⁴ António Telmo, *Gramática Secreta da Língua Portuguesa precedida de Arte Poética*, p. 114.

teosófico-teúrgica, para aqui aplicarmos a classificação autorizada de Moshe Idel. *Teosófica* na medida em que se estriba numa “teoria da estrutura complexa do mundo divino”³⁵: a doutrina antropomórfica das dez *sephiroth*, potências arquetípicas e criadoras através das quais o indefinível Deus abscondido se manifesta nos diversos planos do desenvolvimento cósmico. E, conseqüentemente, *teúrgica*, porquanto, pelo conhecimento das leis que regem a dinâmica dessa estrutura – a *teosofia* –, o cabalista, pela observância dos mandamentos, mormente pela oração, procura influir no mundo divino, de modo a aperfeiçoar o mundo humano. Neste sentido, a descoberta, pela *Gramática Secreta*, do português como língua sagrada vem abrir infinitas possibilidades teúrgicas à operatividade da razão poética.

Charles Mopsik, autor da eleição de Telmo, define a teurgia como “a arte de produzir o divino ou efeitos na esfera do divino, com um fim redentor e não com fins pessoais egoístas, como geralmente acontece com aquilo a que se chama magia”³⁶. Iremos encontrar esta concepção claramente adoptada por António Telmo em *Filosofia e Kabbalah*, livro onde o autor, referindo-se a Álvaro Ribeiro, José Régio, Leonardo Coimbra, José Marinho, Fernando Pessoa e Teixeira de Pascoaes, escreve: “O que lhes é comum é o modo de entender a oração como uma forma poética ou filosófica de acção sobre o mundo espiritual capaz de acelerar o processo colectivo de redenção.”³⁷.

Aqui reencontramos, uma oitava acima, a tese télmica segundo a qual os poetas e os filósofos vinculados à Escola Portuense constituem uma superior estirpe marrana, que tende a realizar a síntese dos dois credos antagónicos pela emergência criacionista de “uma nova religião”, e neste ponto convém de novo trazer à colação Álvaro Ribeiro, para quem a Renascença Portuguesa “propunha a formação patriótica de uma nova síntese religiosa”³⁸.

Não é por acaso que *os poetas e os filósofos da profecia* nos surgem pintados como cabalistas nas páginas de *Filosofia e Kabbalah*. É neste livro de 1989 que António Telmo esboça, pela primeira vez, uma teoria tipológica do marranismo. É também nele que empreende o “Louvor da Matéria”, mitigando as tendências gnósticas que vinham de trás: “Meu Deus, que farei de mim quando me encontrar sem este corpo em que me estabeleci e firmo e que guarda a minha alma?”³⁹ – escreve judaicamente o filósofo, bem ao arrepió do conceito a que o gnosticismo reduz o corpo, realidade à qual, agora, mais convém a noção de templo do que a de cárcere. É ainda nas suas laudas que surge, criada *ex novo*, a figura de Thomé

³⁵ Moshe Idel, *Cábala. Nuevas Perspectivas*, Madrid: Siruela, 2005, p. 15.

³⁶ Charles Mopsik, *La Cabale*, Paris: Jacques Grancher, 1995, p. 8.

³⁷ António Telmo, “As Tradições Heterodoxas da Filosofia Portuguesa”, in *Filosofia e Kabbalah*, p. 85.

³⁸ Álvaro Ribeiro, *Memórias de um Letrado*, I, Lisboa: Guimarães, 1977, p. 79.

³⁹ António Telmo, “Louvor da Matéria”, in *Filosofia e Kabbalah*, p. 25 (23-25).

Nathanael, anagramático *alter ego* do filósofo em que este reúne e concilia as duas metades que compõem a essência da sua alma: a judaica e a cristã – e, a esta luz, não deixará de ser significativo, por esclarecedor, o desdobramento dialogal da mesma figura, no contexto cripto-maçónico das *Congeminações de um Neopitagórico*, no cristão gnóstico Thomé e no judeu cabalista Nathan. É enfim em *Filosofia e Kabbalah* que a assunção do legado magistral de Álvaro Ribeiro – a quem, em última instância, ficou Telmo a dever o título da obra – se pronuncia superlativamente⁴⁰.

Neste sentido, *Filosofia e Kabbalah* revela-se o livro central, e nessa medida o mais importante, de toda a obra de Telmo, por ser aquele em que o filósofo dividido principia a reunificar-se, num começo de resolução da íntima tensão oscilante do seu marranismo, de que a *História Secreta* e o *Desembarque*, por um lado, e a *Gramática Secreta*, por outro, se constituem como pólos conflituantes. Doravante, abrir-se-á uma nova fase na obra de António Telmo, frequentemente marcada por preocupações de síntese, a que a iniciação maçónica vem conferir um renovo coerente de expressão especulativa e operativa, pois que a Maçonaria se apresenta, em sua dimensão mítica, ritual e simbólica, como a grande conciliadora dos princípios de transcendência e de imanência a que o cristianismo e o judaísmo, preferencial e respectivamente, prestam os seus cultos, segundo a lição de André Benzmira⁴¹.

Importa insistir na relevância decisiva de que a assunção da condição marrana se reveste para António Telmo, tanto mais que a teoria tipológica do marranismo instituída em *Filosofia e Kabbalah* teve como seu imediato efeito a revisão da ciclogia definida na *História Secreta*. Agora serão apenas dois, e já não três, os períodos divisados, constituindo “o aparecimento na história do cristão-novo” o marco fronteiro a que se deve atender⁴².

A este propósito, importa ainda considerar “Sampaio Bruno, o «Encoberto»”, escrito praticamente coevo da edição de *Filosofia e Kabbalah*, mas apenas recolhido em volume em *Viagem a Granada*, de 2005. Nele invocando a psicanálise dos povos peninsulares feita por Américo Castro, Telmo lamenta que os historiadores se não convençam da existência, entre nós, de um subconsciente hebraico (que o filósofo aqui assimila ao “Encoberto”), a par do consciente cristão e do inconsciente celta.

O que deste escrito, em que António Telmo ensaia uma nova caracterização taxonómica do *marranismo*, todavia mais nos importa reter é a caracterização da Cabala por oposição à Gnose, ou ao gnosticismo, considerado este como uma

⁴⁰ *Idem*, p. 8-9.

⁴¹ André Benzmira, *Contribution maçonnique au dialogue entre les religions du Livre*, Paris: Dervy, 2010.

⁴² António Telmo, “As Tradições Heterodoxas da Filosofia Portuguesa”, in *Filosofia e Kabbalah*, p. 81-82.

tendência para a *desumanização*, palavra que deve ser entendida “em relação ao homem e à mulher e ao filho de ambos”⁴³. Segundo parece, estará aqui bem patente, pela recusa do corpo, do sexo, da criação e da vida, a oposição à matriz judaica de *santificação do corpo* que enforma a Cabala, entendida esta, na senda de Sampaio Bruno, pelo prisma da vivificação e do *des*-envolvimento da matéria que, não sendo eterna, antes nos aparece impregnada, animada e purificada pelas emanções espirituais que, no palco terrenal do mundo e da história, a subtilizam e redimem. Daí que o filósofo da *razão poética* tome partido por Álvaro Ribeiro em detrimento de José Marinho, para valorizar a política como *a primeira das ciências*, asserção que o autor da *Teoria do Ser e da Verdade*, caracterizado como um *céptico* e um *místico* no juízo alvarino, não estará em condições de aceitar⁴⁴.

Como ele próprio, porém, reconhece, António Telmo não foi por aqui quando escreveu a sua *História Secreta de Portugal*, pois que a proeminência ideológica houvesse aí sido concedida ao *encoberto* da gnose templária. Tese agradável, e até sedutora, mas *mentirosa* – admite então o autor sem um módico de autocomplacência⁴⁵.

A par desta sua inflexão, que incide sobre a *História Secreta*, a qual, a ter prevalecido um projecto concertado com seu mestre Álvaro Ribeiro, bem poderia ter o título de *História de Portugal-Israel*⁴⁶, deveremos, por fim, anotar um outro matiz, tendo agora por objecto a hermenêutica camonina. Sem, por qualquer modo, pôr em causa as teses desenvolvidas até ao *Desembarque*, Telmo, em 2004, num escrito sobre “O Messianismo de Camões”, reunido em *Viagem a Granada*, declara seguir “*vencido* as sucessivas, correlatas, demonstrações de cripto-judaísmo herético do poeta”⁴⁷ reconhecíveis na obra de Fiama Hasse Pais Brandão, cuja leitura cabalística desde cedo assinalara e não impugnara – antes admirara, sem contudo a adoptar. As consequências desta mudança estão patentes nos contributos que o filósofo, desde logo nesse escrito, pôde ainda trazer ao desvelamento do cripto-cabalismo camonino.

No fundo, António Telmo reconhece aqui ser a mesma a fonte – a sublime tradição mazdeísta – do cristianismo gnóstico e do cabalismo judaico que, confluindo em Luís de Camões, confluem também no seu ser. Nas páginas de *Con-geminações de um Neopitagórico* em que, já perto do final da vida, pela desocultação judaizante do Velho do Restelo, se distancia uma vez mais da gnose templária exaltada na *História Secreta*, António Telmo espelha em Thomé Natha-

⁴³ António Telmo, “Sampaio Bruno, O «Encoberto»”, in *Viagem a Granada*, p. 141-142 (139-144).

⁴⁴ *Idem*, p. 142-143.

⁴⁵ *Idem*, p. 143.

⁴⁶ António Telmo, “História de Portugal-Israel”, in *A Terra Prometida: Maçonaria, Kabbalah, Martinismo e Quinto Império*, p. 91-92 (91-93).

⁴⁷ António Telmo, “O Messianismo de Camões”, in *Viagem a Granada*, p. 37 (37-43).

nael aquele que poderemos considerar o seu mais perfeito auto-retrato espiritual:

Thomé Nathanael é o nome daquele antiquário de Estremoz que alguns dos leitores dos meus livros chegaram a pensar que existia realmente com loja posta numa das ruas daquela cidade. Existe, mas não desse modo. Se não existisse, como seria possível falar dele?

Eu tirei-o das letras do meu nome e pu-lo a ser como se fosse a essência da minha alma, o amigo um dia anunciado da minha essência. *Thomé Nathanael* é, com efeito, anagrama de *António Telmo*, mas possui virtudes que em mim são imperfeitas, como se patenteia pelos dois *agás* que o constituem, dois sopros ou modos de vida espiritual unificados pelo divino *El* da última sílaba do nome.

Os diálogos que fizestes o favor de ouvir, páginas atrás, resultam da confrontação daqueles dois espíritos no espelho da alma do sábio em coisas antigas. Thomé é o cristão gnóstico à semelhança do Apóstolo, tal como a sua imagem interior se compõe a nossos olhos através da leitura do Evangelho segundo São Thomé e sobretudo de *O Canto da Pérola*. Nathan é o judeu cabalista. Ambos olham a mesma estrela. São distintos, mas harmónicos entre si pela comum origem persa das suas doutrinas. Daqui, como portugueses, participarem do mesmo entusiasmo perante Luís de Camões, cuja lira e os seus sete sons essenciais vibram no divino *El*⁴⁸.

Os leitores mais dotados de memória talvez se recordem agora da descrição que acima lhes foi dada de Pascoal Martins...

⁴⁸ António Telmo, *Congeminações de um Neopitagórico*, p. 125.

António Maria Lisboa: pirâmide sem cume

Joana Lima¹

“Liberdade. Amor. Poesia”. É através da voz de Mário Cesariny em *Ama como a Estrada Começa*, o documentário de Perfecto E. Cuadrado, que o vulto mais mediático do Surrealismo português resume a tríade de valores que rege o movimento. Embora não se conheçam entrevistas feitas a António Maria Lisboa, a quem bastaram vinte e cinco anos (1928-1953) para que, num ar contaminado pelo silêncio a que o regime ditatorial compelia, se distinguisse como o líder deste raríssimo instrumento de subversão que foi o Grupo Surrealista Dissidente – “o mais importante poeta surrealista português, pela densidade da sua afirmação e na «*direção desconhecida*» para que aponta”² –, esta tríade é enigmáticamente gritada ao longo da sua obra. Tão nebuloso ponto cardeal, situado algures entre o Abjecionismo e a alquimia literária rimbaldiana, poderá ser encontrado através da presença desta tríade na arte poética *Erro Próprio*, mapa da “Metaciência” de A. M. Lisboa, ou guia para essa religião de mistérios que é a poesia, constituída por três planos/passos de um percurso poético ideal e idealizado pelo autor – o “PLANO CIRCUNVALADO”³, o plano da “INICIAÇÃO”⁴, e o plano da “ESTRELA”⁵.

A pista para o mapear será a pergunta central do Abjecionismo português, formulada por Pedro Oom – “Até que ponto pode chegar um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?”. E a chave a resposta de António Maria Lisboa – “SOBREVIVER, mas Sobreviver LIVRES, pois não existe sobrevivência na escravatura, mas na não aceitação desta. «Ser Livre» é possuir-se a capacidade de lutar contra as forças que nos contrariam, é não colaborar

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

² Mário Cesariny, “Dado Biográfico”, in *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 3.

³ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 42.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

com elas.”⁶. Enquanto Oom se entrega à angústia⁷, António Maria Lisboa tenta sobreviver. A esta tentativa de superação, esta transfiguração do desespero, é dado o nome de “Metaciência” em *Erro Próprio*, onde, no início, é feita uma alusão clara ao Abjecionismo e, no fim, é idealizado um percurso poético a cumprir para conseguir a superação dessa condição em que “o ar é um vômito”. Esta ideia é partilhada com Maria João Cameira que afirma serem dadas “três definições, sustentadas por imagens aparentemente absurdas, que resumem o que pretende ser o percurso poético do sujeito dentro desta poética”⁸ no final da segunda parte de *Erro Próprio*.

O primeiro substrato do percurso poético idealizado por Lisboa é o “PLANO CIRCUNVALADO”, que remete para a imagem de um fosso que circunda e isola um determinado espaço, o espaço do poeta que se prepara para iniciar o seu percurso na poesia. Sendo “O PLANO CIRCUNVALADO (...) o objetivo a atingir para o homem se situar na vida como um poeta”⁹, é possível encontrar uma correspondência entre este e a “Árvore de Sangue”, metáfora da árvore da vida, “símbolo da vida, em perpétua evolução, em ascensão para o céu, [que] evoca todo o simbolismo da verticalidade” e “serve também para simbolizar o carácter cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração”¹⁰. Ancestralmente, sabemos ainda que “a árvore põe também em comunicação os três níveis do cosmos: o subterrâneo, com as suas raízes abrindo caminho nas profundezas onde penetram; a superfície da terra, com o tronco e os primeiros ramos; as alturas, com os seus ramos superiores e o seu ponto mais alto, atraídos pela luz do céu”¹¹. Entende-se, assim, o “PLANO CIRCUNVALADO” como o início de um movimento vertical assente na sucessão de três planos – o subterrâneo, o da superfície, e o das alturas –, um movimento que evolui asceticamente, um espelho do percurso poético idealizado por Lisboa – o “PLANO CIRCUNVALADO”, o da “INICIAÇÃO”, e o da “ESTRELA”.

O “PLANO CIRCUNVALADO”, o subterrâneo do percurso poético, encerra então três ações – primeiramente a visão de uma transformação, em seguida essa transformação, de dois desenhos num só desenho (“dois minúsculos desenhos (...) conjugaram-se num outro representativo duma jovem desesperada”), e

⁶ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 34.

⁷ “Uma vez fui a casa dele e fiquei gelado. Aquilo não era uma casa, era uma coisa despida de tudo, com uma flor de plástico no corredor: nada. O Pedro Oom desistiu de tudo.”, Mário Cesariny “Entrevista a Mário Cesariny”, *Jornal Público*, 19 de janeiro 2002, p. 9.

⁸ Maria João Cameira, *A Visão Imaginária do Feminino em António Maria Lisboa*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1995.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Editorial Teorema, 2004, p. 89.

¹¹ *Ibidem*.

no fim, a partir dessa acção, a abertura de um novo caminho, o acesso a um novo plano, puro (“os longos cabelos perfuram o lado não maculado da serpentina”). Estas ações, entrelaçadas, na medida em que as precedentes permitem as que lhes sucedem e validam-se por estas, representam uma necessidade e uma finalidade. A transformação dos dois desenhos em um, representando o ciclo de “morte e regeneração” inerente à “evolução cósmica” que a “Árvore de Sangue” simboliza, relaciona-se com a necessidade que um poeta que queira trilhar o percurso poético idealizado por Lisboa tem de conhecer o universo como um heraclitiano devir eterno, como constante reciclagem das coisas e dos seres, um universo em que tudo existe e é transformado como os desenhos referidos pelo autor, um universo em que não existem apenas duas antinomias, como sugerira Breton, mas um universo em que as antinomias são infinitas, como sugere o Abjeccionismo. O despojamento da visão convencional (ocidental) do mundo permite um novo conhecimento do mundo, o mundo como transformação, e este conhecimento permite aceder a um outro plano, ao “lado não maculado da serpentina”, à idealização assim metaforizada, consubstanciando-se estas três acções no primeiro degrau do percurso poético, a liberdade. Para atingir este plano inicial, para construir este fosso figurativo em torno de si mesmo, o poeta necessita de “criar barreiras, isolar-se da realidade comum e deixar de ver com «lentes não carbonizadas»”¹². Após este despojamento e esta construção de barreiras, estará preparado para cumprir as outras e ascender ao seu primeiro degrau desse percurso ascético que culminará no plano da “ESTRELA”.

Efetivamente, este esquema de ascese parece corresponder aos “três tradicionais estádios do caminho místico: Purgação, Iluminação, União”¹³, ou do caminho alquímico em *nigredo*, *albedo*, e *rubedo*. O segundo substrato do percurso, à superfície, a “INICIAÇÃO”, encontra correspondência na “Iluminação” hermética, no *albedo*, na medida em que, tendo como instrumento um “vocabulário hermético [que], por vezes tão confuso, não esconde senão uma única realidade: a da progressão em direção à luz”¹⁴, na descrição dos “NOVOS AMOROSOS”, António Maria Lisboa procede à “revelação e descrição sábia do agente criador do fogo pantomorfo, do grande meio do poder oculto, da luz astral numa palavra”¹⁵, agente mágico que em *Erro Próprio* corresponde ao “NOVO AMOROSO”, o poeta alquimista que nasceu “do Fogo e para o Fogo”¹⁶, beijado pelo Fogo, e que é

¹² Maria João Cameira, *A Visão Imaginária do Feminino em António Maria Lisboa*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1995, p. 44.

¹³ Y. K. Centeno, *Literatura e Alquimia*, “Ensaio”, Lisboa: Presença, 1987, p. 13.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Éliphas Lévi, *História da Magia*, S. Paulo: Pensamento, 1999, p. 74.

¹⁶ Tânia Martuscelli, *A Singularidade de António Maria Lisboa na Poesia Portuguesa*, Dissertação apresentada à UNICAMP, São Paulo: UNICAMP, 2002, p. 23.

unido pelo Fogo a outros “NOVOS AMOROSOS”. Atravessando o Fogo toda a existência e caminho do “NOVO AMOROSO”, e iniciando António Maria Lisboa a sua arte poética com referências a um texto hermético, é possível identificar o Fogo pantomorfo de *Erro Próprio* com o de Hermes Trismegisto e, consequentemente, com a luz dos textos alquímicos, metáfora de conhecimento, pureza, e perfeição. Éliphas Lévi explica que, na *Tábua de Esmeralda*, “Hermes ensina depois como desta luz que é também uma força pode fazer-se uma alavanca e um dissolvente universal, em seguida também um agente formador e coagulador”¹⁷, ideia partilhada por Heraclito. Assim, nesta fase da “INICIAÇÃO”, os “NOVOS AMOROSOS” são impulsionados pelo Fogo para atingir o Fogo em si, a pureza e perfeição poéticas, metaforizadas na “ESTRELA”, transformando-se em “ETERNOS AMOROSOS”.

Os “NOVOS AMOROSOS” são seres poéticos em devir, e o seu caminho, tal como o processo de alquimia literária e depuração gnóstica que António Maria Lisboa propôs e concretizou, é um laboratório e um labirinto. Para além de identificar o Amor e a Liberdade enquanto “elementos míticos”¹⁸, como “procedimentos poéticos”¹⁹ para os surrealistas, Tânia Martuscelli lembra as justas palavras de J. B. Martinho relativamente à faceta gnóstica da poesia de António Maria Lisboa: “A Poesia seria para ele «essencialmente uma espécie de caminho para a gnose, com o concurso dos ‘símbolos mágicos’, da ‘Cabala’, da Magia», o que tornaria o poema um “lugar de operações mágicas, de aparições, de transmutações, um autêntico «Laboratório Mágico»”.²⁰ Assim, a sua poesia é um caminho para o conhecimento, e esse trilho é feito de alquimia literária, de apropriações e transmutações de textos anteriores, que transformam a sua obra num “Laboratório Mágico”²¹. Depois da genealogia dos “NOVOS AMOROSOS”, a imagem que lhe sucede, dos “NOVOS AMOROSOS” correndo pelos bosques, ligados pelo Fogo, unidos aos elementos, construindo a Natureza numa Nova Natureza, que, de tão livre e lata, abrange todo o Universo, e permitindo que, quando em união com ela, possam caminhar para “outros Universos Ignorados”, sugere o carácter labiríntico da poesia de A. M. Lisboa: “Na madrugada transmutam a Natureza e com ela constroem um Novo Sol onde se abrigam e desejam a Nova Natureza do dia seguinte para fazerem um Novo e Magnífico Sol. É assim até se erguerem do leito de nuvens e caminharem pelo seu pé na reconquista de outros Universos Ignorados. É assim até que a Verdadeira Vida de que somos abortos seja erguida sobre os alicerces de que eles são os portadores esplêndidos.”²².

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 199.

²² António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 23.

A transfiguração impressa nestas linhas é poética, e traduz as diversas fases da criação artística baseada na experimentação. Através dela o poeta, “NOVO AMOROSO”, construtor de “um Novo Sol”, resguardado na subversão e na força da “Nova Natureza”, tenta incessantemente uma segunda e uma terceira e uma quarta transmutação da obra de arte, metaforizada no Sol, símbolo de Fogo e de luz, de verdade e conhecimento. Note-se que para António Maria Lisboa a construção de um “Novo e Magnífico Sol”, de uma vanguarda que se transformará em tradição, nunca será o auge da experiência poética. Apesar de o “NOVO AMOROSO” se encontrar num “leito de nuvens”, a ascense plena apenas acontecerá quando ele for capaz de passar a uma nova fase da criação poética, aquela em que, caminhando para a “ESTRELA”, para “Universos Ignorados”, carregue os “alicerces”, a possibilidade, da “Verdadeira Vida”. Se concordarmos com a concepção de Y. K. Centeno, que identifica labirinto com “um lugar sagrado de transformação”²³, com “um laboratório” onde “se coagula, se dissolve, ora a terra, ora a água, faz-se passar a matéria do negro ao branco, para poder chegar ao fim da Obra”²⁴, e um “símbolo de percurso, da Busca e da Via na sua totalidade”²⁵, poderemos compreender esse “Laboratório Mágico” que J. B. Martinho concebe como labiríntico. A. M. Lisboa, criando um complicado trilho poético para os “NOVOS AMOROSOS”, à imagem dos escritos herméticos, faz da sua obra labirinto.

Após descrever o movimento fulcral dos “NOVOS AMOROSOS”, o autor de *Erro Próprio* explica como teve conhecimento desta teoria, iniciando uma narração da fonte da sua teoria amorosa, delírio onírico ou aventura surrealista despoletada pela acção de desenhar “duas figuras”²⁶, num local “apoético por excelência”²⁷. cremos que a descrição que A. M. Lisboa faz da sua epifania, teoria amorosa, é um exemplo perfeito da sua surrealidade, já que decorre de uma “Realidade Absoluta”²⁸, apenas possível através da imersão do mistério na banalidade, do onírico no empírico, como agente da destruição do conceito de realidade, operando a “conjugação futura desses dois estados, na aparência tão contraditórios, que são o Sonho e a Realidade”²⁹, noções copiadas de Breton. O relato desta epifania inicia-se num lugar onde a poesia é nula, metáfora do “PLANO CIRCUNVALADO”, com o nascimento de um acto “espontâneo, livre e amoroso”³⁰ – tão absurdo quanto o desenhar rabiscos (Lisboa) ou o sair para a

²³ Y. K. Centeno, *Literatura e Alquimia*, “Ensaio”, Lisboa: Presença, 1987, p. 98.

²⁴ Y. K. Centeno, *Literatura e Alquimia*, “Ensaio”, Lisboa: Presença, 1987, p. 100.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 24.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 16.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 34.

rua e começar a disparar tiros (Breton) – que lhe possibilita o acesso a um novo nível de existência poética. Num “instante”³¹, inicia-se a subida na pirâmide da metafísica do poeta. E esta acontece sem esforço nem chave; para aceder ao próximo degrau é apenas necessário agir, ser-se capaz de um acto livre, possibilitado pelo desregramento total tentado num “PLANO CIRCUNVALADO”. Esta ideia, depois de ser várias vezes aflorada na primeira parte de *Erro Próprio*, é gritada por Lisboa quando escreve “uma vez por todas, o Compromisso do Poeta é com o AMOR e o acto um acto LIVRE no TEMPO-ÚNICO!”³².

Para além da correspondência entre as “Noites de Lua Cheia” do prólogo de *Erro Próprio* e as “Noites Fantásticas” de “Luar” contidas na descrição da “INICIAÇÃO”, que indica o estado iniciático como o inerente ao “NOVO AMOROSO”, no prólogo de *Erro Próprio* existe outra referência que aponta para a mudança do “PLANO CIRCUNVALADO” para o plano da “INICIAÇÃO”, para a transformação do homem comum em “NOVO AMOROSO”, materializada em António Maria Lisboa e metaforizada na Árvore de Luz. Após ter passado “o umbral”³³, e assim penetrado num novo plano, A. M. Lisboa depara-se com uma “Árvore de Luz” no “centro do Largo, que conheceu doutra forma”³⁴, enquanto “Árvore de Sangue”, elemento-chave do “PLANO CIRCUNVALADO”. A transformação da caracterização desta árvore, de sangue em luz, relata um movimento de purificação, mesmo que esta não seja concluída, muito semelhante ao descrito pelos tratados alquímicos, representando o sangue as impurezas do *nigredo* a nível alquímico e do “PLANO CIRCUNVALADO” a nível poético, e representando a luz a purificação do *albedo* a nível alquímico e da “INICIAÇÃO” a nível poético. E o registo da epifania termina com a visão de um novo plano, o propósito do sonho, o seu fim, onde, “ao centro”³⁵ tal como a “Árvore de Luz”, está “o Fogo dos Séculos”³⁶, substituindo-a neste novo e derradeiro plano poético. Estando o sujeito poético ladeado pelo Sol e pela Lua, sugere-se a imagem de uma árvore genealógica em que “o Fogo dos Séculos” é simultaneamente o berço e o *point-suprême* dos “NOVOS AMOROSOS”, e, assim, a metáfora da “ESTRELA”, onde habitam os “ETERNOS AMOROSOS”³⁷, que tocam a “Verdadeira Vida”³⁸.

Neste labirinto onírico, A. M. Lisboa cria uma imagem aparentemente absurda, com um tom de humor negro raramente registado na sua obra mas que parece essencial para a sua compreensão, em que anões se perseguem com “pe-

³¹ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 24.

³² António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 37.

³³ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 24.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 25.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 26.

³⁸ *Ibidem*.

quenas forquilhas”³⁹, circularmente, no esforço de se ferirem e de se tornarem mais visíveis. Ainda que a descrição dos “NOVOS AMOROSOS” seja complexa e textualmente anterior, parece ter sido teorizada a partir da visão destes anões que, num movimento contínuo, em devir, se usam mutuamente para que possam persistir num ciclo de agressão e fortalecimento. O acto de ferir o outro, ao contrário do que seria esperado, não acarreta qualquer tipo de dor, antes um fortalecimento do que fere, já que a sua arma aumenta de tamanho, e a vivificação do que é ferido, se torna mais brilhante. Esta é a descrição de um crime aparentemente amoroso, em que não existem vítimas, semelhante à acção desempenhada pelos “NOVOS AMOROSOS”. Sendo-lhes intrínseca a relação entre maravilhoso e amor, como espelhos que permitem reflexos mútuos (o maravilhoso atinge-se amorosa e artisticamente; os “NOVOS AMOROSOS” só o poderão ser pelo corte de amarras com o quotidiano e imersão no maravilhoso), o amor des-ponta enquanto procura ascética em tom de expedição iniciática da “Verdadeira Vida”⁴⁰.

Cesariny, que colocou os seus esforços na organização e clarificação da obra de António Maria Lisboa, disse acerca do Grupo Surrealista Dissidente que “À palavra de Rimbaud: «La vraie vie est absente», juntamos o axioma mágico da grande conspiração contra a permanência das coisas, guilhotina de amor sobre a infantilidade dos gestos de repouso: «No círculo da sua acção, todo o verbo cria o que afirma.»”⁴¹. A poesia de António Maria Lisboa, desvelada no movimento de corte e engrandecimento dos anões de *Erro Próprio*, é essa guilhotina de amor. Toda a sua palavra, transformadora, é um gesto subversivo de amor, e a sua viagem na palavra poética uma digressão profunda na metafísica do poeta surrealista que, como “NOVO AMOROSO”, previamente liberto do objecto num “PLANO CIRCUNVALADO”, o guilhotina magicamente, e que, afirmando os seus cânones poéticos de uma forma pouco convencional na tradição literária, através da sua destruição e reconstrução se volve em “ETERNO AMOROSO”, inscrevendo-se ele mesmo na tradição, amoroso processo presente no corte-homenagem dos heróis literários de A. M. Lisboa, Lautréamont e Rimbaud, presente em “O amor de Isidore Ducasse Cmte de Lautréamont”⁴² e “O amor de Arthur Rimbaud Mestre do Silêncio”⁴³.

Toda a poesia e teorização de António Maria Lisboa apontam para um percurso cuja segunda fase, iniciática, se rege pelo total “desregramento de todos os sentidos” profetizado por Rimbaud, concretizado na ideia de que “a poesia deve ser feita por todos” de Lautréamont, criando uma nova matriz de beleza

³⁹ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 24.

⁴⁰ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 23.

⁴¹ Mário Cesariny *A intervenção surrealista*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, p. 155-156.

⁴² António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 77-78.

⁴³ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 75-76.

poética, e preparando o degrau poético seguinte – o da “ESTRELA”, plano de transformação do “NOVO AMOROSO” em “ETERNO AMOROSO”. Ao subverter o conceito tradicional de alquimia, A. M. Lisboa cria a sua ciência de liberdade, a “Metaciência”, indefinível segundo as concepções ocidentais de conhecimento, estando essa lógica bem expressa em “o Poeta Metacientista sabe que para se alcançar esta posição só é possível por um exercício iniciático.”⁴⁴. Essa “totalidade da Vida-Única”, permitida pela particular arte poética do autor, está próxima daquele que se transformou em “NOVO AMOROSO”.

Se em *Erro Próprio*, depois do delírio surrealista, que se revela uma epifania, ter terminado, A. M. Lisboa anuncia a “materialização (é o termo) dos NOVOS E MAGNÍFICOS AMOROSOS”⁴⁵, a apropriação linguística e poética de poemas de Rimbaud e Lautréamont pela parte de A. M. Lisboa é precisamente a “materialização” do surrealista português em “NOVO E MAGNÍFICO AMOROSO”. Como num labirinto em que passado e futuro se confundem, *Erro Próprio* confunde. Primeiramente, apresenta uma espinhosa teoria poética, enublada por simbologias; no seu final, como se fosse ela mesmo um obstáculo a superar para aqueles que a ouvem ser lida e que se encontram num “PLANO CIRCUNVALADO”, explicita de uma forma mais clara os passos a seguir para a transformação destes em “NOVOS AMOROSOS”, sendo estes o “recolhimento”⁴⁶, as “leituras atentas”⁴⁷, a “procura desesperada de novos horizontes”⁴⁸, o “afastamento imediato da chamada vida prática”⁴⁹, ou contrariamente, a “dispersão absoluta”⁵⁰, o “esquecimento de toda a sabedoria acumulada”⁵¹, e a “exaltação da ignorância que tudo aprende”⁵². Se um futuro poeta seguir as indicações dadas por António Maria Lisboa, agindo activa e amorosamente, tornando-se como ele “NOVO AMOROSO”, provando “ter valor para saber coisas que excedem tudo o que a nossa civilização tem criado de mais extraordinário”⁵³, estará apto para receber os “Eternos Amorosos”, aqueles que tocaram na “ESTRELA” de A. M. Lisboa, na “unidade perdida” de Rimbaud, vivendo a “Verdadeira Vida”. Estes “habitantes do Fogo”⁵⁴ serão Rimbaud e Lautréamont, por terem exercitado a liberdade verdadeira durante a sua vida, despidos da razão “louca” e de convenções morais e éticas repressoras. Ao contrário dos seus modelos literários, António Maria Lisboa, respirando um

⁴⁴ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 199.

⁴⁵ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 26.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

“ar abjecto”, metáfora da ditadura que ensombrava o panorama político e as liberdades individuais da década de quarenta do século XX português, não viveu uma vida prática extrema. Referindo em *Isso Ontem Único* que “nunca como agora o Amor foi tão significativo / tão único / da realidade real / da negação negada, / da perda total que procuro”⁵⁵, A. M. Lisboa conhece a ausência da vida verdadeira. Apoiando-se no que Breton escreveu (“«A vida verdadeira está ausente», já dizia Rimbaud.”), reconheceu na poesia uma forma de mudar a vida, reinventando o amor, apenas possível sob a forma de amor literário. Confirmando o amor como fuga da realidade do quotidiano para uma surrealidade habitada pelos “ETERNOS AMOROSOS”, povoada por aqueles que tal como ele foram da Natureza a uma “Nova Natureza”⁵⁶, do Sol ao “Magnífico Sol”⁵⁷, através da transfiguração amorosa e criminoso da tradição que sempre foram perdendo e encontrando, Jean-Arthur Rimbaud e Isidore Ducasse de Lautréamont, um plano “horizontabismado”⁵⁸ pelos “NOVOS AMOROSOS”, por si, António Maria Lisboa ama ao recriar e transformar a tradição poética com “O Amor de Arthur Rimbaud Mestre do Silêncio” e “O Amor de Isidore Ducasse”. Conjugando “um novo verbo, um verbo neutro”⁵⁹, António Maria Lisboa comunica “a sua aventura interior”⁶⁰, que, com raízes e amores tão consistentes, “finalmente não anda perdida de tudo”⁶¹, nem será uma mera alucinação mística.

Partindo dos seus subversivos modelos poéticos, aplicando-lhes uma alquimia do verbo que recebeu deles como herança, recriando a própria transfiguração do conceito de alquimia, amando como um anão criminoso que fere outro para o fazer brilhar mais e para se fortalecer, num movimento de homenagem e de auto-afirmação, Lisboa fez-se “Mago”, personificou “o poeta-vidente, o poeta-mago, o poeta-sacerdote (ou seja: o poeta-filósofo)”⁶², o “Fantasma”, que, recriando uma “memória”, uma tradição, em vez de apenas a lembrar, a transformou, concluindo assim a “INICIAÇÃO” e materializando-se no “NOVO AMOROSO” que nasceu “do Fogo e para o Fogo”⁶³, que se sabe parte do eterno devir dos seres e das coisas, que deliberada e amorosamente se inscreve nesse ciclo cósmico e nesse percurso poético em forma de pirâmide sem cume. Pressentindo a sua inscrição na literatura, depois de ter emergido do “PLANO CIRCUNVALADO” para a sua “INICIAÇÃO”, António Maria Lisboa vislumbra a “ESTRELA”.

⁵⁵ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 91.

⁵⁶ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 23.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 77.

⁵⁹ Antonio Tabucchi, *La Parola Interdetta*, Turim: Einaudi, 1971, p. 68-69.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1977, p. 348-381.

⁶³ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 23.

Nuno Bragança, nome de guerra

Gabriel Rui Silva¹

Todo o escritor só conta sempre uma só história: a do que ele viveu e morreu, viu viver e viu morrer.

Nuno Bragança, *Square Tolstoi*, 1981

A obra ficcional publicada de Nuno Bragança, um dos discursos narrativos mais poderosamente originais da segunda metade do século XX português, apresenta-se como uma demanda em torno do problema da identidade e da capital importância do feminino no construir dessa identidade.

Esta demanda, a que, quase sempre, se junta também a do “ser” de Portugal, realiza-se tendo como género preferencial o romance e materializa-se na trilogia constituída por *A Noite e o Riso* (1969), *Directa* (1977) e *Square Tolstoi* (1981), bem como nos contos reunidos no livro *Estação* (1984) e numa novela póstuma intitulada *Do Fim do Mundo* (1990), narrativas que se apresentam tendo como fundo um ambiente repressivo e que evidenciam um trabalho autoral desenvolvido em torno dos temas do amor e da morte e dos motivos da mulher e da escrita, temas e motivos patentes num tecido narrativo em que a forte presença de um ficcionalizado espaço autobiográfico magnifica o efeito de real. Uma obra literária que se oferece como se estivéssemos em presença de um único livro, um *continuum* onde se cristalizam as terríveis contradições de um homem, bem como a sua responsabilidade perante a história e o tempo. Uma obra, enfim, politicamente empenhada que também permite conhecer o que foi a plurifacetada luta política em Portugal nos anos sessenta e setenta do passado século contra a política do regime de Salazar e de Marcelo Caetano. Uma obra em que, para além de tudo isto, permanentemente se questiona o mistério da criação e a tremenda solidão do homem no mundo.

¹ Universidade de Évora.

D. Nuno Manuel Maria Caupers de Bragança (Lisboa, 1929–1985) é, de facto, um caso emblemático do modo como ninguém escapa à infância². Tanto assim é quanto este romancista, que assinalado tem no nome a origem aristocrática, verá a sua condição infantil marcada pela presença de uma mãe obsessivamente preocupada com a saúde do filho e que lhe imporá toda uma infância no dourado espartilho de um palacete da Lapa onde lhe é ministrada a instrução primária. Trata-se de um filho único nascido quando os pais desesperavam da possibilidade de o serem e após a ida destes ao santuário de Lourdes, o que determina no exacerbado religioso juízo da mãe a importância do papel desempenhado pela Virgem na graça concedida. Assinalado assim ficará para sempre Nuno Bragança: a mãe, a lunar e bela figura da mãe, um ocluso gineceu obsessivamente marcado pela religião católica na sua vertente beata. Se a infância foi vincada pela presença de uma mãe possessiva e beata, um pai ausente e um universo algo concentracionário, a adolescência não lhe será mais fácil, é certo que deixa o aperto da Lapa para enfrentar uma outra socialmente mais aberta realidade, a do Liceu Pedro Nunes, mas verdade é que o automóvel da família e respectivo motorista o deixam à porta da escola aquando do início das aulas e aí se encontram mal estas terminam de modo a, de imediato, o conduzirem ao palacete da família. Um momento de frontal rebelião vai manifestar-se após o liceu quando abandona o curso de Agronomia, onde se inscrevera por desejo do pai, e se matricula na faculdade de Direito, licenciatura que concluiria em 1958. Seria aqui que outro mundo se abriria, anos alvoroçadamente vividos em que se aproxima de zonas mais sombrias, do submundo da boémia lisboeta e marialva, uma nocturna atracção pelo abismo, já iniciada na parte final do liceu e que jamais o abandonará, conduz os seus passos em direcções aparentemente opostas, criando amizades na frequência de diferentes estratos sociais, uma mobilidade social que, se lhe permite um conhecimento da múltipla realidade portuguesa e lhe fornece apetrechos técnicos para a retratar, não deixa de nele ir acentuando a sua condição de desenraizado, de sem-lugar, de órfão também social, uma procura de identidade que o vai conduzindo para campos de uma cada vez mais extremada solidão, uma errância, um exílio interior, um desamparo, em que a escrita, e o carácter cultural que esta nele se reveste, parece ser o porto possível. Já então se iniciara na prática de desportos de confronto directo, ele, o menino de infância acolchoada, entrega-se à violência física do boxe, à estranheza

² Leia-se Nuno Bragança: "Na infância, travamos com o mundo um encontro sensorial duma riqueza rara, que triunfa de quaisquer conceitos já adquiridos. Semelhante preciosidade só pode renovar-se (e então com juros) pela criação artística. Assim pensou Balzac, ao considerar o génio como uma infância a que uma expressão plenamente adequada escancarasse inesperadas portas." Cf. Nuno Bragança, "O Objecto do Cinema", *Brotéria*, n.º 1, vol. LXXXII, Jan., 1966, p. 18-28. O artigo trata em grande parte da relação da infância com a condição da poesia e o trabalho da arte.

do mundo na caça submarina, desportos que, a par do xadrez, assumirão uma forte presença simbólica na que virá a ser uma das escritas mais musculadas e nervosamente viris da literatura portuguesa do século XX.

Unidos por uma particular vivência católica, pelo gosto pelo cinema, pelo carácter interventivo na oposição ao regime, um particular corpo de amigos começa a esboçar-se e que se traduzirá na corrente que viria a ser designada como “católicos progressistas”. Desde novo apaixonado pela 7.^a arte, exerce militância no movimento dos cineclubes, locais onde inicia uma actividade de escrita ligada a esta área no domínio da crítica que irá manifestar-se num nível superior quando faz os diálogos e, juntamente com Paulo Rocha, o argumento do filme, realizado em 1963 por este último, *Verdes Anos*, película que assinala uma passagem no cinema português, tal como o romance *A Noite e o Riso* marca uma fronteira na narrativa portuguesa do passado século. A sua colaboração estender-se-à à produção, quando, em 1972, é responsável pelo filme do seu amigo Fernando Lopes, *Nacionalidade: português*, que contou com o seu trabalho no texto. Em 1956 casara-se com uma prima, Maria Leonor, com quem tem três filhos. Com os amigos, Bénard da Costa e Pedro Tamen, na sequência lógica do grupo da J.U.C. (Juventude Universitária Católica), onde no jornal *Encontro* publicou os seus primeiros textos, frequenta com Vaz da Silva e António Alçada Baptista o mesmo grupo de casais, tendo como assistente o Padre Felicidade Alves e, mais tarde, o cardeal Nascimento, de Luanda. Membro do M.A.R. (Movimento de Acção Revolucionária), em 1963 surge no corpo fundador da revista *O Tempo e o Modo* onde desempenha um papel fulcral. Entretanto, após separar-se de Maria Leonor, Nuno Bragança deixa as funções que desempenha no Serviço Nacional de Emprego e aceita o cargo de delegado português na O.C.D.E., em Paris. Já então funciona na duplicidade de um regime psicológico de clandestinidade, sectores compartimentados, cautelas de luta subversiva, redes múltiplas em que funciona como pivot. Mimetizado no aparelho administrativo do estado, formado na esteira da revista *Esprit*³, no catolicismo personalista, entusiasta do papel de Fidel Castro, vai, em França, colocar-se em rota de encontro com sectores dissidentes do P.C.P. e que irão constituir uma das franjas da extrema esquerda portuguesa, as Brigadas Revolucionárias, de que será um dos fundadores e personagem nuclear na articulação com sectores católicos⁴.

³ O primeiro número da revista *Esprit* surge em França em Outubro de 1932 tendo como fundador Emmanuel Mounier (1905-1950). O personalismo, enquanto fenómeno histórico, surge no ambiente da grande crise mundial dos anos trinta.

⁴ Sobre o interveniente papel desempenhado por Nuno Bragança no quadro da luta política em Portugal veja-se Gabriel Rui Silva, “Portugal, entre Salazar e Cunhal”, in *O Tempo e o Modo do homem que ficou sem lado – o efeito de autobiografia na obra de Nuno Bragança*, tese de mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares, policopiado, Universidade de Aveiro, Lisboa, 2002, p. 9-23.

Entretanto, faz o primeiro ano de um doutoramento com Roland Barthes, mergulha fundo na psicanálise, avançando, nas palavras de Maria Belo, “para além do que o próprio psicanalista – que não era qualquer um na praça de Paris – podia aguentar.”⁵

Em 1973 regressa a Lisboa com um romance inacabado, uma muito grande tristeza e as cicatrizes de várias depressões. Duas desintoxicações falhadas indiciam um grave problema com o álcool. A morte do pai, com quem mantinha uma difícil relação⁶, foi tão ou mais sentida quanto a da sua primeira mulher. Dá-se o 25 de Abril e, pouco depois, a morte da mãe. Um dos seus filhos resume assim a condição de Nuno Bragança à época: “O meu pai perdeu um bocado o norte das coisas”⁷.

Em 1975, casa com Madalena Pestana, 21 anos mais nova, que lhe dará dois filhos, o que aparenta insuflar-lhe um novo alento, mas continua a ser um homem dilacerado⁸ *contraditórias*. *O Nuno era guerrilheiro e era extremamente pacifista. O maior de todos nós. Mas, é preciso dizê-lo, era também o mais terrorista de todos nós. Lembro-me que ele discutiu muito comigo a possibilidade de fazermos uma acção que iria consistir em matar umas dezenas de pides ao mesmo tempo. [...] O Nuno era tudo isto.* “Entrevista de Viriato Teles a Carlos Antunes, “Carlos Antunes: «Sou um marginal da política»”, *O Jornal Ilustrado*, n.º 828, 1991, p. 16-22..

Na primeira semana do mês de Fevereiro de 1985, Nuno Bragança está a viver sozinho num hotel de Lisboa. No dia 7 de Fevereiro de 1985, a cinco dias do seu aniversário, no quarto de um pequeno hotel, é encontrado morto.

Nesta desassossegada demanda de quem sou eu, quem somos nós, deixou uma colaboração dispersa pelas revistas *Brotéria*, *Vértice*, *Celulóide*, *Seara Nova*, *O Tempo e o Modo* e pelos jornais *Encontro*, *Jornal do Fundão*, *Diário de Lisboa*, *O Jornal* e *JL*. Publicou em vida três romances, um livro de contos, e, já após a sua morte, surgiu *Do Fim do Mundo*, uma novela. Um romance intitulado *Com Viver* está por publicar. É conhecida a existência de um *Diário*, iniciado em finais dos anos cinquenta, e que continuou até à sua morte.

Se sucintamente se elencaram alguns aspectos da vida de Nuno Bragança é porque em poucos autores nos deparamos com uma tão articulada presença dessa

⁵ Cf. Helena Barbas, “Fragmentos de um retrato”, *Expresso*, 4-11-1995, p. 115-116.

⁶ *A Noite e o Riso* foi um livro particularmente detestado pelo pai, que exige que não chegue às mãos da mãe por o considerar indigno. No momento da morte vai recusar a presença do filho.

⁷ Helena Barbas, *op. cit.*, p. 118.

⁸ Carlos Antunes, epítome das Brigadas Revolucionárias, faz o seguinte retrato do romancista: “Eu conheci o Nuno Bragança quando chegámos à conclusão que era preciso dar início à luta armada em Portugal. Ele foi um dos fundadores das Brigadas Revolucionárias comigo, [...] um homem muito grande. O Nuno foi místico e era muito coerente, o Nuno foi materialista e era também muito coerente. Estas coisas só para os espíritos simples é que são

mesma vida na ficção que produziu, como se um extremado viver fosse procurado enquanto condição necessária para a intensidade da ficção que produziu⁹. Uma ficção que, em Maio de 1959, em Paris, primeiramente se apresenta em forma de um conto serigrafado na revista *KWY*¹⁰: *A Senhora que Dava Ordens Religiosas*, um curtíssimo conto de tom algo demencial onde vamos encontrar um particular tipo de humor, uma mulher como personagem central, o sexo, a religião, um empenhamento na intervenção política e um cunho autobiográfico. Há neste conto um clima que diríamos cinematográfico à maneira dos Marx, um sentido lúdico da escrita e uma atmosfera de aparente non-sense, tantas vezes praticado pelo autor que considerava o riso algo de essencial. No âmbito deste universo de delirante non-sense deve também ser enquadrada a peça *"A Morte da Perdiz"*¹¹.

E é então que, algo inesperadamente, em Dezembro de 1969, é publicado, pela editora Moraes, aquilo que bem pode ser considerado como o Maio de 68 do romance português, um romance absolutamente excepcional intitulado *A Noite e o Riso*.

A Noite e o Riso é um romance de formação¹² constituído por três painéis e dele podemos dizer o que Aníbal, narrador e personagem central de *Square Tolstói*, responde quando perguntado sobre qual o material do seu primeiro livro: "O meu passado, o meu presente e o meu futuro" (ST, p. 108). *A Noite e o Riso* vai construir a sua excepcionalidade pela minuciosa dosagem de ruptura e tradição tendo na morte um interlocutor, veja-se, desde logo, a dedicatória: "*À Carolina Fonseca Caupers, que me disse «Boa-noite» quando nos despedimos antes de ela morrer*". Por outro lado, atente-se como é a morte de um personagem central feminino, Zana, o núcleo dramático do romance bem como a completa subordinação do narrador a este personagem. A extremada atenção ao significativo, a pirotecnia estilística que ciclonicamente varre *A Noite e o Riso*, a inventividade lexical-verbal, criadora no sentido mais puro da língua, são outros tantos elementos a considerar quando nos referimos à excepcionalidade desta narrativa que um fragmento, atribuído pelo narrador a si mesmo quando criança

⁹ A consciência da necessidade da intensificação do real de forma a inscrevê-lo poderosamente na memória como táctica de irrupção futura da escrita chama o narrador de *A Noite e o Riso* o "método Nopa", um método aprendido na infância cuja descrição se encontra na carta datada de 29 de Agosto de 1966 entre as páginas 106 e 108 do romance inaugural de Nuno Bragança.

¹⁰ *KWY* 4 – Paris – Maio 1959 – Caderno publicado em Paris por *KWY*, 12 p., tiragem de 100 ex. O grupo *KWY*, activo entre 1958 e 1968, era constituído por oito artistas plásticos: Lourdes Castro, Christo, José Escada, Costa Pinheiro, René Bértholo, Jan Voss, João Vieira e Gonçalo Duarte. Da revista saíram 12 números entre Maio de 1958 e o inverno de 1963.

¹¹ "A Morte da Perdiz", presente no volume Nuno Bragança, *Obra Completa, 1969-1985*, Lisboa: D. Quixote, 2009, corresponde à transcrição de uma gravação de uma espécie de teatro radiofónico realizada a 11 de Junho de 1956, em Santana, Sesimbra.

¹² "romance que narra e analisa o desenvolvimento espiritual, o desabrochamento sentimental, a aprendizagem humana e social de um herói" (Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 3.^a ed., Coimbra: Almedina, 1973, p. 308).

patenteia: “*U OMÃI QE DAVA PULUS*”, um título, um curtíssimo conto cujo corpo do texto acrescenta: “*U omãĩ qe dava pulus era 1 omãĩ qe dava pulus grãdes. El pulô tantu qe saiu pêlo tôpu.*” (NR, p. 19). Este minucioso trabalho sobre o significante, forçando-o à insistência do sentido, tem em Nuno Bragança um excelso cultor e está bem presente no primeiro painel que mais não é que um mergulho no(s) espaço(s) e tempo da infância onde se desenham, num estilo rápido e irônico, os temas, conflitos e soluções que iremos encontrar ao longo da vida e da obra de Nuno Bragança.

O segundo painel, que ocupa o grosso do romance, é constituído por um corpo discursivo múltiplo na utilização de vários géneros, narrativo, dramático, ensaístico, diarístico, epistolar, lírico, que encontra na fusão dos vários registos de língua o modo privilegiado para traçar um fresco da boémia lisboeta dos anos cinquenta/sessenta através do retrato de figuras tipo paradoxalmente tocadas pela excepcionalidade.

O segundo painel do romance prossegue na demanda do tempo do vivido, do já morto mas ainda aceso. Agora é o tempo da adolescência, quando, “Aos doze ou treze anos fizeram-me baixar da Lapa à Madragoa.” (NR, p. 105), quando, por via da Igreja, da catequese, “ao filho de ricos é ordenado misturar-se temporariamente aos muitos filhos da mãe. Destarte, a catequese de o Velho, Santos, tornou-se uma mini-Sorbone Maio 68.” (NR, p. 109). A religião, o catolicismo, vivido até então como fazendo um todo com um ambiente soturno e repressivo, surge pela primeira vez como algo de libertador, uma vivência partilhada pelo autor cujas repercussões se farão explosivamente sentir na vida política portuguesa dos anos 70.

O terceiro painel desenha o futuro, a certeza da realidade da morte e da importância da vida, uma lição sobre os ventos e a liberdade com apontamentos de escrita que nenhum surrealista desdenharia.

Se *A Noite e o Riso* consistia no primeiro andamento de uma martiriologia, um segundo momento viria, sete anos depois, a manifestar-se no que talvez seja um dos mais elaborados romances no quadro dos romances católicos da literatura portuguesa: *Directa*, de seu nome, é, pois, o segundo movimento da trilogia romanesca realizada pelo autor e prossegue o desígnio de fundar a escrita na realidade do vivido. Um romance *à clef*¹³, que se constrói no entrecruzar de duas histórias, o mergulho de uma mulher na dependência tóxica e o percurso de saída de Portugal de um militante clandestino. Um romance *à clef*, pois, já que é sabido corresponder à realidade vivenciada pelo autor com o problema de dependência da sua primeira mulher e à colocação em segurança do militante

¹³ O chamado “roman à clef” é uma modalidade que traduz o trânsito de uma realidade vivenciada para a ficção numa criptação de situações e personagens que não impede, ou antes, que quase solicita, desde que conhecida a “chave”, ou parte dela, um trânsito inverso por parte do leitor.

político Eurico de Figueiredo que corria o risco de ser capturado pela P.I.D.E.. *Directa* vai narrar a história de um personagem que recusa o conforto do sono e mergulha de olhos bem abertos no tempo pela acção. Trata-se de uma narrativa pautada pelo correr do tempo, de que o processo de alteração cromática do sangue ao longo do desenvolvimento da acção é símbolo, e pela sobreposição unificada de três dores, a de um homem, de uma mulher, e a de Portugal. *Directa* é uma luta múltipla mas, fundamentalmente, uma luta contra o tempo, uma luta contra o sono e a amnésia. Prosseguindo uma técnica já utilizada em *A Noite e o Riso*, também aqui encontramos em mistura o dramático, o lírico, o diarístico. No conjunto da obra do autor, *Directa*, quer pela mestria narrativa no entrecruzar duas histórias e dar a ver num fluxo de 31 horas o esforço de um personagem e uma imagem de Portugal, quer pela clássica exemplaridade de uma acção que se apresenta bem balizada no seu princípio, meio e fim, surge como um dos mais excelsos modelos da arte de Nuno Bragança.

Em 1981, agora pela Assírio & Alvim, surge *Square Tolstoi*, fecho da trilogia, um romance que constrói a sua arquitectura narrativa em torno de três eixos também presentes em *Directa*: a luta política clandestina, o papel da escrita e a relação amorosa. *Square Tolstoi* prossegue na linha de *roman à clef*, sendo possível identificar personagens com seres reais, que nesta narrativa são designados como Bigodes, ou seja, Carlos Antunes, Outro, a figura de Manuel Alegre, Irene, a militante Isabel do Carmo, entre outros.

O mergulho, essa imagem cara e recorrente no trabalho textual do autor, iniciado com profissional requinte técnico-estilístico em *A Noite e o Riso*, prolongado e ainda mais fundo em *Directa*, vai, em *Square Tolstoi*, atingir profundidades que conduzem o narrador auto-diegético e protagonista até a um encontro que era um destino, como o *incipit* do romance prenuncia. Entre 1979 e 1981, Nuno Bragança escreveu-nos *Square Tolstoi*, esse seu terceiro exercício de também tauromaquia, de luta, onde tenta a última sorte, a de Orfeu, e, no coração da Terra, se encontra face a face, corpo a corpo com a tremenda, total beleza da Morte. Um protagonista que via o continuamente por si demandado rosto de um Grande Amor: “*Eu olhei e olhei e estava ali a morte, ela mesmo.*” (ST, p. 184).

Em Dezembro de 1984 Nuno Bragança apresentava novo trabalho. Uma colectânea de contos, de cinco narrativas. *Estação*, assim se chama aquele que será o último trabalho publicado pelo autor antes, pouco antes, da sua morte. Destes cinco contos que formam o volume dois não vivem da mulher como centro dramático: o segundo, *A Navalhada*, e *Estação*, o quinto e último, que servirá de título à obra. Todos eles, porém, se fundam na noção de uma perda, ou melhor, de uma passagem, de um tempo que se esgota inaugurando um outro começo, o momento de uma transmutação qualitativa. O último conto, *Estação*, é uma

pequena narrativa que explicitamente se centra sobre os momentos derradeiros da grande passagem, a morte.

O Imitador é o título do primeiro e único conto datado do conjunto, permitindo situá-lo na época da publicação de *A Noite e o Riso*, 1969. Trata-se de um dos mais brilhantes e perfeitos contos jamais criados sobre o subconsciente colectivo português, onde orgulho, vergonha e crueldade sinalizam um percurso de queda e expulsão de um universo que só a ilusão, a inocência, permitia encarar como adquirido.

O segundo conto, de recorte neo-realista e sangrenta simbologia cristã, situa a acção no ambiente da emigração portuguesa em França construindo-se tendo como fundo a ideia de sacrifício.

Uma Despedida é o texto central de *Estação*. É um texto magnetizado nas polaridades de *A Noite e o Riso* e *Square Tolstoi*. Tal como nestes dois textos, vamos encontrar uma mulher como elemento nuclear porquanto subversora do normal agir e viver do protagonista. Tal como nos dois romances, o que a mulher deixa ao personagem principal antes de uma derradeira partida são textos escritos (sete). De *A Noite e o Riso* tem *A Despedida* uma tonalidade estilística, sobretudo nos textos da mulher, que a aproxima do exercício de escrita presente no último painel. De *Square Tolstoi* uma proximidade na geometria do acaso.

No fundo, nesses sete textos, nesses sete dias, sete, tais as letras de romance, modelo de criação, vamos encontrar os motivos de afastamento, de passagem, de dor, de trânsito, de estação em estação, até essa terra-de-ninguém que é o lugar da escrita.

A Tia de Inglaterra, o quarto conto, prossegue na insistência do tema da mulher enquanto factor de mudança. Um longo monólogo que de novo coloca a figura da mulher como etapa ou estação no caminho de um homem, sendo aqui, mais uma vez, associada à figura da morte.

Estação, o último conto, vai falar da morte do Padre, *Estação*, o último conto publicado em vida do autor. Estação terminal.

Cinco anos passados sobre a morte de Nuno Bragança, surge de um remoto tempo e um não menos obscuro lugar uma novela publicada pelas edições *O Jornal* com o título *Do Fim do Mundo* e é como que um selo de autenticidade que vem à tona, como uma marca de água que faz com que esta novela possa ser entendida como pedra de fecho da elaborada arquitectura textual do autor e isto apesar de se tratar de uma obra de juventude onde se vislumbra mesmo uma certa atmosfera que encontramos em *A Noite e o Riso*, porque um espírito paira sobre estas páginas, um espírito sereno e belo, sedutor, na figura de uma mulher, de um plácido sorriso de mulher. O sorriso de uma espécie de Anunciação, o belo e doce sorriso de um enigma, o sorriso da morte que toda a literatura aflora e a que Nuno Bragança entregou a sua vida ao dedicá-la tão intensamente à escrita. *Do*

Fim do Mundo, novela com as características de narrativa de formação, e onde, de novo, não é difícil ver estratos de recorte autobiográfico, é uma novela onde tudo está em contínua, em permanente mudança interior e onde, todavia, tudo parece sereno e imutável à superfície. *Do Fim do Mundo* relata a história de uma dupla captura, de Luciano por parte de Vera, e da captura de Túlio por parte de uma estranha figura que atravessa a narrativa a tricotar dentro de um comboio, uma mulher, uma espécie de parca, elemento fundamental no desenho da tragédia. Porque algo de trágico existe em *Do Fim do Mundo*, a irremediável, inelutável e enigmática força de um destino a tecer-se ao longo de um caminho-de-ferro: um homem, a escrita, o tempo, a mulher e a morte. O pujante universo de Nuno Bragança no maturo esplendor de uma obra de juventude.

Questionado sobre a dominante autobiográfica nos seus livros, Nuno Bragança respondeu:

[...] Quando lemos a autobiografia de um escritor, sentimos sempre nela a presença da ficção. Quando lemos diários de escritores, sentimos a presença da ficção. Ficção é qualquer coisa que ainda está por apanhar, e no meu trabalho de escritor uma das minhas pontarias é conseguir encurralar a ficção. Perceber o que ela é¹⁴.

Este desejo de encurralar a ficção foi desenvolvido ao ponto de Nuno Bragança ser um autor incontornável da segunda metade do século XX português, um autor de pensamento e acção, um autor crente na verdade da mensagem dos evangelhos, formado no personalismo de Mounier, na utopia noosférica de Teilhard de Chardin, devedor do exemplo de Thomas Merton, de Shakespeare e de Pessoa, um autor absolutamente avesso aos ditames de qualquer ditadura e que viveu no fio da navalha de um “optimismo trágico”. Um autor que, questionado sobre aquilo em que realmente acreditava, afirmou:

Acredito na vida. Acredito na Ressurreição de Cristo com tudo o que nela resultou para a Humanidade¹⁵.

¹⁴ Mário Ventura, “Nuno Bragança: «Para mim, ser cristão é não ser ingénuo nem distraído»”, *DN*, 3-5-1981, p. 7

¹⁵ *Idem, Ibidem*, p. 8

(Co)incidências orientais na poética de Ana Hatherly¹

Catarina Nunes de Almeida²

A obra de Ana Hatherly manifesta desde o início um carácter multifacetado e imprevisível. O gesto criador cruza o ensaio, a poesia, a pintura, a caligrafia, a performance e o cinema. Decerto, reflectir sobre cada um desses lugares separadamente será ignorar a unidade de um caminho, de um gesto absoluto, que permite definir Hatherly, como poucas vezes aconteceu no panorama cultural português, enquanto artista integral. Revisitando o percurso da autora, desde logo uma tríade criativa nos parece inevitável: um espaço significativo do seu trabalho convoca em simultâneo a poeta, a pintora e a calígrafa, logo, convoca em simultâneo o carácter místico da escrita tal como é assumido no Extremo Oriente, onde o poeta-pintor-calígrafo constitui desde há séculos uma unidade cultural paradigmática³. Esta unidade aparece legitimada logo nos dois primeiros parágrafos da sua "Auto-Biografia Documental": "O meu trabalho começa com a escrita"; "O meu trabalho também começa com a pintura"⁴. Essa é, diria, a (co)incidência oriental mais evidente dentro da sua obra; porém, conforme veremos, ela não surge isoladamente. A "experiência oriental" em Ana Hatherly está também comprometida com o estudo daquela literatura, da língua chinesa, da filosofia ou da espiritualidade Zen. Em vários momentos da obra, a escrita será veículo do pensamento estético do Extremo Oriente ou da Índia e, ainda, espelho de um certo exotismo, moderno e espontâneo, sempre que assume o simbólico papel de poeta-viajante com o Oriente como destino. Visto que as (co)incidências

¹ A primeira versão deste texto foi originalmente publicada na revista *Desassossego*, n.º 10, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013, com o título "Ana Hatherly e a lição oriental".

² Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Comparatistas.

³ Cf. Ana Hatherly, "A Reinvenção da Leitura", in *PO.EX. Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa: Moraes Editores, 1981, p. 139 (138-152).

⁴ Cf. Ana Hatherly, "Auto-Biografia Documental", in *Ana Hatherly: obra visual 1960-1990*, Lisboa: Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 75 (75-85).

orientais não se esgotam num ou em dois trabalhos, antes acompanham esse gesto criador que cruza várias modalidades artísticas, o Oriente pode ser entendido como uma das linhas de força mais actuaentes na construção da totalidade da obra.

Segundo revela a própria autora, na introdução de *Mapas da Imaginação e da Memória*, o encontro com o saber oriental acontece por casualidade na década de 60 do século passado e, desde então, nunca mais abandonaria o estudo e aprofundamento das matérias relacionadas com aquela cultura:

Nos primeiros anos dessa década eu realizava já algumas obras gestualistas quando um dia, quase por acidente, adquiri um dicionário de inglês-chinês, que incluía uma larga secção dedicada ao chinês arcaico. É certo que nessa época eu conhecia já algumas escritas arcaicas e estava relativamente bem informada acerca da importância que, ao longo de milénios, a palavra como imagem (ou o signo em geral) teve na história da evolução das formas, culminando na actualidade nas experiências letristas e da poesia concreta que, aliás também pratiquei; mas na verdade, o meu trabalho de pesquisa sistemática da escrita começou propriamente quando iniciei o estudo metódico desse dicionário.

Ao iniciar esse estudo estava fascinada e obcecada.

À medida que ia aprofundando o meu conhecimento gestual dessa escrita eu via, na destreza crescente com que desenhava esses caracteres, na fluência do meu conhecimento deles, eu via aquilo que posso descrever como “a minha mão tornar-se inteligente”; quer dizer, experimentalmente observava, ao mesmo tempo que realizava, o acto de conhecer essa escrita [...]⁵.

Com efeito, a aproximação à escrita chinesa torna-se fundamental para um apuramento crítico dos seus desenhos–escritas, mas o fascínio estende-se a outros domínios do pensamento estético asiático. Também no que concerne à palavra poética que surge apartada do labor visual (sobretudo a que se situa no ensaio poético ou no poema–ensaio, nos trilhos enigmáticos de *O Mestre* e no estilo inconclusivo e depurado das *Tisanas*), Hatherly declara um envolvimento com a filosofia oriental, sobretudo o Budismo Zen⁶, semelhante ao de outros escritores do Ocidente durante o mesmo período – embora, em Portugal, só a partir da década de 80 se verifique um interesse mais regular da parte dos autores.

Voltando então aos primeiros contactos com a escrita chinesa: é importante lembrar que eles serão responsáveis, quer em Portugal quer no Brasil, por um conjunto de manifestações poéticas de cariz visual, onde a escrita tende a afastar-se da musicalidade e da subordinação fonética, para fazer valer a sua expressão

⁵ Ana Hatherly, *Mapas da Imaginação e da Memória*, Lisboa: Moraes Editores, 1973, p. 6.

⁶ Cf. Ana Hatherly, “Auto-Biografia Documental”, *op. cit.*, p. 75 (75-85).

gráfica e a sua capacidade de comunicar enquanto imagem⁷. Uma das manifestações mais rigorosas dessa arte *poetográfica* encontrar-se-ia no próprio movimento concretista, nascido no Brasil na década de 50, mas com influência significativa na poesia experimental portuguesa. No Brasil, o contacto com a escrita chinesa provém, sobretudo, de uma fonte ocidental indirecta: o ensaio de Ernest Fenollosa (1853-1908) sobre “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”, publicado em 1919 por Ezra Pound. Este ensaio, assim como a poética do Imagismo e os estudos que a acompanharam (propostos posteriormente por Pound), constituiu um forte incentivo ao Concretismo que, um pouco como na escrita ideogramática chinesa, apela em simultâneo aos actos de ler e de ver ou, se preferirmos, a um *ler a imagem* e a um *ver o poema*⁸. Em 1959 Hatherly publica, no suplemento “Artes e Letras”, o primeiro artigo crítico português sobre a poesia concreta, juntamente com aquele que é considerado o primeiro poema concreto de autoria portuguesa. Nesse artigo torna-se claríssima não só a relação entre o Concretismo e aquela escrita, como a sua defesa pessoal da poesia epigramática, pautada por uma linguagem concisa e depurada, entre as novas tendências europeias:

No plano em que se situa a sua origem, a poesia concreta, como o seu nome indica, é um condensado-determinado. Ao eliminar a melodia, suspende a música, ao eliminar a gramática suspende o discurso, ao eliminar o verbo suspende o desenho. E apesar disso, pode continuar sendo musical, explícita e activa porque, suprimindo a descrição, cria a imaginação. Assim, a imagem interrompida pode ser mais sugestiva do que a completada; a ideia obscura, mais atraente do que a demonstrada; o ritmo controlado desenvolver mais força.

Chegaram os poetas a um extremo de síntese através duma necessidade, cada vez mais premente, de descoberta do novo e do diferente. [...]

⁷ A primeira obra de poesia publicada por Ana Hatherly, *Um Ritmo Perdido* (1958), constitui ainda uma excepção a este nível. As composições não denunciam ainda essa cisão entre a palavra e a música – pelo contrário, os textos aderem explicitamente à extensa linhagem ocidental da poesia como música, numa clara apologia vertainiana, aliás, anunciada pela própria epígrafe: “De la musique avant toute chose” (Cf. Ana Hatherly, *Um Ritmo Perdido*, Lisboa: Edição do Autor, 1958).

⁸ E. M. de Melo e Castro expunha precisamente, num texto intitulado “Da Poesia Concreta”, lido na Feira do Livro de 1962, essa *dupla* natureza do poema concreto: “Por isso um poema concreto não pode ser dito nem ouvido, mas sim visto e lido simultaneamente, de um tal modo que não se leia só, nem só se veja. Porque só lido, ele nada nos diz – pois os seus valores imagísticos não são directamente significativos nem descritivos. Por outro lado, se o poema é apenas visto, nada propõe, pois as suas formas são simples – até certo ponto elementares, e não se podem comparar com os valores plásticos, por exemplo, de um desenho ou de um quadro. É do equilíbrio imagístico-plástico que resulta a validade ou não validade do poema concreto. Ou, como se pode também dizer, do ideograma. Não existe, na verdade, nem forma nem conteúdo definidos autonomamente” (E. M. de Melo e Castro, “Da Poesia Concreta”, in *PO.EX. Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa: Moraes Editores, 1981, p. 97 (95-101)).

Se está mais a carácter da nossa existência actual a simplicidade de modos de expressão, seja do que forem, assim se explica que a poesia tivesse evoluído no sentido do epigrama mais do que na direcção da ode e da elegia, por exemplo. Breve e conciso, equilibrado e justo, o epigrama encarna as necessidades e tendências do nosso sentir actual [...]⁹.

De facto, o contacto com escritas arcaicas, como o chinês, promoverá, para um significativo conjunto de poetas do Ocidente, a libertação da linguagem de uma certa tendência descritiva, abrindo lugar à objectividade e à síntese. Ainda assim, E. M. de Melo e Castro defende que a poesia visual de Hatherly remonta mais a uma matriz europeia ancestral do que propriamente à “noção Poundiana de Ideograma, de raiz chinesa”:

Enquanto na Poesia Concreta se apela para uma leitura sintética e instantânea de “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”, em Ana Hatherly a verbi-voco-visualidade é sobretudo de carácter processual. É uma operação que em todos os seus detalhes se propõe analiticamente perante os olhos, os ouvidos e a inteligência dos leitores, incluindo, assim, uma função crítica que é indissociável da função produtora dos textos¹⁰.

Esta é uma posição aceitável, porém, não podemos ignorar que o empenho de Hatherly em estudar a escrita chinesa nos anos 60 terá consequências marcantes na sua obra, não só na prática do texto-imagem, mas também numa intensa pesquisa do signo com vista ao seu esvaziamento, a fim de o tornar operatório e livre. O que assistimos é a uma reinauguração daquela escrita, dado que, subscrevendo Raquel Henriques da Silva, “[r]apidamente, o “trabalho de cópia” se resolve em poética pessoal, quando as amarras se soltam e a “mão inteligente” coincide com todo o corpo”¹¹.

Manuel Castro Caldas afirma que é exactamente o modo incompreensível e descontextualizado com que os caracteres chineses surgem pela primeira vez diante dos olhos da autora que os torna profundamente inspiradores e operacionais:

O que Ana Hatherly descobre nos anos 60, é, afinal, o que qualquer artista deste século tem de descobrir por si: uma forma cuja ilegibilidade, indecifrabibilidade – cuja capacidade para veicular segredo –, a torna para o artista

⁹ Ana Hatherly, “O idêntico inverso ou o lirismo ultra-romântico e a poesia concreta”, in *PO.EX. Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa: Moraes Editores, 1981, p. 91s (91-94).

¹⁰ E. M. de Melo e Castro, “(H)A VER ANA HATHERLY. Notas sobre a Poesia Visual”, in *Ana Hatherly: obra visual 1960-1990*, Lisboa: Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 104 (95-104).

¹¹ Raquel Henriques da Silva, “Ana Hatherly: os campos abertos do (in)dizível”, In *Ana Hatherly: a mão inteligente*, Lisboa: Quimera Editores, 2003, p. 5 (5-17).

iminentemente operacional, isto é, passível de contaminar com o vírus da a-significância as formas decifráveis e familiares da sua cultura [...]. Todo o primitivismo, de que uma grande parte da obra visual de Ana Hatherly se deverá reclamar, adopta esta estratégia: o artista procede a uma “pilhagem” (que é o reverso de todo o colonialismo) a partir de um dado universo de formas cuja identidade própria ele (porque a desconhece) *pode* desprestigiar¹².

Hatherly alude diversas vezes a esta “experiência da ilegibilidade”¹³, sobretudo a propósito da colectânea de textos-visuais *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973). Parte do seu trabalho, a partir do contacto com as escritas asiáticas, propõe uma *leitura criadora* ou uma *metaleitura*¹⁴, que coloca a tónica da interpretação nas formas gráficas, transcendendo assim as questões relativas ao conteúdo e ao significado dessas formas, e sugerindo um entendimento da escrita como arte do desenho ou da pintura de signos:

Com essa tentativa experimentava, por um lado, alargar o campo da leitura para fora da literalidade; por outro ainda, alargar o campo criador da própria escrita, metafórica e factualmente, pois que chamando a atenção para a escrita como desenho ou pintura de signos (tornando-a ilegível para desalojar do hábito da leitura conteudística) estava tentando restituir a escrita à sua força original, semiótica, icónica, autonomamente semântica¹⁵.

A partir daqui, uma leitura instruída da obra de Ana Hatherly passará a exigir, antes de mais, uma desaprendizagem da leitura, ou pelo menos, uma *reinvenção*. Hatherly é incansável nesse apelo: “o que fiz para a escrita [...] foi desmontar os elementos da escrita. As pessoas matavam-se para ler e eu não quero que leiam. Eu digo sempre que quero que vejam o escrito, quero que vejam a escrita.

¹² Manuel Castro Caldas, “O Estatuto do Calígrafo. Obra Visual de Ana Hatherly”, in *Ana Hatherly: obra visual 1960-1990*, Lisboa: Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 108 (105-109).

¹³ No ensaio de 1975, *A Reinvenção da Leitura*, a autora refere concretamente o seguinte: “Uma importante experiência da ilegibilidade foi para mim a do estudo das escritas arcaicas, que fiz durante os anos sessenta, quando tentava descobrir experimentalmente os mecanismos da escrita. [...] Nessa época, em que o estudo da linguística moderna e da filosofia oriental dominavam o meu trabalho, tive ocasião de reflectir longamente sobre os problemas da comunicabilidade do texto, da sua legibilidade e ilegibilidade, pois constantemente estava perante textos ilegíveis para mim – por exemplo em chinês arcaico – mas que eu, não obstante, *lia*” (Ana Hatherly, “A Reinvenção da Leitura”, *op. cit.*, p. 148 (138-152)). Assim, como entende José-Augusto França, acabamos por ter que considerar o facto de “que tudo tenha começado na China arcaica” como “mera desculpa, porque, depois, a autora teve que desfazer tudo”, todos os signos dessa escrita, para finalmente “dizer o que nada importava que dissessem” (cf. José-Augusto França, “«Para que o barroco depois viesse...»”, in *Ana Hatherly: obra visual 1960-1990*, Lisboa: Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 90 (89-90)).

¹⁴ Cf. Ana Hatherly, “A Reinvenção da Leitura”, *op. cit.*, p. 142 (138-152).

¹⁵ Ana Hatherly, “A Reinvenção da Leitura”, *op. cit.*, p. 149 (138-152).

É uma maneira de desconstruir o hábito e obrigar as pessoas a uma nova leitura. Ao que chamo a reinvenção da leitura¹⁶. De acordo com Ana Marin Martinho, autora de uma Tese de Mestrado em torno da obra visual de Ana Hatherly, o mote do trabalho será sempre essa tentativa de subtrair a escrita à sua legibilidade, devolvendo-a à imagem¹⁷. Em obras como *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973) e *O Escritor* (1975) – onde o aspecto formalmente visual se sobreporia ao literário – o ofício do poeta cruza-se, pois, com o ofício do pintor e do calígrafo¹⁸, criando-se entre eles uma dependência tão premente que não pode ser entendida senão à luz do pensamento estético do Extremo Oriente.

Ana Hatherly é explícita na sua adesão a estes preceitos, ao remeter as suas pinturas para a “longa tradição dos poetas-pintores que se interessaram pela dimensão plástica e gestual da escrita”¹⁹. Essa adesão é fixada, de um modo quase *testamentário*, em vários momentos da Arte Poética revelada na obra *A Idade da Escrita* (1998). No “Poema-Ensaio” que inaugura o livro voltamos a ler que “a escrita é sinónimo de IMAGEM”; que “A ESCRITA / é a petrificada imagem de um percurso / do rio antigo / da seta temporal”; que “a escrita prolonga A MÃO / é o prolongamento extensíssimo da mão”; que a escrita é “onda surda”²⁰. Ora, trabalhando a partir do paradigma asiático, Hatherly vem, similarmente, devolver ao poema o *acto da escrita*, recuperando assim o valor pictórico (e também gestual) da comunicação, os mais primitivos e substanciais na história da linguagem humana. Ao valorizar as possibilidades pictóricas da linguagem, a poeta-pintora-calígrafa sustenta uma arte que é essencialmente a da leitura, uma leitura além-palavras, na qual interpretar é transformar, é *criar o texto*²¹.

¹⁶ Maria João Fernandes, “Entrevista a Ana Hatherly”, in *Arte Teoria*, n.º 1, 2000, p. 41 (40-44).

¹⁷ Cf. Ana Marin Martinho, *Quando o desenho encontra a escrita: território contaminado a partir da obra de Ana Hatherly*, Tese de Mestrado em Desenho, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2007, p. 69.

¹⁸ Manuel Castro Caldas esboça a síntese fundamental dessa “arte da (re)união” reinventada por Ana Hatherly, na qual o *estatuto do calígrafo* reassume a sua centralidade: “O calígrafo teme, não exactamente o palavroso da folha em branco, ou mesmo a excessiva formalização do espaço e das coisas que o habitam e modelam, mas sim a perda de poder da palavra quando esta se dissocia da imagem, e a correspondente perda de poder da imagem quando esta se dissocia do ritual da sua inscrição e se torna totalmente «estética». A falta de forma da mera palavra, a falta de conteúdo da mera imagem, eis o que constringe o calígrafo, o que o faz desejar a união, a reunião, que o seu signo constitui” (Manuel Castro Caldas, “O Estatuto do Calígrafo. Obra Visual de Ana Hatherly”, *op. cit.*, p. 107s (105-109)).

¹⁹ Ana Hatherly, “Auto-Biografia Documental”, *op. cit.*, p. 83 (75-85).

²⁰ Cf. Ana Hatherly, *A Idade da Escrita*, Lisboa: Edições Tema, 1998, p. 8s.

²¹ Na Introdução da obra *O Escritor*, a autora define de forma idêntica a arte da leitura que esse conjunto de textos visuais convoca: “A leitura será sempre múltipla porque à ilusão de ver se acrescenta a ilusão de ler. Todo o pictograma é criptograma. [...] Entre o autor e o leitor cria-se uma relação de cumplicidade: possuídos de um código comum decifram-se mutuamente. É assim que se instituem. O autor e o leitor são exploradores sistemáticos – o autor fornece o mapa dos

Através da Arte Poética presente n' *A Idade da Escrita*, Hatherly vem ainda destacar-se – muito na linha das poéticas extremo-orientais – da funcionalidade mimética do poema: em “Art, The Timeless Medium” lemos que: “O poeta não quer duplicar o mundo / não quer fazer dele uma cópia: // Luta com a palavra / como Jacob lutou com o anjo [...] // E a sua mão [...] / produz / deve produzir / o que o mundo não tem / o que o mundo não diz / o que o mundo não é”²². Também a poesia, na China, constitui “literalmente uma actividade de criação, e não de imitação; de resto, é disso que tira o seu prestígio único, o seu carácter sagrado”²³, embora a expressividade e o poder sugestivo dos signos, o seu efeito alusivo e as múltiplas possibilidades de leitura sejam características que, no Extremo Oriente, se estendem também à pintura. É a partir da arte pictórica – sobretudo no que respeita às pinturas de paisagem – que se torna clara a comunhão entre a obra e o universo, e onde a colaboração do artista enquanto Criador universal é bem nítida. A existir “imitação” na pintura e na escrita chinesas, tratar-se-ia simplesmente da imitação desse gesto fundador, originário:

O pintor não imita as aparências visíveis do mundo exterior, mas sim a actividade do Criador universal, e remata a obra deste último; copia a Natureza, não nos seus efeitos, mas na sua operação. Aquilo que o Criador realiza à escala do universo, o pintor realiza-o à escala da sua pintura: a criação pictórica é paralela à criação cósmica, participam ambas dos mesmos ritmos e são animadas pelo mesmo “sopro” (*qi*); diferem pelo seu campo de aplicação, mas são actividades de natureza essencialmente idêntica²⁴.

A apreensão desse gesto criador parece também implícita num poema d'*A Idade da Escrita* com o título “No seu jardim feito de tinta”: “arquitecto do não-útil / por entre o cosmos e o caos / o poeta olha o mundo / e reinventa-o / no seu jardim feito de tinta”²⁵. A própria ideia de *não-útil* parece importada de alguns textos fundadores do Zen (como a obra do sábio Zhuang-zi, onde encontramos referências à *utilidade do inútil*): a natureza, segundo os princípios doutrinários do Zen, vale pela sua aparente inutilidade – todas as projecções a partir dela são um reflexo da personalidade e dos fins do próprio poeta, não são a natureza em si.

Este paralelo que arriscamos traçar, entre o pensamento Zen e a *ars poeticae* proposta por Hatherly, permitir-nos-á chegar ainda mais longe – aos vários

itinerários e o leitor percorre-os, mas os percursos são livremente condicionados. [...] É assim que os diferentes graus de legibilidade do texto se tornam um desafio à construção de significados” (Ana Hatherly, *O Escritor (1967-1972)*, Lisboa: Moraes Editores, 1975, p. 5 ss (5-6)).

²² Ana Hatherly, *A Idade da Escrita*, op. cit., p. 15.

²³ Simon Leys, *Ensaio sobre a China*, Lisboa: Cotovia, 2005, p. 196.

²⁴ Simon Leys, *ibidem*, p. 224.

²⁵ Ana Hatherly, *A Idade da Escrita*, op. cit., p. 19.

momentos em que a sua obra parece ser veículo de ideais estéticos, filosóficos e espirituais que se afastam da tradição ocidental para trilhar outros caminhos do saber e da criatividade. Como afirma José Martins Garcia, num Posfácio às *Tisanas* inserido na colectânea *A Cidade das Palavras* (1988), é importante considerar que a poética de Ana Hatherly constitui em si mesma uma resposta subliminar à prepotência racionalista que marca desde cedo a cultura ocidental: “Este encontro Ocidente-Oriente, razão-intuição, dedução-iluminação, funciona como uma desinibição que, ao propor novos valores, jamais esquece que eles têm de ser, para o artista, uma questão essencialmente estética”²⁶.

Em *Nove Incursões* (1962), obra de carácter predominantemente ensaístico – ou que, para maior justiça, podemos situar no campo do ensaio poético – encontramos uma série de textos reflexivos que indiciam já uma imersão no pensamento e na cultura oriental. O texto intitulado “A Palavra Simbólica”, por exemplo, desagua na importância das modalidades harmónicas da palavra – no poder oculto, mágico, do som e da vibração vocálica – discorrendo, progressivamente, sobre o yoga e a prática da meditação entre as culturas do Oriente, sobre o conceito de *Mantra* e sobre a importância da repetição de certos sons ou palavras para o alcance da plenitude espiritual²⁷. Algo idêntico encontramos noutro texto, “A Dinâmica da Contemplação”, onde é descrita a experiência do êxtase – paralela, conforme sabemos, à experiência zen do *satori*²⁸.

Por estar ciente, decerto, do carácter subversivo e inesperado da linguagem em cada obra, a autora faz acompanhar praticamente todas elas de paratextos propositivos e esclarecedores, convocando todo o percurso. Podemos entendê-los, de certo modo, como auto-explicações, não num sentido justificativo da forma ou do conteúdo, mais num sentido elucidativo ou clarificador, dada a singularidade – por vezes arrojada – de cada livro. Uma aproximação inexperiente ou ingénua a alguns desses trabalhos experimentais – é importante reafirmar que a obra publicada por Ana Hatherly nos primeiros vinte anos representa uma verdadeira pedrada no charco da literatura produzida no Portugal *orgulhosamente só* de então – podia pôr em causa a sua natureza reveladora e excepcional. Assim, também no que respeita à ponte que estabelece com o pensamento estético asiático, os paratextos e os textos críticos assinados pela autora servem de guia ao leitor mais afastado dessas matérias – é o caso deste “Prólogo”, que introduz a obra *A Cidade das Palavras*, onde foram compiladas todas as *Tisanas* até ao fragmento 222:

Se a assimilação do estruturalismo e de toda a linguística moderna, então

²⁶ José Martins Garcia, “Enigmas da Circularidade (sobre *Tisanas*, de Ana Hatherly)”, in *A Cidade das Palavras*, Lisboa: Quetzal Editores, 1988, p. 135 (117-136).

²⁷ Cf. Ana Hatherly, *Nove Incursões*, Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1962, p. 130 ss.

²⁸ Cf. Ana Hatherly, *ibidem*, p. 145 ss.

dominante na Europa, trouxe aos meus textos dos anos 60 e 70 uma dimensão que os torna hoje historicamente paradigmáticos, a incorporação do modelo tradicional da fábula, e sobretudo o das fábulas e parábolas (ou antifábulas e antiparábolas) dos mestres do budismo Zen, que eu conheci nos anos 50 e 60 em tradução francesa e inglesa, conduziu-me à elaboração da estrutura das primeiras *Tisanas*. [...]

Se, quanto ao conteúdo, se poderá dizer que uma grande parte das *Tisanas* são fábulas (ou antifábulas, ou contos de fadas, ou mitos conhecidos reinterpretados ou subvertidos), o que faz com que esses textos sejam *Tisanas* é, por um lado, o seu estilo de escrita e, por outro, a sua estrutura. Se o estilo de escrita é um estilo de vanguarda, com acentuados desvios da norma, no que diz respeito à estrutura da narrativa aí pode detectar-se algo herdado da tradição Zen. Todas as *Tisanas*, seja qual for o seu módulo, obedecem a um princípio semelhante ao do *Koan*: são sempre um acontecimento-problema-interrogação-enigma, seja ele uma situação, uma citação, um comentário, etc. Todas as *Tisanas* dizem respeito a algo que acontece, ao significado ou à questionação do significado de um acontecer que se depara ao narrador e que frequentemente se oferece ao leitor como um desafio.

Encontra-se nas *Tisanas* – e isso é o que grandemente contribui para as particularizar – algo dessa “indeterminação deslizando” atribuída ao ensinamento Zen, associado a uma técnica de destruição da certeza. Mas grande parte dessa consciência da “indeterminação deslizando” também decorre de uma meditação sobre a natureza da linguagem e da comunicação pela linguagem, que tem por base pressupostos da linguística moderna, de cujo estudo também me ocupei²⁹.

De facto, *Tisanas*, com uma primeira versão publicada em 1969, constitui uma obra cuja natureza, até hoje, parece difícil de definir, e cujo envolvimento com o pensamento estético do Zen parece bem evidente. Entre as afinidades mais marcantes que podemos encontrar na obra, relativamente à linguagem formal do Zen, destaca-se sem dúvida essa reelaboração do *Koan* budista de que a autora dá conta. No fragmento 275 encontramos, aliás, uma alusão directa ao conceito: “Voltemos ao Koan. O que é o sentido? Uma mala fechada que nunca teve fecho. Eis a ironia e a humildade”³⁰.

Os *Koan* eram aforismos ou questões postas pelos mestres budistas aos noviços; na sua essência, traduziam sentenças contraditórias que comprovavam desde logo o desinteresse do Zen por um conhecimento decisivo do mundo exterior e, mais ainda, pela expressão desse conhecimento através das palavras. Os diálogos gerados a partir destas sentenças estavam repletos de elementos irracionais, paradoxais e até grotescos, uma vez que a sua finalidade era ensaiar

²⁹ Ana Hatherly, “Prólogo”, in *A Cidade das Palavras*, Lisboa: Quetzal Editores, 1988, p. 7.

³⁰ Ana Hatherly, *463 Tisanas*, Lisboa: Quimera, 2006, p. 110.

a capacidade dos discípulos compreenderem aquilo que ultrapassa as categorias do pensamento lógico e discursivo³¹. Assim, não é difícil aproximar algumas *Tisanas* da estética formal do *Koan*, sabendo que um dos seus preceitos é precisamente a adopção de uma atitude inquisidora, a qual, sendo repetitiva e circular, leva o iniciado até à beira do precipício mental até, finalmente, mergulhar nele. Nas interrogações presentes em alguns dos fragmentos pode estar estabelecida uma meta análoga, que reformula lugares-comuns, retirando deles uma renovada visão: “Sento-me à porta de casa e penso. o céu onde começa? é imediatamente acima do chão? do outro lado da minha casa passa o rio. um pescador espera paciente enquanto outro se prepara para regressar. deito-me no chão e mergulho a cara na terra”³². Podemos associar a este fragmento a mesma dissolução da lógica na tentativa de descrever o *Tao*, típica dos *Koan*, embora a aproximação ao Zen não se fique por aqui. As *Tisanas* tocam ainda vários outros pressupostos que marcam aquela doutrina, entre eles:

1. A problemática do indizível: “O autor e o leitor: estamos no limiar do prazer. Um de cada lado com anfitriões esperando tensos. Vivemos a problemática do segredo – se for divulgado deixa de existir se não for torna-se um horrível tormento. Alguns mestres dizem que o próprio prazer é não poder ser dito”³³;
2. O abandono dos bens materiais: “O património das coisas. Ter o quê? Um árduo percurso obriga-nos a deitar fora o que é desnecessário. Quando tudo escurece nada mais interessa. E vamos embora sem pedir licença”³⁴;
3. A abolição de metas e fins para alcançar sabedoria ou felicidade: “Era uma vez uma pessoa que procurava a sabedoria. Tinham-lhe dito que para a atingir tinha sempre que aceitar e recusar ao mesmo tempo tudo o que lhe fosse oferecido, dito ou mostrado. Quando perguntava por onde era o

³¹ Na *Introdução ao Zen-Budismo*, D. T. Suzuki explica com exactidão o *Koan*, ligando-o sobretudo à escola *Rinzai* (uma das três principais escolas do Zen). Define-o originalmente como “documento público ou estatuto autorizado”, embora o termo servisse depois para designar as sentenças de mestres antigos, ou o diálogo entre o mestre e os discípulos, ou uma questão proposta por quem instrui, com o objectivo de introduzir o indivíduo nos caminhos do Zen: “O *Koan* é uma frase oferecida a cada discípulo, de acordo com a sua natureza. Essa frase é, muitas vezes, ilógica e até risível, devendo ser constantemente repetida. (...) O *koan* não é nem um enigma nem uma observação misteriosa. Ele tem um objectivo mais definido: o levantamento da dúvida, impulsionando-a até os limites últimos” (Daisetz Teitaro Suzuki, *Introdução ao Zen-Budismo*, 16.^a ed., São Paulo: Editora Pensamento, 2003, p. 37, 133). E deixa alguns exemplos paradoxais: “Qual era a tua face antes dos teus pais nascerem?” ou “Se tens um bastão eu te darei um. Se não tens, tirarei o que possuis” (Daisetz Teitaro Suzuki, *ibidem*, p. 37).

³² Ana Hatherly, *463 Tisanas*, *op. cit.*, p. 41.

³³ Ana Hatherly, *ibidem*, p. 69.

³⁴ Ana Hatherly, *ibidem*, p. 156.

melhor caminho e lhe diziam «é por ali» ela devia seguir imediatamente nesse sentido e depois no sentido contrário. Tendo assim percorrido todas as direcções indicadas e as não indicadas, sem mais caminhos a percorrer, sentou-se no chão e começou a chorar. Sem saber, tinha chegado”³⁵.

Por último, o facto de ser uma obra intencionalmente inacabada, um espaço aberto e em contínua actualização, também se liga a algumas concepções estéticas do Zen, sobretudo as que negam a perfeição absoluta ou o carácter definitivo da obra de arte: assim passamos das primeiras *39 Tisanas* (publicadas em 1969) a *63 Tisanas* (1970), mais tarde *176 Tisanas* (1978), *222 Tisanas* (1988), até à versão última de *463 Tisanas* (2006).

Ainda no contexto desta assimilação, directa ou indirecta, da cultura do Extremo Oriente, não podemos descurar o papel da tradução no estudo de certos modelos poéticos. Sobretudo a tradução de poesia chinesa – realizada quase sempre por poetas – a partir da década de 90, conhece algum destaque em Portugal, quer sob a forma de recolhas colectivas, quer na publicação de obras individuais de autores clássicos. Entre as versões poéticas propostas por autores contemporâneos, inclui-se *O vagabundo do Dharma – 25 poemas de Han-Shan*, publicado por Ana Hatherly em 2003. Os poemas do mestre chinês, fortemente inspirados pelo Taoísmo e pelo Budismo Chan, são trabalhados a partir da versão francesa, mas apresentam não só a particularidade de fazerem acompanhar cada texto de caligrafia na língua original como nos oferecem, mais uma vez, nos paratextos introdutórios, importantes pistas para a interpretação das complicitades e motivações que levaram a autora a aproximar a sua própria poesia da poética oriental. No “Prefácio à Presente Edição”, Hatherly define a sua tradução como sendo, no essencial, um exercício de “reciclagem” da escassez e da simplicidade daquela escrita e da natureza elíptica e inesgotável dos versos:

Renunciando a qualquer tentativa de reconstituição métrica, o que eu fiz foi apenas seguir fielmente a indicação do número de versos, emparelhando-os tanto quanto possível, evitar uma escrita discursiva e reduzir a um mínimo de pontuação, o que conferirá às minhas versões uma tonalidade despojada, por vezes um tanto lacónica, que tem a ver com o espírito do ideograma e com a linguagem simples do texto original³⁶.

A publicação desta versão poética corresponde a uma intromissão profunda na matéria oriental, movida por um esforço voluntário de aperfeiçoamento e de reflexão; ao mesmo tempo, corresponde também a um ensaio da vitalidade com

³⁵ Ana Hatherly, *ibidem*, p. 138.

³⁶ Ana Hatherly, “Prefácio à Presente Edição”, in *O vagabundo do Dharma – 25 Poemas de Han-Shan*, Lisboa: Cavalo de Ferro, 2003, p. 25.

que essa matéria vibra na sua própria língua e das possibilidades de a fixar na sua voz poética, autoral.

Finalmente, antes de concluirmos, falta apenas revelar um último aspecto destas *(co)incidências*: aquele que se prende com a representação do Oriente através do ponto de vista da poeta-viajante. Podemos afirmar, em consonância com Raquel Henriques da Silva, que a particularidade do percurso interior de Ana Hatherly, aquele de onde brotará a obra, se foi construindo precisamente “nos acidentes da vida viageira e na busca deliberada de paradigmas de referência, colhidos em díspares situações culturais [...]”³⁷. Alguns relances sobre espaços orientais estão presentes nas próprias *Tisanas* – nomeadamente, entre os fragmentos 323 e 335 –, com alusões explícitas à Índia, espelhando um certo exotismo contemplativo típico da escrita sob o signo da viagem. De facto, os fragmentos são breves *flashes* de uma viagem à Índia, de onde surgem revelações inesperadas, que ora abrem espaço a uma meditação sobre o Outro, ora alegorizam a condição humana no seu todo:

Passeamos à noite à beira do rio Mandovi por entre detritos e odores de podridão. A água é negra e de tão quieta torna-se indistinta. Os homens vão contando anedotas. Não aguento mais. De repente paro e digo: por favor, olhem para esta árvore imensa. De facto é um espanto, dizem. Depois ficam calados. Então o mais velho do grupo diz: é melhor irmos para o hotel.

À beira do rio Mandovi. É de noite. Estamos sufocados com o choque cultural que é o confronto físico com a Índia. De repente, num cais abandonado, deparamos com uma mulher envolta em seu sari, escura, estática. Fita-nos sorrindo e tão intensamente, tão insistentemente que ficamos perturbados. Então alguém diz: deve ser a escrava de Camões³⁸.

Não obstante a presença evidente de imagens da Índia nas *Tisanas*, a tematização da viagem, em Ana Hatherly, encontra lugar privilegiado sobretudo na colectânea de poemas intitulada *Itinerários* (2003). Textos como “O Novo Flâneur” ou “Fim de Século”³⁹ esboçam o retrato de um “novo solitário robinson urbano”. A obra caracteriza-se, no essencial, pelo seu pendor imagético, por vezes marcadamente impressionista, selo da poética de viagens, dando conta de uma distinta variedade de geografias entre as quais também cabe um certo Oriente, invocado através do poema “Viagem a Marrocos”⁴⁰.

Depois desta leitura, algo panorâmica, da obra de Ana Hatherly, a partir da relação literária que se estabelece com o pensamento do Extremo Oriente ou da

³⁷ Raquel Henriques da Silva, “Ana Hatherly: os campos abertos do (in)dizível”, *op. cit.*, p. 6.

³⁸ Ana Hatherly, *463 Tisanas*, *op. cit.*, p. 124.

³⁹ Cf. Ana Hatherly, *Itinerários*, Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2003, p. 70-74.

⁴⁰ Cf. Ana Hatherly, *ibidem*, p. 43-46.

Índia, somos levados a rever uma vez mais o tópico de abertura desta reflexão: Ana Hatherly apresenta-se como uma artista integral. As (co)incidências orientais que se deixam adivinhar pelo meio de um longo percurso, não são mais do que exemplos de uma relação privilegiada entre diferentes artes, e ressaltam de um entendimento da obra enquanto “objecto total” – como vimos, em Ana Hatherly, poesia, caligrafia e pintura partilham o mesmo eixo criativo e não podem ser “lidas” separadamente⁴¹, pois “caligrafia e silêncio, movimento e repouso, mancha e página em branco compõem uma só experiência estética”⁴².

Desta forma, a integração de certos aspectos formais da poética chinesa é também visível na própria anatomia e concepção gráfica de alguns livros de Hatherly – exemplares são, desde logo, as capas, contendo recorrentemente caligramas da autora. A sobriedade do livro, a textura do papel ou a inserção da caligrafia chinesa, são preceitos que se fidelizam à estética formal que os inspira e que redimensiona a abordagem do poético na sua totalidade. Na “Auto-Biografia Documental”, Hatherly confirma esse mesmo facto:

Mapas da Imaginação e da Memória, como já referi, é uma colectânea de obras realizadas entre 1971 e 1973, muito influenciadas pelos meus estudos orientais. [...] O design é meu. Fizeram-se duas tiragens, que apenas diferem na capa, uma das quais em forma de envelope atada com uma fita de seda preta, que acentuava o seu cunho orientalizante⁴³.

O elogio da estética oriental ressoa, pois, dentro e fora do texto – é a obra como um todo. Em vários livros, o trabalho de edição é notoriamente sensível ao facto de, na poesia clássica do Extremo Oriente, a palavra ser inseparável da sua expressão visual (ou se preferirmos subscrever Simon Leys: “os princípios estéticos e os procedimentos da poesia são de ordem pictórica; os princípios estéticos e os procedimentos da pintura são de ordem poética”⁴⁴). Reportando-

⁴¹ Na verdade, a profusão artística que encontramos na obra visual de Ana Hatherly favorece uma certa ambiguidade no que respeita à natureza do suporte e dos materiais se nos reportarmos apenas à tradição ocidental, uma vez que, conforme nota Manuel Castro Caldas, ambos são excêntricos quer em relação ao mundo das letras quer ao mundo das artes plásticas: “Por um lado, estamos inequivocamente próximos do mundo das letras. A escala preferencial, quase exclusiva, destas obras é a do pequeno cartão, do bilhete-postal, da folha de caderno de apontamentos (apenas raramente a da folha de bloco de esboços). Os materiais utilizados são, por sua vez, quase exclusivamente a tinta de caneta ou tinta da china (menos frequentemente a caneta de feltro e, menos ainda, a esferográfica), quase sempre nas cores tradicionais da escrita corrente: preto, azul, por vezes o sépia, castanho ou vermelho. Finalmente, em muitas das obras onde pensamos, à primeira vista, distinguir apenas doodles ou uma espécie de *mock writing*, a presença efectiva de palavras e frases legíveis surpreende-nos” (Manuel Castro Caldas, “O Estatuto do Calígrafo. Obra Visual de Ana Hatherly”, *op. cit.*, p. 106).

⁴² Ana Marin Martinho, *Quando o desenho encontra a escrita: território contaminado a partir da obra de Ana Hatherly*, *op. cit.*, p. 52.

⁴³ Ana Hatherly, “Auto-Biografia Documental”, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁴ Simon Leys, *Ensaio sobre a China*, *op. cit.*, p. 184.

-se à tradição chinesa, Leys mostra assim que a apresentação material da poesia é, por si só, reveladora da sua natureza pictórica e vice-versa: "Ao passo que em geral, pela sua própria natureza, toda a poesia se exprime de um modo sucessivo, se desenrola no *tempo*, a poesia chinesa, essa, esforça-se por dispor as palavras no *espaço*"⁴⁵.

Em Ana Hatherly, a compreensão desta dinâmica consubstancia-se em obras híbridas, que fazem da palavra uma matéria que atravessa outras formas de expressão, que não apenas a poesia. A escrita é devolvida à sua natureza originária, de *arte manual*, e o elemento visual passa a ser cúmplice do texto. Torna-se então evidente que os poemas, nutridos pela fonte oriental, não habitam apenas o tempo, mas também o espaço. Um livro onde poesia, pintura e caligrafia se harmonizam está bem próximo de recriar um universo genésico – que se quer completo, orgânico e a quatro dimensões.

⁴⁵ Simon Leys, *ibidem*, p. 184.

Herberto Helder

Rosa Maria Martelo¹

A paixão é a moral da poesia: arrisquem a cabeça se querem entender; arrisquem o corpo, a sua medida, se pretendem descobrir o centro do corpo; e sim, arrisquem sobretudo o nome pessoal, para ouvirem o nome de baptismo como o coroado nome da terra.

A escrita de Herberto Helder articula de um modo improvável inactualidade e experiência do contemporâneo. Talvez por sempre se ter reinventado a partir das leis internas que a sustentam, e por conjugar muitas tradições de pensamento e de escrita, ou por reconduzir o mundo à expressão de uma experiência intensiva da força e da beleza, à qual vem juntar-se alguma “furibunda melancolia” (Helder, 2009: 113), a escrita herbertiana consegue ser acrónica – sobretudo se tivermos em conta a maneira como resiste a ser articulada sequencialmente com a tradição aberta pelo alto modernismo –, sem deixar de se manter actual e actuante². As duas metades da arte consideradas por Baudelaire no célebre parágrafo em que distinguia como complementares a contingência da modernidade e o eterno e o imutável (Baudelaire, 1976: 695) são, neste caso, unidas pelos efeitos de uma tensão verbal incomum. Talvez seja essa tensão a conferir imediata transtemporalidade aos tópicos mais actuais – como veio a acontecer em *A Faca Não Corta o Fogo* (2008), e depois, e de modo mais intenso, em *Servidões* (2013), *A Morte Sem Mestre* (2014) e *Poemas Canhotos* (2015), este último livro publicado já postumamente. Mas, ao mesmo tempo, a poesia de Herberto Helder também é capaz de fazer surpreendentemente circunstanciais e actuais muitos tópicos de

¹ Universidade do Porto.

² A noção de “máxima abrangência”, proposta por Luis Maffei, responde precisamente às dificuldades de integração linear da poesia de Herberto Helder numa cronologia da Modernidade. Sobre esta questão e sobre o reconhecimento generalizado desta dificuldade por parte da crítica, ver Maffei, 2007: 49 ss. e 157.

reconhecida transtemporalidade. A articulação, estabelecida, em *A Morte Sem Mestre* (2015: 54), entre a poesia escrita junto aos canaviais da antiga Assíria e aquela que alguém escreveria agora nos arredores de Lisboa poderia ser aqui um bom exemplo.

Assim, não me é fácil responder à solicitação feita aos colaboradores deste livro de começarmos por um “enquadramento do autor no período compreendido entre 1912–2012”. A escrita de Herberto Helder sempre se quis fora de barreiras periodológicas. E se o ano de 1912 abriu para a explosão do novo, como então prometia Fernando Pessoa na revista *A Águia*, quando antecipava velocidades e intensidades de teor modernista, a primeira coisa a reconhecer é que Herberto Helder foi sempre muito selectivo perante as novas inflexões de escrita que surgiriam a partir desses anos. Em 1958, surpreendeu decisivamente os leitores de poesia ao publicar *O Amor em Visita*, poema longo que viria a ter maior divulgação a partir de 1961, quando foi integrado em *A Colher na Boca*. Devido a esse livro – e a *Poemacto*, publicado logo a seguir –, o poeta ficaria associado a um dos anos mais marcantes da poesia portuguesa do século XX, um ano charneira, como alguns chamaram ao ano de 1961, designadamente devido à emergência de uma consciência objectual do poema à qual Herberto Helder não foi indiferente, a par de outros poetas que por esses anos começaram a publicar, como Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Fiama Hasse Pais Brandão ou Ruy Belo, entre outros (cf. Nava, 1991: 7-8; Júdice, 1992: 152), nomes a que devemos juntar também os dos autores ligados à Poesia Experimental.

Herberto Helder teve um papel de relevo neste contexto de viragem e de renovação da poesia portuguesa no qual o neo-vanguardismo e as articulações com a tradição modernista desempenharam um papel determinante. Lembre-se que, por esses anos, foi editor ou colaborador de várias publicações de carácter vanguardista. Ainda na década de 50, participa no número dois da revista *Pirâmide* (1959), e mais tarde vai organizar, primeiro apenas com António Aragão e depois também com E. M. de Melo e Castro, os dois números de *Poesia Experimental* (1964 e 1966), sendo responsável pelo texto de abertura do primeiro número³, no qual publicou ainda um fragmento de “A Máquina de Emaranhar Paisagens”. No número 2, participará com uma sequência de seis poemas visuais. Paralelamente, colabora na exposição “Visopoemas”, que teve lugar na Galeria Divulgação, em Janeiro de 1965.⁴ Dez anos depois, será co-editor dos dois números de *Nova* –

³ Trata-se do texto que começa “Era uma vez um pintor que tinha um aquário”. Incluído em *Vocação Animal* (1971), passa depois para a secção “As Maneiras”, de “Retrato em Movimento”, aquando da 1.ª edição de *Poesia Toda* (1973), sendo posteriormente integrado em *Os Passos em Volta*, sob o título “Teoria das cores” (cf. 6.ª ed., 1994).

⁴ No catálogo da exposição, a apresentação dos poemas-colagens de Herberto Helder é precedida da transcrição de uma notícia que também será retomada em *Retrato em Movimento*, passando depois para *Photomaton e Vox* (cf. 2006: 86). O valor alegórico que lhe é atribuído parece evidente:

*Magazine de Poesia e Desenho*⁵.

Sem desconsiderar o significado das acções acima referidas, é necessário ter presente o balanço que o poeta fazia do experimentalismo já nos anos 60, com um distanciamento crítico semelhante ao que o levava a afastar-se do Surrealismo. Recorde-se que, num dos fragmentos de *Photomaton & Vox*, "(movimentação errática)", alude com ironia a "Monsieur Breton" e descreve o surrealismo como aquele "desastre que não se sabe" (2006: 126)⁶. Por outro lado, logo na entrevista que concede a Fernando Ribeiro de Mello, em 1964, é notório que Herberto Helder distingue o Experimentalismo do Concretismo, atribuindo maior amplitude ao primeiro termo do que ao segundo. Começando por afirmar que "[n]ão existe qualquer uniformidade nas experiências em curso entre os colaboradores de Poesia Experimental", o poeta distingue, de maneira "rudimentar", "duas grandes tendências" na revista, em função das "diferenças profundas imediatamente observáveis":

Uma a que poderei chamar "concretizante", que se apoia, digamos, numa concepção materialista da linguagem, procurando a coisificação da palavra. Outra "abstractizante", em que a ambiguidade e o indefinido, provenientes de uma inclinação barroca do espírito, se inserem no processo verbal, criando espaços míticos sobre os quais se pode dizer debruçar-se um sentido do maravilhoso. (Helder, 1964: 15)

Não parece difícil identificar a segunda tendência como mais herbertiana. É importante ter presente que, quase três décadas mais tarde, na auto-entrevista que começa por publicar na revista *Luzes da Galiza*, em 1987, os critérios subjacentes a esta distinção voltam a estar presentes quando Herberto Helder se distancia do que entende como uma perspectiva pobre e equívoca da condição objectual do poema. A transcrição a seguir é um pouco longa, mas também é claríssima:

Numa importante fábrica de papel registou-se um invulgar desastre no trabalho: um operário caiu num misturador e ficou literalmente transformado em pasta de papel. Só se deu conta do acidente quando os filtros da pasta entupiram. Nessa altura, já só restavam no misturador uma das mãos da vítima, uma rótula, uma madeixa de cabelo e tiras de pele. O corpo achava-se integrado nas folhas de papel que continuavam, entretanto, a sair da prensa.

(*Dos jornais e para servir de epígrafe a um poema chamado "O homem que se fez papel", que o Autor talvez um dia escreva*).

⁵ O fragmento "(a paisagem é um ponto de vista)", de *Photomaton & Vox* (2006: 57) corresponde à parte inicial do texto preambular de *Nova 1*.

⁶ Nuno Júdice faz notar que, na poesia de Herberto Helder, "nunca as [...] imagens resvalam para o espaço do arbitrário ou do absurdo da imagem surrealista, transmitindo, pelo contrário, a nostalgia de um instante detonador, vulcânico, de que a metáfora surge como resíduo que guarda, na sua materialidade, a incandescência do momento fundador" (Júdice, 1996: 237).

O conceito célebre, celeberrimo, de que o poema é um objecto – bom, tornou-se um lugar comum, já nem sequer se pensa nisso, di-lo toda a gente: os poemas são objectos –, ora esse conceito estabeleceu-se num terreno móvel, movediço; sim objectos, mas como paramentos, ornamentos e instrumentos: as máscaras, os tecidos, as peles e tábuas pintadas, os bastões, as plumas, as armas, as pedras mágicas. É prático sempre o que deles se faz, uma resposta necessária ao desafio das coisas ou à sua resistência e inércia. No entanto, repare, ou actuamos nas zonas do quotidiano de onde não foi afugentado o maravilhoso ou existem outras zonas, um quotidiano da maravilha, e então o poema é um objecto carregado de poderes magníficos, terríficos; posto no sítio certo, no instante certo, segundo a regra certa, promove uma desordem e uma ordem que situam o mundo num ponto extremo: o mundo acaba e começa. Aliás não é exactamente um objecto, o poema, mas um utensílio: de fora parece um objecto, tem as suas qualidades tangíveis, não é porém nada para ser visto mas para manejar. Manejamo-lo. Acção, temos aquela ferramenta. (...). Quando apenas se diz que o poema é um objecto, confunde-se, simplifica-se; parece realmente um objecto, sim, mas porque o mundo, pela acção dessa forma cheia de poderes se encontra nela inscrito: é registo e resultado dos poderes. E temos essa forma: a forma que vemos, ei-la: respira, pulsa, move-se – é o mundo transformado em poder de palavra, em palavra objectiva inventada, em irrealidade objectiva. Se dizemos simplesmente: é um objecto – inserimos no elenco de emblemas que nos rodeia um equívoco melindroso, porque um objecto pode ser útil ou decorativo, e a poesia não o pode ser nunca. É irreal, e vive (Helder, 2001: 191-192).

Na década de 60, quando a objectualidade discursiva do poema era recorrentemente afirmada em função do materialismo linguístico de um “novo discurso”, Herberto Helder preferia ressaltar a presença do maravilhoso e a raiz mítica da poesia. Em 1987, equaciona de forma mais sintética essa mesma perspectiva através da expressão “irrealidade objectiva”, sublinhando assim o poder de intensificação com que a poesia extrema uma experiência de mundo.

O que acabo de referir são factos que a história literária não deixará de registar, pois situam a emergência da escrita de Herberto Helder por referência a um determinado contexto estético-literário. E todavia, sobre todos esses factos sempre se farão sentir os efeitos da reescrita e o estilo peculiar de um poeta que se quer autor de um livro único, movente e posto à prova a cada novo verso, não apenas como sempre acontece com os livros dos grandes poetas, mas também como acontece mais especificamente com a obra dos grandes reescritores. O reescritor sempre vê na publicação de um novo livro implicações heurísticas e estéticas sobre o que aparentemente estava feito, fechado, publicado. Nesse sentido concebe toda a obra como o livro, único, e sempre sujeito a reelaboração.

Em 1987, Herberto Helder descrevia-se como autor de um “livro reincidente”, um “autor de folhetos” (2001: 195, 197), alguém que integra cada uma das suas

obras num texto geral do qual estas seriam partes, inevitavelmente em interacção. Nessa medida, a cada novo movimento de escrita, tudo na obra publicada poderia estar à prova, e portanto em situação de ser revisto, reescrito:

Quando olho para esse livro, vejo que não fabriquei ou construí ou afeiçoei objectos – estas palavras não supõem o mesmo modo de fazer –, vejo que escrevi apenas um poema, um poema em poemas; durante a vida inteira brandi em todas as direcções o mesmo aparelho, a mesma arma furiosa (Helder, 2001: 192).

Assim, e exceptuando o volume póstumo *Poemas Canhotos*, a poesia de Herberto Helder apresenta-se hoje sob o título *Poemas Completos* (2015), o livro que volta a reunir a poesia publicada desde 1958, mas, e como sempre, sob uma forma que não corresponde linearmente ao que se poderia esperar de um volume de recolha integral de uma obra poética. Ao contrário do que este título pode sugerir – e ao contrário do que também já sugeria o subtítulo “poesia completa” que, antes, acompanhava *Ofício Cantante* (2009) –, estas recolhas nunca são a simples reedição do conjunto dos livros publicados pelo autor, já que estes foram sofrendo alterações sucessivas e supressões significativas nas várias edições e reedições da “poesia toda”⁷. Só não haverá diferenças a registar nos livros acrescidos em *Poemas Completos*, pois nem *Servidões* nem os livros subsequentes sofreram alterações. Paralelamente, o poeta tem vindo a reeditar *Photomaton & Vox* (4.ª ed., 2006), livro no qual se contam poucos textos em verso, embora seja inegável o tom poético que o caracteriza, bem como o hibridismo que lhe assiste do ponto de vista do género. Trata-se de um volume que além de conter inéditos recolhe textos de proveniências diversas, alguns deles transferidos de uma nunca reeditada *Apresentação do Rosto* (1968) que foi apreendida pela censura, e outros que tinham assumido funções paratextuais em livros de poesia dos quais foram entretanto retirados. No seu conjunto, *Photomaton & Vox* é a narrativa das interrogações e meditações de uma obra que se pensa no processo de criação, funcionando, portanto, como interpretante do “poema contínuo” herbertiano – o que não exclui a presença da meta-discursividade também em muitos dos textos de *Poemas Completos*. Se juntarmos a este título as narrativas ficcionais de *Os Passos em Volta* (10.ª ed., 2009) e os volumes de “poemas mudados para português”, que apontam para as referências multiculturais e multitemporais desta poesia, teremos destacado o essencial da obra na sua aparência

⁷ As razões da reescrita, particularmente da supressão de textos publicados, são apontadas por Herberto Helder num pequeno texto divulgado pela revista brasileira *Cult*: “Algumas vezes me aconteceu isso [transpor a linha do fim], e exigi-me eliminar poemas escritos e publicados por desordens e escândalos da atenção. Esta espécie de errata não bastou para me purificar; os poemas a mais, embora refluxamente destituídos, projectam a sua mácula nos poemas legítimos. Cada erro, mesmo ignorado, introduz-se nas conjecturas do acerto. Nunca nos desembaraçamos dos efeitos da desatenção” (Helder, 1999: 59).

final. Sem esquecermos, é claro, a “ferozmente parcialíssima” *Edoi Lelia Doura* (1985), “antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa”, cujo texto introdutório foi, de resto, retomado como parte da prosa de abertura de *Servidões*.

O título da recolha de 2009, *Ofício Cantante*, começou por ser usado por Herberto Helder logo em 1967, na primeira recolha dos seus livros de poesia. O poeta organizou depois outras recolhas, que foi actualizando e “emendando”, sob os títulos *Poesia Toda* (1973; 1981; 1995; 2006) e *Ou o Poema Contínuo* (2004), este último título homónimo do anteriormente usado na súmula de 2001, a qual viria a ser expandida mais tarde, em *A Faca Não Corta o Fogo – Súmula & Inédita* (2008). Finalmente, o volume *Poemas Completos* veio fechar este ciclo, sendo esperável a inclusão de *Poemas Canhotos* numa futura reedição. Lido a seguir ao nome de autor como normalmente acontece no rosto de um livro, o título *Ou o Poema Contínuo* tinha a particularidade de poder sugerir uma total identificação entre o nome da obra e o nome de autor e transformar “Herberto Helder” num sinónimo de “o poema contínuo”, estabelecendo um vínculo e uma permutabilidade incontornáveis entre um e outro. Como inúmeras vezes é afirmado nos poemas, as imagens, o som, o ritmo dos versos herbertianos supõem uma voz e um corpo, mas os textos pretendem funcionar como “carnagem sonora” (2009: 355), como uma dobra cantante da matéria geral, apenas possível em função da escrita: “arrisquem sobretudo o nome pessoal, para ouvirem o nome de baptismo como o coroado nome da terra”, escrevia Herberto Helder na auto-entrevista de 1987. E alguns anos antes, num importante texto que publicou no catálogo de uma exposição de Cruzeiro Seixas, destacara a importância de se conseguir “a coincidência das imagens interiores com a percepção do instante”:

Tudo quanto há foi já visto, existe como forma ou sistema de formas. O espírito organizou-se com essas imagens, que se não encontram em estado de dicionário visual, mas são internamente orgânicas, são uma experiência de constituição.

A forma do mundo que somos deve então adaptar a forma instantaneamente havida lá fora, através de uma sintaxe mental severíssima. (...)

E o nosso corpo, que é o fremente corpo das imagens, as imagens encarnadas, impõe a emenda do mundo (Helder, 1980).

Títulos como *Poesia Toda* e *Ou o Poema Contínuo*, ou *Poemas Completos*, podem sugerir uma linha de separação que afastaria da poesia (e faria corresponder a outras tipologias textuais) os livros deixados fora destas recolhas, como *Os Passos em Volta* e *Photomaton & Vox*, escritos maioritariamente ou exclusivamente em prosa. De resto, há poemas que passaram de *Photomaton & Vox* para *Poesia Toda*, e outros textos, escritos em prosa, moveram-se em sentido inverso. E todavia, é o próprio autor a recusar, desde muito cedo, que a linha de corte esteja

numa oposição do tipo prosa/poesia:

“Os Passos em Volta” são a minha primeira tentativa para superar a dicotomia prosa-poesia. Marcam também o meu interesse, no momento, de referir algumas experiências de facto, em que a circunstância desempenhava papel preponderante. Achei então que o poema, como eu o vinha praticando, não possuía a elasticidade, o ritmo, o clima verbal, capazes de abranger, adequadamente, o tecido temático e circunstancial que eu pretendia explorar. Aquele livro permitiu-me tal experiência, tendo sido ele, afinal, um passo decisivo para a abolição dos preconceitos que vinham limitando o meu trabalho (Helder, 1964: 15).

Note-se que Herberto Helder não diz que *Os Passos em Volta* é um livro em prosa (embora notoriamente o seja, pelo menos no sentido de não recorrer ao verso); diz, sim, que ele anula a dicotomia prosa-poesia (como, embora de outro modo, também acontece com *Photomaton & Vox*). Por outro lado, em “(memória, montagem)”, o poeta recusa a ideia de que a presença de uma “noção narrativa” possa encaminhar o poema no sentido da prosa:

Não nos acercamos da prosa, a prosa não existe, a prosa é uma instância degradada do poema, a prosa não presume uma qualidade particular de visão e execução – especula um modo extensivo e extrapolado de desgaste do tempo, do espaço (2006: 139).

E em “(antropofagias)” encontramos a seguinte definição irónica:

Quanto a poemas, escrevi-os em prosa, noutra tempo, numa fugida paisagem. (Depois excluí-os). Escrevo agora, ali, prosa quebrada com aparências poemáticas. Por causa de um sentido “rítmico porque sim”. Tomo a liberdade dessa licença, E não me creiam, pois o erro está no coração do acerto (2006: 128).

Estes são dois livros que maioritariamente nos dão as circunstâncias dos actos poéticos de que outras obras são resultantes, e por isso eles juntam um retrato de autor (photomaton) a uma visão da autoria em acto, centrando-se mais nas condições do processo libertário ao qual Herberto Helder chama criar um estilo ou um idioma (voz, vox), ou seja, centrando-se nas condições de manifestação da língua singular, única, desta poesia. Nesta perspectiva, a escolha de um texto em prosa para abrir um livro de poesia como *Servidões* torna-se especialmente significativa, tanto mais que esse preâmbulo reúne (por esta ordem) um texto publicado na revista brasileira *Cult* em 1999, o preâmbulo de *Edoi Lelia Doura* (1985) e um texto publicado na revista *Telhados de Vidro* em 2005. No seu conjunto, os três fragmentos formam uma narrativa da origem ao mesmo tempo

pessoal e mítica da escrita herbertiana, com remissões para a infância e para as suas “imagens encarnadas”, que nunca deixariam de regressar e que seriam constitutivas do talento e condição da singularidade desta poesia. Aceitando que o talento é “a possibilidade da pessoalidade” (Helder, 1980), essas imagens representam a exacta possibilidade de um estilo: “É o tema das visões e das vozes, um pouco ameaçador agora quando se lembra aquilo por que se passou” recorda o poeta (Helder, 2013: 9). E mais adiante escreve, acerca de algumas dessas visões:

Trouxeram uma vez um porco selvagem caçado nas serras e atiraram-no para cima da mesa da cozinha, uma longa mesa coberta de zinco. Abriram-no de alto a baixo com enormes facalhões e cutelos, o sangue corria por todos os lados, meteram as mãos e os antebraços na massa vermelha, e eles reapareceram depois como calçados de luvas sangrentas, vivas; deitaram então para os baldes as vísceras que fumegavam: os pulmões, o fígado, os intestinos. De tudo aquilo subia um perfume agudo, embriagador, doloroso. À noite tive febre. Havia qualquer coisa pérfida e perversa neste mundo das frutas muito fortes, dos animais esquartejados, dos cheiros, este mundo espesso e quente, um mundo de imagens orgânicas (*Idem*: 10).

Nos poemas, há um idioma que surge entre imagem, som e sintaxe, e em tensão com a gramática da língua comum, demasiado presa ao nosso mundo habitual e partilhado. É um idioma em profunda tensão com a distribuição semântica convencional, que os poemas a todo o tempo deslocam. Sendo a fluência imagética e rítmica responsável pelo continuado nascimento da obra, o “ofício cantante” apresenta-se como um efeito da produtividade do “poema contínuo”; mas este nasceria de uma matéria partilhada, as imagens, que são o foco da confluência entre a radical des-subjectivação proporcionada pela poesia e a subjectivação como apropriação do mundo, conseguida no plano da expressão. No texto que abre *Servidões*, Herberto Helder resume o sentido deste “ofício cantante”:

Quase me apetece escrever que a alimentação mítica, a minha, se fizera daquela substância mas os elementos tanto se haviam purificado, de tal maneira tinham sido dispostos, que constituíam um universo autónomo, irreferenciável, absoluto. Fora ali que eu nascera. Mas creio haver quem nasça de si próprio e significa talvez, isto, que nada tenho a ver com a história, que a criei, eu, à história, passe a megalomania se o é; a história é a minha biografia e os pontos onde vida e criação tocam pontos da história comum, pensando-se que há história comum, são contactos de que me sirvo não para a ficção da minha existência mas para a ficção da história que serve a verdade biográfica. Compreendi então: cumprira-se aquilo que eu sempre desejara – uma vida subtil, unida e invisível que o fogo celular das imagens devorava.

Era uma vida que absorvera o mundo e o abandonara depois, abandonara a sua realidade fragmentária. Era compacta e limpa. Gramatical (Helder, 2013: 17-18).

Se, como pretende Jean-Luc Nancy, existe no texto “uma potência indefinida de imaginar diante da qual o texto não é senão impotência, uma exposição permanente das imagens” (2003: 131); se o texto apenas supera esse limite quando o seu fundo de imagem consegue suprir o plano em que o sentido falha; então a poesia de Herberto Helder é o esplendor dessa imagem, entendida não numa acepção estritamente retórica ou formal, mas em toda a amplitude em que a imagem pode, de facto, ser convocada verbalmente pelo texto para colmatar a insuficiência da língua. Tal apenas é possível porque as imagens são propriamente o corpo, cujo ritmo se traduz no poema: “O filme projecta-se em nós, os projectores”, lê-se num texto de *Photomaton & Vox* (2006: 141). Esta operação descreve-se (por exemplo) assim:

Mergulhador na radiografia de brancura escarpada.
Arboreamente explosiva.
Busca na constelação salina a flor
que traga na boca
de bailarino. Uma bolha árdua, estelar, à tona
do corpo e da onda.
A morte confundida fora e dentro.
Quando não há palavra que se siga e apenas uma imagem
mostre em cima
os trabalhos e os dias submarinos.
(Helder, 2009: 433)

“Quando não há palavra que se siga” constitui, neste poema, uma imagem que sugere a guerra com os limites do dicionário, com o mundo interpessoal do vocabulário da língua; e, como vemos a seguir, “apenas uma imagem” pode superar esses limites. Trata-se sempre de uma imagem verbal livre, ou melhor, de séries de imagens livres (libertadas desde logo das limitações da visão). E livremente articuladas. Por isso, a poesia de Herberto Helder falará muitas vezes do fluxo das imagens, dos “enxames das imagens” (Helder, 2009: 401), ou da “transfusão das imagens” (*idem*: 94), concebendo-se como “uma espécie de cinema das palavras” (*idem*: 274) que podemos associar à projecção de um “retrato em movimento”:

“elas estão andando por si próprias!” exclama alguém
estão a falar a andar umas com as outras
a falar umas com as outras
estão lançadas por aí fora a piscar o olho a ter inteligência

para todos os lados
 sugerindo obliquamente que se reportam
 a um novo universo ao qual é possível assistir
 “ver”
 como se vê o que comporta uma certa inflexão
 de voz
 (*Ibid.*)

Esse cinema é uma experiência de escrita à qual corresponde um processo equivalente de leitura, pois também o leitor é levado a avançar de imagem em imagem, através de “aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, contiguidades e velocidades” (Helder, 1998: 7-8) que lhe dão acesso àquela que é provavelmente a mais exultante e afirmativa experiência de des-subjectivação alguma vez conseguida na poesia portuguesa. Dizer isto talvez possa suscitar a lembrança de Fernando Pessoa, mas importa tornar explícita uma diferença fundamental: esta poesia aspira à criação de “um universo autónomo, irreferenciável, absoluto” (Helder, 2013: 17), a uma “montagem total” (2006: 141) que manterá o mundo entre parênteses, de modo a que este não introduza no poema nenhum abrandamento: muito pelo contrário, caberá à vertigem das imagens superar o que no mundo se apresenta lento, pouco tenso, pouco nítido. Num texto que publicou no mesmo número da revista *Telhados de Vidro* no qual figurava um dos excertos reunidos na prosa inicial de *Servidões*, Herberto Helder escrevia:

Não podes extrapolar a tensão sagrada; nada cá fora, nas figuras simples do profano, tem a palavra do teu ritmo ofegante, da energia e velocidade das tuas vozes, hinos órficos, elogios do votivo sangue derramado e dos sopros translúcidos. São outros os teus crimes, outra a inocência. Outras as tentações só em parcimonioso nome explícitas. És mais forte e doce que o mundo (Helder, 2005: 116).

Esta diferença quantitativa e qualitativa, juntando força e doçura, podemos vê-la equacionada em *Servidões* através da ideia de floração. Num dos poemas deste livro, Herberto Helder usa várias vezes a palavra “agaué”, termo grego que significa “notável” ou “admirável” e que poderá ter origem numa outra palavra que significava “exultar”. Agaué era, por isso mesmo, o nome de uma das bacantes, daquela que, no transe das cerimónias em honra de Dioniso, mata desgraçadamente o próprio filho sem o reconhecer. Mas, actualizado sob a forma “agave”, esse também é o nome de uma espécie de plantas que se faz notável pela floração altíssima e porque, como lemos nesse mesmo poema, “floresce uma só vez na vida” (Helder, 2013: 43). Cumprida essa floração, morrerá. Herberto Helder fala do agave/agaué fazendo confluír todos estes sentidos: exaltação, crime, elevação, floração, morte – e sugerindo que notável é também a “floração” da linguagem, pois envolve a mesma violência, tão criadora quanto mortífera:

(...)

a morte floral, dez metros de sangue compacto e espuma extraordinária,
fria fria luz como uma guerra de lâminas,
fria nas rápidas colinas tomadas pelo estio e a primavera,
pelas estações vertiginosas,
agaué! quando a luz as toma uma só vez na vida e as levanta até onde
ninguém respira,
ninguém brilha,
nunca ninguém ressuscita, agaué! e amanhã e ontem e agora,
os campos de trigo e orvalho e alumiação,
e a sua morte

(2013: 44)

No mesmo livro, a poesia é ainda aproximável de outra planta, africana, excessiva: “welwítschia mirabilis no deserto entre as fornalhas: / lah e que de escorpiões friamente bêbados de um pouco de orvalho apenas!” (2013: 79). Diz-se que os exemplares desta espécie podem sobreviver por mais de mil anos.

Únicas, assombrosas, todas estas florações da natureza apontam uma afinidade criativa com a “flor inversa” que Herberto Helder retomara do “trobar clus” para designar a poesia (2009: 554-555). E portanto respondem a uma pergunta enunciada logo nas primeiras páginas de *Servidões*:

e qual a matéria, e a razão, e a coesão, a força interna
do capítulo do assombro?
dans l'ivresse,
e então penso: isto é assim:
da exacerbada cantiga das mães a gente tem
o movimento que imita a terra com seus elementos,
seus ministérios do tempo, a aguarrás,
o sal grosso, a tinta das rosas
– e é tudo quanto se pode aprender até que a noite venha e desfaça,
a noite amarga

(2013: 21-22)

O nome “Herberto Helder” deverá surgir em perfeito acerto com esta obra: tudo o que da biografia importa diz respeito às matrizes e à conquista de um idioma capaz de revelar uma experiência primordial ou primeira, intensíssima, sem dizibilidade a não ser pela invenção de um idioma pessoal provindo da força da imagem. Por isso, a poesia e a prosa são porosas, comunicam entre si, e incluem, no seu conjunto, vários elementos que dizem respeito à arqueologia de um estilo. O retrato projectado pela voz tem, portanto, e forçosamente, uma forma: a do livro contínuo, retomado em “folhetos” sucessivos. A deste, único, singular ofício cantante. Assim, a condição extrema desta aventura faz-se em

grande parte do acto de se contar enquanto busca de uma gramática que a torne possível. Alguns poemas farão a narrativa do percurso que, enquanto poema, essa mesma narrativa instaura:

Este que chegou ao seu poema pelo mais alto que os poemas têm
chegou ao sítio de acabar com o mundo: não o quero
para o enlevo, o erro, disse,
quero-o para a estrela plenária que há nalguns sítios de alguns poemas
abruptos, sem autoria.

(Helder 2009: 518)

Ao nosso tempo, chamou Herberto Helder “um tempo verbal manso” (2005: 113). Numa imagem que contrasta nitidamente com a cena fundadora que viria a ser narrada na prosa preambular de *Servidões*, acrescentava: “Os poetas cumprimentam o dicionário, a gramática, a regra das formas, trazem luvas para trabalhar as massas sangrentas. E saem limpos como de cirurgias a raios laser”. Ao invés, o ofício deste poeta sempre se quis herdeiro do “verbo primitivo e furioso, sangue e sopro” (*idem*: 114), colocando-o ao lado daqueles românticos que souberam, em todas as épocas, reler o mais obscuro, primevo mundo pré-socrático e dele conservaram uma insuperável permeabilidade entre a luz e as trevas. Quando Herberto Helder afirma que nunca foi moderno (2001: 193), embora também o seja inegavelmente e de muitas maneiras, aponta-nos essa origem. Escutar o poeta nesse repúdio do moderno, ouvi-lo sublinhar “a identificação do nosso corpo com a matéria e as formas” (*ibid.*), pode ter consequências na maneira como lemos a “desarrumação das imagens” (Helder, 2009: 335) herbertianas. Que são justas e literais conforme uma coerência própria – essa coerência que o devir da obra incessantemente apura e que a reescrita sempre procurou intensificar.

E nada disto exclui o que os três últimos livros intensamente sublinharam: a relevância de uma certa dose de impureza, de imperfeição, que, de resto, Herberto Helder sempre integrou e valorizou, e à qual atribuía um poder luciferino, demoníaco⁸. Essa dimensão tornou-se mais visível nos últimos livros, ganhando uma dominância que antes não tinha. A partir de *Servidões* (2013), a obra expõe (como uma dolorosa ferida exposta) a proximidade física da morte, sem contornar a experiência da matéria nos seus estádios últimos, de degradação e transmutação; torna-se então mais desabrida, mais agreste, excessiva de uma outra maneira. Sem isso, o poema contínuo teria sido parcelar, parcial. Está, pois, *completo*: a consumação do estilo ocupa agora o lugar de uma vida.

⁸ Cf. “O nome coroadado” (Helder, 2006a: 165-187).

Referências Bibliográficas

1.

Helder, Herberto

(1958), *O Amor em Visita*, s.l.: Contraponto.

(1964), “Os cinco livros que até hoje publiquei pouco significam agora para mim!”, entrevista conduzida por Fernando Ribeiro de Mello, *Jornal de Letras e Artes*, Ano III, n.º 139, de 27 de Maio, p. 15.

(1980), “Cena vocal com fundo visual de Cruzeiro Seixas”, *Diário de Notícias*, 19 de Junho. Consultado em http://triplov.com/herberto_helder/Cruzeiro-Seixas/index.html.

(1985) (org.), *Edoi Lelia Doura – Antologia das Vozes Comunicantes da Moderna Poesia Portuguesa*, Lisboa: Assírio & Alvim.

(1999), “[A ordem ininterrupta das magias]” e “[A soberana escrita das coisas]”, *Cult – Revista Brasileira de Literatura*, n.º 27.

(2001), “Herberto Helder: entrevista” [1990], *Inimigo Rumor*, n.º 11, 2.º semestre.

(2005), [texto sem título], *Telhados de Vidro*, n.º 4, Maio, p. 113-116.

(2006), *Photomaton & Vox*, 4.ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim.

(2006a), “O nome coroado”, *Telhados de Vidro*, n.º 6, Maio, p. 165-187.

(2009), *Ofício Cantante*, Lisboa: Assírio e Alvim.

(2013), *Servidões*, Lisboa: Assírio & Alvim.

(2014), *A Morte Sem Mestre*, Porto: Porto Editora.

(2015), *Poemas Completos*, Porto: Porto Editora.

(2015), *Poemas Canhotos*, Porto: Porto Editora.

2.

Baudelaire, Charles

(1976), “Le peintre de la vie moderne”, *Œuvres Complètes II*, texto estabelecido, apresentado e anotado por Claude Pichois, Paris: Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade.

Júdice, Nuno

(1992), *O Processo Poético*, Lisboa: INCM.

(1996), “Helder de Oliveira, Herberto”, in Álvaro Manuel Machado (org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Presença, p. 238-239.

Maffei, Luis Cláudio de Sant'Anna
(2007), *Do Mundo de Herberto Helder*, tese apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro para obtenção do grau de Doutor em Literatura Portuguesa (policopiada).

Nancy, Jean Luc
(2003), *Au Fond des Images*, Paris: Galilée.

Nava, Luís Miguel
(1991), "Introdução", *Antologia da Poesia Portuguesa 1960-1990*, Lisboa e Leuven: Caminho e Schrijverssaktie.

“O mais belo espectáculo de horror somos nós” – António José Forte e o mal como ascese poética¹

Marisa Salvador²

“Não estranheis os sinais, não estranheis este povo que oculta a cabeça nas entranhas dos mortos.
Fazei todo o mal que puderdes e passai depressa”³

Fazendo parte do grupo do Café Gelo, António José Forte publica, em 1959, “Quase três discursos quase veementes”⁴, no ano seguinte, *40 noites de insónia de fogo de dentes numa girândola implacável e outros poemas*⁵ e, posteriormente, em 1963, “Uma faca nos dentes”⁶, para integrar a antologia *Surrealismo/Abjeccionismo* organizada por Mário Cesariny de Vasconcelos, entre vários outros textos publicados.

Encontramos em António José Forte uma vertente marcadamente abjeccionista, que o afasta do programa surrealista originário, isto é, de origem francesa e, posteriormente, do Surrealismo português proposto pelo Grupo Surrealista de Lisboa.

A poética de António José Forte assenta, sobretudo, num modo singular de ver o mundo. A sua visão, simultaneamente distanciada e sarcástica, reflecte-se na ironia e mesmo no humor negro com que constrói a sua poesia:

¹ Este artigo é parte da dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2002.

² Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.

³ António José Forte, *Corpo de ninguém*, Lisboa: Hiena Editora, 1989, p. 15.

⁴ Revista *Pirâmide*, n.º 2, Lisboa, 1959.

⁵ Publicado na colecção “A Antologia em 1958”.

⁶ In *Surrealismo-Abjeccionismo*, org. de Mário Cesariny de Vasconcelos, 2.ª ed., Lisboa: Edições Salamandra, 1992.

Memorial

As tuas mãos que a tua mãe cortou
 para exemplo duma cidade inteira
 o teu nome que os teus irmãos gastaram
 dia a dia e que por fim morreu
 atravessado na tua própria garganta
 as tuas pernas os teus cabelos percorridos
 rato após rato tantos anos
 durante tanta alegria que não era tua
 os teus olhos mortos eles também
 na primeira ocasião do teu amante
 assim como as palavras ainda fumegando docemente
 sob as pedras de silêncio que lhes atiraram para cima
 o teu sexo os teus ombros
 tudo finalmente soterrado
 para descanso de todos
 – mesmo dos que estavam ausentes⁷

Na opinião de Fernando J. B. Martinho, “Em António José Forte [...] a entrega ao «espasmo/violento e sagrado das palavras» implica uma espécie de descida aos infernos, e o «mal» parece mesmo ser insusceptível de purificação ou redenção. [...] A legenda de horror que acompanha o poeta no seu percurso, traz em si as marcas de uma tradição, a tradição do satanismo [...]: «Fazei todo o mal que puderdes e passai depressa»⁸. Efectivamente, “Memorial”, além de ser uma representação das palavras de Pedro Oom – “que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?”⁹ (não nos podemos esquecer que esta citação funciona como nota de abertura de *40 noites de insónia...*) – ficciona ainda uma “espécie de descida aos infernos”.

Podemos dividir o poema “Memorial” em duas partes, sendo que a primeira integra em si uma subdivisão marcada por uma comparação: “assim como”¹⁰, na qual se expressa uma simultaneidade de acontecimentos. A parte inicial consiste sobretudo numa enumeração de partes do corpo humano que foram sendo devastadas pelo conceito de moralidade existente e, consequentemente, pelo tempo: as mãos, a identidade, a garganta, as pernas, os cabelos, os olhos e, finalmente, o sexo e os ombros. É curioso, efectivamente, aparecer o “nome” como sinédoque de um corpo humano. No entanto, a memória já tinha sido evocada no título do poema. A memória direcciona desde o início o universo do poema: “As

⁷ António José Forte, *op. cit.*, p. 24.

⁸ Fernando J. B. Martinho, *Tendências dominantes da poesia portuguesa dos anos cinquenta*, Lisboa: Edições Colibri, 1996, p. 89-90.

⁹ Entrevista cedida ao *Jornal de Letras e Artes*, 06-03-1963.

¹⁰ António José Forte, *op. cit.*, p. 24.

tuas mãos que a tua mãe cortou / para *exemplo* duma cidade inteira / o teu *nome* que os teus irmãos *gastaram*¹¹ [itálico meu]. É nestes três versos que se delimita o conteúdo do poema, o qual, à medida que se vai construindo, desagua numa quebra do *suspense* que se forma no corpo do texto. A técnica cinematográfica do *suspense* é utilizada frequentemente por António José Forte: assume-se como autor / narrador, e o “tu” ou o “ele” que aparece nos poemas são personagens que se moldam e trabalham com um objectivo definido. As personagens actuam ou são passivas, e, neste caso, com a única função de não reagirem – em “Memorial” a única personagem assume o estatuto de protagonista passivo. O narrador, quase sempre onisciente e muitas vezes participante, vê, descreve e fixa toda a situação que se passa, a nível temporal, num curto espaço de tempo: “tudo finalmente soterrado / para descanso de todos / – mesmo daqueles que estavam ausentes”¹².

O Abjeccionismo em António José Forte traduz-se, essencialmente, por uma não aceitação das normas vigentes, sobretudo a nível social, já mencionada por António Maria Lisboa em *Aviso a tempo por causa do tempo*, com uma ironia que lhe é característica: “4.º que sendo individualmente e portanto abjeccionalmente desligados das normas convencionais, temos o máximo regozijo em ver essas mesmas normas nos componentes da sociedade. Assim delas daremos por vezes testemunho e mesmo ensino”¹³. É o que faz, efectivamente, António José Forte: ironiza ao dar testemunho das normas, subvertendo-as. Esta subversão não só pode ser entendida como perturbação de algo que está estabelecido, mas também como uma revolução que parece necessária. A incomodidade que transparece no autor é a confirmação de que uma revolução social e literária – não podemos esquecer as escolhas da anarquia¹⁴ como ideologia social e o Surrealismo como modelo literário de António José Forte – se mostrava imprescindível para a manutenção de uma sociedade livre.

O poema intitulado “Este cérebro...” de António José Forte é, talvez, o único poema de *40 noites de insónia de fogo de dentes numa girândola implacável e outros poemas* onde mais explicitamente se representa uma denúncia do mal-estar que se vive em Portugal nos anos 50/60. O autor apresenta-nos um Portugal asfixiado, prisioneiro de um “cérebro de um país / placa tornante gonzo eclusa / de tantas aspirações que procuram // ele próprio no centro / da comodidade das suas estradas convergentes”¹⁵. Fernando J. B. Martinho, em

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 24.

¹² *Idem, ibidem*, p. 24.

¹³ *Poesia de António Maria Lisboa*, Mário Cesariny de Vasconcelos (org.), Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 53.

¹⁴ *Texto enviado às comemorações 100 anos de anarquismo em Portugal*, in António José Forte, *op. cit.*, p. 102-103.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 29.

Tendências dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50, salienta dois textos – incluídos em *40 noites de insónia...* – que, na sua opinião, são representativos da característica abjeccionista de Forte: “Retrato do Artista em Cão Jovem” e “Libertação”¹⁶. É em “Libertação”¹⁷, como o próprio nome indica, que o autor demonstra o processo pelo qual se chegará ao momento em que haverá liberdade para todos. Valerá a pena transcrever o poema na íntegra:

Descerão por paredes sangrentas
 e subirão do asfalto
 ganindo com um prego na língua
 com os pulsos atados às patas
 sobre pulmões raivosos em barcos de esterco
 e não olharão nem para baixo nem para o alto
 mas para a frente
 para o horizonte de fatias vermelhas
 e para trás
 para os afogados sem mar sem terra natal
 sem paisagens marinhas
 cada um com um buraco em seu peito
 esguinchando palavras estridentes
 descerão atravessando gargantas
 e subirão pela espinha a golpes de jejum
 descerão empurrando palavras
 transportando-as ao pescoço como cintos de salvação
 abrindo crateras nas cabeças queridas
 e olhos nos olhos dos aflitos
 subirão do asfalto
 transparentes e feridos
 com os olhos nas mãos
 a cabeça no sangue
 chegarão aos pares ligados pela boca
 com um estandarte negro seguro nos dentes
 e descerão sempre cada vez mais e cada vez mais de alto
 até chegar à orla do inferno chorarem as últimas lágrimas
 e partirem de vez¹⁸

Este poema termina representando o momento salvífico, em que os “afogados” e os “aflitos” chegarão à liberdade. Poema de cariz órfico, no qual é preciso descer ao inferno para encontrar a sua dama – melhor dizendo, a liberdade –, a dualidade presente no texto torna-se uma metáfora representativa da dualidade

¹⁶ Fernando J. B. Martinho, *op. cit.*, p. 90.

¹⁷ António José Forte, *op. cit.*, p. 28.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 28..

humana. Joaquim Manuel Magalhães, em *Rima Pobre*, diz o seguinte em relação ao mito de Orfeu: “é dentro do homem (e não através da expiação cruenta de animais) que se desenrolará e procurará resolver a dualidade que, por um lado, o afasta do divino e, por outro lado, o faz continuamente desejar uma aproximação desse mesmo divino. // Esta dualidade exprime uma natureza humana dividida”¹⁹. Neste texto predominam dualidades, oscilações, altos e baixos, que se mostram necessários para manter a sobrevivência daqueles que “ganindo com um prego na língua [...] não olharão nem para baixo nem para o alto / mas para a frente”. No entanto, o inevitável acontece: “descerão sempre cada vez mais e cada vez de mais alto / até chegar à orla do inferno chorarem as últimas lágrimas / e partirem de vez”. Fernando J. B. Martinho privilegia este movimento “descensional” do poema “Libertação” e assume que o movimento “ascensional” adquire uma função ilusória, uma vez que “a *subida* a que nele se alude não é mais do que um movimento deceptivo (sobe-se, afinal, apenas para que a queda se dê «cada vez de mais alto»)”²⁰. Neste sentido, as oscilações sentidas no texto retomam o mito de Orfeu, em que a descida se torna numa fatalidade.

A utilização do tempo futuro neste poema é um indício de que o processo de auto-destruição aqui descrito será apenas um desejo e nunca uma evidência concreta. Por conseguinte, é a diérese de pensamento que predomina no texto, isto é, um prolongamento de ideias que se passam num tempo cronológico mais ou menos simultâneo, que se traduz, na prática, numa dualidade de acontecimentos que se realizam ao mesmo tempo, numa simetria surrealista, onde são recorrentes, por exemplo, as metáforas (“Paisagens marinhas”, etc.). As analogias existentes resultam em metáforas, as quais cruzam dois campos conceptuais distintos. É nesta conjugação de campos conceptuais, e no caso concreto de “Libertação” na apropriação de diferentes campos semânticos, que observamos o desejo de uma transformação e realização, quer ao nível civilizacional, quer ao nível humano: “Descerão por paredes sangrentas / e subirão do asfalto / ganindo com um prego na língua”.

Encontramos paralelo do Abjeccionismo de António José Forte na primeira geração surrealista, nomeadamente em *Erro próprio* de António Maria Lisboa: “E esta posição de abjeção, de desespero irresignável, leva-nos à única posição válida: – SOBREVIVER, mas Sobreviver LIVRES, pois não existe sobrevivência na escravatura, mas na não aceitação desta. «Ser Livre» é possuir-se a capacidade de lutar contra as forças que nos contrariam, é não colaborar com elas”²¹. De facto, o Abjeccionismo que encontramos em António José Forte assemelha-

¹⁹ Joaquim Manuel Magalhães, *Rima pobre – Poesia portuguesa de agora*, Lisboa: Editorial Presença, 1999, p. 130-131.

²⁰ Fernando J. B. Martinho, *op. cit.*, p. 90.

²¹ *Poesia de António Maria Lisboa*, p. 34.

–se ao descrito por António Maria Lisboa: a abjecção é a resposta que se dá a quem propõe uma sociedade cujos membros não sejam livres. E esta liberdade implica liberdade plena, em que a aventura interior possa ser exposta ao mundo empírico, quotidiano – Pedro Oom, na entrevista que dá ao *Jornal de Letras e Artes* no ano de 1963, diz o seguinte: “Nós, que sabemos quanto as prisões podem ser eficazes, afirmamos todavia: «Um homem pode entrar livremente numa prisão e sair dela mais amarrado do que quando lá entrou». Por conseguinte, o que se busca é uma liberdade prometaica, e, finalmente, é isso que se ficciona em António José Forte.

Assim sendo, o poeta assume o papel de mediador, permitindo que os homens conheçam a Liberdade, ou se quisermos a Verdade Absoluta na linha do Surrealismo, tal como Prometeu permitiu que os homens conhecessem o fogo. A Liberdade torna-se, por conseguinte, um meio de conhecimento alcançável aos homens. O “Comunicado dos Surrealistas Portugueses”, de Abril de 1950, escrito a três mãos (Mário Henrique Leiria, João Artur Silva e Artur do Cruzeiro Seixas) diz o seguinte: “Quando num país o poeta não é mais poeta se não pertencer a um partido e o homem não pode ser mais homem se não for um carneiro, o grande mito do século – LIBERDADE – deixa de ser mito para se tornar numa realidade visível que se procura com ânsia e desejo”²².

Na opinião de Manuel Antunes, num capítulo intitulado “Prometeísmo surrealista”, “O surrealismo revela-se assim, em última análise, como mística satânica que, através de todas as noites da anarquia e destruição, pretende conduzir, ou melhor, reconduzir o homem ao Ponto Supremo, pátria de todos os tesoiros”²³. Qual é esse Ponto Supremo? André Breton explicitou-o no *Second manifeste du surréalisme*: “Tout porte à croire qu’il existe un certain point de l’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement”²⁴. Ora, este manifesto de 1930 mereceu resposta, após trinta e três anos, por parte de Pedro Oom: “Em resumo, Breton diz que há um ponto do espírito onde as antinomias deixam de ser contraditoriamente apercebidas e eu digo que, mesmo idealmente, duas proposições antagónicas não se podem fundir sem que logo nasça uma proposição contrária a essa síntese”²⁵.

Nesse sentido, e retomando o poema de António José Forte, “Libertação”,

²² Mário Cesariny de Vasconcelos (org.), *Três poetas do surrealismo – António Maria Lisboa, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria. Exposição ícono-bibliográfica*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981, p. 151.

²³ Manuel Antunes, “Prometeísmo surrealista”, in *Ao encontro da palavra (I)*, Lisboa: Moraes Editores, 1960, p. 83.

²⁴ André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, tradução de Jorge de Sena, 4.^a ed., Lisboa: Moraes, 1985, p. 72-73.

²⁵ Entrevista ao *Jornal de Letras e Artes*, 6-3-1963.

as oscilações que se fazem sentir não poderiam deixar de estar presentes – “Descerão por paredes sangrentas / e subirão do asfalto”²⁶. A reiteração de contrastes – do alto e do baixo, da afirmação e da negação, da liberdade e da prisão – iremos encontrá-la também no poema “Reservado ao veneno”. Vários contrastes neste poema – hoje é um dia / hoje não é um dia; esta noite / não é esta noite / não é um dia; hoje é um dia / outro dia; alguém / alguém que não – denotam um conceito-base desde logo complementado com o seu contrário²⁷. A homogeneidade do poema é cedida pela reiteração das alternâncias internas ao próprio texto que, em última análise, surge como consequência da afirmação e negação, no sentido em que percebemos que há uma tomada de posição veemente por parte do *eu*: “hoje não é um dia para fazer a barba / não é um dia para homens / não é para palavras”²⁸. Na verdade, estamos perante um texto de carácter ascendente que nos impõe um processo de causa / efeito: “Hoje é um dia reservado ao veneno [...] / [portanto] não é um dia para homens / [e portanto] não é para palavras”²⁹. Talvez pudéssemos ainda atribuir ao primeiro verso do poema, para clarificar a minha interpretação, a função de uma oração causal, invertendo o que diz o poeta, sendo que os dois últimos versos (o efeito) do texto seriam a consequência do primeiro: “não é um dia para homens / não é para palavras / [porque] Hoje é um dia reservado ao veneno”. Esta interpretação, aparentemente livre, tem a sua origem na própria mensagem do poema: alegoria de um país, no qual se desejava uma revolução espiritual e civilizacional, que se encontrava asfiriado pela falta de Liberdade (no seu conceito mais amplo), que valida a introdução de uma comparação, se quisermos, violenta: “não é uma pátria / não é esta noite que é uma pátria / é um dia a mais ou a menos na alma *como chumbo derretido na garganta*”³⁰ [itálico meu]. O processo de causa / efeito é ainda confirmado pela dualidade de manifestações de quem protagoniza a acção: “alguém deu à manivela para nascer o sol / circular o mau hálito esta cinza nos olhos / alguém que não percebia nada de comércio / lançou no mercado esta ferrugem”³¹.

Se insisto no primeiro e nos dois últimos versos do poema é porque me parece que eles contêm a chave para a sua decifração e compreensão. Os restantes, não obstante a sua validade e qualidade poéticas, surgem apenas como justificação para os três versos-chave, isto é, aparecem subordinados, embora com a função de explicitar e descrever a situação vivida naquele dia, ao primeiro verso, que

²⁶ António José Forte, *op. cit.*, p. 28.

²⁷ Cf. Ernesto Sampaio, “O não e o sim em Mário Cesariny”, in *O Sal Vertido*, Lisboa: Hiena Editora, 1988, p. [133]-137.

²⁸ António José Forte, *op. cit.*, p. 22.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 22.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 22.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 22.

funciona como um pressuposto, a partir do qual todo o texto se vai desenvolver: “Hoje é um dia reservado ao veneno”³². Por conseguinte, o método que António José Forte utiliza é o método da persuasão, utilizando, em última análise, a força do discurso – aquilo a que Lausberg chama “criação, por meios intelectuais, de uma convicção também intelectual de que é justa a opinião partidária defendida, junto do árbitro da situação, pelo orador, parte do princípio de que a convicção intelectual é um impulso (que leva à acção) importante e talvez já suficiente para que se dê a alteração da situação pretendida pelo orador”³³. Assim sendo, partindo de uma ideia, e passando posteriormente à desmembração da ideia primeira, até chegar à particularização, isto é, à conclusão, o poeta pretende que se dê uma alteração, embora, aquele “dia” não seja o mais proveitoso e apropriado, uma vez que “hoje não é um dia para fazer a barba / não é um dia para homens / não é para palavras”, porque, como já foi explicitado, “Hoje é um dia reservado ao veneno”³⁴.

“O bom artífice” é um poema, se quisermos, puramente ficcional. Começa *in medias res* com um advérbio que supõe uma simultaneidade: “Entretanto”³⁵. Entramos, logo após este primeiro verso, numa dimensão em que existe uma predominância do maravilhoso imiscuído com o fantástico: “dez séculos mais tarde no local do drama / o diabo / diante do seu forno / levanta por instantes seus doces olhos / para quatro mil cadafalsos”³⁶. Entendamos aqui que estes dois conceitos – maravilhoso e fantástico – deverão ser interpretados à luz do universo surrealista. Por conseguinte, o fantástico adquire uma conotação demoníaca que causa horror, e o maravilhoso destaca-se pela sua conotação celestial, no sentido em que representa uma realidade sobrenatural que se aceita como natural ou, pelo menos, como passível de acontecer.

António José Forte, neste poema, constrói dois pólos centrais para os quais se direcciona todo o corpo do texto – temos por um lado “o diabo” e por outro “o bom artífice” – e mais uma vez retoma os movimentos descendente e ascendente a que já aludimos a propósito do poema “Libertação”.

A figura do diabo assemelha-se à de um carrasco que está “diante do seu forno”³⁷. Paradoxalmente, António José Forte atenua a figura dotando-a de uns “doces olhos”, o que subverte a imagem tradicionalmente associada ao demónio. É sobretudo nesta metáfora que Forte conjuga a presença do maravilhoso e do fantástico. Este recurso estilístico impõe ao leitor uma mudança de paradigma

³² *Idem, ibidem*, p. 22.

³³ Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literária*, tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, 4.^a ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 104.

³⁴ António José Forte, *op. cit.*, p. 22.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 21.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 21.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 21.

cultural e, sobretudo, religioso – se o diabo tem olhos doces, estamos então perante uma subversão, no sentido de perturbação, do paradigma religioso que nos é familiar. No entanto, todo este processo interpretativo é aniquilado pela leitura do verso seguinte: o diabo olha com os “seus doces olhos / para quatro mil cadafalsos”. Após esta descrição que se pressupõe ser a do Inferno, aparece “mais além o bom artífice / mostrando / anjos / ou / batéis”. Já se adivinha a quem é atribuído o papel do “bom artífice” e mais uma vez nos aparece o mito de Prometeu (aquele que sobe e que mostra e dá a conhecer) e o mito de Orfeu (aquele que desce em busca de alguém ou de alguma coisa) reunidos na figura do Poeta. É de realçar que este poeta, o “bom artífice”, tem implícita uma conotação pejorativa, porque se mantém parcial – sendo que só é visível quando o diabo levanta os olhos (“Vede / mais além o bom artífice”) – e não busca a unidade (neste caso concreto, a união do Inferno e do Paraíso). Por conseguinte, o “bom artífice” é aquele que trabalha com as palavras e que, portanto, fará do poema um serviço mecânico e limitado. É ainda aquele que deforma o objectivo surrealista: “O Poema surgirá então como um acto livre mas não arbitrário. Surgirá como acto do pensamento aberto às determinações superiores do tempo e da natureza, como anúncio de que o ponto central está à vista e com ele o princípio da remissão definitiva de Prometeu”³⁸.

Neste sentido, o desfecho de “O bom artífice” não podia ser outro, dada a força do discurso anterior. Se se bipolariza o poema com fronteiras muito nítidas – o inferno e o paraíso, o baixo e o alto – o resultado lógico será a solicitação da tomada de um caminho poético: “ainda uma canção // se gostais / de belas torturas / não ouvireis nada”. O poeta, na tentativa de realizar um percurso descendente, deu a conhecer somente os “anjos / ou / batéis”, e portanto é superado pelo diabo que, neste poema, se dá a conhecer a si próprio. António José Forte assume-se como narrador onisciente desta visão e demonstra que o acto poético implica sempre uma descida aos infernos (o “bom artífice” teria de descer para conhecer e dar a conhecer – e note-se aqui a intenção de uma atitude órfica – o que não faz e, por essa razão, não passa de um “bom artífice”). Havendo implicitamente no acto poético uma luta de hierarquias, a descida aos Infernos comporta em si consequências para quem a realiza: “Não estar morto não quer forçosamente dizer que se esteja vivo, como não escrever não equivale sempre a ser analfabeto. Há mortos nas sepulturas muito mais presentes na vida do que se julga e gente que nunca escreveu uma linha que fez mais pela palavra que toda uma geração de escritores”³⁹.

³⁸ Ernesto Sampaio, *Luz Central, reed. de Luz Central e Para Uma Cultura Fascinante*, com um texto introdutório do autor (“Antes de subir o pano”), Lisboa: Hiena Editora, 1990, p. 29.

³⁹ António José Forte, *op. cit.*, p. 38. Este fragmento pertence a “Uma faca nos dentes”, publicado pela primeira vez na antologia *Surrealismo/Abjeccionismo*, organização de Mário Cesariny de Vasconcelos e aqui retirado de *Corpo de Ninguém*.

É na ficcionalização dessas consequências que reside a técnica do humor negro em António José Forte. “O humor negro deve dar resposta às agressões brutais à liberdade humana”⁴⁰ escreve a canadiana Jacqueline Chénieux-Gendron, e Yvonne Duplessis aprofunda mais o conceito de humor: “l’humour apparaît clairement comme une métamorphose de l’esprit d’insoumission, un refus de se plier aux préjugés sociaux: il est le masque du désespoir”⁴¹. Ora, o que importa sublinhar aqui é, a meu ver, a função que o conceito de humor negro desempenha e de que maneira se manifesta na poesia de António José Forte.

Este poeta inicia o texto intitulado “Uma faca nos dentes” dizendo: “O MAIS BELO ESPECTÁCULO DE HORROR SOMOS NÓS”⁴². E é sob a égide do horror que desenvolve o texto, que se assemelha a um manifesto e simultaneamente a uma arte poética, no qual se integram declarações de interesse público e poético. Em entrevista a Ernesto Sampaio⁴³, António José Forte assume que foi um libertário, tanto a nível político como poético e, conseqüentemente, a poesia e o Surrealismo continuavam a ser “uma e a mesma coisa”: “Poesia e surrealismo são para mim, ainda hoje, uma e a mesma coisa, com as devidas correcções introduzidas pelo tempo, pela minha própria experiência. [...] Penso agora que a rebeldia contra todos os poderes, desde o poder do Estado, passando pelo poder dos partidos até ao poder de distribuir prémios literários, que é uma face combativa do surrealismo, que tanto me entusiasmou, é apenas a face mais visível. Há a outra face, oculta, não menos subversiva. Esta face, onde se reflectem todos os desejos do homem, libertariamente, é que é a verdadeira origem da estrada sem fronteiras que é o surrealismo”⁴⁴.

Na verdade, se “Uma faca nos dentes” é, essencialmente, de índole política, não será menos poética por essa razão: “A noite recebe as nossas mãos como se fossem intrusas, como se o seu reino não fosse pertença delas, invenção delas”⁴⁵. Este texto tem a capacidade de conjugar harmoniosamente política e poesia, sendo o Homem, entenda-se o Poeta, o ponto convergente destas duas faces. A ficção em “Uma faca nos dentes” resulta essencialmente desta convergência.

No entanto, onde residirá o humor negro? Esta técnica exige, sobretudo, um confronto com a realidade quotidiana, e, como diz Ernesto Sampaio no prefácio à *Antologia do Humor Português*: “O humor, que na verdade é um dos privilégios da poesia, constitui, como o amor e a vontade prática revolucionária, a única

⁴⁰ Jacqueline Chénieux-Gendron, *O Surrealismo*, tradução de Mário Laranjeira, São Paulo: Martins Fonte, 1992, p. 105.

⁴¹ Yves Duplessis, *Le surréalisme*, 16.^{ème} édition, Paris: Presses Universitaires de France, col. “Que sais-je?”, 2000, p. 23.

⁴² António José Forte, *op. cit.*, p. 38.

⁴³ *Diário de Lisboa*, 27 de Fevereiro de 1988.

⁴⁴ António José Forte, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 38.

força compósita capaz de restituir ao homem a sua dignidade autêntica”⁴⁶. É na busca de “restituir ao homem a sua dignidade autêntica” que afirma António José Forte: “Ser pobre não é condição para se ganhar o céu ou o inferno”⁴⁷.

Mas o humor negro em António José Forte é engenhoso, encontrando-se colado às palavras que utiliza em contextos cuja singularidade podemos julgar estranha. Assim, em “Quase 3 discursos quase veementes”, Forte descreve uma violação. Descreve-a de uma maneira tão voluptuosa que ficamos com a sensação de que, tanto o violador, como a violada, se encontram simultaneamente na condição de violador e violado – o violador matou por causa da violada. É esta relação de causalidade que resulta em ambiguidade, cuja técnica, efectivamente, antecede o resultado final – o humor negro:

Roda de todas as torturas e todas as seduções, deixaste de girar, estás agora aqui, partida, abandonada no próprio local do sangue; transportada de homem em homem através dos séculos, foste há pouco deposta pelo último homem, esse que desapareceu, ia de lado, com os joelhos duros cobertos de água e as mãos cem metros à frente em sinal de maldade. Corpo a corpo foste gasta até à última noite e até à última estrela; palavra a palavra foste sugada e bebida e de todos os lados sempre novas bocas chegavam para te sugar e beber; ficaste um gesto que perseguimos à dentada e acabámos por matar. Vêde: a destruição prossegue docemente⁴⁸

Voltando ainda a “Uma faca nos dentes”, a primeira frase aparece-nos como uma constatação, seguida de uma enumeração: o rosto, as cicatrizes, as mãos, a noite... Percorrendo a enumeração gradativa, chegamos à miséria e ao desespero: “A nossa miséria vive entre as quatro paredes, cada vez mais apertadas, do nosso desespero”⁴⁹. Esta dualidade de sentimentos tem a sua origem na incomunicabilidade a que o Homem / Poeta se vê obrigado. Consequência: “Procuramos a saída – a real, a única – e damos com a cabeça nas paredes”⁵⁰. Neste momento do texto começa a interferência da descrição do processo poético: “Há então os que ganham a ira, os que perdem o amor”⁵¹. A partir daqui, as evocações (Política e Poesia) começam a surgir encadeadas. Passarei a explicitar: “A acção poética implica: para com o amor uma atitude apaixonada, para com a amizade uma atitude intransigente, para com a Revolução uma atitude pessimista, para com a sociedade uma atitude ameaçadora. As visões poéticas são autónomas, a sua

⁴⁶ Ernesto Sampaio, *Antologia do humor português*, selecção e notas de Ernesto Sampaio e Vergílio Martinho, prefácio de Ernesto Sampaio, Lisboa: Edições Afródite, 1969, p. XIII-XIV.

⁴⁷ António José Forte, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 15.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 38.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 38.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 38.

comunicação esotérica”⁵². Por conseguinte, a atitude que se poderá ter para com a Revolução é de um pessimismo absoluto. António José Forte confirmá-lo-á nas frases seguintes: “Os profetas, os reformistas, os reaccionários, os progressistas arregalarão os olhos e em seguida hão-se (*sic*) fechá-los de vergonha. Fechá-los como têm feito sempre, afinal”⁵³. A atitude para com a Poesia será então de esperança, assumindo-se António José Forte como um “eu” poético: “MAS NÃO IMPORTA, PORQUE EU SEI QUE NÃO ESTOU SOZINHO no meu desespero e na minha revolta”⁵⁴. Por isso, as insurreições política e poética transformam-se em necessidades vitais para o Homem / Poeta, atitudes em que António José Forte se aproxima da linha inaugurada por Sade – “para que não me confundam nem agora nem nunca, declaro a minha revolta, o meu desespero, a minha liberdade, declaro tudo isto de faca nos dentes e de chicote em punho e que ninguém se aproxime para aquém dos mil passos”⁵⁵.

Já em “Quase 3 discursos quase veementes”, António José Forte obedece mais à tradição satânica de Lautréamont: “Não estranheis os sinais, não estranheis este povo que oculta a cabeça nas entranhas dos mortos. Fazei todo o mal que puderdes e passai depressa”⁵⁶. O Mal surge como o caminho salvífico num país em que “sonhámos tanto que mais de uma vez tivemos de matar, que mais de uma vez nos estoiraram os olhos sob a pólvora das lágrimas e as tuas mãos voaram estilhaçadas, jogámos tanto que para não nos perdermos arriscámos tudo, até tornarmos a morte uma coisa nossa”⁵⁷.

Neste sentido, a evocação do Mal permite uma ascese – sendo que o Mal funciona como pretexto para se chegar ao acto poético e a ascese funciona como movimento do processo poético. O termo ascese pode ser encarado de duas perspectivas, embora uma derive inevitavelmente da outra: se, por um lado, é uma doutrina cujo objectivo é alcançar um fim celestial através de um percurso sacrificial, por outro, esse percurso implica uma renúncia a tudo o que é mundano, isto é, a tudo o que representa o quotidiano da sociedade. O Mal, em António José Forte, obedece sobretudo a esta rejeição, que muitas vezes se metamorfoseia, em consequência directa da renúncia, em imolação.

Por conseguinte, a imolação, isto é, o derrame de sangue em carácter de sacrifício, permite aceder, por meio da ascese, ao fim considerado superior, ao Ponto Supremo evocado por Breton e, posteriormente, explorado pela segunda geração surrealista portuguesa. Diz Ernesto Sampaio: “A Poesia coincide, então, com a destruição a que já nos referimos, correspondendo esta destruição ao

⁵² *Idem, ibidem*, p. 39.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 39.

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 39.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 39.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 15.

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 14.

desregramento dos sentidos exigido por Rimbaud como condição preliminar do acto poético. [...] Ora, para a Literatura – que é a continuidade da Poesia [...] não há Mal nem Bem, não há interditos: há comunicação”⁵⁸.

Neste sentido, o Mal em António José Forte assume um carácter imagético representativo das condições sociais e literárias das décadas de 50 e 60 do século XX. Transforma-se, efectivamente, numa imagem onde “o «mal» parece ser mesmo insusceptível de purificação ou redenção. O olhar que focaliza a catábase narrada é o do maldito que se compraz perversamente na sua maldição”⁵⁹. Por conseguinte, a ascese surge ainda como a aniquilação de qualquer valor corporal, prevalecendo os valores espirituais, poéticos, surrealistas. Este percurso estrutura-se como quase todos os poemas de António José Forte: de cima para baixo, em movimento descensional. O Mal, sinédoque dos Infernos, assume-se como o fim a atingir pelo Poeta, fim incapaz de promover qualquer tipo de “purificação ou redenção”: “Vêde: a destruição prossegue docemente”⁶⁰.

Como vimos, todas as análises interpretativas aqui efectuadas poderão levantar algumas pistas de leitura, sendo que um dos aspectos mais recorrentes na poesia de António José Forte se prende exactamente com a importância da descida do Poeta aos Infernos, a fim de alcançar um acto poético o mais genuíno possível. Esta recorrência adquire uma função de símbolo no universo ficcional, tornando-se, assim, fundamental na construção da poética de António José Forte. Poética com a sua origem no Surrealismo, encontra no Abjeccionismo a vontade da revolta e da renúncia de valores fomentados na sociedade: “Eu não sei o que é *condição humana*. Sei que o conceito habitualmente assim designado é usado para justificar todas as formas de expoliação e abdicação de que o homem é vítima. O homem mede-se pela não aceitação das circunstâncias dadas que o desfiguram, pela sua revolta contra essa condição”⁶¹. O humor negro é talvez a característica mais acentuada dessa “não aceitação” e, por isso, o Mal, como tradução de uma realidade efectiva, nunca alcançará a redenção.

⁵⁸ Ernesto Sampaio, *Luz Central*, p. 50-51.

⁵⁹ Fernando J. B. Martinho, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁰ António José Forte, *op. cit.*, p. 15.

⁶¹ Ernesto Sampaio, *Luz Central*, p. 48-49.

Llansol: O Livro

João Barrento¹

1. Contrariamente aos protocolos de leitura vigentes para o romance, desde as suas origens no século XVIII até à revolução da forma no século XX, o pacto a firmar com este texto será sempre, como a própria Autora sugere, um “pacto de desconforto” (não de desconforto, mas de inquietação, no que o termo tem de mais estimulante). De facto, a Obra de Maria Gabriela Llansol não foge à narrativa, mas não se confunde com o romance. É um Texto-entre-os-géneros (ou para além deles), que vai mais longe que o romance, mesmo no que à narratividade diz respeito: narra uma aventura (que por enquanto parece ser só dele, e foi de algumas das suas figuras, criadores de texto e não só) que nos vem dizer que “nada ainda modificou o mundo”, e que é possível, e necessário “conceber um mundo humano que aqui viva”; que a história humana está por cumprir, e que é o Texto (a escrita, não a “literatura”) que, na sua tecitura, na sua abertura a mundos múltiplos, no encontro do diverso que propicia, na “língua sem impostura” que usa e reinventa, “tece o que advirá ao homem como destino”.

Este Texto não deixa de narrar (“estamos sempre a contar histórias uns aos outros”, lemos nele). No entanto, o que o Texto narra não são aquelas “histórias de furor” das quais já o Rei Lear dizia que “nada significam”: ele começa por expandir, ao longo de duas trilogias e mais alguns livros, a destinação (i.e., a rota de vida intensa, o caminho vibrátil de futuro, e não o destino trágico a que se não foge, na tragédia, na ópera ou no romance) de uma linhagem de figuras, humanas ou não, que vêm de um futuro – porque não foram assim no seu passado histórico, nem são ainda do nosso presente. Mas partem de um passado, e de um acto quase prometaico, que é o da decisão de as roubar à História para as re-situar numa paisagem litoral e marginal que anuncia um tempo-outro (essa paisagem é o próprio Texto, desde *O Livro das Comunidades* até *Lisboaleipzig* e *Os Cantores de Leitura*, ao longo de trinta anos).

¹ UNL – FCSH.

A certa altura, esse mesmo Texto parece abandonar, não os modos de escrita fulgorizada que lhe são próprios, mas o reservatório de figuras da História a que recorreu inicialmente: passou, com livros como *Parasceve* e *O Jogo da Liberdade da Alma* ou *Amigo e Amiga*, mas também já com *Um Beijo Dado Mais Tarde* e *Amar Um Cão*, dessa galeria de “rebeldes” (os místicos espanhóis e renanos, as beguinhas do Brabante, revolucionários, filósofos e poetas: Thomas Müntzer, Spinoza, Hölderlin, Nietzsche, Pessoa) para uma “ordem figural do quotidiano”² – que talvez nunca tenha estado ausente do Texto (isso vê-se melhor nos Diários), na medida em que este, desde sempre, ao assimilar a si as figuras *humanas, demasiado humanas* de uma História que não conhece o homem, as traz a um espaço *humano, tão humano* que custa a crer, um “espaço edénico” que só no Texto se abre, e que é o da mulher de *Parasceve*, do homem nu de *O Jogo da Liberdade da Alma*, ou das três “funâmbulas da cena estética” de *O Senhor de Herbais*. E custa a crer porque estamos viciados em noções estreitas do “humano” – filosóficas, ideológicas, religiosas –, desde que o próprio Humanismo inventou a célebre fórmula, restritiva, do “Nada do que é humano (= do homem e só dele) me é estranho”. O que o Texto vem propor, contra este antropocentrismo, é a des-hierarquização total do ser. E mantém-se também inalterada, nesta nova paisagem mais próxima das nossas existências comuns, a dupla expectativa, e certeza, que este Texto desde sempre alimenta: a de que a entrada nessa paisagem nos dará o acesso, lento e progressivo, mas seguro, ao *dom poético* (que não pretende fazer de todos poetas, mas despertar faculdades que nos permitam ver a beleza inaudita e mais bela do Ser, abrir-nos à multiplicidade dos mundos e pôr isso em linguagem) e à *liberdade de consciência*, que transformará essa capacidade estética de estar no mundo e de lhe dar atenção numa inevitável postura ética, própria de uma comunidade dos semelhantes na diferença e do seu pacto de mútua não-anulação.

Texto humano, tão humano que custa a crer, também pelo modo como integra em si o leitor. O que, neste Texto-(do)-Vivo, põe em acção os afectos, de forma diversa da das convenções da narrativa, é essa força da *libido* que informa, tanto a imaginação criadora como o corpo de quem escreve (oferecendo ao texto o seu “sexo”) e de quem lê com o “sexo de ler” que esse texto lhe pede. Sexo de ler que poderíamos definir, aproximando-nos de Spinoza, como a energia libidinal que gera, em alegria, uma potência de agir. É isto que explica a exigência, para o texto llansoliano, não de simples leitores, mas de *legentes*, actantes de leitura que levam a que a conhecida fórmula de Spinoza *Deus sive natura* se possa transformar, aplicada aos modos de leitura deste texto, em *amor sive legens*³. Enquanto a literatura (e hoje mais ainda a televisão) adulterou

² Cf. *Um Falcão no Punho. Diário 1*, 2.^a ed., Lisboa: Relógio d'Água, 1998, p. 67-68.

³ Cf. *Ardente Texto Joshua*, Lisboa: Relógio d'Água, 1998, p. 96 e 142.

a vocação natural do leitor, violentando-o, fazendo dele um ser passivo a quem são fornecidas histórias prontas a consumir (ainda por cima sempre a mesma, a sua própria história, que ele devia conhecer de cor e salteado: mas parece que não é assim), este Texto cria legentes activos, “textuantes” que intervêm numa partilha, leitores que, com as figuras, constroem o Texto e são construídos por ele, ou pelo menos leitores preparados para ir ao encontro da carga de novo e do potencial de espanto que o mundo ainda contém, que nós não conhecemos mas somos capazes de intuir. Essa matéria invisível e irrepresentável do mundo é o que está permanentemente a mudar, incluindo nós próprios, e manifesta-se na vibração ou no fulgor do instante, que só uma linguagem adequada pode fazer passar: “o trabalho estético (...) é ver à sombra do que se não vê. Há um não-vê que vela pelo vivo. Os seus efeitos são imprevisíveis, (...) mas o que o texto tece advirá ao homem como destino”⁴. É neste sentido que Llansol pode dizer que “escrever [e ler] é o duplo de viver”⁵ (viver é dar atenção ao mundo, aos mundos), e que o Texto amplifica o mundo em cada frase, imagem, cena-fulgor que nos dá a ler/ver. O Texto de Maria Gabriela Llansol parte daqui, e pode, por isso, ser uma porta de entrada para esse “desconhecido que nos acompanha”, e a que ela chama mundo.

2. Falarei aqui, não de um Autor, não de uma obra, mas de um Livro único e contínuo, livro sem margens que escolhi não apenas pelo impacto da forma ou pela sempre referida singularidade da escrita, mas porque, como no “Torso arcaico de Apolo”, de Rilke, nas *Cartas...* de Schiller, ou no *Tratado* de Wittgenstein, nesse livro contínuo “a ética e a estética são uma e a mesma coisa”, a “liberdade de consciência” e o “dom poético” se fundem numa categoria nova, “etistética”, porque a narrativa de um projecto do humano vai de par com o exílio voluntário e persistente para as margens da literatura e da língua, e porque no texto de Llansol alguma coisa de “acentrado” nos vê, nos chama e pode levar-nos, por decisão livre, a mudar de vida. É disto que se trata, é deste Livro que pretendo falar.

Livro com maiúscula e artigo definido, mas sem título. Rasurar títulos pode corresponder, corresponde, a uma intenção de anular diferenças entre eles e de afirmar uma escrita una, o livro contínuo, édito e inédito, escrito e ainda por escrever, de Maria Gabriela Llansol. O rio sem fim da sua escrita, porque Llansol não “fez livros”, limitou-se a escrever. No primeiro volume do Diário póstumo, editado a partir dos primeiros cadernos manuscritos do exílio belga,

⁴ M. G. Llansol, *O Senhor de Herbais. Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações*, Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p. 210.

⁵ *Um Falcão no Punho*, p. 73.

lemos: “Desejo escrever, não fazer livros, o que é muito diferente daquilo que experimentava antes [i.é, em Portugal]”; e “Todos estes textos integram o texto do meu livro, *livro único*, que aparece publicado em lugares, datas, textos ou volumes diferentes.”⁶. E já antes, em *Finita*, se lê: “Eu não fui talhada para fazer livros, mas para dar a entender por escrito o que foi uma experiência...”⁷. E há outras passagens onde melhor ainda se compreende esta visão do Livro como viagem infinita, na “continuidade invariável do texto” da literatura universal (mas sem que o mesmo seja o mesmo, como já do seu Livro diz Mallarmé), Livro reduzido a um só autor – ou desprovido de autor, porque, ainda em Mallarmé, “o Livro é Livro quando não remete para alguém que o teria escrito”, mas para uma voz de onde a escrita emana. Numa anotação mais longa, de um caderno ainda inédito, Llansol concebe a literatura universal como uma série de “seres ao lado uns dos outros” (e ela própria é um deles), “uma massa penetrável que se pode atravessar como um túnel, numa viagem”:

Já a fiz [a viagem], mas, embora ame os livros, de um a outro parece-me haver sempre uma lacuna, não consigo destruir-lhes as capas e remetê-los, pela continuidade invariável do texto, a um só autor. Seria este livro que eu desejava escrever, incluindo um dos meus livros na viagem de todas as viagens...⁸

Não se trata, então, propriamente de um livro, mas de um “rio de escrita”, o mesmo Livro e sempre outro, não escalonado em vários níveis como o de Mallarmé, antes uma torrente que, quando muito, vai intensificando ou rarefazendo o caudal que atravessa paisagens sempre diversas. Porque, ainda em paralelo com o clássico exemplo de Mallarmé, esse livro é feito de “folhas móveis” (de A4s, como Llansol gostava de dizer, e de facto praticava); e, porque assim é, comenta Blanchot, “o Livro é sempre outro, muda e troca-se (...), e assim se evita o movimento linear – o sentido único – da leitura (...) Não tem qualquer realidade substancial: nunca está aí, incessantemente a desfazer-se enquanto se faz”.⁹

Mas há desde logo uma diferença essencial entre Mallarmé e Llansol. Quando, a propósito da Obra desta, falo da indissociabilidade entre ética e estética, o lado estético, decisivo em Mallarmé, pode até nem ser o mais importante. É claro que o texto contínuo de Maria Gabriela Llansol rompe com cânones e normas literárias. Mas essa vertente estética, a da rotura com o paradigma representacional, da passagem da narratividade à textualidade, da verosimilhança ao fulgor ou à intensidade da escrita, da fixidez à hibridez genológica, da expressão do

⁶ M. G. Llansol, *Uma Data em Cada Mão. Livro de Horas I*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 124, 115.

⁷ *Finita. Diário 2*, 2.ª ed., Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 123.

⁸ Espólio de M. G. Llansol, Caderno 1.10, 33-34.

⁹ Maurice Blanchot, *O Livro por Vir*, Lisboa: Relógio d'Água, 1984, p. 254.

Eu (o ainda íntegro e o fragmentado) para o “poema sem-eu” que é o texto de Llansol, tudo isso se tornou já de certo modo o lado mais óbvio do comentário do seu texto. Mas há razões que uma razão meramente formalista – chamemos-lhe assim – nunca poderá conhecer neste universo, e que poderão explicitar-se melhor se o olharmos de outro ponto de vista, pelo viés de uma razão que, para não ser formalista, terá de ser substancialista – isto é, de ordem ética e existencial. Vista por aí, esta escrita ganha um halo muito particular que me permite, a cada momento de leitura, aperceber-me de factos, de pontos de vista, de uma consciência única do que significa “estar-aí”. É disso que quero dar conta, em síntese, justificando também assim a não escolha de um livro, mas de *toda a escrita de Maria Gabriela Llansol*, a que, ecoando Mallarmé – com quem, aliás, existem mais do que curiosas analogias, que não posso desenvolver aqui – resolvi chamar simplesmente *o Livro-Llansol* (e talvez pudesse dizer também, em vice-versa, *Llansol-o Livro*).

3. Vejamos então se consigo reconstituir em síntese o que me parece essencial neste Texto que se me oferece sob a forma de uma matéria de linguagem que actua ao nível do corpo e consegue transformar um leitor com meros interesses literários e culturais num “legente”. E um legente não tem “interesses” em relação ao texto: ser legente é ler pelo lado da escrita e pelo lado da vida, o legente, como já se viu, intervém no texto, actua e textua, cria, com o texto, o seu próprio espaço de leitura-escrita. Llansol escreve, em dois dos cadernos do espólio: “Eu não desejo ficar aqui [em Lovaina] para escrever uma Obra, nenhuma Obra é mais preciosa do que viver, e os livros serão sempre gavetas, memórias onde arrecado o meu destino...”¹⁰. E ainda: “Um livro é um cofre de narrativas, pertencendo ao ramo principal da árvore da vida”¹¹. Daí que o grande paradoxo desta Obra seja o de ela permanentemente dar testemunho, mas ao mesmo tempo rasurar a biografia e o eu. Texto e existência não se distinguem, são regidos, ambos, por uma dupla lei de atracção e fuga, de afinidade e choque, de *Eros* e *polemos*, ou seja, de libido e combate, de confrontação e crescimento. Isto gera neste texto uma *música* muito particular, que ele produz a vários níveis, e que é música para os olhos, para os ouvidos e – não há razões para recluir o uso do termo – para a alma. Há aqui um problema (que talvez seja mais estímulo do que problema), que é o de saber o que é essa música. Podemos eventualmente dizer que se trata do problema da ausência de referente num texto que parece regorgitar de matéria do mundo e da história, mas que, de facto, já transformou toda essa matéria em *constelações figurais* (não factuais, não de personagens)

¹⁰ Espólio de M. G. Llansol, Caderno 1.07, p. 149.

¹¹ Espólio de M. G. Llansol, Caderno 1.09, p. 87.

em permanente metamorfose – mesmo, ou precisamente, quando um dia resolve deixar para trás as figuras de rebeldes da História para enveredar por uma “ordem figural do quotidiano”, em que qualquer um se pode rever. O problema, e o desafio, não é já o da chamada “perturbação do referente”, um fenómeno apesar de tudo bem conhecido desde os Modernos, mas das imensas implicações de possibilidades-outras de *conhecimento* e de *expansão do mundo* conhecido que o texto llansoliano contém (e isto, o proporcionar conhecimento e expansão do mundo, que é natural no texto dito científico, nem sempre acontece através do texto literário). É isto que tantas vezes deixa o leitor perplexo, mas estimula a continuar, sabendo que “chegaremos aonde não sabemos por caminhos que não sabemos”, porque em Llansol, muitas vezes, “o acesso ao livro é imediato. Só depois, já nele, principia o extravio.”¹² Há, de facto, muita coisa que gera perplexidade nesta Obra, a começar, por exemplo, pela afirmação da autora (em *O Senhor de Herbais*) de que o seu primeiro livro foi já “uma despedida”! Pergunto-me que despedida foi essa, saída de quê/de onde e chegada a quê/aonde? Esse livro, *Os Pregos na Erva*, muito bem recebido pela crítica em 1962, esperaria, de facto, quinze anos para ver concretizada essa despedida – no momento em que nasce “O Livro” propriamente dito (a que Llansol chama “livro-fonte”), com *O Livro das Comunidades* e tudo o que veio depois, e ainda virá.

O estímulo para continuar leva-nos então por um caminho em que não há transcendência, nem metafísica, nem metáforas, a que eu chamaria *o caminho do ver*. Percebendo o que é isso nesta Obra, seguindo por aí, não só eu vejo mais nitidamente o que o texto me *dá a ver* (só preciso de o ler como texto, na sua materialidade, sem entrar em efabulações imaginativas, sem transfigurar o valor facial que a palavra nele adquire), como, sobretudo, *ele me vê*. Não há muitos textos que me vejam. A princípio – não sei já muito bem quando – esse olhar do texto a penetrar-me assustou-me. Aquelas palavras e aquelas figuras eram qualquer coisa de muito violento e descarnado, qualquer coisa que eu sentia que me levava a sério, me deixava desarmado e perplexo, me interrogava, me despia. Mas, a pouco e pouco, aprendi a ver mais distintamente nele o lado da Beleza, do inaudito, do porte erecto que caracteriza este mundo e as suas figuras, enquanto antes sentia mais a sua acção quase “terrorista”. Mas talvez esta evolução tenha a ver com o próprio caminho percorrido pela Obra de Llansol: ela própria se humanizou, evoluiu daquele “humano, demasiado humano” da “Geografia de Rebeldes” inicial para formas de um humano tão humano que custa a crer.

Como se chegou aí?

Sentindo que o terreno por onde se movimentava a escrita do romance era um pântano de águas estagnadas sem perspectivas de regeneração, desconfiando das categorias correntes da teoria literária que aspiram a descrever os textos (a

¹² M. G. Llansol, *Um Falcão no Punho*, p. 135.

vertente estruturalista, que, aliás, estuda a fundo nos anos setenta, em Lovaina) ou a chegar ao seu pretense âmagô (as versões essencialistas: de que aproveita apenas, a certa altura, as teorias arquetípicas de Jung), Maria Gabriela Llansol criou um dia, no exílio da Bélgica, o seu próprio cânone e as suas próprias normas. No primeiro Diário, *Um Falcão no Punho*, lê-se, com data de 30 de Maio de 1979: “Destituo-me da literatura, e passo-me para a margem da língua.” (p. 10). E mais tarde, em 3 de Junho de 1983, numa outra página, já quase clássica na literatura llansoliana, em que tudo fica mais claro:

À medida que ousei sair da escrita representativa em que me sentia tão mal como me sentia mal na convivência, e em Lisboa, encontrei-me sem normas, sobretudo mentais (...) Nessas circunstâncias, identifiquei progressivamente “nós construtivos” do texto, a que chamo figuras, e que, na realidade, não são necessariamente pessoas, mas módulos, contornos, delineamentos¹³.

Estavam lançadas as bases de uma escrita nova e dos seus dois pilares fundamentais: uma escrita e uma estética não representativa (mas imagética, da intensidade e do fulgor da linguagem como prolongamento do corpo, de uma língua-outra, “sem impostura”); e uma matéria (ainda) narrativa (porque “estamos sempre a contar histórias uns aos outros”), mas que deixa para trás o social e o psicológico que durante séculos alimentaram a escrita do romance, para ensaiar uma escrita que incorpora uma ética universal, e não de classe, e uma *etistética* do sujeito sem-eu, ou fora-do-eu da subjectividade romanesca. Inventando outros modos de produzir significação, gera uma nova economia textual em que o sentido do “escrever” (e do ler) se altera radicalmente.

4. Tentarei resumir em alguns tópicos, que me parecem os essenciais, o significado desta escrita-vida nova – e digo escrita-vida porque em Llansol é de facto assim, mas sem qualquer espécie de confessionalismo: um “escreviver” novo da parte de quem escreve, um “escreler” único da parte do “legente” (exigido por este texto), porque ler, como se disse, é ler pelo lado da escrita e pelo lado da vida, num processo que nunca chega ao fim e implica uma amplificação do mundo e um crescimento da alma. A escrita passa então a ser uma “segunda natureza” em que a língua se abre aos múltiplos reais, amplificando-os. E então

- escrever é o “duplo do viver”, é *auto-bio-grafia*, se isso significar o pôr em linguagem (grafia) própria (auto-) *todo o Vivo* (-bio-);
- escrever é algo que mete *medo*, mas tem de nascer, e nasce – não por destino, não por convenção, mas por decisão imperativa do corpo, e arriscando

¹³ M. G. Llansol, *Um Falcão no Punho*, p. 130.

os “perigos do poço” inerentes ao novo (a essa zona de risco chama Llansol a “metanoite” do texto) e à recusa da fixação, para chegar aos “prazeres do jogo” (da liberdade da alma). Medo e escrita são inseparáveis: “A escrita já me havia ensinado a sua incompatibilidade, não com o mundo, como pensam os imbecis, mas com o medo. O medo? Sim, o medo. O medo de encarar as diversas estéticas do mundo. O mundo é puramente estético. Mas raramente é santo”¹⁴;

- escrever é criar perguntas para vislumbrar a coincidência dos seres consigo próprios (a forma possível da “verdade” para Llansol);
- escrever é dar resposta ao justo apelo do “quem me chama”, a pergunta do homem livre (a única que faz crescer), por oposição à do escravo, que pergunta: “quem sou?” e continua fechado em si;
- escrever é aperceber-se da *dobra* dos mundos, uma janela que dá para o que não se vê, mas está aí, e se manifesta “no ressalto de uma frase”. Deleuze escrevera já, no seu livro sobre *A Dobra (Le plis)*, que “tudo o que é real está rodeado por uma névoa de imagens virtuais”. E Llansol, em *O Senhor de Herbais*: “Reparar no real faz eclodir o real que, no invisível, lhe corresponde”¹⁵ (a essas realidades chama ela “existentes-não-reais”, matéria figural, forças activas da imaginação, a energia viva que atravessa todos os seus livros). É talvez por isso que *não há morte, nem indizível*, neste texto, que assim se demarca de toda a tradição romântica, realista e mesmo moderna que conhecemos. É de Spinoza que vem esta lição, e muitas outras, como o reconhecimento de que a espinha dorsal de um texto, ou de uma vida, pode ser o *júbilo*;
- escrever é o investimento libidinal de um “corp’ a ‘screver”, coisa física feita, diz a autora, de “intuições fulgurantes que me deixam nua de expressão”¹⁶
 - e assim nasce, em qualquer página de caderno ou agenda, em qualquer papel solto, na versão nunca final d’O Livro, um infinito “poema-sem-eu”, próximo daquela presença radical da linguagem sem sujeito a que Benjamin, falando de Hölderlin, chama “o grau zero da expressão”, *das Ausdruckslose*;
- escrever é entrar, consciente, num real sem excluir outros, possibilitando “o encontro inesperado do diverso”, fulgorizando a experiência, textualizando toda a matéria figural que brota dos vários mundos. Realidades que a

¹⁴ M. G. Llansol, *O Senhor de Herbais*, p. 25.

¹⁵ *O Senhor de Herbais*, p. 246.

¹⁶ Cf. *Finita*, p. 121.

literatura fecha (no social, no psicológico, na História), e a escrita do fulgor abre a outros mundos;

- a escrita é, enfim, o espaço de uma outra circulação textual cuja moeda, não de troca, mas de dádiva mútua, é a da *imagem nua* como dispositivo-chave para criar significação. Llansol explica, em 2002: “Afastei-me há trinta anos do universo emocional, sem perda de sensibilidade. Porque fora procurar mais longe. Sem o saber exactamente, enveredei por uma construção frásica que me desse acesso ao mundo autónomo da imagem.”¹⁷

A busca deste mundo autónomo da imagem, da língua sem impostura, do poema sem-eu, transformam o texto de Llansol num espaço de escrita em que o referente não se encontra, nem nele próprio (o que coloca esse texto fora de todo o experimentalismo ou da metaficção ensimesmada), nem no mundo social (o que o liberta definitivamente dos limites do realismo), mas na própria *dinâmica de todo o Ser*, na *vibração do Vivo*, nos *múltiplos mundos do mundo*. É por isso que os livros de M. G. Llansol, *O Livro* único de Llansol, nos oferecem, como disse antes, múltiplas portas de entrada nesse “desconhecido que nos acompanha”, que é para ela o mundo. Livros – e agora também dezenas de milhar de páginas de manuscritos e dactiloscritos –, que por vezes se referem como repositórios de metafísica, matéria esotérica, misticismo. De facto, não são nada disso: são pura física da linguagem, carbono dos afectos, vibração do Ser. Paisagens (= aquilo que o olhar livre vê) e não territórios (= aquilo que o olho dos poderes, incluindo o da literatura, cobiça e toma por seu).

O resultado foi, a partir de meados dos anos setenta, no exílio em Lovaina, e até ao último dos vinte e quatro livros publicados por Llansol depois d’*O Livro das Comunidades* (1977), uma Obra única no contexto português e europeu do século XX. “Llansol será provavelmente o próximo grande mito literário do século XX, depois de Pessoa”, vaticinava há pouco tempo Eduardo Lourenço¹⁸. Não sei se Llansol se transformará em mito, nem se o melhor destino para o Livro-Llansol é o da mitificação. Quer se queira, quer não, o mito apela à transfiguração, e em Llansol existe apenas *figuração*. Mais importante será o leitor manter-se ao rés da linguagem, na imanência do texto, lendo-o pelo caminho do olhar – de um “olhar à cão”, como aquele que Llansol oferece a Vergílio Ferreira para o ajudar a fazer a Grande Viagem, “um performativo para atravessar o emaranhado de hesitações que o acometera nas fragas da vida”¹⁹. Como escreve Augusto Joaquim, com a clarividência que o caracterizava, num comentário inédito a *Inquérito às Quatro Confidências* (o diário de Llansol para Vergílio Ferreira), esse é o olhar

¹⁷ *O Senhor de Herbais*, p. 49.

¹⁸ Entrevista na revista *Ler*, Setembro de 2008.

¹⁹ M. G. Llansol, *O Senhor de Herbais*, p. 239.

“que procura a luz que emerge, algures, entre a ética da responsabilidade, a procura intransigente do belo e o dito rasante e justo” (é difícil encontrar melhor radiografia para *O Livro* de Maria Gabriela Llansol). Só por um caminho assim, aquele que é percorrido por esse Livro contínuo, se pode sair verdadeiramente da órbita dos discursos do poder e da crença – de que também o romance se não libertou, antes pelo contrário, ao se transformar em forma hegemónica, em poder absoluto do espaço literário. O “olhar à cão” sobre o mundo e a retirada para as “margens da língua”, que Llansol pratica, permitem-lhe romper, *mas mantendo-os sob outra forma* (é essencial entender isto!), com os dois grandes referentes da tradição literária na prosa dita “de ficção”: a *matéria histórica* (em Llansol, nos primeiros livros, a galeria figural de uma linhagem do “êxtase” e da rebeldia, com rejeição da dimensão social, ou “gregária”) e a *quotidiana* (com rejeição da dimensão psicológica), que em Llansol dá pelo nome de “ordem figural do quotidiano”. E, uma vez mais, toda a diferença está, obviamente, no “figural”.

Recapitulo, e concluo, destacando algumas das razões pelas quais o Livro-Llansol é o que é, e não se confunde com qualquer outra Obra do século XX português. No seu centro podemos encontrar a categoria-chave da “desposseção”, que uma das suas primeiras e melhores leitoras críticas (Silvina Rodrigues Lopes), usou no título daquele que foi o primeiro livro sobre a Obra de Llansol entre nós, *Teoria da Des-posseção*²⁰. A noção inclui a desposseção da própria noção de “autor”, que Llansol rejeitava, porque nela não há nem posse, nem autoridade. Num dos cadernos do espólio, com data de 7 de Abril de 1980, lemos: “Eu perco o nome de autor; quem perde o nome de autor entra no Livro.”²¹. Por isso, toda a sua Obra coloca uma exigência única e dupla, que relembro: reaprender uma *estética* (do fulgor da palavra e da justeza da língua) e aceitar uma *ética* (não de grupos, não social, mas a da não-hierarquização dos seres, a dos esquecidos da História na “geografia de rebeldes” da Europa que os seus livros percorrem desde a Idade Média, a dos inteiros e intensos): é esta a *etistética* ou a *sensualética* de Llansol.

Finalmente, e de um ponto de vista mais exterior: o Livro-Llansol é a Obra de um “ser de escrita” (não de uma “escritora”) que escreveu sem compromissos, quase só escreveu, escreveu sempre intensamente, como muito poucos, alguém para quem a escrita era uma pulsão vital e uma “segunda natureza”. Escrito, como a Autora acentuava, a partir do futuro, ele pode ser visto como um Livro sem tempo, sem autor e sem leitor – pura matéria escritural. Isso está hoje patente no imenso espólio que deixou, manancial para muitos mais livros por vir, e que começaram já a nascer.

²⁰ Silvina Rodrigues Lopes, *Teoria da Des-posseção (Ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol)*, Lisboa: Black Sun Editores, 1988 (nova edição, Lisboa: Averno, 2013).

²¹ Espólio de M. G. Llansol, Caderno 1.08, p. 384-385.

Maria Ondina Braga: autobiografia ficcional, intimismo e melancolia¹

José Cândido de Oliveira Martins²

Maria Ondina Braga (13 de Janeiro de 1922 – 14 de Março de 2003) constitui um caso singular no panorama da literatura portuguesa actual. Com raízes no Norte de Portugal, rapidamente se tornou uma personalidade cosmopolita, sendo autora de uma obra extensa (cerca de duas dezenas de livros), distinguida por vários prémios, traduzida e publicada no estrangeiro, e que hoje, infelizmente, não se encontra em edições acessíveis.

Revelou-se uma mulher discreta e solitária – professora, escritora, tradutora, colaboradora de jornais e de revistas –, que, depois de uma vida em deambulação, se recolheu à sua cidade de Braga, nos derradeiros anos de vida, sendo homenageada publicamente em 1990, atribuindo-lhe a Medalha de Ouro da cidade em 1994 e promovendo-se uma exposição bibliográfica por iniciativa da Biblioteca Pública de Braga, em 1995. O seu desaparecimento, em 2003, mereceu um sentido voto de pesar por parte da Assembleia da República Portuguesa. De seguida, a partir de um dos títulos mais emblemáticos da sua obra – *Estátua de Sal* [1.^a ed., 1969] –, seleccionámos algumas constantes da sua criação literária. Cremos que nesta obra paradigmática se condensam vários tópicos recorrentes da escrita desta autora³.

¹ Artigo desenvolvido no âmbito do PEst-OE/FIL/UI0683/2013 – Projeto estratégico do CEFH (Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos), financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

² Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais (Braga).

³ Para uma visão mais abrangente, cf. José Cândido de Oliveira Martins, “Percurso literário singular de Maria Ondina Braga”, in *Um Jardim para Maria Ondina Braga no Museu Nogueira da Silva*, Braga: Museu Nogueira da Silva / Universidade do Minho, 2012, p. 5-17.

1. Errância e criação: fecundas deambulações

Nascida em Braga, onde concluiu os estudos secundários, Maria Ondina Braga continuou, já como jovem mulher, na casa dos vinte anos, a sua formação na Royal Society of Arts (Inglaterra) e na Alliance Française (França). Em 1960, trabalha como professora do ensino secundário em Angola, partindo no ano seguinte para Goa. Porém, a invasão do território português pela tropas indianas leva-a para Macau, a cidade no estuário do rio das Pérolas, onde continua a exercer funções docentes no ensino particular. Em 1964, fixa residência em Lisboa, voltando mais tarde ao Oriente (1982), como professora convidada da Universidade de Línguas Estrangeiras de Pequim.

Com efeito, ao estudar e trabalhar em Inglaterra e em França; e ao leccionar Inglês e Português em Angola, Goa, Macau e Pequim, Maria Ondina traçou um percurso de vida que modelou necessariamente a obra criada. Aliás, está em Goa quando ocorre a perda deste território do império colonial português (1960). Este itinerário tão diverso, incluindo outras cidades e territórios (como Lisboa), projecta-se nas obras através de uma experiência intensamente vivida; e reflecte-se na trajetória plural de muitas das suas personagens, que vão deambulando de lugar em lugar, numa assinalável itinerância passível de leituras plurais.

Necessariamente esse rico capital de experiências e de confronto de culturas imprime à sua escrita um desenho ímpar no panorama da literatura portuguesa da segunda metade do séc. XX, quer na pintura dos ambientes, quer na composição de personagens, quer ainda na caracterização de costumes e de tradições, caracterizando figuras, atmosferas e um *modus vivendi* verdadeiramente plural e cosmopolita. Como assinalado por Paula Morão, no universo de Maria Ondina Braga, a itinerância é uma forma de uma personagem se contar a si mesma “ao narrar o mundo”⁴. Em comum com outras escritoras da sua predileção, aliás, também Maria Ondina Braga tem “experiência do mundo”; e neste âmbito, ganham particular ressonância títulos como *Eu Vim para Ver a Terra*.

Curiosamente, ou não, nessas “vagabundagens pelo mundo”⁵ sobressai a ausência do exotismo tradicional ou da visão mitificada e eurocêntrica do Oriente⁶. Em todo o caso, isso não impede o poder de sedução das finas e coloridas aguarelas de muitas das suas páginas. Por tudo isto, ao prefaciar *Estátua de Sal*, Tomaz de Figueiredo refere que, após tantas viagens, a escritora tem

⁴ Paula Morão, “Braga (Maria Ondina)”, in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1, Lisboa: Verbo, p. 745 (744-746).

⁵ Maria Ondina Braga, *Estátua de Sal*, Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1969, p. 137; 2.ª ed., Círculo de Leitores, 1976, p. 111. Salvo indicação em contrário, usaremos a 2ª ed., “refundida e ampliada” pela Autora.

⁶ Edward W. Said, *Orientalismo: representações ocidentais do Oriente*, Lisboa: Cotovia, 2004.

“a memória a latejar-lhe de recordações”, com histórias e imagens onde pulula “o mundo, várias gentes e várias almas, várias crenças, vários amores”⁷.

Ao mesmo tempo, toda a itinerância da vida de Maria Ondina, reflectida na sua obra, não contradiz a sua profunda ligação a Braga, a cidade onde nasceu onde regressa – em memória e fisicamente –, como se constata, aliás, em diversas confissões da sua escrita: “E teimo na minha terra: as ruas de Braga, cada esquina, cada pedra, quase. Um a um, vou transpondo os passeios estreitos das ruas velhas, tortas, a brancura das avenidas, as lojas, as igrejas, os largos. Ando por lá peregrinando.”⁸. É no longínquo território de Macau que evoca Braga e as reminiscências da infância; ou ainda as vivências de Worcester (Inglaterra), de Londres, de Oxford ou de Paris. Afinal de contas, tudo é tão efémero, que merece ser esculpido na “arquitectura fluida” da escrita⁹. Porém, esses lugares parecem não desencadear despropositados sentimentos nostálgicos.

A itinerância alimentou a criação literária, mesmo que essa convicção seja registada em tom dubitativo e confidencial, na prosa da obra referida: “Se um dia soubesse contar das minhas viagens e das pessoas que nelas conheci, penso que teria um assunto de romance”¹⁰. A experiência da viagem e do contacto com o Outro abriu novas perspectivas dialógicas de conhecimento do mundo e das suas crescentes e actuais interações ráticas, religiosas, linguísticas e culturais¹¹. Definitivamente, Maria Ondina Braga era uma cidadã do mundo, aberta à diversidade e à natureza contraditória da sociedade contemporânea, plural, descentrada e em permanente ebulição – e uma literatura que reflecte esta *sociedade transparente* (G. Vattimo), sobre este mundo novo, torna-o certamente mais habitável.

De modo manifesto, a rica experiência do Oriente proporcionou a Maria Ondina Braga um encontro ou visão do Outro e do Diverso, num incessante *diálogo de culturas*¹², que perpassa toda a sua escrita, através de um olhar diferente e

⁷ *Estátua de Sal*, 1.^a ed., p. 10. Na escrita da autora afirma-se expressamente a fecundidade dessa errância: “Palmilhei capitais europeias. Sonhei nas terras úberes de África os mais puros, os mais ardentes sonhos telúricos. Nasci numa cidade pequena com pedras do tempo dos romanos e Nossas Senhoras de todos os nomes. E não posso esquecer Paris – a sedução, o charme de Paris (...). Tenho de lembrar o perfil dos monumentos de Londres por entre os véus do nevoeiro ou o chvisco gelado. Necessito naturalmente de confrontar Angola com Macau para saber que há vida e saber que há morte. Mas, acima de tudo, desejo recordar a minha terra, as pessoas e os lugares que amei, outros passos...” (*Estátua de Sal*, p. 6).

⁸ *Estátua de Sal*, p. 141.

⁹ João Gaspar Simões, *Crítica IV (Contistas, Novelistas e Prosadores Contemporâneos, 1942-1979)*, Lisboa: INCM, 2004 [1.^a ed., 1979], p. 292 (291-305).

¹⁰ *Estátua de Sal*, p. 167.

¹¹ Cf. Maria Araújo Silva, “L’écriture de Maria Ondina Braga: entre voyage, mémoire et fiction”, *Censive*, n.º 29 (2009), p. 69-79.

¹² Cf. Michela Graziani, *Culture in dialogo: Occidente e Oriente nella narrativa di Maria Ondina Braga*, Firenze: Sassoscritto, 2009.

particular. Essa aproximação ou tentativa de desvendamento desmonta naturalmente certo discurso colonialista; mas sobretudo faz emergir uma mundividência da alteridade, de reconhecimento da verdade e autenticidade do Outro, sem nunca o chegar a decifrar completamente.

Numa palavra, na pena desta escritora, a esfinge do Oriente é-nos desvelada numa circular dialéctica de mistério/revelação, o mesmo é dizer – num prazer continuado e inesgotável de experienciar o Diverso¹³. Em certo sentido, a obra de Maria Ondina Braga reforça a presença do passado colectivo português à escala mundial, embora despida de ideias imperialistas, antes eivada de uma postura saudavelmente pós-colonial¹⁴.

2. Da hibridez de géneros à narrativa autobiográfica

A sedutora e subtil arte de contar desta escritora manifesta-se em múltiplos géneros e registos. Como sugerido, Maria Ondina Braga escreveu poesia, contos, crónica, biografia, romances, epistolografia, diarística, etc., mas sem a preocupação de respeito pelas regras compositivas de cada género literário. Por isso, deixa aos críticos e leitores o considerável desafio da problematização genológica, mesmo que isso não seja determinante para apreciar o talento da escritora¹⁵.

A assinalável indefinição genológica, que passa pela diluição de fronteiras nítidas entre os géneros, é um dos traços mais destacados pela crítica literária da escritora. Na sua escrita sensível e intimista, fundem-se frequentemente os registos da ficção, da escrita de viagens, da diarística, da epistolografia, da crónica, da reportagem, etc. Esta é também – nunca é demais realçar – uma face do talento de Maria Ondina Braga, escritora dotada de notáveis recursos criativos e de imaginação psicológica.

Com efeito, do ponto de vista genológico, a escrita de Ondina Braga espalhou-se por vários géneros e subgéneros literários, cultivando mesmo uma assinalável hibridez. Após algumas tentativas poéticas – *O Meu Sentir* (Braga, 1949); ou

¹³ Cf. Maria Graciete Besse, “A opacidade do diverso em *Nocturno em Macau* de Maria Ondina Braga”, in *Percursos do Feminino*, Lisboa: Ulmeiro, 2011, p. 61-89.

¹⁴ Cf. Henrique Manuel Ávila, “As sobras do império colonial (a propósito do romance *Nocturno em Macau*)”, in jornal *Letras & Letras*, n.º 80 (1992), 7 de Outubro, p. 6; e Margarida Calafate Ribeiro & Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasmagorias e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto: Campo das Letras, 2003.

¹⁵ Ao prefaciá-lo *Estátua de Sal* (1.ª ed., p. 9), Tomaz de Figueiredo confessava a sua dificuldade, acrescentando ironicamente a improdutividade de tais taxionomias literárias: “Classificar este livro, tão vário ele é, e, na verdade tão uno? Pois que se virem a classificá-lo esses que num aroma investigam a composição química. Eu, que nada quero saber de géneros, até porque pode nascer um género novo – e que um dia para a lista de géneros irá”.

Alma e Rimas (Braga, 1952), que constituem a estreia e *juvenilia* da autora – a sua obra detém-se especialmente na prosa ficcional. No entanto, a um olhar mais atento, estamos perante uma escrita que vai entrelaçando códigos e estilos próprios da ficção (conto, novela, romance) e do memorialismo, da anotação diarística, da crónica e da literatura de viagens.

Talvez um dos aspectos que melhor parece unir e iluminar esta considerável diversidade seja a de uma criação que tende para a autobiografia romanesca. Isso é mais particularmente visível em *Estátua de Sal*, a autobiografia romançada macaense; ou na fragmentação autobiográfica de *Vidas Vencidas*. Com seus mecanismos de figuração do eu, a autoficção constitui uma das tendências mais inovadoras da literatura actual¹⁶. O leitor da obra literária de Maria Ondina depressa conclui que, muito mais do que um realismo mimético, à escritora interessa especialmente a captação da vida íntima,

a apreensão do mundo interior, do íntimo das consciências daqueles que coloca como personagens, agindo nos diversos lugares; assim, Maria Ondina Braga constrói, não apenas ricos e muito subtis quadros das culturas e tempos que atravessou, mas também, e sobretudo, uma auto-representação, já que os seus livros se aproximam frequentemente da auto-biografia romançada¹⁷.

Por outras palavras, Maria Ondina Braga singulariza-se no panorama da literatura portuguesa como uma das poucas escritoras que têm o condão de transformar a sua vida e as suas experiências em literatura viva: “Mas, acima de tudo, quero encontrar-me comigo”. Ou, de modo mais preciso, como judiciosamente observa Hélia Correia: “Não é a vida que lhe inspira os livros – ela é que toca a mais vulgar das experiências e a transforma em coisa poética e sem par”¹⁸.

Por outras palavras – sem nunca esquecer o seu variado trabalho de tradução –, na narrativa elíptica desta autora, intersectam-se géneros e estilos, como se cruzam tempos e evocações, quotidiano e mistério, consciente e inconsciente, racional e irracional, no espaço dinâmico da memória afectiva, num constante romper de expectativas, fronteiras e convenções. Ora, reside justamente aqui uma das grandes marcas do estilo inovador e pós-moderno da escrita desta autora.

Na autodiegese evocativa que sustenta *Estátua de Sal*, destaca-se o papel central de uma memória errática e caprichosa, assumidamente divagadora e afectiva, a par de uma imaginação incontrolável e criativa, uma *fantasia* às vezes

¹⁶ Cf. José María Pozuelo Yvancos, *De la Autobiografía (Teoría y Estilos)*, Barcelona: Crítica, 2006.

¹⁷ Paula Morão, *op. cit.*, p. 745.

¹⁸ Hélia Correia, “A posse do Oriente”, jornal *Letras & Letras*, n.º 19, 5 de Julho de 1989, p. 9.

delirante e infantil, “o mundo sem fim da imaginação”. Do que resulta um registo narrativo acumulativo e impressionista, idealizadora e reflexiva – mais do que o fio de uma história bem urdida, importa a sucessão de fundas impressões e o rol de imagens mais ou menos realistas, encadeadas ao sabor de uma memória terna e magoadamente melancólica. Fantasia potenciada pelo passar dos anos sobre o vivido, pelas leituras intensas desde o tempo de criança e pelas narrativas da tia Graça, “que sabia histórias deste mundo e do outro”¹⁹.

Nesta postura, evocam-se lances pretéritos com a consciência do filtro da distância, numa dialéctica constante e complexa entre o aqui (presente da narração) e o outrora (passado da evocação). Também por isso, a própria voz narrativa reconhece ser difícil demarcar a fronteira entre o acontecido e o imaginado. Assim se compreende o repetido jogo de alternância de imagens e impressões de Macau, de Goa e de Hong-Kong, de Inglaterra e de França, de África ou da sua terra natal. “Se um dia soubesse contar das minhas viagens e das pessoas que nelas conheci, penso que teria um assunto de romance”, assim se exprime metaliterariamente a voz narrativa²⁰.

O denominador comum e anónima personagem central é um Eu vibrátil, grávido de vivências e de memórias, onde também se entrelaçam micro-histórias e inesquecíveis tipos humanos, por vezes erigido em narradores ocasionais. Neste sentido, *Estátua de Sal* afirma-se como intenso florilégio ou tecido de *viagens*, a preencherem uma rica peregrinação existencial, num perpétuo exílio – viagens geográficas (por mar, pelo ar e por terra) e intensamente afectivas; viagens íntimas e meditativas, de reiterada autognose; ou ainda viagens ludicamente fantasiosas, diluindo a fronteira entre o realismo e o inverosímil, na “grande viagem da vida” constituída pela paisagem das suas memórias²¹.

3. Dominantes de uma escrita intimista: “um fio de mágoa na voz”

Tematicamente, não é difícil descortinar os temas dominantes da sua escrita, tão evidentes são as reiteraões a este nível, embora com assinalável riqueza de modulações. Escrita marcadamente autobiográfica e moldada pela referida

¹⁹ *Estátua de Sal*, p. 32, 138, 143, 182.

²⁰ *Estátua de Sal*, p. 167. Depois da designação genológica de “romance”, também surgem outras, como a de “diário”, nesta formulação singular, denotadora de uma assumida porosidade de fronteiras entre os géneros: “Não sei quem foi que disse que um diário equivale a um lento suicídio. Eu não estou a escrever um diário. Estou é a passar para o papel recordações de tempos idos ociosamente misturadas com impressões que me vão surgindo” (p. 81).

²¹ *Estátua de Sal*, p. 167, 172, 111. Ou em outro registo, a escrita aparece como forma insubstituível de “reunir lembranças, rever paisagens, acalantar devaneios” (p. 63).

itinerância, não deixa de apresentar traços estruturantes, como salientado por Paula Morão: “Maria Ondina Braga trata sobretudo de temáticas próprias da escrita intimista como a solidão, o tempo, a memória, a luta perene entre a afirmação vital e a desistência ou mesmo a morte e o suicídio”²². Aliás, como apontado pela mesma crítica, é reveladora a própria semântica pessimista do discurso intitulado de várias das suas obras: *Estação Morta*, *Estátua de Sal*, *Amor e Morte*, *Angústia em Pequim*, *Nocturno em Macau*, etc.

Escrita como forma de sublimação da angústia de uma mulher solitária: “Haverá alguém mais triste do que eu?”. Em outros livros, a escritora apresenta-se como ser melancólico, sem especial apego às coisas, voltada para a morte inevitável, um ser resignado à angústia quotidiana, à “agonia de viver”²³, perpassada pela “esmagadora calamidade da solidão”, enquanto deusa tutelar: “A minha alma queria [“pertencia”, 1.ª ed.] ao mundo calado do alheamento e da solidão”²⁴. Escrita alicerçada numa arte de usar a palavra com absoluta propriedade e correspondente capacidade expressiva, numa constante demanda: “Palavras. A maior parte jamais as pronunciara ou escrevera com exactidão. (...) Tinham-se-lhe entregado inteiras e puras e possuía-as ociosamente, sem paixão.”²⁵.

A estas dominantes, devemos somar ainda a temática amorosa, embora distanciada de uma esgotada tópica pós-romântica: “(...) o tema do amor, ligado ao interdito e à impossibilidade de realização, tudo tratado com grande dignidade e contenção”²⁶. Amor como sentimento congenialmente feminino e geracional? E se o amor que os homens vivem fosse criação da imaginação feminina? “O amor. Era como um filho no seu ventre. Herdara-o das gerações de mulheres que a haviam precedido. Nenhum homem pensasse em lho vir ensinar. O amor era ela.”²⁷.

À mesa de Miss Carol, em *A China Fica ao Lado*, sentam-se as imagens da Tristeza ou da Solidão, tal como acontece em outras obras de Maria Ondina. Para a autora de *Amor e Morte*, a nostalgia do amor é muitas vezes uma forma de fuga à solidão e um modo de dizer a tristeza paralisante e a morte²⁸. E quando se fala da morte, não é necessariamente da morte física, mas antes da “morte também pensada, sentida no desgaste dos sentimentos e no envelhecer irreversível; ou morte no sentido metafórico, sinónimo de frio interior, desolação,

²² Paula Morão, *op. cit.*, p. 745.

²³ *Estátua de Sal*, p. 17.

²⁴ *Estátua de Sal*, p. 18, 172.

²⁵ Maria Ondina Braga, *A Revolta das Palavras*, Lisboa: Bertrand, 1975, p. 70-71.

²⁶ Paula Morão, *op. cit.*, p. 745.

²⁷ Maria Ondina Braga, *Amor e Morte*, Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1970, p. 198.

²⁸ Cf. Maria Araújo Silva (2006), “Maria Ondina Braga: la pensée de la mort ou le deuil inachevé”, *Quadrant*, n.º 23, Université Paul-Valéry – Montpellier III, p. 213-226.

frustração, angústia”²⁹. O sentimento da diáspora pode desencadear também nela o afã da identificação autoquestionadora: “Hoje, todo o santo dia esta perseguição: porque é que vim para tão longe, que destino de andejo é o meu, e quando se me acabará este fadário?”³⁰.

Na arte de contar de Maria Ondina Braga, a crítica tem também salientado a centralidade da sugestão e do mistério, vendo-a como uma escritora de silêncios. Esta *arte da sugestão*, na pertinente classificação de Regina Louro, manifesta-se “no que se diz, no que se cala, na subtileza como o que se diz é dito e no modo como substância e forma se entrelaçam”³¹. Essa poderosa arte de sugerir é indissociável de uma “teoria do segredo” (Paula Morão), que joga entre o dito e o não-dito, tendo imediatas implicações estilísticas e ao nível da técnica da narração. E sobretudo personifica-se habitualmente em mulheres que protagonizam as fábulas narrativas de Maria Ondina Braga, histórias onde se cruzam tempos e espaços, em constantes e erráticos movimentos de avanço e recuo, num puzzle narrativo e memorialístico repleto de sentido, independentemente de haver desfecho ou não.

Com efeito, o mais expressivo na semântica da narração é a omnipresença do mistério e do segredo, que alimentam os diversos e entrelaçados fios narrativos, seja na pintura dos espaços, seja na configuração das personagens. A sedutora magia de uma estética do segredo e do mistério é congenial à escrita de Maria Ondina Braga: cada objecto e sobretudo cada ser humano é um mundo fechado, do qual apenas podemos tentar entrever ou desvendar alguns meandros, persistindo sempre uma indecifrável aura de mistério. Todo o homem tem algo de enigmático, sendo esfinge de si mesmo, como a Ester de *Nocturno em Macau*. E é justamente esse o grande alvo da palavra literária, como a concebe esta escritora – tentativa de decifração do enigma existencial do ser humano, sobretudo a partir de sibilinas vozes femininas.

Como seria de esperar, a recepção de Maria Ondina Braga tem destacado estas dominantes: “Desde logo a crítica saudou a sua subtil arte narrativa, muito pessoal e despojada. O sentimento da solidão e da morte, a consciência desencantada de si e dos outros, a imagem de um mundo agressivo ou indiferente em que as pessoas se chocam ou se desconhecem – eis alguns traços da narrativa de Maria Ondina Braga”³². A própria escritora confessa abertamente a sua rela-

²⁹ Nas oportunas palavras de Jacinto do Prado Coelho, em “Maria Ondina Braga, Amor e Morte”, in *Colóquio/Letras*, 2 (1971), p. 86 (86-87).

³⁰ Maria Ondina Braga, *Angústia em Pequim*, Lisboa: Ulmeiro, 1984, p. 135.

³¹ Regina Louro, “A arte da sugestão em Maria Ondina Braga”, in *Colóquio/Letras*, 101 (1988), p. 64-65 (64-69).

³² João Bigotte Chorão, “Braga (Maria Ondina)”, in *Enciclopédia Verbo – Edição Século XXI*, vol. 5, Lisboa: Verbo, 1998, p. 63.

ção especial com a criação literária como acto de solidão catártico – a fatalidade e a salvação da escrita.

O mesmo crítico João Bigotte Chorão destaca a singularidade do perfil das personagens da escritora, um mundo de *dramatis personae* ou teatro de sombras marcado por certa indefinição e ambiguidade, mas também por um indisfarçável sofrimento, mesmo quando algumas figuras, mesmo femininas, denotam invulgares força e coragem perante a adversidade:

As personagens, de rostos ambíguos ou mal definidos, aparecem e desaparecem como sombras de um mundo espectral a quem nem uma nota exótica dá algum colorido. Deslizam aí, frágeis como canas agitadas pelo vento, mulheres solitárias, que parecem acusar-nos mais pelo silêncio do que pelas palavras. O seu sofrimento, a princípio apenas confessado a meia voz, foi progressivamente ganhando um cunho de revolta, sempre num universo crepuscular e nocturno, povoado de agonias e pesadelos³³.

Narrativas de solidão e de sofrimento, construídas por um estilo tenso e sugestivo; mas igualmente pontilhadas pela observação minuciosa; e ainda enriquecidas por uma tendência ocasionalmente reflexiva. Para Maria Ondina Braga, a escrita pode (deve) ser uma análise ou auto-análise permanente, desgastante e dolorosa, um lento suicídio. No fim de contas, alimentámo-nos da observação constante e das reminiscências que deixaram sulcos afectivos, num entrelaçamento plural de intimidade e de incertezas, de angústias e de debilidades, num mundo ou tecido de afectos dado através de uma apreciável obsessão intimista, com tendência para a iteração do silêncio e para tensão verbal: “Dispo-me e enfio-me na cama sob o mosquiteiro. As minhas sombras comigo. Se tivesse um espelho poderia olhar o medo nas meninas dos meus olhos”; e em outra passagem: “Sinto-me aqui por vezes tão incapaz de me acomodar à vida que chego a ter desgosto de mim”³⁴.

4. Reveladora poética do espaço e dos objectos

Ocupa ainda lugar relevante a descrição impressionista dos espaços e dos objectos – percebidos através dos vários sentidos –, enquanto forma de pintura de uma atmosfera e de decifração do mistério, quer na atenção concedida ao presente, quer na evocação do “mundo denso da infância”, sobretudo no âmbito do espaço da casa, paterna ou alheia, espelham ambiências e evocam pessoas, exprimem sentimentos e revelam comunhões inesperadas.

³³ João Bigotte Chorão, *op. cit.*, p. 63.

³⁴ *Estátua de Sal*, p. 128 e 175.

Com efeito, a arte da escrita de Maria Ondina Braga cativa o leitor pela constante e delicada atenção ao pormenor e às coisas aparentemente simples e banais, postura muito congenial a um certo olhar feminino: gestos e olhares, aromas e cheiros, objectos da casa, árvores e pedras, tantas vezes a compor um “quadro aflito” (“quadro impressionista”, na 1.^a ed.). E a própria voz narrativa tem consciência da expressividade desses pormenores, como uma mera chávêna: “Extraordinário como as coisas, até as mais simples, podem comunicar felicidade ou dor”³⁵. Muitas vezes, nesta estilística expressiva, certos objectos dizem uma atmosfera ou caracterizam uma personagem, erigindo-se assim como “símbolo metonímico”, no oportuno conceito do citado Jacinto Prado Coelho.

Neste capítulo, sobressaem muitas afirmações de teor metaliterário, em que as vozes narrativas reflectem sobre o significado dessa estética do pormenor: “Há aqueles nadas, como sejam a cor das pedras e os desenhos das sombras, a explorarem da minha fantasia os mundos mais recônditos”; e em outro momento: “Vivo já só daquilo de que nenhuma pessoa pode viver – dos gestos, dos sons, das cores”³⁶. Face aos contornos desta poética, críticos como Urbano Tavares Rodrigues não hesitam em traçar da escritora um perfil de “cronista das coisas miúdas”, nestes termos: “Maria Ondina Braga tem o segredo da recriação das vidas banais, dos espaços da monotonia, do quotidiano pindérico e triste, sem horizontes; Maria Ondina Braga tem a vertigem dos universos exóticos, das figuras anómalas, do facto singular”³⁷.

É justamente esta capacidade de conceder atenção ao ínfimo que também permite à escritora aquela admirável capacidade de pintar ou sugerir atmosferas, a partir de elementos como a noite, os livros, a luz, os retratos, os rostos humanos ou até da pedra: “Variáveis em cada terra, as pedras. (...) Quem não sentiu já o sortilégio da pedra?”³⁸. Em discurso apurado e contido num admirável processo formal – dominado pela frase curta e densamente contida –, Maria Ondina Braga sabe, como poucos, explorar as potencialidades da prosa poética, através da fragmentação da narrativa, da emoção vibrátil, da superior selecção vocabular e da musicalidade frásica. Com efeito, nessa poetização da prosa, assume particular relevo o ritmo prosódico, a adjectivação precisa, a fuga à divagação supérflua, enfim, a viagem meditativa ao sentido oculto das coisas. De tudo isto emana um poderoso halo poético, que seduz e embala o acto de leitura.

Ocupa ainda um lugar preponderante na sua escrita a imagética da casa e da infância. A par das áreas envolventes (jardim, quintal, rua), os espaços interiores

³⁵ *Estátua de Sal*, p. 139, 120.

³⁶ *Estátua de Sal*, p. 160 e 180.

³⁷ Urbano Tavares Rodrigues, “Perfil”, in jornal *Letras & Letras*, n.º 19, 5 de Julho de 1989, p. 9.

³⁸ *Estátua de Sal*, p. 139, 140.

da “velha casa”, com seus recantos, móveis e objectos, recordações e fantasmas, pululam e iluminam a narrativa de Maria Ondina Braga, em imagens vivas que compõe uma expressiva e antropológica *poética do espaço*³⁹, indissociável da viva percepção feminina.

As imagens e as vivências de criança, a sensação de aconchego e “o conforto dos tempos da infância”, os “velhos lugares” e a lembrança de certos tipos humanos, alimentam a lembrança e despertam a imaginação: “E de novo a minha memória me lateja de recordações, como um ovo nos últimos dias de choco. (...) Pobres lembranças, porque não nos gostaste? Será que esta minha febre de morte vos fecundou?”⁴⁰.

Definitivamente, em Maria Ondina Braga, sobretudo em *Estátua de Sal*, o acto da escrita é indissociável do labor da memória afectiva, intimista e melancólica: “(...) vivo só daquilo de que nenhuma pessoa pode viver”⁴¹, isto é, do encontro sempre novo com os seres e os objectos, bem como da impressiva lembrança do vivido e do intensamente evocado.

³⁹ Cf. Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, São Paulo: Martins Fontes, 1988.

⁴⁰ *Estátua de Sal*, p. 138.

⁴¹ *Estátua de Sal*, p. 183.

A necessidade poética da inocência e da morte: Cristovam Pavia

Pablo Javier Pérez López¹

Cristovam Pavia (1933-1968), pseudónimo de Francisco António Lahmeyer Flores Bugalho, filho do poeta presencista Francisco Bugalho, apenas publicou um livro de *35 poemas* em 1959 mas a sua voz, uma das mais autênticas e penetrantes da poesia portuguesa do século XX, ficou na memória de muitos leitores e poetas atentos.

Pavia descreve os poetas como “mastigadores do mundo” e toda a sua poética e a sua vida. – há poetas em que vida e poesia são indistinguíveis e costumam ser esses os verdadeiros – foi exactamente um mastigar o mundo assumindo a poesia como marginalidade e isolamento, como a actividade invulgar de revelação da identidade e do conflito inerente ao próprio ser do humano. A crise de identidade, a necessidade da inocência, a necessidade dum retorno à natureza são os três elementos essenciais da poética de Pavia.

Nessa revelação impossível da identidade perdida, da pureza e da inocência existe um constante fracasso ou uma impossibilidade de chegar novamente à que foi a sua única identidade assumida como própria: a infância, a sua animalidade, a sua ausência de dor e de lucidez. Um absoluto para além da indistinção do indivíduo com o mundo que está nas crianças, no menino que fomos e nos animais. Lembro-me aqui de duas citações que parecem pertinentes: “Que somos, afinal para pretender penetrar o segredo do absoluto?”² diz Antero de Quental, o que me faz lembrar aquela passagem em que Fernando Pessoa descreve o homem como “um insecto cego e inane zumbindo contra uma janela fechada”³.

¹ Universidad de Valladolid.

² Antero de Quental, *Cartas*, vol. II, Lisboa: INCM, 2009, p. 84.

³ “Nay, what is man himself but an inane blind insect buzzing against a closed window?” *Prosa íntima de de Autoconhecimento*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 29.

Parece intuir o nosso poeta, tal como o próprio Caetano, que qualquer tentativa de esclarecimento da Verdade, do Absoluto não poderá ser respondida senão com a terra, no seu sentido da vida e especialmente da morte. É essa necessidade de recuperação dum infância morta, do menino que fomos, dum sentido perdido, o que parece estar presente em todo o impulso criador de Pavia com esta certeza inicial: “este sentir e pensar /só serve para arrelias”⁴ (p. 17). A dor da lucidez e a autodestruição a ela associadas são evidentes em todos seus traços poéticos.

Terá sido o falecimento prematuro do pai o momento em que a morte se revela no jovem poeta e com ela o seu sentido trágico, assim como a impossibilidade da recuperação da felicidade da infância passada no Alentejo, em Castelo de Vide, lugar constantemente evocado nos seus poemas.

Não concluiu Filologia Alemã, faltava-lhe escrever a sua tese sobre Rilke⁵, poeta que muito o terá influenciado. Pavia poderia considerar-se sem qualquer receio do exagero – tal como afirma José Bento – como “a mais funda expressão mística da poesia portuguesa da segunda metade deste século”⁶ (penso apenas neste ponto noutro poeta que também mereceria tal epíteto: Daniel Faria). E isto foi possível apenas com um livro publicado em 1959 e depois reeditado no “Círculo de Poesia”, em Março de 1982, e que inclui, para além dos já ditos 35 *Poemas*, poemas esparsos e inéditos. Contou esta edição com a colaboração de Pedro Tamen, António Osório, António Luís Moita, José Bento e João Bénard da Costa, Nuno de Bragança, Nuno Cardoso Peres e Vasco Roxo Cabral, na concessão de inéditos e de dados biográficos, tendo em conta que muitos deles foram amigos íntimos do poeta. Bastará um poema de António Osório para compreender muita da intimidade humana (e portanto da poética) do nosso autor:

REQUIEM PARA CRISTOVAM PAVIA

Não era um grito, um rouco grito
Que te despertasse, o que para ti quero.
Mas dirimente serenidade,
Saber-te tranquilo, adolescente,
Intacto para o recomeço,
Voltar aos teus dezasseis anos
Que já doíam, dever-te novo
A pureza quase religiosa de teus versos.

Davas-te como se evolva,
Ardedno, exalante, o âmbar.

⁴ De todos os poemas de Pavia: Cristovam Pavia, *Poesia*, Lisboa: Moraes Editores, Círculo de Poesia, 1982.

⁵ “o conhecimento da poesia de Rainer Maria Rilke permitiu-lhe encontrar alguns dos seus versos mais profundos”. José Bento, “Sobre a poesia de Cristovam Pavia”, in *Poesia, op. cit.*, p. 15.

⁶ *Idem*, p. 22.

Tímido, desgraçadamente tímido,
Olhos de verde-alga
Frágil, por isso te mataste.
Temias um algoz. Hospedaste
Um morto, teu pai.
Tudo para ti se conmutava em Deus.

A teu lado caminhava a tristeza,
Pus oleoso. Não é um grito,
Um rouco grito de ressurreição:
Apenas deter –como folhas que preservaras,
Seda enrugada, dentro de um livro –
O sorriso e os olhos afectuosos
Que buscavam na infância e em Castelo de Vide
– a tua terra arterial e catre, laje⁷.

Ocorrem-nos alguns nomes de poetas portugueses após a leitura dos poemas de Cristovam Pavia: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Teixeira de Pascoaes, Camilo Pessanha, José Régio, Carlos Queiroz... são estes poetas da tradição portuguesa que terão influenciado a poética de Pavia. Ele próprio chega a aceitar estas influências nas suas cartas de juventude ao seu mestre José Régio, que, em carta ao jovem poeta, e quase que rilkeanamente, afirma:

as escolas, o prestígio de certos modelos em voga e um intelectualismo por vezes exagerado fazem, frequentemente, das peças poéticas de hoje em dia mais exercícios literários do que verdadeiras peças poéticas. Agrada-me que tu te mantenhás tu, dando natural expansão à tua sensibilidade e sem pretensões que, nos poetas muitos novos, raramente deixam de ser mau sinal⁸.

António Ramos Rosa, outro dos grandes poetas portugueses do século, também afirmou em Pavia uma “sensibilidade lírica e religiosa de grande delicadeza e autenticidade”⁹. Uma sensibilidade paradoxal na sua religiosidade que por vezes parece pagã e outras cristã, e na qual, tal como afirma Nuno Bragança, a sua grande revelação é a importância que a morte tem numa escrita lúcida: “o escritor Cristovam Pavia reteve uma recordação suficientemente honesta para,

⁷ António Osório, *A luz fraterna*, Assírio & Alvim, 2009, p. 177-178. Cf. *O dom da perfeição em Cristovam Pavia*, Vozes íntimas, Assírio & Alvim, 2008, p. 63.

⁸ Cf. Carta de José Régio a Cristovam Pavia, Cit. in da Cecília Rocha Gomes, *Uma voz serena de infância: em 35 Poemas de Cristovam Pavia*, Porto, Edição de autor, 2003. p. 15

⁹ António Ramos Rosa, *Líricas Portuguesas*, 4ª série, Lisboa, Antologias Universais, Portugalíia Editora, 1969, p. 91.

pensando nele, reconhecer que a literatura é forte como a morte – portanto respeitável. Mesmo quando o escritor morre como uma mulher com feto assassino, por desmesurado”¹⁰.

Muito se tem pensado também a respeito do lugar que a sua poesia poderia ocupar nos esquemas geracionais da poesia portuguesa. Quem talvez melhor soube pensar esta questão foi José Bento, que afirmou que “a sua poesia é uma continuação e uma superação do espírito da *presença*”¹¹. Como é natural, Pavia, filho de um poeta *presencista*, e tendo colaborado em revistas como *Távola Redonda* ou *Árvore*, terá partido do espírito da *presença* para afirmar uma nova singularidade, a necessidade de confrontar a poesia compreendida como instrumento político e social e a “atmosfera mental onde irrompem o ceticismo perante as utopias, o pessimismo, por um lado, e a acentuação da singularidade, da individualidade, frequentemente derivando para as formas extremas de solipsismo, por outro”¹².

Uma evidente influência de Mário de Sá-Carneiro, especialmente na última fase da sua obra poética, é clara na poesia de Cristovam Pavia. Não apenas na conceção da morte como libertadora, mas também na compreensão do problema do eu/outro, da outridade impossibilitadora da vida, do eu-outro, da impossibilidade de conciliação entre o eu poético e o eu *civil*, e no cansaço existencial exprimido na criação poética. Este problema, a questão da alteridade, é especialmente relevante no poema *Requiem*, que tem sido considerado por muitos críticos o ponto alto da obra poética do nosso autor:

Essa mesma “alteridade” do sujeito no passado é perceptível num dos mais conhecidos poemas de Cristovam Pavia, “Réquiem”[...], desde logo na dedicatória: “(ao menino morto, eu próprio)”. A circunstância de o sujeito poético no presente afirmar, na última estrofe, a sua total identificação, a sua fusão com o “menino” que julgara “morto”, não anula a vida própria do sujeito no passado, outro até pelo estatuto de dedicatória que, a nível paratextual, lhe é atribuído¹³.

Um ser anónimo, inadaptado, para quem a abdicação se apresenta como a única possibilidade e o desejo purificador da morte, se configura como enunciador da incompatibilidade e da irrecuperabilidade da identidade desejada e essencial. A morte era a única maneira de unir-se ao menino que ele foi. Parece esta a certeza imediata que fica após a leitura de todos seus versos, mas tal como indica

¹⁰ Nuno Bragança, “Carta Aberta ao Menino vivo, Ele Próprio”, in *O Tempo e o Modo*, n.º 64-65-66, Lisboa, Outubro-Dezembro de 1968, p. 996.

¹¹ José Bento, “Sobre a poesia de Cristovam Pavia”, *Ibid.*, p. 15.

¹² Fernando J. B. Martinho, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, 1996, p. 17.

¹³ Fernando, J. B. Martinho, *op. cit.*, 1996, p. 251.

quem foi seu mestre – José Régio – existe, além da já tradicional saudade da infância, um tratamento excepcional desta temática:

O mundo mais próprio aos 35 *Poemas* é o da infância, e não há nisto novidade de maior. Saudades da infância, desespero de a ter perdido e vontade angustiada de reviver – são comuns a muitos poetas. Em Cristovam Pavia, porém, se rejuvenesce o tema não só pela excepcional acuidade com que é vivido, não só pela modernidade com que é expresso, como pelas circunstâncias muito peculiares em que se desenvolve¹⁴.

Parece claro que a morte prematura do pai terá revelado ao poeta a morte da sua infância: “é a imagem da morte (provavelmente do pai) que revela ao poeta a morte da sua infância”¹⁵. Mas qual será essa novidade no tratamento e na vivência dessa inocência perdida e dessa infância morta? Radica, sobretudo, na necessidade de voltar a essa infância morta precisamente através da morte que é desejada e com a qual, em constante diálogo, se estabelecem os mais brilhantes momentos poéticos do seu canto. A enunciação desta conclusão, radical, e ao mesmo tempo pagã, uma espécie de ascensão terrestre, revela este paradoxo existencial do nosso poeta: “Só há saída pelo fundo” (p. 67). José Bento descreve muito bem este momento: “A aceitação e exaltação do sofrimento é uma tentativa de aniquilação, uma fuga a um presente de queda, após a destruição da infância e um movimento de ascese para alcançar a pureza perdida e que só a morte permitirá encontrar”¹⁶.

Mas, ao mesmo tempo, nessa saudade radical duma infância perdida também aparece este paradoxo¹⁷, não apenas no sentido da geometria invertida da busca poética, como também na consciência de que esta saudade, como outra qualquer, sendo presença do ausente, faz com que o poeta transporte ainda consigo a inocência que parecia perdida. Inocência na dor da lucidez mas inocência, alma pura.

A poesia de Pavia nasce duma contínua consciência de uma vontade da inocência como condição da existência. A sua poesia é religiosa, por ser essencialmente uma poesia procuradora de sentido: “dar sentido aos meus dias” (p.18). Uma poesia será religiosa enquanto procura tecer sentidos, *religare*. Do mesmo modo esta necessidade de “dar sentido” acaba por não encontrar correspondência nem na vida nem no canto poético. O canto revela o vazio: “Há

¹⁴ José Régio, “Cristovam Pavia e os 35 Poemas”, in *O Primeiro de Janeiro*, “Das Artes, das Letras”, Porto, 29 de Janeiro de 1969, p. 8.

¹⁵ José Bento, “Sobre a poesia de Cristovam Pavia”, in *Poesia*, op. cit., p. 23.

¹⁶ *Idem*, p. 26.

¹⁷ “Requiem”, um dos mais conhecidos poemas de Cristovam Pavia, extrai a sua enorme força de um paradoxo: a verificação de que o menino, ele próprio (reminiscente de Sá-Carneiro), que julgava “morto”, afinal ainda permanecia vivo no seu íntimo, com ele se confundindo. Fernando Martinho, “Prefácio”, in *Cristovam Pavia, Poesia*, ed. D. Quixote, 2010.

momentos em que o canto não redime / A vida cansada, vazia de amor e de esperança” (p. 18).

Esta revelação do sofrimento terá que ver com a natureza do próprio e verdadeiro canto. Se pensamos no *Orfeu Rebelde* de Miguel Torga, e nos seus últimos dois versos “Canto, sem perguntar à Musa / Se o canto é de terror ou de beleza.”, poderemos compreender esta questão mais profundamente. Se, tal como afirmou Alberto de Lacerda, “A arte é a vida a tomar consciência de si própria”, neste sentido o canto poético, procurador de sentido e entregue à lucidez, é o espelho sem rosto em que se anuncia a morte como libertadora.

“Odeio a vida por amor a ela”, disse Bernardo Soares. Alguma presença desta experiência ecoa também em Pavia, na medida em que se expressa uma exaltação da vida apesar do sofrimento ou mesmo por causa deste. Busca do rosto esquecido, perdido: “O dia em que, em fim, me encontre” (p.21). Eis aqui o cansaço do qual o *Poema vespéral* será o mais claro exemplo. Nele lemos: “[...] Estou muito cansado. / Só interessa ir para a cama / E dormir... / Dormir bem” (p. 101). Versos que se aproximam do conhecido poema de Sá-Carneiro, “Vontade de dormir”, em que se exprime uma associação entre o sono e o desfecho de um percurso: “Quero dormir / Ancorar”¹⁸.

Para além desse imaginário do menino morto, os animais são símbolos essenciais na poesia de Pavia. O cão, um cão concreto, da sua infância, é lembrado em vários poemas como sendo exemplo perfeito, em conexão com o menino, do espírito da terra, por ter precisamente “os olhos cheios de aceitação” (p. 94). “Há de haver sempre meninos a chorar ao pé do velho cão morto” (p. 99), escreve

¹⁸ Mas o cansaço e o sofrimento dos poemas não se verifica apenas nos poemas, como poderemos perceber em muitas das cartas por ele enviadas a José Régio. Nelas se descrevem os problemas psiquiátricos e a manifestação do desespero, que anunciavam o suicídio:

Da cabeça é que não tenho andado nada bem, como já vai sendo costume. Têm sido raros os momentos desanuviados. Uma espécie de diabinhos cá por dentro põem-me a cabeça em água, tira-me a paciência [...] Não tenho escrito (carta de 31/12/1951).

Parece que em vez de melhorar, pioro: inibições de falar, de reagir, de estar natural, do mínimo desembaraço; e outras coisas mais graves: Não deixar vícios, estar a fechar-me cada vez mais, a ficar medíocre, grosseiro e árido, sem vocação para nada (carta de 15/05/1954).

Depois de muitos momentos horríveis, estou agora triste, triste, triste. Vou sem esperança. Parece-me que não é «o princípio do penúltimo capítulo» (como disse uma vez o Luís o meu amigo, a respeito da vida dele) mas o princípio do epílogo. Sinto-me um Hölderlin de centésima categoria ou um Sá-Carneirozinho sem coragem (carta de 28/07/1962).

Tenho vivido num desespero sem saída, num pesadelo, numa degradação. Não sei o que se irá passar, nem me parece que tenha forças para afrontar esta medonha curva do destino que agora talvez exigiisse uma solução extrema. Enfim (carta de 23/09/1962).

Não me sinto bem, tenho vindo num processo («de monstificação») degradado e degradante, movediço, exausto, perdendo pé. Nem conseguiria já uma tentativa de descrição ou análise do que se tem passado comigo. Tem parecido inelutável, e ao mesmo tempo não posso deixar de encontrar um fraco pecaminoso de negativismo e «suicídio» (carta de 30/08/1968). *apud* Cecília Rocha Gomes, *Uma voz serena de infância em 35 Poemas de Cristovam Pavia, op. cit* p. 44-45.

Pavia. E nessa vontade de aceitação que implica sofrimento está a raiz profunda desta poesia: “E depois não interessa o que virá. / Creio neste amor angustiado” (p. 50).

Algum tipo de ascetismo, de estoicismo, de paganismo ou até de cristianismo parece existir nesses poemas. Este é o labor do poeta, viver sem inocência ou tecer uma nova inocência – penso aqui no poeta chileno Gonzalo Rojas, que costumava falar de *reniñez* –, viver sem fazer realidade o sonho. É justamente por isso que o poeta não pode compreender o amor sem pureza e escreve que “O nosso amor é todo alma” (p. 72). Poderia parecer, como de facto é, que o verdadeiro poeta, o poeta mais essencial, precisa de viver só com a alma. Precisa duma pureza impossível. Serão esta necessidade da terra e esta necessidade da pureza desejos irreconciliáveis? Está aqui presente algo da impossível conciliação do paganismo e do desejo transcendente do qual, em grande medida, se constitui muito do poetizar português.

Dessa pureza do “menino / das pálpebras tombadas” (p. 33), dos meninos que não precisam da linguagem para estar no mundo, para *ser* mundo, para terem a dor da lucidez que impõe a consciência e ainda mais a sensibilidade poética compreendida como dupla consciência:

Meninos sem palavras, que alegria!
Distraídos demais p’ra sermos dois...
Nas tuas mãos o aroma das glicínias.
O céu azul aonde pairam asas... (p. 53)

Mas estamos perante um autor que ultrapassa a dimensão de um simples poeta da natureza, que se ocupa de “algo de mais profundo que também descobrimos em Nobre, ou Pascoaes, ou Torga, ou Eugénio de Andrade e, por vezes, no próprio pai, Francisco Bugalho: a terra como mãe, no sentido primevo ou primordial, algo de vivo, sangue e carne”¹⁹.

Neste “Regresso ao Paraíso”, manifestação de um gesto de voltar à terra dá-se, tal como em Caeiro, uma consubstanciação:

Descer ao mais “fundo” da terra, exprime o desejo de regressar ao útero materno, ao seio da terra-mãe. Alexandre Pinheiro Torres, a este propósito, sublinha que: se Pavia já procurava fundir-se com a própria terra, tornar-se um átomo dela, num desejo incontrolável e irresistível pela perda de si, pela sua extinção, a atracção poderá tornar-se ainda mais aguda, mais urgente ou mais imperiosa, perante aquela parte da terra que mais inequivocamente conota o atributo da imensidade ou da profundidade²⁰.

¹⁹ Alexandre Pinheiro Torres, “A poesia de Cristovam Pavia”, in *Ensaaios Escolhidos II, Estudos sobre as Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, 1990, p. 227-298, 241.

²⁰ *Ibid.*, p. 248-249.

Em boa parte dos poemas de Pavia encontramos reminiscências caerianas. Não apenas pelo panteísmo, o ideal de regresso à natureza, o tipo de tratamento destas temáticas, mas também pelas expressões que em várias ocasiões se aproximam bastante de alguns dos versos do mestre Caeiro:

Trago-Vos a alegria dos campos...
A claridade do céu azul reflectido nas águas...
Trago-Vos o meu amor natural e fresco
Entre as outras flores... (p. 37)

E pôr-me de joelhos e beijar a terra húmida... (p. 38)

E apesar de tudo volto à minha ternura de menino
E a luz e os sons vêm como há muito não vinham!
Anda no ar aquele sentido que as coisas emanavam
Nem triste nem alegre, e tão alegre e tão triste! (p. 40)

A tarde declina com uma luz ténue.
Estou grave e calmo.
E não preciso de ninguém
Nem a luz da tarde me conmove: entendo-a.
Até as imagens me são inúteis porque contemplo tudo.
[...] (p. 41)

Sem saudade e sem esperança
Pousei os olhos na relva descansada...
E naquele momento
Fui feliz. (p. 110)

Como já se assinalou, a caracterização da morte como pulsão libertadora remete, em alguns pontos do livro, para versos de Sá-Carneiro ou de Antero. Seja de forma explícita ou implícita, o diálogo com a morte, como no caso de outros poetas verdadeiramente órficos que procuram a essencialidade, o canto intacto ("... soltar uma canção intacta.", p. 66), puro e dialogado com a ausência desejada, está muito presente:

Com tuas mãos firmes, sérias,
Com tuas mãos de criança
Que parecem cabritinhos,
Mãos de mãe e folhas de árvore
Nascidas em algum rio,
Frescas e claras, tão cegas...
Vem depressa, sem demora,
Vem rasgar-me as cicatrizes! (p. 60)

Na noite da minha morte
Tudo voltará silenciosamente ao encanto antigo...
E os campos libertos enfim da sua mágoa
Serão tão surdos como o menino acabado de esquecer.
Na noite da minha morte
Ninguém sentirá o encanto antigo
Que voltou e anda no ar como um perfume...
Há-de haver velas pela casa
E chalés negros e um silêncio que eu
Poderia entender.
Mãe: talvez os teus olhos cansados de chorar
Vejam subitamente...
Talvez os teus ouvidos, só eles ouçam, no silêncio da casa velando,
Uma voz serena de infância, tão clara e tão longínqua...
E mesmo que não saibas de onde vem nem porque vem
Talvez só tu a não esqueças. (p. 65)

Poderemos portanto observar, em conclusão, que somos colocados por estes poemas ante um poeta afogado pela necessidade implacável de inocência e da morte que só possuem os poetas autênticos. Os poetas perdidos: os poetas sem rumo²¹ que procuram um mar com sentido.

²¹ "Um barco sem velas / E sem rumo / Singrando um mar de fumo, Mas descobrindo estrelas... / Nisto me resumo" (p. 71).

Reflexões sobre o experimentalismo de Ernesto Manuel de Melo e Castro

Ana Cristina Joaquim¹

A poesia está sempre no limite das coisas. No limite do que pode ser dito, do que pode ser escrito, do que pode ser visto e até do que pode ser pensado, sentido e compreendido. Estar no limite significa muitas vezes, para o poeta, estar para lá do que estamos preparados para aceitar como possível²

(...) quando as palavras dizem, elas estão no campo do possível. Mas quando as palavras dizem o silêncio, elas dizem o que é provável que se possa dizer com elas: estão no campo das probabilidades do dizer.³

Apresentação

Ernesto Manuel Gerales de Melo e Castro (Covilhã, 1932) é um nome fundamental para o estudo da poesia contemporânea e indissociável da Poesia Experimental Portuguesa, não apenas porque desde 1960 direcionou sua produção poética para a experimentação visual e sonora (seu *IDEOGRAMAS*, de 1962, foi o livro que inaugurou a Poesia Concreta em Portugal, e seu primeiro trabalho em videopoesia, *RODALUME*, datado de 1968, é considerado pioneiro nessa vertente criativa), mas, ainda, porque atuou como o maior criador e divulgador da base poética do experimentalismo português, tendo produzido, ao longo

¹ Universidade de São Paulo.

² CASTRO, E. M. de Melo e, *Poética do Ciborgue*, Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p. 83.

³ CASTRO, E. M. de Melo e, *O próprio poético: ensaio de revisão da poesia portuguesa atual*. São Paulo: Quíron, 1973, p. 9.

deste enorme percurso que ainda hoje rende criações bastante inovadoras, uma diversidade de ensaios elucidativos de suas práticas⁴.

Se digo que Melo e Castro é nome fundamental para o estudo da poesia contemporânea, essa informação não deve passar pelos olhos do leitor como mera muleta introdutória. Recorro, então, a um trecho que inicia seu ensaio intitulado *Como se é contemporâneo* que me parece bastante adequado para dar a dimensão do significado que pretendo: “Ser contemporâneo é estar com o tempo. Mas como se está com o tempo? Ou o que pode significar estar com o tempo?”⁵. Ora, à afirmação, aparentemente simples, sucedem interrogações suficientemente complexas para que a simplicidade inicial seja imediatamente desfeita. Creio que é mesmo mediante a complexidade para a qual apontam as interrogações que podemos pensar a maneira como Melo e Castro *está com o tempo*, a começar pela síntese que o poeta promove entre subjetividade e objetividade. Quando digo subjetividade, me refiro, para o presente propósito, ao lirismo tal como é tradicionalmente propagado (muito calcado na ideia de que a percepção individual, mobilizada pela história particular – memórias, experiências e a sensibilidade própria que se vai elaborando ao longo de uma vida –, é o elo central entre indivíduo e criação). Quando digo objetividade, me refiro à realidade exterior, aos acontecimentos historicamente condicionados, que necessariamente afetam o modo como o indivíduo se relaciona com seu meio. Essa síntese entre subjetividade e objetividade, que sublinho como fator de importância na poética de Melo e Castro, está presente, de algum modo, em qualquer atividade artística, uma vez que a afecção resultante do contato do indivíduo com a realidade exterior é inevitável. A diferença que me parece relevante no caso de Melo e Castro, se deve a um certo equilíbrio que o poeta alcançou entre subjetividade e objetividade (que em grande parte dos poetas se manifesta como seu oposto, ou seja, prevalece o desequilíbrio, sendo a subjetividade o argumento de maior peso na balança criativa); facilmente notável, se atentarmos para o dado tecnológico que permeia o seu modo de relação com a arte. A realidade exterior, isto é, as determinações do momento histórico atual, ganham relevo em sua poética mediante o impacto que suscita a incorporação da linguagem tecnológica na prática criativa. Creio

⁴ Em entrevista à *Revista Desassossego*, Melo e Castro fala das suas motivações como ensaísta: “Eu próprio me tornei teórico e crítico com o intuito de elucidar os leitores portugueses, então totalmente despreparados e, por isso, resistentes e intoxicados por uma crítica não rigorosa chamada ‘impressionista’ que predominava nos jornais e revistas portuguesas. Mas também para fazer frente quer ao obscurantismo da censura do regime ditatorial de Salazar tanto quanto ao pendor ideológico reducionista do Neorrealismo. Desconstruir, inventivamente os discursos opostos destes dois totalitarismos, foi sem dúvida um dos objetivos da Poesia Experimental Portuguesa.” (CASTRO, E. M. de Melo e. & JOAQUIM, Ana Cristina. “Entrevista com o Poeta Experimental Ernesto Manuel de Melo e Castro”. *Revista Desassossego*, São Paulo, n.º 9, p. 181-197, junho de 2013).

⁵ CASTRO, E. M. de Melo e. *Poética do Ciborgue*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p. 150.

que a decorrência deste relevo (relevo que, não raro, é recepcionado com certo mal-estar – e a isso voltaremos logo adiante) está implicada no fato de que a poesia, aliada à tecnologia, transpõe os limites a partir dos quais, usualmente, se define.

Este ensaio divide-se em dois momentos. Com o intuito de melhor entender de que modo essa síntese entre subjetividade e objetividade ocorre no seu percurso, creio que seria apropriada uma rápida incursão pela *Poética do Ciborgue*, título do mais recente livro de ensaios do poeta, em que encontramos as bases de seu experimentalismo cibernético, o que farei num primeiro momento. Após esse percurso de exposição da sua poética, passarei, num segundo momento, a uma análise interpretativa de *EU ÍNDICE N*, texto repleto de inovações em que facilmente se faz possível reconhecer os elementos de sua poética.

1. Das expansões possíveis

De todas as possibilidades perceptivas de que se reveste a criação literária e dos modos como esta percepção se constitui, de maneira mais ou menos evidente, por meio de uma operação de síntese entre mundo subjetivo e mundo objetivo (na recente história das artes, especialmente enfatizada pelas vanguardas do início do século XX: o Futurismo mediante a ênfase na velocidade, o Cubismo mediante o perspectivismo visual, o Surrealismo mediante o rompimento com a lógica cartesiana – apenas para citar alguns dos movimentos que operaram com uma grande transformação na forma de relação com o mundo), parece-me que o experimentalismo português é uma das possibilidades que, hoje, mais enfaticamente, promove uma inovação nos modos de conceber a escrita, chamando a atenção para a contemporaneidade da síntese que promove entre sujeito e objeto. Fato este que redundará numa provocação ao leitor de maneira a descondicioná-lo em relação às formas habituais de recepção literária, geralmente centradas numa interpretação conteudística que leva em grande consideração a figura do autor. Ora, a *poética do ciborgue* para a qual chamamos a atenção, certamente não despreza o conteúdo imanente a qualquer formalização (se é que ainda se faz possível pensar em termos de forma e conteúdo...), mas atenta para o caráter perceptivo que advém de uma nova e inusitada elaboração literária, no sentido mesmo de uma ampliação nos modos de acessar o conhecimento e reformular a visão de mundo. Tampouco despreza a figura do autor, apenas desloca a sua importância, seja para o mundo extratextual, seja para o enfrentamento a que o autor se predispõe diante das novas tecnologias:

À tentação da pergunta *mas afinal onde fica o eu do poeta?* Deve responder-se: *fica onde sempre esteve, isto é, no eu do poeta.* Mas agora esse eu

encontra-se potenciado pela sinergia com a máquina o que vai marcar não só a dinâmica do processo criativo como as características poéticas das imagens assim obtidas. Essa sinergia é o princípio do que hoje se chama *ciborgue*⁶.

Não podemos deixar de atentar para o termo *sinergia* utilizado pelo poeta. Conforme consta no *Dicionário Houaiss* da língua portuguesa, a primeira acepção do vocábulo provém da fisiologia: “ação associada de dois ou mais órgãos, sistemas ou elementos anatômicos ou biológicos, cujo resultado seja a execução de um movimento ou a realização de uma função orgânica”. Ora, é exatamente o ciborgue colocado em evidência; uma visada poética em que a máquina é apropriada como extensão do corpo humano, como continuidade das mãos que a tocam (se pensamos por continuidade espacial, enfatizando o membro do corpo humano mais diretamente associado à escrita), mas também uma extensão do cérebro, uma vez que os sistemas operacionais da máquina contribuem com a forma de estruturar a criação, ampliando, desse modo, as possibilidades de intervenção poética.

Retomando a ideia do mal-estar implicado na recepção de sua obra, importa dizer que Melo e Castro está atento às dificuldades de inserção das tecnologias digitais nos meios literários, que na maior parte dos casos se reconhecem – diriam – como o último bastião do humanismo num mundo já tão corrompido pelas máquinas... , e com o intuito de desfazer tais dificuldades, busca no próprio humanismo, ou melhor, no homem como medida de todas as coisas, o seu argumento mais eficaz:

Os textos e poemas concretos feitos pelos computadores não são melhores que os textos dos poetas, mas tirou-se definitivamente a limpo (...) que só os poetas sabem fazer textos criadores e poemas concretos, usem eles que instrumento for: um lápis ou um computador⁷.

Nota-se, por um lado, a relativização da máquina como instrumento determinante do resultado criativo, uma vez que o poeta continua a ser o eixo motriz da elaboração poética, mas nota-se, por outro lado – e aqui reside a novidade – o que se faz óbvio apenas mediante a citação: a máquina colocada à disposição da prática criativa, isto é, um novo instrumento (certamente não neutro, como não são neutros a tinta óleo ou o giz pastel no resultado plástico...), que potencializa os modos de relação com a criação poética.

Justamente por ter em vista essa resistência diante dos media digitais, é que Melo e Castro propõe a seguinte reflexão no prefácio de seu livro de ensaios:

⁶ CASTRO, E. M. de Melo e. *Poética do Ciborgue*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p. 21.

⁷ CASTRO, E. M. de Melo e. *Poética do Ciborgue*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p. 33.

Estamos agora numa situação na qual este livro pode ser considerado como oportuno pois nele se trata de traçar um caminho possível para uma *arte digital*, justamente quando a mídia digital está despertando a atenção de todo o mundo... principalmente pelas razões erradas. Mas desde há muito, tenho a certeza de que existe um percurso positivo dessa mesma comunicação digital contrariando uma fácil tendência para descartar apenas os dificilmente evitáveis efeitos de *desastre*, contidos em todas as tecnologias. Por isso, nestes meus textos insisto na coerência de processos inventivos e poéticos que, por si só, abrem perspectivas que contrariam os referidos efeitos negativos para os indivíduos e as sociedades⁸.

A ousadia formal empenhada pelo poeta expande, inevitavelmente, o nosso olhar para o mundo, sendo essa expansão a consequência da transformação que a poesia opera na nossa percepção: “Julgo ser este o modo de agir próprio à poesia: uma pequena ação, um ruído, que é capaz de coelaborar catástrofes emocionais que são novas ordens na percepção do mundo, das sociedades e de nós próprios.”⁹.

Há ainda um fator que merece evidência: o acaso, valorizado e acolhido por Melo e Castro como componente do ato criativo, diferentemente do que suporia uma visada simplista que reduzisse a inclusão tecnológica sob o prisma da exatidão e da matematização do poema. O contrário disso é mais provável: a tecnologia na função de instrumento criativo, combinada a outros fatores, acaba por contribuir para a geração de acasos, e estes, por sua vez, contribuem para o enriquecimento do poema. “SERENDIPITIA: Faculdade de fazer felizes encontros casuais”, lemos em um de seus ensaios e, adiante: “a máquina como extensão do homem, como instrumento capaz de aumentar a capacidade humana para fazer felizes encontros casuais – isto é, aumentar o teor e a frequência da comunicação e o entendimento entre os homens”¹⁰. É o que se nota no comentário referente à elaboração de *Quatro Cantos do Caos*, longo poema publicado em plaquete, *quase todo escrito diretamente no computador*:

(...) no terceiro Canto a luz solar que entrava pela janela, começou a diminuir de intensidade porque era ao anoitecer. Eu continuei a digitar o poema até ficar quase sem luz. Como sou um mau digitador comecei a fazer erros sem dar por isso, trocando letras, pondo letras indevidas, pondo letras a mais etc. Mas, em vez de corrigir essas perturbações létricas, eu admiti-as como neologismos e contribuições do acaso que se manifestou através da

⁸ CASTRO, E. M. de Melo e. *Poética do Ciborgue*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p. 9.

⁹ CASTRO, E. M. de Melo e. *Poética do Ciborgue*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p. 48.

¹⁰ CASTRO, E. M. de Melo e. *Poética do Ciborgue*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p. 30.

luz solar. Esse trecho do poema foi, portanto, escrito com a colaboração do sol poente! A diagramação não foi alterada e foi conservada a estrutura estrófica de tercetos de rima branca. O quarto Canto é um sintético poema visual¹¹.

Nesse mesmo sentido, a notação contida em “Parágrafos posteriores”, ao fim do mesmo poema: “O autor também não sabe em que momento desse ciclo a escrita aparece a negro sobre o branco do papel ou da tela do computador e sob que formas as letras formam ou disformam as palavras, e o que elas inevitavelmente dizem”, e continua: “Só o verbo que já foi inicial, será provavelmente também final, enquanto se desfigura, tanto na comunicação como na incomunicação”¹², certamente, numa dupla alusão, que inclui não apenas a menção ao acaso, conforme supracitada, mas também uma reflexão que aponta para essa espécie de intransitividade do discurso poético, de modo que a prática experimental compactua com a reflexão que sustenta qualquer forma de manifestação poética.

Os meios tecnológicos, de acordo com essa visada poética, passam por uma revalorização, e o prefixo que antecede o termo “valorização”, tal como grafiei, tem um sentido muito preciso: o de redimensionar a “função” da tecnologia (e, portanto, o juízo que dela se faz) ao agregá-la na reflexão e na prática da escrita criativa, uma vez que os meios tecnológicos deixam de ser valorizados pela função utilitária que exercem no mundo extraliterário. Há um ponto que merece atenção no que se refere à essa recontextualização dos meios tecnológicos: diz respeito à criação de novos mitos.

Conforme um longo ensaio que Melo e Castro dedica à Fernando Pessoa, lemos a respeito dos

(...) agentes da interação entre a ciência e a arte, tanto quanto das relações entre tecnologias e obras de arte. Relações estas que consistem na produção de novos mitos, que não poderão culturalmente deixar de estar relacionados com os velhos mitos greco-latinos e assim se constituindo num Neopaganismo que se manifesta e já nos envolve¹³.

Em outro contexto, o poeta mostra de que modo a tecnologia pode ser lida em paralelo com os mitos clássicos nos quais nos reconhecemos:

¹¹ CASTRO, E. M. de Melo e. & JOAQUIM, Ana Cristina. “Entrevista com o Poeta Experimental Ernesto Manuel de Melo e Castro”. *Revista Desassossego*, São Paulo, n.º 9, p. 181-197, junho de 2013.

¹² CASTRO, E. M. De Melo e. *Quatro Cantos do Caos*. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2009, p. 19.

¹³ CASTRO, E. M. de Melo e. *O paganismo em Fernando Pessoa*. São Paulo: Annablume, 2010, p. 125.

(...) as grandes aspirações universais e mitos civilizacionais do Homem têm vindo a ser realizados tentativamente pelos inventos tecnológicos (...). Assim com o mito de Ícaro, que personifica o desejo humano de voar e de vencer a gravidade terrestre, cuja resposta tecnológica é a aviação e as viagens interplanetárias. Ou o mito de Hermes, no desenvolvimento, aceleração e sofisticação dos meios de transporte e de comunicação, ao ponto de hoje vivermos envoltos numa informoesfera (...) ¹⁴.

e afirma, inclusive, uma coincidência entre a importância que as metamorfoses e transformações assumem tanto nos meios tecnológicos quanto nas tradições mágicas e alquímicas:

(...) uma das formas gramaticais que os novos meios tecnológicos nos propõem é a própria possibilidade de transformação, que no fundo é um conceito sempre presente na magia, encontrando-se no centro dos mitos e lendas que Lévi-Strauss tão bem documenta e estuda ¹⁵.

Feita essa breve exposição de sua poética, passo a uma leitura do conto *EU ÍNDICE N*.

2. Das expansões prováveis

Uma reflexão sobre o conto de Melo Castro, *EU ÍNDICE N* possibilitaria um diálogo com Fernando Pessoa, tendo em vista a particular abordagem que o poeta experimental propõe, ao assumir como mote as questões identitárias, as elaborações dramáticas do “eu”, a multiplicação subjetiva. Essa reflexão possibilitaria, inclusive, uma expansão da abordagem com o intuito de explicitar os diversos elos que o poeta mantém com a tradição (pois, sim, ser contemporâneo ou *estar com o tempo* também implica em atentar para as variações que a tradição literária possibilita na *agoridade* – termo tão caro à Melo e Castro), seja mediante a recuperação do barroco – movimento literário que, em Portugal, apresenta fortes características visuais –, seja mediante a manipulação formal e conceitual do soneto – tal como ocorre em *Polígona do Soneto*¹⁶ –, seja ainda mediante o diálogo direto com poetas do passado – a exemplo de *Re-Camões*¹⁷.

¹⁴ CASTRO, E. M. de Melo e. *Poética do Ciborgue*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p. 18.

¹⁵ CASTRO, E. M. de Melo e. *Poética do Ciborgue*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014, p. 20, 21.

¹⁶ Conforme indicação do poeta: “POLIGONIA – qualidade de polígono/ conhecimento vário e múltiplo/ de muitas agonias” (Cf. CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *Polígona do Soneto*. Lisboa: Guimarães Editores, 1963).

¹⁷ Cf. CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *Re-Camões*. Porto: Limiar, 1980.

Seria possível, ainda, desenvolver a reflexão a partir do contexto de surgimento de *EU ÍNDICE N*: o ano de 1966, auge da ditadura Salazarista em Portugal, quando Melo e Castro é surpreendido por um misterioso e sucinto convite: tratava-se de preparar um conto fantástico para uma antologia do gênero em vias de organização. Da sua colaboração, afirma: “(...) logo entendi que era uma oportunidade de, mais uma vez, atacar subrepticamente o regime e a sua guerra”¹⁸.

Rendo-me, entretanto, ao confronto direto, à proposição inicial: a enésima potência do pronome em primeira pessoa do singular do caso reto. Será mesmo singular essa primeira pessoa? Parece-me que a variante matemática (o “índice n”) implode qualquer delimitação reducionista logo de partida, de modo que o “eu” não aponta para a singularização, ao contrário: aponta para o múltiplo, sem nunca alcançar, entretanto, seu correlato gramatical, o “nós”.

O texto apresenta uma peculiaridade gráfica: divide-se – até parte da penúltima página – em duas colunas, apontando, logo de imediato, para o “mais do que um”, ao contrário do que poderia supor uma interpretação do pronome “eu” como fechamento num único núcleo. No início da primeira coluna, lemos:

Creio que então a ubiquidade era impossível. Essa simples ideia hoje tão corrente só se punha em termos metafísicos. Deus era ubíquo. No entanto nem da ubiquidade do próprio Deus havia provas laboratoriais. Tudo se passava num solipsismo de pendor idealista, como então se dizia. Outros baseavam-se numa lógica primária: Deus era ubíquo porque Deus era todos os lugares”. Estas palavras escrevia-as eu há muitos anos quando ainda me dedicava a estudos de filosofia pré-humana. A falta de rigor da sua terminologia é-me hoje extremamente dolorosa mas no entanto releio-as com um enternecimento sorridente. É que por elas posso medir o caminho andado desde as primeiras experiências metapsicológicas até à simplicidade pluriforme da acção colectiva e diferenciada de que hoje sou capaz através dos meus múltiplos cadáveres recuperados¹⁹.

Ora, já aqui encontramos a marca de alguns dos “eus” que vão se multiplicando num processo acumulativo ao longo do texto: este primeiro “eu” que se recupera no passado pela proposição cercada por aspas – sinalização que delimita, textualmente, uma citação; grande parte das vezes, o discurso de *outro* (neste caso, um outro temporal, situado no passado) – convive com, pelo menos, mais dois “eus” explicitados: 1) o “eu” que sente dor diante da falta de rigor a que o “eu” do passado estava submetido e 2) o “eu” que sorri enternecido por dar-se conta “dos meus múltiplos cadáveres recuperados”, isto é, este “eu” que

¹⁸ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *EU ÍNDICE N*. São Paulo: Lumme Editor, 2012, p. 24.

¹⁹ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *EU ÍNDICE N*. São Paulo: Lumme Editor, 2012, p. 5.

percebe a ação que conduz como um empenho coletivo, posto que uma coletividade de “eus” nela se encontra. Todo o texto sobrevive dessa possibilidade alçada pelo pronome dêitico, que, nesse princípio, tem seu sentido expandido no tempo e no espaço: não se trata apenas de *quem* se apropria do pronome “eu”, mas trata-se também de *quando* e *com que propósito* este(s) “eu(s)” o faz(em).

Na coluna da direita, paralela à que transcrevemos acima, lemos: “hhhh232 hhhh232 o espaço ocupado por um indivíduo pode multiplicar-se por n . A ação de um indivíduo é a ação de n indivíduos. Basta que esse indivíduo tenha n braços, n pernas, n corpos, n olhos, n ”²⁰

Ora, a escolha do fonema que antecede a linguagem matemática merece atenção: é sonoramente neutro, a não ser que venha acompanhado de outros fonemas, formando assim um fonema consonantal (no português, ocorre em ch, nh, lh). Esse dado poderia parecer desnecessário, não fosse a ênfase no aspecto da multiplicação do indivíduo, que aponta para uma ação conjunta, isto é um “eu” que se junta a outros “eus” para se empenhar na ação, exatamente como ocorre com o “h” que, para soar, deve juntar-se a outra consoante. Outro fator merece destaque neste pequeno trecho: a possibilidade de subverter o limite imposto pelo corpo, limite este, que faz com que o único “eu” possua apenas 2 braços, 2 pernas, 1 corpo, 2 olhos. Esse limite é enfatizado na continuidade do texto: “Tudo começou quando um dia a minha pressão arterial baixou para 2-4: paralisção do sistema renal; destruição iminente do meu EU queimado pela urémia”²¹. O “eu”, entretanto, está em expansão; ao que tudo indica, devido a intensidade reflexiva possibilitada pela doença: “(...) quando saí da clínica, toda a realidade se me apresentava em expansivos núcleos de energia luminosa”²², a ponto de afirmar: “(...) dispomos de EUS secundários, quantos forem precisos, para as tarefas da sobrevivência e das relações pragmáticas”²³. Daí em diante uma avalanche numérica a demonstrar que, sim, “eu” são vários: “EU23 e EU24 programação directa ensino tecnologias respectivamente estruturas e laboratório”, “EU41 direcção de fábricas, problemas só solúveis com os recursos especiais”, “EU100 pequeno laboratório de pesquisas irregulares de não comunicação”, “EU5 a EU10 relações culturais internacionais”, “EU25 a EU55 pesquisas eróticas dos mais diversos níveis e em latitudes sistematicamente variáveis”, “EU284 trabalha sem interrupção na produção de textos de elevada pluriência, capazes de penetração ilimitada e dotados de rigor cósmico”, e por aí afora, com especial ênfase para o fato de que a variedade de “eus” é matematicamente estruturada e gerida por dois sistemas.

²⁰ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *EU ÍNDICE N*. São Paulo: Lumme Editor, 2012, p. 5.

²¹ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *EU ÍNDICE N*. São Paulo: Lumme Editor, 2012, p. 7.

²² CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *EU ÍNDICE N*. São Paulo: Lumme Editor, 2012, p. 7.

²³ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *EU ÍNDICE N*. São Paulo: Lumme Editor, 2012, p. 8.

O primeiro sistema é denominado *pluriência*, e resulta da “impossibilidade de rigorosamente definir as qualidades comuns dos indivíduos de uma população”²⁴, uma vez que este sistema se apresenta como solução aparentemente provável: “o melhor caminho para os entender é inventar uma qualidade rigorosamente definida e mensurável num aparelho próprio, em relação à qual todos os indivíduos são metodicamente aferidos.”²⁵. Entretanto, depois de algumas experiências, constata, consternado, o “eu” narrador, que os “indivíduos possuíam um nível de pluriência mais baixo que, por exemplo, o da sucata de ferro (...). Os meus semelhantes eram indigentes em pluriência”. Tamanha amargura na constatação leva o “eu” narrador a criar uma unidade de medida adequada, o segundo sistema: a *telepluriência*, que permitia a comunicação direta, isto é, sem “o auxílio de sistemas de sinais nem de máquinas de leitura (...) o telepluriômetro é capaz de um tipo de telepatia entre si próprio e qualquer indivíduo e vice-versa.”²⁶. Cria então um robot, como o objetivo de com ele se comunicar mediante a telepluriência, fracassando novamente. Em seguida, cria um indivíduo recuperado de um cadáver, com quem, por fim, obtém sucesso. Ora, importa notar a necessidade de *invenção*, isto é, a invenção como noção bastante distinta daquela tão aclamada pelos cientistas: a *descoberta*. O discurso de que se serve Melo e Castro, bem situado entre o discurso religioso e o científico (em que, do discurso religioso, toma por empréstimo a metáfora da criação mesma, enquanto do discurso científico, toma por empréstimo a metáfora dos procedimentos criativos), é propriamente o discurso artístico, e a obviedade desta afirmação não deve obscurecer os intertextos discursivos possibilitados pela formalização do presente conto. Há aqui, em planos diversos, um processo de multiplicação, de plurificação, de diversificação da ideia do único, o que se faz bastante evidente, mediante o uso que se faz do pronome em primeira pessoa do singular, mas não deve deixar de ser percebido nos planos intertextuais e conceituais que abarcam o texto.

“Disponho actualmente de 285 EUS que andam pelo mundo executando tarefas que só eu posso realizar e que de facto só EU realizo”²⁷: esta oração parece contemplar o grande empenho semântico que a narrativa possibilita, a saber, a absorção de um sentido identitário que abarca, simultaneamente, o eu e o todo (ou o “quase todo”, uma vez que há frustrações pelo caminho...). Se não é uma interface do encadeamento dramático com o qual Pessoa selou sua criação? Retomo a inquietação inicial deste ensaio, e o faço autorizada pela reflexão do próprio Melo e Castro:

²⁴ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *EU ÍNDICE N*. São Paulo: Lumme Editor, 2012, p. 9

²⁵ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *EU ÍNDICE N*. São Paulo: Lumme Editor, 2012, p. 9, 10.

²⁶ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *EU ÍNDICE N*. São Paulo: Lumme Editor, 2012, p. 12.

²⁷ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *EU ÍNDICE N*. São Paulo: Lumme Editor, 2012, p. 17.

Fernando Pessoa falou mesmo em quatro graus de poesia lírica, que podem ser assim esquematizados: no 1.º grau o eu do poeta exprime-se diretamente e confunde-se com o enunciador no tratamento de temas da sua própria expressividade; no 2.º grau o eu manifesta-se autoreflexivamente acerca de si próprio e do mundo em que se encontra, podendo até ser irônico ou crítico; no 3.º grau o poeta fala de outros eus e de outros assuntos, manifestando um distanciamento do seu eu em relação a eles – é o grau da poesia referencial, épica ou social; no 4.º grau o poeta cria outros eus que são os eus enunciadores e se manifestam diferentemente de si, nos textos que ele próprio cria: é o grau da heteronímia e da poesia dramática. Este é o grau em que Fernando Pessoa se colocaria. Mas desde o tempo de Pessoa algumas coisas novas ocorreram que me levaram a completar estes quatro graus com mais dois, seguindo o mesmo critério crítico que penso estar inteiramente correto. Assim, no 5.º grau o eu do poeta faz aparecer o eu do texto como entidade autônoma. Estamos agora no nível metalinguístico da metapoesia, ou da poesia da poesia que tanto predominou nos anos 50 e 60; o 6.º grau é o da infopoesia, agora com utilização simultânea de signos verbais e não verbais para, através de instrumentos informáticos, criar estruturas poemáticas de alta complexidade visual, complexidade essa que também se manifesta simultaneamente no nível semântico. As relações homem-máquina são agora enfatizadas devendo ser considerado que o eu do poeta e a noção de autor-operador não podem nem devem ser confundidas²⁸.

Se, em *EU ÍNDICE N*, as relações homem-máquina não resultam do meio de sua criação, essas mesmas relações resultam de uma atualização metalinguística, uma vez que o tema do conto é justamente o da probabilidade lírica no confronto com as novas tecnologias (sim, o da probabilidades lírica, já que o “eu” – e seus desdobramentos – é de fato o protagonista da trama), ou ainda, eu diria que a grande questão que subjaz neste conto sobre o lirismo é justamente a questão de situar o indivíduo num contexto pós-romântico, em que a suscetibilidade do “eu” face às tecnologias é o eixo motriz de uma *poética do ciborgue*.

Quanto às possibilidades visuais de exploração lírica (temática e formalmente atualizada), vale mencionar um pequeno trecho de “Escrita para o Emerenciano”:

um EU
 que é letra
 um EU
 um Eu alerta
 que é outro
 um EU
 que é eus

²⁸ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *Poética do ciborgue*. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2014, p. 75, 76.

um EU | uma letra
 que é o | que é o
 outro lado | outro lado
 da letra | do EU²⁹

Há paralelismo, há quiasma: não somente na combinação semântica, mas na disposição visual (que não deixa de ser, importa ressaltar, uma combinação semântica em nível visual); e justamente na mesma medida em que “eu é outro”, ou que “um EU que é eus”, somos autorizados a dizer que “paralelismo” e “quiasma” são noções complementares e não opositivas. Tal é a variação narrativa do tema esboçado acima, em *EU ÍNDICE N*, conforme a manifestação metalinguística (incidindo, nunca é demais retomar, sobre o eixo “eu-tecnologia”, ou seja: ciborgue) presente nos dois casos.

Retomo a narrativa motivadora do ensaio. Em *EU ÍNDICE N*, há, entretanto, um “eu” que merece destaque: o EU285, que “dedica-se à pesquisa de *morfos-semantemas* [grifo meu]”³⁰ (numa chamada de atenção para a indissociabilidade entre forma e sentido), o mais evoluído de todos os “eus”, de acordo com o “eu” narrador, responsável pelo seguinte texto:

No silêncio do meu laboratório construo lentamente um pequeno objeto polifacetado no qual encerrarei um dia toda a minha experiência de homem. Não deixarei o código para abrir as múltiplas faces desse objeto. Quem o contemplar terá que inventá-lo de novo, se o quiser utilizar, tal como agora eu o construo depositando nele a vida que possuo e não solicitei. Eu próprio desconheço esse código porque todos os dias tenho necessidade de o inventar de novo, [grifo meu] sem o que não poderei prosseguir na construção do meu pequeno objeto³¹

Inevitavelmente, a remissão a Almada Negreiros:

Havia uma cruz na encruzilhada. A cada um que passava dizia o Christo de pedra: “Em vez de ter morrido n’uma cruz, por ti, antes tivesse pegado na lança que me abriu o peito, para com ella te rasgar os olhos da cara. Para deixar entrar claridade para dentro de ti pelos buracos dos teus olhos rasgados. Tudo quanto eu te disse ficou escrito e é tudo ainda hoje que tenho para te dizer. *Se me fiz crucificar para t’o dizer porque não te deixas crucificar para saberes como eu t’o disse?* [grifo meu]”³²

Essa curiosa aproximação não deixa de levar em conta o fato de que aquilo que diz Christo, em Almada, aparece no discurso do mais evoluído dos “eus”, em

²⁹ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *Finitos mais finitos*. Lisboa: Hugin, 1996, p. 36, 37.

³⁰ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *EU ÍNDICE N*. São Paulo: Lumme Editor, 2012, p. 7.

³¹ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *EU ÍNDICE N*. São Paulo: Lumme Editor, 2012, p. 13.

³² ALMADA NEGREIROS, José de, *A invenção do dia claro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, p. 23.

Melo e Castro; a saber: a noção de que o caminho da iluminação (Almada) ou o caminho da invenção (Melo e Castro) – caminhos que se confundem, por certo – pressupõe a assunção da individualidade e, de algum modo, a assunção da solidão implicada no próprio trajeto: único e intransferível. Há de se supor que o EU285 cruzou o caminho à escuta dos dizeres do Cristo de Almada... Há de se supor, ainda, que a reflexão EU285 é a reflexão que EU realiza, que apenas EU pode realizar, *o EU central*. Curiosa, ainda, é essa tomada de consciência em favor da delimitação individual num texto que, como o é *EU ÍNDICE N*, insiste na irrupção dos limites. Curiosa e não apenas isto, pois, tal como venho sugerindo ao longo do ensaio, essa “indivisibilidade divisível” expressa pelo indivíduo que se desdobra em 285 eus, aponta justamente para a dissolução do paradoxo implicado na pluralização do singular, sem que o singular deixe de existir enquanto tal.

O desenvolvimento dessa atualização que alcança a dissolução do paradoxo, caminha bem até o momento em que o dêitico, protagonista da trama, se manifesta na totalidade do seu potencial que, *mise en abîme*, gera outro paradoxo, este sim, insolúvel: “um grupo de EUS agora já dificilmente indentificáveis, interferindo mutuamente nas respectivas programações constituiu um sistema de autoexcitamento e numa acção colectiva de pluriência negativa atacou EUS de outro ser humano. TU.”³³.

O novo paradoxo insolúvel é, então, o paradoxo gramatical: o EU que, sendo dêitico, isto é, podendo ser apropriado por qualquer pessoa do discurso, só pode ser enunciado por “mim” como TU. Trata-se do paradoxo da incomunicabilidade da “minha experiência de homem”, conforme o EU285; ou, conforme Cristo, “Se me fiz crucificar para t’o dizer porque não te deixas crucificar para saberes como eu t’o disse?”? Creio que sim, e me deparo com outra versão deste labirinto, o paradoxo reiterado pelo Melo e Castro ensaísta:

(...) a comunicação se baseia na natureza falsamente comunicativa das palavras e é como incomunicação que as recebemos e interpretamos. Se assim não fosse, não seria preciso essa interpretação, nem teria razão a existência da hermenêutica (...). Existiria apenas a recepção, como identificação do EU das palavras com o nosso EU íntimo e subjetivo. E através dessa identificação material EU+EU, uma identificação virtual com o EU+OUTRO de quem disse ou escreveu essas palavras³⁴.

De volta, ainda uma vez, ao *EU ÍNDICE N*: simultaneamente à constatação da insolubilidade deste paradoxo, ocorre uma mudança gráfica: a narrativa, até então disposta em duas colunas por página, passa a ocorrer em uma única coluna, mediante a qual, o texto se encerra. Nesta última coluna, já não se trata

³³ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *EU ÍNDICE N*. São Paulo: Lumme Editor, 2012, p. 19.

³⁴ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *Poética do ciborgue*. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2014, p. 183.

do paradoxo, já não se trata da aporia a que parece haver chegado este eu multifacetado. O “sem passagem”, em que culmina o conto, cede espaço ao discurso que pretende-se universal: a exaltação da beleza. E, neste momento, retomo o contexto político de feitura da obra, acreditando que a comunicação indicada na “oportunidade de, mais uma vez, atacar subrepticamente o regime e a sua guerra”, ocorre sem que seja preciso um grande esforço interpretativo por parte do leitor. Assim sendo, apenas cito:

É pois urgente contactar com esse TU. A condição humana é incompatível, nos mais perfeitos e completos modos de realização que conseguimos alcançar, com qualquer espécie de atividade bélica. A guerra começada inadvertidamente por alguns dos nossos EUS subsidiários é em si mesma uma atividade imprópria do teu TU e do meu EU. Accionaremos ambos os dispositivos a que chamamos de consciência humana. Os TUS subsidiários e os EUS subsidiários de pluriência negativa que sub-humanamente se entregam à guerra serão destruídos completamente dentro de 25 segundos. Porque TU e EU somos humanos possuímos outras formas de destruição próprias da nossa condição. No nosso mundo reina uma outra informação de beleza³⁵.

E, assim, encerra-se a narrativa, sem que se encerre, entretanto, as probabilidades inventivas do EU, a intersecção dos discursos, as vias de (in)comunicação.

³⁵ CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. *EU ÍNDICE N*. São Paulo: Lumme Editor, 2012, p. 20.

A poesia e o poeta na poesia de Ruy Belo

António José Borges¹

([...])
*Haverá outra poesia que não
a que cai nas tristes
folhas do outono?)*

Ruy Belo, "Segundo poema de outono", in *Todos os Poemas*, Lisboa:
Assírio & Alvim, 2009, p. 108

(...). *E assim cada investida
É um novo começo, uma incursão no inarticulado
Com equipamento gasto sempre a deteriorar-se
Na desordem geral de sentimentos imprecisos,
De indisciplinados pelotões de emoção. (...)*

T. S. Eliot, "East Cocker" (trad. e introd. de Gualter Cunha), in *Quatro
Quartetos*, Lisboa: Relógio D'Água, 2004, p. 50

Há processos interpretativos relevantes na poesia modernista que sempre dizem respeito à natureza da poesia na idade moderna. Entre eles, o sentimento de liberdade em proporcionar leituras contraditórias de evidências textuais, focando, primeiramente, o texto em vez das crenças do autor ou suas preferências estilísticas como guias das interpretações. Reduzir a poesia a mera transmissora de conteúdos morais era torná-la redundante. E mesmo que na aproximação à leitura surja a contextualização, colocando a poesia no seu contexto social e

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

histórico, entender um poema é entender a sua linguagem. Apesar dos leitores académicos de poesia não serem frequentemente encorajados a exprimir juízos de valor, critérios de avaliação definem, discretamente, tudo o que fazemos.

Se a poesia é tema, é assunto da poesia, então deve ser considerada mais do que simples género literário ou é sinal de decadência? De um ponto de vista prático, os poemas que falam da poesia e do poeta são de grande interesse, pois, se não mais do que isto, proporcionam um meio económico de aceder às ideias do poeta acerca da poesia e às suas intenções ao escrever poesia. Quando Ruy Belo escreve poesia sobre poesia e sobre o poeta está a estabelecer figurações poéticas. E ainda que seja um erro aceitar todas as declarações de intenção acriticamente – mesmo quando escritas em poesia – elas, sem dúvida, proporcionam um distintivo modo de evidência.

Coloca-se a questão do modo como Ruy Belo se refere a assuntos de poesia. Fá-lo obliquamente ou directamente? De ambos modos, pois se ao repetir certas palavras que caracterizam o seu vocabulário, como pássaro (que exploramos mais à frente), fá-lo obliquamente pela ideia que contém de poesia, mas não expõe, já em certos poemas como “Primeiro poema de madrid” (em *Transporte no Tempo*) fá-lo directamente, expondo a sua função e direcção – nada melhor do que ler o seu início e o fim, pois em boa medida as obras encerram todos os elementos que bastam:

Que por todos se faça a poesia
 que quebre a solidão nítido nulo
 a solidão das armas aves quarteirões
 a solidão do quarto a solidão de kafka
 Que a todos se destine a poesia
 que não mais em dúino encerre o grito
 a eleita palavra reformada
 (...)
 Quente e humana embora na aparência fria
 que a todos se destine a poesia².

Lendo Ruy Belo, torna-se justo afirmar que nascer poeta é saber – embora não nos ensinam na escola – que é preciso trabalhar para o ser. E isto tem, também, a ver com a marginalização da poesia. Neste sentido, a afirmação de que a poesia parece ser casual, um pensamento momentâneo, significa que quanto mais sucede como poesia menos satisfaz o mundo. Não se pretende com isto dizer que a poesia que implica trabalho queira desvalorizar a literatura passada... Fala-se aqui da dificuldade de interpretação (que a poesia moderna incute) e não da qualidade da poesia. E também se fala da própria definição de

² Ruy Belo, “Primeiro poema de madrid”, *Todos os Poemas (Transporte no Tempo)*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 397.

poesia que encontramos em Ruy Belo, esse “obstinado rigor” de que Sophia nos falava e dá conta numa das suas “Artes poéticas”:

todo o poeta, todo o artista é artesão duma linguagem. Mas o artesanato das artes poéticas não nasce de si mesmo, isto é, da *relação* com uma matéria, como nas artes artesanais. *O artesanato das artes poéticas nasce da própria poesia à qual está consubstancialmente unido. Se um poeta diz ‘obscuro’, ‘amplo’, ‘barco’, ‘pedra’, é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. (...) E é da obstinação sem tréguas que a poesia exige que nasce o ‘obstinado rigor’ do poema*³.

Ou segundo Gastão Cruz em “Ruy Belo, teórico e crítico”:

Ruy Belo pertence àquele número de poetas que, por muito reflectirem sobre poesia, e sobre a sua própria poesia, ao mesmo tempo que a iam escrevendo, eram, há três ou quatro décadas, olhados com desconfiança por alguns críticos encartados, para os quais tal reflexão era um sinal de que a sua espontaneidade e mesmo a genuinidade da sua obra poética estariam condicionadas pelo terrível vírus da inteligência e da racionalidade⁴.

Com efeito, nos poemas de Ruy Belo sobre a poesia e o poeta encontramos o ideal para que tende o poema; é atribuído valor à palavra, ao seu domínio sublime de estabelecer uma aliança e à explicitação disto no próprio poema... Documentamos com “Canção do lavrador”, poema de *Aquele Grande Rio Eufrates*, poema sobre o poeta e o homem, sobre o interior do poema e sobre a dívida de vida ao poema:

Meus versos lavro-os ao rubro
nesta página de terra
que abro em lábios. Descubro-
-lhe a voz que no fundo encerra

Os versos que faço sou-os
A relha rasga-me a vida
e amarra os sonhos de voos
que eu tinha à terra ferida

Poema que mais que escrevo
devo-te em vida. No húmus

³ Sophia de Melo Breyner Andresen citada por Gastão Cruz, “Ruy Belo – teórico e crítico”, in *Relâmpago*, n.º 4, Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d’Água, 1999, p. 12. Itálicos nossos.

⁴ Gastão Cruz, “Ruy Belo, teórico e crítico”, *Relâmpago*, n.º 4, Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava e Relógio d’Água, 1999, p. 11.

a regos simples eu levo
os meus desvairados rumos

Mas mais que poema meu
(que eu nunca soube palavra)
isto que dispo sou eu
Poeta não escrevas lavra⁵

E assim o poeta é responsabilizado em relação ao uso da linguagem. Deste modo, Belo insurge-se contra os aventureiros da poesia e realça a formação do gosto poético – na perspectiva do leitor e do próprio poeta. Sempre está em causa a linguagem e a renovação que dela e da sensibilidade Ruy Belo faz uso, pois se para o poeta “a poesia é por natureza revolucionária”, liberdade, resistência (constitui exemplo o poema “Desencanto dos dias” em *AGRE*: “Não era afinal isto que esperávamos / não era este o dia / Que movimentos nos consente? / Ah ninguém sabe / como ainda és possível poesia / neste país onde nunca ninguém viu / aquele grande dia diferente”⁶) e, em certos momentos – como o Portugal do seu tempo –, teve de ser, fundamentalmente, fiel à realidade, todavia, a única verdadeira sujeição da poesia é ser leal a si própria, contribuindo, também, para que o poeta se conheça melhor e ajude os outros a conhecer-se em comunhão. Esta espécie de sentença não exclui a sua função social. Há um poema de Belo, que transcrevemos parcialmente e documenta da melhor maneira o que acabámos de dizer – “A mão no arado” de *Problema da Habitação – alguns aspectos*:

Feliz aquele que administra sabiamente
a tristeza e aprende a reparti-la pelos dias
Podem passar os meses e os anos nunca lhe faltará
(...)
Mais triste é termos de nascer e morrer
e haver árvores ao fim da rua
(...)
É triste no outono concluir
que era o verão a única estação
(...)
Mas, ó poeta, administra a tristeza sabiamente⁷

Mas há outros poemas em que o poeta é objecto de referência (no caso, elogio) e reflexão – entre eles o longo poema “Aquele grande rio Eufrates” (*AGRE*), preenchido de introspecção (do divino e no plano cívico) sobre o poeta

⁵ Ruy Belo, “Canção do lavrador”, *Todos os Poemas (Aquele Grande Rio Eufrates)*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 62.

⁶ Ruy Belo, “Desencanto dos dias”, *Todos os Poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 93.

⁷ *Ibidem*, p. 161-162.

Deixará o poeta anónimas algumas
das palavras que deus lhe pôs na boca
ou esses longos versos onde cabe a emoção?
Quantas vezes nesse obscuro instinto de escrever
o poema terá sido para ele
mais que o lugar onde ia ver-se livre
das palavras que o sobrecarregavam?
Estará ele disposto a abandonar o requintado gosto
que têm as leituras junto ao vão da janela?

Senhores dos planos de urbanização
responsáveis pela paisagem
cuidado com o poeta na cidade
Não há nem pode crescer na rua
árvore mais inútil que a palavra do poeta⁸

, ou “Da poesia que posso” (*HP*), sugestivo título... de um poema que contém uma reconhecida sentença de Ruy Belo: “Manhã ou tarde? primavera ou outono? / Não sei pouco me importa / Pouco me importa o quê? Não sei / (o resto bem na pessoa / Pessoa é o poeta vivo que me interessa mais”⁹, Pessoa que Belo revisita indirectamente em “Ah, poder ser tu, sendo eu!” (*AGRE*), também perfeita alusão à criação poética, bem como o é a composição “Ah, a música”, do mesmo livro (“Cai chuva e há música em meu coração / Era mera ilusão o dia de chuva”¹⁰), ou ainda dois outros textos, “Certa conditio moriendi” e “Miséria e grandeza” (ambos de *AGRE*) em que o poeta fita a condição do poeta, a quem apenas é dada a palavra, o seu “modo humano de morder o tempo”¹¹. E não deixamos esquecer o poema em prosa “Os poetas e a universidade” (*HP*), expressão do pensamento do poeta sobre a formação do poeta, ou a deambulação autorreflexiva que encontramos em “O poeta num eléctrico”, de *TT*.

Ao debruçar-se sobre a velha dicotomia fundo-forma, Belo opõe-se à necessidade de clareza e vontade na poesia, sobrepondo-lhes a ideia de que poesia é complicação, é trabalho de linguagem e da espontaneidade através de longa educação... Esta é (deve ser) a essencialidade, a autenticidade, a expressão da poesia, isto é, as emoções revestidas de outro corpo na criação linguística, a espontaneidade como fruto do trabalho – fingimento de ser e de não ser; jogo do fingimento poético que assim nos instala no campo da ambiguidade; ressonância pessoana... Torna-se evidente no poema em prosa “Os fingimentos da poesia”, de *Homem de Palavra[s]*, onde Belo define um dos caminhos do poeta, o de arrancar à

⁸ *Ibidem*, p. 122.

⁹ *Ibidem*, p. 339.

¹⁰ *Ibidem*, p. 103.

¹¹ *Ibidem*, p. 89.

linguagem cotidiana aquelas palavras que lhe faltavam para fechar um poema. Como é que lá chega? Pegando naquilo que vê, pensa ou sente e sacrificando-o ao fio da sua meditação. Despreza aquele conjunto de circunstâncias que rodeavam a palavra e dá nova arrumação à palavra liberta. Tanto faz que se fale de desumanização, como de falsidade, como de fingimento¹².

Assim, riqueza de processos e contenção do eu exprimem a “alta temperatura” da linguagem poética. Servem de exemplo alguns poemas que, obliquamente, referem o trabalho poético, em dialética com, por exemplo, as folhas, o Outono; entre os quais “Serviço de abastecimento ao país” (*HP*), em que Belo desfila as suas palavras: árvore, pássaro, mar, criança, rapariga, mulher, morte, deus, ou o “Segundo poema do outono” (*AGRE*), transcrito em parte na epígrafe que serve este texto, ou ainda o “Advento do anjo” (*AGRE*), cujos versos fundamentais, ideias de palavras caindo e despindo o entendimento, renovando, talvez sejam: “Percamos palavras como folhas / perdem no outono as árvores, varridos / pelo contínuo apascentar de cuidados”¹³.

Ruy Belo também é explicitamente autorreflexivo quando se debruça sobre a poesia como forma de arte (vejamos o “Remate para qualquer poema”, de *AGRE*: “Passeou pelos espelhos dos dias / suas clandestinas alegrias / que mal se reflectiram desertaram”) e o ambiente que assiste a poesia – destaque para o poema “Emprego e desemprego do poeta” (*AGRE*), cujos temas, a espaços expressos ironicamente, são a poesia e o poeta, em analogia com a vida. Constitui evidência o seguinte trecho do poema: “Oh que agradável não é ver um poeta em exercício / chegar mesmo a fazer versos a pedido / versos que ao lê-los o mais arguto crítico em vão procuraria / quem evitasse a guerra maiúsculas-minúsculas melhor”¹⁴. Como vem sendo dito, na sua poesia Belo tem frequentemente, de modo explícito ou implícito, que dizer sobre poesia. E torna claro porque é que a poesia não deve reflectir a sociedade contemporânea? Não torna claro, mas reflete-a e aqui reside a autenticidade da sua poesia – apesar de a sociedade não apresentar um espetáculo agradável. Mas mesmo sendo o espectáculo da modernidade esteticamente agradável, deveria a poesia reflecti-lo? Ruy Belo gere bem estas emoções/decisões e satisfaz a arte poética conjugando o *utile* e o *dulce* horacianos com os pressupostos da poesia modernista.

Outra questão se coloca: se há tendência para a introspecção na poesia de Ruy Belo, ora no sentido de reflexão que o poeta faz sobre o que ocorre no seu íntimo, sobre as suas experiências, etc., ora acção de olhar para dentro. Julgamos que em “Esta rua é alegre”, um dos poemas de *HP*, o poeta põe-nos de sobreaviso

¹² *Ibidem*, p. 360.

¹³ *Ibidem*, p. 94.

¹⁴ *Ibidem*, p. 31.

quanto a uma atitude poética que perfilha e que necessário é ter presente ao abordar a sua poesia, se se quiser fazê-lo com aquela franca disponibilidade que é indispensável para com ela conviver. Diz-nos ele: “Não costumo por norma dizer o que sinto / mas aproveitar o que sinto para dizer qualquer coisa”¹⁵.

E. Pound pensava que a idade moderna não permitia tempo para a composição do que ele considerava ser verdadeira poesia. Ruy Belo pensa nisto. A aceleração é o problema. Não sobram espaço e tempo necessários para o silêncio. Assim, há o risco da reprodução mecânica. Belo fugiu a esta tentativa transitando entre a inovação e a continuidade. Confiar nas palavras de outros conduz à inautenticidade? Se sim, então, como Pound ou Maiakovski (entre outros) proclamaram, o poeta deve fazer novo.

As preocupações do poema com a poesia e com o amor encontram “razão” na teoria freudiana, na perspectiva do poeta assumir completo controle sobre as suas palavras (angústia insolúvel). Mas as regras que se aplicam às relações pessoais podem não ser as mesmas que se aplicam à escrita. Porque apresenta um diálogo, o poema sabe mais do que o seu primeiro enunciador, a sua primeira voz. Um pequeno número de frases (versos) identificáveis na leitura pode indicar-nos que se trata de um poema autorreflexivo (no sentido do eu pessoal ou poesia/poeta), mas analisar o poema apenas segundo esses versos não será nem sensato nem rigoroso, descurando outros sentidos, eventualmente metafóricos.

A especulação faz um poema sobre poesia? E a sensibilidade estética, contribui para o poema sobre poesia? A referencialidade em Ruy Belo é a consciência completa tratada, dividida em partes? Sempre importa estudar o universo de citações, alusões, ecos, menções e outros meios de referencialidade do poeta e a forma do verso, pois a poesia de Belo, talvez a partir do terceiro livro, *Boca Bilingue*, alia numa feliz conjugação o discursivismo e a tentada desarticulação dos elementos discursivos. A consequência imediata desta inovação processual é a dificuldade que se levanta como um obstáculo à leitura contínua que seria de uma maneira geral a perseguição no texto de um sentido linear. Na sua poesia, a ruptura opera-se de verso para verso, de grupo para grupo de versos, ou até mesmo a meio do verso num recurso subtil à aliteração e a outras procuradas (ou encontradas) figuras de retórica (que fazem do poema um poema implícito sobre a poesia).

Vários poemas de Ruy Belo são autorreflexivos. De forma a lidar com casos mais sensíveis, torna-se necessário explicar melhor porque assim são. Além do mais, a presença de certas palavras-chave que são ou remetem para poesia, poeta, versos, literatura, trabalho poético, arte, criação, palavra, temperatura da palavra, composição, canção, lavrador, arado, etc., e aquelas, já referidas, do seu universo semântico, mas também contam na análise “atitudes” em torno da

¹⁵ *Ibidem*, p. 305.

poesia, ou a expressão de qualidades mais próximas da literatura do que de outra arte. Em síntese (intermédia), o detalhe sobre poemas autorreflexivos é que eles incluem o vocabulário da estética e mesmo a palavra “poema” é relevante.

A linguagem muda com o tempo. A linguagem usada actualmente na discussão da poesia é diferente da usada pelos escritores modernistas. O vocabulário impressionista e metafórico tem pouca adesão na actualidade. A linguagem da crítica de poesia na década de 1920, por exemplo, não é reconhecida como a ideal no início de século XXI. No entanto, sempre há espaço para questionar. E entendemos que a insistente recorrência da palavra-ideia “pássaro” na poesia de Ruy Belo é um modo metafórico de questionamento, é uma função da poesia. Em composições como “Espaço preenchido” (*AGRE*) fala obliquamente de poesia quando escreve, no dístico final, “O que é preciso é dar lugar / aos pássaros nas ruas da cidade”¹⁶, mas também em outras como “Poema de carnaval” (fala do povoamento da poesia), “Ante um retrato de madame de pompadour” (fala de libertação, em trabalho metafórico), “Córdoba lejana y sola” (fala de liberdade, infância), “Aquele grande rio Eufrates” (trata o espaço da memória), “Tarde interior” (poesia e pensamento), ou “Serviço de abastecimento da palavra ao país” excepto este último poema (em que afirma o seu vocabulário essencial), que pertence à secção de poemas em prosa de *Homem de Palavra[s]*, são todos do primeiro livro *Aquele Grande Rio Eufrates*, em todos eles surge o “pássaro”, em alguns deles mais do que uma ou duas vezes. Recolocamo-nos perante duas perspetivas: a da poesia como interrogação; a da poesia como arte mimética, mas sempre encarando que há temas subentendidos. Com efeito, o ponto principal parece ser que a realidade não existe sem a imaginação poética que retira dela os rumores... Os símbolos surgem como outras aproximações à poesia... (o caso do pássaro), a figuras poéticas...

T. E. Hulme (em *Romantismo e Classicismo*¹⁷) afirma que a principal característica do Romantismo era a sua obsessão com o infinito, cristalizada em verso nas metáforas do voo (não é isto modernismo?). Neste sentido, deve ser dada importância à tradição romântica da imagem em poemas modernistas (W. Stevens, W. B. Yeats, entre outros). Certos poetas – justamente Stevens e Yeats – eram mais próximos da tradição romântica do que outros. E um modo de criticar um corpo de ideias é adoptando o seu vocabulário e adaptá-lo aos nossos propósitos.

Reconhecer a reflexividade de uma imagem (usamos novamente a do “pássaro”) é encontrar símbolos (fertilidade, etc.) e esses símbolos (peixe, carne, ou “fowl”, velha palavra inglesa usada para designar “bird”, e que pode contribuir para o ritmo, a melopeia, etc.) produzem uma música sensual. Mas importará sobretudo

¹⁶ *Ibidem*, p. 78.

¹⁷ T. E. Hulme, “Romanticism and Classicism.” *Selected Writings*. Ed. Patrick McGuinness. New York: Routledge, 2003, p. 68-83.

um monumento mais escultural. Aqui discute-se poesia. E o pássaro mecânico fascinou os ourives gregos da criação... Este pássaro introduz uma nova espécie na ordem literária: não é o transcendente e inalcançável pássaro dos românticos. Como imagem (autor)reflexiva, o pássaro domado tem qualquer coisa de críptico: não nos diz exactamente como é que a sua equivalente poesia deve parecer, mas jamais sugere qualquer coisa dura, impessoal, por este motivo supostamente durável.

O vocabulário dos pássaros e da canção foi devidamente estabelecido no início do século XX como meio de falar, obliquamente, de poesia. O vocabulário da escultura foi uma inovação dos poetas e críticos modernistas.

O dinamismo da alusão, da metáfora é fundamental neste âmbito reflexivo da poesia. Rosa é beleza? Depende do contexto (enunciativo). A rosa é intensa na sua beleza, no seu carácter individual, e esta intensidade dá-lhe tremenda claridade, o que pode parecer admirável; mas estas qualidades podem ser apresentadas como agressivas ou prejudiciais. (E como não referir a aliança que Ruy Belo faz do pássaro com a rosa em "Aquele grande rio Eufrates" de *AGRE*, num jogo de símbolos: "Enfeitamos com trapos nossos símbolos os paus / e aproximamos o pássaro da rosa / enquanto fores mandando ao nosso encontro dias / e não chegar a hora de sairmos da história / como o sol sai agora por detrás do mar"¹⁸). Ao trabalhar, por exemplo, a estrutura e a função da rosa o poema pode ser sobre a poesia escultural – e eis a autorreflexividade. É este algum vocabulário relacionado com a escrita contemporânea sobre poesia.

A autorreflexividade não teve início com os poetas modernistas. Poemas que proclamam a durabilidade da poesia datam dos escritores clássicos, e poemas que se ocupam dos recursos do poeta remontam, pelo menos, ao período do Romantismo.

A introspeção produz poesia que está relacionada com a natureza da poesia. A(s) forma(s) modernista(s) de reflexividade difere(m) das anteriores em muitos aspectos. Usa(m) um vocabulário específico para descrever uma forma modernista distinta. Isto é muito peculiar. O seu vocabulário deve ser sempre reanalisado para que os poemas sejam lidos devidamente.

Talvez com mais preponderância do que noutras épocas, actualmente coloca-se a questão: que poesia deve sobreviver?, especificamente no sentido de que a poesia não é mais uma respeitada forma de conhecimento. Enquanto a autorreferência modernista ainda se ocupa da estética da poesia, significa, no debate sobre o que conta como um bom (forte) poema, que é também frequente(mente) debruçar-se sobre a viabilidade da poesia como uma forma de arte.

Poemas autorreflexivos, e poemas lidos reflexivamente, são certamente "sobre" algo, mas comparados com poemas que descrevem campos de batalha ou

¹⁸ Ruy Belo, *op. cit.*, p. 129.

outros objectos externos, eles podem parecer de limitado interesse. Podem parecer ter sido escritos para um público composto de apenas outros poetas; essa limitação de público parece confirmar a crença de que a poesia não é importante no mundo moderno. Mesmo no contexto universitário, onde a reflexividade é frequente, ler um poema reflexivamente pode parecer evasivo quando outros textos são lidos como estando de acordo com fortes condicionalismos como o género, a sexualidade ou o colonialismo.

Há duas linhas de resposta. A primeira para dizer que não é errado ler poesia autorreflexiva reflexivamente; e aqueles que consideram essa poesia mais leve ou menos significativa do que a poesia que contém um objecto externo estão em incoerência com a sua falta de confiança numa poesia assim. Em defesa desta tese teríamos de entregar-nos a uma vasta justificação da poesia. Neste sentido, Shklovsky (Victor) argumenta que um poema tem valor devido à sua habilidade em desfamiliarizar a realidade (sendo poeta da memória, Ruy Belo fá-lo da melhor maneira – veja-se o “Poema quase apostólico” de *AGRE*) e que um bom poema reflexivo faz exactamente isto às ideias que temos sobre poesia. E pode fazê-lo referindo-se à poesia explicitamente ou introduzindo novas ideias sobre poesia; ou ainda pode desfamiliarizar a poesia ao discuti-la em metáforas que inicialmente a obscurecem (Belo em “Vestigia dei” – *AGRE* – substitui Deus por liberdade, poesia e alguma inspiração; em “Literatura explicativa” – *HP* – experimenta processos discursivos que referenciam influências, como a de Caetano; e em “Nau dos corvos” – *TT* – termina voltando-se para o interior do poema: “E só agora findas as palavras eu pressinto / pela primeira vez haver talvez algum poema / por detrás do poema pura coisa de palavras”¹⁹). A outra linha de resposta consiste em argumentar que muito poucas ideias são puramente estéticas. Mesmo ideias acerca das técnicas da poesia, como o ritmo e a métrica, foram frequentemente relacionadas com ideias éticas e políticas. Para muitos escritores, parece que o verso “livre” e as formas “abertas” eram intrinsecamente mais radicais politicamente do que as formas tradicionais da métrica e da rima, embora este seja um ponto de vista que tem mudado nos últimos anos; muitos poetas radicais usaram formas conservadoras. Ao ler os poemas reflexivamente, não estamos necessariamente a sair do seu domínio; bem pelo contrário, podemos estar a encontrar um outro modo de eles se relacionarem com o mundo. Por exemplo, o sentido de forma poética escultural pode ser relacionado com ideias de degeneração e decadência. Tais ideias foram frequentemente aplicadas ao corpo humano e à raça humana, para distinguir raças humanas, mas também foram aplicadas aos sistemas linguísticos e da língua.

Em face disto, deve a linguagem poética ser difícil e escultural? Não que todas as mudanças signifiquem declínio, o que está em causa é a precisão do

¹⁹ *Ibidem*, p. 452.

pensamento e da expressão de uma forma que não seja politicamente alinhada. Por outras palavras, uma ética emerge de uma estética (assim acontece com o conteúdo da forma na poesia de Ruy Belo).

A ideia de Wallace Stevens de que os pássaros estão a testar a realidade dos campos não só propõe uma ideia para a poesia, mas também pode conduzir a toda uma epistemologia e uma ética: implica que nenhuma realidade deve ser aceite por antecipação; que a realidade é construída através de uma forma de diálogo entre o assunto cantado e o objecto correspondente; e mais que o “objecto” também inclui outros “assuntos”. Mas este é apenas o esboço de uma leitura, que coloca grande peso numa pequena base, porém que serve de ilustração do princípio geral: ideias sobre a função da poesia tornam-se facilmente ideias sobre sociedade, percepção e ética. Ao introduzir a linguagem do *New Criticism*, tornando-se autorreflexivos, os poemas são capazes de incluir vastos assuntos que rodeiam a poesia em geral; eles podem criar as condições que lhes permitam ser entendidos, e são capazes de contribuir para o valor da poesia no mundo moderno.

É necessário captar a experiência do poético em Ruy Belo para apreender sentido(s) na sua poesia. Nele reúnem-se o estado de espírito de um poeta e o seu lado intelectual; nele, a poesia é ritmo com sentido (e consentido), é racionalidade – mesmo quando expressa a natureza em todo o seu valor ou os sentimentos pessoais (sendo que quer para os românticos quer para os modernistas a poesia e estes domínios eram importantes), fá-lo com elevada temperatura da palavra, não dizendo simplesmente o que sente, mas antes aproveitando o que sente para dizer (dentro da poesia) alguma coisa. De qualquer modo, o significado final não deve prevalecer como o único significado: a experiência de ler um texto consiste na soma total dos seus significados disponíveis temporariamente e, assim, a experiência de modificar e acrescentar é o que importa.

Apesar de os poetas modernistas terem dúvidas quanto à força da poesia no mundo moderno, eram confiantes nas suas capacidades de refazer e renovar a poesia, e refizeram-na com o objectivo de restaurar o seu prestígio cultural (Fernando Pessoa estabelece soberanamente um programa neste sentido em *A Nova Poesia Portuguesa*²⁰). Eles estavam conscientes, contudo, que apesar de o poema ser capaz de sobreviver como criação independente da mão do seu criador, não poderia sobreviver sem uma comunidade de leitores e intérpretes activos. E a obra de Ruy Belo exige esses leitores e intérpretes. E Ruy Belo tem esses leitores e intérpretes – por isso a sua obra é uma obra viva.

Entendemos que para Ruy Belo a boa (ou forte) poesia é difícil, sólida e estruturalmente convicta, enquanto a má poesia (ou fraca) é vista como suave,

²⁰ Fernando Pessoa, *A Nova Poesia Portuguesa* (pref. de Álvaro Ribeiro), Lisboa: Editorial Inquérito, s/d.

ineficiente, ou preguiçosa.

Despede-se Ruy Belo da modernidade? Não será esta a questão determinante na avaliação estilística da sua obra. Como poeta forte (expressão de H. Bloom sobre outros poetas em *A Angústia da Influência – Uma teoria da poesia*²¹), Ruy Belo expressou as suas influências, mas soube sublimá-las, definindo desde cedo a sua independência e a sua individualidade.

²¹ Harold Bloom, *A Angústia da Influência – Uma teoria da poesia* (trad. de Miguel Tamen), Lisboa: Edições Cotovia, 1991.

Notas sobre o exercício da crítica em *O Sal Vertido*, de Ernesto Sampaio

Rui Sousa¹

Ernesto Sampaio (1935-2001) foi um dos mais destacados representantes de um grupo notável de homens de cultura que, em distintas formas de expressão, e caracterizando-se pela recusa persistente de rótulos definitivos e de padrões estéticos ou ideológicos cristalizadores, contribuíram para dar novos sentidos à resistência poética no sombrio contexto do Estado Novo. Embora marcados pelo impacto da herança surrealista, particularmente no que respeita ao (anti) grupo formado em 1949 na sequência da ruptura de Mário Cesariny com o Grupo Surrealista de Lisboa, os jovens que, segundo uma certa mitologia com diferentes momentos, rostos e narrativas, começaram a reunir-se no Café Gelo a partir de meados da década de 50 nunca tiveram qualquer tipo de programa comum nem aderiram a qualquer corrente vanguardista autónoma que os designasse ou definisse coletivamente a atitude, o estranhamento e a revolta que motivaram o seu encontro – mesmo que a muitos deles se tenha procurado adequar essa ainda bastante indefinida deriva do Surrealismo português conhecida como “abjeccionismo”.

Como sublinha Helder Macedo, um dos que primeiro encontraram no Gelo o necessário espaço de companheirismo para que o exílio individual fosse de algum modo mais amplo e enriquecedor, será sempre “reductor da nossa tantas vezes conflituosa diversidade” designar por via de qualquer um desses “rótulos já então gastos pelo uso e que neutralizam mais do que revelam” um núcleo em que se deram a conhecer artistas como Herberto Helder, António José Forte, Manuel de Castro, Virgílio Martinho, José Escada, João Rodrigues, entre muitos outros. O que os aproximou, mais do que outra coisa, foi “uma atitude de recusa, uma

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

partilhada vontade de quebrar amarras, um só sabermos o que não queríamos para podermos deixar um espaço livre para o que pudéssemos talvez querer. A recusa de normas estabelecidas era a nossa única norma. O questionamento de valores impostos o nosso único valor”². Esta descrição do autor de *Partes de África*, obra singular em que o Gelo, os seus protagonistas e a sua revolta marcam presença e encontram espelho no avatar fantasmático que é o heterónimo coletivo Luís Garcia de Medeiros, parece ecoar as palavras que Almada Negreiros utilizou, em 1969, para exprimir no *Zip Zip* os motivos que o conduziram a reunir-se aos futuros companheiros de *Orpheu*: “Quando algumas pessoas têm a mesma desgraça, juntam-se! (...). Não era um sentimento, era autêntico. Era uma verdade legítima. Ninguém nos supôs que nascessem determinados portugueses naquele momento, de modo que nós estávamos fora da sociedade. Se é que havia sociedade!”

Ao longo dos anos, nomes como Mário Cesariny, António José Forte, Luiz Pacheco, Vítor Silva Tavares, Carlos Loures, António Barahona, entre outros, foram assinalando a singularidade e importância do Grupo do Gelo, a exigência ética e estética dos que se reuniram num espaço de dissidência que se converteu num emblema que ultrapassou a dimensão espacial de um dos muitos cafés literários dessa Lisboa sombria de meados do século XX, a irregularidade das suas criações e dos projectos coletivos que em boa parte não chegaram a ser publicados, a dupla via seguida pelos seus protagonistas, entre os que ficaram em Portugal e os que, procurando fora de Portugal outros horizontes, participaram em projetos tão relevantes como a notável revista *KWY* que, entre 1958 e 1963, se foi publicando em Paris. Em comum, apesar das diferentes narrativas e dos desacordos quanto a quem deve e não deve ser designado como membro do grupo do Café Gelo, salienta-se a atitude crítica, céptica e agressivamente contrastante com que se opuseram aos diferentes rostos de um meio literário e artístico que em boa parte lhes recusava a dimensão e a importância.

Concentremo-nos, contudo, em Ernesto Sampaio e, em primeiro lugar, num dos seus textos mais significativos, “A Única Real Tradição Viva”. Publicado pela primeira vez em 1963, na antologia *Surreal-Abjeccion (ismo)*, na qual Cesariny, nas suas próprias palavras, procurou reunir “aos nomes e obras dos núcleos surrealistas há muito extintos” as obras de representantes de uma nova geração da qual destaca como surrealistas apenas Ernesto Sampaio e João Rodrigues³, este documento fundamental seria incluído por Cesariny na mais selecta antologia *A Intervenção Surrealista*, em 1966, e constaria entre os “textos mais agudos e corajosos que entre nós se escreveram, na modernidade, dentro da e sobre

² Helder Macedo, “A Utopia da Negação”, in *Arte & Utopia*, Évora: CHAIA-Universidade de Évora, 2013, p. 239 (237-244).

³ Mário Cesariny, *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1985, p. 280.

a «experiência poética»⁴ que Herberto Helder recolheu em *Edoi Lelia Doura*, em 1985, tendo sido também escolhido como título da antologia do Surrealismo Português organizada por Perfecto E. Cuadrado, na qual é, aliás, o único texto de um autor posterior aos grupos surrealistas organizados entre 1947 e 1953. Em 1988, Ernesto Sampaio incluiu o texto numa importante recolha de ensaios, *O Sal Vertido*, na qual as considerações nele desenvolvidas se encontram exemplarmente reflectidas nos assuntos, obras e autores que optou por abordar ou recensear.

O título do texto, “A Única Real Tradição Viva”, impõe desde logo algumas questões relevantes. Recuperando uma prolífera e multifacetada tradição que, tendo raízes amplas, conhecerá particulares repercussões a partir do século XVI, Ernesto Sampaio introduz o contraste entre distintas formas de compreensão do mundo e de posicionamento intelectual perante as manifestações da cultura conforme se foram cristalizando e são dadas a perceber. Classificando uma determinada tradição, na qual o Surrealismo e o seu próprio pensamento estariam integrados, simultaneamente como “real” e como “viva”, o poeta não recusa a existência de outras, deixando aliás implícita a simultânea permanência de pelo menos duas ao longo de um determinado espaço de tempo pressuposto pelo termo “tradição” – que, como Octavio Paz deixou bem claro no seu exemplar *Los Hijos del Limo*, pode estruturar-se em torno de um sucessivo questionamento crítico dos seus próprios fundamentos.

Aliás, é justamente a recusa de uma cristalização pacificadora e o impulso crítico que lhe subjaz que permitem, de acordo com o pensamento de Ernesto Sampaio, opor uma tradição caracterizada pelo dinamismo e pela vivacidade, e por isso mais verdadeira na sua busca incessante de novas vias para o conhecimento do Homem, às diferentes narrativas que se desejam verdades definitivas e universalmente aceites. Veja-se a seguinte síntese de Octavio Paz, por via da qual caracteriza os prolongamentos de uma tradição moderna que faz recuar ao Renascimento:

La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es otra. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias

⁴ Herberto Helder (org.), *Edoi Lelia Doura – antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1985, p. 265.

entre ambos, afirmas que ese pasado no es un sino plural. Tradición de lo moderno: heterogeneidad, pluralidad de pasados, extrañeza radical. Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación. Lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece, funda su propia tradición⁵.

Inquieta, em permanente mutação, deixando atrás de si os vestígios das várias possibilidades abertas pelo seu movimento de contestação e estabelecimento de novas coerências e aproximações dos fragmentos de tempos distintos⁶, essa vertigem crítica que, na expressão de Miguel Baptista Pereira, constitui uma das grandes categorias da Modernidade⁷, adequa-se a um certo pensamento libertino sobre a cultura ocidental e os seus pressupostos religiosos, políticos e sociais, se fizermos remeter esse conceito não para um dos seus contextos concretos mas pensando o persistente tom de oposição, de questionamento e de abertura para pontos de vista alternativos que lhe definiu o percurso.

Jean-Pierre Cavaillé, num dos ensaios que dedicou ao estudo da evolução e dos diferentes contextos temporais e geográficos em que o termo libertino foi utilizado genericamente, considera que a libertinagem teve lugar ao longo dos tempos enquanto “jeu des conflits autour de comportements, d’attitudes, de manières de parler et, en effet, de philosopher”, na medida em que está sempre presente num seu horizonte de recusa, que escapa a todas as correntes de pensamento particulares, “un affranchissement philosophique simultanément dans l’ordre du savoir et de l’éthique”⁸. No mesmo trabalho, Cavaillé sublinha também que num primeiro momento os termos “libertino” e “libertinagem” foram identificados, no sentido de as estigmatizar, com uma série de usos da liberdade considerados indevidos, nomeadamente nos domínios da consciência, do pensamento, dos costumes, da política e mesmo no que respeita às irregularidades de ordem literária e estética⁹.

Ora, se lermos o início do texto de Ernesto Sampaio, perceberemos que os domínios com que identifica o contexto ao qual se opõe, por natureza, “a única real tradição viva”, não andam muito longe daqueles que desde o século XVI

⁵ Octavio Paz, *Los Hijos del Limo*, Barcelona: Seixal Barral, 1990, p. 16.

⁶ De acordo, aliás, com uma certa leitura da História desenvolvida por importantes pensadores como Walter Benjamin, por exemplo nas *Teses sobre o Conceito de História*, e por Michel Foucault, em textos sobre o conceito de genealogia como “Nietzsche, Genealogie, Histoire”.

⁷ Cf. Miguel Baptista Pereira, *Modernidade e Tempo. Para uma leitura do discurso moderno*, Coimbra: Minerva, 1990, p. 39-75.

⁸ Jean-Pierre Cavaillé, “Le Libertinisme et Philosophie: catégorie historiographique et usage des termes dans les sources”, in *Libertinage et Philosophie au XVIIe siècle, n.º 12: Le Libertinage est-il une catégorie philosophique?*, Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2010, p. 27.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 14-15.

foram visados por um conjunto de pensadores designados, entre outros, por via do termo “libertinos”¹⁰:

Uma tremenda força reaccionária cobre de noite a Poesia. Aos raros espíritos que tentam reivindicar para ela os antigos prestígios, o seu poder de encantação, de transposição dos secretos ritmos do mundo, de vidência, magia e ciência, mal lhes chega a força e o tempo para elevar o seu amor um tudo nada acima das paupérrimas formas de vida deste século onde a conjunção tenebrosa da religião, do capital e do resto dispõe de um eficaz arsenal de artifícios para aviltar os homens: técnicas psicológicas para mutilar a tensão inicial que os liga à realidade exterior; coacções económicas para limitar a liberdade propulsora do seu acesso às grandes zonas perigosas onde as forças obscuras arpoadas pela *necessidade* humana se objectivam, se transformam em realidade tangível; valores, noções e obrigações para torná-los vis degradando o seu sentido do Maravilhoso, substituindo o Amor e as altas circunstâncias da vida que o realizam – único contexto da Dignidade e da Grandeza humanas – por fórmulas obtusas e vulgares que são o penhor do poderio da mediocridade e da miséria moral; enfim, uma religião masoquista para os *habituár*, para fazer deles cidadãos submissos, viciando-lhes a sensibilidade e fechando-lhes o espírito¹¹.

A Poesia emerge, neste texto de Ernesto Sampaio, como o mais evidente veio por via do qual encontram a sua livre manifestação os espíritos que reconhecem e se opõem a um determinado leque de valores e de mecanismos de compreensão do mundo entendidos como alienantes e opressores, em consonância com um certo entendimento moderno da vivência poética que ultrapassa o plano da criação escrita para se converter num permanente exercício existencial de liberdade e de pensamento crítico, contrário portanto aos dogmatismos que impedem o livre curso do espírito humano entregue à descoberta dos seus abismos individuais.

Maurice Blanchot, no ensaio que dedicou ao Surrealismo em *La Part du Feu*, observa:

Le surréalisme est une de ces tentatives par lesquelles l'homme prétend se découvrir comme totalité: totalité inachevée et cependant capable, à un instant privilégié (ou par le seul fait de se voir inachevée), de se saisir comme totalité. Comme il est à la fois mouvement inspiré et mouvement critique, il brasse toutes sortes de vues, de postulats, de recherches consciences et

¹⁰ Na sua *Histoire de la Folie à l'âge classique*, Michel Foucault salienta a aproximação que durante muito tempo se fez entre os libertinos e o vasto leque de outras realidades humanas sujeitas ao mesmo tipo de isolamento exigido por uma ordem que os remeteu para o domínio da desrazão.

¹¹ Ernesto Sampaio, *O Sal Vertido*, Lisboa: Hiena, 1988, p. 35-36. As subsequentes citações a este e a outros textos do autor, cujas páginas indicaremos entre parêntesis, serão feitas a partir desta edição.

confuses, mais l'intention principale est claire: le surréalisme est à la recherche d'un type d'existence qui ne soit pas celui du "donné", du tout fait (...)¹².

É esse duplo movimento de criação e crítica que os textos de Ernesto Sampaio concretizam exemplarmente, constituindo um discurso poético sobre a própria natureza da atitude que orienta e define a vivência do poeta perante tudo aquilo que o rodeia e perante a sua própria obra. Um discurso que se produz num profundo jogo dialogante, mantido por via da citação, do comentário e do confronto entre obras e pensamentos de diferentes autores, que conjuga e intercala diferentes registos, que transgride pelas ideias defendidas mas também pela singularidade da poética que propõe e exemplifica e pela anulação das fronteiras entre géneros literários. Inspiração criadora e ativa intervenção crítica contribuem em igual medida para a elaboração de textos que conhecem não apenas a necessidade de impor uma determinada concepção do mundo, para que por via dela seja possível um combate permanente às forças que visam oprimi-la e anulá-la, mas também o necessário espaço da sua autocrítica.

É essa ampla expressão da existência poética que se identifica com o sentido de Liberdade que, juntamente com o Amor e o Conhecimento, constituiu uma das mais relevantes divisas do movimento surrealista e, num sentido mais amplo, uma das grandes mitologias da tradição poética moderna. Afirma o ensaísta, a respeito da "exemplaridade" que atribui ao Poeta enquanto principal reivindicador de um sentido de humanidade mais ampla e sobretudo não sujeita aos mecanismos que procuram reduzi-lo e subsistir a partir da sua alienação:

A preservação dessa necessidade vai de par, nele, com a denúncia de todo o sistema arbitrário cuja estrutura seja precária e pretenda possuir um valor absoluto. Ele tem de descobrir o seu próprio sistema de aferição do real, a sua própria *física*, arruinando a actual, comportando-se sempre em relação às "verdades" do mundo e em relação à sua própria percepção duma maneira subversiva (p. 38).

Estrutura de pensamento que implica que cada indivíduo procure permanentemente uma compreensão de si e da sua relação com os diferentes contextos em que se vai situando, esta atitude é também a definição de uma postura avessa a sistemas gregários pacificadores, que visam explicar por si mesmos universalmente "a multiplicidade de estados relativos do ser" proporcionada por uma "liberdade do espírito" que faz do indivíduo mais do que uma mera realidade biológica sujeita às determinações comuns a todos os seres humanos e lhe garante a compreensão da incerteza a respeito das "'verdades" do mundo" de cada

¹² Maurice Blanchot, "Réflexions sur le Surréalisme", in *La Part du Feu*, Paris: Gallimard, 1984, p. 97.

momento, mesmo e sobretudo quando essas “verdades” são valores com uma determinada origem que o uso prolongado procurou fixar como universais.

É também significativa a conclusão de que esse movimento que visa analisar os fundamentos de uma determinada aferição do real tida por comum não deve anular a sistemática reflexão crítica a respeito da percepção individual, o “próprio sistema de aferição do real” que o Poeta deseja alcançar com a sua experiência do mundo e com o exercício da sua liberdade de pensamento. É um paradigma que supõe que o próprio pensamento deve ser questionado progressivamente, à medida que se elabora e reavalia as conclusões a que chegou, num aperfeiçoamento sistemático. É o mesmo tipo de compreensão da incerteza absoluta que, em 1630, François de la Mothe Le Vayer, uma das mais representativas vozes do núcleo libertino seiscentista que alguns designam como “erudito” ou “barroco”, manifesta num dos seus *Quatre dialogues faits à l'imitation des anciens*: “Que s'il semble quelquefois qu'empotés par les façons du parler ordinaire nous prononcions quelque chose affirmativement, cela pourtant n'est pris parmi nous que douteusement, et ce que nous disons en tel cas être, ne signifie rien plus sinon qu'il nous est avis pour lors qu'ils soit ainsi”¹³.

Num ensaio recente sobre Ernesto Sampaio, Sofia A. Carvalho defende que “a experiência poética, nos termos da primeira leitura, coloca o poeta como um duplo, em permanente desdobramento de si, permitindo-lhe acesso directo à vivência de uma outra versão do mundo, qual náufrago nos esconsos da praxis vital, escavando hiatos de si, do outro e do real”, associando ainda essa compreensão da experiência poética e da constituição da obra dela resultante à “entrada no prodigioso desimpedimento do espírito, liberto das convenções normativas da sociedade e capaz de reconhecimento integral (...), na prática íntima da própria vida”¹⁴. Ora, é precisamente essa compreensão de uma tensão permanente que, no texto “A Sétima Face do Dado”, permite ao autor afirmar:

Viver e pensar. Os surrealistas recusam em absoluto qualquer oposição entre estas categorias. Também escrevem livros (...). Nascido de uma reflexão sobre os meios de expressão, o surrealismo pretende-se uma tentativa de expressão total. Nunca dissocia a libertação interior da satisfação das exigências da necessidade exterior, e isso leva-o a interrogar as formas errantes, a procurar revelar-lhes o sentido oculto em todos os domínios, quer se trate da linguagem, da rua ou do sonho (p. 20).

Assim, o pensamento intrinsecamente crítico que a “libertação interior” implica, em qualquer dos contextos em que encontra a sua repercussão – e não

¹³ Christophe Girerd, *Les Libertins au XVIIe siècle. Anthologie*, Paris: Libr. Générale Française (Le Livre de Poche), 2007, p. 269.

¹⁴ Sofia A. Carvalho, “Cenografias e Escavações Mitogénicas ou Leituras do Inferno em Ernesto Sampaio”, in *A Ideia. Revista de Cultura Libertária*, n.º 71/72, Novembro 2013, p. 111 (110-117).

apenas no domínio da crítica ou da teorização literárias, das quais os surrealistas sempre procuraram destacar-se, como exprime Cesariny em textos como “A Crítica com que nos Maçam”, publicado em 1959 no *Diário Ilustrado* e recolhido no livro *As Mãos na Água, a Cabeça no Mar* –, uma sistemática coincidência entre a vivência e os reflexos que essa tem na “interrogação das formas errantes” que se lhe deparam.

Viver poeticamente implica um compromisso com o “estado de tensão sensível propício ao estabelecimento de cumplicidades fulgurantes entre o coração, o pensamento e um universo que de nenhum modo nos é indiferente” (p. 20). Cumplicidade a cada momento reformulada, típica de “uma consciência pura, hostil às convenções da época, aos hábitos, às repetições, ao alfabeto da civilização, absolutamente inapto para a verdadeira fala do homem” (p. 21-22). Reafirma-se, portanto, essa exigência assimilada pelo indivíduo que implica, embora em patamares distintos, uma preocupação com as convenções exteriores ao sujeito e uma necessidade de evitar a tendência para dar como concluído o projeto de questionamento pessoal e as conclusões provisórias a que este foi chegando. Num outro texto de *La Part du Feu* dedicado ao pensamento de Nietzsche, Maurice Blanchot caracteriza, ainda que referindo-se à persistência da questão da morte de Deus no pensamento de Nietzsche, esse movimento de inquietação permanente, que, possuindo uma natureza negativa na medida em que se oferece como oposição ao que culturalmente é entendido como consolidado, é também a afirmação mais plena da liberdade humana na sua intransigente capacidade de resposta, que como temos visto Ernesto Sampaio identifica com a Poesia:

Cette affirmation c’est celle de l’homme comme puissance infinie de négation, pouvoir d’être toujours égal à ce qui le dépasse, autre qu’il n’est, différent de soi, c’est l’insatisfaction sans mesure et sans limites, la contestation devenue passion et volonté de sacrifice, c’est, contre toutes les formes d’être, la révolte, unie à la recherche d’une forme d’être capable de mettre cette révolte en danger et de la relancer à nouveau. La négation de Dieu est donc bien liée à quelque chose de positif, mais ce positif est l’homme comme négativité sans repos, pouvoir de nier Dieu sans fin: liberté. Et l’on voit pourquoi la négation de Dieu n’arrive jamais à son terme¹⁵.

É, de resto, este o entendimento que serve de base a dois dos mais destacados mitos associados ao contexto do Surrealismo em Portugal: a figura icónica de António Maria Lisboa, em especial na construção que Mário Cesariny dela foi fazendo nas edições da sua poesia, e o conceito de Abjeccionismo, conforme exposto por Pedro Oom numa entrevista publicada em *A Intervenção Surrealista*.

Na “Nota Prévia” à primeira edição da *Poesia de António Maria Lisboa*, de 1977 – em que a intervenção de Cesariny é particularmente saliente, moti-

¹⁵ Maurice Blanchot, “Du Côté de Nietzsche”, *op. cit.*, p. 285 (278-289).

vando desde logo as duas notas do diretor da coleção e do editor, que se demarcam, quer do conteúdo editorial, quer das afirmações que o acompanham –, o poeta de *Pena Capital* recorda o percurso agónico do amigo e a surpreendente capacidade de, apesar da progressiva debilidade física e das sucessivas mudanças de Sanatório, conservar as suas criações, que “cuidadosamente (...) transporta, conserva e trabalha – os «enriquece», na própria expressão do poeta, através da experiência que deve ser prosseguida e que não cessará com a entrada numa câmara mortuária”¹⁶ – e assume como suporte para as opções editoriais “a obediência à ideia do poeta que considera Livro todo o texto que teve tempo de «enriquecer», meditar, livrar da catástrofe”¹⁷.

Parece-nos que será possível compreender neste ideal de obra articulada, na qual poderiam ser designadas como Poesia todas as produções do seu criador – e nesta primeira edição constam nesse leque textos tão diversos como poemas, manifestos, trabalhos colectivos, cartas abertas, prefácios para obras publicadas ou não, apontamentos a livros como a *Heterodoxia I* de Eduardo Lourenço ou a correspondência do poeta com os seus amigos –, um princípio que é comum às reflexões de Ernesto Sampaio: o criador deve repensar permanentemente as suas próprias conclusões, na reformulação e releitura que a vivência poética, que está muito para além das obras que são ou não produzidas, permite e que contribui para que todas as manifestações se identifiquem num mesmo plano constitutivo de obra¹⁸, que se altera em resultado da própria transformação de quem escreve mas que em cada momento da criação trabalha laboratorialmente as mesmas vias alternativas da busca do Conhecimento e da exploração da plenitude do Homem que o Amor, enquanto mito e vivência, proporciona¹⁹.

¹⁶ António Maria Lisboa, *Poesia de António Maria Lisboa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1977, p. 7.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 16.

¹⁸ Embora com implicações distintas, é significativo que algumas das mais recentes e instigantes leituras do projeto autoral de Fernando Pessoa apontem também para um progressivo desenvolvimento, em cada momento e independentemente dos registos ou das atribuições autorais colocadas ao seu serviço, de inquietações e tópicos comuns, permitindo a persistência de uma ideia de Obra que se altera em resultado das evoluções naturais de um percurso intelectual. Na recente recolha *Uma Admiração Pastoral pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, por exemplo, António M. Feijó conclui que “os escritos de Pessoa, independentemente do género ou modo, devem ser vistos como coincidentes num mesmo plano constitutivo da obra” (António M. Feijó, *Uma Admiração Pastoral pelo Diabo (Pessoa e Pascoaes)*, Lisboa: INCM, 2015, p. 115).

¹⁹ Esta aproximação entre António Maria Lisboa e Ernesto Sampaio é, de resto, exemplarmente descrita por Fernando J. B. Martinho, ao considerar que a publicação de outras duas obras fundamentais de Sampaio, *Luz Central* (1958) e *Para uma Cultura Fascinante* (1959), “o projectam para um lugar cimeiro na segunda geração surrealista ao mesmo tempo que o afirmam como a grande vocação ensaística entre os seus companheiros de grupo, nesse aspecto só encontrando equivalente, no âmbito do nosso surrealismo, em António Maria Lisboa” (Fernando J. B. Martinho, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa: Colibri, 2013, p. 99).

Já quanto à questão do Abjeccionismo, não nos sendo de momento possível discuti-la mais demoradamente²⁰, atentemos apenas na entrevista de Pedro Oom ao *Jornal de Letras e Artes*, em 1963, na qual propõe a seguinte distinção entre as posições surrealista e abjeccionista:

A diferença fundamental entre surrealismo e abjeccionismo está no seguinte: nós também acreditamos na existência de um determinado ponto do espírito onde a vida e a morte, o alto e o baixo, o sonho e a vigília, etc., deixam de ser contraditoriamente apercebidos, mas cremos igualmente na existência de um outro ponto do espírito onde, simultaneamente à resolução das antinomias se toma consciência das forças em germe que irão criar novos antagonismos²¹.

Percebe-se portanto nesta leitura que a especificidade do discurso abjeccionista, a existir, reside sobretudo numa recusa de qualquer tipo de pacificação conceptual e no reativar permanente de novas buscas, aprofundamentos e oposições. Colocando-se num patamar afim mas posterior às eventuais sínteses resultantes da proposta de André Breton, evidentemente devedora da dialéctica hegeliana, Pedro Oom propicia um espaço que, sendo por natureza individual como o sugere a questão abjeccionista mais icónica (“o que pode fazer um homem quando o ar é um vômito e nós seres objectos?”), instaura a crítica como valor fundamental.

Na sua tese fundadora, Maria de Fátima Marinho, embora não dedique particular atenção à vertente crítica da obra de Cesariny, acentua que, tanto nos textos críticos como nas traduções, existiu sempre da parte do poeta uma forte coerência, na medida em que de algum modo tudo se articula com a sua poética particular²². O mesmo se poderá dizer dos textos ensaísticos de Ernesto Sampaio.

Antes de concluirmos, observemos alguns aspectos em que se percebe a coincidência entre o pensamento crítico que temos delineado e a postura salientada em alguns dos autores referidos em *O Sal Vertido*.

Em “Alfred Jarry ou a Poesia como Destruição”, Sampaio acentua no autor de *Ubu Roi* a “deserção permanente às formas e às tendências colectivas, aceitando

²⁰ Remetemos para a nossa tese de mestrado, na qual num dos capítulos é dedicado à análise e ao comentário das diferentes leituras que o conceito de Abjeccionismo tem motivado, de autores como Perfecto E. Cuadrado, Maria de Fátima Marinho, Massaud Moisés, Jacqueline Risset, Clara Rocha, E. M. de Melo e Castro, Manuel Gusmão, Antonio Tabucchi, entre outros (Rui Sousa, *A Presença do Objecto no Surrealismo Português*, Lisboa: Esfera do Caos, 2016.). Acrescentamos considerações posteriores de António Cândido Franco, que, no livro *Notas para a Compreensão do Surrealismo em Portugal*, estuda as relações entre o Surrealismo e o Abjeccionismo a partir da crítica de Georges Bataille ao Surrealismo bretoniano, ao mesmo tempo que propõe uma evolução do próprio conceito de Abjeccionismo (António Cândido Franco, *Notas para a Compreensão do Surrealismo em Portugal*, Évora: Licorne, 2012, p. 101-107).

²¹ Mário Cesariny (org.), *A Intervenção Surrealista*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, p. 292.

²² Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa: INCM, 1987, p. 455-457.

deliberadamente a reclusão interior e o seu universo povoado de fantasmas e complexos, exercizando-os, desdobrando-se noutras personalidades que viriam a constituir esse seu Duplo multifacetado para o qual nunca deixou de avançar tateando na noite (...)" (p. 48). Esta última constatação é particularmente interessante, por sugerir algo que os surrealistas enaltecera também, entre outros, num poeta como Teixeira de Pascoaes: a constituição permanente do sujeito consciente das profundas assimetrias da sua personalidade e do trabalho que deve ser desenvolvido no sentido de, não as recusando ou ignorando, apropriar-se delas como fundamentos de um conhecimento total de si, na "ordenação sistemática do princípio da insubordinação total que preserva o espírito da esclerose e da dissolução definitiva" de que a obra de Jarry é exemplo (p. 48). Em "Rimbaud e as Ilusões da Cultura", Ernesto Sampaio enaltece a necessidade sentida pelo poeta de *Une Saison en Enfer* de "destruir metodicamente as limitações impostas às potências do Ego por aquilo a que se chama a consciência" e a coincidência neles da vivência e do pensamento, vertentes gémeas de uma mesma atitude subversiva (p. 57-58). Finalmente, no texto "O Não e o Sim em Mário Cesariny", é à poesia que se atribui a revelação fundamental da condição humana: "o que ele é não esgota o que pode ser. Depende do homem tornar possível o que não é" (p. 135). Só uma análise aprofundada do ser, essa "interrogação da própria noite" que aponta para a ideia libertina por excelência de que tudo é incerto, convivendo no espaço aberto de um desconhecido sempre por delimitar, e de que só uma ética capaz de julgar cepticamente todos os valores e conclusões permite ao indivíduo colocar-se em posição de se estar conhecendo, contribuindo para que o poeta se converta, superiormente, num ser "estranho ao mundo da existência normal e da consciência comum", aquele que "a todo o instante pode inventar e reinventar tudo o que à linguagem se liga: o amor, a realidade, a vida quotidiana, o fim ou o começo de um mundo" (p. 136-137).

Se regressarmos a "A Única Real Tradição Viva", poderemos ler uma manifestação inequívoca da convicção de Ernesto Sampaio na excepcionalidade dos poetas e da sua percepção singular, que poderia adequar-se a uma série de contextos, do discurso dos libertinos seiscentistas que, apesar de moderados no seu questionamento dos valores sociais e políticos vigentes no seu tempo, estavam plenamente convictos da excepção garantida pela sua capacidade iluminada de compreender a ilusão das verdades impostas, nomeadamente as de natureza religiosa, às teorias românticas da singularidade do indivíduo criador, passando pela mitologia do poeta maldito e finalmente pelo sentido implicitamente distintivo convocado pelo termo "vanguardas" com que os movimentos das primeiras décadas do século XX, entre os quais o Surrealismo, se deram a conhecer²³:

²³ Relativamente aos libertinos seiscentistas, por nos parecer menos habitual a referência à sua peculiar postura no âmbito de discussões relativas a estas questões, lembramos as seguintes consi-

Em todos os tempos, também, tal como a água a insinuar-se por entre as falhas das rochas, lá longe, absolutamente sós, *à frente*, os guardas-avançados do espírito têm estado atentos às falhas da grande noite que os rodeia, procurando aberturas, espaços iluminados, onde possam abrir a estrada da emancipação do homem, num combate árduo pela conquista duma absoluta semelhança entre o que ele é e a mais alta ideia de si mesmo (p. 37).

derações de Augusto Del Noce: “Che perciò isola il dotto libertino nello stesso preciso istante in cui lo rende *deniaisé* – costituendolo come «erudito» rivolto al passato; che non si lascerà illudere dalle imposture di oggi perché ne riconosce la sostanziale identità con quelle di ieri – e lo contrappone alla massa (il tipico disprezzo del volgo, l’idea che i sapienti saranno sempre isolati e pochissimi; da cui l’orrore della rivoluzione)” (Augusto Del Noce, “La Crisi Libertina e la Ragion di Stato”, in *Cristianesimo e Ragion di Stato: L’umanesimo e il demoniaco nell’arte*, Roma; Milano: Fratelli Bocca, 1953, p. 41 (35-48).

Álvaro Guerra e a Guerra Colonial – memória e testemunho

João Moreira

Bastaria a leitura das obras de Álvaro Guerra para percebermos que o seu não é um nome a ignorar no panorama literário português da segunda metade do século XX, no entanto, outras razões existem para que possamos justificar a atenção que lhe tem faltado. Em primeiro lugar, tenhamos em conta o período de vida do autor (1936 – 2002), o que o tornou contemporâneo de convulsões como a Segunda Grande Guerra, o Estado Novo, a Guerra Fria, a Guerra Colonial, o 25 de Abril, entre outras, e que, afinal viriam a marcar a sua produção literária. Em termos sociais, aquando dos anos de formação do autor, deu-se a passagem do regime autoritário para a democracia, o que acarretou alterações igualmente importantes no plano estético. Miguel Real faz corresponder “a ordem social rígida e impositiva” à “obediência estrita a preceitos literários clássicos da arte realista” e a “lenta mas progressiva desconstrução das instituições sociais salazaristas” à “emergência da desconstrução das categorias clássicas do romance” (Real, 2012, p. 18). Acrescenta ainda o crítico:

Finalmente, restabelecida a ordem social pós-25 de Abril de 1974, consolidado o regime político democrático e liberal com a integração de Portugal na Europa comunitária, a visão realista do romance retorna, integrando no entanto os contributos das décadas de 60 e 70, nascendo assim um novo realismo, o realismo perspectivístico, fragmentário e cosmopolita, de timbre lúdico, próprio da actual sociedade portuguesa, também ela cosmopolita (*Idem, ibidem*).

Em segundo lugar, parece claro que Álvaro Guerra não permaneceu alheio a estas convulsões e podemos até dizer que os seus romances as filtram de forma magistral, aspecto que terá levado críticos como João Palma-Ferreira a assinalá-lo como “um dos mais festejados autores da nova narrativa portuguesa” (Ferreira,

1971, p. 93), ou Júlio Conrado a afirmar, em relação a *Razões de coração*, ser este “um marco na sua obra e um dos mais interessantes romances publicados em Portugal no ano de 1991” (Conrado, 1994, p. 234) ou ainda, Liberto Cruz, por fim, a propósito de *Café central*, a registar a forma inteligente como o autor soube articular “o à-vontade do folhetim com a ficção do romance” (Cruz, 1985; 95). Por fim, mas agora já na linha do que queremos problematizar no presente ensaio: “O folhetinista conseguiu recriar uma atmosfera, descrever a mentalidade duma época e pôr em relevo pessoas e coisas que, por vezes, nos assustam, não só por terem existido entre nós mas também por as termos vivido e consentido” (*Idem, ibidem*). Resta-nos acrescentar: o romancista também.

A produção literária de Álvaro Guerra estende-se por três décadas e meia, aproximadamente, tendo-se iniciado com o romance *Os mastins* (1967), a que se seguiram *O disfarce* (1968) e *A lebre* (1970)¹. Em *Noite de cães* (1971), da responsabilidade do Círculo de Leitores, publicação que inclui os três romances publicados até essa data, é o próprio autor que se lhes refere como fazendo parte de um ciclo que considera encerrado. Seguem-se *Memória* (1971), *O Capitão nemo e eu – crónica das horas aparentes* (1973) e *Do general ao cabo mais ocidental* (1976), ciclo que nos interessa particularmente para as temáticas que aqui abordaremos, dado que é o conjunto de obras que mais explicitamente remonta à experiência do autor na Guerra colonial. A *Reflexões sobre a China* (1976), segue-se a trilogia que mais notabilizou o autor: *Café república* (1982), *Café central* (1984) e *Café 25 de Abril* (1986). Nestes curiosos romances, o século XX, desfila perante os olhos do leitor, tendo como intermediários os olhos e as experiências dos habitantes de Vila Velha, que nos legam um bem-disposto “folhetim do mundo”. Em 1990 publica *Crimes Imperfeitos*, a que se seguem *Razões de coração* (1991) e *A guerra civil* (1993), obras onde se aventura pelo romance histórico e evoca as invasões napoleónicas e a guerra civil que se lhes seguiu. *Esboços para uma tauromaquia* (1994), *Crónicas jugoslavas* (1996) e *Eurotauromaquias* (2001), representam a incursão do autor na crónica, provavelmente como resultado da sua actividade jornalística. No ano da sua morte, em 2002, publica o seu último romance, *O jardim das paixões extintas*, que gira em torno da Guerra Civil espanhola.

A obra de Álvaro Guerra é variada e coloca-nos perante algumas questões curiosas, como a reflexão sobre a escrita, o papel da memória na ficção, o jogo

¹ Em relação à data de publicação deste romance, na sua 3.^a edição, publicada pela editora D. Quixote, surge a data de 1969 na tabela bibliográfica que contém as obras publicadas por Álvaro Guerra até 1996, embora na ficha técnica, páginas mais à frente, seja referido como data da 1.^a edição o ano de 1967, o que só pode ter acontecido por lapso. João Palma-Ferreira (ver indicação bibliográfica), na sua recensão crítica a esta obra refere o ano de 1970, data que, aliás, figura na ficha da Biblioteca Nacional.

com as fronteiras entre jornalismo, ficção e História, a recuperação do folhetim, entre outras que não caberão num trabalho deste fôlego.

Começemos então pelo autor. No paratexto da 1.^a edição de *Os mastins*, podemos apropriar-nos de subsídios importantes para percebermos o escritor por trás da obra, mas igualmente questões que, mais tarde, viria a tratar. Diz o próprio: “Acidentalmente viajei pelo mundo e fiz guerra. Salvei a vida e a possibilidade de contar o que vi e imaginei e o que estará para acontecer e imaginar, se a vida estiver, realmente, salva”. “Contar” e “imaginar” são termos que remetem desde logo para o campo fértil da ficção e do ficcionista, condição, aliás, assumida pelo autor, que afirma ter dado “à forma um valor [...] indissociável de toda a obra de criação”. A explicação desta afirmação surge pouco antes, aplicada a este romance de estreia, mas que, pensamos, se poderá aplicar a toda a sua obra: “De *Os mastins* direi que pretendi captar as descontroladas forças de uma justiça esquecida, através de uma narrativa sincopada, simbólica, mas não divorciada da esmagadora realidade que contradiz ou adia essa justiça desejada”. O carácter sincopado e alicerçado na realidade da sua escrita, é um aspecto que percorre toda a produção literária do autor, já o mesmo não se poderá dizer da sua essência simbólica – alegórica, melhor dizendo –, que se anula nas suas restantes obras de ficção, onde já não se assiste ao convívio nem sempre saudável entre “homens” e “animais”. Um outro problema curioso e que convém salientar reside no facto de Álvaro Guerra se assumir desde logo como um escritor comprometido, não só com o acto da escrita, a merecer uma reflexão apurada e a valer como testemunho, para o futuro, de um presente incerto, mas igualmente com o contexto social e político em que o autor se movia, afirmando ser “apenas mais uma voz entre o clamor que assinala alvoradas inquietantes”.

José Martins Garcia dedicou alguma atenção à escrita em Álvaro Guerra, pelo que foi particularmente sensível ao “processo subjacente” à criação de algumas das suas obras. Em relação às três primeiras (*Os mastins*, *O disfarce* e *A lebre*), o crítico assinala a descrição do “Senhor” (*Os mastins*) como o cerne de uma escrita que instaura a “afirmação, contestação e restituição de características” (Garcia, 1973, p. 40), correspondendo cada uma destas operações a uma obra, respectivamente. A associação, apontada assim a frio poderá soar ambígua, mas se atendermos às palavras do autor, poderemos ver como de uma para as outras, há uma coerência, uma unidade que se pretende evidenciar, como se de um tríptico se tratasse. Pode ler-se, no paratexto do seu segundo romance:

O disfarce, ou melhor, a personagem nele contida, é um dos frutos possíveis da realidade sugerida em *Os mastins* – melhor ou pior é preciso sobreviver, isto é, salvar a vida e a consciência, se possível, contra tudo e todos e nós próprios. Com cães assolados às canelas não há tempo de olhar a paisagem, é seguir em frente e insistir na VERDADE.

Perseguidores e perseguidos coexistem assim nestes três romances que, segundo o autor, formam um ciclo que, em 1971, considerara encerrado (Guerra; 1971, p. 5). Do nosso ponto de vista, e dado que pretendemos aqui salientar o contributo deste para a chamada literatura sobre a Guerra Colonial, será interessante analisar a problemática dos ciclos, que nos parece crucial para a constituição do mosaico global. José Martins Garcia, por outro lado, considera que *Memória* entronca perfeitamente no que o autor pretendeu desenvolver nos romances anteriores, aliás, segundo ele, quatro obras “resultantes do mesmo étimo” (Garcia, 1973, p. 44) – *massacre*. Os contornos deste massacre são postos a nu pelo romancista de pontos de vista diferentes, se não vejamos.

Os três primeiros romances parecem fornecer-nos o mesmo fresco a que José Cardoso Pires (*O anjo ancorado*) ou Almeida Faria (*Paixão, Lusitânia, Cortes*, por exemplo) também se dedicaram, ou seja, um país enclausurado, estagnado, uma sociedade inconsequente oscilando na eterna dicotomia entre os que vivem e os que sobrevivem e, tudo isto, temperado pela alegoria, pela metáfora e pelo símbolo que, de alguma forma, velavam a denúncia. Temos assim acesso a mais uma peça desse complexo mosaico, que vem enriquecê-lo com a guerra colonial e os efeitos que a mesma teve a nível pessoal e colectivo. A sua quarta publicação, *Memória*, centra-se igualmente numa temática que percorre a cultura portuguesa, a vertente épica, mas salienta a sua fase agónica, o anacronismo e, por isso, a ausência de sentido. Além da memória do soldado que “no calor morria e nesse medo matava” (p. 13) e da recorrência de imagens que já em *O disfarce* nos forneciam o ambiente horrível da guerra: retoma-se, de forma irónica, a “pimenta”, simultaneamente motor e travão da expansão; com cepticismo a Fé e o Império, estandartes da propaganda do Reino e, já no século XX, do Estado Novo; com amargura, “as pústulas e pus e sangue coagulado, nos ouvidos, no nariz, na boca onde os dentes abanavam nos alvéolos, entre raízes subitamente apodrecidas [...] arreganhados em esgares e vômitos e fezes [...]” (p. 93), a lembrar Fernão Mendes Pinto e a sua picaresca figura. *Do general ao cabo mais ocidental*, publicado a seguir a *O capitão Nemo e eu – crónica das horas aparentes*, vem dar continuidade a esta visão, pelo que ambas as obras não perderão nada se lidas em conjunto.

Desde os tempos da expansão, evocados em *Memória*, até ao Portugal dos anos 50 e 60 do século XX de *Os mastins*, o autor pretendeu retratar o Portugal – “Senhor”, uma entidade obscura cuja identidade ultrapassa a mera forma e existência humanas: “O Senhor é uma grande vontade e, também, um extenso passado, um obscuro, monstruoso e monótono passado incrustado no tempo de todos os tempos. Mora no Solar há centenas de anos com três ou quatro servos fiéis – quem serve o Senhor é-lhe fiel” (Guerra, 1967, p. 108). Este tem como antípoda precisamente os supostos fiéis, os camponeses, o povo que, tal como

em outras obras dos finais dos anos 50 e década de 60, não surge, apesar de oprimido, visto de forma positiva, mas, ao invés, como incapaz de se afirmar como agente de mudança:

Os camponeses dizem à boca pequena que o que os cães comem num dia chegava para toda a aldeia comer durante uma semana. Exageram, evidentemente. É a submissão ancestral que lhes gera aquela triste ironia mesclada com o desejo de desforra que adormece no fundo dos seus corações de servos eternos. O Senhor é o Senhor e ninguém ousa pôr em causa o seu poder, mesmo muito no fundo daquela inerte, ténue, antiga e adormecida esperança vagamente intuída, imaginada, oculta vida de cada ser humano (*Idem*, p. 108 e 109).

Porém, simbolicamente, *Os Mastins* é também um romance de esperança, consubstanciada na morte anónima dos cães de guarda, um a um. O Senhor vai, assim, perdendo aos poucos aqueles que lhe asseguravam a impunidade e que marcavam a diferença entre opressores e oprimidos. Ainda assim, fica por resolver a mudança; faltam os “sinais reveladores” (p. 114) e quem os entenda. Enfim, é neste quadro que se moverá a personagem de *O disfarce*.

Em relação a *Os mastins*, este segundo romance atenua o sugestivo poder da alegoria e da metáfora e acerca-se daquilo que João de Melo viria a fazer em *A memória de ver matar e morrer*: “não se omitem as vivências isoladas nem determinados comportamentos históricos, impossíveis de dissociar do testemunho e da memória de quem escreve, exercendo o seu acto cívico e crítico da realidade (Melo, 1977, p. 3). Membro da tal “geração adiada” a que Álvaro Guerra se refere no paratexto do livro, o homem que protagoniza o romance, vítima dos desmandos do tal “Senhor”, viu-se obrigado a olhar para trás e a ver “o rasto deixado por toda uma geração da qual fazem parte todos aqueles que de algum modo quiseram ou puderam negar-se ao massacre” (*Idem, ibidem*). Tal não foi o caso do nosso autor.

O disfarce afigura-se já como um romance – testemunho. Aliás, o início da obra instaura desde logo o ambiente de guerra que, intermitentemente vai surgindo ao longo da mesma. Termos como “avião”, “metralhadora”, “ligaduras brancas dos feridos”, “jeeps”, “explosão”, “projectil” figuram no episódio inicial da evacuação dos feridos, no qual ressaltam, gradativamente, o medo, o sangue, a morte. “Numa manhã de Janeiro” (p. 13), tal como em muitas outras manhãs do pós-guerra deste “homem novo” (p. 16) é a memória que não lhe permite deixar para trás o que testemunhou. As cicatrizes deixadas pelo conflito não são apenas as físicas: “O braço já não me dói. O que me está a doer é o sangue que lá perdi, a terra que ele não ensopou” (p. 17). Esta voz bem poderia ser a de muitos outros homens novos que por lá derramaram sangue, daí que um termo muito comum nas obras sobre a temática da guerra colonial seja “memória”, neste

caso, a “necessária, obsidiante, voluptuosa descida aos infernos da memória...” (p. 53), dado que, afinal, é preciso contar para sarar antigas feridas, como se de uma catarse se tratasse. E da memória deste “homem”, intermitentemente, saem Safi, a “mulher grande”, “Uma aldeia queimada”, cheiros, ruídos, elementos que, de alguma forma, harmonizam o caos da guerra, e que se vêem prolongados num cenário que se nos oferece edénico e impoluto, mas que não escapa ao paradoxo da vida e da morte:

Juntavam-se todas as belezas e horrores, todo o bem e todo o mal de um autêntico Paraíso em que ainda não se pressentia a presença do pecado, em que a terra era ainda a matriz sublime e virgem e onde as noites eram excessivas, ou leitosas de um luar espesso e luminoso, ou negras e opacas como um túnel sem fim, só violadas pelo tacto, habitadas por bichos e plantas dispersos e misteriosos, furada por guinchos e murmúrios, envolta pelo cheiro fortíssimo da terra (p. 60).

João de Melo sintetiza de forma esclarecedora esta questão no prólogo a *Os anos da guerra* ao afirmar: “Para ser *literária*, essa geração terá que ter sido primeiro uma geração *vivencial* e, num sentido mais vasto, terá de ter assumido uma atitude cultural decisiva sobre as experiências do vivido” (Melo, 1988, p. 16). Daí que tenha de ser ressaltado o forte cariz autobiográfico destes romances, algo que não se aplica apenas ao autor ribatejano. De facto, as obras de Álvaro Guerra que se debruçam sobre a guerra colonial apresentam um percurso que cumpre um desígnio a que João de Melo também se refere ao entender a produção literária do grupo desta geração como “via de confronto e via de verdade” (*Idem*, p. 26). Ora, se nos deslocarmos do quadro nacional para o quadro individual e cruzarmos esse percurso com a leitura das primeiras produções de Álvaro Guerra, veremos que, afinal, estará demonstrada a coerência que confere a um grupo de escritores o epíteto de “Geração”: denúncia, compromisso, verdade, confronto, relato, testemunho. Aliás, ao longo de *Disfarce*, é fácil perceber o que em termos sociais e pessoais passou a ser óbvio, ou seja, as cicatrizes físicas e psicológicas, mais ou menos profundas. Mais uma vez, é João de Melo quem esclarece:

Começemos por compreender que a guerra transformou bastante os homens, isto é: os que foram para África não só não voltaram para ser os mesmos homens, como o facto de terem ido representou já para muitos um acto de excepção que terá sido determinante dessa transformação. Mais claramente: seria de todo errado pensar que a experiência da guerra não tivesse provocado uma reviravolta interior em todos quantos nela incorreram [...] Se, de facto, alguém não voltou a ser o mesmo, esse foi, sem dúvida, o escritor (Melo, 1988, p. 17).

E é por isto que se explica a visão que estes autores e as respectivas obras passaram dos acontecimentos que experienciaram. Há uma “memória” que afec-

tivamente se mantém ligada aos espaços, aos aromas, às pessoas, às culturas diferentes, mas há uma “antimemória”², como se de um reverso de medalha se tratasse, que evoca a guerra e os meios de a travar:

A presença das ruidosas máquinas de guerra e, mais tarde, o metálico silvar dos projecteis, o crepitar das armas, o bojo ardente da pistola-metralhadora na palma da sua mão e o latejar da vida por um fio nas têmporas e em cada nervo, eram como as ferroadas de um tumor incrustado num corpo são, quer fosse pela divina injustiça do acaso, quer pela implacável marcha da História. Um tumor (Guerra, 1968, p. 61).

Parece claro que se procura, desta forma, diferenciar dois elementos, ambos perigosos, embora por razões diferentes: os bichos e plantas “dispersos e misteriosos”, a terra “babada” pelos búfalos, “arranhada” pelas onças, “escarvada” pelos cascos dos antílopes, o veneno “mortal” das cobras (p. 60), não se comparam à violência metálica da guerra, que não se encaixa ali: “um tumor”, portanto.

O disfarce, tal como já acontecia em *Os mastins* e como viria a acontecer em *A lebre*, pretende também dar conta de um certo Portugal, marcado não só pela estagnação, como já se disse, mas pelas rupturas familiares, pela emigração (maioritariamente para França), pelo confronto de gerações. A par de um Portugal onde se morre na guerra, há um outro onde se morria “de fome e de sede” (p. 109), morte esta agravada por uma outra, de contornos morais, num território em que o homem não parece dono do seu próprio destino, “uma morte lenta e premeditada” (p. 109), por uma minoria que pretende um país asséptico para legitimar desta forma a sua acção inibidora, por isso, “lhe secam as ambições e as angústias, lhe domesticam o destino, lhe estimulam a ignorância e a mentira, o mergulham nas trevas, o atemorizam, esvaziam, corrompem, martirizam, adormecem, diminuem, ignoram” (p. 109). É desta forma que se materializa a perseguição que o autor sugere em *A lebre*: perseguidores e perseguidos, opressores e acoados. São estas as linhas com que se desenha um país ferido, mas conformado, expectante, mas inactivo.

Como já acima referimos, esta descida “aos infernos da memória”, prolonga-se por *Capitão Nemo e eu – crónica das horas aparentes*. Mais uma vez, um ferido de guerra em convalescença, recupera a memória de factos traumáticos e assume a escrita como meio privilegiado de a dizer: “Memória e palavra convivem perfeitamente” (Guerra, 2000, p. 14). Isso é importante não só para relatar a experiência que se viveu durante o “sono”, mas também para outros desígnios que se plasmam na luta, na denúncia, o que, de acordo com o narrador, parece representar a essência das palavras: “Por outro lado, as palavras são, sem que

² Os termos “memória” e “antimemória” são da autoria de João de Melo (Cf. Melo, 1988).

as pronuncie, mais fluentes que nunca e ganham a fulgurância dos projecteis infalíveis e a suavidade ambígua de uma sabedoria que finge ignorar a sua história” (p. 14 e 15). Inactivo o corpo, ferido por dentro e por fora, é a mente e a memória que deambulam. Como lembra “(...), é preciso – aliás, é urgente – dizer para proceder a três operações importantes cuja primordial função é repor a memória e a identidade: relatar, ordenar, construir” (Cf. Carvalho, 2002, p. 34 e seguintes). Diríamos mesmo mais, baseando-nos em palavras do próprio autor atrás citado. Relatar, ordenar e construir pressupõe algo feito pela primeira vez. Ora, se o mesmo afirma, em relação ao narrador, que cresceu formatado para encaixar na tríade “Deus, Pátria e Família” e assim se comportou (Cf. Carvalho, 2002, p. 45). Mas isso de nada lhe valeu porque se encontrou, sem perceber como, envolvido no projecto de um regime que não o consultou, apenas o instrumentalizou. Ou seja, o cidadão que foi à escola, aprendeu línguas e boas maneiras, amadureceu nos braços da aparente tranquilidade de um Estado que zelava pela ordem e pelo respeito, foi, por assim dizer, “desprogramado” pela Guerra. Por isso Joaquim Jorge Silva Carvalho aponta, de forma pertinente, um narrador em “convalescença psicológica” (p. 62), algo que poderemos estender ao próprio autor.

A recordar Joseph Conrad e a intrigante viagem de Marlow, no seu encontro com o coração das trevas, através de Kurtz, também Álvaro Guerra aplica em vários momentos o termo “horror”³ que, tal como na obra do autor britânico, deriva da percepção da selvajaria humana e do desespero, intemporalmente difícil de dizer e de compreender. No prefácio a *Capitão Nemo e eu* podemos ler: “Para que o nosso NÃO se oiça e leia é preciso continuar a sondar os abismos da alma humana, a mergulhar nesse imenso mistério por onde navega o Nautilus da nossa infância, que é onde nasce o encantamento e fulmina o horror, e onde o homem ainda tacteia a luz no meio das trevas habitadas a tragá-lo” (p. 10). Iguamente, em *Café central – folhetim do mundo vivido em Vila Velha (1945-1974)*, assistimos ao relato da forma como os habitantes de Vila Velha reagiram ao início do conflito. Mais uma vez, são as palavras do narrador que ditam o tom: “Subitamente, o horror assombrou a Vila” (p. 174). A recordação das viagens ultramarinas, a violência, o picaresco do colonizador miserável, a falsa grandeza, sempre arvorada, mas raramente real ressurgem; e é assim que o tom anti-épico de *Do general ao cabo mais ocidental* é retomado em mais uma reflexão que vem demonstrar que, de acordo com esta geração de escritores, a expressão “nostalgia da epopeia” dificilmente poderá ser aplicada:

³ A passagem a que nos referimos é a seguinte: “He had something to say. He said it. Since I had peeped over the edge myself, I understand better the meaning of his stare, that could not see the flame of the candle but was wide enough to embrace the whole universe, piercing enough to penetrate all hearts that beat in darkness. He had summed up – he had judged. «The horror!»” (Conrad, (1902), 1987, p. 112 e 113).

Velhos fantasmas soltaram-se das profundezas medievais, das tragédias marítimas, dos porões negreiros, dos massacres, dos escorbutos, das fomes, da escravidão, da epopeia contada e da miséria escondida. Do império, artesanal e anacrónico, libertavam-se os monstros do pesadelo final (p. 174)

E mais adiante:

De Angola, o pânico. Grandes títulos nos jornais, negros, como patas de aranhas gigantescas, as primeiras fotografias de corpos decepados, esventrados, também mulheres e crianças. Um vento de maldição arrefecia as almas, e a vingança soprava-a a ditadura como se vivesse no mundo manuelino das cruces e das espadas, dos missionários e dos infiéis, dos capitães-generais e dos cafres. Mas sem a grandeza, sem a honra e a glória da descoberta, da conquista (p. 174).

Acaba por ser também esta a tese de, *Memória*, livro difícil de classificar, mas fácil de compreender vindo da pena de um escritor que afirma, logo no início de *Do general ao cabo mais ocidental*: “Quem ia matar aviava-se no passado de pendões e padrões e buscava na / memória a história já contada e repetida como se a morte fosse vida e a primeira nau estivesse para zarpar” (Guerra, 1976, p. 13). Afinal, afigura-se tudo como sendo uma questão de tempos diferentes em que contracenam personagens semelhantes, algo que vemos também em Bernardo Santareno ou Luís de Sttau Monteiro, por exemplo: “Do general ao cabo mais ocidental há uma hierarquia chamada Portugal / leve chama que a memória chama / vive e rima mar com azar e fronteira com fogueira qual caravela de vela / cara ou coroa e cruz inquirindo à mesa do santo ofício antepassando cães / e outras sevícias de polícias” (p. 14). E novamente a mesma dor de viver e conviver num país onde era difícil viver e conviver e onde as marcas de um quotidiano doloroso abriam sulcos impossíveis de disfarçar: “A minha cicatriz é a saudade de um país sem idade onde a esperança / não morra cada dia” (p. 25). Esta cicatriz pode ver-se trabalhada em Ruy Belo, Manuel Alegre, Almeida Faria, Augusto Abelaira, João de Melo, só para referir alguns. O *País possível* que serviu de título à colectânea de Ruy Belo, escrita antes de 1974, encontrava-se adiado, o que, ainda assim, não tolhia a esperança, que circulava em sugestivos avisos, parecidos no tom e na atitude com o que Álvaro Guerra deixa no final da publicação de 1976, agora numa atitude de revisitação desses tempos anteriores à Revolução de Abril, mas ainda a merecer exorcismo:

Saiba
porém
o inimigo que também viver é comigo
de cravo na mão o digo
nesta luta sem luto que o projecto esgrime com a herança

a mor das coisas idas
vidas lidas
ledas
desejo libertação
amor também cama comum
o pão
em verde lida pela liberdade e vida (p. 35).

Indelevelmente marcado pelo conflito ultramarino, em que simultaneamente desempenhou os papéis de protagonista e testemunha, Álvaro Guerra tem sido apontado como um dos precursores da literatura da Guerra Colonial (João de Melo), mas cremos que a sua importância como romancista reside igualmente na forma como expressa aquilo que Rui de Azevedo Teixeira designa como “a paixão historiadora” (Teixeira, 1998, p. 109), ou seja, em Álvaro Guerra assistimos, romance após romance, à História a contaminar a ficção, o que leva a um saudável e enriquecedor, embora obsessivo, malabarismo, envolvendo passado e presente.

Isto fará sentido se tivermos em conta que romances posteriores às seis primeiras obras, como *Razões de coração* (1991), *A guerra civil* (1993) ou até *No jardim das paixões extintas*, giram em torno de conflitos armados. Entre o *corpus* de textos sobre a Guerra Colonial, os produzidos por Álvaro Guerra dão voz a um percurso que evolui da “agonia colectiva” para a “catarse individual” (Teixeira, 1998, p. 110), como pensamos ter deixado claro.

Questões mais amplas como escrita, memória, culpa e consciência são ras-treáveis a partir de uma leitura mais profunda das obras de Álvaro Guerra e afiguram-se-nos como pontos de partida interessantes para um trabalho que, de algum modo, dê conta da qualidade da sua escrita, da profundidade das suas reflexões, da riqueza das suas personagens e da variedade da sua obra.

Referências Bibliográficas

Do autor:

Guerra, Álvaro

Os mastins, Lisboa: Prelo, 1967.

O disfarce, Lisboa: Prelo, 1968.

A lebre, Lisboa: Prelo, 1970; D. Quixote, 2000, 3.^a edição.

Noite de cães, Lisboa: Círculo de Leitores, 1971.

Memória, Lisboa: Círculo de Leitores, 1991, 2.^a edição.

Do general ao cabo mais ocidental, Lisboa: Edições Afródite, 1976.

O capitão Nemo e eu – crónica das horas aparentes, Lisboa: Publicações D. Quixote, 2000, 2.^a edição.

Café central – folhetim do mundo vivido em Vila Velha, Lisboa: O Jornal, 1988, 3.^a edição.

Sobre o autor / questões literárias:

Carvalho, Joaquim Jorge Silva, *Álvaro Guerra, Ruy Belo e José Saramago: O papel da literatura na emancipação ética do real*, dissertação de Mestrado Interdisciplinar em Estudos Portugueses, apresentada à Universidade Aberta, Lisboa, 2002.

Coelho, Nelly Novaes, "O capitão Nemo e eu de Álvaro Guerra ou a aventura duma escrita", *Colóquio/Letras*, n.º 22, Novembro de 1974, p. 51-58.

Conrad, Joseph, *Heart of Darkness* (1902), edited with an introduction by Paul O'Prey, London: Penguin Books, 1987.

Conrado, Júlio, "Recensão crítica a *Razões do coração*, de Álvaro Guerra", *Colóquio/Letras*, n.º 131, Janeiro de 1994, p. 232-234.

Cruz, Liberto, "Recensão crítica a *Café central*, de Álvaro Guerra", *Colóquio/Letras*, n.º 87, Setembro de 1985, p. 94-95.

Garcia, José Martins, "O subjacente e a escrita em *Memória* de Álvaro Guerra", *Colóquio/Letras*, n.º 13, Maio de 1973, p. 40-47.

Lepecki, Maria Lúcia, "O romance português contemporâneo na busca da história e da historicidade", Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984.

Melo, João de (org.), *A memória de ver matar ou morrer*, Lisboa: Prelo, 1977.

Os anos da guerra, 1961-1975. Os portugueses em África: Crónica, ficção e história, Lisboa: Círculo de Leitores, 1988.

Palma-Ferreira, João, "Recensão crítica a *A lebre*, de Álvaro Guerra", *Colóquio/Letras*, n.º 1, Março de 1971, p. 93-94.

Real, Miguel, *O romance português contemporâneo – 1950-2010*, Lisboa: Caminho, 2012.

Teixeira, Rui de Azevedo, *A guerra colonial e o romance português: agonia e catarse*, Lisboa: Ed. Notícias, 1998.

Saraiva, António José e Lopes, Óscar, "Segunda metade do século na novelística", *História da literatura portuguesa*, 7.ª época – Época contemporânea (Cap. XVIII), Porto: Porto Editora, 17.ª edição.

Biografia de José Carlos Ary dos Santos

Ana Sofia Henriques

Falar de Ary dos Santos quando passam mais de 30 anos após a sua morte pode significar muitas coisas, umas das quais é a vitalidade e a qualidade da sua obra, outra será possivelmente a persistência daqueles que o estudam ou que o admiram na manutenção da visibilidade dos seus textos e do seu legado.

Apesar da curta vida, completou em poucas décadas uma obra bastante extensa quer ao nível da poesia, textos de teatro, textos publicitários, actividade dinamizadora e de luta política no combate pela democracia e de divulgação cultural no período anterior e pós 25 de Abril de 1974.

José Carlos Ary dos Santos nasce em Lisboa em 1936, no seio de uma família da alta burguesia, abastada, tendo sido educado em colégios que preservavam os valores da sua classe social. Do primeiro casamento do pai teve três irmãos, duas raparigas e um rapaz a quem Ary sempre esteve muito ligado e que se viria a suicidar mais tarde.

Após a morte da mãe, cuja figura era uma das suas referências, o pai publicou-lhe o primeiro livro de poemas, que chega a receber muito boas críticas. Ary convertia-se numa jovem promessa da poesia portuguesa. Ele próprio dirá mais tarde, acerca desse livro, que a família o considerava um menino-prodígio e que devido a esse facto fizera o favor de publicar a obra. Apesar da boa aceitação dos seus primeiros poemas, recusará, devido a conflitos com o pai, colocar esse livro na sua bibliografia oficial. São esses mesmos conflitos que motivariam a sua saída precoce de casa, aos 16 anos, mantendo no entanto um contacto estreito com a sua avó, cuja casa continuaria a frequentar de forma regular. Após passar por vários empregos precários, começa a trabalhar numa agência de publicidade e este será o ofício que irá manter durante toda a sua vida.

Aos 27 anos, no início dos anos convulsos da década de sessenta, publica então o seu “primeiro livro oficial”, e durante toda essa década irá dedicar-se à poesia, com êxito. É no entanto no final da mesma que a sua carreira como

poeta irá sofrer uma reviravolta, ao concorrer em 1969, sob pseudónimo, com um poema ao Festival RTP da Canção, do qual sai vencedor, inaugurando deste modo um período de grande fertilidade criativa e de grande popularidade junto do público e dos músicos. No mesmo ano filia-se no PCP e demonstra já a sua preocupação na defesa das classes mais oprimidas pela ditadura, característica que o iria acompanhar nos anos seguintes, tomando parte na campanha para as eleições da Assembleia Nacional pela CDE (Comissão Democrática Eleitoral) em defesa dos homossexuais.

Do mesmo modo com o início dos anos 70, Ary dos Santos irá desenvolver uma intensa actividade de luta contra a ditadura, ousando contrariar as normas da censura com os seus poemas cada vez mais elaborados e críticos contra o regime do Estado Novo e a sociedade portuguesa conservadora. Também será nesta década de setenta que irá envolver-se na actividade política como membro do Partido Comunista Português e ao qual demonstrará toda a sua dedicação até ao fim da vida, participando de forma muito activa em todas as actividades culturais e artísticas organizadas pelo partido.

Com a revolução do 25 de Abril de 1974, e durante todo o PREC, passará não só a desenvolver a actividade de poeta, mas também de escritor para teatro de revista, participando no necessário processo de renovação desse género teatral, tão enraizado no contexto cultural português, em direcção a um teatro mais progressista, mas também em todas as actividades para promover e consolidar as conquistas do processo revolucionário.

Com a entrada nos anos 80, começa a ver a sua saúde debilitada e, apesar de continuar a actividade dinamizadora, o seu estado não permitirá que conclua a fase final do projecto *Um Homem, na cidade, no país e no mundo*.

No seu último período de vida e já em estado de doença avançada elaborará uma série de sonetos que serão publicados em 1984 sob a forma de livro póstumo.

Sobre Ary dos Santos escreveriam os jornais logo após a sua morte que “nunca um poeta teve um funeral assim”, referindo-se à enorme participação popular e do meio cultural que se reuniu na sua última homenagem, demonstrando claramente o papel importante e a popularidade que Ary dos Santos teve na poesia portuguesa e na sua aproximação ao público num período de grandes transformações em Portugal, mas também na cultura e sobretudo para o povo português.

A obra

Em 1952, com apenas 14 anos e após a morte da mãe, a família publica-lhe aquele que será o seu primeiro livro, *Asas*, mas que o Ary dos Santos recusará

colocar na sua bibliografia oficial, devido a conflitos familiares. No entanto, dois anos mais tarde, em 1954, vê os seus poemas serem seleccionados para a Antologia do Prémio Almeida Garrett o que denotava uma fama e um talento precoce.

Só em 1963 publica o seu primeiro livro oficial de poesia: *A Liturgia do Sangue*, que será dedicado ao seu irmão Diogo. Um ano mais tarde confirma a sua carreira de poeta contemporaneamente à sua profissão de publicitário ao escrever o poema *Azul Existe* que será representado nesse mesmo ano de 1964 no Teatro Tivoli, na Estufa Fria e também na RTP. É também nesse ano que publica *Tempo da Lenda das Amendoeiras*, dedicado a Fernanda de Castro, a mulher de António Ferro, a quem chamava carinhosamente e considerava a sua “madrinha”.

Dois anos depois, em 1965, publica o livro *Adereços Endereços* e os seus poemas são seleccionados para a *Antologia da poesia portuguesa erótica e satírica* organizada por Natália Correia. Esta antologia causaria muita polémica, uma vez que a organizadora foi levada a tribunal e obrigada a responder à censura. Arnaldo Saraiva, ao escrever sobre a poesia e o contexto político dos anos sessenta, diria:

Compreende-se, neste contexto, a “efervescência da poética” do início dos anos 60, até porque a poesia se expunha menos do que a prosa ou o teatro (é em geral mais metafórica, alusiva ou elíptica) à violência da censura, que todavia não poupou em 1966 a *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, de Natália Correia (esta por ela teve de responder em tribunal)¹.

Em 1967 é gravado pela primeira vez em disco um poema seu, *Desespero*, um poema em decassílabo, modificado de um soneto anteriormente publicado no livro *Liturgia do sangue*, por José Manuel Osório, que começava a dar os primeiros passos no mundo do fado².

O final da década de sessenta revela-se muito activa para o poeta também a nível político. No ano de 1969 Ary dos Santos inicia a sua actividade e participação política, tomando parte na campanha para as eleições da Assembleia Nacional pela CDE (Comissão Democrática Eleitoral) em defesa dos homossexuais. No mesmo ano publica o livro *Insofrimento in sofrimento* e grava em disco a poesia do seu livro *Adereços endereços*.

Nesse ano, ao concorrer sob pseudónimo, pela 1.^a vez ao Festival RTP da Canção com o poema *Desfolhada*, que viria a vencer o concurso, a sua vida enquanto intelectual irá conhecer uma reviravolta, uma vez que a partir desse

¹ Arnaldo Santos, “Poesia anos 60”, in *História da Literatura Portuguesa*, dir. Marinho Lopes, vol. 7, Lisboa: Publicações Alfa, 2002, p. 347.

² Cf. www.museudofado.pt, biografia de José Manuel Osório, 23 de Fevereiro 2015.

momento atinge uma notoriedade que só um evento popular de grande alcance como o Festival da Canção poderia dar. A propósito dessa estreia David Ferreira escreveu:

Foi bombástica a primeira participação de Ary dos Santos, ao lado do compositor Nazareth Fernandes. A vantagem que a canção deles conseguiu – e que ficou clara muito cedo – foi tão grande que já ninguém recorda o 2.º e o 3.º lugares, a enorme distância.³

O poeta, apesar da sua juventude e de ser um estreante neste tipo de certames, não era um completo desconhecido e já tinha dado sinais do seu talento:

Ary tinha 31 anos quando concorreu pela primeira vez ao festival, em 1969. Tinha carreira boa na publicidade e era já reconhecido como poeta. [...] Adorava a provocação. Gostava de chocar e sabia ser contundente. Mas também sabia agradar e gostava de o fazer. E queria pôr o talento ao serviço das suas convicções. Dizia-se já comunista⁴.

Também as suas amizades no mundo das artes, quer no ambiente literário quer no musical, não deixavam mentir sobre o seu crescente talento enquanto poeta:

Era muito próximo de Natália Correia e começava a escrever para Amália: a primeira letra sua que ela cantou *Meu amor, meu amor*, só seria contudo publicada no ano seguinte, no álbum *Com que voz*⁵.

É também no ano que marca o final da década de sessenta que se inscreve no Partido Comunista Português.

Com o começar dos anos setenta inicia-se também aquele que será o período de maior reconhecimento, por parte do público português, da obra de Ary dos Santos.

Publica no ano de 1970 *Foto-Grafas* na editora Quadrante, um livro de poesias com fotografias de Nuno Calvet, obra que seria apreendida pela PIDE poucos dias após a sua apresentação. O livro só voltaria a poder circular e ser comercializado livremente a partir de Maio de 1974⁶.

No mesmo ano grava o disco de poesia *Ary por si próprio* e é-lhe atribuído o Prémio da Imprensa.

Depois do sucesso do ano anterior volta a concorrer em 1970 ao Festival RTP da Canção com o poema *Canção de madrugada*. Este poema musicado por Nuno

³ David Ferreira, "E Antes do Adeus", *Pública*, 16 de Março de 2014.

⁴ *Idem, Ibidem.*

⁵ *Idem, Ibidem.*

⁶ Cf. www.nunocalvet.com (23/02/2015).

Nazareth Fernandes seria interpretado por Hugo Maia de Loureiro e ficaria classificado em segundo lugar.

Apesar da polémica à volta dos resultados do certame de 70 e do segundo lugar obtido pelo poema de Ary dos Santos, o poeta volta a concorrer ao Festival RTP da Canção mais uma vez.

Em 1971 propõe o poema *Menina*, que seria interpretado por Tonicha, mas não só. Concorre também com outros dois poemas: *Cavalo à Solta* e *Palavras Abertas* interpretados respectivamente pelo jovem Fernando Tordo, com quem viria a estabelecer uma frutuosa ligação artística, e o grupo Intróito.

Nesse ano é editado o disco de Amália em que esta canta, como já referimos anteriormente, pela primeira vez um poema de Ary dos Santos intitulado *Meu amor meu amor*.

A sua fama não se restringe só a nível nacional, e é disso exemplo o galardão internacional que lhe é atribuído em Itália, o *Grande Prémio da Canção Discográfica*.

Também nesse mesmo ano de 1971 grava *Opus71* com Carlos Paredes e Cristina Lino Pimentel.

Grava também um disco com poemas de José Régio, *José Régio dito por Ary dos Santos*, e organiza e publica juntamente com Maria Teresa Horta o livro *Cancioneiro da Esperança*.

Em 1972 publica em livro um dos seus poemas mais conhecidos e de maior força expressiva. O poema em questão, com o título de *Poeta Castrado, Não!* fazia parte do livro *Resumo*. Apesar de o livro ter sido editado, o poema não obteria autorização da censura para ser declamado em público.

Um ano mais tarde, em 1973, concorre novamente ao Festival RTP com o poema *Tourada*, que seria interpretado por Fernando Tordo, autor da música.

Mas a sua participação nesse ano não se fica por aí e concorre também com outros três poemas: *Apenas meu povo*, *Minha senhora das dores* e *Carta de longe*, interpretados respectivamente por Simone, Luís Duarte e Fernando Tordo.

Grava também o duplo álbum de poesia onde se inclui o *Sermão de Santo António aos peixes*.

Chegado o ano de 1974, a sua actividade artística continua sempre em crescendo e nesse ano participa, a 29 de Março, no espectáculo memorável realizado no Coliseu dos Recreios recitando o poema *SARL*.

Com a Revolução de 25 de Abril empenha-se num trabalho de divulgação cultural juntamente com outros intelectuais.

Para além de gravar o disco *Poesia Política*, escreve os textos do teatro de revista *Uma no cravo outra na ditadura*, tentando renovar esse género de teatro.

Em 1975 grava um disco de poesia chamado *Llanto para Alfonso Sastre y todos* dedicado ao importante dramaturgo e encenador espanhol Alfonso Sastre,

crítico de longa data do regime franquista e que se encontrava detido nas prisões espanholas desde Outubro de 1974.

Nesse mesmo ano de 1975 publica *As Portas que Abril abriu*, que será um dos seus livros mais emblemáticos e uma autêntica ode à revolução de 25 de Abril. Ainda em 1975 forma a cooperativa *Toma lá disco* juntamente com outros poetas e músicos como Joaquim Pessoa, Fernando Tordo, Carlos Mendes, Paulo de Carvalho e Luís Villas-Boas. Esta cooperativa será a primeira editora discográfica independente em Portugal.

Em 1976 volta a concorrer ao Festival RTP da Canção com o poema *Novo fado alegre* cantada por Carlos do Carmo (numa edição em que todas as canções seriam interpretadas pelo mesmo cantor) e que se classificaria em segundo lugar. Este poema pretendia mostrar que era possível uma renovação do fado enquanto género musical muito ligado ao antigo regime por motivos contrários à sua própria vontade. Reabilitando o Fado estava também a reabilitar uma série de autores e fadistas esquecidos ou ofuscados pelo regime de Salazar e pela ditadura.

No Natal de 1976 edita o álbum infantil *Os operários do Natal* na editora discográfica Cooperativa de Música Toma Lá Disco. O LP apelava através dos textos das canções, compostas por Ary dos Santos e por Joaquim Pessoa, à solidariedade e respeito por todos os elementos da sociedade que produzem a festa de Natal nos nossos dias.

Em 1977 concorre uma vez mais ao Festival RTP da Canção com o poema *Portugal no coração* que seria o vencedor do concurso.

Em 1978 escreve todos os poemas do projecto *Um Homem na Cidade*, para ser editado em disco, e publica o livro *O Sangue das palavras*.

A partir dos anos 80 e com o entrar da nova década começa a debilitar-se o estado de saúde de Ary dos Santos.

Em 1983 publica o livro *20 anos de poesia*.

A 18 de Janeiro de 1984 morre em Lisboa, no ano em que faria 48 anos. É publicado postumamente o livro *VIII sonetos de Ary dos Santos*, com introdução do poeta e professor universitário Manuel de Gusmão.

Conclusão

Pode-se dizer que Ary dos Santos foi um poeta militante, essa é uma das caracterizações muitas vezes camufladas da crítica, mas já o musicólogo Lopes Graça, em 1935, num seu artigo intitulado “A Música e o Homem”, afirmava que “a indiferença do artista perante o jogo patético das forças sociais” era moralmente monstruoso, e adiantava que este deveria, pois era de grande alcance para o seu futuro, tomar plena consciência da sua função social, uma vez que o “Homem e

o seu destino, o Homem e a sua salvação” era sem sombra de dúvida para Lopes Graça o grande tema de toda a grande obra de arte.

Concluía o musicólogo no seu artigo acima citado que para o músico/artista só há duas possibilidades “... e há, portanto, que tomar partido: ou ser rouxinol morto ou Homem vivo”. Esta era a opinião de Lopes Graça exposta no volume *Reflexões sobre a música* das suas obras literárias editadas em 1972 pelas Edições Cosmos, em 1972, mas elaboradas muitas décadas antes.

Ainda sobre o facto de tomar partido, e disso sofrer as consequências, como, por exemplo, o silêncio da crítica literária, é muito interessante a opinião de Eduardo Pitta, poeta, escritor e crítico, que no seu livro *Comenda da Fogo* revela que na crítica literária existia um silêncio, uns agentes ideológicos que tentavam silenciar as vozes mais incómodas e irreverentes após o 25 de Novembro e a tomada dos jornais pelos grandes grupos económicos.

Mas sobre a questão do silêncio sofrido por Ary em relação à crítica se refere Domingos Lobo no Jornal *Avante* em 2009, por ocasião da passagem dos 25 anos sobre a morte do poeta referindo-se a ele como uma voz incómoda.

Da mesma forma, João de Melo, que, em 1981, investido no papel de crítico, revelava nas páginas da revista *Colóquio/Letras* que existia um silêncio em redor do autor, “um silêncio sintomático”, e afirmava ainda:

Com alguma excepção entre os críticos ideologicamente próximos dela, a obra deste poeta só esporadicamente tem sido objecto de estudo: os outros abrigam-se num certo campo asséptico reagindo contra o que vai parecendo inevitável – darem a entender qual a barricada que os incomoda e de que lado dela se situam⁷.

Para José Jorge Letria, que conviveu de perto com Ary dos Santos, o poeta era:

Um Homem do excesso e da transgressão, um poeta que esteve presente nas canções, na publicidade, na política, que escrevia para Revista, mas acima de tudo um grande poeta que usou as palavras de modo único e inimitável⁸.

Acrescentava ainda em relação às qualidades da personalidade do Homem e do poeta, e que representam uma frase muito daquilo que foi José Carlos Ary dos Santos:

Foi um homem que sempre teve uma atitude desmedida de coragem, força, generosidade e solidariedade, cuja obra poética é muitas vezes abafada pelas letras das canções que escreveu⁹.

⁷ *Colóquio/Letras*, n.º 59, janeiro de 1981, p. 79.

⁸ “Poemas de Ary dos Santos continuam atuais para novos intérpretes”, <http://musica.sapo.pt> (16 de janeiro de 2014).

⁹ *Idem, ibidem*.

Maria Teresa Horta

Cecília Barreira¹

Maria Teresa Horta nasceu em Lisboa em 1937 e chegou a pertencer ao movimento do grupo da “Poesia 61”. Ao longo de anos e anos foi publicando sobretudo poesia e alguma prosa até que surge o romance intimista *As Luzes de Leonor* publicado em 2011.

A autora não é apenas poeta; é jornalista e ensaísta. O seu primeiro livro intitulou-se *Espelho Inicial*, mas é com *Tatuagem* que pode reencontrar-se no espírito do movimento “Poesia 61”.

Tal como nos refere Arnaldo Saraiva² de acordo com os critérios da *Antologia da Poesia Portuguesa 1940-1977* alguns dos nomes antologáveis foram Maria Teresa Horta com Gastão Cruz, Fernando Assis Pacheco, Armando da Silva Carvalho, Fiamma Pais Brandão entre outros.

Considerado um dos grandes expoentes da poesia feminista em Portugal, a sua arte vai muito para além do cânone feminista.

O feminismo em Portugal surgiu timidamente nos inícios do século XX, sobretudo durante a I República. Mas, após os anos 60 uma vaga feminina mais forte foge ao estreitismo da dicotomia feminino/masculino. Recorde-se, por exemplo, a escritora e poeta Natália Correia, a grande Irene Lisboa, Maria Judith de Carvalho, Maria de Lourdes Pintasilgo numa área de maior intervenção cívica e os nomes que deram origem ao controverso livro *Novas Cartas Portuguesas*: Maria Teresa Horta, Isabel Barreno e Maria Velho da Costa.

Esta última obra, editada em 1972, nem sequer chegou ao público, porque foi imediatamente apreendida. Foi preciso o 25 de Abril de 1974 para que *Novas*

¹ UNL, FCSH, CHAM.

² Arnaldo Saraiva, “História da Literatura Portuguesa”, *Anos 60 Poesia*, Lisboa: Editora Alfa, 2002.

Cartas Portuguesas viessem a lume com bastante sucesso editorial; o romance deslinda sonoridades femininas desde uma freira do século XVII até uma Mariana dos anos 70. São histórias de sofrimento e clausura das mulheres portuguesas ao longo de séculos, com uma escrita literária depurada.

Outros tempos se anunciavam na sociedade portuguesa após a Revolução. De supetão, entram no mercado português obras de Marx e Lenine bem como de tantos escritores esquecidos e repreendidos pela censura política do Estado Novo. Sem esquecer a imensitude de filmes e obras pornográficas (uma novidade para os portugueses). Claro que Maria Teresa Horta surge na sua plenitude como jornalista e como poeta: não é por acaso que as duas primeiras obras que publica após o 25 de Abril se intitulam *Educação Sentimental* e *Mulheres de Abril*.

Já em 1971 em *Minha Senhora de Mim* se encontram versos onde se refere o universo das violências: “Ó secreta violência / dos meus sentidos domados em mim parto / e em mim esqueço senhora do meu / silêncio / com tantos quartos fechados Anoitece e desguarneço / despeço /aquilo que faço Ó semelhança firmeza / mulher doente de afagos”. Não é por acaso que este poema se denomina *Violência*: violência é afinal um dos aspectos mais esquecidos e subliminares no universo das mulheres. A “mulher doente de afagos” é um pouco a mulher portuguesa nas sociabilidades familiares quer ela esteja no escritório a trabalhar, nas actividades domésticas ou a exhibir o corpo³.

Já em *Tatuagem* de 1961 se notava uma poesia totalmente em ruptura com o que era comum na escrita feminina: “Preto de apertar / na mão / e introduzir no sexo Monge de sedução / a deslizar nos olhos / monge”⁴.

Não nos esqueçamos de duas poetisas fundamentais no movimento de 61: Luísa Neto Jorge e Fíama Pais Brandão. MTH (Maria Teresa Horta), Fíama e Neto Jorge, nunca esquecendo Ana Hatherly, explicitam uma linguagem nova na poesia e na literatura.

O interdito em poesia era sempre o lugar de escrita do masculino: vejam-se os poetas malditos, Luiz Pacheco, Mário Césariny ou Alberto Pimenta, por exemplo. Mas, MTH chega mais longe, pelo menos na explosão erótica que transmite ao leitor: poema *O Clitóris* “Eis na flor / o nervo mais antigo / na boca dela o botão dos lábios Centro do gozo no lugar / mais íntimo Lugar do corpo / de me vir a nado Cisterna / cisterna / de todo o orgasmo.”⁵.

Mas, vai mais longe neste livro *Educação Sentimental* (1975), como no poema “A Vagina”⁶; “O Púbis”⁷; “Ritual do Amor”⁸; “Masturbação I”, “Masturbação

³ Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida*, Lisboa: D. Quixote, 2009, p. 313.

⁴ Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida*, Lisboa: D. Quixote, 2009, p. 71.

⁵ Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida*, Lisboa: D. Quixote, 2009, p. 415.

⁶ Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida*. Lisboa: D. Quixote. 2009, p. 417.

⁷ Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida*, Lisboa: D. Quixote. 2009, p. 414-415.

⁸ Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida*, Lisboa: D. Quixote, 2009, p. 421-424.

II⁹ e “A Sequência Modo de Amar”¹⁰.

MTH publica a sua obra máxima em 2011 com *As Luzes de Leonor*. Leonor inspira-se na vida da Marquesa de Alorna (1750-1839), mais conhecida por Alcipe nos meios literários. Esta grande poetisa não se interessou apenas pelas Letras, vulgo Literatura: interessava-se por astronomia e outras ciências, lendo no original obras de Rousseau, Goethe ou Leibniz.

MTH constrói uma narrativa poética em torno da neta dos Marqueses de Távora, da sua vida de clausura com os restantes familiares e de como foi autora de belíssima poesia, tradutora em várias línguas e ainda incentivadora de outros poetas e pessoas letradas praticamente até à sua morte, ocorrida bem mais lá para a frente no século XIX. Alexandre Herculano chegou a conhecê-la, falando diversas vezes da sua cultura e abnegação. Aliás, Alcipe, Filinto Elísio e Bocage construíram o clima pré-romântico que daria origem, pelo lado da inspiração, a Garrett, Herculano e tantos outros românticos lusos.

A ensaísta Ana Marques Gastão¹¹ estabelece uma relação muito interessante entre *As Luzes de Leonor* e *Novas Cartas Portuguesas*: “O tempo surge-nos, em ligação com o espaço, no plano da organização textual, com múltiplas funções narrativas, umas directas, qualificando acções e personagens, outras simbólicas, enquanto suporte da imaginação”¹².

Seguindo ainda as ideias de Ana Marques Gastão¹³ Leonor, a Marquesa de Alorna, vive atormentada entre os princípios monárquicos e o que aconteceu na pouco monárquica Revolução Francesa.

É preciso ver que MTH teve acesso ao espólio particular de Leonor de Almeida e assim reconstruiu os momentos de privacidade da muito importante, mas por vezes esquecida, Marquesa de Alorna.

MTH é uma mulher de rupturas: o seu feminismo é abertamente de combate sem nunca pôr de parte a qualidade da escrita. Verifica-se, por exemplo, que os poemas mais radicais se encontram em *Educação Sentimental* (1975) e em *Mulheres de Abril* (1976): “Basta / -digo- / que se faça / do corpo da mulher: a praça-a casa / a taça A ÁGUA Com que se mata / a sede / do vício e da desgraça”¹⁴.

MTH escreve um poema terrífico “A todas as mulheres anónimas destruídas-assassinadas. Diariamente aniquiladas”: “Quem te meteu / no corpo / este punhal?”¹⁵.

⁹ Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida*, Lisboa: D. Quixote, 2009, p. 424-425.

¹⁰ Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida*, Lisboa: D. Quixote, 2009, p. 425-435.

¹¹ Ana Marques Gastão, (*As Palavras Fracturadas*, Lisboa: THEYA Editores, 2013, p. 141.

¹² Ana Marques Gastão, *As Palavras Fracturadas*, Lisboa: THEYA Editores, 2013, p. 141.

¹³ Ana Marques Gastão, *As Palavras Fracturadas*, Lisboa: THEYA Editores, 2013, p. 142-143.

¹⁴ Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida*, Lisboa: D. Quixote, 2009, p. 448.

¹⁵ Maria Teresa Horta, *Poesia Reunida*, Lisboa: D. Quixote, 2009, p. 454-455.

Uma poetisa que não receia falar abertamente dos problemas do feminino do ponto de vista histórico e sociológico, usando a escrita poética, só pode ser corajosa e sem medos.

MTH é a jornalista, a escritora, a poeta da denúncia à desumanidade: durante algum tempo até à confirmação académica de *As Luzes de Leonor*¹⁶, prémio D. Dinis 2011 e Máxima de Literatura 2012, o nome de MTH esteve ligeiramente ausente das luzes da ribalta. Percebe-se. A poesia, que sempre a escreveu, por vezes, não dá a visibilidade total a um escritor.

Mas, finalmente, com o romance sobre a já esquecida Marquesa de Alorna, MTH consagrou-se como uma autora de primeira água. Assim sendo temos em MTH a voz das mulheres e dos homens que foram perseguidos, enclausurados ou estigmatizados. MTH não é só a escritora do feminino. É escritora e poeta, ponto final.

¹⁶ Maria Teresa Horta, *As Luzes da Leonor*, (Lisboa: Publicações D. Quixote, 2011).

Referências Bibliográficas

Barreno, Maria Isabel; Horta, Maria Teresa; Costa, Maria Velho da, *Novas Cartas Portuguesas*. Organização de Ana Luísa Amaral, Lisboa: Publicações D. Quixote, 2010.

Dicionário da Crítica Feminista, organização Ana Gabriela Macedo, Ana Luísa Amaral, Porto: Edições Afrontamento, 2005.

Gastão, Ana Marques, *As Palavras Fracturadas. Ensaios*, Lisboa: THEYA Editores, 2013.

Horta, Maria Teresa, *Poesia Reunida*. Prefácio de Maria João Reynaud, Lisboa: D. Quixote, 2009.

Horta, Maria Teresa, *As Luzes de Leonor*, Lisboa: Publicações D. Quixote, 2011.

Fiama Hasse Pais Brandão: uma poesia para o futuro¹

João Amadeu Oliveira Carvalho da Silva²

Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007), poetisa, dramaturga, ficcionista, ensaísta e tradutora, faz parte de pleno direito dos grandes autores da literatura portuguesa do século XX. Começou a publicar no final da década de 50 (*Em cada pedra um voo imóvel* e *O aquário*), embora a sua obra poética se revele com *Morfismos* em 1961, poemas publicados em *Poesia 61*, uma edição coletiva com textos também de Casimiro de Brito, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge e Maria Teresa Horta. De todas as vertentes a que se dedicou Fiama aquela em que obteve maior reconhecimento público foi, sem dúvida, a da poesia e será a essa área que dedicaremos especial atenção neste breve estudo³.

A *Poesia 61* assume uma rutura com a discursividade presencista e neorrealista e, como refere Melo e Castro, a poesia “não é agora mais instrumento, nem retórico, nem ideológico nem moral. A poesia, por outro lado, não é mais sentimento nem sentimentalismo. A poesia não narra, não serve, nem é mais discursiva. A poesia substantiva-se.”⁴. Se para José Régio a linguagem é um mal necessário, enquanto canal que suporta a “Literatura viva” (“Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística”⁵), para a *Poesia 61*, preocupada em limitar a dispersão verbal, é a palavra que funda a poesia.

¹ Trabalho desenvolvido no âmbito do UID/FIL/00683/2013, Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos 2015-2017, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

² Universidade Católica Portuguesa – Braga.

³ Recorreremos à *Obra breve*, publicada pela Assírio & Alvim (2006), na qual se encontra reunida a sua obra poética desde 1961.

⁴ E. M. de Melo e Castro, *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX*, vol. 52, Lisboa: ICALP, 1980, p. 75.

⁵ José Régio, *Páginas de doutrina e crítica da “presença”*, Porto: Brasília Editora, 1977, p. 17.

Deste modo, cria-se uma outra forma de comunicação contra o vício simbólico da leitura tradicional⁶, avessa ainda ao conteúdo ideológico do neorrealismo, enquanto construção imediata de mensagens comprometidas.

No último número da revista *Árvore*, António Ramos Rosa referia-se aos perigos, porventura necessários, que a poesia enfrentava e a que chamava de "aventura da pureza poética, a tentativa de criar uma linguagem onde a poesia cintile em cada palavra, em cada imagem, em cada verso"⁷ e este foi efetivamente o programa da *Poesia 61* e o rumo que Fiama assumiu nos seus primeiros livros, afastando-se, todavia, gradualmente deste ideário, como desenvolveremos de seguida⁸.

Percurso e motivações

A direção dos primeiros livros de Fiama, especialmente desde 1961, é determinada por opções programáticas de rutura. A rarefação de sentidos implica um reconhecimento da autonomia da palavra que se vincula e limita à sua grafia. Pode entender-se nas primeiras obras poéticas de Fiama um compromisso artístico que procura derrubar preconceitos e imposições, muitas vezes através do recurso a imagens agrestes, palavras com gumes e arestas, referências filtradas, secas. Sirva de exemplo a vinculação ao pensamento, processo de depurar a imagem num poema de *Barcas novas* (1967): "Já a raiz é rio / e sai do chão / com peso para cima / tal como cai / do pensamento a rima // É mais perfeito o peso / da raiz / quando se diz / que o pensamento a gera"⁹ ou a dependência do filtro da memória e a palavra como distância ou barreira perante os objetos em *(Este) rosto* (1970): "[s]ão da memória os sons, o nascimento. / A própria fala cria / o objecto e separa-o / do silêncio." (p. 82). Mas esta distância que o sujeito lírico procura manter não o abstrai de situações sociais dramáticas¹⁰: "dons falsos, / ou as razões da vida falseadas / cegam os olhares que vibram, / se os pães não se acrescentam, / ou areias movediças ainda invadem." (p. 79).

⁶ Fernando Guimarães, *Poesia contemporânea portuguesa*, Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2002, p. 88.

⁷ António Ramos Rosa, "A poesia é um diálogo com o universo", *Árvore: folhas de poesia*, n.º 4, vol. II, 1.º fasc., Lisboa, s/d [1953], p. 5.

⁸ Optamos por não identificar os livros que constituem a sua vasta obra, indicando-os à medida que os citarmos.

⁹ Fiama Hasse Pais Brandão, *Obra breve*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 57. De futuro, para referenciar este livro, será indicada a página, entre parênteses, imediatamente a seguir à citação.

¹⁰ Em vários livros de poesia publicados depois de *Morfismos* e em *Sob o olhar de Medeia* é evidente uma posição crítica sobre opções políticas durante a ditadura especialmente em relação às colónias.

Passados muitos poemas, alguns livros e diversos anos de produção, Fiama em *Homenagem à literatura* (1976), num verso que já se distende, explana e se explica, ainda afirma que “[u]m fabulista pode como eu seguir / as pisadas de todos os seres abstractos” (p. 240) ou reconhece a bênção da teoria que a tornou cega aos ornamentos da Natureza, prometendo “à doce Natureza / não regressar, porque o destino dos meus olhos é verem-se, / apenas um // dia” (p. 240). No entanto, começa a tornar-se por esta altura mais disponível para o diálogo com a realidade tangível, mais receptiva às imagens que lhe chegam do exterior como se pode apreciar, no âmbito do sugestivo título *Novas visões do passado* (1975), quando decide regressar ao objeto, partilhar a figura na ressurreição (p. 184), considerando que “[a] separação é o abstracto / de vários vestígios. Um vestígio / do próximo reconhecimento.” (p. 184-185).

Torna-se cada vez mais consistente e explícita uma aproximação atenta à realidade. Assim, o sujeito lírico confirma em *Natureza paralela* (1978) que não sairá “da paisagem senão para momentos / breves do intelecto” (p. 270), para depois consentir, em *Área branca* (1978), que “[t]udo se fundamenta / na existência das coisas” e “[o] tempo abstracto / vai-se tomando impensável à medida que apreendo / os pormenores da realidade.” (p. 323). Esta predisposição do sujeito lírico para centrar o diálogo nos sentidos, sem atribuir à visão um papel preponderante, verifica-se ainda em *Área branca* (1978), com a formulação de um desejo: “Oxalá eu fosse algum dia cega para os olhos, / visse apenas o tacto, o ouvido, o gosto.” (p. 297). Mais tarde, em *Cenas vivas* (2000), disponibiliza-se “de ouvidos / mais atentos aos sons sonoros. // Assim os meus versos são o meu pó / na poeira dos livros já delidos” (p. 655) ou afirma, ainda em *Cantos do canto* (1995), que escritas “as palavras são palpáveis, / longe dos objectos mas dizendo deles / o afecto que cada um nos lega / e que é igual à dádiva dos sons.” (p. 560).

A origem do conhecimento transita gradualmente dos livros e do pensamento, construído pela consolidação de experiências ao longo dos séculos por inúmeras vozes documentadas nos versos de Fiama, para a atenção aos pormenores, que circundam o sujeito lírico, como se pode ler em *Área branca* (1978): “[a] vista/do princípio do meu conhecimento // poisa sobre um amálgama verde, / verde” (p. 350) e, devido a essa alteração, coerentemente, afirma: “louvo a espiritualidade da matéria / através da qual os gestos vulgares / que eu repito me tomaram pensativa”. (p. 490). Esta entrega à “espiritualidade da matéria” torna o sujeito lírico mais sensível à realidade, mais disponível e expectante diante do que o circunda. Neste contexto, destacamos o poema “Ermo” integrado nos textos inéditos de *Obra breve*, publicada em 1991¹¹.

Esta onda recua deixando-me

¹¹ Fiama Hasse Pais Brandão, *Obra breve*, Lisboa: Editorial Teorema, 1991.

presa ao mar pelo cheiro das marés.
 Sentir como um elemento natural
 se junta a outro numa só imagem.
 Correr pelo declive atrás dos pequenos rolos
 de espuma infantil e subir
 como que empurrada pela leveza.
 Ter surpresa e terror
 e ontologicamente transformá-los um dia
 numa erva visão, essência do verso. (p. 536)

Se, no início do percurso poético, Fiama tinha na palavra o espaço privilegiado de inspiração, agora começa a reconhecer na natureza a “essência do verso” e os elementos criativos necessários ou fundamentais. Todavia, a aproximação à realidade não se reflete numa abordagem direta do que capta pelos sentidos. Por esta altura, são consideradas outras variáveis igualmente pertinentes na poesia mais recente de Fiama como sejam o tempo e o espaço, a vida e a morte, a ausência e a presença, sendo a memória, como refere em *Cenas vivas*, um contributo fundamental para harmonizar todas aquelas vivências, dado que a “vida é memória da vida. / As coisas estão presentes, a vida move-se.” (p. 618).

O contacto com a terra e os conhecimentos sobre árvores e arbustos, flores e sementeiras podem ser apreciados não só em *Sob o olhar de Medeia* (1998)¹², mas também ao longo de toda a poesia de Fiama. O caseiro é, num e noutro caso, muito valorizado já que conhece os ritmos e os segredos da natureza e sabe transmiti-los aos mais jovens. “O caseiro tem um lugar cativo no laranjal, / que não é o da memória, mas o da suspeita, / tal como os lugares dos vivos.” (p. 631). O seu lugar na memória dos vivos é na Natureza e nela renasce diariamente como suspeita, determinada pelas variações do tempo, pela fecundação e crescimento da vegetação e dos animais do campo.

Em *Cenas vivas*, o sujeito lírico reconhece o percurso que desenvolveu desde os seus primeiros livros. “Tanto com a língua e os olhos delapidei o real / – incluindo os livros onde está / descrito e dito vezes várias – / que um dia tive de juntar os restos / e ligar com linhas as sílabas / que, aliás, no real, como as coisas, / estão ligadas.” (p. 654). Depois de um processo de fragmentação, de perscrutação das potencialidades da palavra e dos sons, impôs-se um novo olhar conseguido por uma compreensão das vozes e das coisas e por este percurso que teve de fazer para chegar ao termo da viagem, afirma: “[d]ou graças a meus olhos / que apaziguaram o meu cérebro / estarecido pela literatura. / Outrora era o

¹² Cf. João Amadeu O. C. da Silva, “A quinta de Fiama *Sob o Olhar de Medeia*: aproximação à Natureza e aos Mitos”, *Carnets, Littératures nationales: suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite*, n.º spécial printemps/été, 2010, p. 121-129.

poder das letras, / a beberagem, o filtro das sílabas / que brotavam em espiral / das páginas dos mestres insanos.” (p. 631).

Arte(s) poética(s)

O percurso que procurámos esclarecer corresponderá, de algum modo, a distintas perceções do fazer poético. Nesta perspetiva, buscaremos a coerência entre os princípios norteadores de uma arte poética e as preocupações mais significativas de cada um dos momentos por que passou a atividade poética de Fiama.

Nos seus primeiros livros, não existe um fluir das palavras que facilite uma compreensão do texto. Para além do ritmo lento, pausado, que a leitura exige, apesar do verso curto, o limite semântico de cada palavra impõe um silêncio, um abismo com ilhas de sons.

Recorramos ao primeiro texto¹³ de *Morfismos* para analisar brevemente o fazer poético de Fiama. Neste poema¹⁴, quando lemos que “Água significa ave // se // a sílaba é uma pedra álgida / sobre o equilíbrio dos olhos // se // as palavras são densas de sangue / e despem objectos // se // o tamanho deste vento é um triângulo na água / o tamanho da ave é um rio demorado // onde // as mãos derrubam arestas / a palavra principia” (p. 15), podemos verificar que as palavras selecionadas se debruçam sobre si, sobre a sua grafia e gramaticalidade, conjunto com o qual se combinam alguns elementos do corpo. De resto, os vocábulos que remetem para a natureza são de imediato transformados por adjetivos como “álgida” ou caracterizações surrealizantes, mas parcas, como a de atribuir a “tamanho deste vento” e a “tamanho da ave”, respetivamente, as imagens “triângulo” e “rio”. O fazer poético torna-se mais claro depois de verificarmos que “a palavra principia”, quando “as mãos derrubam arestas” e os sentidos depuram-se para que “água”, afinal, passe a significar “ave”.

Em textos posteriores, a seleção semanticamente inesperada das palavras que, só aparentemente, já correm no verso traz ainda consigo dificuldades para o leitor que procura um fio de sentido. Como o sujeito lírico confirma, em *Homenagem à literatura* (1976): “toda a minha fala / [...] é fragmentária como a que sai em torrentes do bico de uma ave. // Eu estava de pé, esmagando com o peso do

¹³ Cf. João Amadeu O. C. da Silva, “A poesia de Fiama Hasse Pais Brandão – um modo de tratar a realidade por tu”, *Revista Portuguesa de Humanidades*, vol. 8 – 1/2, Braga: Faculdade de Filosofia da U.C.P., 2004, p. 281–313.

¹⁴ Em *Três rostos* (1989), Fiama revisita este poema de 1961, clarificando os objetivos da atividade poética: “Água significa ave isto é / a forma de exprimir a parte míni- / ma das essências. Diminuir a área da / imagem. Mas profusa. Separando / nomes. Dividir o abstracto / em fotões. Nomear, para viver/parcimiosamente na lite- / ratura.” (p. 476).

meu cérebro / os canais finos do gelo das lágrimas.” (p. 240). Existe, a combinar com aquela seleção, uma forte concetualização das imagens, uma sua abstração depois de recolhidas da realidade e por isso podemos ler, num poema do mesmo livro, que “sob a aparência do inverosímil / se esconde a fidelidade absoluta aos dados da experiência imediata.” (p. 221). Por esta altura, o sujeito lírico recolhia da realidade os objetos, depurava-os e “traduzia-os” para o espaço inverosímil da palavra, processo aliás de algum modo justificado, quando esclarece “que o poeta imorredouro / é o que introduz na língua a metáfora mais densa.” (p. 234). Em *Área branca* (1978), afirma que, se não consegue trazer a realidade para o poema, não é porque “não seja real, mas porque ao ser real / o descrevo hermeticamente” (p. 293). Fiaama entrega-se, neste momento, a um atento controlo da palavra, a uma intelectualização que a leva a recordar de forma curiosa Pessoa, quando em *Era* (1974) elucida que “[p]or muito que a minha escrita decalque as páginas de fernando pessoa / eu digo numa fissura do verso uma outra coisa.” (p. 162).

Fiaama, por diversas vezes, esclarece poeticamente o processo por que passa o fazer poético, sempre subordinado a um trabalho do sujeito lírico sobre aquilo que cativa pelos sentidos, os momentos fulcrais de assimilação das imagens e depois a concentração da atividade poética no laboratório da mente sensível, sendo neste que se determinam os passos que são dados em paralelo com a realidade. Leia-se o exemplo seguinte de *(Este) rosto* (1970). Num primeiro momento, “[a] luz ou realidade exerce o seu fascínio: / cinjo-me à linha que de coisas entre coisas parte, / as conduz ao ponto corrosivo da imagem. Sinto-me / atenta, e vibra a minha face já defronte / da foz que da água o curso, doce, / salino liquefaz.” (p. 91). De seguida, o sujeito lírico questiona-se sobre o que fazer com os dados recolhidos da realidade: “[c]omo / as mistura? Quanto dura impreciso / o seu contorno? Onde o corrompem / limos, fios visíveis?” (p. 91) e então conclui: “[o] simples dom de ver que o olhar emite ou colhe: / a parte entre uma orla e as margens recolhidas. / Ténue, com a cor, é mais visível / a imagem da água corrente que decide / o meu olhar que vê e o mar que cede / à rocha ou à imagem que o percorrem.” (p. 91).

Fiaama continua a conceder de forma literária ao leitor elementos que permitam uma reflexão sobre a *poiesis*, identificando os processos seguidos, explicitando dificuldades e resultados. Em *Área branca* (1978), podemos apreciar um *guião de boas maneiras* para manter viva a relação entre a palavra e o campo, sendo o corpo pessoal e a sua mente regidos pelos talentos de iniciado, preocupado em transformar a palavra num duplo da Natureza. A sensibilidade no toque, sem adular a realidade, torna-se uma condição essencial: “Tive de pegar / com os dedos hesitantes na película, / vendo as descrições ulceradas. / E, a partir dos recantos, soerguer / para cada palavra o seu grosso tule. / Podia ter

sido banal esta forma / de desnudar todas as coisas” (p. 287), mas “tão pensativa agia a mão” que se desvelavam os volumes e se descobria a Natureza que agora se mostrava “livre e criadora.” (p. 287).

Ainda do mesmo livro, um outro poema ensina em três momentos o modo de abordagem e o que se pode usufruir da aproximação à Natureza. O primeiro termina a meio do quarto verso e o segundo vai até ao final do décimo primeiro verso. Representam respetivamente uma aproximação à realidade; uma reflexão sobre a arte poética, quando procura referências de forma a pacificar o espírito, ao preencher os contornos duvidosos dos referentes; no terceiro momento, reafirma a necessidade do poeta ser súbdito do universo de forma a evitar a artificialidade:

Vim, manhã a manhã, idealmente
ou trazida pela minha presença, ver as rosas
em maciços submetidos à luz forte
do sol nascido daquele lado. Não procuro
fugir às referências mais
do que o que necessito para tornar legítimos
os contornos duvidosos.

[...] A partir de rosas
começo o caminho visível pela ladeira diurna,
uma pacificação do espírito bem diversa
da passividade, mas igualmente dócil.
Cada consciência, ao atingir uma grande fracção
de factos ou, por vezes, de pontos siderais,
deixa de ser súbdita do universo.
É este o sinal da separação entre quem possui
o domínio e aquele que é dominado pela artificialidade
de produzir e que não sente a distância atroz
que o separa do dia a dia, isto que eu transformo
na minha consciência, com critério, em poema. (p. 288-289)

Significativa é a diferença entre o que se distancia da realidade e sobre ela produz e aquele que, como Fiama, permanece atento todos os dias às “rosas” do jardim que transforma na sua consciência. Neste momento, torna-se relevante a realidade circundante que se impõe na sua poesia como o resultado de uma atenta e persistente entrega do sujeito lírico aos sentidos, filtrados harmoniosamente e pacientemente pela memória.

Por esta altura, a arte poética de Fiama alimenta uma relação com a Natureza que se assemelha à ligação que o eremita mantém com os seus elementos e a relevância que tem para este a consciência e a memória. Em *Eremitério*, o sujeito lírico esclarece que “No deserto estão secas as pedras que no mar / se molhavam. A semelhança confunde / o eremita que solitário de mais passou / o

tempo entregando-o à isolada memória. / Aqui, a pedra seca, para o eremita, / não perdeu a qualidade húmida / de poder ter estado ao pé do mar.” (p. 534). A memória do eremita ou do poeta alimenta a imaginação, permite a aproximação dos tempos e a revitalização da realidade e da verdade dos objetos. Assim, se entendem as palavras do sujeito lírico, em *Cenas vivas*, quando assegura que “[s]e o meu relato é vivo / é porque olho c’os outros a Primavera, / e nesta Primavera eu vi melhor, / presa do assombro do que é novo e antigo.” (p. 682-683). Mas o encontro com a realidade é mais uma disponibilidade para a aproximação, não se identifica com a posse ou com o domínio: “A alegria das coisas não é a posse / mas a semelhança delas com os nossos dedos.” (p. 616).

O percurso que fizemos pela *poiesis* de Fiama chega ao seu termo. Partimos da aridez da palavra em *Morfismos* para reconhecer, em *Cenas vivas*, que o espaço e o tempo da palavra poética são a semelhança das coisas “com os nossos dedos”.

A Natureza (da poesia) de Fiama

A relevância dos elementos associados à natureza, a sua preponderância, variedade e centralidade na obra de Fiama representam uma valorização de um universo esquecido ou pouco aliciante para a poesia contemporânea¹⁵. Não queremos neste momento, como é evidente, voltar a abordar, *latu sensu*, as características da poesia da autora, a preocupação é a de refletir sobre a especificidade da Natureza na poesia de Fiama. A sua peculiar forma de a entender e dialogar com ela permite-nos estudar, então, alguns aspetos da Natureza (da poesia) que intrinsecamente podem ser também aspetos da natureza de Fiama, de tal forma se encontram imbricados Natureza e poeta.

A disponibilidade para deixar entrar na sua poesia toda a realidade exterior vai sendo ao longo dos seus livros cada vez mais evidente, como tivemos já oportunidade de referir. Associada àquela fácil verificação, pretendemos aqui analisar a pertinência de uma imagem que assume na poesia de Fiama uma gradual e cada vez mais perturbadora presença. Referimo-nos a “sombra”, grafada com minúscula ou maiúscula, vocábulo que até, aproximadamente, metade da sua longa obra surge como um termo sem uma carga semântica que se evidencie. Todavia, a partir do meio da sua obra, assume uma riqueza e uma centralidade que propomos para reflexão.

O diálogo que Fiama cria com a realidade e em particular com elementos da natureza parte muitas vezes de distinções associadas à realidade do mito e

¹⁵ A Ecocrítica, relativamente recente, pode contribuir para um estudo da obra poética de Fiama, sendo aquela proposta um reconhecimento do papel relevante da Natureza e do universo exterior ao sujeito, mas também a percepção da existência de fortes laços que unem o ser humano à Natureza, modificando-o.

ao mito na realidade, ao que recolhe pelos sentidos e ao que interioriza pela leitura, ao tempo e ao espaço, ao passado e ao presente, à vida e à morte. A luz e a sombra poderão, em certos momentos, contribuir para a expressão de alguns daqueles elementos, para o diálogo que se torna necessário para que se criem na poesia momentos de harmonia, perante a fragmentação, a dispersão e a superficialidade da sociedade em que vivemos.

Pela exiguidade de espaço limitamos os exemplos desta recorrente imagem. Em *Cantos do canto* (1995), no poema “Canto da sombra”, encontramos interessantes contribuições para a reflexão sobre a amplitude semântica de “sombra”. Depois de o sujeito lírico reconhecer sombras provocadas pelos objetos que o circundam, refere-se ao “duplo real que nos enfrenta” (p. 561) de forma a incluir no espaço da realidade a unidimensionalidade da sombra que se distende, se mantém presa ao objeto e lhe concede realidade. Depois, quando recolhe um limão, volta a perscrutar uma espécie de “Natureza paralela” (cf. 270): “a umbela de sombra que me impele / para o desejo desse fruto duplo. / E a memória retém o objecto e o Outro” (p. 561) e conclui de uma forma particularmente sugestiva: “[a] sombra serve ao Canteiro para o traço / da infinita recta, que se torna curva / e lhe dá a forma ideal que reúne / o recto e o curvo, o perto e o além.” (p. 561). Na memória do sujeito lírico e conseqüentemente no poema, permanece a apetência por uma natureza que não se limita aos sentidos. Indo para lá do imediato, constrói uma peculiar imagem para a qual contribui “o objeto e o Outro”, “o recto e o curvo, o perto e o além”.

Em cada encontro, há uma suspeita persistente do sujeito lírico sobre a Natureza. Ao apreciar, deslumbrada, em *Cenas vivas*, a poalha que envolve os troncos da ameixoeira não perscruta vultos humanos: “Apenas um nó de sombra, atrás / de cada flor, mostra a imagem de antes / ou a espessura de um fruto futuro. / São as flores do jardim que guardam o enigma, / pois cada espécie vista tem em si / um sinal visível de outra estação. / Flores solitárias [...] vêm / ligar-se a fragmentos de vida antiga.” (p. 682). A sombra aqui adquire nova intensidade, identificada como nó, espaço enigmático que contém em potência o passado e o futuro. Existe em cada flor “um sinal visível” de outro tempo, a sombra do Outro, como vimos atrás. Este sinal, de algum modo, torna-se intrínseco à própria flor que perderia a sua identidade se não projetasse de si o Outro ou a sua sombra. O nó ou sinal permite de algum modo a redução do ritmo temporal no espaço e minimiza os fragmentos, dispersos no espaço pelo tempo.

A imagem da “sombra” persiste associada também ao corpo humano. Na escuridão da casa, “levava / consigo um candeeiro, com que arrastava / o seu duplo de penumbra e de sombra / [...] / vagueando por corredores e por escadas / atrás do Outro, que nada nos dizia.” (p. 611). Os objetos e os corpos contribuem, se olhados em profundidade, para uma compreensão do espaço em que vivemos

e do tempo que provoca em nós continuadas alterações a ser assimiladas. Ficar pensativo diante das coisas significará perscrutar para lá do imediato, já que “conhecerno-nos, como diz Sócrates, / é conhecermos no Outro quem nós somos.” (p. 561).

Uma disponibilidade para pensar o que vê e uma intimidade com a Natureza permitem ao sujeito lírico que se debruce mais sobre si e se compreenda melhor na relação consigo e com os outros, onde a luz e a sombra devem coexistir: “O que nos chama para dentro de nós mesmos / é uma vaga de luz, um pavio, uma sombra incerta. / Qualquer coisa que nos muda a escala do olhar / e nos torna piedosos, como quem já tem fé.” (p. 718). Esta poesia propõe, contra a dispersão e o frenesim do cotidiano, a calma do olhar, a pausa perante a variedade imensa da Natureza. Assim, “[n]ós que tivemos a vagarosa alegria repartida / pelo movimento, pela forma, pelo nome, / voltamos ao zero irradiante, ao ver / o que foi grande, o que foi pequeno, aliás / o que não tem tamanho, mas está agora / engrandecido dentro do novo olhar.” (p. 718).

A diferença entre o que ocorre na nossa sociedade e o que é proposto por Fiana contribui para a justificação que o sujeito lírico apresenta, quando se distancia dos temas sociais que foram evidentes, em determinados momentos da sua obra: “[c]alei-me porque / as memórias minhas e a voz sozinha / também pertencem ao Todo, em harmonia.” (p. 612). Não é possível uma instabilidade persistente, é necessário que se moderem as divergências e se criem laços.

A obra de Fiana desenvolve um diálogo produtivo com a Natureza, enquanto a entende como propiciadora de encontros, laboratório de energias e minimizadora de fragmentos, essenciais contribuições para a resolução de alguns dos problemas mais prementes do ser humano na nossa sociedade. Assim, quisemos destacar a sensibilidade, a disponibilidade, a atenção, que vão muito para além da superficialidade dos sentidos no contato com a realidade, para reconhecer a visão de futuro que esta poesia alimenta, capaz de assimilar os sonhos e as sombras da Natureza mesmo quando esta se encontra minimamente representada nas nossas cidades: “Noites, em que correm nas cidades sem sombras, / entre árvores que se assomam às janelas / para verem os habitantes, que a noite aqui / desvela, imersos em sonhos reais.” (p. 703).

A ficção narrativa de Maria Velho da Costa: o caso de *Missa in Albis*

Patrícia Soares Martins¹

As obras de Maria Velho da Costa repartem-se entre o romance – *Maina Mendes* (1966), *Casas Pardas* (1977), *Lucialima* (1983), *Missa in Albis* (1988), *Myra* (2008) –, o conto – *Lugar Comum* (1966), *Dores* (1994), *O Amante do Crato* (2002) – e um tipo de prosa em que se afasta dos géneros de ficção narrativa e adopta um outro registo, próprio do fragmento: *Desescrita* (1973), *Cravo* (1976), *Da Rosa Fixa*, (1978), *Corpo Verde* (1979) ou *Mapa Cor de Rosa* (1984). A autora publicou ainda três livros em co-autoria, o primeiro dos quais com Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta, *Novas Cartas Portuguesas* (1972), é um romance epistolar inspirado nas *Cartas Portuguesas* atribuídas à freira de Beja, Mariana Alcoforado. Considerado um marco na história do feminismo português integra na sua complexidade polifónica o discurso feminista e critica abertamente o Estado Novo e a guerra colonial tendo sido por isso considerado pela censura da época como “pornográfico e atentatório da moral pública”². É possível que, anos mais tarde, ao abandonar algumas das vozes narradoras de *Missa in Albis*, colocando no seu lugar, numa espécie de epílogo, a misteriosa personagem de Maria S., Maria Velho da Costa pretenda justamente evocar a designação “três Marias” pela qual ficaram conhecidas as autoras de *Novas Cartas Portuguesas*.

Em 1991, em *Das Áfricas*, Maria Velho da Costa publica um texto em forma de diário para um álbum de fotografias feitas em Cabo Verde, Guiné, Marrocos e Moçambique, por José Afonso Furtado. Sendo também este um texto de difícil classificação, nos fragmentos que o compõem, na deriva de referências e alusões

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

² Cf. António Guerreiro, “Feminismo, ontem e hoje”, *Jornal Expresso*, 8 de Janeiro de 2011.

próprias da escrita diarística, a autora fala com afecto e com o conhecimento que tem de África, de “um continente perdido, “fulgurando de ausência”³.

Apresentado também como um romance epistolar, embora dificilmente enquadrável no género, é *O livro do Meio*, publicado já em 2006, assinado por Maria Velho da Costa e por Armando Silva Carvalho. Trata-se de um livro de memórias no qual os mecanismos do diálogo criam um aparato teatral que introduz um protocolo que não é o da literatura confessional⁴. Sem com isso pretender nivelar os processos empregues numa obra em que a diversidade dos géneros tem sido constante, estudaremos nesta breve apresentação a escrita do romance, tomando como exemplo principalmente *Missa in Albis*, um dos textos de maior fôlego narrativo jamais escrito pela autora e certamente um dos mais importantes romances da segunda metade do século XX. Mas não sem antes mencionar que Maria Velho da Costa publicou até agora, já na viragem do século, uma única peça de teatro, *Madame*, facto surpreendente se pensarmos que um dos traços de que vive a sua escrita é justamente a teatralidade. Para retomar a conhecida frase de Barthes, aqui a escrita é a cena e as palavras são o teatro.

Pense-se, por exemplo, no caso de *Casas Pardas*, título que é uma citação de Gil Vicente: aí encontramos uma escrita do romance que, em consonância com o título, se reparte-se pelas “casas” e pelas “vozes” dos que as habitam de uma forma evocativa do modo dramático. Por outro lado, algumas das personagens de Maria Velho da Costa são actores, escritores, tradutores ou encenadores de teatro. Imagem, em *Missa in Albis*, tal como Raquel e Salvador em *Irene ou o Contrato Social*, traduzem ou representam Shakespeare; Imagem e Sara recitam os papéis, respectivamente da Sra Page e da Senhora Ford de *As Alegres Comadres de Windsor*, Raquel é Miranda e Salvador o encenador da *Tempestade*, onde representa também o papel de Próspero. O final de *Irene ou o Contrato Social* dá-se num espaço cénico, na plateia, no palco e nos bastidores do teatro durante a representação da peça, após o que romance parece correr para o seu epílogo com a morte assistida de Irene conforme contratado com Orlando em momento anterior.

O final de *Missa in Albis* dá-se num espaço igualmente cénico: o Largo do Carmo, no dia 25 de Abril de 1974. No capítulo final, intitulado “Acção de Graças”, Aleixo Garcia observa de uma posição elevada a movimentação dos militares na praça e a do triângulo amoroso Sara, Salvador e Simão situados entre os populares. Os eventos históricos comunicam-se ao leitor por intermédio de um monólogo interior, sobrepostos à celebração de uma missa (o que a disposição das pessoas no Carmo, visível em fotografias de época, rodeando em semicírculo

³ Cf. Fernando J. B. Martinho, “Olhares Convergentes”, *Colóquio/Letras*, n.º 125/126, Julho de 1992.

⁴ Cf. António Guerreiro, “O Livro do Meio”, *Jornal Expresso*, 18 de Outubro de 2008.

o convento cercado pelos militares pode aliás evocar).

A igreja frequentemente evocada, quer enquanto espaço físico, quer enquanto instituição ou doutrina, é também em *Missa in Albis* e *Irene* um espaço de teatro. No primeiro destes romances, um texto do missal transcrito na íntegra, em latim, corre numa espécie de banda a encimar o texto principal. Pela sua disposição na página, podemos igualmente supor que fornece as epígrafes aos vários capítulos. Esta missa, que aparentemente decorre em Díli em simultâneo com os eventos no Carmo no 25 de Abril, será portanto uma “missa in albis” propriamente dita, ou seja, uma celebração Pascal. Note-se, no entanto, que o texto litúrgico transcrito inclui também fragmentos que dizem respeito aos sacramentos do matrimónio e da extrema-unção, em articulação, aliás com os eventos narrados nos capítulos que lhes correspondem (casamento e extrema unção de Sara). A referência a Díli e a Lisboa no texto litúrgico sugere que a missa possa igualmente conter uma oração pelos mortos por ocasião da invasão de Timor pelos japoneses e pelos Australianos durante a Segunda Guerra Mundial. Como se fosse também uma responsabilidade do romance guardar a memória daqueles que como Xavier, pai de Sara ou os indígenas de Timor, aos quais se junta no final, foram as vítimas da “neutralidade” portuguesa naquele conflito.

Parece também possível ver-se nesta “Acção de Graças”⁵ uma relação com o 25 de Abril de 1974, não apenas porque ela decorre, como foi dito, em simultâneo com os eventos do Carmo, nos quais participam algumas das personagens principais, como a um outro nível mais secreto, pela reflexão levada a cabo sobre o tempo histórico como tempo não linear e ressurreccional. Esta leitura sustenta a possibilidade de os neófitos da missa Pascal corresponderem, no plano simbólico, às novas gerações a quem a revolução é, de algum modo, oferecida, de acordo com a tónica do sacrifício de si, da oferenda ou “oblação” que é justamente a designação de um dos capítulos do livro. No entanto nenhuma euforia nos consente este romance sobre o futuro aqui iniciado: a doença arrastada de Sara e a sua morte em 1976, o final errático de Salvador, traumatizado pela guerra e acusado em tribunal de ter lançado fogo a um edifício em circunstâncias obscuras, o alcoolismo e as depressões de Simão, afastam a hipótese do final feliz para os que participaram do antes da revolução e são também os que passam o testemunho aos que virão depois, à nova geração de que são os malogrados “pais”. O romance, cuja acção decorre entre o final dos anos 50 e 1976, mas cuja trama implica acontecimentos que envolveram as personagens da geração anterior – referidas quer directamente, quer num verdadeiro romance epistolar dentro do romance constituído pelas cartas de Xavier à filha –, consiste, pelo

⁵ O romance está organizado em 7 capítulos, designados com as expressões que correspondem a gestos rituais e a momentos da missa: Paramento, Preparação para o Sacrifício, Instrução, Oblação, Consagração, Comunhão e Acção de Graças.

registo ora de crónica de costumes corroída pela ironia, ora de melodrama, que tem tanto de lírico quanto de burlesco, na reconstituição e respectivo acerto de contas com o século XX português, nomeadamente com o período de entre a Primeira República e o 25 de Abril. Se, com frequência, a evocação de um país perdido ou risível parece desembocar em páginas alucinadas que são como que a face visível da intolerável abjecção do que toma por objecto (os crimes de guerra, a tortura, a barbárie, a doença física e mental), em outros momentos nele parece rasgar-se o véu da fantasia para permitir o registo do episódio verídico: assim, por exemplo, a morte de Dias Coelho assassinado pela PPIDE, ou a carta do bispo do Porto D. António Ferreira Gomes a Salazar em Julho de 1958 questionando o papel da igreja na sociedade portuguesa desses anos.

Maria Velho da Costa partilha com outros escritores da sua geração, como Herberto Helder ou Maria Gabriela Llansol, ou com escritores um pouco mais velhos, como Carlos de Oliveira, a vontade de transgredir, mantendo-se no entanto nas imediações, os mecanismos de representação e de verosimilhança de que vivem as narrativas tradicionais. Tem sido posta em relevo a tendência sempre recomeçada para neles inscrever e questionar a autoridade paterna oitocentista de Eça. Américo Lindeza Diogo sugere que o romance de Maria Velho da Costa se escreve contra Eça – deslocado no plano simbólico para um acordo com a situação presente *no* romance, uma “ditadura de manjericos”, e representando, nessa condição, a opressão e a mentira do romance –, mas também contra Agustina, representando o acordo com o presente *do* romance (finais dos anos 80) e a realidade crua que se quer mover e com a qual se conta⁶. O romance de Maria Velho da Costa contra os seus “pais”, Eça e Agustina, contaria então, explicitamente (Sara e o romance das origens) e também a nível metatextual, por descensão e aviltamento, uma história familiar⁷.

Em romances onde com frequência os pais estão em falta, ou em excesso, são pais adoptivos ou passam por “tios” ou “padrastos” – o que aliás se repercute no indestrinçável enleio das restantes relações de afinidade –, o conto e reconto da história familiar acrescenta à representação em árvore das genealogias, já no caso dúbio, uma dimensão hipotética ou prismática que a densifica e emaranha. Ao mesmo tempo a adopção neles de um modo polifónico de narrar que impede a reconstituição da histórica segundo uma perspectiva única escreve e apaga a história das origens. A complexidade temporal nasce da contaminação da história pelo discurso, do carácter fragmentário e consequentemente lacunar da reconstituição de eventos por intermédio de versões contraditórias. Porque o discurso vai sempre adiantado ou atrasado em relação à história que assim se

⁶ Américo Lindeza Diogo, *Do Romance – Velho da Costa, Eça, Franco Alexandre*, Braga, Pontevedra, 2003, p. 7.

⁷ *Idem, Ibidem.*

irrealiza nele enquanto tal, reconfigurando-se em cada evocação ou em cada antecipação: não tanto a História em sentido absoluto (ou Hegeliano) mas o histórico, o que se vai apagando e reescrevendo. Não há romance que não seja uma filosofia da história e Maria Velho da Costa que o diga, no seu modo de caleidoscopicamente falar do movimento da história e do seu descarrilamento em tempos de revolução/ressureição: movimento anti-teleológico por excelência, que desposa a imprevisibilidade do tempo.

Apesar da diversidade dos géneros, o que nesta obra aproxima entre si todos os textos é o cuidado na utilização da língua e a atenção prestada às variedades dos seus usos, atenção que mais do que um trabalho⁸ ao nível do estilo parece decorrer de um modo peculiar de desenrolar a linguagem, condicionando a nossa percepção da história. O que se cumpre nas suas obras de ficção de duas formas. Em primeiro lugar pela “polifonia” (diferentes narradores, escrevendo em circunstâncias existenciais e em tempos distintos, em registos diversos que vão das cartas e das memórias ou diários, ao trabalho literário, trabalhando a partir de uma diversidade de textos orais ou escritos, escritos também eles vários e contraditórios, etc), técnica narrativa à qual corresponde ainda assim um princípio de estruturação porque tem em vista a unidade de uma história que se pretende reconstituir. Em segundo lugar, pela escrita, entendida como lugar de mistura de vários registos discursivos. Estes dois princípios estão em articulação. Veja-se por exemplo o modo como um capítulo de *Missa in Albis* consagrado ao modo correcto de bater “mayonnaise” cumpre o papel de um retardador homérico, desviando a nossa atenção da acção principal, mas que, ao contrário do que sucedia em Homero, no momento em que termina, não nos reconduz ao trilho anterior. Aqui a “mayonnaise” retarda com o fito de desconstruir, deslaçar o texto prévio.

É importante referir também a importância processual da escuta da(s) língua(s)⁹ no modo como se criam sequências que já não são as narrativas. Ela é perceptível, por exemplo, na contaminação da escrita pela oralidade e, inversamente, na evidência da própria escrita enquanto matéria do texto e materialidade (ou inscrição) com base na qual a escrita se alicerça na leitura de um texto (ou textos) prévios¹⁰. Poderíamos multiplicar os exemplos, atendendo a que se trata de um aspecto retórico e construtivo importante na ficção de Maria Velho da Costa,

⁸ As aspas decorrem aqui de uma objecção que levamos à letra: “Alinhar palavras que não vão a um mercado não é trabalho” (*Missa in Albis*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988, p. 168).

⁹ “Talvez seja assim que se formam os poemas, uma voz alheia que o frémite convoca” (*Idem*, p. 100).

¹⁰ “...Que é do lírio que não se escreve *lyrio* mais? E assim fomos também aprendendo a ler no que ela diria abeirada das nossas emendas, que escrevíamos na dúvida, contaminadas de arcaísmos de missais e de edições de Júlio Verne e da Condessa de Ségur com outra grafia, *vehemente* ainda com o agá da respiração cortada” (*Idem*, p. 14).

sobretudo quando associado à utilização sistemática do discurso indirecto livre e à criação de um plano do discurso onde se torna indistinto o que se sente, o que se diz e o que se pensa, onde se dispõem como ao acaso esboços de pensamento ainda mal articulados misturados com recordações. Também os inventários caóticos e as associações livres criam esse registo de hiperactiva dispersão que se comunica em catadupa ou, como se costuma dizer, em joyceana “torrente de consciência”.

Em *Myra*, a transformação do nome do cão Rambo em Rambô (Rimbaud), sendo outra coisa, tem a ver com este procedimento, apenas convertendo o que na torrente de consciência é expansão e digressão em algo de mais concentrado ou condensado. Neste romance já de 2000, aqueles aspectos de exploração das virtualidades expressivas da linguagem que encontramos disseminados no grande romance escrito vinte anos antes, parecem reduzir-se ao essencial, condensando num só traço uma referência aos que falam numa língua que não é a língua materna, introduzindo nela as inflexões da sua própria (os emigrantes, e os trânsfugas, como Myra) e ao poeta de *Illuminations* o que, para além de chamar a atenção para os efeitos que se produzem à superfície sonora do texto, surge como que motivado por uma ética que o texto constrói. A unidade discreta que é o acento circunflexo em Rambô introduz no texto a lógica do suplemento: a escrita abre uma dimensão performativa no texto que anula os efeitos nefastos da violência sobre os animais e os seres humanos mais indefesos. Os contos de Maria Velho da Costa são, na sua brevidade e estranheza, um exemplo de depuração formal e de concisão. Neles o aspecto torrencial da escrita dos romances parece comprimir-se na modulação dos temas e das figuras com que se constroem histórias por vezes mínimas, que se vão reconstituindo a partir de cenas breves de grande intensidade ou pelas informações prestadas em momentos de narração; o detalhar das circunstâncias não é dado, assim, de uma forma uniforme, como se as coisas fossem visadas por uma atenção que se reparte de uma forma desigual. Por os contos são simultaneamente elípticos e densos, frequentemente desenrolando-se em torno de um mistério que mais não fazem do que agravar.

É esta centralidade da língua e do que a constitui, do que se arrasta nela, do que se descobre nela, que se deixa portanto surpreender, desdobrar e transformar (o seu carácter plástico, em suma) – e essa seria a “operação” (e não o “trabalho”) do escritor agindo nela –, que permite a conciliação na escrita do aparentemente inconciliável princípio construtivo (que repousa nas categorias do romance tradicional embora voluntariamente as confunda) e a tendência para a lateralidade, para o ponto de fuga desmultiplicado, para a troca de posições relativas do principal e do acessório.

Contemporânea da teoria literária produzida pelo grupo *Tel Quel*, em França e dos primórdios da Desconstrução, vemos que, com frequência, nos seus textos os discursos de poética convivem com outros tipo de discursos, por exemplo, cantilenas, poesias, descrições, ou éfrases¹¹ que por sua vez invadem os momentos da narração na primeira ou na terceira pessoas; a autora apropria-se de um vocabulário da crítica quando, por exemplo, a pretexto de uma reflexão sobre a escrita por parte de um dos narradores, opõe o “texto de fruição” a “texto de prazer”¹². Em outros momentos interroga-se explicitamente o modo de funcionamento da escrita e as operações mentais nela envolvidas como no caso das reiteradas observações sobre a tradução: a tradução de Shakespeare em *Irene*, as traduções do latim para o português pelas personagens de *Missa in Albis* comparando entre si possíveis versões de passagens da *Eneida*. Neste último romance a transcrição do texto litúrgico em latim convive com versões da Bíblia que a Igreja de Cristo difundiu em Timor, da qual se transcrevem igualmente alguns excertos: “...Querer-te-à servir o unicórnio, / ou ficará na tua cavaliçã? / Ou amarrarás o unicórnio ao rego com uma corda / ou estorroará após ti os vales?”¹³. A permuta de nomes de uma língua para outra com base na sua homofonia, fornece elementos importantes para a compreensão dos eventos, dado que estes surgem sempre transfigurados pela consciência que os filtra. Assim o pai de Sara, militar no exílio em Timor, sob a falsa incriminação por incesto e estupro de menor, e vai contando a sua história com Ema nas cartas à filha, mas transtornado pela guerra ou pelo ópio, misturando as línguas e sobrepondo os tempos: “Ema, em Tetum quer dizer gente, todos, pessoa humana. Estava no meu karma, fado, que o nome de sua mãe me debandasse de mim?”¹⁴. Encontramos também o mesmo tipo de permuta na espécie de tradução literal do inglês para o português como quando Imogen, a inglesa, diz, por exemplo, “Coitada de sua irmã em lei...”¹⁵, ou “Boa graciosidade, good gracious”¹⁶: procedimento que insinua no sentido o que ele rasura, o seu lastro ideológico. O corpo físico da palavra é tantas vezes tido em consideração: “A Jung girl afraid”, etc. Em suma, escreve-se, conforme advertência no preâmbulo (no texto intitulado “Paramento”), “sob pressão e inércia da língua, das imagens”¹⁷.

¹¹ É fundamental o papel desempenhado na narrativa por este tipo de discurso que dela historicamente se autonomizou. Veja-se a quantidade de descrições de quadros em *Missa in Albis*, “Ecce Homo”, “As tentações de Santo Antão”, a “Salomé” ou a tela dos supliciados do Museu da Arte Antiga e em Londres, os “Esposos Arnolfini” de Jan Van Eyck.

¹² *Missa in Albis*, p. 141.

¹³ *Idem*, p. 132.

¹⁴ *Idem*, p. 297.

¹⁵ *Idem*, p. 279.

¹⁶ *Idem*, p. 297.

¹⁷ *Idem*, p. 16.

A circunstância da acção deste romance decorrer em parte na Ásia, junto de tribos indígenas, é propiciatória de todo o tipo de criouliização do português, da contaminação e permuta de vocábulos e expressões de uma língua para outra resultam certas páginas, absolutamente ímpares na nossa língua e na nossa literatura: é que esse corpo a corpo com a língua do outro transporta para a língua de chegada um suplemento de força elocutória devido à incorporação de um carácter ritual e mágico. É o caso dos discurso de Rut, a princesa malaia, uma das vozes que ocasionalmente nos chegam na primeira pessoa numa extensa oração que se inicia: “Ele está possesso dos durú-hui e caminha por cima do grande crocodilo com as patas do cavalo e as bifurques do Orelha Dobrada com que escarva sinais no despojo das árvores; e é um justo, mãe da mãe de meus tios, é justo mas abatido pelas cem mil bocas infames da fama”¹⁸. Podemos pensar a propósito a relação da escrita de Maria Velho da Costa com as versões, ou poemas mudados para Português de Herberto Helder, nomeadamente em *Oulof, Cantos Ameríndios, Doze Nós Numa Corda*, ou em livro anterior, em *Magias*, em que as fórmulas encantatórias de um ritual desritualizado servem para insuflar um “sopro” anímico na poesia.

Já desde *Casas Pardas* que a autora vem utilizando a expressão “crioulo galáctico” para dizer uma “língua comum”, isto é, não separada por fronteiras não apenas linguísticas, quer coincidam ou não com as territoriais, quer fronteiras de outro tipo, de ordem metafísica (dizível/indizível; próprio/impróprio; puro/impuro, etc). Numa entrevista por ocasião da publicação de *Irene ou o Contrato Social* a autora explicou: “É como se cada personagem andasse à procura de uma linguagem comum, mas que não é necessariamente falada, pode passar pela linguagem gestual, pelas expressões da matéria orgânica. Mas embora o meu livro seja carregado de literatura, não é um livro que sobrevaloriza a linguagem literária e a coloca acima de todas as outras. É a tentativa de meter a literatura em todas as linguagens, de dizer que todas as linguagens podem ser inscritas como arte”¹⁹. E acrescenta ainda o seguinte: “A literatura é apenas a plataforma para outros discursos. A literatura não me desilude porque, para mim, foi sempre passagem para outra coisa. Mas atenção, não é passagem para qualquer mensagem”²⁰.

Assim, subtrair as palavras à “afasia multitudinária”, parece implicar, ainda que não apenas, a linguagem literária, que precede as outras formas de linguagem (nomeadamente a linguagem gestual e as expressões da matéria orgânica) e uma das vias aqui seguidas é a da carnavalização dos discursos, que liberta a palavra dos rígidos protocolos que a condicionam e comprometem nas socie-

¹⁸ *Idem*, p. 132.

¹⁹ “A Dúvida Metódica”, entrevista a Maria Velho da Costa, *Expresso*, 21 de Julho de 2001.

²⁰ *Idem*, *Ibidem*.

dades ditas civilizadas²¹. Tomemos uma vez mais *Missa in Albis* como exemplo. A personagem Sara, que estudou num colégio de freiras, rege a sua vida pela pauta dos vários sacramentos segundo as indicações da Igreja: o casamento, a comunhão, a extrema-unção. Mas ao mesmo tempo dobra esses sacramentos com outros sacramentos legítimos mas não válidos, como o “casamento” com Simão na Sé, a participação na comunhão “sacrílega” de Salvador nos Mártires, e aceita ou mesmo pede os “santos-óleos” para encenar uma versão grotesca de um sacramento no qual não crê. Neste romance a verdade sacramental está indubitavelmente ligada ao gesto de profanação porque só ele corresponde à verdade íntima, e nesse sentido testa e mantém o grau de exigência do que é “sagrado”. Faz sentido acrescentar que se os romances de Maria Velho da Costa dão a pensar, como Manuel Gusmão escreveu, a possibilidade de intercepção entre antropologia e literatura, é também pelo modo como neles a experiência interior se procura dizer através do rito ou do “sagrado”²². À máxima repetida em *Irene e o Contrato Social*, “A arte não é nada à vida”, corresponde em *Missa in Albis* o “pavor” e o “riso” de quem no final se vê colocada perante as histórias que resultaram do próprio gesto de ficcionar, gesto esse ocasionalmente no romance descrito como uma actividade “vil”. Como escreveu Américo Lindeza Diogo, resta no final do romance aquele pavor e aquele riso (que são, sublinhe-se, elementos do heterogéneo) no momento metaficcional em que “uma diferença para a matéria improvisada é marcada como livro. O romance faz sentido do seu material em diferença e negativo: «Um livro nunca é pleno de terror, como uma cidade pode sê-lo; nem o esplendor de um outro ser amado»”²³. Impedido de falar em seu nome, o escritor escreve, então, contra a degradação da palavra e cuida, no texto, pelo poder de dizer a verdade, de guardar um segredo, de manter uma promessa, acusar, dirigir um repto, vingar-se, etc. Essas não são as funções assinaláveis ao romance burguês, para retomarmos a questão no âmbito de uma antropologia histórica.

Nesta tentativa de descrição dos processos pelos quais Maria Velho da Costa se afasta dos seus “pais” (Eça e Agustina) importa referir ainda que ou o “crioulo galáctico” nos seus textos nos leva por vezes ao limite da inteligibilidade, o que

²¹ Na entrevista ao jornal *Expresso* citada na nota 19 a autora diz também que “... as multidões primitivas valorizam mais a ligação com a sacralidade da palavra do que as civilizações ditas mais cultivadas, que estão a nivelar-se por uma espécie de afasia multitudinária” (*idem, ibidem*).

²² Tomando como “desejo político” a polifonia e poliglossia na escrita do romance, escrita que caracteriza como transgressora pelo excesso, por se desenrolar na fronteira entre culturas e nos limites do representável, Manuel Gusmão sugere que Maria Velho da Costa se desloca criticamente relativamente à concepção e às funções desempenhadas pelo romance burguês, no âmbito de uma antropologia histórica. Cf. Manuel Gusmão, *Uma Razão Dialógica – Ensaios sobre literatura, a sua Experiência do Humano e a sua Teoria*, Lisboa: Edições Avante, 2011.

²³ Américo Lindeza Diogo, *Do Romance – Velho da Costa, Eça, Franco Alexandre*, s/l: Cadernos do Povo, s/d [2003].

por certo dificulta a transmissão de uma ordem de valores de que em grande parte vive o romance tradicional, aproximando-se mesmo com frequência daquele tipo de criação verbal ou quase-verbal que Jakobson designa por glossolalia, definindo-a como um uso dos sons do discurso que não cumpre qualquer papel discriminativo do sentido ao longo de uma enunciação completa mas que ainda assim se destina a um certo tipo de comunicação e se dirige a um público real – ou a um “espírito divino” (no caso da glossolalia religiosa) – supostamente capazes de o apreender²⁴. A pertinência desta aproximação parece particularmente exemplificada pela componente sónico-vocal de *Missa in Albis*, pela alucinação de carácter religioso que se introduz *sotto voce* na comunicação (nomeadamente em certos diálogos entre Sara e Salvador)²⁵, ou mesmo em discursos de tipo maníaco ou obsessivo como o que podemos encontrar na fala de personagens toldados por substâncias como o álcool ou certo tipo de drogas ou medicamentos (Simão), ou ainda na fala de personagens que manifestam algum tipo de perturbação mental (Sixto, Ema) A personagem Irene, de *Irene ou o Contrato Social*, é escritora e sofre da doença de Alzheimer e nessa figura construída, segundo indicação da própria autora, em homenagem a Irene Lisboa, encontramos uma espécie de dupla motivação para o jogo com a “forma dos sons” no discurso.

Este processo, que evidentemente não configura o único modo seguido com o propósito de transtornar a língua nos romances de Maria Velho da Costa, é no entanto significativo de uma proximidade com um tipo de escrita transgressora que caracteriza os textos dos autores do tempo das vanguardas, nomeadamente de autores do primeiro modernismo português. Encontramos nestas páginas, por exemplo, um discurso que incorporou a si o dos emigrantes, o dos *gangs* urbanos ou dos clãs que povoam a cidade, verdadeiros sociolectos como o dos *graffers* de *Irene*, que por sua vez contrastam com os usos linguísticos em voga na fala dos burgueses e com os trejeitos com que entre si se identificam aqueles que pertencem às classes mais endinheiradas. Elas parecem repercutir a seu modo o tipo de atenção prestada ao rumor e reproduzir uma prosódia da língua apreendida nos sons e farrapos de um discurso ocasional, como a que ditou a Apollinaire a forma dos seus “poèmes-conversation” (nos caligramas e em “Zone”). É o que acontece, por exemplo, num dos primeiros capítulos de *Missa in Albis* em que Simão cega momentaneamente à mesa do café porque Sara lhe diz que se inte-

²⁴ Cf Roman Jakobson and Linda R. Waugh, *The Sound and Shape of Language*, 2.^o ed., Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1987, p. 213–220.

²⁵ Veja-se por exemplo esta passagem de um monólogo interior da personagem Salvador (nome que parece desde logo propiciatório da glossolalia) aparentemente interrompido pelo diálogo com Sara: “Sei bem: sou a voz que se impõe sem mais direitos que o de primícia serôdia: cabeça elementar escarificada; amado escarificado à similitude acidental: Ó Sara. Prefere-me (...) Salvador! / Sara? / O gato está consigo? / Que oração” (p. 362). Ou ainda: “passagens de nuvens camelas por agulhas. A só vetusta anja; ninguém é culpado de esperar o amor e a santificação da graça. Eu disse que estava a ir bem e disse que minha mãe dera nome de sal bento: pureza e sabedoria.” (p. 360).

ressa por homens mais velhos. Como acontece no poema “*Manucure*” de Mário de Sá-Carneiro, a vida do café e os seus sons animados e inanimados ressoa e toda ela se transforma em ondas sonoras e rutilantes²⁶.

Tomemos aqui *Missã in Albis* uma vez mais como exemplo. A narração está a cargo de vários narradores-heterónimos que contam a história de Sara: Simão ou Salvador, narradores abjeccionistas, Doroteia, de estilo forjado nas leituras da Condessa de Ségur e da Senhora May Alcott, Imogem, cuja voz conjuga Virgínia Woolf e Shakespeare, etc. E os acontecimentos envolvendo a geração anterior, Ema, Regina, Saul Mendes e Xavier, encontram-na sob a forma de cartas de Xavier cujo estilo é o de um militar culto e progressista, de temperamento delicado e sentimental, que escreve usando uma linguagem erudita e antiquada a sua versão do romance familiar temperado de exotismo e evocando o estilo dos orientalistas portugueses do princípio do século, como Pessanha, Castro Osório ou Wenceslau de Moraes.

A propósito desta categoria aqui esboçada de narrador-heterónimo, é necessário observar que, como Sara, esta *Missã* inscreve e denega a sua questão do pai que Pessoa é enquanto escritor de heterónimos. Ele começa por encarnar na figura grotesca e reacionária de António Nogueira Gens, industrial, antigo apoiante de Sidónio Pais e defensor maurasiano de uma república sem o mal da democracia e de um governo em que Rolão Preto fosse o Ministro da Defesa. As posições que Nogueira Gens defende no jantar adquirem a forma de um discurso que tem muito em comum com textos que Pessoa efectivamente escreveu, mas no qual tivesse sido enxertado um outro marcado pela ideologia e as posições políticas do Estado Novo. O olhar retrospectivo é aqui de absoluta intolerância: apresenta-nos as ideias de um Pessoa que tivesse sobrevivido, que se tivesse casado e sido bem sucedido nos negócios, convivendo com Pides, antigos combatentes como ele nas fileiras de Sidónio.

²⁶ Dou o exemplo do momento de cegueira (de angústia) de Simão no início do romance: “Ouvia as colheiras tilintarem nas châvenas com uma reverberação desmesurada, as rodas dos carros que frígiam fora no asfalto molhado da calçada, a guinchar os freios, um cláxon retiniu-lhe na arcada do nariz como um murro esfacelante” (*MA*, p. 22). E, na sequência, surge essa espécie de “poema-conversaço”, entre aspas no texto pois eventualmente é um bêbado que as profere, ele próprio a de caixa de ressonância do ruído de fundo do café “... enxuga a boca, que te estás a sujar todo... e então assomei-me à porta do gajo e disse-lhe tudo, tudinho... para desgraça já me chegavam as minhas, ela alguma vez quis saber dele, uma lavajona daquelas... come agora o chocolate, se queres, mas só o meio, que depois não jantas... tudo fitas, bem sei o que eles querem, querem é mama... libre ele fut née, libre elle mourra... Castelo Brancu ééé vila, Peenamacor ééé cidade, ó desgraça de pai e de mãe e de trindade fundidas...” (*Ibidem*, p. 26). A identidade do bêbado literato, que cita aproximadamente Pessoa de “*Tabacaria*” e de “*Ode Triunfal*” e evoca o sacrossanto nome de Camilo, padroeiro dos amores de Sara e Simão, não é revelada. Mas talvez a ideia de reescrever o *Amor de Perdição* numa linguagem aprendida com as vanguardas dos princípios do século seja a que mais imediatamente se comunica ao leitor.

Mas encontramos uma nova e muito significativa referência a Pessoa no final, numa espécie de dedicatória no quase epílogo; nele a “autora” (agora Maria S. ou Sara), aparenta ir regressando devagar às circunstâncias do quotidiano (“Acabei o trabalho”, escreve e, um pouco depois, acrescenta: “Dormir agora” ou “Tenho fome”²⁷) apesar de parecer ainda como que assombrada pelas suas “criaturas”. A menção a um livro em particular *O Judeu* (de Bernardo Santarém), citado pela edição, sugere que possa estar diante de uma estante. Lemos então na sequência uma espécie de evocação ao mar de Setembro descrito como algo que se oferecesse ao nosso entendimento directamente, sem a mediação dos livros, e em alternativa a evocação de um outro mar, o mar dos livros, eventualmente trazido pelas outras referências literárias nesse capítulo, nomeadamente a Melville e a Nemésio. É a altura em se parece hesitar entre “Preferir aos rituais do mistério o nosso entendimento: o mar aplacado do equinócio de Setembro...” e os livros dessa estante, de que se cita então dois: “porque há os livros. Ora o leviatã do desassossego, ora abertas arcas oblativas da nossa espécie”²⁸.

É este o momento em que, a nosso ver, o romance de Maria Velho da Costa escolhe os seus próprios pais, como Sara escolhe Xavier contra as evidências e contra (eventualmente) a fatalidade. Os livros mencionados nesta dedicatória, colocada estrategicamente no final, são o *Livro do Desassossego* e *Mau Tempo no Canal*, respectivamente de Pessoa e Nemésio, vindo ²⁹ logo depois a outra dedicatória, a Maria Gabriela Llansol³⁰, com a qual aparentemente se abandona o mar largo e se regressa à beira-Tejo.

Podemos concluir dizendo que este “fim” aponta implicitamente para as linhas com que se traça a posteridade do romance, cujo futuro está, aliás, a ser equacionado³¹. Concluir, enfim, observando que estes três nomes não surgem aqui por acaso. O romance encerra com a palavra fim, e a data de Janeiro de 1988. Mas essa data, que supomos que assinala o momento da sua conclusão, de novo nos remete para o universo ficcional, afectando desse modo a palavra fim que é aquela com a qual o livro termina. Uma data que, de facto, não sabemos se está dentro ou fora da história, tal como no romance de Nemésio, que se suspende de igual modo fora e dentro do universo ficcional com o gesto de datar

²⁷ *Missa in Albis*, p. 461-465.

²⁸ *Idem*, p. 465.

²⁹ Num outro lugar procuraremos clarificar o sentido desta referência a Nemésio e em particular ao seu romance *Mau Tempo no Canal*. Desde logo um capítulo de *Missa in Albis* onde se narra a viagem de cacilheiro até ao Montijo e a visão na travessia do Tejo de um golfinho morto (em vez da baleia-leviatã que arrasta a baleeira de Margarida ao largo dos mares do Pico) nos devolve, na forma da descensão os amplos horizontes que o romance de Nemésio rasga para a literatura posterior.

³⁰ “É o Tejo, certas questões devem pôr-se à beira-Tejo ou no rio que assedia Münster”, onde a referência ao Tejo e a Münster devem ser entendidas como envios a Gabriela Llansol.

³¹ “Que fazer do tempo em que as baleias eram brancas e o açoriano português o seu profeta arpoador?” (*MA*, p. 461).

o texto. E também aí o autor entrara no seu livro no epílogo. Podemos supor que a referência a Pessoa a Nemésio e a Llansol, fechando o livro, num capítulo que coloca expressamente a questão do futuro do romance, aponta na direcção de uma indistinção entre o mar que se vê da janela em Setembro e o rio Tejo que parece vir à memória em Janeiro. E teremos de ler de novo, a esta luz, a frase que percorre *Irene ou o Contrato Social* como um estribilho: "A arte não é nada à vida".

José Gil

Eunice Cabral¹

Apresentação do autor

José Gil é o autor mais destacado da Filosofia e do Ensaísmo actuais, escritos em língua portuguesa, distinguindo-se pela sua produção filosófica, ensaística e literária da qual sobressai uma visão original e inevitavelmente polémica, no melhor sentido do termo, em relação à contemporaneidade, não só portuguesa como ocidental.

Num período, o actual, em que a reflexão e a crítica fundamentadas e simultaneamente desafiadoras sobre os vários domínios da vida privada e os da colectiva têm obtido pouca visibilidade no espaço público português, em que a indiferença e a insignificância parecem ter-se apossado do ambiente mais geral em que vivemos (não apenas o português), a sua obra e a sua personalidade têm vindo a gerar interesse progressivo e atenção redobrada, que decorrem de uma percepção singular, marcada pela ousadia e pela coragem no conhecimento das tradições culturais e na necessidade de as renovar perante um ciclo civilizacional que está a acabar e outro que, julga-se, está prestes a começar, mas que ainda se caracteriza por zonas e por contornos muito indefinidos, difíceis de conhecer e de explorar.

Este empreendimento, o de se situar de modo reflexivamente independente entre dois mundos, é levado a cabo por um autor muito criativo, capaz de inventar conceitos próprios, o que o torna efectivamente um filósofo reconhecido tanto nacional como internacionalmente.

Numa definição sintética, José Gil é filósofo, ensaísta e professor universitário. Nascido em 1939 em Moçambique, completou o ensino secundário em Lourenço Marques. Em 1957, veio estudar Ciências Matemáticas para a Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. No entanto, no ano seguinte, foi para Paris,

¹ Universidade de Évora.

tendo-se licenciado em Filosofia na Sorbonne no ano marcante para a Europa, como foi o ano de 1968. Em França, estudou com alguns dos pensadores mais proeminentes da segunda metade de Novecentos como Gilles Deleuze. Também coordenou o Departamento de Psicanálise e de Filosofia da Universidade de Paris VIII, em 1973.

Da sua carreira académica, consta a obtenção do grau de mestre com uma tese sobre a moral em Kant, em 1969. Doutorou-se em Filosofia na Universidade de Paris VIII, em 1982, com um estudo sobre “O Corpo como Campo de Poder” sob a orientação de François Châtelet. Deste trabalho irradiaram várias obras do autor que interpretam uma das questões centrais da cultura ocidental do século XX: a relação entre o corpo e o poder. São os casos de *Metamorfoses do Corpo* (1980) e *Corpo, Espaço e Poder* (1988).

Regressou a Portugal em 1976 para ocupar o cargo de adjunto do Secretário de Estado do Ensino Superior e da Investigação Científica. No entanto, só se fixou em Portugal a partir de 1981, tornando-se professor auxiliar convidado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Actualmente, é professor catedrático jubilado de Filosofia nesta faculdade da Universidade Nova de Lisboa, onde leccionou Estética e Filosofia Contemporânea. Leccionou também no Colégio Internacional de Filosofia em Paris e na Universidade de São Paulo, no Brasil. Orientou também vários seminários em Porto Alegre, no Brasil.

Os inícios de uma obra

Em *Metamorfoses do Corpo*, escrito em finais da década de 70 de Novecentos, José Gil, ao analisar a comunicação do corpo com o mundo, levanta questões que só em inícios do século XXI têm adquirido interesse e desenvolvimento por parte de áreas do conhecimento tão diversas como a Física e a Antropologia em que a noção da circulação da energia do corpo é central. Uma dessas questões visa o estudo da articulação que a voz humana opera entre o corpo e o sentido.

Esta relação é reconhecida há muito pelas técnicas de meditação orientais na importância conferida ao exercício da respiração e do controlo do sopro. Nesta sequência de tradições e de interrogações, José Gil pergunta: “O que é um corpo?” E responde: “É uma respiração que fala”.

De maneira mais abrangente, o autor, nesta obra, tem como objectivo analisar os mecanismos de transformação da energia do corpo, lembrando-nos que, por exemplo, nas sociedades ocidentais durante toda a Idade Média, a cultura cômica e grotesca popular parodia a cultura séria, criando-se, deste modo, um corpo duplo: um, “é um corpo «acabado», rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, não misturado, individual” enquanto, no corpo grotesco, “desabrocha o

movimento da vida, a desmesura domina: não estando nem fechado nem acabado, ultrapassa-se a si próprio, transpõe os seus próprios limites”.

As aporias da sociedade contemporânea são interpeladas em *Corpo, Espaço e Poder* enquanto resposta à seguinte questão: por que razão as sociedades modernas admitem diversos tipos possíveis de poder enquanto as sociedades arcaicas funcionam apenas com um único modelo?

Nesta obra, o autor também se questiona: “De que se fala, quando se fala de poder?” Ora acontece que o discurso sobre o poder é um discurso antinómico no sentido em que qualquer que seja a definição em que nos fixemos, é susceptível de um enunciado contrário, igualmente verosímil e igualmente inverificável.

Do conjunto da obra de José Gil, destacamos o primeiro livro publicado, que se intitula *La Crucifée*. É uma obra de ficção, escrita originalmente em francês, publicada em 1983 pela Éditions de la Différence. Veio a obter tradução em português, três anos depois na editora que tem vindo a publicar os seus livros, as edições Relógio D’Água.

Se é verdade que as primeiras obras são marcadas pela produção filosófica absorvida e pensada no espaço da França, o que também se traduziu pelo facto de os cinco primeiros livros terem sido escritos em francês, a partir de finais da década de 80, o pensamento filosófico e ensaístico de José Gil revela um interesse notório quer por autores portugueses, como Fernando Pessoa, quer por questões nacionais.

Devido a este redireccionamento dos objectos de estudo, tem duas obras dedicadas à poética pessoana: *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações* (1987) e *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa* (1999).

A última destas obras sobre Pessoa trabalha a noção da convergência entre o pensamento de Pessoa e o de Deleuze no sentido de trazer para o comentário do texto pessoano instrumentos conceptuais deleuzianos. Sintetizando a tese central desta obra: Alberto Caeiro realiza o projecto de Deleuze, na medida em que conceitos inovadores, propostos por Deleuze, como o de não-relação e o de univocidade do ser, enquanto projecto de uma ontologia da diferença, encontram-se admiravelmente trabalhados discursivamente na escrita poética de Alberto Caeiro. De facto, ambos visavam acabar com a transcendência metafísica e pensar e escrever na imanência.

Afinal, explica-nos José Gil, na nota introdutória a *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*, o poeta português foi o representante mais radical, mais sistemático e rigoroso do modernismo artístico e literário. Por sua vez, Deleuze é, sem dúvida, o filósofo moderno que levou mais longe o programa nietzscheano de “derrube e inversão do platonismo”. Conclui, nesta nota introdutória, José Gil: “O que em pintura realizaram Malévitch, Kandinsky,

ou Mondrian, Deleuze fê-lo em filosofia. Fez, pois, o que Fernando Pessoa fez em poesia”.

A formação de um pensamento e das linguagens reflexivas

José Gil pertence a uma linhagem de pensadores em cuja obra o leitor atento pode reconhecer o pensamento a nascer e a desenvolver-se, podendo participar no movimento desta energia criadora. De facto, é um autor que tem disponibilidade para pensar o mundo, que é seu contemporâneo nas várias facetas, as mais desafiantes, as mais perturbantes e as que parecem gerar sofrimento e desesperança entre os humanos. A última palavra, na sua obra, aponta para a abertura do mundo pela qual o seu pensamento inovador pode captar as possibilidades por explorar e as promessas por cumprir neste início do século XXI.

Afinal, trata-se de um filósofo que afirmou, numa entrevista, que pensa mais por visões de imagens do que por palavras e que o pensamento passa por uma espécie de intuição em que há uma imagem que é desenvolvida e traduzida numa série de relações possíveis. Neste seguimento, se é verdade que circula o lugar-comum do filósofo distante e alheado das realidades banais do mundo, também é certo que o pensamento mais complexo, para adquirir pertinência, pode e deve ter relação com o mais comezinho do nosso viver. José Gil diz, na mesma entrevista, que aprende na gíria, que gosta de traduzir o mais difícil em imagens claras, às vezes acompanhadas de exemplos empíricos.

A consolidação de uma obra

Os últimos vinte anos têm sido decisivos para a afirmação do pensamento filosófico e ensaístico de José Gil e respectivas recepção e divulgação. A sua abordagem tem vindo a ser enriquecida pela contribuição de várias disciplinas das ciências humanas, tais como a antropologia, a psicanálise e a filosofia da política.

A obra intitulada *Salazar: a Retórica da Invisibilidade* (1995) desenha a direcção de um pensamento que, vindo claramente “de fora” devido à sua vocação europeísta, se ocupa de um dos acontecimentos portugueses mais relevantes de Novecentos: o salazarismo. José Gil chama a atenção para o fenómeno do salazarismo como formador da mentalidade portuguesa actual, apesar do esquecimento que o envolve. Com variadíssimos pontos de contacto, surge a obra *Portugal, Hoje: O Medo de Existir* (2004). É um livro sem pretensões académicas, que analisa de forma polémica o ser português face a si mesmo e em diálogo desejado

ou evitado com a Europa. A linguagem é acessível mas não simplificadora; os raciocínios são profundos, mas não rebuscados nem de contornos tradicionalmente filosóficos. É um texto escrito como quem pensa livremente de modo persistente e ousado sobre o que nos torna afritivamente pequenos e irrealistas. De modo não propositado, esta obra situa-se na esteira do ensaísmo de Vergílio Ferreira e do de Eduardo Lourenço.

Portugal, Hoje: O Medo de Existir é um livro composto por capítulos que podem ser lidos como ensaios autónomos, cujo fio condutor é a análise da estagnação da sociedade portuguesa. A novidade não reside no tema – recorrente desde aproximadamente há quinze anos nos discursos sobre a realidade portuguesa –, mas numa actualização, que é marcadamente singularizada. À originalidade desta obra, não é alheio o interesse desinteressado que deve conduzir o pensamento independente e autónomo, como é claramente o caso.

A dificuldade dos portugueses em lidar com a novidade e com a mudança é pensada, neste ensaio, a partir de episódios quotidianos aparentemente insignificantes mas que, pela perspectiva do autor, se tornam no espelho a partir do qual deveríamos repensar o nosso modo de vida, hoje debatido e sujeito a escrutínios inevitáveis de várias proveniências.

José Gil escarpeliza a mentalidade da invisibilidade que esconde, afinal, um determinado tipo de “vontade de poder”, o de paralisar a acção de si mesmo e a do outro. A paralisia generalizada, resultante do medo de existir em nome próprio, indica a inibição na expressão da experiência individual, que é anulada pela obediência e pela “servidão voluntária”, remetendo para um conjunto contemporâneo de traços e de condições de subjectivação e não, como é óbvio, para a essência dos portugueses ou da portugalidade.

Um desses traços é a noção de não-inscrição, a impossibilidade, na sociedade portuguesa, de produzir real: “Inscrever-se significa, pois, produzir real. É no real que um acto se inscreve porque abre o real a outro real. Não há inscrição imaginária e a inscrição simbólica não faz mais do que continuar a realidade já construída. Quando o desejo não se transforma, o Acontecimento não nasce, e nada se inscreve”.

Para este autor, a não-acção, a impotência primordial que atravessa todos os dispositivos de poder em Portugal (político, jurídico, policial, social, familiar, cultural) tem como elemento correspondente o hábito de não agir do lado do sujeito-cidadão obediente: “O Portugal democrático de hoje é ainda uma sociedade de medo. É o medo que impede a crítica. Vivemos numa sociedade sem espírito crítico – que só nasce quando o interesse da comunidade prevalece sobre o dos grupos e das pessoas privadas”. Continua: “Aliás, a diferença com o passado é que o medo continua nos corpos e nos espíritos, mas já não se sente. Um aspecto desse legado deixou uma marca profunda num campo específico: no

saber, na hierarquia do poder-saber que Salazar promoveu, cultivou e utilizou em proveito directo do poder autocrático que instaurou. O efeito desse medo hierárquico faz-se ainda hoje sentir”.

Repare-se que o medo de existir, segundo a significação que José Gil lhe atribui, tem uma definição particular e pertinente, tendo em conta a sociabilidade portuguesa: não é um sentimento nem uma paixão. É, antes, “um *sistema* que condiciona directa e decisivamente mecanismos macrossociais”. É um “sistema de relações afectivas em imediata conexão com a máquina produtiva e com o poder”, concluindo: “O medo impede certas forças de se exprimirem, inibe, retira e separa o indivíduo do seu território, retrai o espaço do corpo, estilhaça coesões de grupo – tudo isto tem efeitos mediatos e imediatos nos processos de produção económica, social, artística, de pensamento. Quebra-os, desacelera-os, esfarela-os”.

O resultado é um “retrato” entristecido e desassombrado das facetas públicas e privadas dos portugueses tidas como não ditas, recalçadas, muitas até “inconscientes” que têm conduzido o nosso viver nacional a resultados pouco satisfatórios, marcados, como José Gil diz, por “um baixo grau de cidadania e de liberdade”, o que se traduz pela pouca ou nenhuma experiência de um pensamento livre pela qual, se existisse, poderíamos exprimir o máximo da nossa potência de vida.

Tendo em conta que este livro obteve inesperada e imprevisivelmente uma notoriedade muito assinalável (dele já foram feitas mais de dez edições), é caso para concluir que a análise certa e pouco condescendente encontrou eco nos leitores portugueses seus contemporâneos. Neste sentido, é um exemplo flagrante de um ensaio “necessário” porque sintonizado com uma determinada dimensão do “momento” presente, dando voz e expressão a intuições, a imagens soltas, a angústias sentidas solitariamente que, neste livro, se juntam num repensar da vida portuguesa, num ensaio simples, mas muito inteligente e eficaz da autoria de um filósofo que fala do real quotidiano. Este livro, *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, obteve o Prémio Pen Clube Português – 2004 na modalidade de Ensaio.

Regressando a uma das suas raízes, publicou em 2008 uma obra sobre a filosofia de Deleuze intitulada *O Imperceptível Devir da Imanência*. A introdução começa por levantar a questão tão simples e, no entanto, a mais complexa da filosofia: “O que é pensar?” Pensar em termos de ruptura com a doxa, com o pensamento comum, não crítico, que não se pensa a si mesmo. De facto, sob a influência da fenomenologia, Deleuze interroga-se: “como pensar o sensível?” ou melhor “o que é o sensível, o que é o concreto?” A resposta, que representa uma revolução no pensamento de Deleuze, é a seguinte: “o concreto é o diferente”. Deste modo, dois elementos serão decisivos no desenvolvimento do pensamento

da diferença, quer dizer, da experimentação do real: a descoberta do movimento diferencial e a descoberta das intensidades (ou forças).

Este ensaio, exemplar a todos os títulos, contribui decisivamente, nas palavras de José Gil, para o conhecimento de uma das obras filosóficas mais extraordinárias e mais estimulantes do século XX.

Intervenção regular no espaço público português

O pensamento de José Gil, não negando a modernidade tardia nem dela se distanciando, vê-a de modo acentuadamente crítico, analisando sobretudo o que considera serem os efeitos do poder.

Nesta linha, nos últimos tempos, o autor tem tido uma intervenção regular no espaço público português através de crónicas em que reflecte sem tutelas (políticas ou outras) sobre o empobrecimento afectivo e cultural da sociedade contemporânea, afirmando que vivemos numa democracia autoritária e mediática: “Nada tem realmente importância, a impunidade populista vive do *pronto a esquecer* e do apagamento imediato que sofre qualquer acontecimento [...] Os duplos-esmagamentos que culminam agora na espectacularização mediática que apaga tudo reduzem a existência à pura imagem da presença, arrancam o indivíduo da vida real transportando-o para um plano virtual”.

Segundo a sua perspectiva, a sociedade nossa contemporânea (não só a portuguesa) é um espaço de um tempo de arrefecimento, imagem emprestada ao lugar-comum do “efeito de estufa” global como condição ambiental ameaçadora e, ao mesmo tempo, esquecida de modo irresponsável.

O tempo de regressão, que habitamos, leva-nos a viver a ausência de desejos no sentido forte do termo. Como afirma José Gil, se a nossa vida fosse diferente, surgir-nos-ia “o grande desejo de qualquer coisa que nos obceca, que se apodera de nós, que nos prende e desenvolve e amplifica as forças”. Deste modo, à luz de uma das reflexões, em *Metamorfoses do Corpo*, que é a seguinte: “toda a cultura impõe aos seus membros não somente modelos de comportamentos, mas também espaços implícitos onde se desenvolvem a criatividade e a expressão individuais”, vários factores da cultura actual indicam que a criatividade e a expressão individuais se encontram tolhidas. Ora, “a aprendizagem da democracia é também uma aprendizagem da expressão”.

O diálogo com a contemporaneidade portuguesa obteve seguimento com o livro justamente intitulado *Em Busca da Identidade – O Desnorte* (2009) em que o autor interpela, de forma ousada e reflectida, os processos de subjectivação dos portugueses no momento presente, claramente atravessados por várias crises.

Uma dessas crises é um tipo de identidade portuguesa que tem vindo a ser moldado pela relação de não-verdade com o outro e consigo próprio, relação que paralisa a sociabilidade e que bloqueia permanentemente as nossas forças. Trata-se de um círculo perverso, fechado em que, de forma insidiosa, nós, os portugueses, cultivamos uma relação de distância e de falta de confiança com o outro, que veio a acentuar-se com a prática da avaliação em todos os domínios da vida colectiva portuguesa. Afirma José Gil: “Hoje, a avaliação substitui a identidade e a luta. Quando passar, a crise global, longe de mostrar aos decisores [da “(des)ordem mundial”] que o crescimento do capitalismo global leva à devastação do planeta, pondo em perigo a existência da própria humanidade, vai impor “mais modernização” (mas regulada), mais “avaliação” (mas direccionada), mais racionalização dos processos económicos e financeiros, mas também dos que incidem directamente sobre a vida das pessoas (educação, saúde, emprego)”.

Perante a crise global, que assola corpos e mentes, José Gil tece avisos pertinentes: “adquirir uma percepção de longo alcance, sentir ao longe prolongamentos da nossa existência local exige um esforço doloroso. É abrir portas ao desconhecido, a encontros inesperados, a emoções e afectos excessivos, tornar-se “angustiado” ou “entrar em pânico”, deixando de “estar triste” ou “saudoso” – nas expressões usuais do léxico comum –, o que implica uma mudança radical no clima afectivo de uma sociedade”.

A percepção da Arte por José Gil

O interesse de José Gil pela arte, revelado desde o início da sua produção intelectual, consubstanciou-se, de modo mais evidente, em dois livros: *Movimento Total – O Corpo e a Dança* (2001) e *“Sem Título” – Escritos sobre Arte e Artistas* (2005). Antes, em 1996, já tinha publicado, na mesma linha, *A Imagem Nua e as Percepções*.

De facto, este autor lamenta que a arte não tenha uma função imediata na sociedade contemporânea, tal como tinha nas sociedades ditas primitivas, na medida em que, em vez da pertinência da arte actual, assiste-se a uma banalização, ou seja, a uma espécie de transformação do objecto artístico em objecto cultural, anulando nele a função de ritual sagrado e esvaziando uma dimensão da inteligência que só a arte nos dá.

Recepção da obra do autor

José Gil foi considerado pelo *Le Nouvel Observateur*, na edição comemorativa do quadragésimo aniversário da revista, em dezembro de 2004, como “um dos 25

grandes pensadores da atualidade”, emparceirando com Richard Rorty, Antoni Negri, Slavoj Žižek.

Em Portugal, recebeu o Prémio Vergílio Ferreira, instituído pela Universidade de Évora, em 2012 como reconhecimento da importância do seu pensamento, tanto a nível académico, como nas variadíssimas dimensões e projecções de uma obra que se encontra inscrita na contemporaneidade.

Algumas das suas obras encontram-se traduzidas em Espanha, em França, em Itália e nos EUA. Dois dos seus livros estão também publicados no Brasil.

João César Monteiro: a escrita-voz-corpo-câmara-ardente

Mathilde Ferreira Neves

*Aço na forja dos dicionários,
as palavras são feitas de aspereza:
o primeiro vestígio da beleza
é a cólera dos versos necessários.*

Carlos de Oliveira

Dói tanto a reflexão e o peso exacto das coisas.

João César Monteiro

João César Monteiro (1939–2003) escreveu como quem filma e filmou como quem escreve. Por um lado, a palavra era, para ele, matéria de pedras, que era preciso atirar aos olhos; por outro, a imagem acontecia na sublimação (e não no ocultamento) do texto – numa e noutra (palavra e imagem) a voz é determinante. Os filmes eram o doar do seu próprio corpo ao cinema, imolação perpétua e absolutamente necessária: escrita-voz-corpo-câmara-ardente. Dizia-se astrofísico, por aspirar a pôr o espaço no tempo. Considerava os seus livros enquanto objectos e os seus filmes enquanto forma ideal para preparar e projectar o seu próprio assassinato. Incorrigível impenitente, punha a máscara da loucura para resistir melhor e diluía-se em várias personagens que correspondiam, no fundo, ao mesmo nome, o dele (João de Deus/Max Monteiro/João Obscuro/João Vuvu), num faz-de-conta verdadeiro, por ser incapaz de fingir. Acossado, distribuía insultos ao público (e não ao leitor-espectador-ouvinte), por não lhe reconhecer resistência nenhuma.

Escreveu para a imprensa e publicou quatro livros: *Corpo Submerso* (1959)¹; *Morituri te salutant* (1974)²; *Le Bassin de John Wayne seguido de As Bodas de Deus* (1997)³; e *Uma Semana Noutra Cidade – Diário Parisiense* (1999)⁴. Começou, por sua vez, a fabricar filmes em 1969 e o seu último data de 2003, tendo realizado vinte e um (entre longas e curtas-metragens). João César Monteiro circula entre escrita e cinema fazendo-os matéria única, a escrita reflectindo o cinema, o cinema reflectindo a escrita, num singular e pungente jogo de espelhos. Curiosamente, essa circulação começa por transtornar o autor, como o próprio confessa numa carta:

[Q]uase toda a gente me dizia que os filmes que eu fazia eram uma merda, que não tinha talento nenhum e sobretudo (e isso é que eu não suportava) que o que eu devia fazer era escrever porque para escrever tinha imenso jeito. (...) Mas, para ser franco, comecei a ter ciúmes do escriba Monteiro. Foi então que decidi matá-lo, para que o rebento pudesse filmar livremente⁵.

Mas aquilo que era, inicialmente, perturbação, acaba por tornar-se uma força, segundo Vítor Silva Tavares (que editou, pela *Ætetc*, todos os seus livros, exceptuando o primeiro):

Nunca o encarei como cineasta. Encarei-o sempre como um poeta inteiro que lá se foi exprimindo através do cinema. É ridículo chamar ao João César realizador de cinema, porque é redutor. (...) Mesmo que não houvesse cinema, havíamos de ler o João nos seus 'scripts', que são poesia total⁶.

Ainda segundo Vítor Silva Tavares: “Melhor do que ele, ninguém escreve em português de – e para – cinema. (...) Em ninguém como nele a irrisão bistoriza tão sem anestesia o pesadelo existencial para soltar o canto, o cântico profético da poesia incorrigível liberdade”⁷. Jorge Silva Melo, por seu turno, aprofunda e esclarece o duelo entre o escritor inteiro e o aspirante a cineasta: “[O] seu

¹ Livro de poemas, que o autor tentaria excluir da obra.

² Compilação de artigos/críticas, sinopses e planificações comentadas das suas curtas *Sapatos de Defunto morre Descalço, A sagrada família, Filme-esmola*.

³ Argumentos de duas das suas longas-metragens com o mesmo nome, sendo que a segunda não tinha sido ainda realizada aquando desta edição.

⁴ Que junta os seguintes textos: “Diário Parisiense”, “Diário Íntimo”, “A Filosofia na Alcova – Nota de Intenção”, “Relatório Confidencial”, “Carta de uma Desconhecida”, “Os Soluções Lentos dos Sons do Outono”.

⁵ João César Monteiro, “Os soluções lentos dos sons do Outono...”, in João Nicolau (org.), *João César Monteiro*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 25-26 (24-27).

⁶ Vítor Silva Tavares, citado em “João passou a morar nos filmes”, in Kathleen Gomes e Vasco Câmara, jornal *Público*, 20 de Junho de 2003, p. 20 (18-22).

⁷ Vítor Silva Tavares, na orelha do livro de João César Monteiro, *Le Bassin de John Wayne seguido de As Bodas de Deus*, Lisboa: *Ætetc*, 1997.

cinema nasce de uma recusa, daquilo que sabe que sabe.” E, mais adiante, desenvolve:

Cultíssimo e sabedor, ele tentou a luz, cegou perante a claridade da literatura, e foi entregar ao cinema a sua obra invulgarmente selvagem, selvagem e perigosa, porque não é obra de inocente, mas de quem nesse lugar, a custo se coloca, nem obra de ignorante, mas obra que exige o não saber hipnótico do saber. É para isso que o João César quer o cinema: para saltar do que sabe para o que não sabe, para não-saber. E olhar as raparigas⁸.

À maneira da Nouvelle Vague, João César Monteiro começou por ser crítico: escrevia sobre os filmes no gume de uma cinefilia imensa e sem tréguas. A realização dos seus filmes baseou-se depois, naturalmente, na escrita e nessa crença terrível que pode ser o cinema. Conciliava dois métodos: por um lado, argumentos sólidos, que se valiam enquanto textos autónomos pelo seu valor literário imanente; por outro, uma improvisação ousada no que diz respeito a aspectos mais técnicos do cinema. Para João César Monteiro:

A tarefa do realizador consistirá em eliminar tudo o que possa ser tomado como factor distractivo: os objectos de sinal decorativo, os efeitos fotográficos e sonoros, os artifícios de montagem, a utilização da música como suporte dramático, o jogo interpretativo dos actores. Essa busca de nudez, essa severa recusa em esconder o cinema de si próprio, dos seus embustes, essa vontade de matar tudo o que lhe seja exterior, essa coragem de assumir até ao fim a incomodidade da sua tarefa, leva-nos, uma vez mais, a reformular a questão posta por André Bazin nos anos 50 e que já não serve à grande aventura que o cinema moderno é e, através dos seus próprios filmes, vem reformulando: O QUE É O CINEMA? O cinema é o verbo (Gertrud) e o verbo feito cinema virá atestar, à la limite, na superfície negra de um écran, a morte do cinema e o seu renascimento⁹.

O cinema era o dispositivo absolutamente necessário ao autor para que a escrita surtisse todo o seu efeito, para que as palavras, ora ordinárias, ora elevadas, ora ásperas, ora doces, ora cheias de barulho, ora silenciosas, ganhassem a profundidade ideal do abismo (em João César Monteiro, a linguagem não é propriamente dicotómica, mas antes um poço onde se deve escavar sem intervalos ou hierarquias). Margarida Gil adianta: “O João avançava pela palavra escrita. Os

⁸ Jorge Silva Melo, “Sem saber”, in João Nicolau (org.), *João César Monteiro*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 243 e 246 (241-246).

⁹ João César Monteiro, “O Nosso Cinema e o Deles – Considerações em torno de *Un Soir, Un Train...* (Laços Eternos) de André Delvaux”, in João Nicolau (org.), *João César Monteiro*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 105 (102-106). – O cinema de João César Monteiro encontrava-se já em potência nesta escrita – confrontar, a este propósito, *Branca de Neve* (2000).

filmes eram completamente escritos, mas depois havia um momento em que o João caía no precipício do cinema – o encontro com a luz e com os corpos”¹⁰. A escrita é, indubitavelmente, a projecção interior do cinema dele (publica argumentos, nos seus livros fala-se sobretudo de bagatelas e do imaginário cinematográfico, discute-se o trabalho do cinema, confidenciam-se momentos que surgem como puras sequências cinematográficas, planeiam-se outros filmes, desenrolam-se pensamentos como se a cabeça fosse uma *moviola*¹¹) e os filmes são a palavra em acto, sendo a criação, para este autor, uma fabricação de combate, uma poética radicalmente livre e bravia. Nele, era preciso que as palavras passassem pelo crivo do cinema e, ao mesmo tempo, que o cinema passasse pelo crivo da escrita. Um realizador com olhar letrado (cujos escritos e filmes se encontram prenhes de citações e referências literárias/cinematográficas/musicais), concentrado na voz.

A voz e o ritmo são, aliás, essenciais na obra deste autor. É a voz que injecta vida nos seus filmes, que dá espessura à sua escrita. Voz não no seu sentido literal (enquanto som produzido na laringe, enquanto fala – noção fisiológica ou fonética), mas no sentido dramático ou mesmo poético do termo. Os efeitos de voz da escrita de João César Monteiro estilham a integridade das vozes particulares das personagens, por exemplo – todas elas falam pela boca do autor, é uma e mesma voz que as anima. Trata-se, mais do que de uma prosódia própria, de uma poética da voz, uma “mise en voix de voix”¹². A voz é o sistema circulatório, é o que confere uma coerência própria a um texto feito de contradições, ecos, inquietações, asperezas, vacilações, piruetas, contrapontos; é o que institui o ritmo, o que nos oferece o texto-filme enquanto tessitura melódica complexa. “Nele [no cinema de João César Monteiro], o espaço é uma metáfora da oficina do tempo. O logro cenográfico não tem qualquer cabimento, é uma excrescência. Ou melhor: o princípio motor é de ordem puramente cenofónica; jamais cenográfica”¹³. É a arquitectura vocal e musical que enquadra o plano e não o inverso, a tal astrofísica a que o autor aspira: o espaço no tempo. Contra o mimetismo, o falsete, a direcção de actores, a repetição, a representação, o teatral, o autor trabalha o devir da palavra no seu movimento poético.

Nunca nenhum texto terá estado de tal modo ao serviço da memória de uma voz. Lê-lo é ouvi-la. Escutar o modo como nela se desenha o pensamento,

¹⁰ Citada em “João passou a morar nos filmes”, in Kathleen Gomes e Vasco Câmara, jornal *Público*, 20 de Junho de 2003, p. 22 (18-22).

¹¹ Dispositivo constituído por dois rolos (um de entrada e um de saída), uma manivela para movimentá-los, uma série de engrenagens por onde passa a película e um visor, permitindo ao editor ver o filme em movimento para seleccionar, cortar e colar pedaços de filme.

¹² Geneviève Jolly e Alexandra Moreira da Silva, “Voix”, *Lexique du drame moderne et contemporain*, in J.-P. Sarrazac (org.), Belval: Les Éditions Circé, 2005, p. 221 (221-226).

¹³ João César Monteiro, “Cartas de uma Desconhecida”, in *Uma Semana noutra Cidade*, Lisboa: etc, 1999, p. 130.

ou como, na entoação por vezes torpe, que é como ressoa na voz a devoção, se expõe uma matéria trágica: em comédia, em doçura, por vezes empolgada, sempre mordaz, num timbre ligeiramente acerbo e muito irónico, através de algumas *máximas* e, sobretudo, da 'graça'. Esta é uma voz de liberdade, altiva, cujo riso incide também sobre a enigmática irrazoabilidade de tudo e de si mesmo, que olha a própria complexidade seca, aparentemente simples, sobre a qual escreveu nestes termos: *intocado, continuo incólume na minha selvajaria – enigma da transparência*¹⁴.

A voz é o saracotear tão próprio de João César Monteiro, quer seja na página, quer seja no plano. Henri Meschonnic, poeticista que se tem concentrado nesta temática da voz e do ritmo, é quem melhor expressa este devir poético, tão presente no trabalho de João César Monteiro:

A voz é da ordem do fazer. Faz o clima, o humor. Faz uma prosódia, que não é a de um discurso, mas a de um corpo e da relação entre os corpos. É por agir que a voz tem uma afinidade com o poema. O poema também não diz enquanto poema, mas faz. O que apenas um poema pode fazer. A voz é uma forma de acção, por si mesma, independentemente de qualquer mímica ou gesto. Quando é mimética só o é secundariamente. É uma forma subjectiva tanto espacial quanto temporal. Quando é uma arte, é uma arte do espaço e uma arte do tempo¹⁵.

Uma voz que age, tal como o poema, que instala um corpo entre corpos, num tempo lento (os planos de João César Monteiro duram até se extinguirem na sua própria duração), num espaço que funciona como caixa de ressonâncias (eco, reflexo, repercussão, maneira como um corpo transmite as ondas sonoras).

João César Monteiro doa o corpo às suas personagens. Contudo, é um corpo arruinado e a arruinar-se em cada sequência (qual *Ecce Homo* em película). Um corpo que é encarado, recriado, encenado como uma espécie de laboratório onde se fazem experiências de física – a ciência que estuda as propriedades dos corpos e as leis que tendem a modificar o estado e o movimento desses corpos, sem lhes modificar a natureza, tal como no cinema. Um corpo cuja consumição serve para comprovar como o poema actua, toca, pensa, dança: “O prazer não é nada que possamos atingir: é o que se atinge e se consome ao atingir-se, queimando o seu próprio sentido, ou seja, iluminando-o ao queimá-lo”¹⁶. E os filmes de João César Monteiro são terríveis elegias do prazer, no seu sentido libidinoso e licencioso. E cada filme é um Purgatório, onde se expia o desconcerto do mundo sem ter

¹⁴ Maria Andresen Sousa, “Em memória de um rosto e de uma voz”, in João Nicolau (org.), *João César Monteiro*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 532 (531-534).

¹⁵ Henri Meschonnic, “Le théâtre dans la voix”, *La Licorne*, n.º 41, 1997, p. 27 (26-42). – A tradução dos excertos citados, originalmente em francês, é da minha responsabilidade.

¹⁶ Jean-Luc Nancy, *L'«il y a» du rapport sexuel*, Paris: Galilée, 2001, p. 52.

a ilusão de o expurgar, pese embora a esperança/crença. Filmes onde a arte não é preceito ou artifício, mas ofício para tocar o sensível na sua totalidade (sem haver distinção entre elevação e baixeza, ou beleza e fealdade): “[A] única possibilidade que ele terá visto de sustentar o esplendor imperdoável do estilo elevado ou da «grande arte», fazer-lhe pagar o preço da fealdade, da ruína e da decrepitude, dos desastres e da maldição da esperança”¹⁷.

O autor expõe-se (em dádiva, em cerimonial), mas o corpo não é só o corpo, ou melhor, refracta-se e expõe simultaneamente o estado do país onde nasceu e morreu. A escrita e o cinema são meatos para expressar a fúria e exaltar a resistência. “O CINEMA SOU EU, ou seja: a criação é absoluta e absolutamente incómoda”¹⁸, como o próprio o exclama. Um autor desassossegado e político que constantemente se questiona e questiona; avesso à ordem, ao mercantilismo, à hegemonia, ao parasitismo; que se debate com garras e dentes pela liberdade. A lembrar, mais uma vez, Meschonnic: “O primeiro dever poético é não se deixar enganar. Não se deixar enganar pela linguagem, pelo pronto a ver e pelo pronto a pensar, pelo pronto a sentir e pelo pronto a dizer”¹⁹. Ou nas palavras do próprio João César Monteiro:

É preciso afiar, quanto antes, o dente cinematográfico para que o cinema seja capaz de triturar, digerir e cagar a realidade. Só assim poderá ter uma função transformadora. Se o cinema não correr mais veloz que a realidade, corre o risco de a subjugar como um pálido reflexo²⁰.

Uma voz que age, portanto, um corpo trabalhado enquanto matéria poética e uma escrita que se quer transformadora. O desabafo do autor, numa outra carta, não deixa dúvidas: “Não há nada, mas ainda há vida. Ainda estrebuchado, minha senhora. Ainda digo merda e embarco no tudo ou nada do amor. Ainda me jogo inteiro no real e no possível, no confronto entre o que sou e o que podia ser”²¹.

À subjugação, o autor contrapõe o pensamento, sendo que pensar é aqui intervir, transformar e inventar-se a si mesmo nesse processo. Usando o corpo enquanto laboratório para experimentar o cinema (escrito) que lhe povoava a

¹⁷ Manuel Gusmão, “Algumas prosas para ir e vir ao cinema de João César Monteiro (ou de um certo riso inquieto na noite dos últimos românticos)”, in João Nicolau (org.), *João César Monteiro*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 55 (49-55).

¹⁸ João César Monteiro, “Resposta a um inquérito, *Cinéfilo*, n.º 33, 25 de Maio de 1974”, in João Nicolau (org.), *João César Monteiro*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 515 (514-515).

¹⁹ Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris: Gallimard, 2006, p. 213.

²⁰ João César Monteiro, “Resposta a um inquérito, *Cinéfilo*, n.º 33, 25 de Maio de 1974”, in João Nicolau (org.), *João César Monteiro*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 515 (514-515).

²¹ João César Monteiro, “Cartas a Belisa, 1970”, in *Uma Semana noutra Cidade*, Lisboa: Etc, 1999, p. 59 (41-60).

cabeça e as entranhas, o autor torna a poesia numa forma de vida e inventa uma forma de linguagem (escrita-voz-corpo-câmara-ardente) através de uma forma de vida, à maneira do já citado Meschonnic:

A poesia não é uma forma, mas um pensamento. De um certo modo, é o cume da relação entre a vida e a linguagem. É o poema que faz o poeta e não o poeta que faz o poema. São as obras que são maternas e não as línguas que são maternas. O poema inventa-nos, inventa quem o escreve e inventa quem o lê. É um acto ético (e não um acto estético), é uma ética em acto, um acto de linguagem que transforma a ética²².

Interessa, agora, concretizar essa escrita-voz-corpo-câmara-ardente, avançando um exemplo: a panorâmica de 360.º de *Recordações da Casa Amarela* (1989), que acontece no auge da crise por que passa a personagem João de Deus nesse filme (1:49:41). Aí, escrita e cinema fundem-se, tendo a voz como guia e o corpo (em consumição) como suporte.

A panorâmica de 360.º em *Recordações* conjuga o movimento cinematográfico com o ser cognoscente de forma extraordinária. Vemos, resguardados de um sol rasante, João de Deus e o seu velho conhecido Lívio²³ sentados num banco de pedra, lado a lado, no redondel do Hospital Miguel Bombarda, num plano de conjunto aproximado (com a câmara ao centro do espaço circular). Ambos conversam (diálogo brilhante) e em pano de fundo ouvem-se outras vozes, pássaros, passos e ecos (mais uma vez, o espaço enquanto caixa de ressonâncias):

Lívio – A única coisa que conta, aprenderes a administrar o teu estado de simplicidade.

João de Deus – E tu? Continuas aqui?

Lívio – Eu tenho esperanças de cura. Sou um caso clínico. Aliás, benigno. Contigo é diferente: não há qualquer espécie de esperança para aquilo que é. Aquilo que é, é.

João de Deus – Duvido que me deixem sair assim do pé para a mão.

Lívio – Já falaste com o director?

João de Deus – Trocámos umas impressões vagas, eu e ele. Não tinha nada para lhe dizer. E vice-versa, presumo.

Lívio – Não te preocupes com a saída. Eu trato disso. O director é dos nossos.

²² Henri Meschonnic, "Oui, qu'appelle-t-on penser?", in Gérard Dessons, Serge Martin e Pascal Michon (org.), *Henri Meschonnic, La pensée et le poème*, Paris: Éditions in Press, 2005, p. 257 (251-266).

²³ Personagem, desempenhada por Luís Miguel Cintra, que primeiro surge em *Quem espera por Sapatos de Defunto marre Descalço* (1970) e que reincarnará noutra forma (como Enviado de Deus), igualmente alienada (ou não), em *As Bodas de Deus* (1998).

João de Deus levanta-se e diz:
João de Deus – Vou pensar.²⁴

João de Deus ergue-se e, acompanhado em panorâmica de 360.º (no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio), dá uma volta completa ao redondel, primeiro em passo hesitante, depois em corrida algo trôpega, sentando-se novamente no seu lugar, ofegante da corrida-raciocínio (ou melhor, do pensamento em movimento). O cineasta realça:

O movimento – não por acaso – faz-se da direita para a esquerda, porque assim é mais violento. Seria mais cómodo para o nosso olhar seguir o movimento inverso, o dos ponteiros do relógio. Quando corre, a personagem dá a impressão de alguém cuja trajectória circular – apesar de não haver vento – se faz contra o vento. A posição do corpo exprime um esforço intenso. É pena, mas o lado físico do cinema está a desaparecer um pouco em todo o lado²⁵.

Vemos aqui a escrita-voz-corpo-câmara-ardente no seu auge. A reter ainda que o redondel está limitado por uma série de portas (as células dos alienados) e que a panorâmica, com o seu movimento, propulsionado pelo corpo da personagem, anima o espaço lembrando um zootrópio²⁶ – movimento de cinema para o cinema. Depois de João de Deus se sentar, o diálogo entre os velhos cúmplices prossegue, tendo o protagonista decidido partir, ao que o seu amigo Lívio responde em incentivo profético: “Vai. E dá-lhes trabalho.” Missão que para si tomou o autor desde sempre.

Ao evocar Rimbaud no seu diário, João César Monteiro escreve: “Também eu aprendo a ver”²⁷. Aprendemos todos, com ele, na cólera da sua escrita necessária. “[É] preciso fazer qualquer coisa contra o medo”²⁸, lê-se mais adiante no diário. Talvez uma das melhores formas (se não a única) de o fazer seja, para este autor, filmar a sua escrita e escrever o seu cinema e aí “aprender a cair”, como se ouve em *As Bodas de Deus*.²⁹ No fim, fica o olho (da panorâmica completa

²⁴ O argumento de *Recordações da Casa Amarela* encontra-se disponível online em: http://www.joaocesarmonteiro.net/?page_id=1771&lang=pt.

²⁵ João César Monteiro, “Um cineasta na cidade” (entrevista com João César Monteiro conduzida por Jean A. Gili, para a *Positif*, n.º 362, Abril de 1991), in João Nicolau (org.), *João César Monteiro*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2005, p. 415 (410-416).

²⁶ Aparelho composto por um cilindro com cortes verticais laterais, através dos quais o espectador tem a ilusão do movimento das imagens estáticas, dispostas em tira no seu interior, quando o cilindro é rodado.

²⁷ João César Monteiro, “Diário Parisiense”, *Uma Semana noutra Cidade*, Lisboa: Ȓetc, p. 13 (9-36).

²⁸ João César Monteiro, “Diário Parisiense”, *Uma Semana noutra Cidade*, Lisboa: Ȓetc, p. 36 (9-36).

²⁹ É João de Deus que o diz, enquanto conversa com Joana, na prisão: “Tem-te, não caias, digo de mim para mim. E se caíres, nunca te esqueças que também se aprende a cair” (2:20:02).

saltamos para a vista total), esse derradeiro grande plano de *Vai e Vem* (2003), que termina em paralítico: um abismo vertiginoso, um poço sem fundo, uma *mise en abyme* irradiante, um buraco solar engolindo-nos para dentro de nós mesmos e incentivando-nos à insurreição. Um olho-ecrã-poema, como o de Paul Celan, apesar do desastre do mundo e da morte:

Este é o olho do tempo:
olha de través
sob um sobrolho de sete cores.
A sua pálpebra é lavada com fogo,
a sua lágrima é vapor.

A estrela cega voa para ele
e derrete na pestana mais ardente:
o mundo aquece
e os mortos
brotam e florescem.³⁰

Um olho para dentro, no interior do chão do corpo, que se assemelha a uma galáxia³¹, não celeste, desta vez, mas subterrânea. João de Deus dizia em *Recordações*: “No chão é que se encontra tudo e não tenho vida para olhar para cima. A circulação da luz perturba-me” (0:49:53). Ficam as sombras na voz de João César Monteiro, ecoando, através de um corpo a consumir-se, na sua escrita-cinema, que é, como se disse anterior e acertadamente, poesia total.

³⁰ Paul Celan, “Olho do tempo”, in *Sete Rosas mais tarde*, trad. João Barrento e Y. K. Centeno, Lisboa: Cotovia, 1996, p. 60-61.

³¹ Repare-se que dois dos seus filmes (*A Comédia de Deus*, 1995, e *As Bodas de Deus*, 1999) têm, no seu princípio, a imagem de galáxias.

Teolinda Gersão: folheando o cânone

Annabela Rita¹

“Sentei-me numa cadeira, no pequeno anfiteatro ao ar livre.”

Teolinda Gersão

Nesse anfiteatro, também me sentei eu. No semi-círculo em frente, as obras de Teolinda Gersão. A obra. Esse semi-círculo era ainda, por sua vez, anfiteatro para outro palco, numa arquitectura descrita por Pessoa em deslumbramento da vertigem de *ver*:

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.

E “Isto”, “essa coisa linda”, pode ser o *cânone*. Pelo menos, aqui e agora, tomá-lo-ei como tal na estratégia desta exposição.

“Cânone significava originalmente a escolha de livros nas nossas instituições de ensino /.../”², segundo Harold Bloom³. Daí a *lista* de textos considerados obras-primas, textos mais marcantes, representativos...

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

² Harold Bloom. *O Cânone Ocidental*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1997, p. 27.

³ Se é verdade que a instituição escola adquiriu importância crescente, também é verdade que, no séc. XIX, o movimento de autognose europeu conduziu ao levantamento sistemático de representativos estéticos e à construção de uma galeria dos memoráveis. Mesmo considerando que as referências maiores a nível internacional e das raízes clássicas são consensuais, à medida que nos aproximamos da contemporaneidade, a lista dos consensuais (inter)nacionais diminui na proporção inversa dos destacados sem unanimidade, entre a comunidade de escrita, mas também nos programas

Implicados nessa lista, estão os (des)encontros entre a produção e a receção na fenomenologia da *literatura*: o *cânone* é constituído pelos que se mantêm perante o olhar metamórfico do leitor, ao sabor das sensibilidades epocais e dos paradigmas culturais e estéticos⁴. É uma espécie de panteão dos representativos, das referências, da constelação da nossa memória estética. Daí a função *modelizante* da leitura desses *clássicos* (Italo Calvino, Harold Bloom, etc.)⁵.

No campo religioso⁶, onde começou a ser tratado e conceptualizado, o *cânone* não é pacífico, pelo que muito menos o é quando as diferenças e divergências são em nome de fatores mais fluidos e mais heterogêneos, multiculturalmente marcados...

Harold Bloom trata, em grande angular, do *cânone ocidental*, enunciando autores consensuais entre esse ocidente de radical greco-romano. Nós, leitores, tendemos já a fazer deslizar o conceito para uma angular mais restritiva, a das Literaturas *nacionais* e a(s) de uma *comunidade de nações* (europeia, anglófona, lusófona, francófona, hispanófona, eslava, ibérica).

Quanto mais aproximamos a objetiva e quanto menos ela recua no tempo, mais acidentada e complexa e menos consensual é a imagem... Basta ver, no caso da Literatura Portuguesa, que o *cânone* mais consensual da comunidade nacional não coincide com os autores destacados por Bloom, onde algumas ausências (Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Pe. António Vieira, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Cesário Verde, etc.) contrastam surpreendentemente com tão poucas presenças e com uma delas (António Ferreira).

académicos. Walter Mignolo demonstra bem essa diversidade de propostas académicas *canonizantes*: assinala uma lista de obras de um curso de humanidades (Universidade de Columbia, 1937), com 16 obras da Antiguidade e 19 clássicos europeus (de St.º Agostinho a Goethe), diferindo da de outro curso de outra universidade ("A Europa e as Américas" da Universidade de Stanford, 1988), condicionado, por sua vez, pelo critério de representação da diversidade de perspectivas e de modelos ("Canons A(nd)Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon Are We Talking About?", *Poetics Today*, 12 (1991)).

⁴ Cf. alguma síntese dessa diversidade conceptual por Fabio Mario da Silva no seu doutoramento recente *Cânone Literário e Estereótipos Femininos* [versão original entregue e defendida], Évora: Universidade de Évora, 2013. Remeto, também, para o que sobre isto disse no meu livro *Luz & Sombras do Cânone Literário*, Lisboa: Esfera do Caos, 2014.

⁵ Recordo o que sobre isso dizem Harold Bloom (*A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia*, Lisboa: Livros Cotovia, 1991; *Como ler e porquê*, Lisboa: Caminho, 2001), Italo Calvino (*Porquê Ler os Clássicos?*, Lisboa: Teorema, 1994) e outros.

⁶ Veja-se o caso do *Cânone Bíblico*, lista de escritos considerados pela Igreja Católica: não apenas o conjunto resulta de intenso debate como ele se renova de cada vez que novos apócrifos se encontram; o *Cânone* da Igreja Católica Apostólica Romana não tem total aceitação por outras confissões religiosas também cristãs. E registe-se, também, o modo como as religiões do Livro reclamam para si a primazia do *seu* *cânone*.

Ora, o processo criativo de Teolinda Gersão passa, dentre outros aspectos, por uma manipulação do **cânone ocidental**. Manipulação subtil através da qual o seu edifício ficcional parece ir emergindo, sucessivamente, de fluidas imagens pregnantes do nosso imaginário, representativas ou sinalizadoras das obras mais marcantes, construindo-se a partir delas e com elas. Manipulação que a autora assume e explica:

Criar era, naturalmente, um exercício de poder. Sim, eu não abdicava desse ponto. Queria exercer poder sobre o espectador. Fasciná-lo, subjugá-lo, convencê-lo, assustá-lo, enervá-lo, provocá-lo, deleitá-lo – criar-lhe emoções e reacções. Sim, como numa forma de amor. Por alguma razão o conjunto de obras de um autor sobre as quais alguém se debruça para melhor as percorrer e decifrar se chama “corpus”. Corpo. A fruição de uma obra de arte é um encontro, um corpo a corpo. Entre duas pessoas, duas subjectividades, duas visões do mundo. Que podem ser convergentes – então há uma relação fusional, de identificação e de entrega, ligada a sentimentos de um prazer quase físico, ou divergentes, e nesse caso há uma disputa, uma argumentação, um pretexto para um confronto em termos de intelecto, em que o prazer é indissociável da luta, da tentativa de convencer o outro – e con-vencê-lo é a forma mental de o vencer⁷.

Passo a observar esse processo.

No conjunto da sua obra⁸, Teolinda Gersão desenvolve procedimentos autocitacionais de modo a criar nexos subtis de intertextualidade promotores do efeito de reconhecimento autoral e de uma continuidade discursiva na diversidade textual: um longo ciclo de escrita, misto de memorialismo interior e de exercício ensaístico, parece integrar em si todos os textos, compondo uma escrita em jeito de *escrevivência*, de ver e andar, como sinaliza em título... Ciclo de ciclos com uma dimensão simbólica oscilante entre os sentidos lúdico, fantástico,

⁷ *A Cidade de Ulisses*, Lisboa: D. Quixote, 2011, p. 22-23.

⁸ As edições das obras que uso aqui e refiro, às vezes através das iniciais dos títulos, são:

- *O Silêncio* (1981), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.
- *Os Guarda-chuvas Cintilantes* (1984), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- *O Cavalo de Sol* (1989), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- *A Árvore das Palavras* (1997), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- *Os Teclados* (1999), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- *Histórias de Ver e Andar* (2002), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.
- *O Mensageiro e outras Histórias com Anjos* (2003), Lisboa: Publicações Dom Quixote,

2003.

– *A Cidade de Ulisses*, Lisboa: D. Quixote, 2011.

Cf. site da autora: <http://www.teolinda-gersao.com/>.

mágico e sobrenatural que também dissolve as fronteiras da sua ficção: o narrativo tradicional, na fluência da voz discursiva, invade esses outros territórios mais marginais, contaminando-se das suas realidades e das suas lógicas.

Se procurarmos analisar a sua obra através de *projeções holísticas*, de um olhar geometricamente descritivo, verificamos que o ciclo mais englobante elege referências fundamentais e comunitariamente agregadoras: do *Génesis* bíblico, ficção das origens da sua ficção (*O Silêncio*, 1981), à epopeia homérica (*A Cidade de Ulisses*, 2011), momento celebratório em tempo de crise comunitária, consagrando no seu seio a diarística (*Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, 1984). Da cédula de nascimento ao acto que semantiza a vida e à sua anamnese (história clínica). Cada um deles exprime, de alguma forma, um modo discursivo (dramático, épico e lírico), mas trabalha-o em rendilhado genológico que combina e subtiliza, fusionalmente, cada um deles.

No seu universo romanesco, evidencia-se perspectiva feminina conformada pelo imaginário, pensamento, sensibilidade e intuição, tanto de personagens como de narradoras, em contraponto com a sua homóloga masculina. Isto acontece tanto na obra da autora, como entre ela e o literário em que assim se inscreve ou a arte, em geral.

A obra de Teolinda, insinua-se, em certos momentos, *frente ao mar*, em jeito de atualização e assumpção desse outro *rosto* ou *cabeça* da Europa que temos sido: anelante ou angustiado por partir, antecipando o gesto, mas também expectante ou desiludido da/na chegada, é um povo em *compasso de espera*, entre a esperança e a saudade, o sonho de futuro e a mágoa do presente... olhando o *além de si à beira-mágoa* de ser...

No primeiro caso, dos que partem, ouve-se o sopro galvanizado da epopeia, o eco dos "As armas e os Barões assinalados / Que da Ocidental praia Lusitana / Por mares nunca de antes navegados / Passaram ainda além da Taprobana" (Camões). Mas também a saudade lancinante:

Senhora, partem tam tristes
meus olhos por vós, meu bem,
que nunca tam tristes vistes
outros nenhuns por ninguém.

Tam tristes, tam saudosos,
tam doentes da partida,
tam cansados, tam chorosos,
da morte mais desejosos
cem mil vezes que da vida.
Partem tam tristes os tristes,
tam fora d'esperar bem,

que nunca tam tristes vistes
outros nenhuns por ninguém.⁹

E o medo do *além* no tempo e no espaço, como o canta Manuel Freire (“Ei-los que Partem”):

Ei-los que partem,
novos e velhos,
buscando a sorte
noutras paragens,
noutras aragens,
entre outros povos.
Ei-los que partem,
velhos e novos.

Ei-los que partem
de olhos molhados,
coração triste
e a saca às costas,
esperança em riste,
sonhos dourados.
Ei-los que partem
de olhos molhados.

Virão um dia,
ricos ou não,
contando histórias
de lá de longe,
onde o suor
se fez em pão,
Virão um dia
ou não.

Medo que a tradição dos naufrágios reforça, *corporifica* em textos, desde a *História Trágico-Marítima* (1735-1736), de Bernardo Gomes de Brito, até ao seu travestimento e *sobreimpressão* em *Naufrágio de Sepúlveda* (1988)¹⁰, de Vasco Graça Moura.

⁹ Garcia de Resende, *Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. II, 1990, p. 324.

¹⁰ Os factos do *Naufrágio do Sepúlveda* (publicado anónimo em folheto de cordel de 1555), de Jerónimo Corte Real, conquistaram emocionalmente a comunidade nacional e internacional pela sua dimensão trágica logo sublinhada por Luís de Camões (1572), na voz do seu Adamas-tor (*Os Lusíadas*, Canto V, est. 46-47), e por Luís Pereira Brandão (1588), na sua *Elegiada* (Canto VI), assim como por Lope de Vega e Tirso de Molina, dentre muitos outros.

No segundo caso, dos que ficam, escuta-se o silêncio e o lamento, o gemido e a ausência, o sentimento feminino de perda e vazio veiculado desde a poesia (a trovadoresca) à narrativa (*Menina e Moça*), em ponto de fuga na voz coletiva:

Este ódio ao cais, às despedidas lancinantes, porque não gritar alto, assumir este cais e estas cenas, estão em nossa vida desde há séculos, este cais de desastre, esta amargura, é melhor assumi-lo até o fundo e gritar com os outros de puro desespero, em vez de se iludir de falsa esperança, o que quer que aconteça é culpa minha, sou culpada deste navio e deste cais, porque nós preferimos culpar o destino, como se o destino existisse, e aqui estamos há séculos de pés e mão atados, embarcando, partindo para fora de nós mesmos, no barco da loucura, um povo sem força e sem vontade, apenas embarcando [...] (PMMF, p. 48).

Enfim, as duas faces da mesma moeda, as duas perspectivas de cada face, sempre a ambivalência, mas com dominância de registo determinada pela situação de *ir* ou de *ficar*...

O discurso ficcional consagra e busca no *diário* (onde a lírica cede à ensaística) as suas imagens mais pregnantes e, com progressiva consistência ontológica, conquista identidade metaforicamente antropomorfizada e problematizada na voz do narrador d'*A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995), que o ilumina no palco do papel: sublinha-lhe a trajetória, comenta-lhe as hesitações, a opacidade e a capacidade inteligibilizadora, as contradições perspécticas, as reescritas dissimuladas, etc. e perscruta-lhe a origem e a morte, configurando-lhas ficcionalmente.

Se *Os Teclados* (1999) simbolizam a trajetória da ficção na via da metáfora, da reflexividade e da condensação semântica, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1984), *Diário Ficcional*, parecem escamotear um plano de escrita sem itinerário, *puzzle* com tópica autoral, onde as imagens evocam textos já escritos ou, gerando outros, se vão iluminando a cada nova obra. *A Árvore das Palavras* (1997) descreve o seu processo criativo. Por seu turno, as *Histórias de Ver e Andar* (2002) qualificam-no como de *escrevivência*, salientando a dimensão mais nobre da literatura desde a noite dos tempos de culturas orais e tradicionais: *contar* e esclarecer, comentar ou codificar a vida, funções dentre outras que foram legitimando o conto desde os clássicos Luciano de Samosata (séc. II), Lúcio Apuleio (séc. II) e Caio Petrónio (séc. I) e as persas *Mil e uma Noites* (séc. X), até à reativação do conto com Giovanni Boccaccio (1313-1375), Chaucer (1340?-1400), La Fontaine (1621-1695), Charles Perrault (1628-1703), e às suas metamorfoses com Miguel de Cervantes (1547-1616), Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645), etc.

Desenvolvendo uma efabulação ensaiada, encenada, o discurso ficcional de Teolinda convoca toda uma memória ocidental em que privilegia a pintura, pela visualidade evidenciadora, dialogando com delidas imagens de outra natureza, configurando-as e transformando-as, invertendo-as, fundindo-as, respondendo-lhes, etc. A sua *paisagem* é subtil membrana magnética que promove travessias, intercâmbios, *movimento relacional*:

a loucura de pendurar um quadro na parede e de encontrar para ele um álibi ingénuo e manso: rasgar uma brecha por onde um outro universo entrasse, abrir um pássaro, uma luz, uma janela na parede dos dias, e as pessoas não ficariam mais emparedadas enquanto olhassem, um modo de libertar o olhar (PMMF, p. 74)

Com isso, a sua série romanesca adquire um efeito cinematográfico, espectacular e espectacularizante de movimento e de transformação: imagens, temas, obsessões, fantasmas relacionadas por um feminino em sistemática reconfiguração. Mas também adquire o efeito de um longo canto feminino, diurno, solar, que responde ao masculino que crepusculiza a literatura nacional (Camões, António Nobre, etc.). E vibra de emoção narcísico-ofélica com cada imagem que reelabora, tece, evoca...

Atravessando essa geografia estética, Teolinda insinua-se como autora-feiticeira “montada” “numa vassoura de prata”¹¹ – caneta, com um cão, em vez do tradicional gato, “atravessa[ndo] as épocas, as cidades, os mares, os continentes, /.../ circula[ndo] livremente através de todos os sentidos do real e do vento” e “uivando de dor” quando percebe “a sua face humana e pobre e vulnerável” “de repente subindo da profundidade do espelho”¹². Deste modo, entretece diferentes geneologias e genealogias, inscrevendo-as fusionalmente na superfície da sua escrita, tornando a sua letra e imagens *tabulares* (Kristeva), densas, opacas, vibrantes de memória transfigurada e palpitante.

Com *A Cidade de Ulisses* (2011), Teolinda cumpre uma etapa decisiva no seu trabalho de folhear, esteticamente, a memória colectiva e de no-la oferecer como *espelho em que nos miremos* comunitariamente¹³ (Almeida Garrett), de modo a nele nos irreconhecemos, em leitura emocional e emocionada, observando os nossos mitos fundadores, identitários, mas vendo-os em metamorfose, instáveis, fluidos. Fazendo-o, afirma-se como verdadeira “arqueóloga da cul-

¹¹ *Os Guarda-chuvas Cintilantes*, p. 103.

¹² *Ibidem*, p. 103-104.

¹³ Cf. Benedict Anderson *Comunidades Imaginadas*, Lisboa: Edições 70, 2005.

tura”¹⁴ portuguesa naquilo que ela tem de releitura e refundação nacionalizante da europeia/ocidental: um país fundado por Ulisses em viagem que Homero não cantou...

Lisboa é alfa e ómega da aventura nacional que a sua obra elege, lugar onde Teolinda se encontra e se desencontra *operaticamente* através dos fantasmas do nosso imaginário colectivo nacional e do das suas ficções. A sua topografia encena o seu *plano de obra* labiríntica, onde a linearidade e a sinuosidade, a evidenciação e a dissimulação, o lírico e o trágico, o agónico e o lúdico, a definição e a indefinição se combinam em discursos de diferentes timbres, mas sempre paródicos. Como autora, participa nesse projecto estético ficcionalmente proposto aos seus artistas de “em exposições diversas, o seu olhar sobre o país”¹⁵, *país* entendido como matriz, pátria-mátria identitária (cultural, estética, literária) e *exposição* concebida como *acto-lugar-mostra-demonstração* do que os singulariza (as próprias obras)... Inscreve-se numa linhagem canónica: a que, desde a trovadoresca e da bernardiniana até agora, dá voz a esse “povo feliz com lágrimas” (João de Melo) que vocalizando pessoana *mensagem*:

De oriente a Occidente jaz, fitando,
E toldam-lhe românticos cabellos
Olhos gregos, lembrando¹⁶

Lisboa é, pois, também, o património imaterial, imemorial, que Teolinda *folheia* contrapontisticamente em jeito simbólico: tocando o *teclado* de “pura transparência”¹⁷ que constitui a pedra de abóbada da sua reflexiva efabulação e do ciclo simbolizador da Arte-Ciência-Vida nela subsumido. *Comenta-o/a* através de personagens tomadas como paradigma ou exemplo, *case studies*: signo-sinal de uma identidade nacional que Teolinda pondera nos seus mitos fundacionais, no seu passado e presente, entre o que é, o que não é e o que deveria ser. Inscreve-a em mapas de novos e cosmopolitas *grand tours* por cidades do mundo que as personagens visitam, reformulando os anteriores (dos sécs. XVII-XIX; Portugal-Índia dos “Descobrimentos”). Revisita nela clássicos ocidentais e/ou universais, evocando-os ou *sobreimprimindo-os*.

¹⁴ A expressão é de Miguel Real sobre a obra de José Eduardo Franco e intitula um dos seus artigos do *JL* (“José Eduardo Franco: um arqueólogo da cultura”, in *Jornal de Letras*, 15-28 de Março de 2006, p. 38).

¹⁵ *ACU*, p. 11.

¹⁶ Fernando Pessoa, *Mensagem. Poemas esotéricos*. (1934) [edição crítica e coordenação de José Augusto Seabra], Madrid: Archivos-Fundação Eng. António de Almeida, 1993, p. 13.

¹⁷ *Os Teclados* (1999), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, p. 52.

Nos seus protagonistas, outros se refractam, anteriores, sucessivos, metamorficamente, até como diante do espelho:

Acendeu a luz da entrada e viu-se de repente no espelho – dois momentos sobrepostos no tempo, dois corpos sobrepostos, um corpo no limiar do declínio e um corpo jovem, apressado, trémulo, procurando ainda a sua própria forma.¹⁸

Afinal, como no “convite” romanesco a que o próprio livro corresponde, oferecendo-se como história do itinerário e exposição do mais relevante:

Lisboa é, obviamente, um tema inesgotável, e iremos pô-lo também à consideração de outros artistas¹⁹.

Inesgotável até porque foi a invenção que nos precedeu:

A Lisboa de Ulisses não era portanto invenção dos nossos renascentistas, que retomaram o mito numa época em que a Antiguidade se tornara modelo e moda, muito menos era invenção nossa. Não tínhamos culpa de que por exemplo Estrabão tivesse escrito no século I na *Geografia* que Lisboa se chamava Ulisseum por ter sido fundada por Ulisses, que Solino e outros repetissem Estrabão, que Asclepiades de Mirleia escrevesse que em Lisboa, num templo de Minerva, se encontravam suspensos escudos, festões e esporões de navios, em memória das errâncias de Ulisses, que Santo Isidoro de Sevilha afirmasse no século VII que “Olissipona foi fundada e denominada por Ulisses, no qual lugar se dividem o céu e a terra, os mares e as terras.”²⁰

Assim,

/.../ “A Cidade de Ulisses” /.../ era também uma designação genérica, uma espécie de guarda-chuva debaixo do qual caberia tudo o que quiséssemos dizer sobre a cidade. Ou seja, o que nos interessasse, e apenas isso. “A Cidade de Ulisses”. Mas era também uma designação genérica, uma espécie de guarda-chuva debaixo do qual caberia tudo o que quiséssemos dizer sobre a cidade. Ou seja, o que nos interessasse, e apenas isso.

Lisboa era um lugar para ver o que lá estava e o que lá não estava, mas nesse lugar já estivera, era um lugar para quem gosta de saber e procurar, e está disposto a fazer esse trabalho prévio. Uma cidade a conquistar, em que se ia penetrando, pouco a pouco, e descobrindo, abaixo da superfície, outras camadas do tempo²¹.

¹⁸ *O Silêncio* (1981), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995, p. 47.

¹⁹ *ACU*, p. 12.

²⁰ *ACU*, p. 36.

²¹ *ACU*, p. 56.

E, como nele, somos constituídos *espectadores* de dramaturgias de luz e sombras, de convites e respostas:

Saí para o jardim, onde caminhei no meio das árvores. É um jardim de muito verde, quase sem flores. O verde é uma cor tranquilizante. As linhas do jardim também. Horizontais e verticais. Árvores e água. Céu, um lago, placas de cimento ladeadas de arbustos, e vastas extensões de prado. Sentei-me numa cadeira, no pequeno anfiteatro ao ar livre²².

* * *

Diante ou ao lado da sua obra, no “anfiteatro” onde se observa, Teolinda parece projectar-se em pintura que imaginou fazer: *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982). *Figura e paisagem*, sendo esta a nacional e a estética, duas faces de um rosto espreitado entre real e ficção em *diferência entre passagens* (com que intitula o volume de 2014).

Tudo isto e muito mais, porque:

“O meu reino é um reino de espelhos, um jogo de reflexos”

(PMMF, p. 95)

²² ACU, p. 12.

Um Breve Olhar sobre a Vida e Obra de Mário Cláudio

Carla Sofia Gomes Xavier Luís¹

Tendo em mente os sábios ensinamentos de Jacinto do Prado Coelho, que nos diz que “não teremos da obra literária uma visão total se a não virmos na sua historicidade, em equação com o artista (vida e cultura)”², e de Mário Cláudio, que nos confessa que “o estilo de um autor [...] não é uma questão de opção, mas sim de natureza”³, de “carácter”⁴, posto que “escrevemos o que somos”⁵, incluímos no presente trabalho certas passagens relevantes da sua vida e obra, contextos e textos, revisitando alguma bibliografia ativa e passiva marcante e procurando, na medida do possível, debuxar certas linhas temáticas e estéticas, em nossa opinião, de grande monta⁶.

¹ Universidade da Beira Interior, LabCom.IFP, Academia Lusófona Luís de Camões e Associação Internacional dos Colóquios da Lusofonia.

² Jacinto do Prado Coelho, *Problemática da História Literária*, Lisboa: Ática, 1961, p. 23.

³ Mário Cláudio, in Anastácio Neto, “Mário Cláudio: a Função do Escritor Não é Ser Legível, mas Autêntico” (<http://oviciodaarte.blogspot.com/2004/11/mario-claudio-fundo-do-escritor-no-ser.html>, consultado em 21-11-2008, pelas 11h04).

⁴ Mário Cláudio, in Annabela Rita, Carla Sofia Gomes Xavier Luís e Miguel Real, entrevista a Mário Cláudio, “– Nós e os Outros”, *Letras Com Vida, Revista de Literatura, Cultura e Arte*, CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias), INCM (Imprensa Nacional–Casa da Moeda), 2016–2017, p. 194 e 199 (192–201), e reposta (com três questões adicionais) em Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (org.), *Mário Cláudio e a Portugalidade*, Setúbal, Edições Fénix, Universidade da Beira Interior, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Universidade Federal Fluminense e Università degli Studi di Perugia, 2015, p. 28 e 33 (25–35).

⁵ Mário Cláudio, in Anastácio Neto, entrevista a Mário Cláudio, “Mário Cláudio: a Função do Escritor Não é Ser Legível, mas Autêntico”.

⁶ Importa, desde logo, explicitar que o presente texto foi redigido em 2012 a par e passo com outros entretanto publicados, pelo que alertamos para a semelhança de alguns contextos e ideias que figuram, por exemplo, em “Rostos da Portugalidade na Escrita de Mário Cláudio: o caso das Triologias da Mão, da Árvore e das Constelações”, in *Mário Cláudio e a Portugalidade* (103–138).

Rui Manuel Pinto Barbot Costa nasceu no Porto, a 6 de novembro de 1941, no seio de uma família de classe média-alta⁷ ou, se quisermos, de “aristocracia média”⁸ que congrega “genes” de ascendência europeia, mais concretamente das nacionalidades portuguesa, castelhana, irlandesa e francesa. Sem surpresa, esta espécie de *melting pot* europeu que anima a sua árvore genealógica⁹, com óbvias repercussões na edificação de uma complexa identidade, encontrará forte expressão no labor ficcional que tem vindo a produzir sob a assinatura do pseudónimo literário Mário Cláudio¹⁰. E, em nossa opinião, o expoente máximo dessa ressonância, consubstanciada num casamento perfeito entre realidade e ficção¹¹, de resto, força motriz do estilo biográfico, materializa-se no derradeiro capítulo de *Tocata para Dois Clarins*, uma das três obras que dão compleição à *Trilogia da Árvore*¹², a “crónica da «família do autor»”¹³. Reportamo-nos ao episódio do batizado¹⁴ de Rui Manuel, chave ou diadema da sua identidade “misturada”¹⁵: “Nas suas veias delgadíssimas, corria um sangue que, temperado

⁷ Cf. Mário Cláudio, in “Vida e Obra de Mário Cláudio”, programa televisivo *Ler Mais, Ler Melhor* de 21 de setembro de 2011 (<http://www.youtube.com/watch?v=BLLzbZ9z714>, consultado em 15-12-2011, pelas 9h00).

⁸ Mário Cláudio, in Fernando Luís, “História de uma Casa”, entrevista a Mário Cláudio, *Revista Ler*, n.º 12, Outono de 1990, p. 93 (91-93).

⁹ Ver *Árvore Genealógica* de Rui Manuel Pinto Barbot Costa, in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*, Vila Real: Centro de Estudos em Letras e Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2011, com o apoio da FCT, p. 355 (449 p.), prefácio de João Malaca Casteleiro e Gabriel Magalhães.

¹⁰ Para acompanhar todos os desenvolvimentos culturais em torno de Mário Cláudio, ou por ele apadrinhados, consultar *Blogue Oficial do Centro de Estudos Mário Cláudio* (<http://cemarioclaudio.blogspot.pt/>). Sublinhamos a importância da constituição deste *Centro de Estudos*, sediado em Paredes de Coura, onde os investigadores da obra claudiana têm acesso a um vasto e precioso espólio em torno da sua obra.

¹¹ Cf. Daniel-Henri Pageaux, “Um passeio pela escrita de Mário Cláudio: a ficção como meditação sobre a escrita”, in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (org.), *Vida e Obra de Mário Cláudio*, Covilhã, Universidade da Beira Interior/Fundação Engenheiro António de Almeida, no prelo.

¹² Terminologia usada por Carla Sofia Gomes Xavier Luís em *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*, p. 311-313.

¹³ Carlos J. F. Jorge, “Os Quadros da Crónica ou a História Segundo o Romancista”, *Colóquio/Letras, Recensões Críticas*, n.º 161-162, Julho de 2002, p. 211 (203-213).

¹⁴ A sua relação com o sagrado é vital: “Eu sou um homem religioso e com tendência para sacralizar as coisas” (Mário Cláudio, in *Mário Cláudio. 30 Anos de Trabalho literário (1969-1999)*, coordenação e recolha de textos de Laura Castro, Porto: Livraria Modo de Ler e Fundação Eng.º António de Almeida, 1999, p. 25).

¹⁵ É o próprio Mário Cláudio quem nos confessa o seguinte: “A minha família era muito «misturada», mesmo a que me estava mais próxima: castelhano, irlandês e francês... A minha avó era filha de um castelhano e de uma francesa que, por sua vez, era filha de um castelhano e de uma descendente de um francês e de uma irlandesa. E a minha avó casou com um português. Foi com esta minha avó que fui educado, e isso deu-me, durante muito tempo, um problema de identidade” (Mário Cláudio, in Miguel de Sousa Tavares, entrevista a Mário Cláudio, “*Orion*, o Último Livro de Mário Cláudio”,

pelos genes de outras etnias europeias, descarregadas na taça da portugalidade, era predominante e caracteristicamente lusitano¹⁶. Num quadro em que compreensivelmente subsistem influências nacionais e internacionais, destacamos as profundas raízes que o ligam a Portugal, especialmente ao norte deste país, “berço das identidades civil e ficcional do autor em estudo e até da própria nacionalidade lusitana”¹⁷. Corroboramos as palavras de Jorge Letria quando afirma que “o seu olhar sobre Portugal é dos mais singulares e originais que a ficção portuguesa contemporânea acolhe em si. É a partir do Norte e de algumas das suas personagens referenciais que tem tentado compreender a nossa identidade colectiva e dar-nos a ver a nossa dimensão real”¹⁸. Com efeito, num misto de realidade e ficção, a única tocata em dueto proferida por Maria e António, personagens centrais da supracitada narrativa criadas com base nas figuras homónimas dos pais de Rui Manuel, faz ecoar¹⁹, por assim dizer, a pauta inaugural que regista a incessante busca do “desenho e fundura das nossas raízes”²⁰, que Álvaro Manuel Machado sagazmente salienta num contexto específico, a propósito de *Tocata para Dois Clarins*, mas que viria a marcar a sua obra em geral.

No que diz respeito ao seu currículo²¹, e como é sobejamente conhecido, o escritor em apreço usufrui de uma sólida formação intelectual que se alastra a diversas áreas do saber, uma vez que é licenciado em Direito e diplomado com o curso de Bibliotecário – Arquivista, pela Universidade de Coimbra, Master of Arts em Biblioteconomia e Ciências Documentais pela Universidade de Londres e antigo bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. No que concerne ao multidisciplinar trajeto profissional, além do exercício, na Guiné, em parceria com Joaquim Gomes Canotilho, da advocacia, de resto razão de ser do nascimento do pseudónimo literário Mário Cláudio²², é ainda de salientar a passagem pela

Revista Ler, n.º 59, Verão de 2003, p. 30-31 (16-33).

¹⁶ Mário Cláudio, *Tocata para dois Clarins*, Lisboa: Dom Quixote, 1992, p. 109.

¹⁷ Carla Sofia Gomes Xavier Luís, “Rostos da Portugalidade na Escrita de Mário Cláudio: o Caso das Trilogias da *Mão*, da *Árvore* e das *Constelações*”, in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (org.), *Mário Cláudio e a Portugalidade*, p. 117. Cf. da mesma autora, *Língua e Estilo. Um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*, p. 400.

¹⁸ José Jorge Letria, “Mário Cláudio”, *Conversas com Letras* entrevistas com escritores, Janeiro de 1995, p. 51 (51-58).

¹⁹ Não deixa de ser curioso que é precisamente neste capítulo que Mário Cláudio nos dá conta da morte de Salazar, do nascimento de Rui Manuel Pinto Barbot Costa e da restauração do diálogo, audível por via deste magnífico dueto. Para mais informações sobre este assunto, cf., entre outros, Carla Sofia Gomes Xavier Luís, *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*, p. 245, 279 e 396.

²⁰ Álvaro Manuel Machado, “Cláudio, Mário”, in Álvaro Manuel Machado (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa: Editorial Presença, 1996, p. 131 (129-131).

²¹ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 129-130. Sobre os principais elementos biobibliográficos, cf., igualmente, *Mário Cláudio. 30 Anos de Trabalho literário (1969-1999)*, p. 55-58.

²² Cf. Mário Cláudio, in “Mário Cláudio: «O Desafio Seria Inventar uma Autobiografia»”, *Se-*

Delegação Norte da Secretaria de Estado da Cultura, pelo Museu de Literatura, bem como pela Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto. Importa, igualmente, elencar outras funções exercidas como o desempenho do cargo de Técnico Superior do Museu Nacional de Literatura, a direção da Biblioteca Pública Municipal de Vila Nova de Gaia e a docência universitária que, além de ampliarem a sua multifacetada experiência profissional, robustecem largamente o universo de sociabilidades de Mário Cláudio, componente que considera vital, recusando-se, por conseguinte, a restringir a sua vida apenas à escrita²³, principalmente à escrita de gabinete, admitindo, por seu turno, que escreve também quando leciona, quando viaja²⁴, enfim, quando interage com o mundo circundante. No fundo, a escrita marca presença assídua na sua vida, constituindo uma espécie de “muleta que pode ser exaltante [...], mas é uma muleta”²⁵, através da qual, num jogo complementar, Mário Cláudio espelha e, simultaneamente, busca o seu/nosso “próprio rosto”²⁶. Somos inclusivamente da opinião de que a sua extrema afabilidade, o “amor dadivoso”²⁷ que vai cultivando, fracamente atestados por quem tem o privilégio de privar com este vulto da cultura portuguesa, materializa-se naquilo que de melhor nos pode oferecer, a sua escrita, através da qual reorganiza o mundo²⁸ e experiencia a “fruição de um plano salvífico”²⁹, mas também na participação e, diríamos mesmo por experiência própria, interesse constante acerca dos textos e eventos dedicados à sua obra³⁰,

leções Readers Digest, entrevista a Mário Cláudio (http://www.selecco.es/m%C3%A1rio_cl%C3%A1udio_%C2%ABo_desafio_seria_inventar_uma_autobiografia, consultado em 15-03-2013, pelas 10h05).

²³ Cf. *idem, ibidem*.

²⁴ Cf. *idem, ibidem*.

²⁵ *Idem, in* Miguel de Sousa Tavares, entrevista a Mário Cláudio, “*Oríon*, o Último Livro de Mário Cláudio”, p. 27.

²⁶ *Idem, in* Mário Cláudio. *30 Anos de Trabalho literário (1969-1999)*, p. 17.

²⁷ Como o próprio refere, o “amor dadivoso é fundamental para construir a minha personalidade, para lidar com os outros” (*in* Miguel de Sousa Tavares, entrevista a Mário Cláudio, “*Oríon*, o Último Livro de Mário Cláudio”, p. 27).

²⁸ Cf. Mário Cláudio, *ibidem*, p. 22.

²⁹ *Idem, in* Annabela Rita, Carla Sofia G. X. Luís e Miguel Real, entrevista a Mário Cláudio, *Mário Cláudio e a Portugalidade*, p. 27.

³⁰ Destacamos, por exemplo, o Colóquio *Mário Cláudio e a Portugalidade* que organizámos, em parceria com Alexandre António da Costa Luís, com o apoio da Câmara Municipal da Guarda, da BMEL e do CEL, Guarda, 12 de abril de 2013. Este evento, além dos organizadores, contou com a honrosa participação quer do próprio escritor Mário Cláudio quer de André Barata, Gabriel Magalhães, João Malaca Casteleiro e Miguel Real (<http://www.bmel.pt/galerias/galeria-de-imagens/conferncias/coloquio-mario-claudio-e-a-portugalidade> e <http://www.bmel.pt/noticias/aconteceu-na-biblioteca/1062-coloquio-qmario-claudio-e-a-portugalidadeq>, consultado em 01-05-2013, pelas 14h30). Note-se que este foi o primeiro de um outro, de maior envergadura, intitulado *Vida e Obra de Mário Cláudio* que, em jeito de homenagem, celebrou os mais de 40 anos de labor literário de Mário Cláudio, Universidade da Beira Interior, 12 e 13 de novembro de 2015, organização de Carla Sofia Go-

nas imensas entrevistas³¹ que gentilmente tem facultado, nos prefácios³² a novos talentos que tem redigido, entre outros aspetos. Ademais, a comprometida intervenção sociocultural de Mário Cláudio recai igualmente na organização de antologias e de comunidades de leitores, na colaboração em múltiplas revistas e jornais de expressão nacional e estrangeira, nas peças de teatro³³ e séries documentais, nas traduções³⁴, de entre as quais destacamos, pelas consequências³⁵ que tem na sua obra, a do famoso livro da autoria de Virginia Woolf, *To the Lighthouse, Rumo ao Farol*, na versão portuguesa.

Em suma, os dados mencionados relativos ao trajeto, pessoal e profissional, de Mário Cláudio, além de espelharem a enorme versatilidade e interesse na participação ativa da agenda cultural lusitana, são igualmente reveladores do espírito inconformado e, por conseguinte, de compromisso que mantém ao longo da sua obra com assuntos de elevado interesse e relevância para a saúde memorial do país, resistindo, sem surpresa, ao apelidado “romance de mercado” que, como Miguel Real sabiamente explica, destina-se a ser “usado” e não “usufruído”, constituindo uma espécie de “cocegas para a alma”³⁶. Bem pelo contrário, maneja exemplarmente o veículo privilegiado de comunicação, a língua portuguesa³⁷, que produz o efeito de “rendilhado vernacular”³⁸, tecida ao som erudito

mes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís, Miguel Real, André Barata, Martinho Soares e Gabriel Magalhães (Cf., por exemplo, informação disponibilizada no blogue oficial do autor <http://cemarioclaudio.blogspot.pt/2015/11/coloquio-internacional-vida-e-obra-de.html>, consultado em 05-01-2017, pelas 14h52). Note-se que a publicação com base neste evento encontra-se em fase de conclusão (Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (org.), *Vida e Obra de Mário Cláudio*, Covilhã, Universidade da Beira Interior/Fundação Engenheiro António de Almeida).

³¹ É caso disso, naturalmente entre muitas outras, a entrevista realizada por Annabela Rita, Carla Sofia Gomes Xavier Luís e Miguel Real, preparada para a *Letras Com Vida, Revista de Literatura, Cultura e Arte*, CLEPUL e reposta na obra coletiva *Mário Cláudio e a Portugalidade*.

³² Cf., por exemplo, Mário Cláudio, “O Autor como Protagonista ou Cartilha de Licanthropia”, in Tomaz de Figueiredo, *A Toca do Lobo*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 9-26. Cf. *Mário Cláudio. 30 Anos de Trabalho literário (1969-1999)*, p. 58-59.

³³ Tomemos, como exemplo, a peça teatral *Medeia* que, segundo informação facultada na própria obra, estreou a “2 de Março de 2007 pelo Teatro Experimental de Cascais, com encenação de Carlos Avilez e interpretação de Anna Paula” (Mário Cláudio, *Medeia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008, p. 7).

³⁴ Cf. *Mário Cláudio. 30 Anos de Trabalho literário (1969-1999)*, p. 59.

³⁵ A propósito da questão das influências na obra de Mário Cláudio, cf., por exemplo, Carla Sofia Gomes Xavier Luís, *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*, p. 66-77.

³⁶ Miguel Real, *O Romance Português Contemporâneo – 1950-2010*, 2.^a ed., Alfragide: Caminho, 2012, p. 36 (para as quatro citações).

³⁷ Cf. Carla Sofia Gomes Xavier Luís, *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*, por exemplo, p. 117-199 e 249-258. Ver ainda Miguel Real, “Mário Cláudio: «Tiago Veiga. Uma Biografia»”, in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (org.), *Mário Cláudio e a Portugalidade*, p. 193-200.

³⁸ De facto, como Miguel Real nos chama a atenção, o “[...] uso cosmopolita e quotidiano da

das suas metódicas e incansáveis pesquisas, envoltas no inolvidável condimento imaginação, o escritor em análise é apologista do designado “romance como obra de arte”³⁹, que exige não um “leitor social, mundano”, mas “sobretudo um leitor estético, cuja qualidade de receção se encontre em harmonia com o grau de dificuldade que autor prescreve à sua própria escrita”⁴⁰. Como já o dissemos em outra ocasião, o seu estilo singular caracteriza-se “por uma complexidade generalizada, vertido num expedito jogo barroco, dicotómico, perifrástico, irónico, controlador, ziguezagueante, polifónico, cinestésico, metaficcional, engenhosamente urdido sob o signo da fluidez genológica e assente em insignes figuras e marcos históricos inolvidáveis da cultura portuguesa e até forânea”⁴¹. Em relação a este último aspeto, veja-se, a título de exemplo, a ressonância da cultura espanhola na sua obra, tão bem descortinada por Gabriel Magalhães⁴², mas outro tanto se poderia dizer sobre o reflexo da cultura italiana que tanto aprecia. Enfim, linhas temáticas a desenvolver por futuros investigadores. Brunello De Cusatis, além de o perspetivar como um escritor original, explica que estamos “anche, indubbiamente, d’un innovatore della narrativa portoghese degli ultimi trent’anni”⁴³, isto devido aos seguintes aspetos:

Nell’opera di Mário Cláudio, nella fattispecie quella narrativa, s’avverte uno stretto connubio di vividezza e sensualità verbale, di suoni e colori, di miticità, iniziazione e religiosità, in una sorta di “evocazione” – “evocazione” tanto nell’accezione di “celebrazione” del passato e della memoria quanto in quella, espressa o sottintesa, di “evocazione” spirituale – sorretta da un’elaborazione tematica assolutamente personale e da un linguaggio ricreato e nuovo a un tempo, in cui vanno fondendosi il poetico e il prosastico, il barocco (componente peculiare dell’intera narrativa marioclaudiana) e le parlate vernacolari, l’immaginario d’un retaggio portoghese, essenzialmente *nortenho*⁴⁴.

língua, de vínculo não erudito, tem encontrado, nos últimos vinte anos, bolsas de resistência em Mário Cláudio [...], utilizando a língua como rendilhado vernacular com paralelo só em Camilo, Aquilino e Tomás Figueiredo” (*O Romance Português Contemporâneo – 1950-2010*, p. 64).

³⁹ Miguel Real, *O Romance Português Contemporâneo – 1950-2010*, p. 37.

⁴⁰ *Idem*, “Mário Cláudio: «Tiago Veiga. Uma Biografia»”, in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (org.), *Mário Cláudio e a Portugalidade*, p. 195.

⁴¹ Carla Sofia Gomes Xavier Luís, *Língua e Estilo: Um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*, p. 12.

⁴² A este respeito, cf., da sua autoria, o capítulo “O Fantasma Espanhol na Obra de Mário Cláudio”, in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (org.), *Vida e Obra de Mário Cláudio*, no prelo.

⁴³ Brunello De Cusatis, “Mário Cláudio: evocatore ed elaboratore di «storie»”, in *Mário Cláudio, Buona notte, signor Soares*, a cura di Brunello De Cusatis, Perugia: Morlacchi Editore (Letteratura “Luso-afro-brasiliana”, collana diretta da Brunello De Cusatis / Vol. n.º 3), 2009, p. xii (xi-xix).

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. xi-xii.

Mergulhados na obra, não resistimos em destacar, apenas como propostas de leitura⁴⁵, no âmbito da **poesia**, *Ciclo de Cypris* (Porto: Edição do Autor, 1969)⁴⁶, *Sete Solstícios* (Porto: Edição do Autor, 1972), *Estâncias* (Porto: Brasília Editora, 1980), *Terra Sigillata* (Lisboa: Edições 8, 1982), *Dois Equinócios* (Porto: Campos das Letras, 1996). No domínio da **narrativa**, além da primeira obra (narrativa) do autor, *Um Verão Assim* (Lisboa: Quetzal, 1974), sublinhamos a importância de *As Máscaras de Sábado* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1976), *Dois Histórias do Porto* (Porto: Labirinto, 1986), *A Fuga Para o Egito* (Lisboa: Quetzal, 1987), *As Batalhas do Caia* (Lisboa: Dom Quixote, 1995), *Peregrinação de Barnabé das Índias* (Lisboa: Dom Quixote, 1998), *Camilo Broca* (Lisboa: Dom Quixote, 2006), *Tiago Veiga: Uma Biografia* (Lisboa: Dom Quixote, 2011), *Astronomia* (Lisboa: Dom Quixote, 2015), *O Naufrágio de Camões* (Lisboa: Dom Quixote, 2017). Ainda no campo da **narrativa** temos necessariamente de demarcar a extraordinária relevância das **quatro Trilogias**: a da **Mão**, composta por *Amadeo* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984), *Rosa* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988) e *Guilhermina* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986); a da **Árvore**, composta por *A Quinta das Virtudes* (Lisboa: Quetzal, 1990), *Tocata para dois Clarins* (Lisboa: Dom Quixote, 1992) e *O Pórtico da Glória* (Lisboa: Dom Quixote, 1997); a das **Constelações**, composta por *Ursamaior* (Lisboa: Dom Quixote, 2000), *Orion* (Lisboa: Dom Quixote, 2003) e *Gêmeos* (Lisboa: Dom Quixote, 2004); a dos **Afetos**⁴⁷, composta por *Boa Noite, Senhor Soares* (Lisboa: Dom Quixote, 2008), *Retrato de Rapaz* (Lisboa: Dom Quixote, 2014) e *O Fotógrafo e a Rapariga* (Lisboa: Dom Quixote, 2015). No campo do **teatro**, salientamos, por exemplo, *Noites de Anto* (Lisboa: Edições Rolim, 1988) e *Medeia* (Lisboa: Dom Quixote, 2008). Como é sobejamente conhecido, a sua vastíssima obra, não raramente moldada sob o signo da fluidez genológica⁴⁸, ultrapassa em muito os domínios da poesia, do

⁴⁵ Cf., por exemplo, "Algumas Sugestões de Leitura", in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (org.), *Mário Cláudio e a Portugalidade*, p. 5-7.

⁴⁶ A título de curiosidade, quando a sua primeira obra, *Ciclo de Cypris*, deu à estampa, no Porto (ficando o seu pai encarregue das questões editoriais), Mário Cláudio encontrava-se na Guiné Bissau a cumprir serviço militar (<http://www.youtube.com/watch?v=BLLzbZ9z714>, consultado em 15-12-2011, pelas 9h00).

⁴⁷ Esta designação, *Trilogia dos Afetos*, foi pela primeira vez usada por Carla Sofia Gomes Xavier Luís durante a comunicação "Mário Cláudio: a vida, a obra e o estilo biográfico", *Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio*, UBI, 12 e 13 de novembro de 2015. Expressão usada pela mesma autora em "Algumas Páginas Sobre *Peregrinação de Barnabé das Índias* de Mário Cláudio", *Revista de Estudos Lusófonos, Língua e Literatura dos Colóquios da Lusofonia*, n.º 1, Associação Internacional dos Colóquios da Lusofonia, 2016, p. 219 (217-227) (<https://www.lusofonias.net/documentos/revista-aicl.html>, consultado em 05-01-2016, pelas 9h00). Brunello de Cusatis, no supracitado evento, para o mesmo conjunto de três obras, propôs a terminologia de *Trilogia das Gerações*.

⁴⁸ Para mais informação sobre esta e outras características pós-modernistas, cf. Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*, p.

romance e do teatro, alastrando-se à biografia, ao conto, à crónica, ao ensaio, à literatura infantil, à novela. Também não é novidade que os seus trabalhos, pelo enorme contributo prestado à língua e cultura portuguesas e pela elevada qualidade estética, têm-lhe valido importantes prémios⁴⁹, várias homenagens⁵⁰ e até mesmo a valiosa Condecoração da Ordem de Santiago de Espada. Ademais, outra prova viva da fecundidade da sua escrita, que suscita várias “frequências de leitura”⁵¹, é ainda a onda crescente de textos produzidos em seu torno. No âmbito dos estudos⁵² de avultado impacto realizados, até à data, em Portugal, para além das dezenas de artigos, de capítulos de livros, de prefácios, de recensões, de entrevistas e até, por exemplo, do documentário, da autoria de Jorge Costa Campos, intitulado “Tocata e Fuga – Os Dias de Mário Cláudio”⁵³, destacamos, fruto das nossas leituras⁵⁴, interesses pessoais e até contributos, os seguintes títulos: *Ficção e Ideário*⁵⁵; *História, Ficção e Transgressões em Triunfo do Amor Português de Mário Cláudio*⁵⁶; *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*⁵⁷; *Mário Cláudio. 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*⁵⁸; *Mário Cláudio e a Portugalidade*⁵⁹; *Um Olhar de Soslao (Sobre*

17.

⁴⁹ De entre a enorme lista de prémios angariados, salientamos o *Prémio APE de Romance e Novela em 1984*, o *Grande Prémio da Associação Portuguesa de Escritores* (1985), o *Prémio Antena 1*, o *Prémio Lopes de Oliveira*, o *Prémio Nacional de Ilustração* (1996), o *Prémio PEN Clube de Ficção 1997*, o *Prémio Eça de Queirós*, o *Prémio de Crónica da Associação Portuguesa de Escritores* (2001), o *Prémio Pessoa de 2004*, o *Prémio Vergílio Ferreira 2008*, o *Prémio Literário Fernando Namora 2009* e o *Prémio de Melhor Ficção Narrativa da Sociedade Portuguesa de Autores* pelo romance *Tiago Veiga. Uma Biografia*, 2011, e o *Grande Prémio Romance APE/DGLAB*, 2014, pela obra *Retrato de Rapaz*.

⁵⁰ Além da homenagem que teve lugar na Universidade da Beira Interior, a 12 e 13 de novembro de 2015, que contou com a participação de variados amigos e especialistas da obra claudiana (Portugal, Brasil e Itália), destacamos, por exemplo, o Festival Escritaria, que teve lugar em Penafiel, a 16-10-2015, e a homenagem no âmbito da Feira de Livro do Porto, 2016 (http://www.rtp.pt/noticias/cultura/mario-claudio-homenageado-pela-feira-do-livro-do-porto_v944832 consultado em 03-09-2016, pelas 9h30).

⁵¹ Mário Cláudio, in *Mário Cláudio. 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, p. 60-61.

⁵² Ver a lista exposta na obra *Mário Cláudio. 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, p. 24.

⁵³ Cf., por exemplo, <http://portocanal.sapo.pt/noticia/101748>; <http://cineclubeoctopus.blogspot.pt/2017/01/23-fevereiro-de-2017.html>, consultado em 05-01-2016, pelas 9h00.

⁵⁴ Como é óbvio, esta lista não invalida, de modo algum, a pertinência de outros trabalhos que, com maior ou menor profundidade, são relevantes para a hermenêutica da obra claudiana. Tal como referimos, são tão somente fruto de algumas leituras focalizadas em aspetos específicos.

⁵⁵ Da autoria de Joaquim Matos (Porto: Edições Caixotim, 2004).

⁵⁶ Da autoria de Joana da Cruz Gomes (dissertação de mestrado, orientação de Ana Paula Arnaut, Universidade de Coimbra, 2009).

⁵⁷ Da autoria de Carla Sofia Gomes Xavier Luís (já citado na íntegra).

⁵⁸ Trabalho coordenado e com recolha de textos de Laura Castro (já citado na íntegra).

⁵⁹ Trabalho organizado por Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real. Além do prefácio de Álvaro Manuel Machado, de uma entrevista ao escritor e de um depoimento de Maria Luisa Cusati, conta com capítulos da autoria de Alexandre António da

Trilogia da Mão e Tocata para Dois Clarins, de Mário Cláudio)⁶⁰; *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*⁶¹; *O Romance Histórico em Portugal*⁶²; *O Romance Português Contemporâneo – 1950-2010*⁶³; *Trilogia da Mão ou a Biografia Impura*⁶⁴; *Trilogia da Mão, de Mário Cláudio: a Paisagem de uma Escrita*⁶⁵; *Vida e Obra de Mário Cláudio*⁶⁶; *Um Texto Assim*⁶⁷; *Viagens na Terra das Palavras*⁶⁸. Mas diga-se em abono da verdade que o seu mérito não é reconhecido apenas internamente, posto que a projeção além-fronteiras é uma realidade inabalável, designadamente por via das inúmeras traduções para diversas línguas como castelhano, checo, francês, inglês, italiano, húngaro e servo-croata, bem como pelos trabalhos científicos produzidos não só em Portugal, com expressão no estrangeiro, mas também pelos que são publicados, por exemplo, no Brasil⁶⁹ e em

Costa Luís, Ana Paula Arnaut, André Barata, Annabela Rita, Brunello Natale De Cusatis, Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Dalva Calvão, Gabriel Magalhães, João Malaca Casteleiro, José Barbosa Machado, Maria Theresa Abelha Alves, Miguel Real (já citado na íntegra).

⁶⁰ Da autoria de Maria de Fátima Ferreira Rolão Candeias (dissertação de mestrado, orientação de Maria de Fátima Marinho, Universidade do Porto, 1995).

⁶¹ Da autoria de Ana Paula Arnaut (Coimbra: Almedina, 2002).

⁶² Da autoria de Maria de Fátima Marinho (Porto: Campo das Letras, 1999).

⁶³ Da autoria de Miguel Real (já citado na íntegra).

⁶⁴ Da autoria de Maria Ângela Azevedo Furtado-Brum (dissertação orientada por Rosa Maria Goulart, Universidade dos Açores, 1997).

⁶⁵ Da autoria de Fernando José Ferreira Ribeiro (dissertação de mestrado, orientação de Isabel Allegro de Magalhães, Universidade Nova de Lisboa, 1995).

⁶⁶ Organização de Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (já citado).

⁶⁷ Da autoria de Arnaldo Saraiva (Prefácio de *Um Verão Assim*, Porto: Paisagem Editora, 1974).

⁶⁸ Da autoria de Paula Morão (Lisboa: Cosmos, 1993).

⁶⁹ A receção da obra de Mário Cláudio neste espaço lusófono é francamente positiva. Eis alguns títulos, igualmente fruto das nossas leituras: **Dalva Maria Calvão**, *Narrativa Biográfica e Outras Artes: Reflexões sobre a Escrita Literária e a Criação Estética na Trilogia da Mão, de Mário Cláudio*, Niterói/Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008; *idem*, "António Nobre em Cena: Biografia e Intertextualidade em Noites de Antão, de Mário Cláudio", *Os Centenários – Eça, Freyre, Nobre*, Centro de Estudos Portugueses, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da U.F.M.G., 2001, p. 51-61; *idem*, "Cláudio, Mário. *Ursamaior*", *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 22, n.º 30, Belo-Horizonte, Janeiro-Junho, 2002, p. 337-343; *idem*, "Considerações sobre uma Escrita Habitada: Mário Cláudio e o Acolhimento de Outras Artes", *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 3, n.º 5, Novembro, 2010, p. 29-44; *idem*, "Exposição/Dissolução: uma Tocata em dois Movimentos", in Alamir Aquio Corrêa, *Navegantes dos Mares às Letras – Ideário da Navegação na Literatura Portuguesa*, Londrina: ed. da UED, 1997, p. 259-264; *idem*, "Ficção, Arte e História: Olhares desdobrados sobre as Origens e a Terra", in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (org.), *Mário Cláudio e a Portugalidade*, p. 139-150. **Loiana Leal Pavlichenk**, *Entre Palavra e Imagem: Gémeos, de Mário Cláudio*, tese de mestrado orientada por Dalva Calvão, Niterói, UFF, 2008. **Maria Aparecida Vidigal Barbosa Azevedo**, "Tocata para Dois Clarins: um Toque Dissonante na História Portuguesa", in *Encontros Prodigiosos, Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, vol. II, Minas, Belo Horizonte, FALE/UFMG e PUC, 2001, p. 695-703; *idem*, "Tocata

Itália⁷⁰.

Elencada alguma bibliografia ativa e passiva marcante para o estudo da obra claudiana, temos necessariamente de relembrar que “Mário Cláudio «veio» da poesia”⁷¹, tendo-se estreado com *Ciclo de Cypris* (1969), facto que o vai marcar profundamente, sendo que a sua prosa apresenta “evidentes contiguidades com a poesia”⁷². A título parentético reiteramos, por exemplo, que a veia melómana isto

para Dois Clarins – a Fotobiografia da Memória, *Boletim CESP/FALE/UFMG*, V. 14, n.º 16, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Julho/ Dezembro, 1993, p. 13-20. **Maria Theresa Abelha Alves**, “O Nome da «Rosa» é Criação”, *Revista Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, n.º 121-122, Jul. 1991, p. 94-99; *idem*, “A Peregrinação iniciática de Barnabé das Índias”, *Veredas 3-II*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2000, p. 411-418; *idem*, “A Quinta das Virtudes ... Fora Tudo, Sempre, uma Estranha Casa”, in Jorge Fernandes da Silveira org., *Escrever a Casa Portuguesa*, Brasil: Editora UFMG, 1999, p. 367-381; *idem*, “Olhares Cruzados e Andanças no Porto”, in *Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP)*, UFMA – São Luís – Maranhão, 2011, p. 840-851; *idem*, “Quando a Ternura Viaja num Barquinho de Papel”, *Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP*, p. 807-824; *idem*, “Textos e Telas em Diálogos Intersemióticos”, *Revista SCRIPTA*, Belo Horizonte, Ed. PUC, Minas, v. 7, n.º 13, 2004, p. 99-114; *idem*, “Meu Porto, de Mário Cláudio”, *Revista SCRIPTA*, Belo Horizonte, Ed. PUC, Minas, v. 8, n.º 15, 2004, p. 313-317; *idem*, *O Real Transfigurado na Literatura e Cinema (Agustina Bessa Luís, Mário Cláudio e Manoel de Oliveira. Camilo Castelo Branco e a Cidade do Porto)*, Belo Horizonte, MG – Brasil: Veredas & Cenários, 2012; *idem*, “Textos Sob Textos: Efigie e Murmúrios de Camões em Mário Cláudio”, in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (org.), *Mário Cláudio e a Portugalidade*, p. 177-192; *idem*, “Entre Mestre e Aprendiz: uma Paideia de Sedução”, in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (org.), *Vida e Obra de Mário Cláudio*, Covilhã: Editora da Universidade da Beira Interior e Fundação Engenheiro António de Almeida, no prelo. **Mariana Caser da Costa**, *Desvendando as constelações, uma janela para a noite: aspetos de luto e jogo em Ursamaior, de Mário Cláudio*, tese de mestrado, orientação de Dalva Calvão, Niterói/Brasil: Universidade Federal Fluminense, 2012. **Mozahir Salomão Bruck**, *Biografias e Literatura: entre a Ilusão e a Crença na Reposição do Real*, Belo Horizonte, MG – Brasil: Veredas & Cenários, 2010; *idem*, “Arquiteturas literárias de Histórias de Vida: Mário Cláudio, biógrafo”, in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real, *Vida e Obra de Mário Cláudio*. **Teresa Cerdeira**, *O Averso do Bordado: ensaios de Literatura*. Lisboa: Caminho, 2000; *idem*, “Dos Vícios e Virtudes da História na Ficção”, in *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, vol. I, p. 153-158; *idem*, “Bartolomeu e Leonardo: a Invenção do Voo e o Triunfo na Ficção”, in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (org.), *Vida e Obra de Mário Cláudio*.

⁷⁰ Merece destaque o trabalho que tem vindo a ser produzido em Itália por **Brunello Natale De Cusatis** no âmbito da divulgação e investigação do escritor em análise. Nesse sentido, vejamos, por exemplo, a obra da sua autoria: *Mário Cláudio, Buona notte, signor Soares*, a cura di Brunello De Cusatis. É ainda de salientar, do mesmo autor, o texto incluído no livro *Mário Cláudio e a Portugalidade*, “Boa Noite, Senhor Soares e a Exemplaridade Marioclaudiana em Evocar e elaborar «Histórias»”, p. 93-102. Mencionamos também o estudo de Elena Campani, “«Ut Pictura Prosa»: Parole e Immagini” in *A Fuga Para o Egipto* di Mário Cláudio”, *Quaderni Ibero-Americani*, n.º 94, Dezembro, 2003, p. 100-112.

⁷¹ Jorge Colaço, “Mário Cláudio: Uma Deliberada Singularidade”, *Foro das Letras*, 13/14, Julho de 2006, p. 3 (1-3).

⁷² Mário Cláudio, in *Mário Cláudio 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, p. 22.

é, o gosto, e diríamos mesmo, o talento natural, que nutre pela partitura musical de fundo que perpassa a sua obra, afetando todos os gêneros, em diversos tons, intensidades e melodias, apesar de alimentado pela audição de música⁷³, está inscrito no seu código genético, pelo lado materno⁷⁴. Naturalmente, a tendência ao estilo musical⁷⁵, que passa da poesia à prosa, terá inúmeras repercussões na escrita, designadamente na cadência da narrativa, na arquitetura das frases e das palavras, nos recortes textuais, na colocação da vírgula, muitas vezes alheia às regras canônicas⁷⁶, gerando, por conseguinte, outros ritmos de leitura⁷⁷, constituindo ainda um imprescindível instrumento na montagem de uma língua cinestésica, perifrástica⁷⁸, aspetos vitais à sensualidade⁷⁹ estilística que

⁷³ *Idem*, in "Mário Cláudio: «O Desafio Seria Inventar uma Autobiografia»".

⁷⁴ Como refere Mário Cláudio: "A minha mãe foi professora de música toda a vida. Conte a história dela num livro chamado *Tocata para Dois Clarins*" ("Mário Cláudio: «O Desafio Seria Inventar uma Autobiografia»"). Note-se que, apesar de esta característica contagiar todos os seus textos, além de *Guilhermina*, até pela temática em questão, e d'*A Quinta das Virtudes*, onde sentimos bastas vezes o ritmo musical de fundo das lengalengas tradicionais ou outros (como o som do órgão da Igreja), *Tocata Para Dois Clarins* é a obra mais musical de Mário Cláudio, desde o título, ao tema, ao famoso dueto, até ao som dos "telés e buabuás" entoados em Angola, local onde se desenvolve parte da história de Lídia, irmã de Maria.

⁷⁵ A propósito do estilo musical e suas consequências na escrita, cf. Carla Sofia Gomes Xavier Luís, *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*, p. 274-289. Ver, também da mesma autora, "Algumas Singularidades Linguísticas na Obra Narrativa de Mário Cláudio", *Revista de Estudos Cabo-Verdianos*, n.º especial, Atas II EIRI, Praia/Cabo Verde, 2014, p. 158 e ss. (155-163).

⁷⁶ Cf. Carla Sofia Gomes Xavier Luís, "Espelhos de África na obra narrativa de Mário Cláudio: os casos de *Tocata para Dois Clarins* e de *Peregrinação de Barnabé das Índias*", in Cristina Costa Vieira, Alexandre Costa Luís, Domingos Ndele Nzau, José Henrique Manso e Carla Sofia Luís (coord.), *Portugal-África: Mitos e Realidades Vivenciais e Artísticas*, Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2012, p. 33 e ss. (27-51).

⁷⁷ Cf. Ana Paula Arnaut, "Mário Cláudio. Aproximação a um Retrato", in Delfim F. Leão, Maria do Céu Fialho e Maria de Fátima Silva (coords.), *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*, Coimbra: Ariadne Editora, 2005, p. 25 (24-29).

⁷⁸ Acerca da importância da "Perífrase e paráfrase", cf. Gabriel Magalhães, "O Romance como Utopia: Notas de um Percurso Claudiano", bibliografia facultada pelo próprio autor, encontrando-se em vias de publicação, p. 4-5 (1-10).

⁷⁹ Mário Cláudio reconhece que tem "um universo de sensualidade muito vasto" ("Mário Cláudio: «O Desafio Seria Inventar uma Autobiografia»"). Gabriel Magalhães, especialista que iniciou os estudos claudianos na Universidade da Beira Interior e que contagiou vários investigadores, incluindo a minha pessoa, considerando os três grandes escritores contemporâneos José Saramago, António Lobo Antunes e Mário Cláudio, condensou num só epíteto a seguinte análise acerca do estilo de cada um deles: José Saramago – "escritor racional", Lobo Antunes – "escritor sensível" e Mário Cláudio – "escritor sensual" (Comunicação intitulada "A Dança dos Horizontes: a Escrita como Aventura na Obra de Mário Cláudio", proferida no já mencionado *Colóquio Mário Cláudio e a Portugalidade* e que deu origem ao capítulo "Os Cinco sentidos na/da Obra de Mário Cláudio", in *Mário Cláudio e a Portugalidade*, p. 151-158). Também outros estudiosos falam de *sensualidade* em Mário Cláudio. São caso disso, por exemplo, o já anteriormente citado Brunello de Cusatis, "Mário Cláudio: evocatore ed elaboratore di «storix»", p. xi, ou, ainda, Carla Sofia Gomes Xavier Luís, concretamente no âmbito

lhe é tão vital, ou diríamos mesmo intrínseca. A título de exemplo da conjugação de todos estes elementos, convocamos o capítulo sétimo de *Peregrinação de Barnabé das Índias*, intitulado “Os Anjos”, particularmente o momento da chegada da expedição lusitana a Moçambique (“E sucedeu que havendo desembarcado com grande parte do pessoal, lhe caiu o instinto nos artelhos de uma mulher que adiante lhe seguia, e neles chocalhavam, e bem assim nos pulsos da que por feitiço o encantara, argolas e argolas e argolas de marfim”⁸⁰), onde se regista o enamoramento de Barnabé por uma nativa que obstinadamente persegue (*hybris*), cujo *pathos*, provocado pela busca dorida, e *climax*, atingido aquando do reencontro e consequente envolvimento carnal de ambos, são expressos por via de uma linguagem extraordinariamente sensual e cinestésica; a verdadeira festa dos sentidos, senão vejamos:

E habituando-se-lhe o olhar ao peso da escuridão, detectou o volume de um almude de barro e o lampejo de uma bacia de metal, e deu com uma certa forma onde as pupilas brilhavam. E estendeu a mão direita, e outra mão lha tomou, e rufaram os braceletes, e de inquietude maior se lhe aceleraram as batidas do coração, e quase chorava de desejo, ou de ternura, ou dessa tristeza que assalta os que das distâncias aportam [...] e de uma mancha de cinza renascem, e entre as pernas se lhes ergue um animal de serventia. Desceu sobre a fêmea, e despiu-se das bragas que eram as suas melhores, e alteara, ela já os panejamentos em que se enrolava, e no aperto das coxas o hospedou sem que consentisse que lhe desvendasse ele a face, e através da alvura do tecido o ia beijando. E galopava Barnabé devagarinho, e sob si era a respiração do mar que reencontrava, acalmado das tormentas que por léguas e léguas viajam, habitado pela floresta das algas e dos limos [...]. E antes que chegasse a frota ao termo da travessia, arfando nas ondas que constituem sobressalto e descanso, afogamento e baptismo, sepulcro e ressurreição, na largueza do oceano se expandia a luminescência da ilha, e no centro dela um ventre baixava e se soerguia⁸¹.

Dito isto e continuando a recordar os primeiros passos palmilhados por Mário Cláudio, desta feita no domínio da prosa, urge destacar *Um Verão Assim*⁸², surgindo como uma obra de transição da poesia para a prosa, o que lhe confere

do capítulo intitulado “Espelhos de África na obra narrativa de Mário Cláudio: os casos de *Tocata para Dois Clarins* e de *Peregrinação de Barnabé das Índias*”, p. 46 e 47.

⁸⁰ Mário Cláudio, *Peregrinação de Barnabé das Índias*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998, p. 179. Para uma visão mais detalhada acerca deste enamoramento, cf. Carla Sofia Gomes Xavier Luís, “Espelhos de África na obra narrativa de Mário Cláudio: os casos de *Tocata para Dois Clarins* e de *Peregrinação de Barnabé das Índias*”, p. 27-51 e, *idem*, “Algumas Singularidades Linguísticas na Obra Narrativa de Mário Cláudio”.

⁸¹ Mário Cláudio, *Peregrinação de Barnabé das Índias*, p. 181-182.

⁸² Vejam-se algumas das primeiras análises produzidas em torno desta obra: Arnaldo Saraiva, *Um Texto Assim*, 1974 (58 p.); Duarte Faria “*Um Verão Assim*, de Mário Cláudio”. *Revista*

o estatuto não de “livro de contos” nem de “romance de efabulação”, mas antes de “poema de histórias onde, porém, «vêm decepadas as histórias»”⁸³. E estava, por assim dizer, dado o mote inaugural do que se viria a tornar, como refere Carlos Reis, “uma das mais consistentes, continuadas e coerentes obras ficcionais que nos últimos 20 anos entre nós se manifestou”⁸⁴. Sábias palavras, posto que, volvidos vários anos, ainda se aplicam ao labor ficcional desenvolvido por Mário Cláudio. Com efeito, apesar de cada um dos trabalhos apresentar certas singularidades, representando “uma manifestação irrepetível do [seu] idiolecto literário”⁸⁵, juntos, e sabendo que o estilo de um autor manifesta-se através do conjunto da sua obra, podem e devem ser lidos sob a harmoniosa pauta da continuidade, como um todo interdependente. De entre as várias linhas de continuidade existentes, Gabriel Magalhães convida-nos à leitura de uma espécie de Bilhete de Identidade da obra claudiana, explicando-nos que, “ao longo destas várias décadas de trabalho literário, criou a maior enciclopédia narrativa que alguma vez se desenhou da cultura portuguesa. Toda a sua obra tende assim a ser uma paráfrase de Portugal e do seu ser cultural: Camilo, Eça, Pessoa, Amadeo – muitas das nossas essências foram transpostas para os seus livros”⁸⁶. E a prova viva desse fio condutor é também a hercúlea obra *Tiago Veiga. Uma Biografia*, posto que constitui mais uma peça importante de um amplo mosaico⁸⁷ de pers-

Colóquio/Letras, Recensões Críticas, n.º 2, Março de 1975, p. 72-73; Eduardo Lourenço, “Mário Cláudio – Uma Poética do Virtual”, in “Mário Cláudio, *Um Verão Assim/As Máscaras de Sábado*”, Porto: O Oiro do Dia, 1982, p. 9-15.

⁸³ Duarte Faria, “«*Um Verão Assim*», de Mário Cláudio”, *Revista Colóquio/Letras*, p. 72 (para as três citações).

⁸⁴ Carlos Reis, “Páginas Goyescas”, *Jornal de Letras*, 22 de Dezembro a 4 de Janeiro, 2005, p. 24 (24-25).

⁸⁵ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8.ª ed., (15.ª reimpressão), vol. I, Coimbra: Livraria Almedina, 1997, p. 580, acrescento nosso.

⁸⁶ Gabriel Magalhães, “O Romance como Utopia. Notas de um Percurso Claudiano”, p. 4.

⁸⁷ É bom não esquecer que este termo, “mosaico”, tem vindo a ser utilizado em relação a diferentes aspetos da obra claudiana. Vejamos algumas dessas utilizações dispostas por ordem cronológica: Maria da Glória Padrão, em 1987, usou este termo a propósito de *Terra Sigillata e Estâncias*; Teixeira Mendes, em 1993, a propósito da forma como Mário Cláudio restaura a tradição literária usando um “mosaico intertextual”; Carlos Reis, em 1997, utilizou-o a propósito da continuidade, concebendo a *A Quinta das Virtudes* como uma peça de um alargado mosaico prolongado em *O Pórtico da Glória*; Gabriel Magalhães, em 2004, a propósito de *Um Verão Assim*, que considera um “libro-mosaico de libros”, e, mais tarde, acerca do estilo claudiano afañça que se constrói mediante a “sobreposição de vários estilos”; Carla Sofia Luís, em 2011, dedica um capítulo inteiro do já mencionado livro *Língua e Estilo: Um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio* a perscrutar “O Mosaico Estilístico: Alguns Azulejos”; também Mário Cláudio, em 2015, a propósito de *Astronomia*, explica o seguinte: “É como se a vida fosse um mosaico e as peças estivessem todas trocadas, mas de repente caíssem todas nos sítios certos e formassem um padrão inteligível” (Maria da Glória Padrão, “Notícia Breve sobre Mário Cláudio”, *Letras e Letras*, n.º 1, Novembro de 1987, p. 11; Teixeira Mendes, in *Mário Cláudio: 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, p. 30; Carlos Reis, “Trabalho de Casa”, *Jornal de Notícias*, 27 de Agosto de 1997; Gabriel Magalhães, “Mário Cláudio o la Aventura de la Belleza”, *Revista*

crutação/radiografia identitária, em todas as suas dimensões: culturais, estéticas, históricas, linguísticas, literárias, sociais, pessoais. Com efeito, é através desta obra de enorme fôlego (arquitetada sob os signos da fluidez genológica, posto que, como é sabido, se situa entre o cruzamento de múltiplas biografias, o ensaio histórico, jornalístico, o romance) que percorre cem anos de conhecimento, abarcando a História de Portugal, uma minuciosa análise da sociedade portuguesa do século XX e a revitalização da ofuscada memória do bisavô de Camilo Castelo Branco (protagonista de uma verdadeira saga de natureza poética no âmbito da história da literatura portuguesa), que se torna absolutamente impressionante o modo como Mário Cláudio nos “devolve um retrato de nós próprios enquanto portugueses”⁸⁸. Assim, através de uma “nova teoria heteronímica”⁸⁹, ou por via de um “labiríntico jogo de identidades”, Mário Cláudio espelha-se em Tiago Veiga e este, por sua vez, projeta-se no povo lusíada, ou seja: “Tiago Veiga não é Mário Cláudio. Somos nós”⁹⁰. E eis que, dando continuidade ao exercício de perscrutação identitária e concretizando aquele que considera o seu maior desafio⁹¹, em 2015, nasce um novo romance que “está próximo de *Tiago Veiga*. É o outro lado do espelho”⁹². Além de recorrer a fotografias, a intertextualidades com certos contos tradicionais e entradas de dicionários, *Astronomia* (obra que foi apresentada na UBI, a 13 de novembro de 2015) surge edificada com base em três pilares etários, por assim dizer, a infância, a idade adulta e a velhice, que intitula de “Nebulosa”, onde revela que afinal a sua primeira idade ficou marcada pelo medo e incertezas várias, “Galáxia”, que corresponde à idade adulta, e onde nos dá conta de aventuras e desventuras de vária ordem, e, finalmente, “Cosmos”, o tempo onde tudo faz sentido, onde as peças do mosaico acabam finalmente por formar um “padrão inteligível”⁹³.

Enfim, todas as frações do mosaico estilístico claudiano parecem encaixar

... à *Beira*, n.º 4, Covilhã: Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior, p. 176-177 (175-185); Gabriel Magalhães, “O Romance como Utopia. Notas de um Percurso Claudiano”, p. 1; Carla Sofia Gomes Xavier Luís, *Língua e Estilo: Um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*, p. 197-295; Mário Cláudio, in Luís Miguel Queirós, “Quando se chega aqui, ou se diz tudo, ou mais vale ficar calado).

⁸⁸ José Riço Direitinho, “Críticas de Imprensa”, *WOOK* – livros em português (<http://www.wook.pt/ficha/tiago-veiga/a/id/10952277>, consultado em 15-03-2013, pelas 15h03).

⁸⁹ Miguel Real, *O Romance Português Contemporâneo – 1950-2010*, p. 28.

⁹⁰ José Riço Direitinho, “Críticas de Imprensa”.

⁹¹ Cf. Mário Cláudio, in “Mário Cláudio: «O Desafio Seria Inventar uma Autobiografia»”.

⁹² Mário Cláudio, in Luís Miguel Queirós, “Quando se chega aqui, ou se diz tudo, ou mais vale ficar calado”, entrevista a Mário Cláudio, 2015 (<http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/quando-se-chega-aqui-ou-se-diz-tudo-ou-mais-vale-ficar-calado-1711112>, consultado em 16/10/2015, pelas 00h19).

⁹³ *Idem, ibidem*.

neste padrão⁹⁴: fiel adepto do documento e da pesquisa apurada⁹⁵, que considera vital antes de iniciar um novo trabalho, Mário Cláudio devolve à história da literatura e da cultura, em formato **Biográfico** (autobiográfico, psicobiográfico, sociobiográfico), as **Identidades Pessoais e Culturais** (reais ou fictícias, anónimas ou conhecidas), enquadradas num determinado **Tempo Histórico** (Regional, Nacional e Mundial) e que se movimentam num dado **Local** (Casa/Norte/País (Portugal)/Estrangeiro)⁹⁶, indagando, por esta via, de onde vimos, o que somos e, de alguma forma, para onde vamos. Com efeito, os itens assinalados estão presentes em todos os seus trabalhos, em maior ou menor escala⁹⁷, claro está. E, para ilustramos esta análise, convocamos três das quatro trilogias, a saber⁹⁸: a da *Árvore*, que, de um modo geral, se reporta a um tempo pretérito, onde se realiza uma espécie de evocação dos ritos cósmicos, uma fundíssima busca das origens⁹⁹ familiares, locativas, históricas, dos costumes, a da *Mão*, que, além da nítida tipificação de três camadas sociais (aristocracia, burguesia e povo), deixa igualmente adivinhar o génio e o engenho do povo lusitano, evocando, de alguma forma, a face boa dos portugueses, a da “portugalidade”, e a das *Constelações*, mais vocacionada para o discurso do poder e as várias relações com ele, tratando de conceitos como “autoridade e medo, ataque e defesa, império e fragilidade”¹⁰⁰ (velhice/juventude; opressão/poder; liberdade/prisão), evocando, por seu turno, o lado mais obscuro do povo lusitano, no fundo, a outra face da moeda, a de uma espécie de “portuguesismo”, principalmente se pensarmos em *Ursamaior*. De facto, com base nos itens atrás destacados, usados em função da matéria nar-

⁹⁴ Cf. Carla Sofia Gomes Xavier Luís, “Rostos da Portugalidade na Escrita de Mário Cláudio: o Caso das Trilogias da *Mão*, da *Árvore* e das *Constelações*”, p. 107-108.

⁹⁵ Cf. Mário Cláudio in Fernando Luís, “História de uma Casa”, entrevista a Mário Cláudio, p. 93.

⁹⁶ Cf. Carla Sofia Gomes Xavier Luís, “Rostos da Portugalidade na Escrita de Mário Cláudio: o caso das Trilogias da *Mão*, da *Árvore* e das *Constelações*”, p. 107-108.

⁹⁷ A propósito dos vários níveis ou “graus” do estilo, como apelida Gabriel Magalhães, cf. o ponto número 6 do já citado “O Romance Como Utopia: Notas de um Percurso Claudiano”, p. 6-7 e, ainda, Carla Sofia Gomes Xavier Luís, “Os graus do estilo”, in *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*, p. 339-392.

⁹⁸ Para uma leitura bastante mais pormenorizada em torno destas trilogias, cf., da autoria de Carla Sofia Luís, o capítulo “Rostos da Portugalidade na Escrita de Mário Cláudio: o Caso das Trilogias da *Mão*, da *Árvore* e das *Constelações*”, in *Mário Cláudio e a Portugalidade*, p. 101-136.

⁹⁹ Isabel Pires de Lima, a propósito de *A Quinta das Virtudes*, explica: “A largas pinceladas e num sugestivo tom bíblico e hagiográfico, é evocado, nas primeiras páginas, um Portugal primordial, de um tempo genésico, prévio à sua própria constituição como nação, onde impera uma fertilíssima terra ancestral, mátria elementar de lóbbregos povos, que darão compleição a uma família, a uma casa, a uma cidade, no fundo, a uma nação, acompanhando-a nós, depois, na dilacerante passagem do antigo regime para os tempos modernos” (“«A Quinta das Virtudes»: a Utopia Inevitável”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 31 de Dezembro de 1990, p. 12-13).

¹⁰⁰ Círculo de Leitores online (CLonline), “‘Orion’ Escolha da Luz, Escolha da Sombra”, entrevista a Mário Cláudio, p. 4 (1-5) (http://www.circuloleitores.pt/cl/artigofree.asp?cod_artigo=11957, consultado em 21-11-2008, pelas 13h00).

rada, estas três trilógicas, cada uma delas composta por três obras, número que, como é sabido, “exprime uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmos ou no homem”¹⁰¹, constituem, assim como outros trabalhos, uma espécie de arrumação, de organização do cosmos, mas também acabam por frisar certas irregularidades que causam a degeneração identitária. No fundo, prestam-se excelentemente a cumprir o desiderato de procurar “compreender quem somos e como é que através dos séculos, das vicissitudes, dos cruzamentos, dos encontros e desencontros, chegámos aqui”¹⁰². É o próprio escritor em análise quem confessa que, tendo em conta a “comunidade vetustíssima, que somos, cabe-nos lutar, corajosa e tenazmente, pela descoberta, das nossas próprias raízes, de forma a que, sobre o tecido que formar o fundo rizoma, possamos erguer a árvore robusta das idades a vir”¹⁰³.

E em todo o processo de busca, o norte¹⁰⁴, esse “espacio algo céltico [...] que es origen de la nacionalidad lusitana”¹⁰⁵, desempenha um papel crucial. Esclareça-se, todavia, que o norte que nimba na obra de Mário Cláudio não tem que ver com “fronteiras políticas”¹⁰⁶, mas mais provavelmente com dilatadas fronteiras identitárias, por assim dizer, posto que, alastrando-se em direção à Galiza, região que, por razões histórico linguísticas, apresenta grandes afinidades com Portugal e com o mundo lusófono, estendem-se ao largo do mundo Cantábrico, navegam no estridente mar Atlântico, cujas ondas¹⁰⁷ quebram contra os rochedos da Cornualha, onde se destaca a referência anglófona Virginia Woolf, chegando à Irlanda, país que, curiosamente, mantém uma reflexão permanente sobre a iden-

¹⁰¹ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “Três (Aum*, Triângulo)”, *Dicionário dos Símbolos. Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa: Teorema, 1994, p. 654 (654-657).

¹⁰² In Miguel de Sousa Tavares, entrevista a Mário Cláudio, “*Oríon*, o Último Livro de Mário Cláudio”, p. 30.

¹⁰³ Mário Cláudio, *Tocata Para Dois Clarins*, p. 41-42.

¹⁰⁴ Registe-se que “Norte e Sul são diferentes e complementares”, ambos “imprescindíveis para chegarmos a um conceito de Portugalidade mais fecundo e eficaz” (Mário Cláudio, in Laura Castro (coord. e recolha de textos), *Mário Cláudio: 30 anos de trabalho literário (1969-1999)*, p. 18).

¹⁰⁵ Gabriel Magalhães, “Mário Cláudio o la Aventura de la Belleza”, *Revista ...à Beira*, p. 180. Como nos explica Gabriel Magalhães, “de facto, os escritores do seu território, da sua tribo nortenha, tinham publicado biografias quando se sentiam cansados do seu próprio génio. Assim procedera Teixeira de Pascoaes – e também Agustina. O autor de *Boa Noite, Senhor Soares* faz o mesmo gesto que eles, assumindo assim uma espécie de hereditariedade cultural – mas inova na atitude adoptada visto que a biografia se confunde com o romance”, “O Romance como Utopia. Notas de um Percurso Claudiano”, p. 3.

¹⁰⁶ Mário Cláudio, in *Mário Cláudio. 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, p. 18.

¹⁰⁷ Ouvimos as ondas do mar a quebrar contra os rochedos em *Medeia*: “ouve-se um marulho de ondas que se espraíam nos seixos” (Mário Cláudio, *Medeia*, p. 12 e 14). Mas, muito antes disso, logo em *Um Verão Assim*, ouvimos “o marulho das ondas pequenas formas despontavam das pedras” (Mário Cláudio, *Um Verão Assim*, p. 32). Já em *Peregrinação de Barnabé das Índias*, as ondas “saram as chagas do espírito” (Mário Cláudio, *Peregrinação de Barnabé das Índias*, p. 187).

tidade. Parece-nos que, além da bruma e nevoeiro, imprescindíveis a um certo misticismo e mistério ficcional e de razões históricas de grande monta, os fortes elos genéticos e identitários prendem-no inevitavelmente a um Norte mais dilatado que o orienta e que o apascenta na sua caminhada e aonde retorna, como, de resto, acontece com o “símbolo do novo cosmopolitismo português”, Tiago Veiga, que, apesar de um “homem do mundo”, não deixa, todavia, de ser “português do Minho”¹⁰⁸, local onde alegadamente acaba por padecer em 1988¹⁰⁹. Esta figura, “que não sendo embora um homem de corpo físico, é seguramente, um homem de alma e de vontades completas”¹¹⁰, constitui também um ótimo exemplo da tendência secular do povo lusitano para a viagem, movido por diferentes razões (riqueza, glória, fuga a perseguições, curiosidade, etc.), mas, tal como Ulisses, Fernão Mendes Pinto ou até mesmo como o próprio Mário Cláudio, ainda que contagiado e até deslumbrado com a cultura do Outro, não deixa de regressar ao seu torrão pátrio: “Se um mito ascende, suficientemente metafórico da mitologia, devemos zarpar da velha Ítaca, e a ela recolher, a fim de que nos reconheça a tristeza funda do olhar de um cão. Como Ulisses, ou por seu magistério, transformando-nos em viajantes nostálgicos do regresso a casa, quando não em sedentários mordidos pelo apetite do Mundo”¹¹¹.

Ademais, importa mencionar que este “Nauta e Guardião da Portugalidade”¹¹², como o apelidámos em tempos, além de trazer à colação, em formato biográfico, figuras históricas de grande monta, contribuindo, de alguma forma, para reativar a memória coletiva, não resiste ao charme metaficcional pós-modernista, sentindo-se impelido a apresentar a história do avesso, afigurando-se um dos casos bastante emblemáticos do uso deste recurso o anti-herói judeu, responsável pela descoberta das Índias¹¹³, posto que Barnabé, contrariamente a Vasco da Gama e restantes mareantes, é o único nauta capaz de completar a travessia, “não comercial, material, mas espiritual, existencial”¹¹⁴. Com efeito, “Mário Cláudio

¹⁰⁸ Miguel Real, *O Romance Português Contemporâneo – 1950-2010*, p. 28 (para as três citações).

¹⁰⁹ Cf. Carla Sofia Gomes Xavier Luís, “Rostos da Portugalidade na Escrita de Mário Cláudio: o Caso das Trilogias da *Mão*, da *Árvore* e das *Constelações*”, in *Mário Cláudio e a Portugalidade*, p. 117-118.

¹¹⁰ Ana Paula Arnaut, “*Tiago Veiga. Uma Biografia* (Mário Cláudio): A Invenção da Verdade”, in *Mário Cláudio e a Portugalidade*, p. 70 (57-71).

¹¹¹ Mário Cláudio, “A Viagem do Mito”, prefácio, in Delfim F. Leão, Maria do Céu Fialho e Maria de Fátima Silva (coords.), *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*, p. 17.

¹¹² Carla Sofia Gomes Xavier Luís, “Mário Cláudio: Nauta e Guardião da Portugalidade”, in André Barata, António Santos Pereira e José Ricardo Carvalheiro (org.), *Representações da Portugalidade*, Alfragide: Editorial Caminho, 2011, p. 57-80.

¹¹³ Cf. Mário Cláudio, *Peregrinação de Barnabé das Índias*, p. 278. Sobre a obra em causa, cf. o estudo de Maria Alzira Seixo, “Literatura e História: poética da descoincidência em *Peregrinação de Barnabé das Índias*”, in Maria de Fátima Marinho, Francisco Topa (coord.), *Literatura e História, Actas do Colóquio Internacional*, Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2004, v. 2.

¹¹⁴ Carla Sofia Gomes Xavier Luís, “Algumas Páginas Sobre *Peregrinação de Barnabé das Índias*

ataca a nossa história para a proteger no que ela tem de nobre. Ataca-a, dentro dos objectivos da narrativa. Protege-a, pela dor subjacente a esse ataque, que mais não é que a revolta de um português de gema, ferido no seu humanismo e no seu universalismo¹¹⁵. De facto, cruzando-se com algumas degenerescências, que tendem a propagar-se, Mário Cláudio enreda-nos num labiríntico jogo de enganos e desenganos, não deixando de denunciar, como fez n' *As Batalhas do Caia*, os responsáveis pela obliteração de certos marcos identitários. E é esse espírito inconformado, animado pelo incontornável decadentismo finissecular, que habita a mencionada obra, onde expõe "um país ansioso em descobrir um sentido para a sua existência, da mesma forma que Eça de Queirós sentia que só a morte poderia ressuscitar a Alma"¹¹⁶. Acerca deste trabalho confessa o seguinte: "Gostei de apontar o dedo àquilo que tem sido historicamente o assassinio sistemático do imaginário colectivo português, perpetrado justamente pelo poder político. Portugal tem sido o exemplo europeu mais acabado de desprezo pela história, pela tradição, pelo registo do passado, pela mística de um país"¹¹⁷. Também na peça teatral *Medeia*¹¹⁸ nos confrontamos com o autismo das autoridades políticas sobre o lugar do teatro no seio da cultura, "não nos chegou entretanto resposta de Sua Excelência o Ministro"¹¹⁹, compactuando, em jeito hiperbólico, e até mesmo simbólico, com seu o trágico fim¹²⁰. De facto, Mário Cláudio tece duras críticas à facilidade com que certos marcos identitários caem no olvido, explicando que "o grande inimigo interno é aquilo a que posso chamar os demónios da pátria, que é o repúdio sistemático daquilo que somos, a nossa desfiguração como país, a regressão constante do nosso imaginário, a forma como se trata a História, a tradição, o património, ou seja: o que se pode designar como a individualidade de um povo"¹²¹. Em *Meu Porto*, antevendo, numa alusão à trama da primeira longa-metragem de Manoel de Oliveira, *Aniki-Bóbbó*, a nostalgia de uma cidade "em que as infrações de uma infância de rua eram inocentes e correspondiam a sentimentos nobres"¹²², entende que um realizador que, na atualidade, recontasse as

de Mário Cláudio", p. 131. Cf. Regina Silva Michelli Perim, "Demanda e Peregrinação: buscas e (des)encontros, viagens e travessias na configuração de ser", *Letras em Revista*. Teresina, V. 04, n.º 2 jan./jun, 2013 (<http://ojs.uespi.br/ojs/index.php/letrasrevista/article/download/99/126>, consultado em 05-05-2016, pelas 10h00).

¹¹⁵ Joaquim Matos, *Ficção e Ideário*, p. 39.

¹¹⁶ Fernando Sobral, in *Mário Cláudio: 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, p. 33.

¹¹⁷ Mário Cláudio, in *ibidem*, p. 19.

¹¹⁸ Para uma análise de *Medeia*, cf., obrigatoriamente, da autoria de Miguel Real, "Estudos Sobre *Medeia*", in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (org.), *Vida e Obra de Mário Cláudio*.

¹¹⁹ Mário Cláudio, *Medeia*, p. 14-15.

¹²⁰ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 15 e 30-31.

¹²¹ *Idem*, in *Mário Cláudio: 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, p. 19.

¹²² Maria Theresa Abelha Alves, "Olhares Cruzados e Andanças no Porto", *Anais do XXIII Congresso*

mesmas façanhas deste grupo, optaria por personagens que, contaminadas pelo “eczema social que sobre nós deflagrou”¹²³, seriam inevitavelmente protagonistas com comportamentos socialmente desviantes e moralmente reprováveis¹²⁴.

Como se percebe, o escritor em estudo “põe a pátria em processo através do questionamento permanente dos seus valores e símbolos”¹²⁵, tarefa que não seria possível sem o recurso à memória, individual e coletiva, através da qual empreende uma fundíssima busca e análise. Não prescindindo do molde biográfico, posto que lhe permite o encadeamento perfeito entre vidas e o modo como estas jogam com a sua “própria existência”¹²⁶, todas as peças dessa moldura humana, expostas por via de uma linguagem que produz o efeito de “rendilhado vernacular”¹²⁷, concorrendo para “a excelência da escrita de uma das mais brilhantes mentes da cultura portuguesa”¹²⁸, cumprem o desiderato de completar mais uma etapa do amplo mosaico cláudio que nos devolve “o que somos enquanto literatura e arte”¹²⁹. Esclareça-se que a técnica da biografia ficcional em Mário Cláudio consiste em visitar projetos (a tentativa de Eça de Queirós escrever *As Batalhas do Caia*), crimes (como os que acontecem em *Ursamaior*), situações (como é o caso da *Trilogia dos Afetos*)¹³⁰, mas também lugares (como acontece n’*A Quinta das Virtudes* ou no *Meu Porto*), proeminentes artistas das mais diversas áreas (grupo no qual, de resto, também se inclui), escritores, escultores, músicos, pintores, como Amadeo de Souza-Cardoso, António Nobre, Bernardo Soares, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Goya, Guilhermina, Rosa Ramalha, Mário Cláudio, entre outros, que contribuíram para a espessura da cultura e da história de um povo, de uma família. No caso da biografia de artistas, exaltando, não tanto aspetos que interessariam a uma biografia dita convencional,

Internacional da ABRAPLIP, p. 845 (840-851).

¹²³ Mário Cláudio, *Meu Porto*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, p. 27.

¹²⁴ Cf. Carla Sofia Gomes Xavier Luís, “Rostos da Portugalidade na Escrita de Mário Cláudio: o Caso das Trilogias da *Mão*, da *Árvore* e das *Constelações*”, p. 109.

¹²⁵ Jorge Letria, in Mário Cláudio. *30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, p. 33.

¹²⁶ Mário Cláudio, in entrevista realizada por Annabela Rita, Carla Sofia Gomes Xavier Luís e Miguel Real, *Mário Cláudio e a Portugalidade*, p. 27; Mário Cláudio, in Annabela Rita, Carla Sofia Gomes Xavier Luís e Miguel Real, entrevista a Mário Cláudio, “– Nós e os Outros”, *Letras Com Vida, Revista de Literatura, Cultura e Arte*, p. 194.

¹²⁷ Miguel Real, *O Romance Português Contemporâneo – 1950-2010*, p. 64.

¹²⁸ Anastácio Neto, “Mário Cláudio: a Função do Escritor Não é Ser Legível, mas Autêntico”.

¹²⁹ Gabriel Magalhães, “O Romance como Utopia: Notas de um Percurso Cláudio”, p. 5.

¹³⁰ Mário Cláudio refere a este propósito o seguinte: “Mas voltando à questão do romancista-biógrafo, há um aspecto a precisar: é que no meu caso, quando se fala de biografia, não se trata necessariamente de biografar uma pessoa. Pode ser um projecto, como quando abordei a tentativa de Eça de escrever *As Batalhas do Caia*, ou um crime, como em *Ursamaior*, ou até uma determinada situação, como acontece nesta última trilogia dedicada às relações afectivas entre pessoas de idades muito distintas. As figuras que aparecem nesses livros são apenas ilustrativas dessa situação, não faço a biografia do discípulo de Leonardo [em *Retrato de Rapaz*, 2014] ou da Alice Lidell [em *O Fotógrafo e a Rapariga*, 2015]”. “Quando se chega aqui, ou se diz tudo, ou mais vale ficar calado”.

mas mais focado nas especificidades ou marcas de referência da arte de cada biografado¹³¹, não deixando de lado as suas potenciais idiosincrasias, que, em jeito heteronímico, satisfazem os seus múltiplos eus, relações interpessoais, interação com a sociedade, com a história e com a cultura portuguesa e forânea, coloca, por conseguinte, a descoberto uma dupla faceta do biografado, ou seja, este último é simultaneamente concebido como produto e produtor da sociedade em que viveu¹³².

Enfim, como Miguel Real explica, “Após a morte de Saramago e de Vergílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís, António Lobo Antunes, Maria Velho da Costa, Lídia Jorge e Mário Cláudio, provindos das décadas de 70 e 80”, integram, no âmbito da literatura¹³³, o grupo da uma “geração de ouro”, “de elevadíssima qualidade”, que lhe permite robustecer a tese de que, “no campo da cultura, Portugal não está em crise”¹³⁴. É caso para dizer que, fazendo parte da lista de escritores¹³⁵ cuja obra, nas palavras de Álvaro Manuel Machado, “perdurará, sem dúvida, na história da nossa literatura por ser, simultaneamente, tão portuguesa como universal”¹³⁶, tem ajudado a colocar Portugal no mapa do mundo global em que vivemos, a manter a “chama acesa”¹³⁷. Perante tudo o que foi dito, não é de todo despicando afirmar que Mário Cláudio tem vindo a construir bases sólidas rumo a um lugar cativo no dicionário dos autores contemporâneos de extrema relevância que “por obras valerosas se vão da lei da morte libertando”¹³⁸.

¹³¹ Cf. Dalva Calvão, “Ficção, Arte e História: Olhares desdobrados sobre as Origens e a Terra”, in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (org.), *Mário Cláudio e a Portugalidade*, p. 142 (139-150).

¹³² Este conceito, que aplicamos à escrita de Mário Cláudio, é usado, a outro propósito, por José Manuel Azevedo e Silva (“Prefácio” ao livro de Ana Margarida Santos Pereira, in *A Inquisição no Brasil. Aspectos da sua Actuação nas Capitanias do Sul (de Meados do Século XVI ao Início do Século XVIII)*, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006, p. 7-8).

¹³³ Miguel Real, in Isabel Castro, entrevista a Miguel Real, “A lusofonia deveria ser levada mais a sério”, *Ponto Final*, abril 19, 2011 (<https://pontofinalmacau.wordpress.com/2011/04/19/%E2%80%99C-a-lusofonia-deveria-ser-levada-mais-a-serio%E2%80%99D/>), consultada em 01-07-2015, pelas 10h00).

¹³⁴ *Idem*, in *Revista Progredir*, entrevista a Miguel Real, n.º 19, agosto 2013, p. 26-32 (http://www.revistaprogridir.com/uploads/4/4/1/1/4411736/revista_progredir_019.pdf), consultada a 01-07-2015). Para as três últimas citações.

¹³⁵ Não olvidando, claro está, outros campos de desenvoltura como a ciência, a pintura, o cinema, o documentário, a ilustração, etc. A propósito destas ideias, ver Carla Sofia Gomes Xavier Luís “Miguel Real e o seu retrato de Portugal: de onde vimos, o que somos e para onde vamos”, in Urbano Sidoncha e Catarina Moura (org.), *Culturas em Movimento, Livro de Atas do I Congresso Internacional Sobre Cultura*, Covilhã: LABCOM.IFP (Comunicação, Filosofia e Humanidades), 2016, p. 205-206 (187-208).

¹³⁶ Álvaro Manuel Machado, “Prefácio”, in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre Luís e Miguel Real, *Mário Cláudio e a Portugalidade*, p. 20 (15-20).

¹³⁷ Miguel Real, in Isabel Castro, “A lusofonia deveria ser levada mais a sério”, p. 205-206.

¹³⁸ Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*, Canto I, Proposição, edição comentada e anotada por Henrique Barrilero, Lisboa: Editora Rei dos Livros, 2002, p. 1-3.

Gastão Cruz: a vida da (na) Poesia

Simone Caputo Gomes¹

*Hoje sei como se exprime a vida da poesia
com a sinceridade das emoções linguísticas
com que o mundo devasta e enche as nossas vidas*

(Gastão Cruz)

Gastão Santana Franco da **Cruz** nasceu em Faro, a 20 de Julho de 1941, e sua carreira literária perfaz mais de meio século de “exercício” da poesia, incluindo os seguintes títulos: *A Morte Percutiva* (Faro: Poesia 61, edição dos autores, 1961); *Hematoma* (Covilhã: Livraria Nacional, 1961); *A Doença* (Lisboa: Portugália, 1963); *Outro Nome* (Lisboa: Guimarães Editores, 1965); *Escassez* (Faro: edição do autor, 1967); *As Aves* (Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1969); *Teoria da Fala* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1972); *Os Nomes* (reunião dos livros anteriores e *Os Nomes desses Corpos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1974); *Campânula* (Lisboa: & etc, 1978); *Os Nomes desses Corpos* (2.^a ed., Porto: Editorial Inova, 1979); *Doze Canções de Blake* (Porto: O Oiro do Dia, 1980); *Órgão de Luzes* (Lisboa: & etc, 1981); *Poesia 1961-1981* (reunião de todos os livros anteriores e *Referentes*. Porto: O Oiro do Dia, 1983); *O Pianista* (Porto: Limiar, 1984); *Órgão de Luzes: poesia reunida* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Biblioteca de Autores Portugueses, 1990); *As Leis do Caos* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1990); *Transe: antologia 1960-1990* (Lisboa: Relógio D'Água, 1992); *As Pedras Negras* (Lisboa: Relógio D'Água, 1995); *Poemas Reunidos* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999); *Crateras* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2000); *Rua de Portugal* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2002); *Repercussão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004); *Poemas de Gastão Cruz ditos por Luis Miguel Cintra* (Lisboa: Assírio & Alvim, Sons, 2005); *Outro Nome / Escassez / As Aves* (Lisboa:

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Assírio & Alvim, 2006); *A Moeda do Tempo* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006); *Os Poemas: 1960-2006* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2009); *Escarpas* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2010); *Observação do Verão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2011); *Fogo* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2013).

No campo do ensaio crítico, produziu *A Poesia Portuguesa Hoje* (Lisboa: Plátano, 1973; 2.^a edição, corrigida e aumentada, Lisboa: Relógio D'Água, 1999) e *A Vida da Poesia – Textos Críticos Reunidos* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2008).

Licenciado em Filologia Germânica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, foi professor do ensino secundário em Portugal e Leitor no King's College (onde, além de Língua Portuguesa, ministrou disciplinas como Poesia, Drama e Literatura Portuguesa), agregando à sua vasta experiência no campo da linguagem atividades de encenador teatral e tradutor, o que supõe um convívio multifacetado com as “emoções linguísticas”, que alimentará a arte de transfiguração² que define o seu “Ofício” de produzir poesia, além de dizê-la em voz alta e de estabelecer parâmetros para a sua crítica.

Os poemas que não fiz não os fiz porque estava
dando ao meu corpo aquela espécie de alma
que não pôde a poesia nunca dar-lhe

Os poemas que fiz só os fiz porque estava
pedindo ao corpo aquela espécie de alma
que somente a poesia pode dar-lhe

Assim devolve o corpo a poesia
que se confunde com o duro sopro
de quem está vivo e às vezes não respira³

Poema final de *Escarpas*, a “arte poética” acima constituirá um dos motes para essa nossa leitura da obra de Gastão Cruz, que consideramos como arte maior, misto de intenso trabalho e aguda reflexão sobre a vida da Poesia e sobre as suas razões: “Sabemos (saberemos?) que não são os acontecimentos o que aquece ou ilumina a poesia. E que por isso temos alguma dificuldade em determinar o que ela seja, onde ela esteja, donde ela venha”, afirma o autor,

² Assim a define o autor: “A poesia é um uso particular da linguagem, através do qual se procura um registo das emoções que o mundo e a vida proporcionam. Porém, na sua passagem para as palavras, a origem, o ponto de partida de todo o processo secundariza-se, passando a contar, acima de tudo, a capacidade do poeta para transmitir ao leitor uma emoção cujo grau de intensidade depende, fundamentalmente, da força e da originalidade da visão transmitida. [...] As imagens criadas, ou recriadas, são necessariamente transfiguradoras e é isto que lhes confere significado poético” (Gastão Cruz, *Página Seguinte: Manual Escolar do 10º Ano de Escolaridade*, Porto: Texto Editora, 2003, p. 201).

³ Gastão Cruz, *Escarpas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 86.

em posfácio a *Os poemas* (2009, p. 372⁴), quinta recolha da totalidade de sua produção literária sempre em contínua releitura sobre si mesma, qual uma “Ave fugaz”⁵:

Releio os meus poemas procurando
entendê-los: mas o que é compreender
a poesia? Alguma coisa que nos versos pus senão
a brusca vida que me resistia?

Com palavras tentei superar a mortal
evidência dos dias e por vezes
mais do que eles morri sobrevivendo
às várias formas do amor perdido

Terminavam os dias e eu via
na vagarosa obscuridade vinda
confirmado esse vácuo que nenhuma
ilusão já podia diferir

Então a poesia só servia
para evitar que tudo a morte recolhesse;
o fruto árido tombado da luz era
entre a realidade e as palavras disputado

Procuo conhecer a existência
actual dessa ilusão, agora mais real
do que quando morria e só a fala
a podia reter, ave

fugaz, incerta
voz que me leva
a desejar saber se creio ainda
na vida inverossímil da poesia

Solicitado a autobiografar-se, Gastão Cruz busca sinteticamente “reler um pouco da [sua/minha] vida na ficção e fixação que, nos versos, dela [foi/fui] fazendo”, e ressalta que os poemas, ao mesmo tempo que buscam “evitar que tudo a morte recolhesse” (e dar a “compreender”, a “entender o tempo da vida” na “relação entre dois nadas, o anterior e o posterior”⁶), repercutem, como espaço de trânsito e “transe”, “a necessidade de os reler e reavaliar” por parte do autor,

⁴ Daqui por diante designado como *OP*.

⁵ Gastão Cruz, *Escarpas*, p. 84-85.

⁶ Gastão Cruz, “Sobre o tempo da vida”, in Luís Maffei & Pedro Eiras. *A vida repercutida: uma leitura da poesia de Gastão Cruz*, Lisboa: Esfera do Caos, 2012, p. 16 (13-16).

“como se outrem os tivesse escrito”⁷. A sequência dos textos “O som do mundo”⁸ e “O eco da palavra”⁹, inserida em *Repercussão*, deixa entrever esse processo criativo que opera na tensão do sujeito lírico entre silêncio e grito, limbo e palavra, gruta e casa (poema):

Releio poemas mudo-os de lugar
no livro que crescendo devagar
me exaspera, por vezes um poema
faz-me crer que prendi acaso o tema

quer ao som das palavras quer ao mundo
outros talvez como este nem ao menos
chegam ao fim ou terminados caem
no limbo conhecido de múltiplas esperas [...]

O poema não funciona é o que dizes
por vezes sobre versos que te mando
funcionará depois? As cicatrizes
das modificações somem-se quando

alguns dias mais tarde o reescrito
texto releio tudo funcionando
no seu exacto corpo como o dito
som da palavra ecoando

em casa como em gruta, grito
logo perdido nos confins da pedra
certo batendo e desfazendo o hirto
silêncio de granito em que penetra

Era a alma do poema que faltava,
o eco da palavra?

Em entrevista conduzida por Carla Miguelote, Gastão Cruz elucida aos seus leitores o motivo e o processo de criação: “A densidade e a tensão do verso são de algum modo função da intensidade da nossa própria vida, da intensidade com que vivemos certos momentos. Agora, dar esse salto do vivido para o escrito, isso é a poesia”¹⁰. A constante “interrogação sobre o significado da mudança e da poesia”¹¹, um dos vetores que atribui unidade a todo o conjunto da obra

⁷ Gastão Cruz, “Trinta e cinco anos de poesia, 1960-1995”, in *OP*, p. 363 (361-370).

⁸ Gastão Cruz, *Repercussão*, in *OP*, p. 310.

⁹ *Ibidem*, p. 311.

¹⁰ Gastão Cruz, entrevista, por Carla Miguelote. *ABRIL – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 2, n.º 3, novembro de 2009, p. 163 (161-164).

¹¹ *Ibidem*, p. 368.

gastoniana, alia, em síntese, as imagens do mundo e a fugacidade do tempo da vida humana (“o tempo é o conceito essencial”¹², “não há cura / para o tempo”¹³), e “o tema único é enfim a morte”¹⁴) à capacidade da “arte dos versos” de captar ou de fixar o momento que se (es)vai:

Poderá a poesia
reter essa serpente
que desperta na triste
madrugada do mundo

as chuvas do verão
recolher fugitivas
e deter o furtivo
solitário segundo?¹⁵

O poema “Verweile doch”, de *As pedras negras*, amplifica a interrogação, questionando, na companhia de Goethe, se os versos conseguirão eternizar o instante de beleza que passa¹⁶. “Por fim ditos / os segredos no vácuo do silêncio / tanto tempo retidos”¹⁷, reinicia-se o trabalho de Sísifo, a tentar que o tempo suspenda o seu voo (como no verso de Lamartine, epígrafe de “Como se na outra vida”¹⁸), detendo-se em outros relâmpagos de poesia: “a espera recomeça em novos limbos”¹⁹. No mais novo livro de poemas, *Fogo* (2013), ecoa esse processo de contínuo recomeço: “fizemos as perguntas: isto fora / o começo de um verso / perdido no olvido ou apenas, / como o voo do tempo, suspenso” (p. 23).

Recuperando depoimento anterior, em entrevista, lembramos que o autor esclarece:

Quando acabo um livro já estou a pensar que não consegui ainda dizer bem o que queria e que não encontrei a linguagem cuja criação é o meu objetivo final. Não é só um problema de insatisfação estética, é também a necessidade de captar o que para nós é essencial no mundo e de arranjar formas eficazes de dar conta dessa percepção. Continuamos sempre procurando. O

¹² Gastão Cruz. *Escarpas*, 2010, p. 51.

¹³ *Idem*, *Observação do verão*, 2011, p. 27.

¹⁴ *Idem*, *Repercussão*, in *OP*, p. 319.

¹⁵ *Idem*, *As pedras negras*, in *OP*, p. 211.

¹⁶ *Faust. Eine Tragödie*: “Zum Augenblick, dürfte ich sagen: / Verweile doch, du bist so schön!”. Cf. ainda o verso “libera me domine de morte aeterna” (poema “O Requiem de Fauré”, em *A moeda do tempo*, *OP*, p. 346).

¹⁷ Gastão Cruz, *As pedras negras*, in *OP*, p. 310.

¹⁸ *Ibidem*, p. 320.

¹⁹ *Ibidem*, p. 310.

que corresponde também a uma busca do entendimento de quem somos como autores e das razões por que os escrevemos²⁰.

Sob essa perspectiva, o poema – m“ilusão de óptica” ou “luz trocando caras entre as inexistentes instâncias temporais”²¹ – representa o gesto do pianista, semelhante à “do poeta salvando da morte as imagens que o tempo arrasta, aquelas mesmas que Pessanha viu perderem-se em direção ao «lago escuro, onde termina / vosso curso, silente de juncais»”²².

De acordo com essa leitura, uma definição possível para poesia é arte de imagens, de representação, como no poema de mesmo nome: “Porque tu és imagem/ falo de ti verão como se fosses/ uma fotografia ou o seu real”²³. A transfiguração (cf. poema “Transfiguração”: “Nada nos desconhece como a arte/ O que nos dizem sobre o sentimento/ essas frases?”²⁴ operada pela linguagem do poema (incerta voz, água, espelho ou ave fugaz²⁵) reflete, mas não repete:

Falo da água como espelho, como superfície que reflete a realidade. A poesia também reflete o real, embora nunca se limite a repeti-lo. É, em certa medida, uma teoria da imagem: a imagem vem do real mas transfigura-o: um reflexo da realidade não é igual à realidade, principalmente se o espelho for a água²⁶.

Diríamos que a poesia, como concebida por Gastão Cruz, reflete em espelho convexo, qual a arte pictórica de Parmigianino, e sobre temas como engano e desengano, transitoriedade da vida, possibilidade/impossibilidade de captação dos momentos-fulgor de humanidade, complementaridade de contrastes por meio de agudeza e *concetti*: “Como um lago o poema / não repete reflecte”²⁷; porque o rio nunca é o mesmo, pode representar vida ou morte, esta “já contida no começo”²⁸ para o “uso dúbio / dum ser abstracto a que chamamos tempo”²⁹.

Além das várias conceituações do fenômeno poesia (ainda “torpe arte dos versos” ou “exercício de soluços”³⁰), suas instâncias e artimanhas são frequen-

²⁰ Gastão Cruz, entrevistado por Maria Augusta Silva, 2004. Disponível em <http://www.casaldasletras.com/Textos/GASTAO%20CRUZ.pdf>.

²¹ *Idem*, poema “Ilusão de óptica”, de *As leis do caos*, in *OP*, p. 198.

²² *Ibidem*, p. 197-198.

²³ *Idem*, poema “Representação”, de *Observação do verão*, 2011, p. 20. Cf. ainda poema “Representações”, de *As pedras negras*, in *OP*, p. 229, e “Representar o mundo”, *Escarpas*, p. 82-83.

²⁴ *As pedras negras*, in *OP*, p. 213.

²⁵ “Ah a matéria visceral das aves/ sempre viva e tão morta em negro / e branco se expandindo” (*Repercussão*, in *OP*, p. 3210) e poema “Ave fugaz” (*Escarpas*, p. 84-85).

²⁶ Gastão Cruz, entrevistado por Maria Augusta Silva, 2004. *op. cit.*

²⁷ *Idem*, *Crateras*, in *OP*, p. 253.

²⁸ *Idem*, *A moeda do tempo*, in *OP*, p. 352.

²⁹ *Ibidem*, p. 353.

³⁰ *Os nomes desses corpos*, in *OP*, p. 131. Conferir a relação da poesia com o tempo: “o soluço do tempo”, no poema “Soluço”, de *Rua de Portugal*, *OP*, p. 291.

temente evocadas ao longo de toda a obra, a evidenciar, ao lado da consciência linguística vigilante³¹, uma atenta postura metapoética, que supõe o “exercício de todos os sentidos na poesia”³², o diálogo com o texto de outros autores (intertextualidade³³) e com o próprio (intratextualidade³⁴), a retomada de temas e processos, a inquirição sobre a oficina literária: “Em Sá de Miranda seduz-me particularmente o trabalho oficinal, que ele próprio tematiza, ao dizer: «eu risco e risco»; ou: «cuido que me julgam mal, / qu’emendo muito e qu’emendendo dano». Ele reflete sobre a oficina do poeta. É um tema que me interessa muito”³⁵.

Sobre *Teoria da Fala, Os Nomes Desses Corpos* e *Campânula*, por exemplo, Gastão ressalta que os livros compõem uma trilogia, em que o “corpo torna-se [...] o lugar da linguagem [...] ou mesmo «a imagem da fala». Eles constituem uma longa “arte poética” (vide poema com este título, em *Campânula*, in *OP*, 142), uma reflexão acerca das relações entre o corpo (amor) e a poesia³⁶. Como se pode depreender, uma teoria da poesia (ou “da fala”) configura-se numa estrutura sistêmica que integra o Autor (cf. o poema “Figura”, do livro *O Pianista*, in *OP*, p. 186), a Obra (o “Livro”, citado em *Campânula*, in *OP*, p. 145, em *Teoria da fala*, *OP*, p. 118, em *As leis do caos*, in *OP*, p. 197, e no poema “Homenagem aos livros pequenos e a alguns menos”, de *Repercussão*, in *OP*, p. 308-309), o Leitor (cf. o “olhar”, na terceira parte da secção “A leitura”, de *A doença*, *OP*, p. 59, e os ouvidos/olhares do poeta como leitor em *Campânula*, *OP*, p. 140: “Nenhuma arte esquece os meus ouvidos”).

A escuta³⁷, “uma arte tão difícil / e rara de que tanto necessita / também a poesia”³⁸ – e tão relevante quanto o “aplausos” –, (re)produz o “som da linguagem” ou o “eco da fala”³⁹ (“uma boca que escuta”⁴⁰) e acompanha, na “luta com a fala”⁴¹, o olhar que “demasiado ama / as folhas do livro”⁴² e as incendeia.

³¹ *Ibidem*, p. 365.

³² *Ibidem*, p. 356.

³³ “Comecei muito cedo a escrever sobre poesia, devido ao interesse e ao entusiasmo suscitados por obras de outros autores, pelo desejo de lê-los melhor, de tentar encontrar o núcleo significativo das suas poesias, de compreender os mecanismos do seu discurso, de descobrir em que consiste a diferença da sua linguagem em relação às de outros. Trata-se, no fundo, de uma tentativa não só de compreender melhor os outros poetas, mas, por extensão, compreender melhor a poesia. E a minha própria poesia. [...] É, sobretudo, um regresso a textos que conservei na memória, um convívio com eles, uma homenagem a quem os escreveu” (entrevista a Maria Augusta Silva, 2004, *op. cit.*)

³⁴ Como em “Diálogo com um velho poema corrigido”, de *Observação do verão*, 2011, p. 26.

³⁵ Gastão Cruz, entrevistado por Maria Augusta Silva, 2004, *op. cit.*

³⁶ Gastão Cruz, “Trinta e cinco anos de poesia, 1960-1995”, in *OP*, p. 367 (361-370).

³⁷ *Idem*, *Teoria da fala*, *OP*, p. 127: “os ouvidos produzem / o som”.

³⁸ Assim como a música, o “som feito sentido”. Vide *Escarpas*, 2010, p. 67.

³⁹ Três citações de Gastão Cruz, *Campânula*, in *OP*, p. 139.

⁴⁰ *Idem*, *Teoria da fala*, in *OP*, p. 123-127.

⁴¹ *Ibidem*, p. 122.

⁴² *Idem*, *A doença*, in *OP*, p. 59.

Em suma, qualificando a poesia como um “conceito árduo” e como “arte / esquecida e excessiva”⁴³, o poeta, “leitor e pensador de poesia”⁴⁴, alheia e própria, salva do esquecimento ou olvido (gêmeo do Tempo) os elementos, matérias e artifícios que se inserem no âmbito da atividade poética “revendo tempo como filme ou quadro”⁴⁵. Como amostragem, podemos destacar, citados reiteradamente ao longo da vasta obra: o poema (cf. “Arco”, de *O Pianista, OP*, p. 186) e as suas formas⁴⁶ (a elegia, a canção, a litania, o sonetinho), as estrofes (“tercetos”, os “quartetos”⁴⁷), o verso⁴⁸, as “Palavras” e “o soluço das palavras”⁴⁹, o adjetivo⁵⁰, o som (“da linguagem” e “do verso”⁵¹, a fala, a voz e a boca que as produz⁵²), as vogais e as consoantes⁵³, o tema (“O tema único é enfim a morte”)⁵⁴, a imagem⁵⁵; as metáforas, comparações e paráfrases⁵⁶.

Materiais de escrita ou de inscrição/gravação, como o papel (*Rua de Portugal*, p. 289–290), o papiro (*A moeda do tempo*, p. 350), o diorito (estela, pedra ou lápide, *As pedras negras*, p. 210), a chapa de metal (*A moeda do tempo*, p. 347) recebem a ação do criador por intermédio da mão que grava, calcina, fixa, escreve. Dois textos, “A mão escura” e “Gravura” parecem-nos exemplares dessa temática:

A mão escura adere
à parede da casa
A queimadura usa
os artifícios da linguagem clara
A cal ferve na palma desgastada⁵⁷

⁴³ *Idem, Escarpas*, 2010, p. 40. E *Campânula, OP*, p. 150, respectivamente.

⁴⁴ Luis Maffei, A experiência de um poeta vivo: agora, Gastão. Prefácio a *OP*, p. 16 (9-31).

⁴⁵ Gastão Cruz, *Observação do verão*, 2011, p. 28.

⁴⁶ Pela ordem: “Uma elegia”, *Escarpas*, p. 51; a canção, de *Outro nome, in OP*, p. 75–86, com ecos das canções camonianas; a litania, em *Rua de Portugal, in OP*, p. 299; o sonetinho, *Ibidem*, p. 288.

⁴⁷ *Idem, Os nomes desses corpos, in OP*, p. 131; *Crateras, in OP*, p. 253.

⁴⁸ Definição: “é uma zona proibida”, *Hematoma, in OP*, p. 43; tipo: “decassílabo”, por exemplo, *As pedras negras, in OP*, p. 210.

⁴⁹ Título de poema de *A doença, in OP*, p. 72; “o soluço das palavras”, *Teoria da fala, ibidem*, p. 123.

⁵⁰ Título de poema de *As leis do caos, in OP*, p. 202; e ainda *Escarpas*, p. 79.

⁵¹ *Campânula, ibidem*, p. 139; e *Teoria da fala, ibidem*, p. 123, respectivamente.

⁵² *Campânula, ibidem*, p. 140–141. Os lábios, os órgãos da fala, em *Teoria da fala, in OP*, p. 123.

⁵³ Vogais e consoantes (constritivas e oclusivas), no poema “Fonologia”, *Campânula, in OP*, p. 146; o acento das vogais (abertas ou fechadas), no poema “Acento”, de *Escarpas*, p. 30.

⁵⁴ Gastão Cruz, *Repercussão, in OP*, p. 319.

⁵⁵ Poemas “Ficção fixa”, “Vagas”, de *Campânula*, p. 144, e “Imagem”, p. 146.

⁵⁶ Metáforas, em *Órgão de luzes, in OP*, p. 153–154, e no poema “Metáfora”, de *A moeda do tempo, in OP*, p. 334; comparações, em *Órgão de luzes, in OP*, p. 153; Paráfrase(s), poema de mesmo nome, *Teoria da fala, in OP*, p. 122.

⁵⁷ Poema-inscrição “A mão escura”, de *As pedras negras, in OP*, p. 207.

Ourives-gravador era o ofício
do meu avô paterno: sobre mesas
dispersos utensílios buris limas
por entre chapas e, há muito, objectos

acumulados; lembro-o curvado
com a luneta, fixamente olhando
a dura mão que no metal gravava
por encomenda nomes: desenhava com

força as linhas do seu significado
como se para alguma eternidade
ilusória as gravasse, assim o poeta

com o buril inscreve na deserta
chapa do mundo não interpretado
o sentido precário de o olhar⁵⁸

É possível deprender do projeto poético gastoniano o dilema entre a dificuldade de fixar as imagens-memória (“a poesia depende da memória”⁵⁹) do presente imediatamente já passado (“Imagens que passais pela retina / dos meus olhos por que não vos fixais?”, registrado pela *Clepsydra* de Camilo Pessanha⁶⁰) ou do futuro (que, “tão perto já cavava covas”⁶¹) e a vontade de esquecer as imagens trágicas de perda ou “pontos de intersecção entre a vida do poeta e a vida da poesia” que esta “verbalização do choro”⁶² retém: “Imagens que passais pela retina / dos meus olhos por que vos fixais?”⁶³. Enfim, revela o poeta: “Na poesia procuro uma casa onde o eco / existe sem o grito que todavia o gera”⁶⁴. O poema é “casa de escrita”, “pedra negra” ou “constelação” que (e) “moldura” a tempestade do tempo: “Há no poema um sentido violento da forma, que é a marca da imaginação, da visão. [...] O poema, ao alcançar a sua forma e delimitar o seu espaço, a partir do movimento de uma nebulosa que assumirá, no céu noturno, o desenho de uma constelação, sagra-se como regra e conquista o estatuto do caos”⁶⁵.

⁵⁸ *A moeda do tempo*, *OP*, p. 347.

⁵⁹ Título de poema de *Crateras*, in *OP*, p. 260.

⁶⁰ Camilo Pessanha, *Clepsydra*. Edição crítica de Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio D'Água, 1995, p. 102.

⁶¹ Gastão Cruz, *Repercussão*, in *OP*, p. 307.

⁶² *Ibidem*, p. 201.

⁶³ *Idem*, *Campânula*, in *OP*, p. 144.

⁶⁴ *Idem*, *Rua de Portugal*, in *OP*, p. 277.

⁶⁵ *Idem*, *As leis do caos*, in *OP*, p. 204. Cf. ainda *As pedras negras*, in *OP*, p. 210 e 223-224.

E o poeta? “que pensa no poema? / Que sobre o mundo muda o arco do futuro / como um vasto universo inverso ao tempo”⁶⁶.

Como Carlos de Oliveira, um dos “poetas que o interessam mais”, Gastão Cruz, “sentado entre as palavras e traz(endo) / no silêncio da mão uma vara de prata”⁶⁷, ilumina os dias de seus leitores com emoções linguísticas, enquanto “acha[va] / a chave dos seus dias nas palavras”⁶⁸. Ao fazer uma reflexão sobre o seu processo poético, revela-nos: “O poema não é bem o grito, é o eco do grito, mas não existe sem esse grito. Quer dizer: a poesia não é a vida, mas não existe sem a vida. O poema é um som do mundo”⁶⁹. E complementa: “A emoção poética situa-se no lugar misterioso onde a vida se muda em poesia e a poesia conquista a verdade da vida”⁷⁰.

Pelo exposto, o nosso leitor pode inferir que a obra de Gastão Cruz ter sido distinguida com inúmeros prêmios (e outros virão), entre os quais o PEN Clube de Poesia e o D. Dinis, atribuído pela Fundação Casa de Mateus, em 1985, o Grande Prémio de Poesia da Associação Portuguesa de Escritores, em 2002, o Grande Prémio de Literatura dst, em 2005, o Correntes d’Escritas/Casino da Póvoa, em 2009, é uma decorrência mais do que merecida, que atesta a vida (e a vitalidade) da Poesia e aclama, sobretudo, uma vida na Poesia.

⁶⁶ *Idem*, “No poema”, em *Crateras*, in *OP*, p. 251.

⁶⁷ *Idem*, *O pianista*, *OP*, p. 174.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 173.

⁶⁹ *Idem*, entrevista a Maria Augusta Silva, 2004, *op. cit.*

⁷⁰ *Idem*, “Gastão Cruz, *As Leis do Caos*”, Entrevista, *A Phala*, n.º 19, Julho/Agosto/Setembro, 1990.

Eduardo Guerra Carneiro

Ernesto Rodrigues¹

Em 40 anos e 13 títulos – 11 de poesia, entre *O Perfil da Estátua*, 1961, e *A Noiva das Astúrias*, 2001, e dois de crónicas, *O Revólver do Repórter*, 1994, e *Outras Fitas*, 1999² –, Eduardo Guerra Carneiro (Chaves, 1942 – Lisboa, 2004) trabalhou poemas-viagens às poéticas da tradição, para desembocar num *dizer comum*, vigiado e sorridente, a par da geografia sentimental da “Lisboa à Cesário até ao nosso Trás-os-Montes”³, acrescido de “outras veredas da Ibéria” no último livro. Se títulos felizes – *Isto Anda Tudo Ligado* (1970), *É Assim Que Se Faz a História* (1973) e *Como Quem não Quer a Coisa* (1978) – viraram senha e refrão, não menos se nos mostram na leveza da factura e na respiração das obras-primas.

Estamos a vê-lo à banca do *Portugal Hoje* (entre a dezena de jornais e revistas, afora programas de rádio, de que se alimentou), sobrenadando a redacção febril, enquanto bate à máquina *Dama de Copas* (1981): um *hors-texte* de Carlos Ferreira, a abrir *Como Quem não Quer a Coisa*, deixa-nos dele o melhor retrato, atrás dos óculos e do inevitável cigarro. Durante um quarto de século, no aceno sempre amigo, cuidando passos bairro altinos, distribuiu entre raros os versos do pai, Edgar Carneiro (1913-2011) – estreara-se em 1934, mas só publicaria regularmente a partir de 1978 –, por cuja recepção zelava. Vencia algum desencanto, mesmo dilaceramento e calada tragédia, num sorriso solidário regado a álcool. Nos últimos anos, abalançara-se a romance ambientado no Portugal dos anos 40, inacabado, com o suicídio no nascer do ano. Face aos milhares de páginas que o jornalista – repórter, entrevistador, cronista – foi deixando num esquecimento injusto, muito haverá, ainda, a compulsar.

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

² Traduziu Edgar Allan Poe, *Aventuras de Arthur Gordon Pym*, Lisboa: Editorial Estampa, 1972, e prefaciou Glória de Sousa, *Rosalume*, Lisboa: Signo, 1990.

³ Cf. E. R. [Ernesto Rodrigues], “Carneiro, Eduardo Guerra”, in Ernesto Rodrigues *et alii* (coord.), *Dicionário de Literatura – Actualização*, volume 1, Porto: Figueirinhas, 2002, p. 187.

Ainda finalista do Liceu de Vila Real, apadrinhado em badana por António Cabral, que o enfileira “na continuação do movimento surrealista”, estreia-se na Col. Sílex, dirigida por Casimiro de Brito. Epigrafa-se com Eugénio de Andrade – “[...] É urgente o amor, é urgente permanecer.” –, duplo propósito em que errou vida fora (no sentido de vaguear e falhar), à imagem dos lugares entre Europa e África que rememora e dos jornais por onde passou. Contido, verbalmente seguro, impõe-se aquela urgência; e, a par do precário surrealismo de algum “sol verde”, descobre-se preocupação política e existencial, “quando arrastar ferros é triste condição”. Molda-se, entretanto, no cadinho vila-realense da revista *Setentrião* (de cujo n.º 2-3, Julho de 1962, é um dos coordenadores) e comparece na *Antologia da Poesia Contemporânea de Trás-os-Montes e Alto Douro* (1968), organizada por Carlos Loures.

Saltando de Faculdade de Letras sem concluir o curso de História, junta boémia e novos títulos: se *Corpo Terra* (1966) denuncia uma pertença, fusão, um lugar onde, *Algumas Palavras* (1969), desde o poema que dá título à obra, inscreve atitude doravante recorrente, oficinal, atenta sobretudo aos nomes: “Algumas palavras são mais que o som. / Soltam-se delas lâmpadas, por vezes gritos.” É um passo para a enumeração – veja-se “O pó nos passeios” –, que se derrama numa já livre escansão, memória das coisas simples em primeira e terceira pessoas, a não rara emergência de um tu, e vocábulos também cindidos, no poema-título “Isto Anda Tudo Ligado”:

[...]

O feijão cresce no nariz (o quarto das
traseiras, a boneca de louça despedaçada,
a bola amarela, o guarda-chuva da mãe,
os vidros da Escola pintados de branco,
aqui e além um espaço visível, pessoas no
passeio em frente, um enorme domingo
de pasmo sem tempo).

De novo olha o mapa-cor-de-rosa onde es-
creveu anotações a lápis, pensamentos de
ocasião, pequenos insultos. Onde traçou
muitos itinerários – na sua maior parte
banais, fáceis de realizar. De novo abre
o mapa da cidade, suja, cinzenta, ama-
relecida, sem um parque, nem mesmo um
lago, apenas São Lázaro da infância.
E outra cidade (ou a mesma?) com um
ou outro quarto escondido pelas altas ca-
sas, uma rua de domingo, antigos meses
de Outubro numa Coimbra para sempre

ligada a mistérios (mais tarde a harmonia – sofrosiné em grego).

Seguro, por exemplo, o teu ombro esquerdo. Podes sorrir e dizer qualquer coisa. “*O último eléctrico. Alguns bolos e um gelado. Desde as onze.*” Mas, entre as palavras, há súbitos silêncios, um estranho olhar, um fósforo que se apaga, a lembrança de uma infância dourada de palmas e sorrisos – à maneira de Perse.

Onde estás agora? Disseram-me que a tristeza se instalou nas cadeiras da tua casa, nos teus móveis de estilo, entre os lençóis da tua imensa cama. A tua voz ainda soa por entre os meus livros, em alguns discos, no fundo de algumas garrafas. Onde estás agora? Disseram-me que o vento já não afasta os teus cabelos. [...] Lembro o teu corpo como quem recorda um navio ou um poema de Camilo Pessanha.

O feijão é já feijoeiro (as traseiras dos prédios, as escadas de serviço, o que os meus olhos viram, tesouras, cimento, escadas, tanques de lavar a roupa, antes a guerra – Coreia? China? –, botas, o jardim da Estrela em 1949, Naná, a Sonata a Kreutzer, carta em caixotes, a grande solidão, Chiado, Camões, o presépio de madeira).

A atmosfera ideológica e cultural sessentista (“botas” era Salazar...) ainda recorre à intentona de Beja (Dezembro de 1961) evocada em *É Assim Que Se Faz a História* (1973); mas, cada vez mais elíptico e sincopado na prosa dos versos, ressaltam pinceladas alusivas de difícil alcance (tanto um Saint John Perse, Zola, Tolstoi, como, agora, a laranja kubrickiana, o *Blow-up* de Antonioni, o [António] Gancho), um transvase de leituras e filmes em distanciada terceira pessoa (“Traduz capítulos de Arthur Pym.”), singrando nos interstícios de outra memória. Não a descaso, faz três versos com “Carlos / de / Oliveira”, ao inaugurar “As Idades do Poema”: não só sinaliza a convergência de uma poética, mas a

limpeza de “labirinto duro de roer” em “Convite ao Leitor”: “Estás disponível?” As paisagens variam, do trivial em bairro lisboeta às áfricas de perdição.

Tanto descentramento é a retomada busca de um lugar, e de uma voz, que deriva em exercícios visuais inconsequentes em *Como Quem não Quer a Coisa* (1978). Salva-se “Prefácio a uma homenagem a Cesário Verde” – “As clarabóias deste lado da cidade acendem-se mais cedo,” –, e nem diz com o ataque de Vítor Silva Tavares, em nota introdutória, aos “kristévicos, lacânicos, bárticos” do macaqueador tempo lusitano, se a resposta foi rebaixar a linguagem por graça concedida em Abril de 1974.

A unidade de tom e timbre far-se-ia regra nas linhas breves de 1981. Vinte anos depois, firmava a sua voz.

Contra a Corrente (1988) já respira o ar das obras-primas, tal a limpeza das evocadas vivências e o apurmo do verso nascido de ciência certa.

Faz-se uma primeira leitura denunciando a complexa arte poética: domínio perfeito dos encavalgamentos, o que logo favorece uma velocidade; teoria da rima, que define associações tímbricas; concurso da prosódia, devida ao soneto – mesmo se se trata da cesariana “prosa danada destes versos / em sonetos que o não são, por não o querer” – no que, por derradeiro, se articula uma particular melodia. É importante saber ler, todavia, esta voz sotoposta a uma realidade formalmente incompleta, que abre, qual índice ou alerta, por soneto reduzido a estrofe única: onde não é possível discriminar catorze unidades de sentido, eles desdobram-se ou constituem-se em séries; do mesmo pé, suscitam novos efeitos na relação entre as sílabas métricas; e, mais evidente ainda, as quebras na rima externa ganham rara flexibilidade na profusão de assonâncias e seus jogos de espelhos. Teremos, pois, assomos do velho refrão; reiterações vocálicas clareando e tornando mais viva a memória; aliteraões consonânticas e, dir-se-ia, lexemáticas, onde a palavra-rima ora compõe (clara / clarabóia), se recompõe (vida / comovida), decompõe (solto / sol) ou cria a, entre tantas, figura da epêntese (destino / desatino). Enquanto este inventário mínimo corrobora a mestria de oficina lírica, alfobre de tradições e propostas que outros deitam às urtigas, ele circunscreve, igualmente, um império de aparências, do qual o artista quer evadir-se para o “reino além”, simulado nas harmonias envolventes da vigiada escrita, e cujas voluntárias fissuras nos precipitam em segunda leitura.

Nesta, a embriaguez da recordação tem momentos altos num Baudelaire de absintos ou no Apollinaire de *Alcools*. Com a série “Álcool”, inaugura Guerra Carneiro este novo ciclo na sua produção, em que, na senda camoniana e sob legado platónico, o bebedor – mais diurno que nocturno – se transforma já na coisa bebida. Pessanha é discreta referência, a exemplo de Pessoa por interposto Ricardo Reis na história antiga dos xadrezistas, ou Nuno Bragança. Em todos, a irascibilidade do texto no qual se reunifica o sujeito.

Interessante é, assim, não a frequência de termos e contextos que denotam um estado físico; antes, pelo contrário, o processo de descida, mais ou menos activado, que toda a memória impõe (à infância transmontana, às admirações literárias, aos amigos, ao inanimado...). Nesse transe, vai sucedendo o movimento inverso, ascensional, eufórico, de rasgos místicos até, que nos obrigam à calada expectativa do que Eduardo Guerra Carneiro nos poderia ainda proporcionar. É a passagem “desta aparente realidade” para regiões superiores, paulatina e subtilmente contra a corrente, que constitui o âmage do percurso, bastando colocar lado a lado as imagens do campo semântico dos cimos e das alturas – figurações, acaso, de um céu onírico – para nos darmos conta de sede inquieta na garganta: álcool identificado ao Sol, subida aos montes do Nordeste, o alto canto das aves, o exercício da trepadeira, etc.:

Contra a corrente subimos os rios
à procura do lugar onde os sonhos
nascem.

Vários modos de estar, ser, ir contra a corrente, quedam explicitados neste limiar programático. Ficou dito aquele desvio quanto ao soneto e problemas afins. Podíamos acrescentar as indicações cénicas no acto da redacção: “À pressa / avias este verso anti-alcoólico.” Iguamente, a situação de leitor avisado, há muito cúmplice em nomes e admirações da sua própria geração: “um luar intenso, desses de romance.”

Já focámos nomes maiores que são inspiração, oferecendo outras frases que o poeta cita sem vergonha. Particularmente grato é o universo linguístico da região transmontana e o que aí se preserva de meninice e suas palavras: pirilampo, esteva, ferreiro, fole, carro de bois, estadulho, socos nos pés, guerras de águas e sacholadas, lameiro, estrume, tulhas, bilharda, as corridas em Vila Real, a neve incendiada.

Contra a corrente, ainda, temos esta poesia de boa vizinhança, outras vezes doméstica, redigindo a geografia do Príncipe Real ou contando do filósofo Agostinho da Silva a dar de comer ao gato. Eram condóminos na Rua do Abaracamento de Peniche, em cujo pátio de entrada tombou corpo. Reunimos a imagem do poeta forcejando em duas andaduras – isto é, senhor de um cantinho na longa tradição nacional pelo que tem de ciência poética e adaptador do estro ao comezinho – nas apóstrofes que lança, quer à cantiga (veja-se ainda Camões), quer à trepadeira, cujos “requebros / vegetais” funcionam também socialmente. O duplo sentido dos movimentos oblíquos relevados (assim da garrafa vertendo) acompanha-se nos desenhos de Carlos Ferreiro.

Em 1990, sob proposta editorial, Eduardo Guerra Carneiro dividiu *Profissão de Fé* – com redacção em Espinho, Ponte das Barcas e Lisboa, nos anos de 1988 e 1989 – em Livro Um e Livro Dois.

Aquele contém uma exposição de “Aquarelas” e alguns “Exercícios de Misoginia” que retomam, com um fôlego métrico mais leve e correntio, os conjuntos “Paisagens” e “Retratos” de *Contra a Corrente*. Ou seja: insistindo em poemas monostróficos de catorze versos (sonetos, se quisermos, de rimas finais brancas – que não internas –, o que é de somenos numa arte acostumada ao tom recto e a um ritmo de sincopada melancolia), presentificam-se instantes, lugares e amigos desvanecidos, quais micro-histórias do coração que nos oferecem esta voz entre suspensão e contemplativa.

É o poeta já nosso conhecido, que nunca perde de vista aquela “homenagem a Cesário Verde”, mas sem ofuscar o sujeito da desordem, porque excessivo e a deslado, ou esse toque tão eduardino do familiar: “Mas, Jorge, o que lá vai, lá vai!”.

No entretempo, reduziu a citação de autores e respectivas letras, entrando mais pela referência da cor; e permanece a evocação do passageiro – marcado no trânsito de mulheres e de jogos paronímicos – com que, em felicidade, melhor se acentua o “amoroso discurso”, ainda tomado pela discreta sobrevivência de gatos e solidão, fiel transunto do artista.

Com o Livro Dois algo muda. É como se passássemos de impressão fugidia e das intermitências do coração aos lanços de alma e à expressão de um sentimento do vazio que se identifica com a morte. Nisto repousa o ser da escrita, cuja fé cresce (e, dentro dos catorze versos, até estroficamente se altera) à medida “deste sentimento estranho”:

Escrevo, assim, convicto,
num estado semelhante já ao pó,
mas em lava ardente procuro
a maneira ainda de incendiar.

Esta *maneira* acerta num *propósito de discurso* (*Contra a Corrente* fechava com título-citação de Eudoro de Sousa – “A poesia é uma contínua invenção da linguagem”), que, logo ao quinto verso, é “fito de amor” (ambigüização daquele termo). Quando, pois, no derradeiro poema nos fala de “fragmentos / de amoroso discurso”, a anteposição do adjectivo, sendo *charge* em quem parece não estimar “kristevéticos, lacânicos” e mormente “bárticos”, faz entrever a relação do poeta com o seu oficiar (ou ofcinar), neste Livro visivelmente dilacerado, em especial nos sete “Fragmentos de uma elegia”.

Se, antes, a memória coava as personagens, agora, coalha na imagem de um ciclo que também é o do sangue. Ao poema atomizado no presente da escrita sucede narrativa de um vazio em escrita no passado. Além, evocava-se; no Livro Dois, invoca-se. O poeta não deixa de, no termo da jornada, e uma vez mais, reflectir sobre os próprios meios de escrita e vida; mas acreditamos que a

amorosidade do efémero expressa no Livro Um (que autonomizava cada soneto) se transmutou em corrente de balada e paixão de alma, qual nova forma que a memória escolheu para amar.

Ainda que na regular forma, sentimos que Eduardo Guerra Carneiro foi de transfigurar esta na sua descida aos infernos. A qual dos 'livros' daria sequência? que direcção – se pelo vário e disperso, se pela reconcentração – tomaria a sua obra?

Entretanto, a dúvida desenrola-se no acto de aguçar o lápis, cujo bico, já nervoso, parte e de novo roda em “aparas cheirosas” onde “talvez esteja o miolo do poema”. Com este lixo abre e fecha a décima colectânea (*Lixo*, 1993): sendo matéria do discurso, enquadra e metaforiza este, inflamando outros materiais igualmente pobres e íntimos, como se o artista actuasse “no caldeirão a misturar ouro e vulcões”.

A diligência lembra vários autores, caso de Hemingway – o “americano” referido no texto –, esquivos ao drama da página em branco. De facto, é a inspiração que se aguça e logo chameja, comunicando a um domínio lexical de semas negativos e baixos a euforia dos reflexos e explosões douradas:

Volta, pois, a essa lixeira,
mistura de sentimentos esquecidos:
as estrelas ainda brilham lá no fundo.

A apreensão desse, afinal, “ouro escondido” salta no contraponto, ou assumida incomodidade, entre os “lameiros da infância” e uma civilização triplamente desconcertante: os outros, mesmo quando era “a outra”, somam à indefinição; a autoridade, configurada nos padres, perdeu o dom da comunhão; e a “canalha” cresce, ameaça, seja “fouce a fouce”, seja nas lojas urbanas, em registos inesperados de um poeta que, sem jamais ceder a emanações neo-realistas, alerta e profetiza.

Mas o seu propósito não visa a decomposição. Assim, aquele primeiro universo recompõe-se como um sucinto dicionário de derivações (algumas só aparentemente impróprias, do género ‘sal / salvador’), paronímias, aliterações (dominante líquida), analogias. Demonstra-se como, nesse reino primordial, do cangaço chegamos à aguardente, outro sabor a fogo; como, com excrementos, palha, barro ou adobe – elementos da componente aurífera –, se ergue um bairro; como, em resumo, “o que tu lixo julgavas era ouro”.

Neste sentido, é, se quisermos, obra de *tese*, solidamente architectada em dois novos ‘livros’ de duas partes cada: além, estrofes de 14 versos (num só caso, 13) e sete versículos finais transfigurando-se, aqui, em septetos encantatórios e na decisiva opção por motivos ao alcance da simplicidade que animaram Ruy Belo e o memorado António Reis, cineasta, também, da memória transmontana

e fador de *Poemas Quotidianos* ora directamente interpelados. Ao realizador de *Trás-os-Montes* – (1976) dedica uma das crónicas cinéfilas de *Outras Fitas*, entremostrando o ambiente do Porto, onde se conheceram. Vários tipos de interlocução transitam nas dispersas vozes em itálico destes versos.

Ressuma, pois, um solidário optimismo que o título não supunha; algum desencanto vem debelado pelo tom geral; opções e referência iluminam-se na pira formalmente rigorosa (ou jeito de aparar – florir – a mão, como sugerem as vinhetas de Carlos Ferreiro).

Seguiram-se dois títulos cronísticos, qual antecâmara à ficção por acabar. Em 1999, fecha-se a paixão geracional dos anos 60 pelo cinema, com o sujeito rememorando-se, ainda, em terceira pessoa, mas também a contar os caracteres do texto (“A poesia da terra”), inscrevendo-se no presente, na grilheta do trabalho. Marcava-se fortemente o que *Lixo* anunciava e reforçara *O Revólver do Repórter*: uma existência, enfim, entre regularidades – do espaço escrito, soneto ou crónica, ao espaço civilmente vivido entre a Praça do Príncipe Real e a Rua do Diário de Notícias, no Bairro Alto –, onde se impunha o húmus da infância (ver, de 1994, “Árvore”, “Natal”, etc.) e sobrevinha aquele sorriso eternamente magoado.

A *Noiva das Astúrias* dificilmente acrescentaria às alturas de 1988 e seguintes. Entre desencanto (“Jazes, poeta, em teu discurso / pífio quando tentas poéticas / alheias.”), comportava uma promessa, senão mau prenúncio:

Rebobina então do fim para o princípio.
Projecta o filme, que outro já ele é.
Mistura príncipe e princesa e às Astúrias regressa,
do passado. Mas sabe bem que o sonhador
sonhado pode estar além no muro.
É isso: recomeçar do nada, o tal bordado.

A passagem ao romance da *sua* primeira década isso indiciava. Pelo contrário, acentuado retraimento convivial e um fim trágico amputavam obra que *não* recomeçava. “Auto-retrato” de 1988 talvez nos dê a chave, fracassado aquele projecto epigrafal de 1961, “É urgente o amor, é urgente permanecer”:

Quantas horas não choras a pensar
em ti – quando ando, desando
neste viver sem mim.
Quantos anos sem tino. De mim
este cantar desencantado – assim.
[...]
Finges, desarmas, com teu gosto azedo. Procuras,
já vives, nas verdes veredas. Mas não sabes,
nem queres, do teu ao meu, essa coisa
chamada amor.

A ficção de António Lobo Antunes: o romance no fio da navalha

Ana Paula Arnaut¹

“Escrever é ouvir com força”. Continuar a ouvir o já ouvido”.

António Lobo Antunes

“Diz-se que anda (andou?) por aí. Todos falam dele, mas nunca ninguém o viu: é o unicórnio do século”.

Matthias Politycki

Como já escrevemos em outra ocasião², o termo Post-Modernismo encerra em si as potencialidades de um verdadeiro *puzzle* hermenêutico. Não cabendo embora no âmbito deste texto traçar o panorama histórico e conceptual da designação, não podemos, contudo, deixar de registar que a falta de consenso em torno do seu uso se situa, em primeiro lugar, no estabelecimento de fronteiras relativas às áreas a que se reporta. Daí a utilização quase sempre sinónima dos termos Post-Modernismo e Post-Modernidade, independentemente da referência à Literatura (domínio para o qual preferimos o primeiro) ou a uma determinada época histórica e social. Em segundo lugar, a dificuldade reside na delimitação *a quo* de ambos os períodos. Em terceiro lugar, e intrinsecamente ligado ao ponto

¹ Universidade de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa.

² Ana Paula Arnaut, “Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo”, in *Via Atlântica*, n.º 17, 2010, p. 130-131 [129-140] (cf. *idem*, *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*, Coimbra: Almedina, 2002, p. 23-76).

anterior, põe-se a questão das relações estabelecidas com o passado: continuidade? ruptura? continuidade e ruptura?

Finalmente, e sem pretendermos esgotar a lista de problemas levantados, encontra-se a indagação simultânea sobre a *bondade* e a validade da instauração do(s) novo(s) paradigma(s), cuja designação, para alguns, não é mais do que “um hífen cercado por uma contradição”³, ou, de acordo com Matthias Politycki uma espécie de unicórnio do século: uma criatura de que todos falam mas “nunca chegou a ser muito vista pelos deleitosos bosques [literários] portugueses”⁴.

Seja como for, aceite por muitos, repudiado, talvez, por um número consideravelmente maior de escritores e ensaístas, o Post-Modernismo é, como afirma Fredric Jameson, um termo que não podemos deixar de usar. E no que respeita à Literatura Portuguesa, é hoje relativamente consensual que o seu início deve ter como ponto de referência a publicação de *O Delfim*, de José Cardoso Pires, em 1968. Com efeito, é nas páginas desta obra que confluem, ainda que por vezes em embrião, as principais marcas estéticas, e também ideológicas, do que, na esteira do movimento originário dos Estados Unidos, se consubstancia como uma diferente maneira de fazer e de entender a arte literária.

Da *nova literatura* sobressaem os seguintes aspectos: a mistura de géneros e a decorrente fluidez genológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios metaficcionais, já presentes em romance cómicos e satíricos do século XVIII⁵ mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à reescrita da História⁶. Sublinhe-se, a propósito do modo como se processa a recuperação do passado, a imposição da paródia como elemento de fundamental importância para a deslegitimação das grandes narrativas⁷ que, num entendimento que nos parece pertinente, estendemos a códigos genológicos e periodológicos.

³ Charles Newman, *The Post-Modern Aura. The Act of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston: Northwestern University Press, 1985, p. 17.

⁴ *Apud* João Barrento, “A razão transversal – *requiem* pelo pós-moderno”, in *Vértice*, n.º 25, Abril 1990, p. 31 [31-36].

⁵ Wayne Booth, “The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction Before Tristram Shandy”, in *PMLA*, vol. LXVII, n.º 2, Março, 1952, p. 165, 168, 180 [163-185].

⁶ A máxima *non nova, sed nove* (não coisa nova, mas de uma nova maneira), num efeito semelhante a uma manta de retalhos, parece ser, pois, a melhor forma de ilustrar a sensibilidade que se tem vindo a impor no panorama literário português. Esta imposição não implica, contudo, o desaparecimento de cultores de práticas romanescas afins de linhagens tradicionais, ou seja, de práticas romanescas (e também poéticas) tributárias tanto dos grandes *clássicos* do século XIX quanto dos mais recentes Teixeira de Pascoaes, Aquilino Ribeiro ou Raul Brandão, entre outros.

⁷ Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*, Trad. José Bragança de Miranda, Lisboa: Gradiva, 1989, *passim*.

À semelhança do que sucedeu na constituição de períodos literários anteriores, também neste caso a implementação da novidade se traduz, de modo inevitável, em diferentes práticas de escrita, de acordo com o estilo e com as intenções de cada autor, tornando-se válido e aceitável pluralizar o termo e o conceito em apreço: Post-Modernismos e não somente Post-Modernismo⁸. De acordo com o exposto, não nos parece difícil aceitar que a ficção antuniana se insere, claramente, no âmbito do que Raymond Federman classifica como Post-Modernismo celebratório⁹, consubstanciado na apresentação de universos narrativos (aparentemente) desordenados, porque não obedecem ao tradicional conceito de narratividade e porque se constroem através de longas e imbricadas frases, verbalizações delirantes, repetições, montagens ou colagens de discursos variados.

À enorme variedade de jogos metaficcionalis quase sempre levados ao extremo alia-se, ainda, uma peculiar apetência por registos linguísticos que, afastando-se do conceito canónico de belo literário (na linha, aliás, de certos modernistas), procuram estreitar o fosso entre as chamadas cultura de elite e cultura de massas¹⁰. Não deixa de ser curioso, porém, que este é, justamente, um dos aspectos que tem levado mentalidades literárias mais conservadoras (referimo-nos quer ao leitor comum quer ao leitor especializado) a menorizar a ficção de António Lobo Antunes.

A título de ilustração, e apesar do êxito alcançado pelas primeiras obras do autor, recordamos o artigo “Lobo Antunes e os sete pecados mortais”, de Clara Ferreira Alves. O artigo, sobre *Auto dos Danados* (1985), romance galardoado, não sem polémica, com o Grande Prémio da APE, aponta como “pecados mortais” “a acumulação de comparações a torto e a direito”, a “imperfeita interligação da acção e digressão”, “as imagens”, consideradas de “mau gosto”, a “técnica de narração”, o “Excesso a todos os níveis” e a banalidade da “referência cine-

⁸ Dado que a implementação do novo se traduz, ainda, em relações simultâneas de oposição e de permanência de características já existentes em passados mais ou menos próximos ou mais ou menos remotos (e em estreita aliança com uma sempre subjectiva sensibilidade linguística), julgamos preferível recorrer ao prefixo ‘post-’, em detrimento do comum ‘pós-’. Este parece apontar, de forma demasiado linear, para a ideia de ‘algo que vem depois de’, isto é, de alguma coisa que se institui com a marca de um corte absoluto, profundo e radical, em relação ao que o antecede. Por contraste, o prefixo latino sugere-nos uma amplitude relacional com vários passados que, de modo diverso, ecoarão no futuro que é, agora, o nosso presente.

⁹ *Apud* Hans Bertens, “The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism: An Introductory Survey”, Douwe Fokkema e Hans Bertens (eds.), in *Approaching Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1986, p. 47-48 [9-51].

¹⁰ Cf. Leslie Fiedler, “Cross the Border – Close that Gap: Post-Modernism”, in Marcus Cunliffe (ed.), *American Literature Since 1900*, London: Penguin, 1993, p. 329-351. Sobre a importância da simplificação da linguagem na aproximação do escritor ao público leitor, cf. Francis Utéza, “Le point de vue de l’écrivain”, in *Quadrant*, 1984, p. 151 [147-156].

matográfica”¹¹. Respeitando embora o juízo formulado, não podemos deixar de sublinhar a nossa discordância: onde a jornalista vê imperfeição, excesso, banalidade, mau gosto, vemos uma tentativa de afastamento de conceitos e práticas romanescas canónicas, ou se preferirmos usar as palavras do próprio autor, vemos uma manifesta vontade de “mudar a arte do romance”¹².

Integrando-se, em termos englobantes, no espírito post-modernista, esta assumida vontade de mudança conta, ainda, com outros aspectos que contribuem para o facto de a escrita antuniana exigir novas competências de leitura e, em paralelo, o alargamento, a reformulação, do conceito de romance (e também do de Literatura), que já não respeita, já não pode respeitar, exactamente as mesmas regras que o caracterizaram no passado mais ou menos próximo.

Referimo-nos, agora, em estreita articulação com o exercício do conceito de narratividade e com as suas implicações na (complexa) articulação da narrativa, e, por conseguinte, no acto de ler, à problemática do tratamento da categoria tempo. Entendendo a narratividade, numa curta definição, como a representação de totalidades cronologicamente orientadas, de acordo com procedimentos que permitem ao leitor observar a linearidade da representação dos factos, apesar da existência de analepses ou de prolepses¹³, julgamos poder afirmar que, no caso de António Lobo Antunes, a obediência (tradicional) a uma dinâmica temporal de princípio, meio e fim, é substituída por micro-linhas narrativas cujos sentidos, apesar de dispersos (ou muito dispersos) acabam por encontrar uma lógica interna, interligando-se de modo coeso e coerente¹⁴.

A crescente dificuldade de leitura que esta dispersão provoca é intensificada pelo uso sistemático e progressivo de várias vozes, isto é, pelo constante recurso à polifonia. Cada uma das vozes recupera pequenas porções, pequenos fragmentos de experiências de vida, pessoais ou alheias, assim tornando a narrativa mais e mais complexa. Tão complexa que, com frequência, se torna, de facto, muito difícil determinar a voz que fala. Estas vozes, estas perspectivas facultadas por outros tantos narradores, constituem movimentos laterais, muitas

¹¹ Ver Ana Paula Arnaut (ed.), *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa como Quer*, Coimbra: Almedina, 2011, p. 40-44. Sobre a polémica, ver *ibidem*, “Grande Prémio do romance e novela da Associação Portuguesa de Escritores (1985)”, p. 45-55.

¹² Ver María Luisa Blanco, *Conversas com António Lobo Antunes*, Trad. Carlos Aboim de Brito, Lisboa: Dom Quixote, 2002, p. 66 e 125. Sobre este assunto, ver, Ana Paula Arnaut, “A escrita insatisfeita e inquieta(n)te de António Lobo Antunes”, in Felipe Cammaert (org.), *António Lobo Antunes: a arte do romance*, Alfragide: Texto, 2011, p. 71-88.

¹³ Ver Carlos Reis e Ana C. M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 5.ª ed., Coimbra: Almedina, 1996 (“Narratividade”).

¹⁴ Ver, a propósito, Ana Paula Arnaut, “O Arquipélago da Insónia: litánias do silêncio”, in *Plural Pluriel, Revue des cultures de langue portugaise*, n.º 2 automne-hiver, 2008 (<http://www.pluralpluriel.org>) (http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=128:o-arquipelago-da-insomnia-litanias-do-silencio&catid=52:numero-02&Itemid=55).

vezes movimentos retrospectivos, que fazem com que o tempo alargue para os lados, como uma teia, e não para a frente, como se as personagens, e os leitores com elas, vivessem em tempo e em espaço indefinidos, apesar das referências existentes.

O *problema* parece ser, portanto, que, por oposição ao romance tradicional, em que tudo parece estar nos lugares exactos, de acordo com o sentido que encontramos no real em que vivemos, no romance antuniano a sensação com que se fica é a de fragmentação, sempre e naturalmente labiríntica. Para esta impressão contribui, por exemplo, em alguns romances, a alternância entre a letra redonda e em itálico, num *diálogo* que não corresponde necessariamente a diferentes interlocutores. Assinalem-se ainda, também com diferente grau de incidência nos romances dos vários ciclos, a elipse lexical, suprimindo uma ou duas letras ou suprimindo toda a palavra e, entre outros aspectos, o recurso ao desmembramento de frases e a suspensões semânticas (frases entrecortadas por falas de outras personagens ou por comentários da voz que fala, num jogo que pode ou não envolver parêntesis e, mais uma vez, itálicos)¹⁵.

Não tendo facilitada a decifração da(s) história(s), o leitor é obrigado a assumir o papel de detective, procurando pistas que lhe permitirão ligar as várias vozes, as várias histórias e, assim, compreender a totalidade do texto. O mesmo sucede no que diz respeito à caracterização das personagens, já que a sua (re)composição exigirá, mais uma vez, a activação da capacidade imaginativa do leitor, através da recolha de elementos que, dispersamente, vão sendo facultados pela própria personagem ou pelas múltiplas vozes que a ela se referem¹⁶.

Cumprе salientar, porém, que, apesar de tudo, o grau de exigência varia de livro para livro, ou, antes, em termos mais gerais, de ciclo para ciclo. Assim, os romances que constituem o ciclo de aprendizagem (ou autobiográfico), *Memória de Elefante* (1979), *Os Cus de Judas* (1979) e *Conhecimento do Inferno* (1980), são, provavelmente, de mais fácil leitura do que os do 2.º a 5o.º ciclo: o das (contra-)epopeias, em que o país é a personagem principal (*Explicação dos Pássaros*, 1981, *Fado Alexandrino*, 1983, *Auto dos Danados*, 1985, *As Naus*, 1988); o de Benfca, com acções localizadas no Bairro com o mesmo nome (*Tratado das Paixões da Alma*, 1990, *A Ordem Natural das Coisas*, 1992, *A Morte de Carlos Gardel*, 1994); o do poder e do exercício do poder em Portugal (*O Manual dos*

¹⁵ Ver, Ana Paula Arnaut, *António Lobo Antunes*, Lisboa: Edições 70, 2009 ("Apresentação", p. 41-46).

¹⁶ Sobre a questão da personagem, em geral, ver Ana Paula Arnaut, *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes. (In)variantes do feminino*, Alfragide: Texto, 2012, p. 41-42. Em *Conversas com António Lobo Antunes*, Lisboa: Dom Quixote, 2002, p. 183, da autoria de María Luisa Blanco, António Lobo Antunes afirma o seguinte: "Não descrevo os personagens, apenas algum detalhe, o cabelo as mãos, algo assim, porque a descrição limita-me. O leitor tem de imaginar os personagens. Nem sequer gosto de lhes dar nomes porque do ponto de vista literário e narrativo também me parece limitador".

Inquisidores, 1996, *O Esplendor de Portugal*, 1997, *Exortação aos Crocodilos*, 1999, *Boa Tarde Às Coisas Aqui Em Baixo*, 2003) e o das contra-epopeias líricas (*Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, 2000, *Que Farei Quando Tudo Arde*, 2001, *Eu Hei-de Amar Uma Pedra*, 2004, *Ontem Não Te Vi Em Babilónia*, 2006 e *O Meu Nome É Legião*, 2007)¹⁷.

O romance *Boa Tarde Às Coisas Aqui Em Baixo* deve ser deslocado para o 4.º ciclo, tendo em conta, não apenas, que só assim se cumpre o projecto da tetralogia anunciado pelo autor¹⁸, mas, essencialmente, porque o(s) seu(s) *enredo(s)* se encontram mais estreitamente relacionados com o tema do poder e do exercício do poder do que com o carácter mais íntimo dos romances do 5.º ciclo, caracterizados, em termos gerais, pelo uso de uma linguagem mais intimista, com as consequentes implicações nas ambiências presentes nas obras.

Isto não significa, ressalve-se, que as obras das fases anteriores não evidenciem marcas de intimismo. A questão é que, nestes, essa expressão íntima não se sobrepõe a outros interesses e objectivos. A saber, respectivamente, à duplicação-apresentação de momentos da sua vida; ao desejo de fazer de Portugal a sua personagem principal; ao retrato, a várias cores, da vizinhança em que cresceu; e à denúncia dos vários tipos de atrocidades causadas pelas múltiplas faces do poder. Depois de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* estes aspectos subordinantes tornam-se subordinados à expressão dos mais recônditos e obscuros sentimentos das personagens, assim instalando uma nova dinâmica de predominância temática. Mas uma nova dinâmica que, tendo em mente, a típica apetência de António Lobo Antunes pela subversão a vários níveis, nos leva a acrescentar o prefixo contra- na designação do 5.º ciclo.

Desta forma, em primeiro lugar, o jogo subversivo encontra-se de imediato presente na aliança, tão post-modernista, entre géneros diversos; no caso, entre o épico e o lírico: a narração de acontecimentos sublimes e heróicos, protagonizados por um povo ou por uma personagem vs a exteriorização do mundo interior. Em segundo lugar, podemos também apontar a ausência da chamada distância épica¹⁹, ou a diferença entre a forma de expressão implícita a estes conceitos e a usada pelo autor (a prosa e não o verso). Em terceiro lugar, mas não menos importante, já que explica por que é que o prefixo contra- deve ser usado, a subversão existe porque, em oposição ao que sucede nas epopeias, não se pro-

¹⁷ Sobre os ciclos de produção romanesca, ver, Ana Paula Arnaut, *António Lobo Antunes*, ed. cit. p. 18-36. Ver, ainda, entre outras, as entrevistas a Rodrigues da Silva, "A confissão exuberante" [1994], ou a Francisco José Viegas, "«Nunca li um livro meu»" [1997], in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, Coimbra: Almedina, 2008, p. 214-215 [209-226] e 281 [281-304], respectivamente. O terceiro ciclo conta, ainda, com a publicação do conto *A História do Hidroavião* (1994).

¹⁸ Ver Francisco José Viegas, entrevista citada, p. 281.

¹⁹ Sobre o assunto, ver Ana Paula Arnaut, "A escrita insatisfeita e inquieta(nte) de António Lobo Antunes", in Felipe Cammaert (org.), *António Lobo Antunes: a arte do romance*, Ed. cit., p. 83.

cede ao enaltecimento de nenhuma acção grandiosa de grandes heróis e também porque, no limite, e de acordo com a aliança proposta (entre épica e lírica), não existe nenhuma celebração de pensamentos ou de acontecimentos sublimes ou magnificentes. Pelo contrário (como, aliás, sucede nos outros romances), as personagens são indivíduos singularmente comuns (e não superiores); às vezes, se não a maioria das vezes, são indivíduos singularmente grotescos e sórdidos, assombrados pela incapacidade de fugir a presentes sem futuro ou a passados sem presentes.

No que diz respeito aos romances publicados depois de *O Arquipélago da Insónia*, considerámos já que este título deveria inaugurar um 6.º ciclo, na medida em que nele se consubstancia o início efectivo da procura de um livro em que o silêncio seja completo. Um livro perfeito, porque silencioso, porque limpo de excessos a vários níveis (e, por isso, julgámos adequada a designação de ciclo do silêncio), mas sem que a *limpeza* implique uma redução da dimensão poética que o autor também procura²⁰. Constituído, ainda, portanto, por *Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?* (2009), *Sóbolos Rios Que Vão* (2010), *Comissão das Lágrimas* (2011), *Não É Meia Noite Quem Quer* (2012) e *Caminho Como Uma Casa Em Chamas* (2014)²¹, este mais recente ciclo evidencia diferentes modos de mostrar os sentimentos e as emoções e, também, uma substancial redução de procedimentos narrativos responsáveis pela complexidade formal, como a polifonia, e, por conseguinte, causadores da (re)conhecida dificuldade de leitura da ficção antuniana²².

²⁰ Em várias entrevistas o autor confessa a frustração de não ser (de não conseguir ser) poeta. Ver, por exemplo, "António Lobo Antunes, de paixão à prova", entrevista a José Jorge Letria [1990], in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., p. 132 [129-136] ("se tenho inveja de alguns poetas é porque gostava de escrever como eles. Nem é bem inveja, é só um desejo de escrever também assim"). A única tentativa poética resultou no livro *Letrinhas de Cantigas*, publicado em 2002.

²¹ Relativamente aos romances *Da Natureza dos Deuses* (2015) e *Para Aquela que Está Sentada no Escuro à Minha Espera* (2016), apesar de ser possível enquadrá-los nas linhas que apontámos para a constituição do 6.º ciclo, a verdade é que a eles presidem algumas particularidades temáticas (a presença acentuada de uma ideia de fim de vida, por exemplo) e formais (recuperação de diversas estratégias de composição romanesca intensamente geradoras de entropia) que, acaso sejam comprovadas pela publicação de um próximo título, talvez nos permitam delimitar uma nova fase.

²² Assinale-se que esta fase mais recente pode ser caracterizada por um outro aspecto curioso: se, como sublinhou Carlos Reis, "diferentemente de muitos outros escritores, Lobo Antunes vem do romance para a crónica (e não o contrário)" ("Os domingos cinzentos de António Lobo Antunes", in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 660, Junho, 2005, p. 39 [37-51], o que agora parece acontecer é que esta se torna cada vez mais no *laboratório*, mesmo que incipiente, da narrativa de maior fôlego. Nas crónicas "Que Cavalos São Aqueles Que Fazem Sombra No Mar?" (*Visão*, 24 de Janeiro, 2008, p. 18), "Crónica do Hospital" (*Visão*, 12 de Abril, 2007, p. 22), "Não É Meia Noite Quem Quer" (*Visão*, 20 de Janeiro, 2011, p. 10-11) e "Caminho Como Uma Casa Em Chamas" (*Visão*, 10 de Janeiro, 2012, p. 10) encontramos, pois, o embrião, a afirmação de várias angústias de escrita, também, dos romances que, com excepção de *Sóbolos Rios Que Vão* ("Crónica do Hospital"), serão publicados

Mas as diferenças destas obras relativamente às anteriores decorrem não apenas do abandono de excessos, mas, acima de tudo, do facto de as personagens parecerem, cada vez mais, falar para dentro de si mesmas, como se tivessem perdido a capacidade de verbalização exterior. Tudo se processa como se as falas, os relatos das personagens tornadas narradores não visassem ser ouvidas por ninguém. E este é um sentimento que prevalece apesar de, em vários momentos, sabermos que elas participam na escrita de um livro que, naturalmente, tem como objectivo final ser lido.

Não por acaso, pensamos, três dos seis romances do ciclo, *Sôbolos Rios Que Vão*, *Não É Meia Noite Quem Quer* e *Caminho Como Uma Casa Em Chamas* apresentam a estrutura de um diário²³. Tal acontece de modo claro nos dois primeiros títulos, mas sempre de forma subversiva, porém, e mais enviesadamente no terceiro: *Sôbolos Rios Que Vão* divide-se em capítulos cujos títulos indicam os dias em que o narrador / o autor esteve internado no hospital, entre 21 de Março e 4 de Abril de 2007; *Não É Meia Noite Quem Quer* constitui-se em torno de três grandes partes-dias, 26, 27, 28 de Agosto de 2011; *Caminho Como Uma Casa Em Chamas* substitui as referências cronológicas por indicadores relativos a quatro andares de um prédio em que vivem as personagens, narradoras de si mesmas e das teias relacionais que mantêm com outros, vizinhos ou não.

Apesar de a estrutura da narrativa não ser apresentada linearmente, isto é, do rés-do-chão ao 3.º andar (direito e esquerdo), a verdade é que o facto de as quatro partes do romance (ou do que podemos considerar como tal) (com excepção da última em que o sótão compõe o capítulo final) se construírem sempre de acordo com a ordem de entrada inicial de cada andar²⁴ (mantendo ou não a mesma voz) contribui para um efeito de simplificação formal que já assinalámos nos romances deste 6.º ciclo.

Da leitura de *Caminho Como Uma Casa Em Chamas* ressalta ainda a certeza de que, apesar da diversidade e das *nuances* formais, os romances compõem um “tecido contínuo”, uma espécie de “único livro”²⁵, em que é possível verificar a constância de grandes linhas temáticas, como a Guerra Colonial, a ruína dos sentimentos, a violência de jogos relacionais tantas vezes intensificados pela cor da pele, a solidão, a agonia, a política do Estado Novo, ou o exercício de poderes capazes de reduzir o Homem à sua condição mais absurda. Num âmbito que tem

com o mesmo título.

²³ Além disso, cumpre lembrar que a tessitura narrativa de *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura* é sistematicamente pautada pelas referências ao diário de Maria Clara.

²⁴ 2.º direito, 2.º esquerdo, 3.º esquerdo, 1.º esquerdo, rés-do-chão direito, rés-do-chão esquerdo, 1.º direito e 3.º direito.

²⁵ Ver “«Ainda não é isto que eu quero», entrevista a João Paulo Cotrim [2004], in Ana Paula Arnaut (ed.), *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*, ed. cit., p. 475 [473-484].

passado despercebido aos estudos sobre o autor (talvez porque a sua ocorrência seja mais dispersa do que em obras de outros escritores), cabe também salientar o predomínio de temas e de motivos de natureza religiosa²⁶.

Além disso, a sensação com que ficamos é que nas páginas deste livro confluem, mais do que em qualquer outro, inúmeras referências intertextuais, ou, mais precisamente, homo-autorais. A impressão que permanece, em última instância, é a de que o romance resulta, como nenhum outro, em exemplo da globalidade da casa ficcional antuniana. O autor (e com ele os seus narradores e com estes os leitores), inquieto e inquietado por uma memória talvez não consciente, deflagra, em chamas, os *cacos* das vidas, dos temas, que percorrem a sua produção literária, caminhando a arder, “como uma casa em chamas”, pela casa incendiada da sua ficção.

Como a fénix da mitologia grega, os romances anteriores (e, neles, o autor), *adormecidos* no tempo pretérito, renascem nas páginas do presente dos livros mais recentes. Lembrando que a pretensão é “transformar a arte do romance”, pois “a história é o menos importante”, julgamos não errar se dissermos que, apesar da repetição-manutenção de temas e de procedimentos estilísticos e formais, cada livro, cada novo *capítulo* desse “único livro” *in fieri*, instaura a diversidade na unidade e configura uma das “mil maneiras” de “transformar essa arte”²⁷.

²⁶ Ver Ana Paula Arnaut, *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes. (In)variantes do feminino*, ed. cit., p. 163-186.

²⁷ María Luisa Blanco, *op. cit.*, p. 125.

Almeida Faria

Anabela Dinis Branco de Oliveira¹

José Benigno ALMEIDA FARIA nasceu em 1943 em Montemor-o-Novo e inicia o seu percurso literário com *Rumor Branco* em 1962². O seu contexto ficcional inovador e o intenso retrato da sociedade portuguesa, num período de transição entre a ditadura e a democracia, continua com os romances *A Paixão*³, *Cortes*⁴, *Lusitânia*⁵ e *Cavaleiro Andante*⁶ e com as peças teatrais *Vozes da Paixão*⁷, *A Reviravolta*⁸ e *À Hora do Fecho*⁹. A carga onírica de algumas personagens e a concretização de um projeto artístico ao lado do pintor Mário Botas define-se em *Os Passeios de um Sonhador Solitário*¹⁰ e no ensaio *Do Poeta-Pintor ao Pintor-Poeta*¹¹. A subversão e a transfiguração do mito sebastianista é definido com o romance *O Conquistador*¹². A revisitação de um mito imperial e a criatividade de um percurso de viagem concretiza-se em *O Murmúrio do Mundo*¹³.

Rumor Branco de Almeida Faria, publicado em 1962, é o início de uma rutura que provoca uma forte polémica jornalística entre Vergílio Ferreira, elogiando este romance, e Alexandre Pinheiro Torres, apoiando a disciplina neorrealista. Esta polémica semanal publica-se no *Jornal de Letras e Artes* entre 30 de Janeiro e 20 de Março de 1963 e contribui, de uma forma impiedosa e violenta,

¹ Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

² Almeida Faria, *Rumor Branco*, Lisboa: Portugália Editora, 1962.

³ Almeida Faria, *A Paixão*, Lisboa: Editorial Caminho, 1965.

⁴ Almeida Faria, *Cortes*, Lisboa: Editorial Caminho, 1978.

⁵ Almeida Faria, *Lusitânia*, Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

⁶ Almeida Faria, *Cavaleiro Andante*, Lisboa: Editorial Caminho, 1983.

⁷ Almeida Faria, *Vozes da Paixão*, Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

⁸ Almeida Faria, *A Reviravolta*, Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

⁹ Almeida Faria, *À Hora do Fecho*, Porto: Campo das Letras, 2000.

¹⁰ Almeida Faria, *Os Passeios do Sonhador Solitário*, Lisboa: Contexto, 1982.

¹¹ Almeida Faria, *Do Poeta-Pintor ao Pintor-Poeta*, Lisboa: INCM, 1988.

¹² Almeida Faria, *O Conquistador*, Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

¹³ Almeida Faria, *O Murmúrio do Mundo – A Índia Revisitada*, Lisboa: Tinta da China, 2012.

para a publicidade deste “romance novo”, pioneiro de uma nova emergência romanesca¹⁴. *Rumor Branco* é um romance-poema, politizado, que projeta uma mudança social, expressa na sua essência musical; na caracterização da força coletiva; nas imagens e metáforas; na denúncia de uma guerra colonial, projetando uma revolução adormecida, um neorealismo “mascarado”, um naturalismo de Zola, num cenário de *Germinal*, nomeadamente no quinto capítulo. É um elemento projetor de revolução abortada, de perseguição, exílio, traição, prisão e suicídio, transmitindo um desencanto, porque Daniel João é o assumir de uma revolução falhada¹⁵.

Rumor Branco inicia uma nova aventura de escrita que continua em *A Paixão* e nos três romances seguintes, inseridos num grupo ficcional apelidado de Tetralogia Lusitana, onde se cruzam vozes e olhares sobre a resistência, a revolução, a descolonização e onde se interrogam as fantasias e os fantasmas do Império. Porque, na Tetralogia Lusitana e em *O Conquistador*, o Império permanece, adormecido e subtil, nos mitos, nos sonhos e nas fantasias. E acorda desencantado...

Permanece adormecido num mundo de credices e de mitos que envolvem o quotidiano, condicionam os relatos e determinam o processo de construção conformista. É um mundo dos mitos que envolvem as festas, os negócios e os afetos de outrora nas casas, nas herdades e nas recordações do passado de Marina, de Francisco e de Moisés, em *A Paixão*. É um mundo de credices que permitem relatos de nascimentos míticos, dentro de ovos genesíacos; credices de pais que procuram causas e soluções para o mutismo estranho de Sebastião; ditos proverbiais que legislam acerca dos perigos anunciados da lascívia e das vantagens escondidas das artes amatórias, em *O Conquistador*.

O Império permanece adormecido de um sono estéril envolto em referências que se vão transfigurando e num sono de retorno às origens nas imagens estranhas e glorificadas dos Descobrimentos. Imagens dos Descobrimentos quinhentistas refletidas nos monstros marinhos dos momentos oníricos de Jó e Tiago e estilizadas nos nomes de navegadores e de locais de utopia, questionadas por Marta, em *Lusitânia*. Imagens espaciais de Descobrimentos que fazem da Índia um imaginário escolar de Tiago aliada ao auto vicentino que define o poder do adultério na transfiguração das qualidades matrimoniais de Santo António, protagonista da sua redação. Uma Índia cujo caminho marítimo é veiculado, no passado, como algo de impossível e difícil mas que, no presente, é desvalorizado no comentário de João Carlos, em *Cavaleiro Andante*. Uma Índia que projeta habitantes desconhecidos, exóticos e viajantes do grande império, que servem, em *O Conquistador*, para lutar contra as obrigações escolares.

¹⁴ Anabela Dinis Branco de Oliveira, “Nouveau Roman em Portugal: máscaras políticas de uma recepção literária”, *Revista de Letras*, n.º 2, vol. 8, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

¹⁵ Anabela Dinis Branco de Oliveira, “*Rumor Branco*: Um título de Leitura e de Reescrita”, *Letras & Letras*, n.º 75, 15/7/1992, p. 8.

Nesse sono de fantasia, o mar assume o papel de identidade inseparável desse mesmo império e percorre as aspirações das várias personagens transmitindo-lhes um fascínio enorme. Um fascínio iniciático definido na mulher de Moisés na primeira vez que vai a Milfontes, em *A Paixão*; um fascínio de culto, de afetos, de catarses projetado por João Carlos como presença nas praias do Cabo e como ausência em Madrid, em *Cavaleiro Andante*; um fascínio de criança em Sebastião omnipresente no cenário familiar, nas viagens imaginárias envoltas em nevoeiros marítimos e percorridas em universos literários e no universo das conquistas amorosas, em *O Conquistador*. O mar, como protagonista das glórias que conduziram ao Império e objeto de adoração da epopeia camoniana, projeta a figura mais falada dessa mesma epopeia: a figura que, prevenindo contra os perigos da expedição, lutando contra progressos e descobertas, assume uma entidade dupla refreando a descoberta mas identificando-se com o conformismo do presente e a falta de atitudes de mudança. Uma figura que percorre o universo vocabular e imaginário das personagens desse Império adormecido. Um velho de Restelo que se chama Moisés porque é contra a manutenção do Império mascarada numa atroz guerra colonial.

No percurso cronológico das fantasias imperiais, surge uma nova personagem, ao mesmo tempo estudada e imaginária, ao mesmo tempo adorada e lamentada, símbolo duplo de projeção e de ruína imperial: Dom Sebastião. Nevoeiros, retratos, horrores de batalhas contra infíéis implacáveis povoam toda essa fase de Império adormecido ainda não questionado. Nevoeiros que povoam a ligação de Moisés ao seu passado feliz nas "infundáveis tardes de Milfontes", em *A Paixão*. Nevoeiro que pautou a obtenção da fala de Sebastião e que o ajudava nas suas viagens literárias, em *O Conquistador*. Os retratos desse rei misterioso encontram sócias que definem certezas ou mistérios: são retratos marcadamente sebastiânicos de Tiago, em *A Paixão* e de Sebastião, em *O Conquistador*. As batalhas dos pesadelos, os medos de lutas imaginadas, as metáforas de destruição estão sempre aliadas ao infiel, ao mouro, ao estranho desconhecido do Norte de África, imagem de justificações imperiais que percorre o ensino da História durante o Estado Novo. Os pesadelos de Sebastião, em *O Conquistador*, percorrem sempre os cenários de Alcácer Kibir. Os medos de lutas imaginadas e as metáforas de batalhas fatais são palimpsestos de Alcácer Kibir na destruição, pela chuva, das figuras de barro esculpidas por Tiago, em *A Paixão*. Figuras sebastiânicas que existem na amálgama histórica e lendária dos momentos oníricos de Jó, em *Cavaleiro Andante*.

Na definição da sua manutenção e na projeção de uma glória que contrarie o fracasso sebastiânico, o Império adormece nas imagens aterradoras de outras batalhas africanas. *A Paixão* mascara-as de expedição francesa de Primeira Guerra Mundial vivida por Moisés, num tormento de espaços desconhecidos, de

inocentes, de guerra maldita, indesejada e não pedida e mascara-as de “mães de sexta-feira santa” porque perdem os seus filhos, porque sofrem a fatalidade, a espera e a resignação de uma guerra que eles não provocaram. A máscara já pode cair na sequência ficcional das recordações e das consciências em *Lusitânia* e em *Cavaleiro Andante* e a guerra colonial define-se claramente como desmistificação imperial, como “hecatombe” e como fantasma assustador em Marta de *Cavaleiro Andante* e em André, instruído em Mafra, potencial combatente numa forte crítica ao absurdo da guerra e aos discursos militares, e numa implacável visão das contradições absurdas e surrealistas vividas no Hospital Militar e na Calçada da Estrela, em *Cortes*. Contradições de mutilados e estropiados, realidades esculpidas, no mesmo romance, pela colega de Marta, na escultura Morto-Nato, amálgama de soldados mutilados, de hospitais, de grávidas desanimadas de fetos verdes, de cordões umbilicais verdes como as fardas que partiam e voltavam engavetadas em “caixões-de-anjinho”. Contradições que podem ser assumidas por Moisés, numa nítida revolta contra a mobilização para a guerra colonial que despovoava Portugal, exporta caixões e presentes de ação de graças e não respeita os que lutam pelo seu próprio país.

Mas, esse Império adormecido é subitamente acordado por uma revolução. De um sono que “tudo invade, tudo devora como um deus do caos” na noite de *A Paixão*, de um sono cronologicamente datado por João Carlos, em *Lusitânia*. De um sono de “hibernação” em *Cavaleiro Andante*, surge um acordar de personagens e de olhares. O Império acorda, em *A Paixão*, na concretização de uma ténue mudança ocorrida durante a Procissão do Senhor Morto, imagem do regime abalada por estranho temporal. É o acordar de Marina, envolta em saudades do passado, o acordar de Jó, no auge do momento onírico, de Tiago, no pavor do lobisomem e da recordação da praia, de Estela, num movimento epistolar, de Piedade, no rememorar de pensamentos e tarefas, de Arminda, cega pelo seu primeiro sol do jardim, de João Carlos, no espírito da sexta-feira santa, e de André, com recordações e desencantos. Um ciclo do acordar que percorre toda uma manhã de sexta-feira santa mas que se mantém nas manhãs seguintes. Mantém-se nas manhãs nevoentas de Sebastião, em *O Conquistador*, nas manhãs de Francisco, inevitavelmente saudosas das energias do passado em *Cortes*, e nas manhãs oníricas de Jó, em *Cortes* e *Lusitânia*. Um acordar que se torna metáfora de mudança e alavanca de novas atitudes: é o acordar de Marina de uma apática vividez e o acordar definitivo de Sónia nas madrugadas eufóricas após a revolução, em *Lusitânia*, o acordar para novas sensações e estrangeiras energias de André no Brasil e, em Angola, na amálgama de morfina e dor na última intenção de festejar um país em *Cavaleiro Andante*.

As novas imagens projetam novas alteridades no espaço do Império. Em *Cavaleiro Andante*, Sónia e André unem as cidades de Luanda e S. Paulo na

organização de uma ponte imperial. André procura novas e exóticas crenças, filosofias e manifestações esotéricas no Brasil, concretizando a procura de novos imaginários e de novas sensações num percurso que atravessa o Atlântico imperial e reúne os espaços de língua portuguesa. Aceita culturas brasileiras de origem marcadamente africana quando se envolve em terreiros espíritas, pesquisa sobre orixás e transcreve literaturas de cordel. Encadeia, do outro lado do Império, ao lado de Sónia, a ligação com os cultos e as crenças tribais angolanas pré-coloniais. Na procura de novos imaginários, André assume a negação de um objetivo quinhentista – o espalhar da Fé e do Império – invertendo a tradicional moralidade católica e procurando novas fés num outro Império que poderá renascer. A procura de novos imaginários e de outros impossíveis impérios reflete-se na magia viajante de um Jó numa aldeia aérea, repleta de planos e sonhos de voar, de olhares aéreos em *A Paixão*, *Cortes* e *Lusitânia* num conjunto anacrónico de fantasias literárias e, também, na procura das origens judaicas em Marta de *Cavaleiro Andante* e Clara de *O Conquistador*.

No percurso atual dessa nova pesquisa, as personagens começam a definir alteridades, a mudar imagens em relação ao Outro estranho ou estrangeiro orientando toda uma mudança de olhares. O outro árabe, anteriormente temido infiel, assassino de um rei e de toda uma juventude, alvo de pavores obsessivos por parte de Marta, começa a ser visto de uma outra forma. Para Marina, de objeto de observação em *A Paixão*, torna-se objeto de fascínio em *Cavaleiro Andante*. Sebastião, em *O Conquistador*, faz o elogio à manha das mulheres de árabe ancestralidade. Há quatrocentos anos, os árabes causaram a saída inglória de D. Sebastião; agora, provocaram, em *Lusitânia*, a saída objetiva de Marta e João Carlos, a construção de um olhar analítico dado que, segundo Luís de Sousa Rebelo, a permanência em Veneza assume a “condição necessária da objetividade”¹⁶ e a consciencialização de um percurso de desencanto.

Face a esse acordar, o Império interroga-se, é interrogado e inevitavelmente conduzido a um processo de desencanto. Após a revolução, esperam-se mudanças, imagens diferentes, cortes definitivos com os desastres do passado, questionação das estruturas estagnantes e abre-se a necessidade de repensar estruturas obsoletas de Império. No entanto, nada disto acontece e emerge um imenso processo de desencanto. Um desencanto expresso na denúncia de um país sem civismo, sem harmonia exterior e sem beleza. Contrastando com o olhar fascinado de Marta, todas as outras personagens transmitem um olhar desencantado. O olhar desencantado e pessimista de João Carlos constrói-se, em *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*, nos imensos passeios por uma Lisboa degradada e suja, cheia de novos vendedores, de novos desempregados e de novos negócios, à beira de um

¹⁶ Luís de Sousa Rebelo, “Lusitânia ou os males da pátria” (prefácio da 5.^a edição), *Lusitânia*, Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

Tejo de barcos sujos e irrespiráveis cheios de pessoas conformadas. O desencanto do caos e da desorganização concretiza-se essencialmente na profusão arquitetónica. Marina critica o fim da calçada portuguesa e a emergência do cimento cinzento; André abomina a invasão de moradias cobertas de azulejos berrantes, “mamarrachos” de novo-riquismo em *Lusitânia* e Arminda denuncia os “monstros de fealdade” e os “pirosos dormitórios” do “pesadelo caótico-arquitetónico do Barreiro” em *Cavaleiro Andante*.

Ao lado do desencanto visível, ao lado do universo do olhar, encontra-se o desencanto ao nível das instituições. Instituições devedoras, corruptas e caóticas que prejudicam Manuel dos Caixões em *Cortes*, inoperantes e censoras durante o assassinato dos marujos nus, em *Lusitânia* onde o desencanto percorre uma análise caricatural do funcionamento hospitalar durante o tratamento de Tiago e uma análise refletida em relação ao poder e à legitimidade das leis. O desencanto percorre os relatos de reuniões de escritores e de organizações artísticas e as reflexões de Tiago chocado com as contradições democráticas de um fuzilamento e concretiza-se numa análise profética de Pasolini, transmitida por Marta, denunciando uma previsível queda num “fascismo consumístico” em *Cavaleiro Andante*.

O desencanto define-se na denúncia clara e objetiva mas também nas simbologias que atravessam toda a obra. Define-se na história da menina apaixonada pelo cavaleiro de pedra contada por Arminda em *A Paixão* porque ela torna possível o impossível, luta por uma mudança que não ocorre, por uma fantasia que é eliminada no cimento inconsciente colocado pelos trabalhadores. Define-se na repugnância com que Marina espalha creme na cara “dantes macia e lisa, agora grossa e gasta, cansada, desgostada” e na indiferença de Tiago cuja revolução não altera em nada o seu dia 26 de Abril porque o desencanto trazido pela morte do pai e os acontecimentos consequentes não deixam perceber o fascínio dessa outra mudança em *Cortes*. Define-se na reação de Marina perante o impacto da palavra e da sensação de orgasmo num processo que a leva a repensar o seu conceito de felicidade e a rever um terrível desencanto relativamente ao seu casamento com Francisco, em *Cavaleiro Andante*. O desencanto define-se, essencialmente, numa contínua subversão de valores e objetivos. Sonhos e fantasias são abruptamente interrompidos porque os revolucionários atuais retomam atitudes totalitárias de outrora e a sensação de que nada mudou torna-se cada vez mais presente. Os fantasmas mantêm-se, as realidades previstas tornam-se meras fantasias e o desencanto começa a corroer todo o processo de construção mítica causando vazio e impotência. Subvertem-se os espaços no projeto onírico de Jó, em *A Paixão*, onde as igrejas se tornam falsos templos e cenários surrealistas de violência, e nos comentários de André, acerca dos festejos do 1.º de Maio, em *Lusitânia*. Subvertem-se os adjetivos e as denominações em Es-

tela que se confunde com a mudança inesperada e absurda. Subvertem-se as horas e as hierarquias e em Moisés num terrível desencanto que acabará com o suicídio. Retomam-se atitudes voluntárias de idolatria totalitária concretizadas no episódio da brasileira apaixonada por Kadafi, contado por Arminda em *Cavaleiro Andante* onde João Carlos denuncia o clientelismo, a democracia, o oportunismo político e a adulteração dos combates ideológicos.

As ideias marcadamente revolucionárias tornam-se pontos de escravização e de renúncia afetiva desumanizando Samuel, o combatente sensível de *A Paixão*, que é, agora, protagonista do imenso desencanto de Arminda em *Cavaleiro Andante*, onde ocorre, assim, uma estranha sensação de estagnação, de não-mudança e em *O Conquistador* porque Sebastião não acredita na liberdade total e volta, clandestino, ao seu retiro da Peninha. Uma sensação de não-mudança que, em *Lusitânia*, espelha a interrogação máxima de João Carlos expressa num cenário náutico porque, em Almeida Faria, o país metaforiza-se num barco, não num barco carregado de fantasias e projetos imperiais como os barcos quinhentistas, mas num barco carregado de sonhos desfeitos, um barco de um Império que se desagrega, sem apoios míticos ou lendas sebastiânicas. Portugal é, para Arminda, um “transatlântico há quatro séculos encalhado”; é o “barco encalhado” de Montemínimo a 14 de Abril de 74; é a mediocridade “das limitações do bojo da barca, da pobreza apertada entre bombordo e estibordo, proa e popa, Espanha e mar”, João Carlos é “um naufrago do barco cada vez mais encalhado” que “envia um S.O.S”. O barco naufraga porque o Império se desagrega, se desfaz no processo de descolonização, no desmoronar dos sonhos coloniais do Eldorado agora encaixotados à espera da ponte aérea, das “inglórias odisséias” vividas durante o retorno às origens dos relatos de Sónia e porque se desfaz nos refugiados de guerra que povoam as ruas de Lisboa em *Cavaleiro Andante*. O país-barco define-se como um elemento diacronicamente demarcado, símbolo do desmoronamento de um império. No barco do Império que se desagrega, está uma forte carga de sonhos desfeitos, sonhos de independência, liberdade e de paz que Sónia exigiu, anunciou mas que não conseguiu alcançar sucumbindo ao terrível desencanto, em *Lusitânia* e em *Cavaleiro Andante* onde já são referidos os tiroteios, os sequestros, as contradições e as violências da guerra civil.

No barco imperial, o desencanto acaba por eliminar os mitos e as fantasias que projetavam esperanças de retorno em manhãs de nevoeiro. O mito sebastiânico começa a morrer porque deixa de servir. Assume-se que ele é Indesejado porque só serviu para provocar conformismo e inércias. Há todo um processo de interrogação sebastiânica. Em *Lusitânia*, João Carlos, ao despedir-se de Marta assume-se “touro, corro cego, para a espada, a estocada” tal como D. Sebastião o fez em direção ao Norte de África, na malograda expedição.

O Império acorda desencantado mas os mitos continuam, marcadamente impostos, raramente recusados. O mito trágico da derrota africana que, agora não possui o Álcacer-Kibir da guerra colonial, impõe-se como renascimento de um outro Álcacer angolano no tom profético de Sónia em *Lusitânia* e em *Cavaleiro Andante*. O desencanto do Império tenta enterrar mitos antigos. A Tetralogia Lusitana anuncia, subtilmente o Sebastião, anti-herói e anti-sebastianista, de *O Conquistador*. Anuncia um Sebastião que é André em *Cavaleiro Andante*. André e Sebastião tem a mesma idade, o mesmo fascínio pelo mar e o mesmo medo de morrer. André morre em África mas de uma morte anti-sebastiânica porque a expedição não teve como objetivo o aumento do Império, foi apenas simultânea ao nascimento de um país. André é o desejado que, no vale escuro, cruza planos de guerra e de desagregação corporal porque foi a saturação da guerra que conduziu à morte do regime. *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* apresentam, nas variantes linguísticas subvertidas e transgressoras dos slogans nos murais lisboetas, o mesmo sarcasmo com que Sebastião apresenta os relatos inverosímeis relativos ao seu nascimento; o mesmo sarcasmo com que se define como individualidade autónoma recusando determinações do passado, homenagens e toda e qualquer semelhança ou coincidência com o seu homónimo rei D. Sebastião. Sebastião subverte os mitos conferindo, ao dia do seu nascimento, uma enxurrada ameaçadora inerente a uma batalha mortal. Subverte o mito quando caracteriza, com profunda ironia e de uma forma caricatural, o cavaleiro Alcides de Carvalho; quando assume todos os laços anti-heróicos no episódio do seu mutismo exagerado; quando apresenta impulsos sexuais perfeitamente inadequados à sua infância, quando se aproveita descaradamente das abordagens míticas e bíblicas do número sete para se exhibir perante Justina; quando projeta, junto de Clara, o desencanto do próprio sebastianismo. Sebastião tenta eliminar o fantasma do Desejado quando caracteriza, de uma forma violenta e caricatural, o núcleo sebastianista de Sintra subvertendo completamente todos os valores esperados e quando combate ferozmente o sebastianismo face às ilusões da avó Catarina. Neste processo de eliminação de fantasmas antigos, *O Conquistador* encarna a presença de uma personagem que domina por si e deturpa os valores tradicionais.

Eliminados os mitos sebastiânicos, tornou-se urgente a criação de novas fantasias que, tal como o bumerangue de Jó em *A Paixão*, vão inevitavelmente conduzir a novos medos e a novos fantasmas. Assiste-se, afinal, à construção de novas "fantasmagens", como as que assaltavam Francisco em *Cortes*. Nas suas viagens oníricas, Jó encontra exilados que, apesar da liberdade pós-revolucionária, não querem voltar a Portugal tal como Sebastião também opta pela clandestinidade nesse regresso à Peninha. Numa corrida contra as semelhanças que o ligam ao rei homónimo, Sebastião define oniricamente a presença de um fantasma duplo de si próprio, espécie de anjo protector de suas actividades. Nessa mesma

atitude, subverte e põe em questão relatos mitológicos, regência máximas de arquétipos da civilização ocidental comentando as decisões sexuais de Ulisses. E esse Império, que acorda desencantado conseguirá provocar novas fantasias?

Em Almeida Faria, o Império acorda desencantado. Não morre. Tenta acabar com os fantasmas mas não consegue. Como Sónia que, apesar da certeza da vitória e da esperança dada pela gravidez, escolhe um país em guerra que não lhe dá visto de saída; como Sebastião que vem de Paris, clandestino porque não se consegue libertar do medo da tropa e das superstições ligadas ao mês de Agosto; como Arminda que, apesar das ilusões perdidas opta por casar com Samuel; como a preocupação criativa de transfigurar linguagens passa necessariamente pela paródia de míticos temas e textos camonianos em *Cortes, Lusitânia, Cavaleiro Andante* e *O Conquistador*.

Tal como a árvore do último capítulo de *A Paixão*, o desencanto do Império, após sucessivas fecundações, “repete-se” e “no tronco aparecem fundas rugas, em que se ocultam os deuses, feiticeiros, visionários, profetas e a eternidade”. Só a adoção do olhar fascinado e enriquecido de Marta, na cidade que é, segundo Luís de Sousa Rebelo “o observatório desse Portugal arcaico e desconcertante”¹⁷ poderá eliminar os fantasmas do passado e recriar sonhos fantásticos.

Os fantasmas imperiais transformam-se em textos genesíacos e em olhares cruzados em *O Murmúrio do Mundo – A Índia Revisitada*¹⁸. *O Murmúrio do Mundo* é, segundo Eduardo Lourenço, “um só texto de original poética interseccionista (...) uma partitura ficcional que cruza os nossos textos imemoriais de Quinhentos com o texto da realidade da Índia de hoje”¹⁹. Almeida Faria reencontra fantasmas, mitos e fantasias do Império. O olhar dos cronistas do Oriente, ainda encantado, torna-se a alavanca de um novo olhar e de um novo Tempo constantemente interrogado porque “há Índias e Índias, cada um vê a sua. Talvez nenhum de nós, nesta viagem, tenha visto as mesmas coisas.”²⁰. Os mitos, os fantasmas e as fantasias da atualidade sublimaram o desencanto imperial e, através da ficcionalização do relato de viagem e tal como já o tinha feito em *O Conquistador*, Almeida Faria transfigura mitos e alteridades. E, mais uma vez, num percurso onírico, constrói a essência de um projeto literário no contacto com um misterioso pastor flamengo exilado em Goa. No regresso ao país do desen-

¹⁷ Luís de Sousa Rebelo, “Lusitânia ou os males da pátria” (prefácio da 5.^a edição), *Lusitânia*, Lisboa: Editorial Caminho, 1987, p. 16.

¹⁸ Almeida Faria, *O Murmúrio do Mundo – A Índia Revisitada*, Lisboa: Tinta da China, 2012.

¹⁹ Eduardo Lourenço, “A Dupla Viagem” (prefácio), *O Murmúrio do Mundo – A Índia Revisitada*, Lisboa: Tinta da China, 2012, p. 9.

²⁰ Almeida Faria, *O Murmúrio do Mundo – A Índia Revisitada*, Lisboa: Tinta da China, 2012, p. 140.

canto, Almeida Faria traz “um bloco confusamente escrevinhado, uma curiosidade acrescentada, uma crescente descrença na elegância da descrença”²¹.

Em Almeida Faria, o Império acorda desencantado. Mas, decididamente, não quer retomar o sono fantasmagórico do passado. O relato da viagem à Índia é a prova de que o escritor, ao longo de todo o seu percurso literário, demonstrou ter sempre o indiscutível poder de escutar o “incansável murmúrio do mundo.”²².

²¹ Almeida Faria, *O Murmúrio do Mundo – A Índia Revisitada*, Lisboa: Tinta da China, 2012, p. 143.

²² Almeida Faria, *O Murmúrio do Mundo – A Índia Revisitada*, Lisboa: Tinta da China, 2012, p. 143.

Manuel António Pina, o poeta sonhado

Antonio Sáez Delgado¹

*Chamo-lhe Literatura porque não sei o nome de isto. ("Transforma-se a coisa escrita no escritor", in *Aquele que quer morrer*).*

Manuel António Pina (1943-2012), poeta, cronista, narrador, jornalista, dramaturgo, tradutor, autor de guiões para cinema e televisão, de obras para banda desenhada e de literatura infanto-juvenil: um escritor total com uma obra construída em vários edifícios paralelos com uma única sede central, a poesia. Tenho para mim que a obra poética de Manuel António Pina habita como poucas um espaço próprio e irrenunciável dentro da tradição lírica portuguesa do último século, com uma voz singular e intransferível que será, conforme passem os anos, cada vez mais apreciada como uma das mais genuínas e lúcidas do seu tempo.

Pina começa a publicar livros de poemas em 1974 (*Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde*) e permanece activo até 2011 (*Como se desenha uma casa*), edificando uma obra de uma fidelidade temática e de um rigor estilístico raros na poesia portuguesa contemporânea, através de títulos como *Aquele que quer morrer* (1978), *Nenhum sítio* (1984), *O caminho de casa* (1989), *Um sítio onde pousar a cabeça* (1991), *Farewell happy fields* (1992), *Cuidados intensivos* (1994), *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança* (1999), *Atropelamento e fuga* (2001) e *Os livros* (2003), todos eles publicados recentemente como poesia reunida, em 2012, sob o título *Todas as palavras*.

Nesse amplo percurso de quase quatro décadas, Manuel António Pina soube permanecer fiel a si mesmo, e soube encontrar aquele a quem era fiel num Manuel António Pina que foi espectador atento do devir das correntes estéticas dos anos sessenta e setenta, mas também observador céptico dos pequenos cânones que se iam impondo no meio literário, entre os ecos neo-realistas, o neo-modernismo de *Poesia 61* e o vanguardismo da *Poesia Experimental*. Entre eles, Manuel

¹ Universidade de Évora. Centro de Estudos Comparatistas, FLUL.

António Pina foi um “heterodoxo”, em palavras de Arnaldo Saraiva², um poeta isolado no centro da sua própria galáxia, que bebe de fontes diversas, juntando Fernando Pessoa ou Mário Cesariny com Jorge Luís Borges ou T. S. Eliot, e consegue interpretar a equação entre tradição e vanguarda como um quiasmo conceptual que não oculta a possibilidade de encontrar a vanguarda na tradição e, em paralelo, de acreditar na existência de uma tradição da vanguarda de que se sente participante. E tudo isto o faz Pina com uma obra poética em que parece escrever sempre não já o mesmo poema, mas o “mesmo livro”, na acepção que concede a esse sintagma Andrés Trapiello, através de quadras tradicionais que dialogam com a concisão das formas orientais para permitir ao leitor assistir ao palco onde se leva a cabo o moderno espectáculo da identidade e o seu labirinto, onde a voz única e múltipla de Manuel António Pina procura compreender o mundo.

Real, real, porque me abandonaste? (“A ferida”, in *Os livros*)

O real é uma presença nítida na dialéctica que estabelece a obra de Manuel António Pina. Um real que revela várias faces, que se constrói e desconstrói à volta das palavras e da possibilidade da linguagem. No entanto, não custa, como escreveu recentemente Pedro Mexia, imaginar “que o Pina tenha achado graça quando viu traçarem aquele fugaz Tordesilhas entre o «real» e o «sublime» na poesia portuguesa”.³ De facto, o *regresso ao real*, que tanta polémica desencadeou desde que Joaquim Manuel Magalhães se referiu a ele nos anos setenta como uma das ferramentas de inflexão da poesia portuguesa do momento, e que tem sido tantas vezes interpretado (quer pelos críticos, quer pelos poetas) numa clave estreita e redutora, apenas como “empirismo sensista”⁴, dificilmente se aplica à poesia de Pina, apesar do diálogo que ela estabelece com o conceito de “real”. Aquele velho debate, explorado por vezes até ao fastio, e não exclusivo da lírica portuguesa dos setenta e oitenta em diante, tomava como referente crítico a obra de Robert Langbaum *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1957) e deixou feridas por vezes divertidas e por vezes cruéis, sempre abertas com facas de ficção, mas que escorreram (e algumas continuam a escorrer) sangue *real*, impedindo com frequência que se obtivesse uma visão mais nítida e integradora da lírica do momento. Por isso, não é de estranhar que o poeta adopte uma perspectiva lúcida e integradora relativamente

² Arnaldo Saraiva, “Uma sombra que nos ilumina”, in *Iberografias*, n.º 8, Guarda, Centro de Estudos Ibéricos, 2012, p. 109.

³ Pedro Mexia, “O Pina”, in *Ler*, n.º 118, novembro de 2012, p. 4.

⁴ Cf. António Cândido Franco, “Posfácio”, in Ruy Ventura, *Contramina*, Évora: Licorne, 2012, p. 79.

a este assunto, quando questionado pelo “regresso ao real”:

Eu penso que esse regresso ao real é uma questão geracional. Voltamos à memória. É também uma forma de escrever contra a memória. Mas a poesia nunca esteve afastada do real. Toda a poesia, toda a escrita radica no real. Mais radicalmente, passe o pleonasma, ou mais superficialmente. O real quotidiano, provavelmente, é uma forma de realidade não mais real do que a realidade do Ser. Não vejo, aliás, nisso, propriamente uma novidade⁵.

A poesia de Manuel António Pina, porém, está sempre em contacto com o real e interroga-se sobre ele, utiliza com frequência as palavras e o tom do realismo, mas trata-se dum realismo integral, poderíamos dizer, com Jorge de Sena, um “realismo fenomenológico”⁶, do qual fazem parte também até a fantasia e o delírio onírico. Nessa ideia de realismo e de real, com que o poeta amiúde ironiza e que serve de base de operações para o desenvolvimento da sua rede temática, ganha uma dimensão considerável o conceito de “correlato objectivo” que T. S. Eliot considerava a única forma de expressar a emoção em forma de arte, através de um grupo de objectos, de uma situação ou de uma cadeia de acontecimentos que serão a fórmula dessa *emoção concreta*. De facto, a poesia de Manuel António Pina está cheia de emoções concretas que são, exactamente por isso, plenamente universais, que falam da experiência do homem não só a partir da sua própria *vida real*, mas também da experiência que o próprio poema cria ou recria, através da memória e do intelecto como filtros das emoções.

Ah sim, claro, o real. (“Emet”, in *Os livros*)

Em 2009 tive a oportunidade de fazer uma pequena entrevista a Manuel António Pina para um jornal espanhol. Nessa conversa o poeta evocava as suas memórias de Espanha: o sabor do pão aos domingos da infância, a leitura do D. Quixote com catorze anos, o interesse pela Guerra Civil... Questionado sobre o melhor que encontrou em toda a sua relação com o país vizinho, o poeta não hesitou em responder: “a descoberta da poesia, irmã (até onde me é dado sabê-lo) da minha, de Jaime Gil de Biedma.”⁷

Esta afirmação é extremamente interessante, e extremamente verdadeira. Não há provavelmente em toda a poesia ibérica do último século uma voz tão próxima da de Manuel António Pina como a do poeta catalão Jaime Gil de Biedma (1929-1990), ou, melhor, não há provavelmente em toda a poesia ibérica do

⁵ Manuel António Pina, *Dito em voz alta. Entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo* (apresentação de Inês Fonseca Santos), Coimbra: Pé de Página Editores, 2007, p. 48.

⁶ Cf. Jorge de Sena, *Sobre teoria e crítica literária*, Porto: Caixotim, 2008, p. 66.

⁷ Diário *Hoy*, Badajoz, 28 de Novembro de 2009.

último século uma voz que dialogue tão abertamente com a de Jaime Gil de Biedma como a de Manuel António Pina. A poesia do nosso autor, tão reflexiva e metafísica como céptica e irónica, que olha de relance para Fernando Pessoa ou Mário de Sá-Carneiro enquanto pisca um olho a Mário Cesariny, encontra na obra de Gil de Biedma a sua verdadeira tradição literária ibérica, com uma extraordinária habilidade, compartilhada com o espanhol, para transfigurar o real através de um processo de afastamento da perspectiva do eu, relativizando as próprias marcas indeléveis desse mesmo real, do qual se serve da mesma forma que da ideia de “experiência”.

O próprio Gil de Biedma frisou numa das suas glosas sobre o livro de Langbaum que para o poeta moderno a poesia não constitui uma imitação da realidade, mas o simulacro de uma experiência que consiste no esforço do poeta por descobrir o seu significado exacto. Isto é, em Pina, como em Gil de Biedma, a experiência em que assenta a poesia, entendida como indagação e não apenas como comunicação duma realidade externa (e pensamos de novo na ideia do “correlato objectivo”), é criada no poema através dum olhar crítico sobre os estímulos gerados pela memória e o intelecto. Poderíamos aplicar a Manuel António Pina as palavras que James Valender escreve sobre o catalão: “la experiencia que se comunica al lector es, más que el mero recuerdo de tal o cual episodio, el proceso mismo de medir y valorar el significado que ese episodio pudiera tener, tanto para el propio poeta como para su posible lector”⁸.

Como parece evidente, para que essa experiência seja criada ou recriada, o poeta deve afastar-se dela e servir-se das armas da ironia ou até da criação de personagens (as “personagens heterónimas” que Manuel António Pina apresenta nos seus primeiros livros ou a própria personagem chamada Jaime Gil de Biedma no caso do autor espanhol). Assim, essa possibilidade de indagar os limites das palavras e do real, talvez até do deslumbramento do silêncio, sem empregar uma linguagem anti-realista e sem construir uma poética do silêncio, transforma-se numa das características próprias do poeta. Trata-se da formulação de um enigma permanente que parece acreditar por vezes mais na realidade da literatura do que na realidade do real, mas que acaba sempre por assumir, especialmente desde *Cuidados intensivos* (1994), uma relação mais estreita com o campo da crueldade, e que transporta o leitor da opção pela negatividade dos primeiros títulos para uma aceitação do jogo reflexivo e auto-reflexivo que se manifesta através do discurso interrogativo e de uma tensão activa entre interioridade e exterioridade. Pina, como Biedma, escreve com frequência contra si mesmo, contra Manuel António Pina, contra os limites do mundo e da linguagem uma vez aceites os limites da vida. E fá-lo sempre, como o poeta catalão, com um

⁸ James Valender, “Introducción”, in Jaime Gil de Biedma, *Obras. Poesía y prosa* (ed. Nicanor Vélez), Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2010, p. 10.

sorriso entre linhas. A de Pina é uma poesia triste que com frequência nos faz sorrir.

É duro sonhar e ser o sonho (“[Tudo à minha volta]”, *in O caminho de casa*)

Essa ideia de “distância”, já presente no conceito de “correlato objectivo”, é uma das características principais da poesia de Manuel António Pina e uma das suas marcas de identidade, muitas vezes em articulação com a presença do “sonho”, numa evidente filiação borgeana. A ideia de sonho serve ao poeta para conseguir essa distância necessária para assumir um discurso em que a tensão emocional do sujeito, não isenta de uma condição trágica, é em certa medida desdramatizada ou relativizada pela consciência duma memória múltipla, que se constrói e desconstrói com frequência através dos mecanismos do paradoxo. O Jorge Luís Borges de textos como “Borges y yo”, “El sueño” ou “Sueña Alonso Quijano”, para além do criador de “Funes el memorioso”, torna-se numa referência imprescindível à luz da obra de Pina, sendo, aliás, o autor estrangeiro que mais vezes refere nas suas entrevistas. O argentino parece ser, de facto, um dos referentes mais importantes na própria tradição literária (e vital, muito provavelmente) do poeta, qualquer coisa como uma fonte de respostas às suas inquietações, apesar de serem essas respostas pouco mais (ou pouco menos, poderíamos dizer) do que novas e maiores perguntas e interrogantes. O gosto pelo paradoxo e pelos jogos de palavras, a presença incontornável da memória e do exílio da infância são outros temas caros a ambos os poetas, e que Manuel António Pina trabalha na sua obra a partir de uma visão borgeana.

A ideia do sonho como antídoto da própria vida (“O que eu fui sonha, / e eu sou o sonho”, *in* “Os olhos”, *Nenhum sítio*), como transfiguração do real através da memória (ou da impossibilidade da memória) ou, talvez, como aproximação ao tema da identidade e da cisão do sujeito, situa a poesia de Pina numa tradição plenamente moderna em que Borges ocupa um lugar notável, e em que as vozes de Fernando Pessoa ou Mário de Sá-Carneiro também ressoam na distância.

São elas, as tuas palavras, quem diz “eu” (“Tanto silêncio”, *in Os livros*)

No entanto, é impossível separar na obra poética de Manuel António Pina conceitos como “memória”, “identidade” ou “sonho” do campo da “literatura”, que serve sempre de pano de fundo para essas relações, em constante equilíbrio

instável aos olhos do leitor. Nesse campo, em que o sujeito entra com precaução mas sem remédio, a literatura vai tomando conta do real e as palavras transformam-se no único caminho possível para tentar atingir o que verdadeiramente importa, apesar da sua própria (e com frequência sublinhada pelo poeta) precariedade. As palavras são, em suma, o único caminho para compreender o mundo e, em paralelo, a manifestação extrema do fracasso activo da memória. Daí que dê a impressão de que, por vezes, para Manuel António Pina, o poema é, como para Hans Magnus Enzensberger, um “utensílio de uso” cuja missão é revelar as falácias da linguagem quotidiana.

Estamos, portanto, no espaço da inevitabilidade, num terreno em que a escrita fecha o círculo entre o autor, a personagem criada e a própria trama gerada por ele, que acaba por criar *realmente* o autor. Num poema fundamental do seu primeiro livro, “Destá maneira falou Ulisses”, escreve o poeta: “Literatura que faço, me fazes. / (Ó palavras!) Mas eu onde estou ou quem?” (p. 23), numa ideia que se repete obsessivamente no resto da sua obra. Esta situação conduz o leitor, muito borgeanamente também, por uma vereda em que contempla e confunde dualidades muito caras à poesia de Manuel António Pina, e que funcionam como perguntas sem resposta que ecoam permanentemente na ideia de “memória” assente na sua poesia: realidade e ficção (se é que podemos falar nestes termos) aparecem assim sob a máscara da dualidade real/sonho, fazendo parte dessa interessante lista de paradoxos que o autor explora de novo em sintonia com alguns dos tópicos mais nítidos do modernismo, tantas vezes interpretados de forma exclusiva (e exclusivista, poderíamos dizer) como fazendo parte da tradição dos poetas “à Pessoa”: eu/outro, dentro/fora ou poesia/prosa.

De facto, a presença duma marca pessoana parece nítida em versos como “eu sou o lugar onde tudo isto se passa fora de mim” (de “Volto de novo ao princípio”, in *Aquele que quer morrer*), mas trata-se, na minha opinião, mais duma marca que assenta nas bases da consciência da pertença a uma “família de tradição modernista”, em que Pessoa ocupa um lugar incontornável, do que propriamente uma marca expressa e plenamente identificável apenas com o autor dos heterónimos enquanto *singularidade*. A partir deste princípio, a “literatura” e “os livros” crescem dentro desse jogo entre real e ficção, tantas vezes com a finalidade de desenhar fronteiras difusas entre a realidade das palavras escritas, dos livros, e a irrealidade ou a ficção daquele que as escreveu e que luta por se sustentar nesses elementos reais. Nessa tensão entre sonhar e ser o sonho sonhado situa-se o poema “[Tudo à minha volta]” (p. 136-137): “A realidade dos livros em cima da mesa / parece tão estritamente real! / As filhas falam, barulhentas e reais, / e eu próprio, em qualquer sítio, sou real.”, que dialoga abertamente com “Insónia” (também, como o poema anterior, de *O caminho de casa*) (p. 148): “No quarto ao lado as filhas falam alto. / E dou comigo procu-

rando rimas. / – E a alma? – Mas por esta altura / já tudo e eu próprio somos literatura...”. O correlato objectivo criado pelo poeta através da presença das vozes das filhas conduz, no entanto, o leitor a uma expressão dessa incerteza de limites tão presente na poesia de Pina, em que ganha uma nova dimensão a afirmação de Borges que ele torna sua a cada página: “Eu sou todos os livros que li, todas as pessoas que conheci, todos os lugares que visitei”⁹. Essa multiplicidade manifesta-se de forma aberta com uma vocação de *ficção real*, assente na ideia central de que o poeta é feito pela literatura, e não o contrário. Daí que a sua poesia seja em ocasiões tão difícil como humana, e daí também que seja com tanta frequência terreno propício para diálogos com outros autores, trazidos ao poema com a consciência de que “a literatura é uma arte / escura de ladrões que roubam a ladrões” (“Emet”, in *Os livros*, p. 340). Uma arte tão obcecada com as palavras e a sua possível explicação do mundo como com o silêncio que as rodeia.

Também o silêncio daquele que fala se calará (“Algumas coisas”, in *Aquele que quer morrer*)

Eduardo Lourenço referiu recentemente que Manuel António Pina era um romântico cujo espaço matricial “se paradoxo se consente é o da morte”¹⁰. Em verdade, o território da morte é de facto substancial na sua poesia, como um extremo da cadeia da memória e das palavras que encontra no lado oposto a infância, o nascimento. Ambos os extremos representam esse ponto sempre de partida, o embrião duma poética em que o silêncio se revela amiúde como a única fórmula de compreensão, de revelação. O silêncio, neste caso, serve para acentuar a consciência de irrealidade gerada na experiência da leitura, em que prevalece a sensação de uma nova dimensão do real, que habita a realidade das palavras entendidas como uma casa fora do tempo e, provavelmente, do espaço (re)conhecido. Em Pina, que refere na sua poesia o nome de Wittgenstein, com quem partilha a preocupação pelo “jogo da linguagem”,¹¹ será possível admitir que a escrita se transforma numa tentativa de sair dos próprios limites da linguagem.

Nessa visão, uma das grandes preocupações da poesia do autor de *Todas as palavras* é espiar a tensão existente entre “as palavras”, uma das suas obsessões

⁹ Cf. A entrevista realizada ao poeta por Carlos Vaz Marques, recolhida em *Dito em voz alta*, ed. cit., p. 44.

¹⁰ Eduardo Lourenço, “Manuel António Pina – A ascese do eu”, in *Iberografias*, n.º 8, ed. cit., p. 103.

¹¹ Cf. Andoni Alonso Puellas, *El arte de lo indecible (Wittgenstein y las vanguardias)*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002, p. 64.

permanentes, e o que poderíamos denominar “verdadeira linguagem”, enquanto aquelas levantam por vezes uma barreira que vela e oculta esta, numa dimensão em que o silêncio se transforma na resposta mais adequada perante os limites não já só do dizível e do indizível, mas do criável e do sonhável duma perspectiva identitária. Uma vez situados nesse espaço, podemos afirmar, com Inês Fonseca Santos, que “Silêncio e Palavra traduzem a possibilidade de se vencer a fiabilidade da linguagem”¹². E é por isso que no seio da poesia de Manuel António Pina encontramos o combate contra a literatura a partir da própria literatura, tal como encontramos o combate, em certa medida, contra Manuel António Pina a partir de Manuel António Pina.

Nesse ponto exacto, temas e recursos como a memória, a infância e o mistério do antes e do depois do tempo aparecem como enigmas através do núcleo germinal da preocupação pela presença da morte, sempre com uma melancolia algo céptica que esconde um novo enigma, maior, e de carácter ético: a possibilidade de encontrar as palavras que expliquem o mistério do mundo. É nesse labirinto, plenamente moderno, que devemos situar a poesia de Manuel António Pina, um poeta que escreveu o mesmo livro em cada livro que escreveu, um homem que se destacou pela sua solidez humana e, por essa ordem, intelectual. Tenho para mim que a sua será uma das vozes que melhor envelhecerá nas próximas décadas, que melhor se adaptará aos leitores do futuro. Quando isso acontecer, Pina será certamente um sonho sonhado, estritamente literatura, como provavelmente todos os que o lemos com paixão também o somos já, uma vez que ele nos deixou para sempre.

¹² Inês Fonseca Santos, *A poesia de Manuel António Pina. O encontro do escritor com o seu silêncio*, Lisboa: Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, p. 21.

João Miguel Fernandes Jorge: Retratos dos Invisíveis

Fernando Curopos¹

“Tes yeux attirants comme ceux d’un portrait”

Charles Baudelaire

Quando Jorge de Sena publica em 1963 o seu livro *Metamorfoses*, introduz na poesia portuguesa um diálogo inter-artes que tinha desaparecido sob o efeito da poesia intimista da *Presença*. No entanto, como o indica, “estes poemas são ensaísmo literário, meditações moralísticas, impressionísticas crítica de arte, tudo isso enroupado de métrica e de alguma emoção”². Não se trata portanto de meras descrições ou de processos efrásticos, mas de meditar sobre, de ficar “co-movido” a partir de uma obra de arte, provocando essa última o impulso do ato de escrita. Alguns anos mais tarde, esse método será adotado por vários poetas: Al Berto (*A Secreta vida das imagens*, 1991), José Bento (*Silabário*, 1992), Fernando Echevarría (*Uso de penumbra*, 1995), Pedro Tamen (*Depois de ver*, 1995), para só citar alguns já que a ocorrência do objeto artístico (e da 7.^a Arte) aparece com frequência em autores (não só poetas se pensarmos no caso de Agustina Bessa-Luís ou Mário Cláudio) da contemporaneidade. No entanto, dentro do panorama da literatura portuguesa contemporânea, o poeta João Miguel Fernandes Jorge (1943-) constitui um caso à parte, quase único, se atentarmos à presença do objeto artístico na sua produção, presença contínua desde o seu primeiro livro *Sob Sobre Voz*³. Se as referências às artes plásticas eram difusas e ténues

¹ Université Paris-Sorbonne.

² Jorge de Sena, *Metamorfoses*, Lisboa: Livraria Morais Editora, 1963, p. 129.

³ *Sob sobre voz / Porto batel, Obra poética volume I*, Lisboa: Editorial Presença, 1987. Cf. poema 22 no qual são evocados os pintores “Amadeu” (de Souza Cardoso) e (Arnold) “Böcklin” (p. 32) e poema 30 em que um quadro de (Joan) “Miró” é descrito aludindo a uma pintura de “Rauschenberg (Robert)” (p. 89).

no início, o seu trabalho a partir dos anos 1990 está intimamente ligado ao universo artístico⁴, pelas referências implícitas ou explícitas, e pelo imaginário que suscitam.

Embora essa relação se tenha tornado uma característica intrínseca do universo poético do autor, radicaliza-se a partir da publicação de *Museu das Janelas Verdes*⁵. O horizonte de expectativa é da ordem do pictural já que o poeta nos dá a ver/ler o “seu” *Museu das Janelas Verdes*, o que fica explícito no paratexto autorial: “Todos os poemas de *Museu das Janelas Verdes* referem obras do Museu Nacional de Arte Antiga.” (p. 7). Fernandes Jorge convida-nos portanto a uma visita guiada pelas galerias do museu lisboeta. O dispositivo consiste em uma série de poemas cujo título é o de uma obra do museu (quase sempre um quadro) seguido por dados museográficos indicando o autor, o período ou ano de produção. Entre o título e os dados, não haverá *ekphrasis*, como definida nos manuais de figuras de estilo, mas sim uma “meditação” e “crítica de arte”.

Ao escrever os poemas, torna-se evidente que Fernandes Jorge, leitor assíduo de Jorge de Sena, tinha em mente o seu *Metamorfoses*, um livro “que chamara, provisoriamente, MUSEU”⁶. No entanto, nesse último, as obras referentes cobrem 3000 anos de História da Arte, e nem só dizem respeito a obras de museus já que Sena também fala de arquitetura. Além disso, as obras estão dispersas em vários museus, o que já não é o caso para Fernandes Jorge. Todavia, se o dispositivo difere, a dinâmica que os anima é a mesma (ou quase...), ainda mais por os dois poetas terem ficado “co-movidos” por um mesmo quadro: *Retrato de jovem cavaleiro*⁷ (p. 21-22).

Se levarmos em conta as origens míticas da pintura, ela nasceu sob o signo do amor, do desejo e da saudade:

[...] le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler les portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief

⁴ Miguel Jorge escreve também uma poesia em que a História portuguesa se torna gerador textual. Estamos ciente das múltiplas linhas de leitura na sua vasta produção literária que abrange a prosa e a crítica de arte, e não queremos erguê-lo em “poeta das Artes”. Aliás, publicou uma antologia intitulada *A Pequena pátria*, Lisboa: Presença, 2002, em que indica no paratexto autorial: “Os poemas nela incluídos têm uma intenção geográfica e histórica sem que sejam, de um modo necessário, paráfrases da geografia ou da história.”. Aliás, a dimensão geográfica dá por vezes um toque de “diário de viagem” a alguns dos livros do poeta.

⁵ João Miguel Fernandes Jorge, *Museu das Janelas Verdes*, Lisboa: Relógio d'Água, 2002. Indicaremos o número da página no corpo do texto.

⁶ Jorge de Sena, *op. cit.*, p. 131.

⁷ Jorge de Sena, *op. cit.*, p. 54-56.

qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher [...]⁸.

O retrato vem portanto suprir a saudade; é a sombra de um corpo que dá a ilusão da presença, a do ser amado, ausente. Ora é a questão do desejo que Sena afasta totalmente do seu poema. Nada vem lembrá-la, nem mesmo a beleza do jovem cavaleiro. E se esse retrato constitui “um quadro esplêndido” digno de estar num museu (e num poema), tanto o pintor quanto o modelo negam-lhe esse valor:

Ele próprio se não conheceu nunca
 nesse retrato que a família, que os amigos,
 sempre acharam todos parecido.
 O Mestre, anos depois, que por acaso
 viu, sem voltar a ver já o modelo,
 o quadro esplêndido, achou pintura má⁹

Embora seja o retrato de um jovem cavaleiro cujo nome a História não reteve, é no entanto a excelência do modelo, “uma importante personagem”, que terá motivado, para o poeta, a realização dessa “magnífica pintura”¹⁰. Sena reproduz portanto a *doxa* da História da Arte, negando assim o que deu origem a essa mesma arte do retrato (e da pintura): o amor e o desejo. Logo, é uma dupla leitura que propõe Fernandes Jorge, com todo o humor e a fina ironia que o caracterizam: convida-nos a “olhar” para esse quadro, mas também a “re-ler” o poema de Jorge de Sena para assim podermos “ver” tudo o que os opõe. Com efeito, em vez de deixar a instância poética “meditar” sobre o retrato, somos convidados, enquanto leitores, a “meditar” sobre o próprio ato de “ver”, através do olhar de dois visitantes do Museu das Janelas Verdes.

O primeiro, é uma mulher, figura obsessiva da pintura enquanto objeto, mas raramente sujeito da História da Arte. Estamos portanto convidados, logo no *incipit*, a “ver como uma mulher”¹¹. Sendo “mulher”, com todos os hábitos que a sociedade patriarcal lhe atribui, *a fortiori* no domínio da estética, é um detalhe que atrai o seu olhar: “A rapariga ao passar reparou primeiro na renda / branca sobressainte da gorjeira metálica forrada / a vermelho veludo” (p. 21). Ora, “le détail n’occupe pas un espace conceptuel qui se situe au-delà des lois de la différence sexuelle : le détail porte la marque de la différence sexuelle et est doublement porteur de la marque du féminin”¹². Aliás, tratando-se de “renda”

⁸ Pline l’Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre XXXV, Paris: Les Belles Lettres, 2003, p. 101.

⁹ Jorge de Sena, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹¹ Estamos a referir à expressão de Jonathan Culler: “seeing as a woman”. Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca: Cornell University Press, 1982.

¹² Naomi Schor, *Lectures du détail*, Paris: Éditions Nathan, 1994, p. 10.

e de uma peça de roupa, estamos perante a imagem especular da feminilidade: “La récurrence du thème vestimentaire dans la littérature [...] témoigne de son importance : il est le domaine du féminin par excellence”¹³. Todavia, apesar do aparente “amor à primeira vista”, (“Logo se prendeu ao oval do rosto, aos lábios que / querem romper em frase de vida nunca separada.”, p. 21), é essa peça de roupa que se torna o símbolo de um amor impossível: “E disse a rapariga: «hás-de extraviar-te nos céus / sem que vez alguma eu possa estar ao teu lado»” (p. 21). A negação do “amor à primeira vista” não é devida a uma impossibilidade material (muitas vezes resolvida na literatura...), mas sim a uma dissonância sexual. Com efeito, se a roupa é do domínio do feminino, os que se interessam por ela perdem a sua virilidade¹⁴. Daí esse belo cavaleiro não ser encarado por essa espectadora do século XXI, como heterossexual; segue outros caminhos, menos normativos: “hás-de extraviar-te nos céus / sem que vez alguma eu possa estar ao teu lado.” (p. 21). E embora quisesse partir com esse “cavaleiro”, só o poderá comprando o seu retrato, um retrato que, como no mito, irá suprir a saudade: “Quando terminou a visita comprou-o em postal.” (p. 21).

Estamos portanto perante uma “espetadora emancipada” que vem *queerizar* (logo politizar) o espaço sacralizado do museu. Ora “si l’expérience esthétique touche à la politique, c’est qu’elle se définit aussi comme expérience de dissensus”¹⁵, dissensão com relação à História da Arte em que as questões de género e sexualidade pouco contam. Sendo assim, a poética de Fernandes Jorge abre caminho, nas letras (e domínio das artes plásticas) portuguesas, a uma “desconstrução”, “demanding that the canon be recognised as a gendered and an *en-gendering* discourse”¹⁶. De facto, o olhar dessa mulher opõe-se ao dos historiadores da Arte que se esquecem muitas vezes que perante a imagem “que c’est bien l’ordre du discours qui mène [...] tout le jeu de la pratique”¹⁷, uma ordem falocêntrica evidenciada pelo poeta, ele próprio crítico de Arte e comissário de exposições. Logo, Fernandes Jorge reinscreve a sexualidade num espaço em que a crítica e Jorge de Sena a excluíram.

Tal como a rapariga, um outro visitante parece ter sido atraído pelo retrato do museu. No entanto, não se trata de um encontro fortuito entre dois seres, um de carne e ossos, o outro materializado num quadro. Com efeito, a visita tem um valor iterativo (“o homem / procurou-o no seu exacto lugar”, p. 21), e tal como a rapariga, ao sair “nunca se esquece de comprar / uma reprodução do

¹³ Nathalie Heinich, *États de femmes*, Paris: Gallimard, 1994, p. 164.

¹⁴ Cf. Alan Sienfield, *The Wilde century: Effeminacy, Oscar Wilde and the queer moment*, London: Cassell, 1994.

¹⁵ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique Éditions, 2008, p. 67.

¹⁶ Griselda Pollock, *Differencing the canon*, New-York: Routledge, 2006, p. 26.

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, Paris: Éditions de Minuit, 1990, p. 46.

retrato do jovem cavaleiro” (p. 21-22). A relação que se estabelece, dentro da norma heterossexual no primeiro caso, torna-se nitidamente homoerótica no caso do segundo visitante: “O homem / retira-lhe o aparato metálico da armadura / a espuma das rendas e diz que ele é português – / os de cabelos castanho – por todos os lados” (p. 21).

O que tinha pressentido a rapariga quanto à identidade sexual do jovem cavaleiro é nitidamente evidenciado pelo homem, que não só contempla a beleza do retrato como o “penetra com o olhar”: “Conhece-o desde sempre / e sempre no seu íntimo admitiu/ vir a cruzar-se com ele no extravio / dos caminhos do inferno” (p. 21).

A palavra “extravio”, eco voluntário do “hás-de extraviar-te” do 6º verso, associado aos “caminhos do inferno”, lembrando a condenação religiosa da homossexualidade, torna explícita a suposta dissonância sexual do jovem cavaleiro. Além disso, esse visitante, muito mais arguto que muitos historiadores da Arte e visivelmente tanto à vontade nas galerias do Museu das Janelas Verdes como nos lugares de engate *gay* (“admitiu / vir a cruzar-se¹⁸ com ele no extravio”, p. 21) onde encontra esse “tipo” de Português (“os de cabelo castanho – por todos os lados”), não tem a menor dúvida quanto à sua homossexualidade: “Não o tem por príncipe. Não tem a ferocidade de / um Áustria, como pretendem.” (p. 21). Assim, o poeta *queeriza* o cânone, recusando o “pensamento *straight*”, a heterossexualidade como “contrato social” que faz com que o que “apparaît de façon précise et régulièrement, c’est l’hétérosexualité, l’homosexualité n’apparaît que de façon fantomatique, sporadique, faiblement, et parfois pas du tout”¹⁹. Se Fernandes Jorge não faz, evidentemente, a apologia da homossexualidade, recusa que seja um assunto tabu; em vez de escrever segundo os moldes do “mesmo”, prefere as histórias “silenciosas” e “reprimidas” desses “outros” sexuais:

N’importe quelle historiographie ou n’importe quelle ethnologie reste toujours le symptôme ou le drapeau du milieu qui l’élabore. [...] le discours historiographique impose comme histoire de la société une tautologie qui fait que toujours “ les mêmes ” (ceux qui écrivent) sont les auteurs, les lecteurs et les privilégiés de ces études. Tout le “ reste ” est silencieusement réprimé par ce cercle du “ même ”²⁰.

O poeta abre assim um caminho para novas leituras, para reler ou “des-ler” a História da Arte (e a História *tout court*). Com efeito, o autor propõe outra linha de leitura para a produção do retrato do jovem cavaleiro, cujo nome se

¹⁸ Na cultura *gay*, o “*cruising*” é uma técnica de engate ao ar livre, essencialmente. Ver Emmanuel Redoutey, “Drague et *cruising*”, *EchoGéo*, n.º 5, juin/août 2008. (URL : <http://echogeo.revues.org/3663>; DOI: 10.4000/echogeo.3663, consultado em 7-8-2013 pelas 12h00).

¹⁹ Monique Wittig, *La Pensée straight*, Paris: Balland, 2001, p. 82.

²⁰ Michel de Certeau, *La Culture au pluriel*, Paris: Seuil, 1993, p. 135-136.

desconhece, tanto quanto o do pintor. No entanto, se esse quadro faz parte do cânone da arte portuguesa, é com certeza tanto pela beleza do retratado quanto pelo talento do artista. Sendo assim, surge a questão do desejo ligado, no mito, à origem do retrato que supre a ausência do ser amado. E se esse pintor anónimo tivesse “amado”²¹ o seu modelo, como outros na sua senda²²? O anonimato que envolve tanto o enigmático cavaleiro quanto o pintor não passaria da metáfora tornada visível da “in-visibility” dos amores homossexuais tanto na História quanto na História da Arte. Com efeito, num mundo heteronormativo, pelo menos até há poucos anos nas nossas sociedades, o anonimato é uma questão de sobrevivência para evitar a morte social e/ou física. Para “sobre-viver”, melhor continuar a ser “a sombra mesma do belo” (p. 22). É assim que o poeta faz sair do armário de maneira lúdica (mas eminentemente política) o personagem e pratica, na senda de Eve Kosofsky Sedgwick uma “epistemologia do armário”, recusando a injunção heteronormativa do: “*Ne demandez pas. Mieux vaut ne pas savoir. Ce n’est pas arrivé, ça ne change rien, ça ne signifie rien, ça n’a aucune conséquence interprétative. [...] cette différence, ça ne change rien, ça n’a pas de sens*”²³. O poético torna-se “po-ética” *queer*, uma recusa das formas de vida impostas, das normas; os versos de Fernandes Jorge “prennent la tangente pour [...] inventer des modes de vie dissidents”²⁴. Se, como o nota Jean-Luc Nancy, “le portrait est une fiction – c’est à dire une figuration non pas au sens de représentation mimétique d’une figure mais [...] création d’une figure [...] et de mise en scène d’une “figure”²⁵”, o poeta afasta-se da representação mimética do retrato para criar ele também uma “figura”.

É o que tenta o autor com outro quadro, *Retrato de Homem*²⁶ de “/Francesco di Cristofano Bigio, c. 1510-1520/”. Tratando-se aqui também de um personagem anónimo, esquecido pelas páginas da História, o autor, profundo conhecedor de pintura, propõe uma “história apócrifa”²⁷ que começa por uma tonalidade humorística. Com efeito, se a tradição encara a poesia como a pintura, segundo

²¹ Podemos aqui lembrar o uso dessa temática para o célebre *Retrato de Dorian Gray*, do *queer* Oscar Wilde.

²² É de notar que o poeta José António de Almeida, para quem a homossexualidade é tema de escrita, dedica o seu *O Rei de Sodoma e algumas palavras em sua homenagem*, ao “Jovem Cavaleiro/ da Escola Portuguesa/ no Museu de Arte Antiga/ à rua das Janelas Verdes”. José António de Almeida, *O Rei de Sodoma e algumas palavras em sua homenagem*, Lisboa: Presença, 1993. O autor faz também nesse livro uma releitura *queer* da História da Arte.

²³ Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard*, Paris: Éditions Amsterdam, 2008, p. 71.

²⁴ Jean-Claude Pinson, *À Piatigorsk, sur la poésie*, Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2008, p. 90.

²⁵ Jean-Luc Nancy, *L’Autre portrait*, Paris: Galilée, 2014, p. 27.

²⁶ O poema fica na p. 47.

²⁷ Embora o conceito de Brian Mac Hale tenha a ver com o romance, parece-nos adequado para estudar as “outras” histórias encenadas por Fernandes Jorge. Brian Mac Hale, *Postmodernist fiction*, London: Routledge, 2003, p. 90-93.

a célebre máxima de Horácio “*Ut pictura poesis*”, para os teóricos clássicos “*la peinture est une «poésie muette», tandis que la poésie est «une peinture parlante»*”²⁸.

Valendo-se, de modo lúdico, dessa teoria da relação poesia/pintura, Fernandes Jorge começa o seu poema por um: “Escuta, como quem vê”. No entanto, não somos convidados a refletir sobre essa relação mas sim sobre a questão do “ver”. Assim sendo, o poema alude à filosofia e torna-se alegoria da caverna platónica²⁹: “Lá fora tudo vibra. Escuta, como quem vê num sonho / a transfiguração dos passos dessa gente que passa”. O desfecho do poema torna-se um eco evidente do universo filosófico (“substância”), mas em modo *queer* (dá a separação do prefixo e o espaço em branco que vêm realçar o lexema “penetrável”, assaz explícito quanto ao assunto): “Limita-se a escolher a magnitude na sua imp- / penetrável substância”. E num mundo em que “vivre en société c’est vivre en hétérosexualité”³⁰, tanto o intelecto quanto os sentidos nos levam a “ver” e “ouvir” segundo essa “crença”, a de um “sexo natural”. Ora, como o demonstra Judith Butler, “il n’y a pas «d’essence» qui exprime ou extériorise le genre [...]. Il est donc une construction [qui] nous «force» à croire en sa nécessité et naturalité”³¹. Se o sujeito do poema é de sexo masculino, a heteronormatividade (encarada aqui como crença) nos levará a “imaginar” como pertencendo *a priori* a uma mulher “os lábios [...] perfeitos para beijar”. Contudo, uma leitura “razoável” e “inteligente” do poema mostrar-nos-ia uma outra realidade. Em suma, e neste caso, para “ver” e “entender” tem que se adotar uma “epistemologia do armário”, armário representado aqui por uma oposição com um “lá fora”. O sujeito está manifestamente à espera de alguém, entretido a ver e ouvir, no patamar da sua casa (?) “na estreita rua mesmo por detrás de Santo Spirito”, a “gente que passa e / se confunde na indiferente multidão”. Embora o sujeito esteja estático e num espaço público (“rua”, “multidão”) propício ao *topos* do amor à primeira vista, trata-se na realidade (e de modo subversivo) de uma cena de engate homossexual, de um *crusing* totalmente anacrónico (e por isso humorístico), que o autor transpõe para a Florença do século XVI (a basílica do Santo Spirito fica em Florença): “Os lábios, um golpe subtil, perfeitos para beijar / um ou outro daqueles que passam e continuam perdidos / na distância grave do olhar”. Ao descrever uma cena de engate imaginário para um retrato em que nada no fundo do quadro (totalmente neutro) poderia levar a imaginação para outros caminhos interpretativos, mostra como Fernandes Jorge adota a posição do historiador George Chauncey que evidencia as táticas com as quais os ho-

²⁸ Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris: Armand Colin, 2006, p. 6.

²⁹ João Miguel Fernandes Jorge é formado em filosofia.

³⁰ Monique Wittig, *op. cit.*, p. 82.

³¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris: La Découverte, 2005, p. 264.

mossexuais “se sont approprié des espaces publics [...] au milieu de (et souvent invisible à) la ville normative”³².

No entanto, tudo leva a pensar que esse homem está ansioso por ver chegar alguém que já conhece (“ansioso / olhar”), e não em busca de um novo engate. E, como em qualquer fantasia erótica, a mente divaga, imagina o “duradoiro ser que passa”, que passa e por isso “imp- / penetrável substância”.

Vemos como esses dois retratos poéticos afastam-se radicalmente de qualquer leitura heterocentrada dos quadros que lhes deram origem. Sendo assim, Fernandes Jorge adota uma leitura oblíqua da arte³³, à maneira do próprio homem retratado: “Parece vesgo, mas jura / que não é.”.

Poderemos facilmente contrapô-los aos dois retratos de Gortzius Geldorp, 1597 (p. 60) do Museu de Arte Antiga de Lisboa, mas que o autor junta num único poema: “Retrato de Homem / Retrato de Senhora” (p. 59). A única ligação entre esses dois quadros é o pintor e proveniência, a Flandres, de onde era Jan van Eyck (1390-1441), autor de um dos primeiros retratos não hagiográficos da História da Arte: *Os Esposos Arnolfini* (p. 60). É portanto um casamento não comprovado que nos dá a ler/ver Fernandes Jorge no espaço do poema, um casamento “normal” já que o homem está na “viril idade” e a esposa na “fértil maternidade” (p. 59). A criança por nascer (o retrato de Gortzius Geldorp não é o de uma mulher grávida, tanto quanto o da esposa Arnolfini do quadro de van Eyck apesar da aparência enganadora) é a prova de uma relação heterossexual, fruto do “amor que vem sobre essas tábuas rangentes da seca / cama”³⁴ (p. 60). Fernandes Jorge imagina que a mulher está grávida e, de maneira oblíqua, como a Virgem Maria na *Visitação*³⁵ de van der Weiden (p. 60) cujo nome aparece no corpo do poema. Sendo assim, e com um leve toque humorístico, o poeta pratica uma “maculada conceição” literária. E se o homem está na força da idade, a esposa também: “o seu melhor, / esse muito amor capaz da ferocidade do toiro que morde / e escouceia” (p. 59).

É assim que “os olhos férteis”³⁶ de Fernandes Jorge nos dão a ver a alteridade sexual, outras histórias possíveis, as do Eros homossexual apagado até há pouco pela hegemonia cultural heterossexual. Os versos do poeta obrigam a renunciar ao “pensamento *straight*”, à heteronormatividade, para dar a ler e ver

³² George Chauncey, *Gay New-York*, Paris: Fayard, p. 39.

³³ Essa leitura oblíqua (*queer*) é aliás uma das particularidades do autor. Ver Fernando Curopos, “Les *Invisibles courants* de João Miguel Fernandes Jorge : une écriture oblique de l’Art”, in *Censive. Revue internationale d’études lusophones*, nº 4, Nantes, 2009, p. 189-201.

³⁴ A cama é visível no quadro de van Eyck.

³⁵ Rogier van der Weyden (1400-1464), *Visitação*, circa 1445. Esse pintor, como van Eyck, é várias vezes evocado pelo poeta na sua obra.

³⁶ Retomamos o título da obra de Paul Éluard, *Les Yeux fertiles* (1936), livro de poesia muito influenciado pela pintura de Picasso e artistas plásticos do Surrealismo.

esse Outro sexual cuja economia libidinal não obedece ao que ainda é considerado como “a norma”. Trata-se portanto para o poeta de queerizar elementos da cultura erudita e canónica, inclusive o discurso crítico, para mostrar como essa mesma cultura põe em prática uma violência simbólica ao apagar a experiência e histórias dos minoritários. De facto, a História da homossexualidade é uma presença tornada invisível, feita de silêncios aos quais o poeta dá visibilidade e legibilidade, criando assim os documentos de uma História possível. A poesia de João Miguel Fernandes Jorge sonha com imagens de um museu imaginário não heteronormado; o autor passa assim a escrever uma “outra” História da Arte.

Porque ele já era escritor. Mário de Carvalho e os Quatro Elementos Editores

Manuel Frias Martins¹

Em 1980, os autodesignados Quatro Elementos Editores davam-se a conhecer através de uma espécie de revista intitulada *Mar*. Dela constava o texto de Mário de Carvalho “Expedição ao Interior do Navio”, de que se irá falar a seguir. Agora, importa referir que esta espécie de revista, que aparecia sob a forma de uma espécie de editora, culminava uma espécie de debates entre jovens letrados que se iam conhecendo uns aos outros graças a uma espécie de abrigo cultural gerado por uma figura irrepetível na atmosfera literária portuguesa: Fernando Guerreiro. Este intelectual, que é hoje um escritor e ensaísta singularíssimo, era na altura um jovem assistente de Literatura Francesa da Faculdade de Letras de Lisboa.

Foi por volta de 1978/79 que conheci Mário de Carvalho na primeira ou segunda dessas reuniões, as quais se faziam alternadamente em casa do Fernando Guerreiro e nas casas de outros promitentes escritores ou críticos ou tão-só entusiastas da coisa artística, particularmente da coisa literária. Começámos então a trazer para as reuniões de sábado ou domingo textos que eram comentados e avaliados pelo grupo. Recordo que, após termos lido vários textos candidatos a serem publicados no que viria a ser o primeiro número da revista (ou espécie de revista), alguém afirmou numas dessas reuniões, num tom de voz que esperava ser ouvido por Mário de Carvalho, e a propósito de “Expedição ao Interior do Navio”, algo semelhante à frase: *este tipo já é escritor*. Outros pensaram o mesmo, e, apesar da nossa juventude e inexperiência, este reconhecimento decorria daquilo que para mim continua a ser o essencial da comunicação literária, isto é, o que tem qualidade é imediatamente perceptível como tal por leitores que cresceram como leitores através do hábito de ler, de facto, os melhores autores.

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

Tanto a construção estilística como a atmosfera inquietantemente estranha da estória “Expedição ao Interior do Navio”, incluída na revista *Mar*, anunciavam uma escrita inabitual na tradição literária portuguesa da altura. De tal maneira que o conceito alemão de *das Unheimliche*, popularizado sobretudo por Freud, era o que na altura me sugeria a melhor localização cultural da nova escrita que se me deparava com a assinatura de Mário de Carvalho.

Logo a seguir, em 1981, surgiu o primeiro livro de Mário de Carvalho. Intitulava-se *Contos da Sétima Esfera*, e era um conjunto de estórias que eu entendia à maneira do já meu conhecido “Expedição ao Interior do Navio”. Nessas estórias, o fantástico, o estranho e o inverosímil cruzavam-se num registo irónico e humorístico que cativava leitores de todos os estratos e formações. Desenhava-se a formatação literária do conto enquanto género que melhor se coadunava à especificidade criativa de Mário de Carvalho, confirmando-se também a atitude estilística e o recorte existencial da ironia de “Expedição ao Interior do Navio”. Mas também se inaugurava um percurso literário que a pouco e pouco foi revelando e confirmando Mário de Carvalho como um dos autores mais representativos da geração que começou a publicar nos albores do período democrático português. No início da minha carreira de crítico literário, tive oportunidade de escrever um artigo relativamente pormenorizado sobre este livro logo que ele surgiu. Nesse artigo, enquanto promitente crítico literário, eu tentava assinalar a diferença de Mário de Carvalho como escritor mas, ao mesmo tempo, devo confessá-lo, defendia também um contrato de amizade com um grupo de literatos que se abrigava na designação de Quatro Elementos Editores. Aliás, algo semelhante acontecia com Mário de Carvalho ao dedicar este seu primeiríssimo livro à mulher, Lena, mas também à alma jubilosa dos Quatro Elementos Editores chamada Fernando Guerreiro, que, dizia a dedicatória, “me animou a escrever estes contos”.

Em 1982, surge esse fresco de gozo lisboeta intitulado *Casos do Beco das Sardinheiras* em que o humor é a regra de entendimento das circunstâncias e o delírio imaginativo o espírito que funda a atitude literária. Nesse mesmo ano, o texto inicial “Expedição ao Interior do Navio” encontra finalmente abrigo no livro que é proposto como primeiro romance, *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*. O conto inicial da aventura literária de Mário de Carvalho na companhia de Os Quatro Elementos Editores transformava-se então em capítulo ou segmento constitutivo de um todo narrativo mais amplo, com maior alcance filosófico na contínua interrogação do mundo e, como acontece em várias outras parcelas ou capítulos do livro, da própria arte de contar estórias ou da literatura enquanto estranhamento quase misterioso da linguagem. Não era por isso acidental que este livro abrisse com duas epígrafes de Maria Velho da Costa, essa artífice da

palavra literária, as quais remetem mais para um universo de recriação da linguagem do que para eventuais programas de composição romanesca.

Culminação de um tempo de envolvimento com uma atitude intelectual algo provocatória, como aliás mandava a turbulência criativa do tempo político, social e cultural do país, o romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, publicado (relembro) em 1982, sugeria um horizonte de imensas possibilidades de realização artística, que o talento de Mário de Carvalho continuou a explorar magnificamente até aos nossos dias. Gostava de me concentrar a seguir em três dessas possibilidades. A primeira tem a ver com a imaginação fulgurante por que situações inverosímeis oferecem a sua própria razão literária. A segunda tem a ver com a inscrição de cenas, personagens, atmosferas e discursos numa temporalidade indefinida onde tudo pode dialogar com tudo. A terceira tem a ver com a linguagem como desejo da escrita e do pensar. Vejamos cada uma por si.

No universo imaginativo do conto pristino “Expedição ao Interior do Navio” encontramos imediatamente algo que será uma marca de todas as narrativas de Mário de Carvalho: o seu gosto pela invenção e nomeação de lugares inexistentes onde decorrem ações fantásticas levadas a cabo por personagens incríveis. Temos no texto, por exemplo, uma espécie de navio fantasma que viaja pelo inventado paralelo de Gilgamesh, ou que anda pelo inexistente cabo de Utraupishtin, na “estação dos ventos astrais” (155). Estes são os lugares míticos onde é possível acontecer tudo, dentro e fora do espaço identificado da ação – a qual se desenrola, neste caso, no interior de um estranho navio onde o sujeito que narra se vê envolvido em situações cada vez mais bizarras e misteriosas. Algures em “Expedição ao Interior do Navio” lê-se o seguinte:

Durante muito tempo os passos ecoaram, acertados, pelo corredor fora. Quando o ar se tornou pesado, pesado, e espesso, laixado de odores pútridos e os gestos se fizeram quietos, respeitadores, e o rumor de passos se decompôs num ruído espalhado, cauteloso, soube que tínhamos penetrado na cripta dos vinte e oito caixões. Os pés enrodilhavam-se-me em lixos, cotões, panos. À minha volta tacteia-se, as respirações fundas, ansiosas.

Senti-me muito inseguro, creio que tive muito medo. Tudo me era negro, os sons cinzentos.

Tentei lembrar os habitantes, ora invisíveis daqueles ergástulos, Till, Pedro, Malas Artes, Arcalaus, Narezzin, Sindbad, mas só recordei celas vazias, lúgubres, negras, com montes de palha podre e talos de couve aos cantos. (157)

O interior deste navio enquanto lugar mítico onde o autor concentra pulsões de vida e de morte sintetiza bem, segundo creio, aquilo que irá constituir as futuras estratégias narrativas de Mário de Carvalho, bem como as suas profundas

incidências psicológicas. Os lugares míticos das estórias de Mário de Carvalho funcionam à maneira das caixas chinesas, abrindo-se permanentemente para outras estórias, outros lugares, outras personagens. Por exemplo, ainda em “Expedição ao Interior do Navio”, pouco depois da passagem citada pode-se ler este mergulho numa realidade ainda mais estranha, mas pungente no alcance psicológico da sua efabulação literária:

Quando o ascensor se deteve, enfim, saímos para um grande corredor metálico, muito enferrujado e escuro, com restos de zarcão antigo ainda pegados às placas.

Junto às portas que davam para as cabines férreas, imundas, acocorava-se gente, corriam catraios nus, macilentos, de ventres inflados.

O chão estava coberto de detritos viscosos. (158)

O segundo aspeto que quero ter em conta diz respeito à inscrição de cenas, personagens, atmosferas e discursos numa temporalidade indefinida onde tudo pode dialogar com tudo. De facto, se excetuarmos as desinências históricas de uma Antiguidade romana muito especial que encontramos no romance *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*, o leitor da ficção de Mário de Carvalho nunca sabe exatamente em que tempo é que, afinal, deve situar o essencial da narrativa que está a ler. Sente-se o prazer do autor em se relacionar com o tempo como se este fosse um aliado sempre pronto a fornecer hiatos referenciais e fraturas de mundividências historicamente identificáveis. Em suma, o que nos é dado são acima de tudo zonas indeterminadas do sentido, onde o que verdadeiramente importa é tão-só o impulso irreprimível da representação ficcional.

Este jogo de sombras leva o autor a passear pela sua própria imaginação, isto é, por alguns marcos a que associa um valor simbólico especial. Não são só alguns *topoi* que se vão sucedendo de estória para estória, como, por exemplo, o encanto por personagens algo pícaras na malícia e astúcia da sua malandragem e das situações caricatas em que se envolvem. O jogo imaginativo de Mário de Carvalho é de tal ordem que acaba por penetrar bem fundo no fluxo da sua própria memória criativa. O exemplo necessário do que acabo de dizer leva-nos, mais uma vez, a 1982 e à obra *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*. Aqui encontramos *Maria Speranza*, o navio em que o eu que narra se faz viajar no início do romance e que acaba naufragado no Mar dos Sargaços. O segundo capítulo do romance, intitulado “No Mar dos Sargaços a Bordo do *Maria Speranza*”, situa-nos o sujeito da escrita (um eu que é simultaneamente sujeito e objeto da narrativa) num navio ou lugre em vias de “petrificar-se” num misterioso enquadramento marítimo em que nada é o que parece — inclusive do ponto de vista da narrativa literária, pois esse é o primeiro momento em que o autor interpola inopinadamente o primeiro segmento narrativo acerca da cidade de Tebas que se anunciara no título do romance.

O navio *Maria Speranza* desapareceu em 1982 no mar do *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, mas não da imaginação de Mário de Carvalho. Ele irá reaparecer trinta anos depois na novela *Ocaso em Carvangel*. O navio petrificado e desaparecido reaparece agora como fantasma, como algo de que as personagens falam mas não conhecem, que aguardam que chegue a qualquer momento a Carvangel mas que nunca chega. Visto neste enlace autoral com a obra de 1982, o navio *Maria Speranza* do livro de 2012 torna-se a chave mítica de uma esperança que continua a ser servida no imaginário do escritor e, ao mesmo tempo, uma espécie de alavanca da memória e do diálogo literário com os seus prístinos fundamentos. Neste sentido, e porque na literatura nada se repete mas tudo se transforma, poder-se-ia dizer que *Ocaso em Carvangel* é a leitura que Mário de Carvalho acabou por fazer das *possibilidades existenciais e ficcionais dos seus textos de juventude*, e muito especialmente o exemplo da aventura de ser conduzido ao portal da imaginação aberto por um texto como o que se incluía na revista *Mar* de 1980.

Finalmente, o campo de possibilidades abertas em 1982 por *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* veio paulatinamente a revelar a intimidade específica da escrita de Mário de Carvalho por aquilo que gostaria agora de sublinhar como um inequívoco *desejo de resplandescência da palavra*. Sem dúvida que o perfil da alegoria pode ser desenhado a partir do processo de constante metaforização que observamos nas estórias de Mário de Carvalho. Contudo, julgo que o impulso mais enérgico para a escrita por parte deste autor radica numa intensificação do prazer da escrita enquanto jogo verbal ou enquanto reinvenção da narrativa literária pelo engendramento propriamente linguístico da estória. Não é por acaso que raras vezes identificamos em Mário de Carvalho uma intriga organizadora do tecido ficcional. O que temos são sugestivas descrições dos traços mais salientes de personagens, atmosferas ou eventos — essas descrições profundamente imaginativas e que possuem aquela fulguração irónica que caracteriza toda a escrita de Mário de Carvalho. Mas elas conduzem-nos, antes de tudo, para a festa da palavra de recorte clássico ou de ocorrência rara no discurso comum, ou até para os detalhes de uma estória assente mais na reverberação vocabular do que no desenho da ação ou da intriga.

Em suma, trata-se de linguagem, de um soberbo domínio da linguagem. E trata-se sem dúvida de imaginação. De um magnífico trabalho inventivo que agarra o leitor e o torna cúmplice de estórias vagabundas. É isto que distingue Mário de Carvalho no contexto da literatura portuguesa atual. E é por tudo isto que em 1979/80 o pequeno conto “Expedição ao Interior do Navio” permitia aos Quatro Elementos Editores assegurar, com a *esperança* que também haveria de

dar nome a um navio fantástico, o seguinte: *porque ele já é escritor*. E hoje, 35 anos depois, podemos dizer com orgulho e amizade: Sim, *porque ele já era escritor*.

Nota:

Este texto prolonga a comunicação feita na sessão de Homenagem a Mário de Carvalho realizada na Faculdade de Letras de Lisboa, em 13 de outubro de 2014.

Os números de página indicados referem-se à 1.^a edição de *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* (Lisboa: Vega, 1982).

Um lugar para Joaquim Manuel Magalhães

Danilo Bueno¹

1. Joaquim Manuel Magalhães (Peso da Régua, 1945) tem “quarenta anos de servidão” à poesia, para parafrasear um título de um livro de Jorge de Sena, um de seus predecessores tutelares na tradição poética portuguesa do século XX. Com um período de atividade poética pública extensa e relevante, jmm ocupa um lugar de destaque para a compreensão da década de setenta, principalmente no tocante à temática da abertura política em Portugal e aos encaminhamentos da escrita poética depois do salazarismo. Um dos tópicos mais discutidos de sua obra é a proposta de *regresso ao real*, formulada no início dos anos oitenta, conforme o poema “Princípio”, espécie de fundação de sua visão poética:

(...)
Voltar ao real, a esse desencanto
que deixou de cantar, vê-lo
na figura sem espelho, na perspectiva
quase de ninguém, de um corpo
pronto a dizer até às manchas
a exacta superfície por que vai
onde se perde. Em perigo².

A tentativa de definir o *regressar ao real* se dá em várias frentes: desde um olhar que perpassa a atenção política, seguindo por uma postura reativa à textualidade dos anos sessenta, até mesmo a ideia de um sujeito poético *dentro* da cena que tematiza, pontuando o clima de “desencanto” de um período de reconstrução nacional que passaria pelos eixos da ética e da arte. Como é sabido, “voltar ao real” pouco se relaciona com as coordenadas históricas do

¹ Universidade de São Paulo.

² Joaquim Manuel Magalhães, *Os dias, pequenos charcos*, Lisboa: Editorial Presença, 1981, p. 13.

realismo, mas, ao contrário, busca uma “transfiguração”, uma espécie de reelaboração de uma percepção de mundo. Os elos entre objetividade e subjetividade se entrelaçam, como se o sujeito partisse do dado exterior, porém o envolvesse em uma apreensão que sobrepusesse as duas instâncias. Logo, não é possível filiá-lo rapidamente a uma escrita que pura e simplesmente quer representar o mundo, como se essa poesia estivesse imbuída por uma ânsia mimética, de “proceder à simples *representação* linear do real”³.

Desse brevíssimo sumário do *regresso ao real*, é necessário, portanto, inserir e valorar a obra de jmm, contextualizá-la em uma das linhas representativas da poesia portuguesa recente, que acirra o debate até os dias atuais. Os anos setenta ambientaram-se por quadros teóricos que perpassavam o pós-modernismo, estudos de gênero, o feminismo e o pós-estruturalismo, indicando caminhos para a exploração poética – isso ao se pensar globalmente. Já, no panorama português, as experimentações e a textualidade⁴ dos anos sessenta ressoavam na transição da ditadura para a democracia. O processo desencadeado pela abertura de 25 de Abril de 1974 pode ser uma efeméride tanto política quanto literária, que repassa as responsabilidades éticas dos autores que tinham por horizonte o ambiente sem censura e sem as pressões mais diretas do fascismo, daí, talvez a dupla afirmação de jmm: *princípio/principio*, como se marcasse uma nova etapa para a poesia portuguesa que rejeitasse a experimentação. Posto de outra forma, a poesia que será escrita a partir dos anos setenta, carrega a responsabilidade de dimensionar a abertura política e, ao mesmo tempo, responder ao panorama do Estruturalismo, linha dominante em França:

De todos os poetas que este percurso tenta acompanhar, é inegável ser Joaquim Manuel Magalhães o que mais tem se preocupado em apoiar a escrita numa persistente reflexão sobre o significado da poesia sua contemporânea. Tal fato deriva, desde logo, da época em que surgiram os seus primeiros poemas: os anos 70, altura em que se faziam sentir os efeitos simultâneos de um estruturalismo que começava a exaurir-se e da revolução de 1974, com o seu inevitável ciclo de *ilusão / desencanto*; os outros factores para a reflexão

³ Fernando Pinto de Amaral, *O mosaico fluido – modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1991, p. 95.

⁴ Rosa Maria Martelo anota: “É neste quadro que, relativamente à poesia emergente em Portugal, se vem a falar de uma «ruptura de 60» e de neo-vanguardismo. E, tal como em França e em Espanha, a poesia portuguesa da década de 60 ficará maioritariamente associada a esta tentativa de revalorização da textualidade e da experiência dos seus limites. Logo no início da década seguinte, e num evidente diálogo com uma reflexão metapoética de matriz mallarmeana, Gastão Cruz irá caracterizar o território poético assim constituído falando da emergência de «uma concepção de linguagem poética total», de «efectivo domínio da máquina poética» e de «aprofundamento da tarefa estilística”. Rosa Maria Martelo, “Vidro do mesmo vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961”, in *Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, Porto: Campo das Letras, p. 20 (09-51).

e Magalhães – refiro-me ao seu comportamento polémico, ao seu gosto por uma certa provocação ou à sua formação na área da literatura anglo-americana – devem ser visto à luz desse enquadramento histórico-literário muito particular que se prende com o pós-estruturalismo e a pós-revolução⁵.

Tal contextualização feita por Fernando Pinto Amaral resume e amplia o que já se desenhava a respeito de jmm, o início de sua produção tem uma marca muito visível do ambiente cultural e político que o cerca, fazendo-se notar suas filiações e seus interesses, principalmente a reação a uma poesia dos anos sessenta e a tentativa de escrever a partir da vivência e do cotidiano, além de, paralelamente, descrever e situar, pela obra crítica, os direcionamentos da poesia de seu tempo.

Ao se admitir essas linhas de aproximação na passagem dos anos sessenta aos oitenta da poesia portuguesa, passa-se a compreender o papel de jmm, nestes últimos quarenta anos de produção, como um nome formador, tanto como poeta-crítico, quanto como tradutor. Além disso, existem ressonâncias de sua obra em escritas atuais, de poetas significativos, como Manuel de Freitas, José Miguel Silva e Rui Pires Cabral, que começaram a publicar, com mais intensidade, nos anos dois mil. Desse modo, jmm seria uma espécie de *vértice* que aglutinaria linhas dominantes na poesia portuguesa desde o final do salazarismo até os dias de hoje.

2.

Sirene, bigorna deficiente,
o cansaço do poente tritura.
Um neutro fulminante.

O ramal do comboio.
Um acorde agita-se.
Modela uma caldeira
o agulheiro, no sapal.

A manivela desafia
a planície.
Flutua na semelhança
o apuro do sementeiro.

Equimose de demolição.
Alguém, nu⁶.

⁵ *Idem, O mosaico fluido – modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1991, p. 95.

⁶ Joaquim Manuel Magalhães, *Um toldo vermelho*, Lisboa: Relógio D'água, 2010, p. 172.

O poema acima integra a seção *Alta noite em alta fraga*, da “obra completa” de jmm intitulada *Um toldo vermelho* (2010), que reagrupou seus poemários até então. Muito ainda há que se apurar das operações propostas pela profunda reorganização conseguida nesse volume, por meio do refazimento completo da obra, mudando-se o direcionamento que antes a poesia de Magalhães explorava, conforme a nota do autor: “Este volume constitui a minha obra poética até 2001, a que acrescento um poema publicado em 2005. Exclui e substitui toda a anterior”⁷.

Uma possibilidade que se impõe – quase como uma urgência – é o cotejo entre a versão atual e a(s) antiga(s)⁸. No caminho de leitura cronológica, ou seja, da versão mais antiga para a mais nova, nota-se que apesar dos cortes, da reescritura e do emagrecimento da mancha gráfica – que erodiu a narrativa explorada até então –, o campo vocabular, o núcleo semântico das expressões e a tonalidade quase elegíaca permaneceram um elo entre os poemas mais antigos, capaz de provocar a curiosidade e o rastreamento do leitor para uma leitura conjunta.

Já, no caminho inverso, ao se começar pelos poemas mais concentrados, nesta última reescritura de 2010, e, ato contínuo, passar para as versões mais antigas, ocorrerá um processo de preenchimento de vazios do texto mais atual, como se pelo acréscimo de vocabulário e de relações sintáticas mais claras fosse possível reconstituir o poema original, como uma espécie de revisitação às coordenadas temáticas, contextuais e temporais que foram apagadas.

Parece notório, portanto, que o poeta resolveu desarmar protocolos de leituras anteriores em relação a sua obra, como se primeiramente visasse mover-se para outras identificações no campo literário. A busca de base teórica para se discutir acerca de certos tópicos que ora se apresentam, gravita entre: a ratura, a reescrita, o palimpsesto, a reescrita, a intratextualidade, a paráfrase de si mesmo. Tais direcionamentos parecem ser o primeiro gesto que o leitor necessita para buscar novos sentidos que acresçam à postura inicial que beira o “épater les bourgeois” no sentido de posicionar-se fora dos interesses de uma poesia portuguesa mais recente, como se quisesse ser lido fora de contexto.

O efeito de choque que um emagrecimento radical da obra anterior pode causar está circunstanciado pela expectativa frustrada de certa fatura poética, notadamente daquilo que o poeta conseguira com os desdobramentos de seu *regresso ao real*. Após quatro anos da publicação do volume, o primeiro contato de estranhamento, de surpresa e até mesmo de decepção de muitos leitores, cede espaço para uma leitura mais concentrada, que a princípio pode desprezar

⁷ *Idem*, p. 198.

⁸ O poeta já havia reorganizado sua obra em 1987 e em 2001, reescrevendo, adicionando e cortando poemas, no entanto, jamais com tanta profundidade que beirasse a desfiguração.

o efeito de radicalidade, centrado na comparação com a produção literária coeva e focar-se na dinâmica estabelecida para essa nova etapa da obra de jmm, que exerce tanto a repulsão quanto a atração à sua própria montagem, podendo-se estabelecer, no mínimo, três abordagens:

1. uma leitura cronológica;
2. uma leitura do mais atual para o mais antigo e
3. uma leitura que considere apenas o último livro do autor.

Qualquer que seja a opção empreendida para se ler a obra de jmm a partir de 2010, não se exclui a outra possibilidade, formando, portanto, um conjunto de integrações múltiplas, gerando um dinamismo e uma atualização dos poemas mais antigos do autor, que voltam à baila pelo viés do cotejo e da releitura. Leonardo Gandolfi resumiu o impasse levantado pelo último livro de jmm:

É possível ler um livro sem outros livros, sem o colocar, directa ou indirectamente, ao lado dos outros? Parece que não, ainda mais se a comparação for entre livros do mesmo autor. Aquilo a que chamamos literatura, para o bem e para o mal, vem da própria ideia de conjunto e de comparação⁹.

Outra possibilidade instigante, que seria uma espécie de hipótese IV, passa pelo entendimento que a obra anterior e a mais atual seriam completamente diferentes, libertando-as do confronto, cronológico ou não, criando uma sucessividade que não pressupõe qualquer memória no desenvolvimento da obra do autor.

No entanto, como apontou Gandolfi, a comparação é da própria lógica literária. Nesse sentido, a abordagem III, imposta pela nota final do livro de 2010, parece assumir um contorno mais textual do que paratextual, uma vez que tal advertência do autor pode ser lida como uma encenação entre a construção e a desconstrução de sua obra. A nota, ao ser lida também como um poema¹⁰, mostra que há uma autoridade que é, sobretudo, máscara. O tom preceptivo,

⁹ Leonardo Gandolfi, "Recensão crítica a *Um Toldo Vermelho*, de Joaquim Manuel Magalhães", *Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, n.º 175, Set. 2010, p. 169.

¹⁰ A nota original é um desvio local ou uma bifurcação momentânea do texto e, nesse sentido, faz parte dele tanto quanto um simples parêntese. Estamos aqui numa franja muito indecisa entre texto e paratexto. O princípio que nos guia, de economia e de pertinência – atribuir a uma categoria nova (o paratexto) apenas aquilo que não pode sem perda ser destinado a uma categoria existente (aqui o texto) – nos deve conduzir, no caso, a uma decisão negativa: veremos que outros tipos de nota reportam-se de modo mais pertinente ao paratexto, a nota autoral original, pelo menos quando se refere a um texto discursivo, com o qual está em relação de continuidade e de homogeneidade formal, pertence mais ao texto, que ela prolonga, ramifica e modula mais do que comenta – (Gérard Genette, *Paratextos Editoriais*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 289).

organizador, cede lugar para uma noção apurada do campo literário, que compreende a inutilidade do próprio *princípio* – autoimposto – e de seu cariz utópico que desarma o seu próprio desenvolvimento, gerando uma ruptura que não passa por deslizamentos sucessivos, porém acontece mesmo subitamente, gerando um ruído demasiadamente alto com o restante da obra, principalmente em oposição à narratividade e ao *regresso ao real*, que, desencantado ou não, sempre foi um viés de identificação para o autor.

Muito mais que reescrita, o que opera nessa nova coletânea é a versão de um poema antigo, agora adequado a um gosto reparador, quiçá destruidor, que tende a atualizar uma cosmovisão assentada em bases sólidas desenvolvida em vários poemários, que nos últimos trinta anos influenciou as gerações de poetas portugueses. A dinâmica da versão/reescrita supõe quase uma aversão ao monumento já erigido pela sua obra, para que jmm ocupasse um *lugar sem lugar*¹¹, no panorama atual da literatura portuguesa, que reativasse, inclusive, certa opacidade e experimentação que em mais de um momento na obra crítica o autor repudiara. É oportuna a interpretação de Rosa Maria Martelo ao aludir que tal postura pode ser entendida como sacrificial¹².

É interessante perceber que a obra crítica e a tradutória de jmm –, em nada apontam para tal decisão de mudança de poeticidade: não se trata de um aprendizado nem de um diálogo com a literatura espanhola, russa ou grega, vertidas pelo autor para o português; muito menos daquilo que defendera em suas leituras em seu último conjunto de ensaios, *Rima pobre*¹³, reflexões mais recentes que poderiam ensejar uma mudança de direcionamento. Não há, portanto, um precedente que indique uma maturação, mas antes um gesto abrupto, que em sua anormalidade, redireciona a compreensão de toda uma literatura e, de maneira bastante interessante repõe a discussão acerca do *regresso ao real* em outra perspectiva, que as hipóteses acima referidas podem, de certa maneira, relacionar.

Ao se tomar como base a abordagem II, ou seja, no sentido do texto mais novo para o mais antigo, notar-se-á uma mudança de dicção que, para o leitor que já acompanhava a obra soará radical. O recuo aos poemas mais antigos talvez mostre que essa escrita, que de forma fundante responde aos apelos real, agora,

¹¹ No recente manual: *História Crítica da Literatura Portuguesa* (2005) de Carlos Reis, é peculiar o fato de jmm não autorizar a reprodução de sua obra, preterindo um lugar na literatura portuguesa. Os dois momentos de expressa recusa do poeta constam, respectivamente, na página 383 sob o título "Uma geração dessatisfeita" e o seguinte à página 392, sob o título "A poesia dos anos 70".

¹² Cf. Rosa Maria Martelo, "Cartucho e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX", *In A forma informe – leituras de poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, p. 170 (153-178).

¹³ *Passim*, Magalhães, Joaquim Manuel, *Rima pobre*, Lisboa: Editorial Presença, 1999.

em 2010, encena a asfixia do entorno como o próprio processo de feitura do poema, como apontou Rosa Maria Martelo:

Se a pensarmos relacionalmente, isto é, enquanto reescrita, devemos reconhecer que ela se mostra na condição de já não poder (ou não querer) escapar à devastação que tematiza: romper-se é, talvez, a estratégia formal mais desesperada que encontra para acusar essa devastação¹⁴

A abordagem referida torna-se uma leitura muito viável: o espelhamento do real como destruição mimetiza a desfiguração da própria obra em um gesto, a um só tempo, destrutivo e reativo que repõe a discussão sob qual perspectiva seria possível pensar a poesia portuguesa em um panorama que adviesse da percepção da ruína¹⁵.

Por último, a hipótese I, de uma leitura cronológica, cria a impressão mais funda –, de que o autor pudesse, efetivamente, renunciar aos pressupostos que buscara e, pela sua autoridade, apagasse o registro de um tempo que já não coubesse naquilo que compreende por sua escrita. O apagamento e a rasura geram um vazio, que de certo modo também encena a destruição e a erosão, de uma ruína que inclui a própria memória literária: um não-lugar para o sujeito do poema, que não aceitasse nem seu tempo, nem sua escrita. Dessa negação profunda, enfim, um novo *princípio*, mais do que desencantado, totalmente esfacelado, deixado aos despojos de sua proposital devastação, conteria os detritos do próximo poema.

¹⁴ Cf. *Idem*, “*Cartucho* e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX”, p. 170.

¹⁵ Cf. Manuel António Ferreira, “Sinais de ruína na poesia de Joaquim Manuel Magalhães”, in *Escrever a Ruína*, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2006, p. 9-28.

Referências Bibliográficas

Amaral, Fernando Pinto do, *O mosaico fluido – modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1991.

Ferreira, António Manuel, “Sinais de ruína na poesia de Joaquim Manuel Magalhães”, in António Manuel Ferreira e Paulo Alexandre Pereira (orgs.), *Escrever a Ruína*, Aveiro: Universidade de Aveiro, 2006.

Gandolfi, Leonardo, “Recensão crítica a ‘Um Toldo Vermelho’, de Joaquim Manuel Magalhães”, *Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, n.º 175, Set. 2010, p. 169.

Genette, Gérard, *Paratextos Editoriais*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

Magalhães, Joaquim Manuel, *Um toldo vermelho*, Lisboa: Relógio D’Água, 2010.

_____, *Rima pobre*, Lisboa: Editorial Presença, 1999.

_____, *Os dias, pequenos charcos*, Lisboa: Editorial Presença, 1981.

Martelo, Rosa Maria, *A forma informe – leituras de poesia*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

_____, *Vidro do mesmo vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*, Porto: Campo das Letras, 2007.

Reis, Carlos, *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Neo-realismo ao Post-Modernismo]*, Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 2005.

O olhar ético de Lúdia Jorge entre herança e testemunho

Maria Graciete Besse¹

Só pretendo ser testemunha do mundo.

Lúdia Jorge

A herança nunca é dada, é sempre uma tarefa. Permanece diante de nós, tão incontestavelmente que, antes mesmo de querê-la ou recusá-la, somos herdeiros, e herdeiros enlutados, como todos os herdeiros.

Jacques Derrida

Ao evocar os autores que mais marcaram a sua adolescência, Lúdia Jorge cita inevitavelmente Fernando Pessoa que se revelou como “uma porta para a rendição ao literário no que ele tem de fundador insubstituível na construção da casa ontológica.”². No entanto, apesar de ser uma “herdeira enlutada” (Derrida), a escritora afasta-se significativamente do legado pessoano, ao escolher o terreno sociológico para, através da “crónica do tempo que passa”³, testemunhar sobre a História, a identidade, o segredo, a corrupção, a liberdade, a violência, o sentido da responsabilidade, entre muitos outros temas que atravessam toda a sua escrita. Desde *O Dia dos Prodígios*, que fascinou de imediato a crítica em 1980, até ao seu livro mais recente, *O Amor em Lobito Bay*, publicado em 2016,

¹ Université Paris-Sorbonne.

² Ana Paula Ferreira (org.), *Para um leitor ignorado. Ensaios sobre a ficção de Lúdia Jorge*, Lisboa: Texto Editora, 2009, p. 335.

³ *Ibid.*, p. 40.

a obra de Lídia Jorge, coroada por numerosos prêmios literários, caracteriza-se por uma grande coerência temática e por uma tonalidade eminentemente ética, veiculada por um olhar que transforma a herança recebida do passado, mobiliza valores fundamentais e transmite ao leitor uma determinada consciência do mundo.

Apesar das dúvidas sobre a capacidade da ficção em representar o “real”, muitos estudiosos consideram que a retórica textual pode induzir performativamente o sentido da responsabilidade, interessando-se assim pelas implicações éticas da literatura enquanto possibilidade de abertura ao Outro e de transformação existencial. A problematização das relações entre literatura e ética tem dado lugar a diversas abordagens teórico-críticas, retomando um questionamento que já se encontra na Antiguidade, nomeadamente na abertura do livro II da *Ética a Nicómaco*, de Aristóteles, que associa a ética ao hábito adquirido e à natureza de cada ser. Reformulada depois por Cícero em termos de moral, a noção de ética vai-se modificando ao longo dos tempos para alimentar, sobretudo em meados do século XX, uma série de debates sobre a função da obra de arte, e culminar nas perspectivas do *care* que hoje se debruçam sobre a vulnerabilidade e a solitude, consideradas como qualidades essencialmente femininas. Se para autores como Brecht ou Sartre, a implicação ética e política do artista é absolutamente necessária, para outros, como Adorno, a arte comprometida não transforma o mundo, pois em vez de propôr alternativas, a sua função consiste antes de mais em resistir à opressão⁴. A filosofia moral contemporânea, nomeadamente norte-americana, tem-se interrogado sobre estas questões, propondo, desde os anos 80, algumas reflexões interessantes que adoptam ora a via desconstrucionista de orientação sócio-política (Shoshana Felman), ora a perspectiva neo-aristotélica que envereda por um caminho claramente existencial (Martha Nussbaum, Wayne Booth), considerando que a literatura desempenha um papel essencial no desenvolvimento moral dos leitores. Convém no entanto não esquecer que uma obra literária é sempre uma forma de linguagem em acção, como mostrou Paul Ricœur, partindo do princípio de que a História só se torna acessível quando narrativizada⁵. Na verdade, o leitor não vai encontrar na ficção quaisquer exemplos, soluções ou receitas para as suas interrogações, mas graças à articulação do sensível e do intelegível, a escrita permite, como afirma o filósofo francês, “re-configurar” a experiência temporal e transmitir uma melhor compreensão do mundo graças à representação axiológica dos problemas humanos. Sem entrarmos nesta discussão, rica e complexa⁶, interessa-nos apenas aqui considerar, na

⁴ Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris: Flammarion, 1984, p. 289.

⁵ Paul Ricœur, *Temps et Récit*, Paris: Seuil, 1983. Consultar do mesmo autor *Soi-même comme un autre*, Paris: PUF, 1990.

⁶ Para aprofundar este assunto, ver Sandra Laugier, *Ethique, littérature, vie humaine*, Paris: PUF, 2006. Consultar também Carole Talon-Hugon, *Morales de l'Art*, Paris: PUF, 2009.

esteira de Lévinas, que a literatura abre efectivamente um acesso privilegiado ao “fundo obscuro da existência”⁷. A partir desta proposta, tentaremos questionar o fazer literário de Lúcia Jorge que, apesar de não subordinar a sua escrita a qualquer implicação política, religiosa ou filosófica, manifesta todavia o desejo de “testemunhar”, oferecendo-nos uma perspectiva lúcida e responsável que responde, com grande sensibilidade e vigor estético, ao apelo do mundo que nos rodeia.

A conotação jurídica do testemunho, implicando etimologicamente uma voz que toma parte num processo para dizer a verdade, associa-se à figura do sobrevivente e ilustra uma tensão entre memória e esquecimento que tem animado nos últimos anos um intenso debate em torno da (in)viabilidade da palavra sobre a Shoah que se alargou em seguida a outros massacres do século XX, criando uma “nova era”, como observa Annette Wieviorka⁸. Na sequência de Primo Levi, o filósofo italiano Giorgio Agamben afirma que “o testemunho vale no essencial por aquilo que nele falta”⁹, constituindo portanto uma aporia, visto que a experiência dos campos de extermínio só poderia ser transmitida pelo “muçulmano”, isto é, aquele que perdeu toda a espessura humana, a autêntica “testemunha integral” que não escapou à barbárie nazi. No entanto, muitos sobreviventes da catástrofe sentiram necessidade de testemunhar por razões éticas e imperativo moral, revelando simultaneamente um pacto com os que ficaram para trás e um compromisso com o tempo presente e futuro, manifestando quase sempre um profundo sentimento de culpa por falarem no lugar daquele que nunca o poderá fazer. Tal impossibilidade foi sublinhada por diversos autores e analisada por Shoshana Felman e Dori Laub nos termos de uma operação do inconsciente do texto que, de forma aporética e sintomática, revela verdades históricas através de silêncios, lacunas e fragmentos, ou seja, indícios de um real irrepresentável¹⁰. Para além do testemunho dramático daquele que viveu directamente o trauma decorrente de um “estado de excepção” (Agamben), importa-nos ter aqui em conta outro tipo de testemunho, menos grave, de teor essencialmente “poético” que, segundo Jorge de Sena, se reveste de alguma importância pois é a “mais alta forma de transformação do mundo”¹¹. Ao “re-configurar” uma realidade em processo de rápida transformação, a obra de Lúcia Jorge interroga subtilmente a memória, pondo em evidência uma prática do descentramento e da responsabilidade, fundada numa axiologia alimentada pelo dever de testemunhar e pela re-invenção necessária

⁷ Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Paris: Vrin, 1986, p. 98.

⁸ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris: Plon, 1998.

⁹ G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. Pierre Alferi, Paris: Rivages Poche, 1999, p. 36.

¹⁰ Shoshana Felman e Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York-Londres: Routledge, 1992.

¹¹ Cf. Jorge de Sena, prefácio a *Poesia I*, Lisboa: Edições 70, 1988, p. 25-26.

da herança recebida que exige sempre uma escolha e se apresenta como uma tarefa, tal como constata Derrida, citado em epígrafe¹².

Filigranas da memória

No universo da sua ficção, Lídia Jorge mobiliza muitas vezes uma memória viva que se apresenta como a base da identidade pública e privada, definindo uma forma rebelde de ser e de estar no mundo¹³, filtrando um tempo sensível que é transformado esteticamente graças a uma linguagem lúcida, irónica, por vezes cinematográfica e lírica, não desprovida de alguma melancolia. Da infância rural passada no interior do Algarve, a romancista resgata uma primeira herança feita de palavras, afectos e mentalidades com rasgos míticos bem presentes no seu primeiro romance, *O Dia dos Prodígios*, onde descobrimos a densidade da memória colectiva de Vilamaninhos, uma comunidade arcaica, fechada sobre si mesma, alienada, supersticiosa, confrontada com a mudança indiciada por dois acontecimentos extraordinários: o misterioso aparecimento duma “cobra voadora” e o anúncio da revolução dos cravos feito por soldados “garbosos e épicos”, identificados pelo imaginário da ceifeira Jesuína Palha como seres sobrenaturais¹⁴, o que leva Maria Alzira Seixo a considerar que este romance “encara o 25 de Abril pelos olhos deslumbrados de uma alma popular que vê o acontecimento como um sonho fabuloso integrado no quotidiano”¹⁵. A narrativa mostra efectivamente como o passado bem cristalizado nas mentalidades rurais se defronta com as marcas de uma novidade vinda da cidade, difícil de entender mas propiciadora de várias metamorfoses como a de Branca, mulher bordadeira, submissa, com poderes de vidente, que se liberta do marido pela força da palavra, anunciando uma mudança do papel social da mulher na sociedade portuguesa.

Se o excesso de memória e o peso da tradição caracterizam a comunidade de Vilamaninhos petrificada no passado, em contrapartida em *O Cais das Merendas*, é um excesso de alteridade que vai desencadear o processo de aculturação que atinge os camponeses algarvios que se deslocam das suas terras para trabalhar num hotel da beira-mar, onde alguns deles, como Sebastião Guerreiro, se envolvem com turistas inglesas que os utilizam sexualmente. A identidade rural vacila perante os novos códigos culturais introduzidos pela indústria turística, provo-

¹² Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris: Galilée, 1993.

¹³ Numa entrevista dada a Maria Teresa Horta, a escritora afirma: “Penso que ponho a minha rebeldia dentro dos meus livros”, in *Ler*, n.º 40, Outono/Inverno, 1997-1998, p. 40.

¹⁴ “Vem aí um carro. Um carro celestial. Celestial. Olhem todos. Traz os anjos e os arcanjos.” in Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, 2.ª ed., Lisboa: Publicações Europa-América, 1980, p. 152.

¹⁵ Maria Alzira Seixo, *A Palavra do Romance. Ensaios de Genologia e Análise*, Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 179.

cando o esquecimento e a perda dos valores tradicionais. A única personagem que resiste à alienação geral, Rosária, filha de Sebastião, acaba por se suicidar. Lúcia Jorge mostra com alguma ironia como o apelo consumista, a atracção pelo estrangeiro considerado superior, transformam os comportamentos, os percursos, os sentimentos e a própria linguagem dos ex-camponeses que abandonam o seu passado doloroso, ilustrado metonimicamente pelo termo “merenda”, que passa a ser designada por *party*¹⁶.

A perda identitária não se refere apenas aos rurais mas identifica-se também com figuras urbanas cultas, como a Lurdinhas, personagem apenas evocada em *A Última Dona*, que se sacrifica ao mito da fada do lar depois de casar com o Engenheiro Geraldês, como ele próprio reconhece quando se lembra dela na misteriosa Casa do Leborão onde passa alguns dias com a amante¹⁷. Pontuado pelo campo semântico da recordação (o verbo “lembrar” é constantemente reiterado ao longo da narrativa), este romance de Lúcia Jorge mobiliza fragmentos do percurso do engenheiro respeitável que vê gorado o seu plano de refazer a vida com a jovem Anita Starlet, a cantora aventureira e “ coquine ” que acaba por se suicidar num dos quartos do hotel disfarçado em clube de caça para pessoas importantes que procuram a invisibilidade. O *incipit* inaugura de imediato uma subjectividade, através da expressão “Sou testemunha” que legitima o trabalho da memória e a perplexidade do homem influente, a braços com a experiência de uma paixão serôdia, interrogando a consistência dos sentimentos e das sensações entre digressões especulativas, reminiscências e situações pontuadas por uma estranheza favorecida pelo mistério que rodeia o “local secreto” onde “o serviço era tão discreto que sempre que necessário os criados serviam vendados”¹⁸. O desenlace trágico é narrado de forma elíptica, à semelhança do que descobrimos também num outro livro, *Marido e outros contos*, onde Lúcia, a porteira alienada, é incapaz de aceitar a compaixão dos vizinhos do prédio que a tentam ajudar a libertar-se de um companheiro alcoólico, por não imaginar sequer a possibilidade de viver sem ele¹⁹. Nesta narrativa, a sedimentação do vivido é desvendada por meio de uma oração em latim macarrónico que alterna com o monólogo interior da porteira, os brados do marido e as vozes dos vizinhos, criando um espaço sonoro onde se inscreve uma outra forma de petrificação do passado que se conjuga, inevitavelmente, com a dominação masculina. A situação das mulheres partilhadas entre o passado e o presente atravessa ainda outros textos de Lúcia Jorge, como *Notícia da Cidade Silvestre*, onde assistimos ao questionamento de uma identidade em crise e à possibilidade de libertação

¹⁶ Lúcia Jorge, *O Cais das Merendas*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1982, p. 16-18.

¹⁷ Lúcia Jorge, *A Última Dona*, Lisboa: D. Quixote, 1992, p. 258.

¹⁸ Lúcia Jorge, *A Última Dona*, *op. cit.*, p. 186.

¹⁹ Lúcia Jorge, *Marido e Outros Contos*, Lisboa: D. Quixote, 1997.

através do percurso sentimental de Anabela Cravo e Julia Grei, duas amigas que lutam pela sobrevivência e ilustram a busca de uma nova forma de vida na Lisboa pós-74, época em que “os jornais eram outros e as pessoas mudavam”²⁰, vivendo uma multiplicidade de experiências políticas, afectivas e artísticas.

A revisitação da memória individual e colectiva ilustra por vezes a perda da inocência, como no caso de Eva Lopo que reconfigura vinte anos mais tarde o que foi a sua experiência da guerra colonial num hotel da Beira, em Moçambique, no tempo em que se chamava Évita (*A Costa dos Murmúrios*). Ao desconstruir a narrativa inicial, “Os Gafanhotos”, a narradora propõe um balanço do seu percurso existencial mas também uma desmistificação irónica e impiedosa do mito imperial transmitido pela história oficial, como já o assinalaram numerosos críticos. Ao longo da sua evocação do passado, entre lembrar e esquecer, Eva Lopo não só considera que a verdade é uma ilusão dos sentidos, como questiona a validade da sua própria memória, visto que “a pouco e pouco as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras só se depreendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento.”²¹. Neste romance, o choque dos tempos e dos pontos de vista sobre a violência permite distinguir claramente dois *ethos*: enquanto o narrador inicial de terceira pessoa oferece um quadro geral centrado na festa de casamento de Évita e Luis Alex no terraço do hotel Stella Maris, transmitindo uma percepção masculina e ortodoxa dos acontecimentos, em contrapartida a rememoração de Eva Lopo afirma um posicionamento rebelde e uma visão feminina da guerra, sublinhando de forma heterodoxa os sinais da mudança e reavaliando com muita ironia o significado ético e político daquele momento histórico. Noutros casos, o trabalho da memória escreve-se como aventura magoada que mergulha na busca de uma filiação, passando pela explicitação de um segredo e transformando-se numa fecunda reflexão sobre a herança ou sobre a fama, tal como acontece respectivamente em *O Vale da Paixão* e *A Noite das Mulheres Cantoras*, onde encontramos algumas figuras femininas dotadas de grande densidade psicológica. Em *O Vale da Paixão*, a anamnese alimenta-se da ferida existencial de uma narradora-protagonista sem nome, referida sempre como “a filha de Walter”, que tenta elucidar o segredo da casa de Valmares, a partir de um duplo movimento de construção e desconstrução da figura paterna ausente, o aventureiro Walter Dias que partiu para a Índia em 1945, abandonando a ruralidade arcaica e deixando grávida a jovem Maria Ema que, para salvar a honra da família, é obrigada a casar com o coxo Custódio, filho mais velho do patriarca Francisco Dias, guardião da casa, o único que não emigra para o estrangeiro à semelhança dos irmãos. Através da recriação do passado, a narradora busca a sua identidade e fornece um testemunho sobre o

²⁰ Lúdia Jorge, *Notícia da Cidade Silvestre*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1984, p. 15.

²¹ Lúdia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa: D. Quixote, 1981, p. 259.

autoritarismo e a agonia da sociedade salazarenta, ao mesmo tempo que procura um remédio para salvar da infâmia o seu tio-pai biológico, acusado de incesto nas cartas dos familiares que emigraram. Tal percurso introspectivo não é inofensivo, revelando-se enquanto *pharmakón*, como diria Derrida²², isto é remédio que salva do esquecimento mas também veneno que cria uma desestabilização geradora da escrita-parricida (os três contos entregues ao *trotamundos* na Argentina), via de acesso à libertação identitária. Em *A Noite das Mulheres Cantoras*, Lídia Jorge oferece-nos o longo monólogo de Solange de Matos que evoca a aventura da banda feminina de que fez parte, composta por cinco retornadas, algumas delas estudantes, que chegaram a gravar um disco no final dos anos 80 sob a direcção de Gisela Batista, a *maestrina* determinada que não olha a meios para concretizar a sua ambição de celebridade. A partir da “noite perfeita”²³ que ocorre 21 anos mais tarde graças a um programa televisivo, a rememoração fragmentada de Solange assemelha-se a um percurso de aprendizagem que revisita as diferentes etapas da vida do grupo, marcadas pelas relações de poder e alguns sobressaltos. Em qualquer destes exemplos, não se trata apenas de recordar o passado, mas de o transformar pela linguagem, conferindo-lhe a espessura da “experiência de um tempo incorporado”²⁴ que é também a experiência sempre renovada do leitor. A tensão entre a lembrança e o esquecimento remete assim para diferentes camadas de significação da história, evidenciando tanto questões políticas como morais, sempre identificadas com espaços de grande violência física e psicológica onde Lídia Jorge inscreve uma exigência ética e a necessidade de reinventar a dignidade humana.

Topografias do testemunho

Os espaços privilegiados pela escritora – Algarve, Lisboa e Moçambique – formam um triplo eixo resultante do confronto de olhares e sensações, cruzando com grande visualidade os tempos e a apreensão dos afectos na revisitação crítica da história que se escreve quase sempre como uma experiência da perda onde se questionam as certezas, as ilusões, a identidade, e onde se pode aniquilar mesmo a vida. Quer se trate de um espaço rural, urbano ou de guerra, o olhar de Lídia Jorge resgata do silêncio os contornos porosos da estranheza e da diferença, transformando-os numa “matéria-emoção”²⁵ capaz de desenhar uma paisagem alimentada por uma percepção lucidamente trabalhada pelo posicio-

²² Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris: Seuil, 1972.

²³ Lídia Jorge, *A Noite das Mulheres Cantoras*, Lisboa: D. Quixote, 2011.

²⁴ Utilizamos aqui a feliz expressão de Julia Kristeva a propósito de Proust, in *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris: Gallimard, 1994, p. 291-347.

²⁵ Michel Collot, *La Matière-Emotion*, Paris: PUF, 1997, p. 26-27.

namento ético que congrega não só o visual, mas todos os sentidos e os múltiplos movimentos do corpo, de forma a apreender a “carne do mundo” (Merleau-Ponty). Num conhecido estudo sobre poesia, Michel Collot observa que a paisagem e a subjectividade são indissociáveis, a tal ponto que “a paisagem é o lugar de uma troca em duplo sentido entre o eu que se objectiviza e o mundo que se interioriza.”²⁶. Também na obra de Lídia Jorge podemos identificar este duplo movimento criador de uma “constelação original”²⁷ feita de imagens do mundo e de um sujeito que se espacializa na escrita, ultrapassando o registo biográfico ou circunstancial para se afirmar através de um processo híbrido de desdobramento ético e estético que pretende testemunhar sobre uma certa verdade do mundo contemporâneo. Ao configurar-se como o resultado de um olhar singular que se desloca sobre a variedade de significados latentes na referencialidade, a paisagem escrita por Lídia Jorge corresponde frequentemente a uma percepção inquieta que revela uma dimensão sociológica mas também lírica em que se investe a totalidade de um sujeito identificado com lugares da memória que podem ser exteriores (a cidade, a praia, o campo), ou interiores, como a casa, “valor vivo”, verdadeiro cosmos e nosso primeiro universo que funciona à maneira de um grande arquivo de lembranças pessoais, como mostrou Bachelard²⁸. Alguns críticos já observaram que são diversas as representações das casas na obra da escritora, podendo assumir várias funções, positivas ou negativas. Encontramos assim a casa-altar de Carminha Rosa e Carminha Parda (*O Dia dos Prodígios*), o atelier-estado de alma onde vive Julia Grei com o filho (*Notícia da Cidade Silvestre*), a Fábrica, espaço vital ocupado pelos Mata (*O Vento Assobiando nas Gruas*), a Casa da Praia, abrigo para duas “pessoas em perigo” (*Combateremos a Sombra*), ou ainda a garagem da Casa Paralelo, frente ao Tejo, onde o grupo de Solange ensaia as suas coreografias num clima de “entusiasmo extravagante” (*A Noite das Mulheres Cantoras*). Mas as casas inventadas por Lídia Jorge podem também revelar-se como “assombradas”²⁹, espaços espectrais de ameaça que alimentam a topografia do testemunho, como o hotel Stella Maris onde se ouvem ecos da crueldade colonial (*A Costa dos Murmúrios*), a casa patriarcal de Valmares progressivamente abandonada pelos seus habitantes (*O Vale da Paixão*), a inquietante casa do Leborão com as suas práticas secretas capazes de sub-

²⁶ Michel Collot, *Paysage et Poésie – du Romantisme à nos jours*, Paris: José Corti, 2005, p. 52. Nossa tradução.

²⁷ Segundo Michel Collot, “le «paysage» d’un écrivain ne se réduit à aucun des sites où il a vécu, voyagé ou travaillé. Il n’est pas même un composé plus ou moins subtil de ces référents géographiques et biographiques, mais une constellation originale de signifiés produits par son œuvre”, in *Les Enjeux du Paysage*, Bruxelles: Ousia, 1997, p. 201.

²⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, Paris: PUF, 1957.

²⁹ Este aspecto foi desenvolvido por Paulo de Medeiros, “Casas assombradas”, in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), *Fantasma e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto: Campo das Letras, 2003, p. 133.

tilizar cadáveres (*A Última Dona*), a casa das Araras povoada de artistas que se interrogam sobre o sentido da representação (*O Jardim Sem Limites*)³⁰, sem esquecer o gabinete de Osvaldo Campos, o psicanalista indignado de *Combateremos a Sombra*, que, ao descobrir através de uma paciente o tráfico clandestino praticado em Lisboa por gente importante, decide tomar posição face à desmedida, vendo-se enredado num enigma policial que explora as relações entre o desejo, a solicitude e a morte, acabando por ser misteriosamente assassinado numa sexta-feira santa³¹.

Para além das casas caracterizadas pela oscilação entre a ordem e a desordem, a paisagem romanesca de Lúdia Jorge condensa-se por vezes num espaço metonímico onde a “matéria-emoção” testemunhal se apresenta directamente como uma herança problemática ilustrada por cicatrizes, por fotografias essenciais, como aquela que mobiliza toda a aventura desmistificadora da Revolução dos Cravos em *Os Memoráveis*³², ou ainda por objectos pessoais como uma manta de soldado e outros elementos aparentemente insignificantes, abandonados ao longo de uma vida. Assim, a cicatriz orgulhosamente ostentada pelo capitão Forza Leal em *A Costa dos Murmúrios* é bem representativa do poder colonial e da falsa heroicizaão de um “tempo da cegueira”, de par com a cicatriz invisível, resultado do parto abortado da mulher do tenente Zurique, ilustrando, como observa Margarida Calafate Ribeiro, a história também ela invisível, “protagonizada pelas mulheres, traçada no interior da casa”³³. Estas marcas corporais indiciam uma violênciam que culmina nos testemunhos do massacre de Wiriamu relatado tanto pelo alferes Góis (a “limpeza”) como pelas fotografias secretas que Helena de Tróia mostra a Evita, num momento de cumplicidade, revelando-lhe imagens de “aldeias em chamas” e de um “soldado [Luis Alex] com a cabeça dum negro espetada num pau”, dotadas de evidentes ressonâncias ético-políticas que denunciam o absurdo da guerra colonial, a abjecção praticada pelos militares portugueses ou simplesmente a crueldade humana. Com efeito, a fotografia de guerra é um traço do real que, tal como sublinhou Susan Sontag, desloca a imagem do seu contexto original para evocar uma experiênciam da dor universal, veiculando sempre um conteúdo moral³⁴.

A reflexão de Lúdia Jorge sobre o legado do passado revisita de novo o Algarve natal em *O Vale da Paixão*, “livro-síntese de várias experiênciam”, como afirmou a própria escritora³⁵, constituindo o “romance-herança” que “de forma mais poética

³⁰ Lúdia Jorge, *O Jardim Sem Limites*, Lisboa: D. Quixote, 1995.

³¹ Lúdia Jorge, *Combateremos a Sombra*, Lisboa: D. Quixote, 2007.

³² Lúdia Jorge, *Os Memoráveis*, Lisboa: D. Quixote, 2014.

³³ Margarida Calafate Ribeiro, *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*, Porto: Afrontamento, 2004, p. 371.

³⁴ Susan Sontag, *Diante da Dor dos Outros*, S. Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 63.

³⁵ “A ficção é o mais sério de tudo”, entrevista de Luís Almeida Martins a Lúdia Jorge, *Jornal de*

se dirige ao futuro”, nas palavras de Ana Paula Ferreira³⁶. A identidade que nele se constrói é tributária da herança silenciosa representada sobretudo pela manta de soldado que a narradora enterra nas últimas páginas do romance, segundo um ritual funerário, em eco à *Ilíada* que atravessa parodicamente todo o tecido textual, mas forja-se também a partir dos objectos relacionados com a figura do pai, saturados de valor simbólico, como a fotografia de 1951, tirada clandestinamente em Faro e que reúne a família nuclear, o espelho de 1963 onde se reflecte a semelhança física entre o pai e a filha, o Álbum dos Pássaros que forma o roteiro imaginário das viagens de Walter Dias³⁷, o uniforme devorado pela traça no armário do quarto, o revólver Smith, “objecto fálico”³⁸ escondido debaixo do colchão e finalmente abandonado graças à intervenção do dr. Dalila, e, por fim, as “cartas envenenadas” enviadas pelos tios que vivem no estrangeiro. A manta de soldado, assimilada a um “atlas” que “a filha de Walter” recebe na casa de Valmares como “única herança” representa claramente o corpo simbólico do destino português, marcado pela guerra, pela viagem, pela errância e pela emigração, isto é, a “mortalha de uma história à vez individual e nacional colocada sob rasura”³⁹.

A vila fictícia de Valmares surge novamente em *O Vento Assobiando nas Gruas*, para alimentar uma intriga em torno de Milene Leandro, a sobrinha do Presidente da Câmara, jovem órfã oligofrénica que se apaixona por Antonino Mata, um emigrante africano, permitindo a Lídia Jorge encenar a problemática da diferença através de uma reflexão sobre a sociedade multicultural portuguesa onde o racismo latente pode assumir dimensões dramáticas. Assim, durante um tórrido mês de Agosto em que todos os tios partiram para férias longínquas, Milene é obrigada a gerir o funeral da avó que foge do hospital e aparece morta em frente da velha fábrica de conservas da família onde vivem os Mata, originários de Cabo Verde⁴⁰. Incapaz de encontrar as palavras justas para contar a situação, a jovem obtém apoio junto dos africanos que lhe oferecem a sua hospitalidade cordial e alguma serenidade⁴¹. Acolher o outro na sua estranheza ou na sua singularidade faz também parte do altruísmo da responsabilidade inscrita na

Letras Artes e Ideias, 29 de Setembro de 1992.

³⁶ Ana Paula Ferreira, “O que nos cabe de Lídia Jorge”, in *Para um leitor ignorado*, op. cit., p. 18-19.

³⁷ “ela sentia-se a herdeira universal dos desenhos de Walter”, Lídia Jorge, *O Vale da Paixão*, Lisboa: D. Quixote, 1998, p. 24.

³⁸ Sobre este aspecto, consultar Mónica de Figueiredo, “Em nome do Pai – a propósito de *O Vale da Paixão*”, in *Mealibra*, 9, 2001, p. 25.

³⁹ Ana Paula Ferreira, “Precisa-se de Pai para *Natio* de escrita ou *A Paixão* segundo Lídia Jorge”, in *Mealibra*, op. cit., p. 31.

⁴⁰ Lídia Jorge, *O Vento Assobiando nas Gruas*, Lisboa: D. Quixote, 2002.

⁴¹ Como afirma Felícia Mata: “A vida podia andar muito malvada noutros locais do Mundo, mas ali pelo menos todos estavam em paz e alegria”, in op. cit., p. 223.

posio tica de Osvaldo Campos, o herói trágico de *Combateremos a Sombra*, que esconde, na sua Casa da Praia, Rossiana, a jornalista angolana ameaçada de morte por um grupo de traficantes e com quem o psicanalista vive uma breve experiência amorosa, conseguindo salvá-la, graças  cumplicidade de um colega italiano que a pão ao abrigo num convento. Poderíamos ainda evocar o gesto protector de Solange em *A Noite das Mulheres Cantoras* que oferece durante algum tempo um abrigo secreto ao debilitado coreógrafo João de Lucena, seu antigo namorado, para o preservar do oportunismo da *maestrina* que “queria mostrar em directo a decadência” do dançarino. Tal atitude afirma-se por conseguinte como uma resposta  interpelao do Outro que , “na sua essência amizade e hospitalidade”⁴², correspondendo  “eticidade propriamente dita, o todo e o princípio da tica”, de que fala Derrida ao re-inventar o legado de Lévinas, pois só há verdadeiramente responsabilidade moral quando a hospitalidade toma a forma de um dom sem retribuio possvel⁴³.

Ao mobilizar atitudes de grande empatia perante a fragilidade do Outro, Lúdia Jorge ilustra em certa medida a tica do *care* ou do cuidado⁴⁴, definida como uma actividade que remete para uma realidade banal, permitindo analisar as relaoes sociais sob a óptica da dependência e da vulnerabilidade e dando lugar a uma “voz diferente”⁴⁵, considerada por Carol Gilligan como eminentemente feminina, questão que alimenta ainda hoje numerosos debates, particularmente entre algumas feministas que recusam a dimensão essencialista de tal afirmao. Contudo, ao mesmo tempo que valoriza a responsabilidade e a hospitalidade enquanto valores morais inseparáveis, Lúdia Jorge desconstro ironicamente as suas potencialidades visto que aqueles que praticam a tica do cuidado acabam mal: o psicanalista generoso de *Combateremos a Sombra* perde a vida e Milene  obrigada, em *O Vento Assobiando nas Gruas*, a assumir uma perda inscrita como uma cicatriz indelével no seu próprio corpo. Assim, ao pretender casar-se com Antonino Mata, o condutor de gruas cabo-verdiano, a jovem introduz a desordem no mundo burguês a que pertence, fazendo-lhe correr o perigo da “cafrealizao” como afirma o motorista do tio, que através desta expressão revela todo o peso dos preconceitos raciais que vêm de longe. A soluço encontrada pela fmilia

⁴² Jacques Derrida, *Sob Palavra: instantâneos filosóficos*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Fim de Século, 2004, p. 60.

⁴³ Jacques Derrida, *De l'hospitalité*, Paris: Calmann-Lévy, 1997.

⁴⁴ Num estudo intitulado “Capelas imperfeitas: configuraoes literárias da identidade portuguesa”, Isabel Allegro de Magalhães constatou a proximidade de algumas narrativas femininas sobre a guerra colonial “daquela linha tica a que algumas feministas (...) têm vindo a chamar uma “tica do cuidado”, in Maria Irene Ramalho, António Sousa Ribeiro (org.), *Entre Ser e Estar. Raízes, percursos e discursos da identidade*, Porto: Afrontamento, 2001, p. 340.

⁴⁵ Carol Gilligan, *Une voix différente. Pour une thique du care* [1982], Paris: Flammarion/Champs, 2008. Consultar ainda sobre esta questão Joan Tronto, *Un Monde Vulnrable. Pour une politique du care*, Paris: La Découverte, 2003.

Leandro vai ser a violenta “castração” de Milene, isto é, a histerectomia praticada sem o seu consentimento na clínica de uma das tias. A escritora testemunha assim sobre uma sociedade em processo de deslocação e de mudança, combinando a candura e a paixão de Milene com rasgos de traição e intolerância impostos por uma família incapaz de respeitar a liberdade da jovem apaixonada.

Desde *O Dia dos Prodígios* até *O Amor em Lobito Bay*⁴⁶, a preocupação de reflectir sobre o mundo que a envolve faz parte do projeto ético e estético de Lúcia Jorge que valoriza muitas vezes a subalternidade pondo a falar os camponeses, os emigrantes, os colonizados, os vulneráveis, enfim, todos aqueles que, segundo Gaytri Spivak⁴⁷, foram excluídos da possibilidade de se tornarem membros plenos do estrato social dominante. O solo ético da sua ficção, enquanto campo da escolha, afirma portanto valores e impõe debates, ao valorizar dialogicamente o Outro na sua liberdade, nomeando-o e conferindo-lhe a possibilidade de se exprimir na sua diferença.

Como acabamos de ver, o poder reconfigurador da obra de Lúcia Jorge remete-nos frequentemente para temas ou motivos de teor social, revelando uma estrutura de sentido que sustenta configurações ou desfigurações do sujeito e da linguagem através de uma percepção singular do espaço onde se desenha uma constante reflexão sobre a sociedade portuguesa colonial e pós-colonial, a partir de experiências individuais ou colectivas que reflectem a maneira como a herança transformada se conjuga com o testemunho para nos transmitir um olhar ético sobre o mundo através de uma prática responsável da literatura, capaz de superar a melancolia e o pavor provocado por algumas “casas assombradas” da nossa cultura. Enquanto arquivo de uma época e da “matéria-emoção” inscrita num espaço bem definido, a obra da escritora-testemunha problematiza o presente, ao mesmo tempo que propõe uma revisão crítica do passado, escolhendo, seleccionando cuidadosamente a herança recebida, afirmando uma exigência moral e assumindo um compromisso ou um dever de resposta que é também um apelo ao leitor, tal como o sugere a própria Lúcia Jorge ao explicitar, nos seguintes termos, o alcance do seu projecto literário:

Se existe alguma coisa de dirigido, durante o processo de criação, talvez seja sobretudo a esperança de que o leitor entenda a minha proposta de alteração ao real. Nesse campo, não nego que escrevo para subverter quando não mesmo para inverter⁴⁸.

⁴⁶ Lúcia Jorge, *O Amor em Lobito Bay*, Lisboa: D. Quixote, 2016.

⁴⁷ Gayatri C. Spivak, “Can the subaltern speak?”, in C. Nelson, L. Grossberg, *Marxism and The Interpretation of Culture*, Chicago: University of Illinois, 1988.

⁴⁸ Entrevista com Ana Paula Ferreira, in *Para um leitor ignorado*, op. cit., p. 340.

Manuel da Silva Ramos

Miguel Real¹

1. Introdução

A obra de Manuel da Silva Ramos (Covilhã, 1947) evidencia-se como uma das mais sólidas e experimentalmente mais consistentes no panorama da literatura portuguesa das últimas três décadas do século XX e da primeira década do século XXI.

Estreada com um prémio literário, *Os Três Seios de Novélia*, Prémio de Novelística Almeida Garrett de 1968, de cujo júri faziam parte Óscar Lopes, Mário Sacramento e Eduardo Prado Coelho, a sua obra tem sido desenhada, estilisticamente, num equilíbrio balanceante entre as origens surrealistas e a maturidade satírico-realista, de timbre jocoso e sarcástico, animada continuamente por uma pluralidade de temas tendo por centro ideológico a permanente reivindicação de justiça ou a exigência de mais justiça social.

Autor relativamente prolífico, publicou três livros em colaboração com o escritor Alface (*Os Lusíadas*, 1977; *As Noites Brancas do Papa Negro*, 1982; *Beijinhos*, 1996), pseudónimo de João Alfacinha da Silva (1949-2007). Regressado de França em 1997, após um exílio de quase 30 anos, Manuel da Silva Ramos publicou *O Tanatoperador* (poesia, 1999), *Viagem com Branco no Bolso* (2000), *Jesus, The Last Adventure of Franz Kafka* (2002). Num regresso à sua infância e juventude na Serra da Estrela, escreveu *Café Montalto* (2003). Seguiram-se *Ambulância* (2006), retrato de um Portugal "doente", *O Sol da Meia-Noite* (2007), *A Ponte Submersa* (2007), *Três Vidas ao Espelho* (2010), porventura o seu melhor romance, e *Pai, Levanta-te, Vem Fazer-me um Fato de Canela* (2013), evocação da família através da rememoração da vida de seu pai, alfaiate de profissão, já falecido.

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

Estilisticamente, os seus romances mais recentes são assistidos pela superioridade do realismo satírico face ao império do surrealismo, que dominou os primeiros textos. Porém, verdadeiramente, a qualidade estética e o lugar de Manuel da Silva Ramos no panorama da recente literatura portuguesa reside no difícil cruzamento entre a inspiração surrealista e as técnicas fortemente satíricas, ambas envolvidas por uma visão realista da realidade.

2. A obra literária

Neste sentido, salientamos a análise de quatro livros (os romances *Ambulância* e *Três Vidas ao Espelho*; o livro de contos *O Sol da Meia-Noite*; o livro de poesia *O Tanatoperador*) como síntese múltipla da totalidade da sua obra.

2.1. Romances

Puro O'Neill em prosa, *Ambulância* corresponde à irrupção recente da veia satírica que tem alimentado a literatura portuguesa desde a sua origem, com as Cantigas de Escárnio e Maldizer e algum teatro de Gil Vicente, corrente abafada pelo espírito da Contra-Reforma entre as segundas metades dos séculos XVI e XVIII, ressuscitada por Bocage, Cruz e Silva, Nicolau Tolentino e Agostinho de Macedo, majestosamente praticada por Eça de Queirós no século XIX, e, no século XX, cultivada com mestria por Almada Negreiros, Natália Correia, Alexandre O'Neill e Luís Pacheco. Alguns textos de Rui Zink e Mário de Carvalho, na passagem do século XX para o XXI, bem como dois livrinhos de Sérgio Almeida, *Análise Epistemológica da Treta* (2003) e *Armai-vos Uns aos Outros* (2004), tentaram, já no século XXI, prestar actual legitimidade ao romance satírico como modo crítico e mordaz de denúncia social. *Ambulância* constitui-se, assim, como síntese e resultado da longa tradição nacional da vertente satírica do romance, confluindo com a tradição portuguesa da graça jocosa, a frase curta ao modo do epigrama faceto, o refrão trocista, a repetição pela semelhança fonética ao modo surrealista, o entremez escarnecedor e acutilante, numa palavra, o universo literário da farsa e da sátira que se revê hoje como arma de arremesso contra os poderosos do mundo da política, do futebol, da Igreja e da construção civil.

Do mesmo modo, *Ambulância* constitui-se como expressão da revolta do narrador (o "escritor", com evidentes traços auto-biográficos do autor) contra a situação social e política do Portugal coevo, optando pela mordacidade e pelo escárnio como modo de ataque e denúncia. No estilo, firmado na frase cáustica e invectivadora, enquanto palavra de ordem literária desprezivamente cuspidada contra o Poder, Manuel da Silva Ramos guarda, na primeira parte do romance,

a lição surrealista de *Os Passos em Volta*, de Herberto Helder, manipulando o significado das palavras segundo associações lúdico-estéticas, sem preocupação pelo referente; na segunda parte, após a p. 153, o estilo satírico, fortemente sarcástico, violentamente o'neilliano, atinge o seu mais fundo objectivo, o coração de Portugal, desnudando-o, deixando-o a sangrar, doente, mostrando-o violentado pela corporação do "Chove-Cherne" (imagem literária de todos os políticos dos últimos 20 anos), deitado moribundo na maca de uma ambulância a caminho do hospital, um Portugal despido de todo o lirismo, suportando no final do século XX a mais brutal devastação histórica dos direitos sociais adquiridos ao fim de um século de miséria e revolta.

Sempre determinado pela sátira, *Ambulância* experimenta um conjunto diversificado de géneros literários: a epistolografia (notável a carta para o amigo morto de Minde), a reportagem (cúmplice com a jornalista Lúcia Reis, do *Jornal do Fundão*), praticada ao modo pessoalíssimo de Fernando Assis Pacheco, o memorialismo (recordações da errância emigrante do narrador-autor pelas terras de França; recordações da infância e adolescência entre as serras da Gardunha e da Estrela) e o documentarismo (costumes e rituais arcaicos da Beira interior).

Para além do crivo amargo da denúncia, a narração ostenta igualmente uma faceta de ternura e de pena pelos sofrimentos injustos suportados pela personagem principal e narrador – o "Escritor" –, que, cavaleiro solitário, sem família constituída, sem trabalho certo, acompanhando-se do povo simples, viajando pelas margens da sociedade (casas de alterne, bairros populares, aldeias isoladas do interior), convivendo com os excluídos sociais (Luís Gato, prostitutas brasileiras, loucos da Covilhã, estressados de guerra, travestis, os últimos operários vidreiros da Marinha Grande...), assume na sua voz, como escritor, a figura das acusações e das reivindicações dos injustiçados – e, antes de mais, de Carlitos, deficiente mental, morto à pancada pela mãe, e Milita, explorada como vidente pela tia Felismina, linha de fio que presta continuidade e unidade ao fragmentarismo estrutural de *Ambulância*.

Deste modo, *Ambulância*, jogando humor com dramatismo, anedotário com revolta, sarcasmo com ternura, reaviva na mente profunda do leitor o Portugal do "Zé Povinho" anti-burguês de Bordalo Pinheiro, explorado e humilhado sob a albarda posta pelos políticos monárquicos da "Regeneração" e do "Rotativismo", substituídos pelos recentes políticos democráticos, que de boca para fora soltam loas à inclusão, apaziguando o instinto sanguinário explorador das elites económicas, e, na prática da acção, fomentam a mais profunda exclusão social que Portugal tem sofrido desde os últimos cento e cinquenta anos.

Desmascarador e impenitente, ostentando desbragadamente a autêntica farsa social hoje vivida sob o nome de "Portugal", *Ambulância*, tanto pelo rasgão violento que produz no pardacento horizonte actual do romance português quanto

pela recuperação da vertente satírica da nossa literatura, faz lembrar, pelo tom verrinoso, pela acusação directa contra os “Chernes” da política, o conteúdo social dos poemas de Gregório de Matos na Bahia do século XVII, poeta popularmente cognominado “O Boca do Inferno”.

Talvez não nos enganemos se classificarmos *Três Vidas ao Espelho* como o melhor romance de Manuel da Silva Ramos, uma ambiciosa e deslumbrante narrativa sobre a vida de contrabandista das comunidades raianas da Beira Baixa e da emigração clandestina para França. É um romance dramático, carregado de miséria e dor, escrito, porém, num estilo irónico, não raro sarcástico e, por vezes, jocoso, que, como os restantes romances do autor, aborda mordazmente a vida trágica dos excluídos de Portugal, compondo-a de sangue e beleza.

Constituído por três partes, animadas por dois narradores permanentes (um português, Reis, e um espanhol, Salvat), a primeira história narra a vida aventureira do contrabandista Manuel Brigas, personagem real, de quem é apresentado a certidão de óbito, morto por Canário, guarda da fronteira espanhola. Parte pícara que, verdadeiramente, poderia ter sido publicada como romance individual, e bom romance. A segunda parte narra a história de Diamantino Alves, natural de Fornos de Ledra, emigrante em Bungui, capital da República Centro Africana, governada pelo ditador Bokassa. Trata-se de uma história exemplar de moral e proveito, que retrata a vida de um santo moderno, isto é, um homem que, vindo da maior das misérias e galgando tenazmente a escala social, impõe a existência do bem no seio de uma sociedade contaminada e estruturada em função do mal. Finalmente, a terceira parte, a história de François da Silva, nascido em Paris, filho de emigrantes beirões, constitui-se estilisticamente como a mais liberta e surrealista, evidenciando-se como a vitória do sonho e da ternura face ao vazio de vida social das segundas gerações de emigrantes, erigindo o cinema como instrumento de salvação de comunidades culturalmente desenraizadas.

Manuel da Silva Ramos poderia ter publicado estas três histórias sob o formato de romances ou novelas individuais. Ao optar pela edição conjunta, criando dois narradores permanentes, que lhe confere, formalmente, uma coesão unitária, terá pretendido evidenciar, segundo uma estrutura múltipla, a unidade da história da totalidade da emigração portuguesa ao longo do século XX. Com efeito, para que “espelho” aponta o autor no título senão o espelho da História, que, cruzando existências socialmente diversas (contrabandistas, combatentes espanhóis republicanos, emigrantes bem e mal sucedidos na Europa e em África, segunda geração de emigração em Paris...), tempos diferentes (primeira metade do século XX – primeira história; segunda metade do mesmo século – segunda história; século XXI – terceira história) e espaços múltiplos (raia da Beira Baixa, raia da fronteira Espanha-França, Bungui, em África, Paris e Toulouse em França), os

unifica segundo uma constante duradoura e permanente, que se constitui como a essência antropológica e social da emigração portuguesa?

Que constante é essa que unifica e caracteriza o todo da emigração portuguesa, que se dá a ler de um modo magistral em *Três Vidas ao Espelho*? Tanto quanto nos parece, o autor defende neste livro que, na nossa história, nos últimos 500 anos, os melhores portugueses têm sido aqueles que têm tido a ousadia de emigrar, desvelando e realizando, no estrangeiro, sob um outro húmus social, as melhores das suas capacidades individuais (o casal Damásio, cientistas de renome internacional, vive nos Estados Unidos da América; Fernando Gil, o nosso grande filósofo da segunda metade do século XX, morreu em Paris; Emanuel Nunes, porventura o maior compositor português da segunda metade do século XX, habitou em Munique e morreu em Paris; Maria João Pires habita no Brasil, Anabela Chaves em Paris, Paula Rego em Londres...; praticamente toda a grande arte portuguesa do século XX foi realizada fora das nossas fronteiras...). Manuel da Silva Ramos aplica esta tese ao romance, corroborando-a no campo da emigração popular, seguindo, aliás, os exemplos de Ferreira de Castro, Jorge Reis e Olga Gonçalves, entre outros.

Em primeiro lugar, a singularidade de Manuel da Silva Ramos consistiu em *inscrever* a saga épica da emigração popular portuguesa na história da literatura, retirando-lhe o seu cunho regionalista, universalizando-a (o significado do “espelho” no título), e, em segundo lugar, em *escrevê-la* segundo um estilo estético adequado ao século XXI, abandonando de vez as personagens epicamente heróicas ou gloriosas num terreno social muito propício à exaltação e ao panegírico literários, escapando assim tanto a um neo-realismo serôdio (Ferreira de Castro) como ao neo-romantismo da “mala de cartão”.

No primeiro caso, são absolutamente paradigmáticas as histórias de dor, de sangue, de combate contra a opressão das autoridades fronteiriças (portuguesas e espanholas) de José Manuel Reis Valente, um dos narradores, o assassinio de Manuel Brigas, o estoicismo de Preciosa, a coragem de Serrote, a manha dos irmãos Farinha, e tantos outros, e até, se mo permitem, o desejo de liberdade de um tal “Ramos”, “jovem escritor da Covilhã”, que fugiu para França nos finais dos anos sessenta (p. 136).

Dito de um modo colectivo, belíssimo retrato da história épica das comunidades da Beira Baixa (Bismula, Quadrazais, Sabugal, povoados da Serra da Malcata...) ao longo das décadas de 1950 e 60.

No segundo caso, no seu habitual estilo, realiza de um modo muito harmonioso a fusão entre realismo e surrealismo: *realismo no conteúdo, surrealismo na forma*; vivência social rigorosamente descrita acrescida de delírio imaginativo no tratamento da palavra (criação de inúmeras palavras por derivação ou aglutina-

ção) e da forma da frase (ausência de ponto e de travessão no discurso directo...).

Um romance nascido tanto para combater a rasura cultural vinculada a um certo novo-riquismo histórico, que esquece o sofrimento popular em cada curva da História, quanto para resgatar a memória das imagens recalçadas de uma grande parte da geração que acordou para a luta política nas décadas de 1950 e 60.

2.2. Contos

De escritor satírico, contestando pela mordacidade o todo da sociedade, Manuel da Silva Ramos continua a auto-representar-se no livro de contos *O Sol da Meia-Noite. Contos para a Juventude* na figura do “escritor maldito”. Se a sátira se assumia como o elemento estético principal de *Ambulância*, em *O Sol da Meia-Noite. Contos para a Juventude* o elemento satírico é levado ao seu limite, transformando-se em escárnio e desdém seja pelas instituições sociais, seja pelo próprio autor enquanto identificado com o narrador. Existe, assim, nesta escrita, um vigor pessoal expiador e purgador pelo qual o autor evoca e identifica o fracasso da sua ligação a Lisabeth, uma norueguesa, causa de abandonos alcoólicos, com a condição de escritor pária, desprezado e humilhado pelas instituições sociais e pelo grémio da escrita literária portuguesa.

O escárnio de que se alimenta *O Sol da Meia-Noite* é socialmente tecido de sexo livre, errância, pobreza e álcool, e estilisticamente do uso (e abuso) de um jargão popular coberto de impropérios. O eufemismo poético de *Ambulância* perdeu-se, dando lugar à utilização directa e aberta da imprecação e da asneira, feita matéria de literatura. Desapareceram igualmente os véus pudicos que atravessavam a primeira metade de *Ambulância*, substituídos pela descrição directa sem regras nem peias do acto sexual. Paradoxalmente, por via (1) da figura auto-assumida de “escritor maldito”, errante, pobre e alcoólico, (2) da utilização absoluta, brutal e carnal do escárnio e (3) do trabalho sobre a personagem Lisabeth, estatuinto-a como a primeiro D. Juan no feminino da literatura portuguesa, o que poderia tombar para literatura pornográfica eleva-se a uma pura narratividade estética.

Com efeito, o sexo livre e a crueza realista do léxico desbocado que utiliza são amortecidos pela errância castigadora ou expiadora do narrador que, de suposto D. Juan cativador, se torna em cativo de Lisabeth, a esta totalmente submetido, peregrinando por pensões baratas, tabernas de mau vinho e centro comerciais exóticos de Lisboa, tomando como sua a voz de todas as revoltas sociais, existindo voluntariamente nas margens da sociedade, sem dinheiro, sem profissão, sem casamento, sem casa que não um reduzido cubículo, reproduzindo assim, no imaginário do leitor, o mito camoneano, bocagiano e pessoano, recentemente actualizado por Luís Pacheco, do “escritor maldito”, desprezado e humilhado pela

sociedade. É neste estatuto neo-romântico de revolta e denúncia apostólicas e de exaltação do lado negro de Lisboa que se integra o léxico desbragado, a nudez realista das cenas de sexo e a descrição das “velhas tabernas / humilde e ternas...” do passado que se tornaram actuais coutos de prostituição.

À figura do “escritor maldito” junta-se, em *O Sol da Meia-Noite*, a figura do primeiro grande retrato feminino don juanesco da literatura portuguesa – Lisabeth, que, dando cumprimento ao mito masculino, transfigura o seu inesgotável desejo sexual no corpo de uma eterna conquistadora, de sensibilidade reduzida ao prazer erótico, com a qual o “Escritor”, antigo sedutor agora seduzido, amando-a verdadeiramente, tocado pela humilhação e pelo sofrimento, ambiciona estabelecer uma relação sentimental estável. Lisabeth constitui-se como o símbolo feminino da carne liberta de todas as censuras morais e religiosas, uma verdadeira D. Juan de saias, libertina, recebendo no seu leito brancos, pretos e asiáticos a todas as horas do dia menos ao pequeno-almoço, hora a que dedica uma breve solidão alimentada a chá preto e torradas. Como belíssima sedutora, desejosa de êxtases de carácter estético-erótico, vivendo no eterno gozo irracional dos sentidos, que ora sacia para de novo se sentir aflorada por idêntico desejo, Lisabeth provoca contínuos ciúmes no “Escritor”, vexando-o. Este, amargurado, errando perdido e bêbado por Lisboa, confessa goradamente o seu amor através de mensagens SMS. Nada consegue. Como a personagem de D. Juan de Tirso de Molina e de Molière ou D. Giovanni de Mozart, Lisabeth nada nem ninguém ama senão ao seu infinito desejo de consumação sexual – parte para Noruega deixando o “Escritor”, pungente e adolescente, chorando pelas tabernas de Lisboa.

2.3. Poesia

O Tanatoperador (Poesias) ostenta dois enigmas na capa. Primeiro, a ilustração: uma mulher nua, de pé, o cabelo soerguido preso por uma bandelete faustosa, as mãos tapadas com luvas compridas, até ao cotovelo, aparentemente de cabedal preto, sapatos pretos de salto alto, meias pretas até cima do Joelho; a mão direita segura a trela de um porco e a esquerda, escondida por detrás do dorso, parece prender o cabo de um chicote ou de um azorrague de vergastar. Dito de outro modo, a mulher nua prepara-se para uma sessão de sexo sado-masoquista, substituindo a habitual imagem do ser humano postado a quatro patas pela do porco, insinuando assim a identificação entre o homem e o porco. O segundo enigma: uma cinta preta, com letras a branco em caixa alta, avisa o leitor de que a posição ou a visão literária e estética do livro se encontra “Para além de Fernando Pessoa”.

Embora não tenhamos encontrado o significado no interior do livro, “tanatoperador” significa, etimologicamente, o “operador da morte”. Assim, a identi-

ficação ou a semelhança, sugerida pela ilustração da capa, entre o conjunto de sensações violentas e animais (a imagem do porco) ligadas ao prazer sexual e o título do livro (a “operação da morte”) reenvia inapelavelmente para o ensaio de George Bataille *O Erotismo* (1957), traduzido para português em 1988 por João Bénard da Costa. Ou seja, procede a uma identificação entre os temas da sexualidade e da morte por via do enlace estético da poesia. No caso de *O Tanatoperador (Poesias)*, a poesia não é entendida no sentido clássico, como arte de ver-se, mas no sentido de expressão íntima e instintiva, biologicamente pulsional, de conferir sentido ao mundo pela palavra ou do texto, ainda que descontrolado, fragmentário e esteticamente desordenado. E justamente porque assim evidenciada, mais verdadeira e mais ontológica se tornaria, representativa de um homem (pós-moderno) igualmente descontrolado nas suas pulsões, fragmentário enquanto sujeito e desordenado como ser social. Deste modo, os limites máximos da existência humana balizar-se-iam entre o sexo, como expressão suprema dos instintos do corpo, inclusive da consciência como instinto (Nietzsche), e a morte, como aniquilação definitiva do corpo.

Com efeito, rara é a página de *O Tanatoperador (Poesias)* onde não se regista a palavra “morte” (ou vocábulos semanticamente dela derivados ou com ela confluídos) e onde o desejo sexual se encontra ausente. Neste sentido, o livro de Manuel da Silva Ramos evidencia-se como uma espécie de caderno solto (ou diário sem datas específicas), escrito entre 1970 (Toulouse) e 1997 (Lisboa), versado, não sobre a futilidade e a circunstancialidade do quotidiano, mas sobre as experiências “centrais” (decisivas, ontológicas) da sua existência. Ora narrado na primeira pessoa, ora na terceira, *O Tanatoperador (Poesias)* constitui uma forma de diário reflexivo (porventura mais “caderno” no sentido saramaguiano que “diário” no sentido torquiano), uma forma de registar o diálogo pessoal, muito singular, entre a consciência individual do autor-narrador e o conjunto de experiências existenciais fulcrais ligadas ao exílio, à família, à contínua busca de satisfação sexual, ao regresso a Portugal do autor, à passagem do tempo social, que teria desgastado a juventude do autor, os primeiros mortos...

Neste sentido, como polaridades existenciais, de alto valor e significado para a vida do sujeito narrador, o sexo e a morte balizam a totalidade do conteúdo de *Tanatoperador (Poesias)*.

Não menos enigmática a frase registada na cinta preta: “Para Além de Fernando Pessoa”.

Como o subtítulo de *Tanatoperador* é justamente *(Poesias)*, ainda que inscrito entre parêntesis, é legítimo pressupor ter-se defrontado o autor com a obra poética de Fernando Pessoa, e não propriamente com a prosa deste autor, sobretudo com o *Livro do Desassossego*, do semi-heterónimo Bernardo Soares.

Como interpretar a frase enigmática constante da cinta que emblematicamente apresenta o livro?

Desconhecemos o significado exacto que se encontraria na mente do autor e do editor quando decidiram chamar a atenção do leitor para esta novidade editorial, como se o informassem que, finalmente, tinha surgido um estilo poético que superava o(s) estilo(s) de Pessoa-Álvaro de Campo-Ricardo Reis-Alberto Caeiro.

Com efeito, a poesia portuguesa do século XX sofreu um forte bloqueio pós-Pessoa. Os grandes poetas portugueses que superaram o sentimento de vazio emergido na era pós-Pessoa, após a divulgação ou popularização da sua obra na editora Ática nas décadas de 1940 e 50, foram forçados a reinventar a poesia, não a continuá-la historiograficamente, mas a reinventá-la de raiz. Dito de outro modo, não se atreveram a confrontar-se directamente com o estilo e os temas constantes dos poemas do universo de Pessoa, criaram alternativas diferenciadoras nas e pelas quais a sua poesia se tornou igualmente “grande”: o militantismo lírico de José Gomes Ferreira, o intelectualismo e o abstraccionismo de Jorge de Sena, o solarismo ontológico de António Ramos Rosa, o mediterraneanismo clássico de Sophia de Mello Breyner Andersen, o naturalismo simples de Eugénio de Andrade, o alquimismo semântico de Herberto Helder.

Neste sentido, estilisticamente, *O Tanatoperador (Poesias)* intenta prolongar uma outra alternativa, a surrealista, destruindo a capacidade versificatória de Herberto Helder, abrindo-a à prosa fragmentária, como na obra de Mário Cesariny de Vasconcelos, não ampliando o artificialismo da distinção académica entre prosa e poesia, desligando esta da sua identificação prosódica, estatuindo-a, diferentemente, como *bloco condensado de expressão vital de sentido em palavras, representativo da experiência ontológica do poeta*. Logo, todas as páginas de *Tanatoperador (Poesias)* são preenchidas por poemas, embora não encontremos nelas nenhum poema no sentido clássico.

Assim, temática e estilisticamente *O Tanatoperador (Poesias)* encontrar-se-ia “Para Além de Fernando Pessoa”.

Notas sobre a Palavra Pobre

João Oliveira Duarte¹

*Ao anunciar o que é tal como é,
uma pergunta saúda o nascimento da prosa*

(Derrida)

*Talvez se aproxime agora a noite
do mundo da sua meia-noite*

(Heidegger)

A palavra mais pobre diz a eternidade

(Rui Nunes)

Falas, talvez – para nada.

Falas. Talvez – para nada.

Falas, para nada: um pequeno desvio, um hiato, um vazio que se cria na frase. Uma violência, também. Ou antes, ou acima de tudo, um esquecimento. Para nada – ouves? Sim, mas de longe e ao longe, como se alguém dissesse esse “para nada” ainda sem saber bem o que quer dizer, como se fosse sempre e ainda menos que esse “para nada”, menos que nada, por fim; mas também como se alguém não ouvisse bem o que foi dito, não percebesse bem o que se ouve, se se ouve, o que é dito ou se algo é, de facto, dito.

E então, por vezes, surge uma palavra, uma frase. É deixada sozinha, à superfície. Treme. A sua consistência não vai além do abalo que a percorre de uma ponta à outra – e nada sabe, o seu desconhecimento é imenso, acompanha o esquecimento de onde irrompe, de onde irrompe e que percorre, sendo também percorrida por ele, transporta-o no preciso momento em que é dita; transporta-o a ele, mas

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas e Lusófonas e Europeias.

também a toda a memória, todo o esquecimento e toda a memória, e isto ao mesmo tempo; arrasta ambos e é por ambos arrastada, dobra-os sobre si, dobra-os em si e para si, para si e sobre si, para eles e sobre eles. Propriamente insituável, de certa forma. Um resto, uma ruína, um despojo.

“se calhar a pouco e pouco a tolice invadira todas as palavras que se tornaram invólucros vazios, moscas abandonadas nas teias depois de chupadas pelas aranhas, folhas secas encaracoladas e cheias de vento, meu pai morreu cercado de palavras que obstinadamente não queria dizer, uma espécie de mar, a empurrá-lo de uma sala para a outra (...), acontecia perguntarem-lhe: que estás a fazer?, e ele respondia: schiu schiu, com o dedo indicador atravessado nos lábios e o som a separar-se de um lado e do outro do dedo, **Está a mandar-me calar?**, de vez em quando, minha mãe diz uma frase curta, um nome, um insulto, e depois volta ao silêncio, são tão tristes estas palavras semelhantes a lixo” (Rui Nunes, 2009: 26)

* * *

Supõe um texto, um romance, por exemplo, impossível de ler. E isto, não porque fosse indecifrável, sem sentido, ou sem narrativa, mas porque se jogaria sempre entre dois olhares. Dois olhos – dois olhares. Não duas visões, dois modos diferentes de ver, mas dois olhares, assim: dois olhos – dois olhares, e isto *ao mesmo tempo, no mesmo tempo*, como que *um no outro*, trocando-se, num tempo sem dúvida meio louco, estando *ao mesmo tempo* um no outro sem coincidirem nunca, sem aderência alguma. *De um lado*, a exactidão do contorno, o registo que chega sem memória, sem presente, passado ou futuro, o olhar do gato em *A Mão do Oleiro* onde “o presente é uma alucinação da indiferença, olhos de Deus, ou do que há de mais próximo dos olhos de Deus, olhos de carrasco” (Rui Nunes, 2001: 39). *De outro*, a monstruosidade do pormenor, a distância intransponível onde ele se situa, um olhar que só vê a opacidade, *não chegando a ver nada ainda* – um *invis*o estende-se, lacera os olhos, numa proximidade *de* distância, *intacto*: “Ver é estranhar. Avanço pela cegueira progressiva, nunca perda de visão, mas *desvio dela*. Afinal a cegueira é andar por uma terra que só eu conheço, a de palavras que outrora contaram uma história e hoje compõem, com os seus estilhaços, a absoluta opacidade do primeiro sentido” (Rui Nunes, 1995: 8, *italicos nossos*). *Entre*, então, a exactidão indiferente de um olhar que abre apenas a um presente e, por outro lado, uma cegueira desviante que mostraria apenas a opacidade das coisas – ainda sem tempo –, o texto desvanece-se, é o seu próprio apagamento.

É um nome, a palavra – uma palavra pobre, indecisa. Uma imagem.

Já não refere nada, de facto. A palavra está abandonada, como o nome, palavra qualquer, que “come os resíduos da tua presença” (Rui Nunes, 1997: 7) ausência, sem dúvida, mas essa ausência está presente, sem resto, no nome, na palavra – ela própria ausência e despojo, retirada. Ambiguidade do acto de nomear: liga, sem resto, as coisas à linguagem, mostra-as ausentes da linguagem – e isto, antes mesmo de dizer o que quer que seja sobre elas: a nomeação é vazia, antes de mais, apenas condena o que quer que seja à linguagem. Mas, no mesmo movimento, liberta-as para fora da linguagem numa espécie de avesso (o que não é equivalente a mostrá-las fora da linguagem), confere-lhes um halo de não-dizibilidade que não está nem dentro nem fora da linguagem – um limiar, de certa forma, que vai fabricando a linguagem. No limite, há a sobreposição de ambas, e o ser-dentro-da-linguagem equivale ao halo, a uma vida que, nem dentro nem fora da linguagem, se encontra presa numa dada língua.

Em *A Ideia de Prosa*, Giorgio Agamben fala do sentido último da linguagem como aquilo que acaba com a própria máquina da linguagem. A linguagem é dúplice, aporética: é a máquina de *Na Colónia Penal* de Kafka que, com a sua agulha, vai escrevendo no corpo o seu “mandamento preciso («respeita os teus legítimos superiores»)” (Agamben, 1999: 115), mas o seu sentido, por sua vez, o preceito “sê justo”, é aquilo que destrói a própria máquina e, em última análise, a própria linguagem. A linguagem é, ao mesmo tempo, a linguagem enquanto punição e aquilo que, da máquina – o sentido da própria máquina –, acaba com a linguagem. Qual o sentido, aqui, de acabar com a linguagem? Certamente, será descobrir um outro tipo de linguagem que já não seja punição, cuja escrita já não precise de ser, como na máquina de Kafka, decifrada com as suas feridas: uma linguagem que já não é nem punição nem condenação. No entanto, qual o sentido dessa linguagem? Antes ainda de interpretar a máquina de Kafka, Agamben cita uma personagem de um romance contemporâneo: “vou confiar-lhe um segredo: a linguagem é que é o castigo. Todas as coisas têm de entrar nelas e perecer nelas na medida da sua culpa”. Se o castigo é a própria pertença à linguagem, a destruição da máquina equivale a acabar com essa mesma pertença, com a destinação das coisas na e à linguagem – sem que isso signifique, no entanto, o retorno a uma mudez inocente.

É necessário pensar o acto de nomeação a partir da análise que Agamben faz da máquina de Kafka. Se o acto de nomeação é a aderência do ser-dentro-da-linguagem, isto é, a pertença das coisas à linguagem, ao ser-fora-da-linguagem, ou seja, ao facto de a linguagem estar constantemente a sair de si, a “capturar o seu exterior” – criando assim um halo de não dito, um horizonte prometido

de dizibilidade, de determinabilidade – então, nomear, depois da destruição da máquina, já não é encontrar uma vida presa à palavra, destinada a ela, mas, digamos, encontrar uma vida que invade a palavra. Nomear, então, é remeter algo ao seu ser-mudo e fazer coincidir a palavra com a mudez: sem relação.

Aquém ou além dos olhares, dos olhos ou mesmo da visão – a luz, uma metáfora, sem dúvida, para a própria linguagem. Mas, no entanto, essa mesma luz já não é aquilo cuja abertura permite a visão e o olhar, aquilo que, abrindo-se, abre o mundo com ela, aquilo que permite a *ligação* entre as coisas. Toda a língua, toda a linguagem, é sempre e desde já informe, a mortificação das coisas.

“Pouco a pouco, a luz minou os recantos mais íntimos, destruiu hesitações e rostos, e tornou-se o que é hoje: informe. Não há um objecto em que ela se fixe. Um único pormenor. O movimento da minha cabeça a aproximar-se, já não faz aparecer um mundo escondido, mas círculos, pulsações, turbulências (...) Dantes, só havia luz porque havia objectos. Hoje, a luz é um objecto. O único. Metastático. Vejo o que me permitia ver: a lente monstruosa e inútil: A mão do oleiro. A falta do barro.” (Rui Nunes, 2012: 18)

Numa ambiguidade em que somos obrigados a permanecer, há um nexo irreduzível que se estabelece entre, por um lado, a linguagem e, por outro, a falta – que, no mesmo livro, será aprofundada através do nexo entre linguagem e morte: “letras e palavras sempre exerceram sobre mim um fascínio. Ambíguo. Porque me faziam aparecer as coisas com uma nitidez que as imagens não tinham. E, em simultâneo, segredavam-me a sua morte” (Rui Nunes, 2012: 30). No entanto, que falta é essa que surge aqui ligada de forma tão íntima com a linguagem e a luz? “A mão do Oleiro / A falta *do* barro”: a falta é aqui uma criação da linguagem, na medida em que, nela, há apenas um lado imaterial, na medida em que ela não tem corpo, não tem corpo próprio, existindo apenas enquanto marca espectral em todo e cada corpo? Ou, por outro lado, é a falta que é criada *pela* e *na* linguagem, *pela* e *na* luz, fazendo com que a falta seja a *posição* – no sentido em que a linguagem cria, a língua coloca e coloca-se – da linguagem nas coisas? Ou ambos, antes, desde sempre ambos, uma injunção que mortifica o corpo, que inaugura o tempo, que parasita tudo, que vê tudo não deixando ver nada.

De certa forma, um dos signos em que se inscrevem os textos de Rui Nunes é aquele da sobrevivência: as suas personagens são sobreviventes – Prado Coelho falava, em relação a um dos seus textos, de “técnicas de sobrevivência” (Prado Coelho, 1997: 289). *Grito*, por exemplo, começa com uma cena *do* luto – do luto e da sobrevivência, de ambos enquanto “vida ínfima da ausência” (Rui Nunes, 2001: 19). Mas também *Boca na Cinza*, ou mesmo *Cães*, onde a sobrevivência não surge de forma tão explícita, são, de certa forma, *escritos sobreviventes* (“é somente uma anã que escapou” (Rui Nunes, 2003: 13), diz Abel a Sara, em *Boca na Cinza*, e a presença da mãe, já morta, é muito insistente) E, em *Que Sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*, há Rudolf, que *sobrevive à sua própria morte* – tema que é, de certa forma, insistente e que ressurge, por exemplo, em *Barro*, onde se fala da “exactidão desfocada dos que não sabem morrer” (Rui Nunes, 2012: 9).

ele esquecia-se de esquecer e de lembrar, sobrevivera à visão dos mortos e à descrição de mortes, tinha ultrapassado até a sua própria morte e, agora, quieto, não sabia para onde se voltar ou que futuro preencher (...) por fim dizia: neve: e pensávamos num campo de batalha gelado, talvez Borodin, descrita por Tolstoi, então, alguém solícito lhe perguntava: tem frio?, e ele ria-se, num silêncio de rugas a enredarem-lhe a pele, *era sua essa palavra tão simples: neve* (Rui Nunes, 1995: 69, itálicos nossos)

Este *Esquecimento* – que esquece o esquecimento e a recordação, *ao mesmo tempo*, que se esquece de lembrar, e então esquece ou não recorda, mas que também se esquece do *próprio* esquecimento, e assim recorda, lembra ou é afectado pelo passado – é a marca, o estigma talvez, o martírio, do sobrevivente: sobrevivente é aquele que está no *sítio impossível* do esquecimento, ao mesmo tempo ordenando-se à memória e ao esquecimento, à memória, no preciso momento em que ela é esquecimento, ao esquecimento, no preciso momento em que ele se recorda, lembra; movimento anamnésico que o deixa sem futuro para preencher. Em *olhos de Himmler*, o passado, a história pessoal, despega-se, distancia-se, não reconhece nem é reconhecível, é já a “distância a que ela está de mim (e que) nunca será destruída” (Rui Nunes, 2009: 30). De certa forma, ele não esquece nada – nada há que seja esquecido, acontecimento algum se perde – e, no entanto, também nada é realmente recordado. O *Esquecimento* avança e *não se acrescenta*, e à vida ou à morte, à lembrança e ao esquecimento.

Essa dimensão da sobrevivência – que é, talvez, uma outra palavra para a escrita – torna-se irredutível tanto à vida como à morte, tanto ao ser como ao nada: sobreviver *sem mundo*. Derrida, numa das suas últimas entrevistas, sublinha a irredutibilidade da sobrevivência, os dois sentidos, não totalmente coincidentes, que se jogam nessa palavra – continuar a viver e viver *depois* da morte. E talvez encontremos nesses dois sentidos, entre *fortleben* e *überleben*,

o próprio martírio do sobrevivente. Se, por um lado, viver *depois* da morte apela à persistência ou à insistência do fantasma – mesmo que o *depois* não deixe de ser uma estranha categoria temporal, na medida em que *depois* é desde sempre presente –, *living on*, continuar a viver, não deixa nunca de apelar, de se lançar ou invocar, a uma forma de esquecimento: vida ínfima, esquecida, que é o próprio esquecimento, que é esquecimento de parte a parte, mesmo no preciso momento em que recorda ou tenta recordar, nesse movimento de anamnese, ou, pelo contrário, no momento ou no movimento em que tenta ou quer esquecer. Aquém ou além tanto da recordação como do esquecimento, a sobrevida *não acrescenta* nada, ou à vida ou à morte, e à vida e à morte, e ao ser e ao nada.

sempre me interessei sobre essa temática da sobrevida (*survie*), cujo sentido *não se acrescenta* ao viver e ao morrer. Sobreviver em sentido corrente quer dizer continuar a viver, mas também viver *depois* da morte. A propósito da tradução, Benjamin sublinha a distinção entre *überleben*, por um lado, sobreviver à morte do autor, ou uma criança à morte dos pais, e, por outro lado, *fortleben*, *living on*, continuar a viver (...) como dimensão estrutural e rigorosamente originária. E que não deriva nem do viver nem do morrer (...) a sobrevivência é a vida para além da vida, a vida mais do que a vida (Fernanda Bernardo, 2011: 259)

Este esquecimento, lembremo-lo, esquece tanto o esquecimento como a memória, tanto o esquecer como o lembrar. Ele subtrai e, provavelmente, subtrai-se a ambos e, com isso, a qualquer actividade, a qualquer faculdade activa da memória (e do esquecimento).

Em Rui Nunes, o esquecimento aquém de qualquer esquecimento e lembrança, encontra o seu lugar na escrita, na palavra e no nome. De uma forma ambígua, certamente, oscilante – entre *fortleben* e *überleben*, o nome mantém-se numa oscilação entre dois pólos. *De um lado*, o primeiro tipo de esquecimento, aquele que *evoca* uma ausência, que esquece ou tenta esquecer essa mesma ausência ou que, também e de forma inversa, a tenta não esquecer, preservar na memória, que faz vibrar a ausência e se *conecta* com ela – tenta acrescentar algo, uma última palavra, uma última vontade, um último segredo.

Palavra a palavra esquecer-te, as palavras têm a margem imensa do esquecimento. Escrever é esquecer, falar é esconder a voz, por isso já só te escrevo para chegar ao branco da última palavra (Rui Nunes, 1999: 91)

De outro lado, no entanto, uma palavra abandonada, deixada, de certa forma, sozinha. Ela já não se *acrescenta*, nem à vida nem à morte, nem à ausência nem à presença. É esquecimento, mas aquele que esquece ao mesmo tempo o esquecimento e a lembrança. Também em *Cães*, surge essa segunda dimensão do esquecimento.

– **Chamo-te**, e o som do teu nome é uma pessoa, tal como em miúdo, quando rezava, deus era o nome de alguém que eu invocava cheio de sofregidão

Duplo movimento: o nome é reduzido ao som, à sonoridade, a uma “matéria sonora” que se afecta a si mesma, anterior, provavelmente, à dimensão *nomeadora* do próprio nome. E, enxertado nessa redução, a ligação do nome à prece – mas, nuance importante, prece a deus e não a Deus, a algo efémero, contingente, e não a um qualquer Sentido. Fala-se, mas para nada. Para *nada*?

Num texto sobre pintura – Sobre a Pintura, ou o sinal e mancha – Walter Benjamin estabelece uma distinção que podemos transpor para a linguagem. O sinal absoluto “parece ter uma relação mais acentuadamente espacial e uma ligação à pessoa” e “manifesta-se, não raras vezes, como algo que distingue a pessoa” (Benjamin, 2006: 298). A proximidade do sinal à escrita não passa, no entanto, apenas por esse acto deíctico pelo qual algo é apontado mas, antes de mais, pelo facto de a esfera do sinal se aproximar do próprio movimento da escrita. Maria Filomena Molder, num comentário a esse texto de Benjamin, afirma que “não podemos deixar de aproximar o acto de escrever e o de imprimir sinais – incisar, martelar, perfurar, arranhar com o estilete” (Molder, 1999: 26). No entanto, não é apenas o movimento da escrita, o acto de escrever, que se aproxima da esfera do sinal. É a própria linguagem que é um sinal, na medida em que também ela incisa, martela, perfura, no preciso momento em que determina e aponta. Na medida em que a linguagem abre a falta nas coisas, ela não deixa de as perfurar, de as fazer embater num fundo inexprimível.

Por outro lado, a mancha é do âmbito da manifestação e da revelação – e assim, do nome. Se o sinal é essa marca que determina e distingue as coisas, é um acto exterior às coisas que as perfura, a mancha, pelo contrário, é uma “afecção absolutamente interior”, “imane e prenhe de expressividade imediata, (...) menos o resultado de um acto do que uma manifestação que se dá” (Molder, 1999: 26). No entanto, acrescenta Benjamin, há algo na mancha que não deixa de funcionar contra a própria mancha, que remete a manifestação a si mesma, em que a afecção é remetida ao seu limite. Benjamin fala, aqui, de perturbação, de algo perturbante.

Mas a mancha enquanto *médium* não tem apenas esta significação temporal; assume também outra, que se manifesta de forma particularmente perturbante no afluir do rubor ao rosto e dissolve a personalidade em determinados elementos primitivos. (Benjamin, 2006: 299)

A perturbação, que decorre de uma consequência, de um limite da própria mancha, tem que ver com essa dissolução que ela impõe e que, de certa forma, acaba por complicar a própria ideia de revelação e de manifestação inscrita em todo o nome. A mancha, o nome, é dissolução.

Em *Boca na Cinza*, há uma passagem que é, de certa forma, exemplar, no modo em que podemos ler, a partir dela, as relações entre mancha, nome e falta.

falo contra as palavras que se esvaem, paro no meio de uma frase e olho em volta, como se quisesse encontrar a palavra que me falta, como se as palavras fossem objectos. E fica a minha voz parada. Levanto a mão, a direita, frente aos olhos de quem me escuta, abertos, tão grandes que desaparece neles a intenção. E procuro, aflita. As pessoas perguntam-me: que tens?, e eu calada, a sentir uma bola na garganta, feita das palavras todas de que não me lembro (...) são frases esquecidas, letras que não se juntam, às vezes, os olhos dos outros param na minha boca, inquirem o meu silêncio e esperam que eu fale, e o silêncio aumenta, até todo o meu corpo ser a falta de uma palavra, começo então a suar, as mãos ficam viscosas, os lábios secos, e eles continuam a olhar-me:

Fala. (Rui Nunes, 2003: 25)

Aí onde Benjamin distingue e separa a esfera do sinal e da mancha, Rui Nunes vai entrelaçá-las de forma a fazer passar, dentro da própria linguagem – tornando-a aporética –, uma na outra. Este olhar que “fala”, que, numa injunção sem conteúdo, apenas obriga e condena às coisas à linguagem, é da ordem do sinal, da ferida, da incisão criada, imposta pela linguagem, da perpétua e inelutável exposição das coisas na e à linguagem. E a falta, essa falta criada pela própria linguagem, pela “nomeação”, pelo sinal aposto – no mesmo texto, haverá o insulto: “a palavra é uma eira e ela está no meio, a palavra afasta tudo o que a protege, como um desses espelhos que atiram a paisagem para os bordos e só reflectem o céu” (Rui Nunes, 2003: 16) – manifesta e é da ordem da revelação: manifesta o corpo onde se radica a palavra, esse corpo que é “a falta de uma palavra”. Tal como o rubor, também esta falta dissolve e é dissolução.

Sabemos que este ensaio de Benjamin não pode ser lido independentemente do que é dito, sobre o nome, a comunicabilidade e a revelação, noutro ensaio fundamental para a sua compreensão da linguagem – *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana* (Benjamin, 1992: 177-196)². Neste último,

² Utilizaremos a tradução da professora Maria Filomena Molter, facultada pela própria no âmbito do seminário Crítica e Tradução da Universidade Nova de Lisboa.

encontramos uma estranha e paradoxal relação entre, por um lado, a essência linguística e a essência espiritual e, por outro, o nome, a revelação e a comunicabilidade.

No reino da linguagem, afirma Benjamin, podemos distinguir entre, por um lado, a essência espiritual de uma coisa e, por outro, a essência linguística, a linguagem dessa mesma coisa. No entanto, se é necessário manter esta distinção, é não menos necessário, através da expressividade de cada coisa – “pois que é essencial para cada um comunicar o seu conteúdo espiritual” (Benjamin, s/d: 2) –, afirmar que ambas passam uma na outra, mantendo, assim, tanto a distinção (a essência espiritual não é a essência linguística) bem como a sua profunda interpenetração e, no limite, a sua coincidência: a comunicabilidade, por sua vez, é o dispositivo que permite a Benjamin ao mesmo tempo marcar a distinção, separar ambas uma da outra, e, igualmente, o seu entrelaçamento profundo. A essência espiritual, desta forma, apenas se entrecruza com a essência linguística na medida em que a primeira é comunicável e se a linguagem é o âmbito da comunicabilidade, a essência espiritual, por sua vez, está apenas contida na linguagem na medida da sua comunicabilidade. O que implica que a parte da essência espiritual que é imediatamente comunicável está desde logo na linguagem da coisa mas implica, igualmente, que poderá haver – mas é apenas uma hipótese – um âmbito de não comunicabilidade, de não expresso, na essência espiritual de cada coisa: o inexprimível, o velado, o não-dito, a ausência, fariam parte da própria essência da linguagem – algo que, segundo Benjamin, acontece na queda da linguagem, na linguagem da queda, aí onde o signo se torna aleatório.

A linguagem comunica, portanto, a respectiva essência linguística das coisas, mas só comunica a sua essência espiritual, contanto que ela esteja imediatamente contida na essência linguística, contanto que seja comunicável (susceptível de ser comunicada) (Benjamin, s/d: 4)

No entanto, através de um movimento contrário, o próprio jogo entre comunicabilidade e incomunicável encontra o seu limite na própria essência íntima da linguagem – no nome e na nomeação: “No reino da linguagem o nome tem unicamente este sentido e esta significação elevada e incomparável: ser a essência íntima da própria linguagem. O nome é aquilo mediante o qual já nada se comunica e em o qual a própria linguagem e de modo absoluto se comunica” (Benjamin, s/d: 6). E de facto, o nome é não apenas a essência íntima da linguagem mas igualmente um limite da linguagem, uma afecção da linguagem por ela mesma. Limite, sem dúvida, porque no nome se joga, enquanto horizonte da própria distinção entre essência espiritual e linguística, a dissolução da dialéctica entre ambas. O nome não corresponde nem à essência espiritual da coisa nem à sua

essência linguística mas sim à esfera da comunicabilidade absoluta, isto é, da linguagem.

Se a essência espiritual for idêntica à essência linguística, então a coisa de acordo com a sua essência espiritual é *medium* de comunicação, e o que nela se comunica – de acordo com a relação mediúnica – é precisamente esse *medium* ele mesmo (a linguagem). (Benjamin, s/d: 7-8)

No preciso momento, então, em que a essência espiritual se colapsa sobre a essência linguística, o que surge é a esfera absoluta, separada, da linguagem, a esfera absoluta de uma comunicabilidade que se desdobra, por um lado, para a total captura da coisa pela linguagem e, por outro, para a sua libertação da lógica do inexprimível.

Será neste sentido, provavelmente, que teremos que entender a discussão entre Benjamin e Scholem, de que fala Agamben, sobre o “nada da revelação” (Agamben, 1998: 56-66), bem como a afirmação, por parte deste último, “da absoluta inteligibilidade de uma vida que se resolve completamente em escrita”. Tal vida-vertida-em-escrita é do âmbito da comunicabilidade absoluta, aí onde já nada de inexprimível existe, e da revelação na acepção que lhe dá Benjamin, segundo a qual “quanto mais profundo, quer dizer, quanto mais existente e real é o espírito, tanto mais exprimível e exprimido” (Benjamin, s/d: 9). Encontramos, assim, uma explicação para a aporia que encontramos em Rui Nunes no que se refere ao esquecimento e à sua dupla ordem – enquanto evocação da ausência e enquanto esquecimento do esquecimento e da recordação. De facto, o esquecimento deixa de invocar uma ausência, a linguagem deixa de se jogar interminavelmente no velamento/desvelamento da coisa, para ganhar a superfície na qual tudo é dito – o inexprimível e o inefável deixam de se colocar como o horizonte negativo –, na qual a coisa se encontra totalmente exposta na linguagem, na qual, nas palavras de Benjamin, “a palavra já não quer dizer nada, torna-se pura expressão da vida”. Que isso aconteça, no entanto, no preciso momento em que já só há linguagem, em que a ausência, de certa forma, se absolutizou, coloca-nos no lugar de outra aporia que já não aquela do exprimível e do inexprimível: quanto mais ausente da linguagem, quanto maior a mudez, mais expressivo e mais, para usar a imagem de Agamben, “vertido”, e talvez excessivamente vertido, na escrita. Se lembrarmos, agora, a passagem de *Olhos de Himmler* na qual a palavra surge como lixo, detrito, talvez encontremos, aí, tal como em Rudolf, um exemplo claro desta última aporia: ela surge sem ligação alguma com quem a emite, encontra-se, digamos, totalmente exposta e abandonada, já nada, provavelmente, quer dizer. No entanto, no preciso momento em que é dita, tudo é dito com ela. “Era sua essa palavra tão simples: neve” (Rui Nunes, 1995: 69). Era ele essa palavra tão simples: linguagem – escrita – reduzida a cinzas.

Numa entrevista recente, Rui Nunes esclarece, de certa forma, o gesto da sua escrita. Fala da possibilidade de uma palavra inocente, na possibilidade de uma *palavra pobre*, como em *Boca na Cinza*. Estas palavras, que parecem ter de passar por todos os perigos, por todas as perversões possíveis, por todas as línguas, seriam (de)

uma proximidade alucinante das coisas. Aliás, o que tento é aproximar-me cada vez mais delas, de modo a deixar, quase no sentido heideggeriano, que a palavra diga a própria coisa, que a palavra seja a casa do ser

Quase é, digamos, uma pequena *perturbação*, um *tremor* que se repete nas duas ideias principais. E repete como que duas vezes de cada vez. O que tenta é aproximar-se de uma proximidade, de uma proximidade alucinante – mas não poderíamos também dizer que a própria aproximação é desde já ela mesma alucinante? Que uma certa alucinação se insere já nesse movimento de proximidade, na proximidade do próprio movimento de aproximação? *Quase* é aqui uma *arefa*, uma *resposta*, nunca completa: na vizinhança, na *vicinidade*, numa proximidade sem sobreposição. Mas *quase* surge também outra vez de uma forma explícita: “que a palavra seja a casa do ser” “*quase* no sentido heideggeriano”. *Quase* mas não totalmente, ainda e nunca totalmente. “A palavra é a casa do ser”: nos confins, proximidade e distância, estranheza, num salto para essa outra frase *quase* a mesma, *quase* mas já outra, ainda e sempre outra, *a palavra é a casa do ser*. Como uma letra:

Há uma letra que não pertence.
Uma letra errante.
Que.
Percorre todas as palavras,
Tornando-as impronunciáveis:
E o estranho fica nítido (Rui Nunes, 2011: 10)

A palavra inocente, a palavra pobre, surge também no fim de *Barro* de forma a traçar de novo o terreno, o lugar, da escrita. Sob a forma do *não regresso*, da *indecisão*, da *pobreza*, a palavra inocente e pobre *procura, responde*, de certa forma, ao que não tem nome:

Escrevo, no desabrigo de não saber o regresso. Não uma história que repete a morte. Mas uma palavra que procura a indecisão de outra palavra. E dessa unidade tão débil, da veemência dessa pobreza, se fez, se faz, um texto.
Sem pátria. Sem poder.
Quase sem nome. (Rui Nunes, 2012: 72)

Porque um texto é uma palavra, um movimento de aproximação e de resposta, o nome surge como “quase sem nome”. Encontramos, assim e de certa forma, a mesma aporia: entre nome e aquilo que é *sem* nome – sendo que o *sem* permanecerá ambíguo: entre o que não foi ainda nomeado, o não-ainda-nomeado, o que não pode ser nomeado e o que se retira em todo e qualquer nome. Entre nome e *sem* nome, a nomeação oscila, *apaga* o próprio nome.

dado que permite que o sem nome apareça, um nome não o pode ser sem também ser aquilo que não é: o que não-aparece sem ele. O nome tem de se apagar a si mesmo (Düttmann, 2000: 37)

É de certa forma sempre a mesma aporia que Rui Nunes percorre, sempre sem regresso, sempre *sem caminha*, sem língua e sem palavra, como que numa tradução absoluta no sentido que lhe dá Derrida³

ando: disse: por um mundo onde já não há a intimidade de Deus: ando pelo relevo de uma frase que desconheço, isto, isto: eis o nome que sei dar às coisas (Rui Nunes, 2006: 9)

Aquilo que não tem nome só aparece enquanto não tendo nome, como sublinha Garcia Düttmann, no próprio acto de nomeação: nomear significa, aqui, *responder* à mudez essencial das coisas, uma mudez *expressiva* que arrasa e rasura todo o nome. “O que não-aparece sem ele” mantém toda a ambiguidade do nome: *de um lado*, o nome é manifestação, revelação; *de outro*, no entanto, o que assim surge, o que assim se manifesta, é uma não-aparência, uma recusa e um fechamento da própria coisa. *De um lado*, a espontaneidade do nome que não pressupõe nada, que é uma incisão, uma perfuração: a morte – “às vezes o som e a luz tornam-se rigorosos e desenham um rosto, e eu dou um nome a esse rosto, / chama-se tempo a essa nomeação chama-se morte, / porque um rosto vive de não poder ser dito, de nele não se fixar uma soletração, um mexer de lábios / ama-se enquanto um nome permanece esquecido” (Rui Nunes, 2006: 11); *de outro*, uma passividade dupla, de certa forma: na medida em que a recusa não é absoluta, na medida em que a coisa é passiva perante o nome, como uma matéria informe que espera, mas também na medida em que o nome, na sua espontaneidade, remete a passividade a ela mesma, mostra – a coisa – *enquanto* passividade, exposição à linguagem. Mas, *por outro lado*, também existe uma passividade por parte do nome, uma passividade no próprio centro da espontaneidade do nome. De parte a parte o nome é *resposta* e *escuta*, passividade que dá a passividade das coisas.

³ “Porque está assim privado de *toda e qualquer* língua e não tem outros recursos – nem o árabe nem o berbere, nem o hebreu, nem nenhuma das línguas que terão falado os antepassados – porque este monolíngue é de certo modo *afásico* (talvez ele escreva porque é afásico), está lançado na tradução absoluta, uma tradução sem pólo de referência, sem língua originária, sem língua de partida” (Derrida, 2001: 93).

O momento não significante da linguagem é o nome. Adorno, por exemplo, via um dos momentos da linguagem sem linguagem da arte na expressividade em que “um rinoceronte, animal mudo, parece dizer: «eu sou um rinoceronte»”⁴. O horizonte redentor da linguagem surge, assim, quando, no momento não significante que é interior à linguagem, a linguagem sai de si para redimir, para salvar, a mudez do animal e das coisas – para conferir, de certa forma, a mudez ao animal, para dar a cada coisa aquilo que é seu. “Um rosto vive de não poder ser dito”: é esse não poder que a linguagem tem de dar, de manifestar e trazer à luz. No preciso momento, no entanto, em que se insinua o horizonte redentor da linguagem é também sublinhada a distância intransponível entre nome e coisa: quando mais a linguagem sai de si para tentar dar aquilo que não é seu, dar o próprio de cada coisa às coisas, o seu ser, mais estas últimas se recusam, mais a distância entre ambas se cava – “isto, isto: eis o nome que sei dar às coisas” (Rui Nunes, 2006: 9). De certa forma, o limite da relação entre redenção e linguagem encontra-se no momento em que a primeira captura sem resto a segunda e se mostra que, de facto, o que precisa de redenção é a própria linguagem – o que não é equivalente, o que acima de tudo não é equivalente, a uma negatividade sem redenção, aí onde a mudez das coisas seria remetida a ela mesma e elas permaneceriam sem salvação possível, sem remissão possível: deixadas-ser e abandonadas. Seria preciso, de certa forma, permanecer então neste limite do limite e interrogar uma linguagem depois da sua própria redenção, isto é, depois da sua pretensão a dizer o ser das coisas.

Agamben realça a distinção de sentidos – que é quase inseparável, que é quase uma não distinção – existente na palavra “parecer”:

“Parecer”: como é estranha a gramática deste verbo! Ele significa tanto *videtur* (“tem a aparência de, aparece-me como, podendo, assim, ser enganador”) como *lucet* (“brilha, manifestação na sua evidência”); de um lado, uma latência que fica escondida na sua própria maneira de se dar a ver; do outro, uma *visibilidade sem sombra, pura e absoluta*. (Agamben, 1999: 121. itálicos nossos).

Se, no primeiro sentido, se conserva ainda, mesmo que negativamente, um horizonte redentor (aquilo de que há aparência será, por fim, coincidente com a sua própria aparição), no segundo, pelo contrário, já não há, sequer, isso de que há aparência e, neste sentido, a “visibilidade sem sombra, pura e absoluta” é absolutamente sem regresso. No momento em que interroga essa visibilidade,

⁴ Cit. in Garcia Düttmann, *The Memory of Thought. An essay on Heidegger and Adorno*, Londres: Continuum, 2002, p. 71.

Agamben descobre uma imagem anterior a qualquer visão, antes ainda de qualquer olhar.

No momento em que a imagem reflectida é inervada na retina e se torna propriamente visão, o olho é necessariamente cego. Ele organiza a visão à volta deste centro invisível (...) É como se toda a não-latência contivesse, encastrada no seu centro, uma latência inapagável, como se toda a luminosidade aprisionasse uma íntima treva (Agamben, 1999: 122).

De forma paradoxal, essa latência inapagável, a íntima treva que acompanha toda a luminosidade, coincide com uma imagem, uma imagem cega – ela não mostra nada, de certa forma, nada dá a ver –, impotente, que sofre todos os desvios, que passa por todas as escuridões.

Essa imagem mantém como condição, no entanto, a própria distância do *vide-tur*. De certa forma, resulta dela: é numa interrogação sem fim sobre a própria aparição e sobre aquilo que aparece, sobre a distância que se desenha entre ambos, que, segundo Agamben, se descobre esse fundo que nada mais é que não seja exposição radical e sem regresso das coisas.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer. O Poder Soberano e a vida nua*, Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio, *Ideia de Prosa*, Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- BENJAMIN, Walter, *A Modernidade*, Lisboa: Assírio e Avim, 2006.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana*, Lisboa, s/d.
- BERNARDO, Fernanda, "Eco-grafias. Dar à Língua: contra-assinatura, re-invenção e sobre-vivência. Ovídio-Derrida", in *Revista Filosófica de Coimbra*, vol. 20, n.º 39, Março de 2011, p. 247-262.
- COELHO, Eduardo Prado, *O Cálculo das Sombras*, Porto: Edições Asa, 1997.
- DERRIDA, Jacques, *O Monolingüismo do Outro ou a Prótese da Origem*, Porto: Campo das Letras, 2001.
- DÜTTMANN, Garcia, *The Memory of Thought, na essay on Heidegger and Adorno*, Londres: Continuum, 2002.
- DÜTTMANN, Garcia, *The Gift of Language. Memory and Promise in Adorno, Benjamin, Heidegger and Rosenzweig*, Oxford: The Athone Press, 2000.
- MOLDER, Maria Filomena, *Matérias Sensíveis*, Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- MOLDER, Maria Filomena, *O Químico e o Alquimista. Benjamin, leitor de Baudelaire*, Lisboa: Relógio d'Água, 2011.
- NUNES, Rui, *Que Sinos dobram por aqueles que morrem como gado?*, Lisboa: Relógio d'Água, 1995.
- NUNES, Rui, *Grito*, Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- NUNES, Rui, *Cães*, Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- NUNES, Rui, *Ouve-se sempre a distância numa voz*, Lisboa: Relógio d'Água, 2006.
- NUNES, Rui, *Os Olhos de Himmler*, Lisboa: Relógio d'Água, 2009.
- NUNES, Rui, *Rostos*, Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- NUNES, Rui, *A Mão do Oleiro*, Lisboa: Relógio d'Água, 2011.
- NUNES, Rui, *Barro*, Lisboa: Relógio d'Água, 2012.
- NUNES, Rui, *Revista Visão*, 18 de Maio de 2012.

Esse imenso limbo semi-escuro: a casa e o *ubi sunt* em Al Berto

Ana Catarina Rocha¹

Recuperando uma expressão e um tópico de Ruy Belo, pode encontrar-se em Al Berto um problema de habitação, ou seja, um problema do sujeito e da escrita, se o pensarmos nos termos em que Heidegger o equacionou, ao definir a escrita enquanto casa do ser. A procura do lugar ontológico da escrita seria, então, o lugar onde o ser se poderia manifestar longe da precariedade existencial. Esta é uma demanda quase obsessiva que atravessa toda a obra do poeta d'*O Medo*. Porém, como qualquer demanda humana de grande esforço, também ela envolve embargos. Nem sempre a tentativa de fuga à precariedade existencial, pela palavra, leva a que escapemos à precariedade em si, já que a palavra não poderia não estar sujeita a ela.

É verdade que o ser humano se “libertou do grande silêncio da matéria” (Steiner, 1988: 55) ao descobrir a palavra; mas é igualmente verdadeiro que esta liberdade possa ser mitigadora, na medida em que provoca o tormento inerente à transgressão da mudez animal, por um lado, e continua a derivar desse grande silêncio, por outro, procurando expressá-lo, finalmente.

Esse tormento é ainda mais acentuado na poesia, especialmente após as limitações da palavra se terem colocado como tema e como obstáculo no ofício, de tal modo que a poesia se tem construído, em determinadas correntes e em determinados autores, como uma tentativa de exprimir o indizível, ou seja, de colocar em palavras aquilo para o qual não se apresentam palavras. A missão da poesia é, desse modo, preencher “um vazio no idioma da experiência humana” (Steiner, 1988: 67).

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

A linha de pensamento para a qual a palavra aspira ao silêncio exerceu uma grande influência na escrita poética de todos os tempos: o silêncio não pressupondo a anulação da palavra, mas a revelação do silêncio que toda a palavra transportará em si mesma enquanto memória da tal matéria silenciosa do mundo, na qualidade de objecto de conhecimento poético. Esta linha de pensamento admitirá a ideia de palavra originária, para além da ideia de um silêncio eloquente; admitirá também um confronto bélico com a linguagem, bem como, no extremo, a renúncia e morte da linguagem. Mas o que sobretudo aqui importa referir é o facto desta linha de pensamento ter encontrado encontrar no silêncio o símile mais eficaz para tentar clarificar o mistério sempre permanente da ideia de poesia, tornando-a mais inteligível. Através de uma realidade conhecida, a realidade desconhecida passa a ser apreendida na ordem do exemplo: a poesia é como o silêncio.

Podendo enumerar uma série de autores relacionados com esta estética (Hölderlin, Rilke...), a poesia de Yves Bonnefoy (embora seja mais conhecido em Portugal por ter escrito uma competente biografia de Rimbaud) parece-me um bom exemplo a tomar para a riquíssima complexidade desta tradição poética, que se foi tornando cada vez mais presente desde a primeira metade do século XX, com o advento do modernismo; e que se estabeleceu definitivamente no pós-guerra. A partir daí, passa a dominar um certo tom pós-Auschwitz, remetendo aqui para a controversa afirmação de Theodor Adorno: “Escrever poesia depois de Auschwitz é barbárico”. Vamos encontrar, pois, nesta impossibilidade da poesia um novo aspecto do silêncio na poesia, já de ordem social.

Bonnefoy é um dos muitos poetas que recebe nas mãos a batata quente da estética do pós-guerra, a qual, necessariamente, pressupõe a eticidade do silêncio sobre a palavra que fuja à crueza da realidade, estabelecendo-se quase como uma anti-estética, se entendermos o que Adorno, nesta frase, quereria designar por poesia; à revelia da leitura mais corrente, que vê nesta frase um sentenciamento de morte da poesia, ao lado de autores como Alvin Kernan. Entendamos aqui poesia como toda a arte parnasiana – subentenda-se a arte pela arte – que se desligue da vida. Auschwitz marca, pois, social e simbolicamente o pudor da arte em voltar a cara à realidade. A passagem do tempo vai fazendo, porém, o seu trabalho de esquecimento histórico. O silêncio vai ganhando novas matizações, como tudo o resto em arte.

Al Berto, contudo, é um claro herdeiro desta estética do silêncio, cinzelada ao longo dos tempos, não obstante a pluralidade de estéticas (beatnik, surrealista, abjecionista, efrástica, lírica...), muitas vezes antagónicas entre si, de que foi legatário, mas de forma alguma mero continuador. Em *Trabalhos do Olhar*, Al Berto sintetiza essa implicação paradoxal com a palavra. Em apenas dois versos

está explanado todo um programa de poesia: “consentiste-me que roubasse o silêncio aos deuses / e a luminosidade do monólogo” (Al Berto, 2005: 184).

É através dessa estética que chegaremos ao ponto de intercepção com a problemática da habitação. Esse nexos é apresentado em “Doze Moradas de Silêncio” (*Salsugem*): “a escrita é a minha primeira morada de silêncio” (Al Berto, 2005: 256). É importante notar que o campo semântico da habitação é aqui essencial não só para a representação de espaços, mas para a construção da sua arte poética, bem como para a reflexão aprofundada do sujeito (a escrita como casa do ser). Continua na senda da aspiração da palavra ao silêncio, mencionada anteriormente a propósito de Bonnefoy. Convém, porém, notar a nova declinação que Al Berto faz ao introduzir mais um elemento para esta problemática com o verso seguinte: “a segunda [morada] irrompe do corpo movendo-se por trás das palavras” (Al Berto, 2005: 256), cuja determinação para a *dianoia* (o conhecimento acerca de) da obra al bertiana não passou despercebida a todos aqueles que se têm dedicado ao seu estudo: a estética e a textualização do corpo.

“A casa respira silêncio, tanto de dia como de noite, conheço-a milímetro a milímetro. / A casa é um compartimento do meu corpo, é o quarto escuro onde guardo o esquecimento de tudo.” (Al Berto, 2012: 33) é apenas mais um exemplo deste nexos triádico, neste caso retirado dos *Diários*, recentemente publicados. Explicita a forma como a conjugação destes três elementos – silêncio, casa e corpo – faz com que se redescubram numa afinidade manifestadora de novos aspectos; mas, sobretudo, essa conjugação vai servindo de meio para corroborar uma concepção de escrita na sua prática.

De todas as obras poéticas, esta não será, de certo, a que mais se prestará a uma leitura que a tome como um objecto autónomo, isto é, desprendida de quaisquer circunstancialidades das quais possa ter partido. Em entrevistas, Al Berto deixava bem claro que havia um vínculo fortíssimo entre a sua obra e a sua vida. Há passagens da sua obra que reforçam essa ideia (“escrevo-te a sentir tudo isto” (Al Berto, 2005: 209); “Vives como se vivesses por trás das palavras de um poema” (Al Berto, 2000: 92). Assim sendo, e sabendo que nos estamos a mover por terrenos movediços, a forma que me parece mais adequada a uma leitura mais completa da obra desta autor é tomando-a como um objectoónimo, ou seja, um “lugar de convergência do textual e do extra-textual” (Buescu, 1986: 10). Somente nessa medida poderemos analisar determinados aspectos da obra al bertiana em toda a sua dimensão, como é o caso do tópico da casa.

A tendência autobiográfica da escrita de Al Berto já foi sobejamente estudada. De facto, o autor não se privou de fazer referências na sua obra a locais onde esteve, acidentes biográficos que ocorreram e até mesmo pessoas com quem efectivamente se cruzou e se relacionou. As casas onde viveu e por onde passou não foram excepção. Pelo contrário, as casas têm uma presença vital na sua

obra (são inúmeros, quase inumeráveis, os poemas e os textos de Al Berto em alusão à casa, ao longo de toda a sua obra) e desempenham um papel sensível tanto no campo do seu imaginário espacial como no campo do seu imaginário metafórico, simbólico e dialogante com outras obras a respeito deste tópico. Trata-se, portanto, de um tópico riquíssimo na obra de Al Berto, ao qual recorre em abundância. Luís Miguel Nava, nos seus *Ensaio Reunidos*, foi justamente um dos autores a quem este tópico não passou despercebido, ao abordar a casa na sua relação com a memória, relação essa extremamente produtiva.

Reconhecem-se na sua obra três casas em Sines onde o autor viveu: a casa da Quinta de Santa Catarina, uma casa de família; o “Palácio”, uma casa também de família; e a casa da Rua do Forte. As duas primeiras casas são de especial importância na sua obra, pois foram as casas onde o autor passou a sua infância, um período feliz que é frequentemente retratado como um lugar mítico a que se pretende regressar. É sobretudo através destas casas que a relação da casa com a memória privilegiadamente se estabelece.

Poder-se-ia estabelecer um *corpus* de textos sobre a casa. Para evitar uma quantificação, talvez desnecessária porque infrutífera, opto antes por ir referindo aqueles textos que, no seu conjunto, toquem as diferentes dimensões que este tópico alcança na obra.

Um dos textos iniciais e fulcrais aparece num livro que retoma precisamente o nome de uma das casas que referi, *Quinta de Santa Catarina*. Neste texto, a casa é retratada disforicamente, apesar de se reportar à casa de infância: “cresci com a casa. a infância desapareceu num recanto quase inacessível da memória” (Al Berto, 2005: 131). O sujeito vagueia pelos recantos da casa à mesma medida que vai colocando em questão a sua identidade. O espelho potencia o confronto do reflexo do sujeito com a sua identidade: “o espelho acende o meu reflexo. não me reconheço nele. existe uma saída secreta que nunca utilizo, nem mesmo na fotografia” (Al Berto, 2005: 131). A ruína da casa significa, assim, a ruína da identidade de quem a habita. Outro poema vem na sequência desta questão ontológica, sublinhando o movimento errante do sujeito pela casa como reflexo da própria deriva do ser: “Vagueio pela casa / rente aos ângulos estreitos dos corredores sem saber por onde fugir-me” (Al Berto, 2005: 176).

O texto de abertura de *Quinta de Santa Catarina* é igualmente revelador da relação da casa com o mar. Sines é uma cidade com orla marítima. Esse facto geográfico vai desempenhar um papel modelador na obra e, arriscaria até, no carácter do autor. O tópico e o espaço do mar têm uma soberana autonomia perante a casa, associando-se especialmente a uma outra dimensão relevantíssima desta obra, o da literatura de viagens (à qual se associa o tópico do horror domiciliário, à semelhança da obra de Bruce Chatwin, por exemplo) ou, por outro

lado, associando-se ao importante recurso em Al Berto à metaforização de semântica marítima.

Não obstante este aparte, quando postos em relação com a casa, vamos encontrar dois aspectos de nota, não propriamente indispensáveis para a compreensão do mar, no sentido em que o elemento que nesta relação é modificado não é tanto o mar, mas sim a casa. Por um lado, o aspecto da proximidade: “o mar pressente-se a partir de um ângulo de treva, rente à cama” (Al Berto, 2005: 131); ou o da assimilação: “a noite atravessa a casa até aos alicerces de sal” (Al Berto, 2005: 131), vão circunscrever esta casa num determinado espaço, marítimo, de tal modo que são determinantes para reconhecermos a localização da casa a que o autor se possa referir em textos nos quais a referência extra-textual não esteja patente, como é o caso de “Incêndio” ou “O Esconderijo do Homem Triste”, ambos presentes n’*O Anjo Mudo*, para identificar a casa aí expressa como a casa da Quinta de Santa Catarina.

Outro texto fulcral para o entendimento da casa al bertiana é “A casa desabitada”, ainda do livro *O Anjo Mudo*. Nele se podem estabelecer novos nexos: o da casa com o tempo; o da casa com a solidão; até chegarmos ao da casa com o tópico clássico do *ubi sunt*.

A casa representa, assim, o tempo subjectivo ou, se nos quisermos socorrer de uma terminologia dos estudos narrativos, representa o tempo psicológico de quem a habita. Casa e sujeito confundem-se no tempo. Essa confusão constrói-se em torno de uma metáfora orgânica da casa: “Uma casa, para a possuímos, temos de nos confundir com ela” (Al Berto, 2000: 71) ou “A pele incendeia-se, um instante, da mesma maneira que os alicerces da casa – e o nosso coração – ardem” (Al Berto, 2000: 71). A isomorfia física consubstancia-se numa isotemporalidade que tem por ponto de partida o tempo da casa. O tempo do corpo mede-se pelo tempo da casa, e vice-versa: “Sabemos, então, que a casa nos pertence enquanto o corpo envelheceu” (Al Berto, 2000: 71). Esta terá de ser necessariamente entendida aqui enquanto arquétipo, funcionando como rizoma de todas as casas. Neste texto vamos deparar-nos, pois, por contraste com os textos anteriores, com uma casa sem referente, embora em determinadas passagens esta volte a ser referida como a casa da infância: “Voltamos aos lugares poeirentos da infância, aos jogos e às crueldades, aos esconderijos de cinza e de paixão” (Al Berto, 2000: 71).

A casa é o espaço, por excelência, da solidão. A casa evidencia a desolação, a solidão e a imobilidade do sujeito que, por sua vez, se reflecte consequentemente na imobilidade do tempo. Tais estados estimulam o autor a uma reflexão mais desencantada da realidade ou, melhor, como o próprio refere, a “um outro estado de singular lucidez que pode prolongar-se horas a fio, entre uma espécie de escuridão primordial e a fulguração dum tempo ainda por vir, ou já eterno” (Al

Berto, 2000: 67-68). Este desfiar do tempo intermédio, conceito muito trabalhado por Hermann Broch, resulta da paragem dos relógios na casa: “um raspar de veia reacende lumes / ilumina o turvo sangue os caminhos e a casa / onde pararam todos os relógios” (Al Berto, 2005: 506).

Por outro lado, a casa é também o espaço onde se acumulam e dispõem os objectos, palavra e conceito determinantes na poética al bertiana, por servirem, não raramente, como hipálages que espelham a subjectividade de quem os possui ou do ambiente circundante. São introduzidos no texto como naturezas mortas, “pequenos cadáveres do mundo” (Al Berto, 2000: 72), sinónimos da desolação: “Olho para dentro da casa. Os objectos que toquei estão sozinhos. Mas não há redenção neste olhar sobre a solidão. Madeira ardida. Ossos flutuando. Dedos que esgravatam a cal das paredes” (Al Berto, 2000: 89). Mas não se objectivam no discurso somente com gravame e uma certa opressão. Há momentos em que certos objectos, sobretudo os do ofício da escrita – canetas, cadernos, máquina de escrever –, são enumerados afectuosamente numa espécie de ritual fetichista. Em *Os rumores dos objectos – alma e adereços do poeta*, apercebemo-nos visualmente desta afinidade com os objectos de escrita e do quotidiano.

Neste ponto, o da casa como espaço da solidão, o discurso entretece-se nas subtis teias do palimpsesto brandoniano de *Húmus*, tal como sugere Manuel de Freitas a propósito da trilogia diarística *O Medo*, no seu ensaio *Me, Myself and I – autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto*. Esse palimpsesto ecoa sobretudo na presença dos mortos, no húmus e na humidade da casa, levando àquilo a que Pedro Eiras, embora endereçando-se a Raul Brandão, dá o nome de “impossibilidade de trabalho de luto” (Eiras, 2005: 60). Essa impossibilidade coloca o sujeito num espaço intermédio entre a vida e a morte, o início do esquecimento a que Al Berto chamou “esse imenso limbo semi-escuro” (Al Berto, 2000: 96), prostrando-o e deixando-o num estado que atomiza o ser e o mundo que o rodeia.

A presentificação dos mortos emana do húmus, quer num quer noutra autor; dando-se uma sedimentação da morte na vida: “Debalde todos os dias repelimos os mortos – todos os dias os mortos se misturam à nossa vida. E não nos largam” (Brandão, 2003: 24). Al Berto parece conhecer profundamente esta obra de Brandão, chegando a copiar pormenores de ordem metafórica. Veja-se o caso desta passagem de Brandão: “como todas as almas, todas as janelas estão perras, e o tempo vai substituindo uma figura por outra figura, uma pedra por outra pedra” (Brandão, 2003: 21), que n’*O Anjo Mudo* passa pela percepção de um “limo húmido” na parede (Al Berto, 2000: 72) que parece inquinhar todo o perímetro de existência: “A janela fecha mal. O ar torna-se irrespirável” (Al Berto, 2000: 72). Neste sentido, esta presentificação leva à angústia.

Recuperando o tópico clássico do *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?*, Al Berto redige *O canto do amigo morto* (publicado em 1991 em livro e, mais tarde, integrado n' *O Anjo Mudo*). Esta figura é uma presença contínua na sua obra, quer esteja desvelada ou eclipsada. É uma espécie de génio do lugar, de *daimon* da casa a que a memória e a voz dolorosas do poeta despertam na tentativa de exumar o "amor soterrado" (Magalhães, 1989: 245) de forma a mantê-lo, de algum modo, ainda vivo.

A casa assume, então, os seus diferentes patamares simbólicos, em especial a cave, como descida ao húmus do inconsciente e da memória daqueles que partiram. Esta descida é, assim, uma catábase. O próprio sujeito que a empreende torna-se proto-húmus, tal como Hermann Broch refere sobre o poeta Virgílio. Soçobra sob o peso dos mortos, tendo consciência, porém, de que sem si eles transformar-se-iam em mineral, regressariam ao grande silêncio da matéria, na medida em que ele é a única ligação que existe entre os mortos e a vida.

Dá-se, deste modo, uma confusão entre estados e seres. Numa metáforização valorativa da morte como viagem, ela só fará sentido enquanto "travessia do corpo" (Al Berto, 2000: 93), trabalhado aqui também à maneira antiga, retomando o conceito platónico do corpo enquanto cela: "O amigo morto ocupa cada vez menos espaço na cela do meu corpo" (Al Berto, 2000: 96). O contacto com o amigo morto acaba, então, por ser um contacto consigo mesmo: "És o amigo morto a quem continuo a enviar cartas a mim mesmo" (Al Berto, 2000: 95). Os contornos desta auto-remissão evidenciam-se a nível textual na forma como se mesclam as pessoas verbais do remetente e do destinatário. A existência de um determina a do outro, surgindo o amor como a força revitalizante e unificadora de ambos os sujeitos: do presente e do ausente presentificado.

O reconhecimento de uma catábase e da actualização do tópico do *ubi sunt* neste diálogo amoroso fica claro ao dar-mos conta da referência aos "livros antigos", ou seja, à literatura clássica greco-latina, na qual encontra uma educação sentimental para a morte: "Vem, e beija a morte; repete esse gesto, como nos livros antigos se ensina a fazer" (Al Berto, 2000: 96). Al Berto faz, igualmente, uma alusão mitológica ao rito do óbolo para pagar os serviços de Caronte:

Trago-te as palavras, e este cigarro que fumaremos a dois... e do mar recolhi esta coroa de rubras escamas e o silêncio dos naufragos... uma concha, um punhado de sal e a moeda de ouro que te enterro na boca antes de prosseguires viagem (Al Berto, 2000: 98).

O tópico do *ubi sunt* em Al Berto insere-se ainda num outro contexto para além do contexto da casa. Este surge igualmente ligado a um outro tópico, o do homem que passa (entenda-se como uma homotextualização do tópico da mulher que passa, de que é emblemática a poesia de Cesário Verde, por exemplo): "Qual

deles leva teu nome escondido nos lábios?” (Al Berto, 2000: 94). A fugacidade da presentificação do amigo morto, agora sobre a feição de um duplo, sublinha a angústia temporal do sujeito, aliás, inerente ao próprio tópico clássico.

É importante notar que Al Berto não foi o único autor português a recuperar e a actualizar este tópico, como é óbvio. Nunca nos poderemos esquecer de que amor e morte sempre foram e continuarão a ser os temas mais universais da literatura, pela simples razão de serem universais humanos. Al Berto apenas dá continuidade ao género literário-filosófico das *consolationes*, iniciada por Cícero para mitigar a perda da sua filha, arte que encontrou o seu esplendor em Séneca (o pessimismo de Séneca, porém, fá-lo chegar à (estilisticamente extraordinária) conclusão sobre o problema do além n’*As Troianas*: “Perguntas onde estarás depois da morte? Onde estão as coisas que nunca tiveram nascimento.”) e Boécio, e a qual frutificou numa longa tradição elegíaca, com diversas modalidades e diversos intentos: chorar os mortos amados, louvar os grandes da terra, discorrer sobre a angústia do tempo ou a efemeridade da beleza, sobretudo, feminina. Étienne Gilson será, porventura, o mais consagrado estudioso deste *topos*, ao publicar o livro *De la Bible à François Villon*, indicando nele todos estes aspectos.

Abundarão, portanto, exemplos de autores, mas aqueles que tomo como mais representativos serão os de António Nobre e de Eugénio de Castro. O estudo deste tópico no primeiro poeta já foi empreendido por J. B. Martinho, particularmente atento à sua ocorrência na “Lusitânia no Bairro Latino”. Eugénio de Castro mantém o tópico sob forma de pergunta em “Horas”: “Qu’ê dos idos esplendores dos sóis mortos?” (Castro, 2001: 133). Noutra passagem, em “Casas abandonadas”, à semelhança de Raul Brandão e de Al Berto, relaciona-o magistralmente com o espaço da casa:

Um espelho esquecido
 memora com saudade a voz extinta do piano,
 e a inquieta irradiação das jóias e dos lustres...
 Ao pé duma varanda, onde se abrem martírios,
 jaz no clarão uma rosa, e junto dela
 cartas rasgadas: lírios
 chorando a morte duma donzela (Castro, 2001: 278)

Apesar de todos os aspectos anteriormente identificados, a casa al bertiana constrói-se, sobretudo, como um refúgio de escrita: “morada de silêncio”; para além de se encaminhar para a construção de uma casa ideal que sirva de última habitação, em frente ao mar, em clara alusão a *Morte em Veneza*, de Thomas Mann:

Resolvi construir, ali mesmo, uma casa.
 Tencionava não sair mais daquele lugar onde me perdera. Imobilizar-me,

viver e envelhecer dentro de quatro paredes nuas erguidas pelas minhas mãos. Morrer frente ao mar, sozinho, como num romance que lera havia anos. Esperar que a casa se esboroasse e me servisse, por fim, de túmulo” (Al Berto, 2000: 74).

Bibliografia

- Al Berto. 2000. *O Anjo Mudo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Al Berto. 2005. *O Medo*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Al Berto. 2012. *Diários*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Belo, Ruy. 1997. *O problema da habitação – alguns aspectos*, Lisboa: Editorial Presença.
- Brandão, Raul. 2003. *Húmus*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Castro, Eugénio de. 2001–2007. *Obras Poéticas*, Porto: Campo das Letras, tomos I-III.
- Eiras, Pedro. 2005. *Esquecer Fausto – A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto: Campo das Letras.
- Freitas, Manuel. 2005. *Me, Myself and I – autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Friedman, Lionel J. 1957. "The Ubi Sunt, the Regrets and Effictio", in *Modern Language Notes*, vol. 72, n.º 7 (Nov. 1957), Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p. 499-505.
- Gilson, Étienne. 1986. *De la Bible à François Villon*, Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Magalhães, Joaquim Manuel. 1989. *Um Pouco da Morte*, Lisboa: Editorial Presença.
- Martinho, Fernando J. B.. 1993. "Metamorfoses de um «topos» em «Lusitânia no Bairro Latino»", in *Colóquio/Letras*, n.º 127/128 (Jan. 1993), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 139-148.
- Nava, Luís Miguel. 2004. *Ensaio Reunidos*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- Paratore, Ettore. 1987. *História da Literatura Latina*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Steiner, George. 1988. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*, São Paulo: Companhia das Letras.

Luísa Costa Gomes ou o pós-modernismo em regime não heróico

Luís Mourão¹

1. *Procure o leitor imaginar*² uma daquelas páginas que, mesmo arrancadas ao livro a que pertencem e rasurados nelas título de obra e nome de autor, seriam sempre identificáveis por esse conjunto de marcas variáveis a que chamamos *estilo*. Uma daquelas páginas, uma só, isolada como um quadro ou um traço melódico, que nos faz assomar aos lábios um desses nomes com que o mundo se acrescenta de uma interminável madrugada do sentido: ah, isto é absolutamente Vergílio Ferreira, ou Saramago, ou Lobo Antunes, ou...

Para efeitos de argumento, digamos que um autor reconhecível pelo estilo de uma página é um autor *modernista*: pertence-lhe uma linguagem própria, um ritmo frásico inconfundível, às vezes até mesmo uma mancha gráfica com muito de específico. Neste sentido, Luísa Costa Gomes não é de todo uma escritora modernista. E, contudo, não deixa de haver na sua escrita um estilo próprio, identificável, enfim, uma verdadeira marca autoral. Mas não é ao nível da página que devemos procurar, antes ao nível do todo, do agenciamento das estruturas. É preciso ler capítulos (raramente um único capítulo é suficiente), secções, partes — e então acontece. Aquilo que num primeiro plano de visibilidade se apresenta como um estilo que lembra vagamente outros estilos, mas que se mantém equidistante quer do epigonismo quer da paródia citacional, desemboca de súbito, e como que pelo avesso, num mundo completamente diferente daquele que vinha sendo desenhado como *forma mentis* apropriada desse mesmo estilo. Não é na literalidade da linguagem que detetamos a marca autoral de Luísa Costa Gomes,

¹ Instituto Politécnico de Viana do Castelo; Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

² Cito o início de “Uma empresa espiritual”, um dos contos mais emblemáticos e exemplificativos da autora quanto ao que aqui chamo o seu pós-modernismo não heróico (*in* Luísa Costa Gomes, *Contos Outra Vez*, Lisboa: Cotovia, 1997, p. 11-44).

mas no agenciar das estruturas romanescas, fazendo colidir mundos de um modo friamente irónico, regra geral segundo duas estratégias diferenciadas, mas que até se podem conjugar, como no seu mais recente *Ilusão (ou o que quiserem)*³.

A primeira estratégia consiste em fazer cair a seriedade de um mundo no seu reverso demencial ou na sua mais rasa banalidade, sem nunca abandonar os protocolos retóricos e comportamentais que vinham definindo essa mesma seriedade. Não se trata de parodiar as implicações limite de uma *forma mentis*, em que, por exemplo, uma virtude deslize inadvertida mas logicamente para o defeito que lhe é simétrico, mas de mostrar a paródia involuntária a que são obrigados todos os princípios quando entram nas engrenagens de simulacro ou de hiper-realidade da chamada vida contemporânea. O demencial, como vivência sem sobressalto e sem suspeita de uma realidade puramente ilusória, e a banalidade, na sua pretensão kitsch ou na sua pornografia voyeurista de *reality show*, são formas irmanadas de horror ao pensamento — e isto, dentro de uma civilização que, paradoxalmente, parece não ter hoje outro denominador comum que o de ser uma civilização do conhecimento.

A segunda estratégia passa pelo uso abundante de códigos próprios da metaficcionalidade: a escrita que chama a atenção para as convenções que a suportam, o romance dentro do romance, o desdobramento potencialmente infinito das situações romanescas, as personagens que se entregam a jogos que são próprios de personagens e não de pessoas verdadeiramente ficcionadas em obras que presumem algum realismo. Contudo, os efeitos desta metaficcionalidade não visam prender a obra à sua dimensão estritamente autotélica, em que se sublinharia, de modo mais irónico ou mais melancólico — mas em ambos os casos com alguma heroicidade afirmativa —, a impossibilidade epistemológica de encontrar outra realidade nos textos que não seja a da sua própria textualidade⁴. Em Luísa Costa Gomes essa heroicidade afirmativa desapareceu por completo, substituída por uma tragédia em tom menor, frio, de abismo da psique: aquele em que as personagens, depois de se terem desenganado do burlesco ou da aventura efémera de pertencerem unicamente ao reino da literatura (ou da fantasia da cultura, em sentido mais lato), tentam regressar a uma realidade agora consentida, ou até desejada nas suas restrições e limitações, mas se vêm envolvidas num novo e incontornável jogo de espelhos que resulta de a própria realidade se apresentar

³ Luísa Costa Gomes, *Ilusão (ou o que quiserem)*, Lisboa: D. Quixote, 2009.

⁴ Seria em parte o caso de Augusto Abelaira ou do Carlos de Oliveira final (sobretudo *Finisterra*). Para a caracterização deste pós-modernismo (ainda) heróico, em que a dialética da negatividade do modernismo encontra o seu lugar paradoxal de material resistente segundo a forma do que é subjacente e resto, ver Osvaldo M. Silvestre, *Slow Motion. Carlos de Oliveira e a pós-modernidade*, Coimbra: Angelus Novus, 1994. Propondo uma diferente periodização, ainda que assente numa caracterização análoga, ver Marcelo G. Oliveira, *Modernismo tardio. Os romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*, Lisboa: Colibri, 2012.

em autorreflexividade abissal, sem diferença visível ou operativa entre o original e a cópia, o autêntico e o simulado, o virtuoso e o hipócrita. A tragédia, aqui, reside em as personagens serem impedidas de falhar, e, portanto, serem impedidas de ser castigadas pelo princípio de realidade, o que corresponderia a serem salvas para a (pouca) vida possível.

Para efeitos de argumento, digamos que um autor reconhecível pelo agenciar das estruturas romanescas segundo estas estratégias é um autor pós-moderno em regime não heróico. Neste sentido, Luísa Costa Gomes é caso raro na literatura portuguesa, para não dizer mesmo único.

2. Luísa Costa Gomes começou por nos dar, com *13 Contos de Sobressalto* (1981)⁵, uma das melhores obras sobre a estranha vida dos afectos na urbe contemporânea, como se situações kafkanianas fossem habitadas por personagens beckettianas. Entendamo-nos aqui: o que é kafkaniano na urbe contemporânea é o modo como o insólito e o puramente imaginoso (que podem provir da paraliteratura, do cinema, da pintura, dos chamados “mitos urbanos”) ganham vida real, comezinha, e como isso aprisiona as personagens numa segunda natureza que se toma por ainda menos questionável do que a nossa irredutível pertença a um mundo social. É sobre esse fundo de hípernaturalidade que as personagens como que devêm beckettianas, alimentando com diálogos lógicos e desprendidos situações ilógicas, tomando a sem-saída como *graal* secularizado, queixando-se sem se desviarem dos motivos da queixa ou celebrando o irrisório e o desconcerto. Este mundo, que à entrada dos anos 80 estava nos antípodas daquilo que a década viria a ser como normalização burguesa e eufórica do consumismo português, tinha ainda a estranheza suplementar de um halo de perversidade: era um mundo assente por inteiro no ingrediente mais elementar da narrativa, que é o segredo que a conduz, mas que ostensivamente se livrava dele à primeira oportunidade, sem que isso significasse, bem pelo contrário, o reencontro de uma ordem apaziguadora.

Este mundo não se altera nos contos de *O Gémeo Diferente*⁶, sintomaticamente dedicados a Franz K., e adquire alguns contornos de parábola ou de gesta arcaica nas histórias de *Arnheim & Desirée*⁷, que leva o sub-título de “Mitos para o século XX”. Esta ideia de reler em alta-cultura ou em interpretação filosófico-antropológica os materiais pop ou marginais de que se serve – banda desenhada, contos de fadas ou romance gótico, por exemplo – reaparecerá em romances posteriores com outro grau de consequimento, sobretudo por partir de um enraiza-

⁵ Luísa Costa Gomes, *13 Contos de Sobressalto*, Lisboa: Bertrand, 1981.

⁶ Luísa Costa Gomes, *O Gémeo Diferente*, Lisboa: Difel, 1984.

⁷ Luísa Costa Gomes, *Arnheim & Desirée*, Lisboa: Difel, 1983.

mento mais visivelmente realista, seja nas personagens seja nas mitologias a que elas são sensíveis. Em todo o caso, pese embora os riscos culturalistas, *Arnheim & Desirée* mostrou à evidência a pulsão romanesca da autora, o seu à-vontade no manejo e baralhar das estruturas e encaixes da narração. Quando em 1988 apareceu finalmente o romance *O Pequeno Mundo*⁸, não se pode dizer que tenha havido surpresa, antes confirmação: o seu hibridismo de temas e personagens era capaz de se moldar ao modelo mais canónico, desarrumando-o por dentro.

Publicar em finais dos anos 80 um romance epistolar dedicado a Camilo Castelo Branco, imitando-lhe o verbo e alguns lances de drama e de conflito ético, foi uma provocação calculada. Aliás, Luísa Costa Gomes tinha uma ideia tão clara das coordenadas do campo literário da época que coloca em pórtico este aviso:

Leitor! Este livro não fala do 25 de Abril. Não se refere ao 11 de Março e está-se nas tintas para o 25 de Novembro. Pior, não menciona em lugar nenhum a guerra em África. Não reflecte sobre a nossa identidade cultural como povo, o nosso futuro como nação, o nosso lugar na comunidade europeia. Suportará o leitor um livro assim?

Duvido. Foi à sombra do benefício dessa dúvida que o escrevi e agora o dou a publicar.

Escusado será dizer que um aviso assim faz entrar pelo segredo do sótão aquilo que atira porta fora – e este romance só é de facto legível contra o pano de fundo que o seu pórtico certamente enuncia. Não obstante, *O Pequeno Mundo* põe em regime de intriga de grupo ou de drama familiar as altas ambições dos romances da época:

Todos os mundos são pequenos, bem feitas as contas. São círculos de compromisso, de miudezas que atacam a fé, corrompem a natureza e a vontade, e onde se tornam invisíveis os crimes, não em virtude de serem diminutos, mas por serem muitos, repetidos, regulares.

De que trata este livro? Da justiça e da justeza e da forma de viver sem elas e continuar sorrindo⁹.

A esta distância, considerado o contexto epocal português, torna-se evidente que *O Pequeno Mundo* é um dos primeiros romances a tomar a democracia como vida comunitária banal, que mascara essa mesma banalidade com complexos códigos de honra e de luta pelo poder (político e não só) em que todos, no fundo,

⁸ Luísa Costa Gomes, *O Pequeno Mundo*, Lisboa: Quetzal, 1988.

⁹ O texto é da contra-capla. Que me tenha apercebido, não cita do livro, mas é deveras inteligente para não ser autoral (sem ter de ser necessariamente da autora). O tom já não é bem Camilo, mas Agustina. Mas não é Agustina um Camilo sem os embaraços de ser homem, quer dizer, sem os embaraços de ter de provar para poder afirmar? Bem sei, seriam outras conversas.

estão mais sozinhos do que realmente em sociedade. A dimensão epistolar do romance é bem mais do que um arcaísmo feliz que permite a palavra narcísica com que cada sujeito tenta em vão submeter o mundo, porque é sobretudo a prova formal, *romanesca*, de que não há um centro, apenas trocas, breves coincidências, equívocos, e a quase impossibilidade de ficar à margem desse processo obscuro. O que se passa nessa trama múltipla e incerta nos seus desígnios e nos seus efeitos é sempre da dimensão do *fait divers* e não converge para nenhuma plano de organicidade filosófica ou moral. O que o romance mostra saber é a incoincidência irônica entre o livro como mundo organizado e a desorganização intrínseca própria do mundo – com o que, naturalmente, o romance de Luísa Costa Gomes não pode já ser esse tipo de livro. Há algumas afirmações em *O Pequeno Mundo* que são o óbvio ululante da escrita da autora, pouco importa quem as toma a seu cargo, e uma delas não podia ser mais clara quanto a isto, ou mais metaficcionalmente clara, se se quiser: “Nos livros está muito que a vida depois desconfirma, mas em calhando, não é porque estão errados aqueles, mas porque as circunstâncias se juntam frequentemente em arranjos pouco teóricos, cuja elegância o livro pôs em causa desde o início.”¹⁰.

O que os romances de Luísa Costa Gomes fazem, a despeito de neles serem abundantes as referências teóricas, é furtarem-se à tentação do “arranjo teórico”, embora não reivindicando com isso qualquer suplemento de adequação realista: são romances que se limitam a produzir, com os elementos que lhes são próprios (linguagem e estruturas), um movimento análogo ao movimento do mundo.

Uma outra afirmação que importa desde já reter diz respeito à questão do segredo que comanda a narrativa e ao regime de decepção em que ele existe nas obras da autora:

Um dia hei-de contar-lhe tudo. Até hoje, acredite-me, estive permanentemente à procura de alguém a quem contar tudo, mas é tão difícil descobrir aquela única pessoa de confiança a quem nos podemos entregar sem qualquer segredo, sem medo. Não é que eu tenha muitos segredos, não tenho nenhuns.¹¹

Esta busca obstinada e algo iniciática de um interlocutor que se salda depois por um nada a dizer é o lugar incómodo que esta obra reserva ao seu leitor ideal. Um implícito beckettiano desviado para outros cenários, poder-se-ia dizer. Mas o que não se pode negar é que o aviso está feito e que, nesse sentido, *O Pequeno Mundo* é todo ele o aviso de que este território textual doravante existe, e existe assim desta maneira e segundo estas diferenças específicas.

¹⁰ *Ibidem*, p. 227.

¹¹ *Ibidem*, p. 127.

3. *Vida de Ramón*¹² é a reconstituição ficcional da vida do filósofo medieval Raimundo Llull. Mostrando conhecimento profundo dos dados biográficos da personagem, e sobretudo do seu sistema filosófico e do contexto cultural em que emerge, Luísa Costa Gomes não visa romancear uma historiografia estabelecida mas sim explorar a fissura inevitável entre sistema e existência, colocando-os ambos em perda a partir da forma como cada um reduz e pulveriza o outro. Não obstante este subtil desconstrucionismo, o estilo e a arquitetura do romance não são inteiramente hostis ao cânone do romance histórico; aliás, o livro termina mesmo em regime de grande proibidade, dando em apêndice a tradução da “Vida Coetânea”, acrescida de uma irrepreensível nota sobre o sistema llulliano e uma elucidativa tábua sincrónica, pelo que o leitor desprevenido é bem capaz de não notar o engodo para que é arrastado, pensando que leu aquilo que deveras não leu. E, contudo, não haveria muito que enganar quando um último capítulo abre deste modo: “Leitor, chegou o momento de conhecer Raimundo Lulo. Não só porque estamos quase à data da sua morte, mas porque veremos levantar-se do sepulcro o que dele resta: pó e osso duro”¹³. É certo que pode parecer escatologia filosófica em tom supostamente medieval, mas é dupla ironia, ironia da *mimesis* histórica e ironia do contra-exemplo, votando à decomposição todo o magnífico edifício da lógica silogística llulliana, com o qual se pretendia não só saber tudo o que era possível saber-se como sobretudo converter pela força do argumento todos os infiéis. Ironia, portanto, mas que se detém no limiar da crueldade desnecessária. Mesmo como contra-exemplo, Llull seria presa fácil. Daí o tom ambíguo do romance: nem romance histórico claramente canónico ou contra-canónico, nem romance inequivocamente à Luísa Costa Gomes. Não é falha, é a ética particular deste romance.

Com *Olhos Verdes*¹⁴ a autora regressa ao mundo contemporâneo e ao seu modo narrativo mais próprio, que atinge aqui requintes de perfeição e, por isso mesmo, de exacerbação. As duas personagens preponderantes do romance, ambas de olhos verdes, ele um modelo fotográfico e ela uma *designer*, parecem desde o início destinadas ao encontro, como aconteceria num romance que tivesse posto tais dispositivos em andamento, só que isso acontece apenas acidentalmente no final e salda-se por um completo fracasso. Quanto aos enredos laterais, todos se pautam pela mesma estratégia decetiva: são partes sem significado autónomo e partes sem o sentido do todo. Há, porém, um elo de ligação entre estes enredos: não é um segredo, antes um significante flutuante – as imagens, a sucessão ininterrupta das imagens tal como a televisão as dá. Mas precisemos: a questão não é bem a televisão, mas o modo de existência omnívoro e tecnológico das

¹² Luísa Costa Gomes, *Vida de Ramón*, Lisboa: D. Quixote, 1991.

¹³ *Ibidem*, p. 179.

¹⁴ Luísa Costa Gomes, *Olhos Verdes*, Lisboa: D. Quixote, 1994.

imagens, a imagem no ecrã (no ecrã real ou metonímico, como os expositores de um supermercado moderno). O olho capta a imagem, mas a imagem captura o sujeito e, por fim, abandona-o: o romance termina com essa cena absolutamente notável de a televisão se tornar o sujeito vivo da sala, deixando os espetadores adormecidos e prosseguindo vendo aquilo que já não se entrega aos olhos de ninguém, sendo o sujeito que vê e a imagem do que se vê. Esta como que ontologização da imagem tecnológica é subtil e ironicamente discutida no penúltimo capítulo, em que o romance é interrompido com um ensaio sobre a filosofia de Berkeley: “O que Berkeley realizou foi talvez um análogo filosófico de uma experiência mágica e poética da realidade: manteve a imediatez deslumbrante do sensível, que Aristóteles, por exemplo, dizia ser a causa do espanto e a raiz do pensar por perguntas”¹⁵. Dir-se-ia que é tão deslumbrante essa imediatez do sensível, que a ontologização da imagem tecnológica ganha *carne* e se substitui com vantagem a toda a relação intersubjetiva, dando na realidade aquilo que a intersubjetividade só alcançava como metáfora. Tome-se como exemplo este passo que é Don DeLillo em regime de ironia:

Mas os olhos verdes, ainda por mais passivos, sempre descaem para a paixão. É assim que é humano. Procuram objectos e envolvem-se com eles. Ao lado das pizzas pateticamente chamadas das quatro estações sentavam-se as tartes geladas. Algo o atrai fortemente na embalagem, o nome é musical, mas não é ainda o que lhe convém. Os olhos – os belos olhos verdes de Pedro Levi — buscam o seu *alter ego* comestível.¹⁶

O romance não o diz mas deixa-o subentendido: os olhos da leitura são também eles verdes, ou pelo menos começam por sê-lo – tempos difíceis, os da *metaleitura* da metaficção.

4. Se *Olhos Verdes* se desenrola num Portugal tecnologicamente avançado, *Educação Para a Tristeza*¹⁷ transporta uma administrativa lisboeta a férias para o Portugal profundo, numa viagem que se torna uma anti-epopeia servida por uma narração ironicamente cruel. De facto, os desejos da pequena-burguesia planetária, sejam os mais cosmopolitas, de ascensão profissional e aumento do nível de consumo, sejam os mais revivalistas, de substituir-se a uma nobreza que enquanto classe soçobrou por completo, sofrem aqui a sua irrisão completa, obrigando a uma educação para a tristeza que é o lado oculto, de facto recalcado, de um mundo moderno que dá de si mesmo a imagem de uma felicidade nunca

¹⁵ *Ibidem*, p. 166.

¹⁶ *Ibidem*, p. 63-64.

¹⁷ Luísa Costa Gomes, *Educação Para a Tristeza*, Lisboa: Presença, 1998.

antes alcançável. Mas sobre isso, este romance tem por vezes uma pertinência sociológica e um quase apelo emancipatório que deixam entrever uma sufocação demasiado real para ser relevada apenas pela ironia. Unindo subtilmente dois finais de século, o título do romance vem dos diários de uma personagem que viveu nos idos de oitocentos mas cujas reflexões instruem a atualidade da protagonista:

E pelo caminho de volta, ia pensando nesta tremenda educação para a tristeza que é a pequenez, a exiguidade e a miséria destas choças, sujas, fumarentas, sem ar corrente, sem outra luz que a do fogo aceso, onde a estreiteza das paredes decreta a ignorância e a miséria dos pensamentos. O que mais me afligia ainda era o comprazimento na queixa e no murmúrio, na tristeza que desconfia da vida, incapaz de imaginar sequer que é possível sacudir o jogo dos limites.¹⁸

Descontando tudo o que mudou, e que foi muito e decisivo, a tristeza e a submissão ao jogo dos limites mantêm-se, ainda que com outros cenários. Entre Lisboa e um Portugal profundo que dá pelo nome carente de Benquerença, a protagonista é afinal o juguete de um destino que não é outra coisa que o mando das classes superiores. E quão longe se estava ainda de imaginar como um título assim podia ser premonitório dos nossos dias mais recentes.

No seu último romance¹⁹ à data, *Ilusão (ou o que quiserem)*, reencontramos o enredo errático característico da autora, como se as histórias de repente decidissem deixar de ser aquilo que vinham sendo e se metessem, contentes de si mesmas, por absurdos e inverosimilhanças que em todo o caso nunca perdem uma pauta crítica acerada. No fundo, faz-se o levantamento de certos nós de *nonsense* da nossa existência coletiva, significativos em si mesmos mas também ilustrativos da mansa loucura que nos transporta através daquilo a que usualmente chamamos a *nossa vida*. Concretizando: temos uma professora ora incapaz de enfrentar os alunos, ora tomando-os como projeto pedagógico tão radical que se muda para casa deles para os salvar; temos um grupo de teatro que discute que projeto criar para poder concorrer a mais um subsídio, fazendo o périplo por todos os lugares-comuns da alta e da baixa cultura; temos um marido da professora que tem uma outra família no *Second Life* e que se dá conta que, em termos práticos, é mais difícil desfazer a família virtual do que a família real; temos este casal que decide escrever o guião das suas conversas através de ponderosa troca de mails e que só se relaciona seguindo à risca esse contrato; temos um centro

¹⁸ *Ibidem*, p. 193.

¹⁹ Não me referi a *O Defunto Elegante*, escrito em parceria com Abel Barros Baptista (Lisboa: Relógio D'Água, 1996), um *tour de force* de metaficção "universitária" que, não sendo estranho ao mundo da autora, obrigaria a um longo desvio interpretativo; nem a *A Pirata. A história aventureira de Mary Read, pirata das Caraíbas* (Lisboa: D. Quixote, 2006), que visa um público juvenil ou pré-adulto. Por questões genológicas, fica de fora deste estudo o teatro da autora.

cultural de uma pequena vila que é chamado pelos seus habitantes de centro de dia; temos um ator que ali vem parar por acaso, é logo nomeado diretor, e fica conhecido entre os mesmos habitantes como pessoa entendida em doenças de idade; temos um pastiche extraordinário de *Hamlet* com que tudo se termina, embora pudesse continuar interminavelmente.

Como se percebe, o mapeamento dos *topoi* mais uma vez sobreleva um todo coerente que não há nem pretende haver. Forçando um pouco, quase se diria um romance construído como uma contiguidade de contos, muito semelhantes aliás aos que Luísa Costa Gomes escreveu no já referido *Contos Outra Vez*, em *Império do Amor*²⁰ ou em *Setembro*²¹, e onde está uma parte substancial do seu génio humorístico, “textos dignos dos Monty Python ou de Woody Allen”²², ou já agora textos dignos desse Buster Keaton pós-moderno que é Rick Gervais. Como quer que seja, e voltando ao romance, se o mosaico ou o labirinto se sobrepõem ao fio narrativo, isso nada retira à energia crítica que o move, ou à energia prática que move todas as personagens em torno da sua ilusão específica. Mas dizer “ilusão” é uma certeza que o romance afinal não autoriza. A energia das personagens é aqui profundamente séria e por isso profundamente cómica²³, mas também vice-versa. “Ilusão” é sobretudo palavra de arremesso que cada um lança ao outro para se furtar ao esforço de o compreender ou para se poder concentrar mais completamente na sua própria demanda. “O que quiserem”, ou seja, o que quisermos, é mais verdadeiro, e bem mais problemático, como saldo do que sabemos sobre os outros e sobre nós próprios. Como todo o incerto, faz medo. Essa espécie de medo que vem com o riso e a não heroicidade, que não suscita o antagonismo do horror e que por isso não pode ser vencido, esse medo que é apenas a consciência desprendida da nossa fragilidade e insignificância, uma tragédia sem trágico e sem catarse, acontecendo sempre, cada vez única, todas as vezes diferentemente a mesma.

²⁰ Luísa Costa Gomes, *Império do Amor*, Lisboa: Tinta Permanente, 2001.

²¹ Luísa Costa Gomes, *Setembro*, Lisboa: D. Quixote, 2007.

²² Eduardo Lourenço, “Prefácio” in Luísa Costa Gomes, *Setembro*, *op. cit.*, p. 10.

²³ Agustina dizia que, “No fundo, as pessoas eram como o Buster Keaton: sérias e metidas em disparates com o ar mais natural do mundo”, in *O Chapéu das Fitas a Voar*, Lisboa: Guimarães Editores, 2008, p. 63.

O insólito poético em Luís Miguel Nava (ou uma forma de o texto dar a ver)

António Carlos Cortez¹

Nos vinte anos da morte de Luís Miguel Nava (1957-1995)

1. A poesia de Luís Miguel Nava (1957-1995) tem sido vista como uma das mais raras experiências de linguagem da literatura portuguesa do século XX. Essa singularidade, que é também sinónimo de estranheza, relaciona-se quer com a criatividade metafórica presente nos seus livros, quer com a extrema vigilância frásica ou sintáctica que os seus textos comportam, ancorada, essa mestria versificatória, numa imaginística neo-expressionista e de que as relações com a pintura de Francis Bacon amplamente dão conta.

Para Fernando Pinto do Amaral², em prefácio à *Poesia Completa*, uma das marcas distintivas desta obra reside na relação que nela existe entre áreas semanticamente afastadas ou entre partes do corpo que rivalizam entre si e atingem uma significação incomum. É o caso, por exemplo, da tensão entre o concreto e o abstracto – entre o que é ideia ou imagem e o que emana da realidade física exterior ao sujeito –, que deriva de um jogo permanente de dicotomias entre o domínio do visceral e os fenómenos, entre a escrita, processo técnico, mas agenciador do abstracto (palavras, linguagem, imagens) e o corpo ou os diversos corpos que em Nava a escrita poética tenta presentificar.

Com efeito, as entranhas e as vísceras (o sistema endoblástico), assim como os órgãos de origem mesoblástica (ossos, sangue, coração), sem esquecer a pele e os nervos, elementos ectoblásticos, opõem-se ou intersectam-se, gerando textos

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

² Cf. Luís Miguel Nava, *Poesia Completa – 1979/1994*, Lisboa: Dom Quixote, 2002.

onde pele é firmamento (“a pele serve de céu ao coração”) e o coração uma raiz de que surgem folhas.

Já para Gastão Cruz, responsável pelo posfácio a essa mesma edição de *Poesia Completa*, a novidade dos poemas de Nava é indissociável da sensação de incomodidade que provocam. Essa inquietação deve-se à dificuldade de classificação e de catalogação de um percurso que se afastou do gosto dominante dos anos 1970, 1980 e 1990 “desejoso de realismos bem mais quotidianos e plausíveis”³.

Nesta medida, é em termos de implausibilidade que podemos aceder a este universo literário feito de entranhas e cuja estranheza tanto diz respeito ao modo como as palavras são vistas como espelhos dessas entranhas como, noutras ocasiões, projectores que iluminam os planos *endo*, *meso* e *ectoblásticos*, fazendo do poema ou da página os lugares onde assistimos à metamorfose do sentido literal. Não raro, poema e página são, à semelhança do corpo e do coração, os perímetros que delimitam o sujeito que escreve (ou se descreve). Esse sujeito coloca-se por sobre essa página como quem, numa marquesa, numa maca, é alvo de análise médica e espera o diagnóstico que só o poema lhe pode facultar. Abrindo-se à visão, sua e de quem o lê, e exibindo ossos e órgãos, o corpo composto e depois decomposto à medida que a análise decorre, como que obedece a um princípio de dissecação de um cadáver.

Dissecar e escrever, como quem, fazendo da caneta um estilete, entra pelos órgãos *até ao fundo*, tornam-se acções consubstanciais a uma ideia de poesia, inseparável da associação entre o universo mecânico (objectos da escrita, objectos de incisão no corpo) e o universo carnal. Em termos de inserção numa certa tradição da modernidade, coube a Luís Miguel Nava retomar o tópico do desejo de incorporação do maquinal no processo de construção do discurso, assim fazendo interagir a frieza e impessoalidade da máquina com a emotividade e pessoalidade da escrita.

Confere-se à escrita o poder de, como uma antena, captar o que de corpos, memórias, sonhos, fábulas e cenas repercute e chega, vibrando, à página. O poema figura-se como um sintonizador que se irá regular para melhor captar as ondas hertzianas que os acontecimentos emitem.

Escrever também como quem recebe as secreções vindas de fora, mas consciente de que o poema liberta secreções vindas de dentro, num processo que lembra, amiúde, a ejaculação e que, recorrendo a imagens caras à obra naviana, converte simultaneamente a redacção do texto em momento frenético e cerebral, já que o texto passa a ser o lugar da descarga de uma energia. Nomeadamente a tinta (da poesia), o suor (reenviando ao trabalho do poema) e o sangue (porque

³ Vide Gastão Cruz, “Dos Relâmpagos às Trevas em Luís Miguel Nava”, pref. a *Poesia Completa*, de Luís Miguel Nava, Dom Quixote, 2002, p. 285.

escrever é derramar o que indelevelmente faz sofrer o sujeito dos textos) ganham significados outros, tendencialmente ligados ao universo das pulsões sexuais ou eróticas. Não se ocultando que “as palavras são cuspidas, saem em borbotões e o sangue e a saliva impregnam o sentido”, como o próprio Nava esclarece, a escrita é entendida com uma constante “articulação entre a vida e a morte, entre a explosão e a retenção, entre a luz e a sombra, entre a criatividade e a esterilidade, entre o fogo e a luz, que não se harmoniza paradigmaticamente como uma perspectiva dualista de oposições, antes as concentra num complexo de forças irradiantes de sentidos múltiplos e entre si poderosamente construtivos e destrutivos”⁴.

Não admira, pois, que a acção da escrita se inscreva numa lógica de *dis-census ad inferos*, espécie de descida aos lugares internos de um corpo ardente, vulcânico; um corpo que a todo o momento se expõe propositadamente para ser iluminado (e iluminar também) a uma crua luz a experiência do insólito que é o próprio viver. Decorre, essa experiência de um complexo esquema de correspondências ou de associações por meio das quais o texto se assume como “um todo orgânico, uma vez que o leitor é posto em contacto com uma língua própria”⁵.

Assim, a abertura ao que, causando desprazer, concorda com a racionalidade, é já uma forma de pensar a língua como uma fala outra (Deleuze), tangencial à experiência do sublime. Dito de outro modo: essa abertura a uma dicção que se estranha, possibilita a passagem a uma linguagem que convida à experiência de um prazer doloroso, ou de uma beleza terrível (em termos não meramente kantianos) em que próprio leitor é levado a mergulhar ou a sentir a fosforescência ou a “carne” dos textos. Isso acontece porque a estruturação frásica na obra do autor de *Rebentação* (1984) exige a nossa atenção absoluta quanto aos modos de laboração de sentido. Poder-se-ia considerar que ao reflectir sobre a crueza, a interioridade, a essencialidade das vísceras e a *vitalidade mortal* que anima a redacção dos textos de Luís Miguel Nava, o leitor imediatamente percebe a injunção, ou provocação, que estes textos concitam. A pergunta centra-se em saber não exactamente com que olhar o sujeito naviano vê as coisas, mas sim com que língua esse sujeito as percepçiona e (se) vê⁶. As “estacas”, “pregos”, “ossos”, “raízes” denotam uma visão do mundo, por parte do sujeito naviano, acentuadamente dura, ou desejosa de uma concretude, uma vez que a língua com

⁴ Maria Alzira Seixo, “Incidências e declinações sobre alguns poemas de Luís Miguel Nava”, *Relâmpago*, n.º 1, Lisboa, Outubro de 1997, p. 107-114.

⁵ Vide Ricardo Vasconcelos, *Campo de Relâmpagos – leituras do excesso na poesia de Luís Miguel Nava*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 128.

⁶ “Frequentemente ao olhar uma paisagem tenho a plena consciência de que a estou a ver em português e de que, se outra fosse a minha língua, seria igualmente outra a paisagem que eu veria. À pergunta que é comum ouvirmos «em que língua pensas», deveria, nesta perspectiva, sobrepor-se esta outra: «em que língua vês?»”, escreve Luís Miguel Nava. Cf. *Relâmpago*, n.º 1, Outubro de 1997, p. 8.

que esse “eu” vê as coisas parece muitas vezes ser uma língua liquefeita, prestes a desfazer-se.

Logo, a invenção discursiva move-se, neste poeta, por entre um paradoxo aparentemente irresolúvel: se por um lado, ao lê-lo, experimentamos uma inadequação em relação ao real percebido, uma vez que os poemas hiperbolizam experiências várias e esse real nos parece inverosímil (com símiles que não são verdade ou a desmentem), por outro, essa inadequação, tantas vezes próxima do modo como este universo nos confrange e provoca, é o que acentua a importância do transgressivo ou do excessivo numa obra que depende, na sua coesão e na sua coerência, de movimentos de percepção e escrita que a transtornam. A língua como que se trabalha nas fronteiras da (in)comunicabilidade.

Como teremos oportunidade de mostrar, essa escrita concentra em si a vontade de ultrapassar a mera representação, configurando-se, sobretudo, como um outro nível de saber tão ou mais avassalador do que as experiências que o corpo físico do sujeito pode viver. Com razão se referiu Silvina Rodrigues Lopes aos níveis divergentes de realização textual que podemos encontrar em Luís Miguel Nava: um primeiro nível em que estará em causa “o rigor da forma”, como se cada palavra fosse calculada, visando a exactidão e um princípio de selecção linguística; um segundo nível, em que o poema é o espaço das operações de reversibilidade ou condensação entre planos antitéticos (interior/exterior, principalmente) e um terceiro nível em que “o poema revela a sua dramaticidade constitutiva, a de acontecimentos” em “enxurrada” de que as causas e o destino não sabemos, como se pode ler em “Um Rio”, de *O Céu sob as Entranhas*⁷.

Veja-se, a este respeito, o que se diz em “O Real”, texto de *Rebentação*:

Levado e revolvido pelas vagas
do real, estou como uma mesa posto até aos ossos,
empresto à página os meus ossos e ao escrever
é como se tivesse a mão dentro dum espelho.

O real, a realidade, traduzem-se, na página, em termos não literais, como se quem escreve quisesse não objectivar o mundo, mas desobjectivá-lo ou suspender o grau de concretude com que esse real se experiencia.

Bom exemplo do que acabamos de dizer são os poemas em prosa, quase contos de forte cariz fantástico ou surrealista, os quais insinuem a perseguição de uma poética outra, divergente em relação aos modelos poemáticos que, desde os anos 70, como sentenciou João Barrento, se tornaram paradigma. Uma “poética do prefixo *Ex*”, na feliz designação de Ricardo Vasconcelos, sobrecarregada de

⁷ Veja-se Silvina Rodrigues Lopes, “Representações face ao irreparável”, in *Relâmpago*, n.º 1, Outubro de 1997, Lisboa, p. 17-20.

sentidos e que a recorrência de determinados verbos, tais como “explodir”, “deflagrar” e “rebeitar”, ilustra, talvez explique o carácter de incomodidade a que se refere Gastão Cruz.

A vida é, dir-se-ia, escrita por alguém que não pode deixar de associar a experiência da criação artística à própria significação da existência, acontecimento tão intenso que as palavras são, concretamente, actos explosivos, carregados de uma semântica que a todo o momento se nos escapa e que tentamos compreender. Jamais uma vida e uma escrita assim concebidas poderiam bastar-se a uma fabricação corriqueira do discurso poético, por via da qual a imagem e a metáfora e outros processos de agudização de sentido muitas vezes são como que obnubilados ou postos de quarentena.

Nessa perspectiva, oiçamos Luís Miguel Nava, o crítico, e o que ele nos diz sobre linguagem poética, no caso vertente ao pensar sobre Rimbaud, autor com quem, de resto, a sua obra tem pontos de contacto assinaláveis:

A força de qualquer texto afere-se, a meu ver, pela forma como ele nos obriga a rejeitar qualquer outra postura anteriormente adoptada e engendra ele próprio não só aquela por que nós nos vemos obrigados a abordá-lo, como também [...] aquela por que possamos abordar todo o restante *corpus* literário⁸.

Tendo em conta o que nesse ensaio sobre o poeta francês vai sendo alvo de atenção, retenhamos ainda a longa citação de Iuri Lotman a que Luís Miguel Nava procede. Nessa extensa citação do crítico e teórico russo, e reflectindo-se sobre a criação da obra literária, destaca Luís Miguel Nava os seguintes princípios de elaboração da obra: **i)** a expressão é conteúdo; **ii)** o texto poético é único e não repetido/repetível; **iii)** (só) o poeta sabe que poderia ter escrito de outro modo; **iv)** para o leitor alarga-se, na recepção do texto, a “carga significativa da linguagem”; **v)** é essa carga significativa que origina a flexibilidade das palavras; **vi)** a ideia de que o criador do poema é também “auditor dos seus versos e pode escrevê-los guiado” por uma sensibilidade aos sons; **vii)** por conseguinte: “as variantes possíveis do texto deixam de ser adequadas ao ponto de vista do conteúdo”, pois: **viii)** o criador “semantiza a fonologia, a rima, [e] as consonâncias das palavras subentendem a variante escolhida do texto, o desenvolvimento do tema toma uma independência”⁹.

2. Uma das questões é que a explosão do corpo, a deflagração das imagens e das palavras ou a rebeitação da memória, originariam a destruição daquilo

⁸ Luís Miguel Nava, “Algumas notas a partir de um poema de Rimbaud”, in *Ensaios Reunidos*, Lisboa: Assírio & Alvim, p. 19-20.

⁹ Cf. Iuri Lotman, *A Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa: Ed. Estampa, 1978, p. 66-67.

mesmo de que se pretende (e com que se pretende) falar. Todavia, em Luís Miguel Nava essa destruição é condição *sine qua non* do acto de construir um discurso em que a perseguição da(s) intensidade(s) da língua, não sobrevive sem essa dialéctica da construção/destruição que a própria redacção dos textos vem consumir. Justamente porque o que se quer também fazer explodir, deflagrar e rebentar, é a língua em que se faz o poema, objecto que se sabe estar a caminho de uma “aderência” insólita entre coisas e as palavras. A sintaxe torna-se, pois, o alvo privilegiado de uma torção que aproxima o gesto da escrita do gesto da pintura. Desfigurando ou retorcendo os sintagmas, assim como um pintor pode desfigurar a mancha de um quadro, o que lemos/vemos é uma acumulação de nós (os *nós da escrita*) por meio de cujo entrelaçamento o insólito e o excesso devêm língua feita de “imagens em apuros”.

Deriva daqui a relevância da “anamorfose sintáctica” a que Carlos Mendes de Sousa se refere quando sublinha a presença constante de anacolutos e hipérbatos na poesia de Nava¹⁰. Às palavras compete fazer explodir o sentido que vulgarmente damos às coisas, retrovertendo-as. É nesse redimensionar do significado literal e dicionarizado dos referentes que se pode recriar o real percebido e fazer do poema algo de semelhante a uma candeia cuja luz revela melhor o mundo:

Poisei na margem desta folha uma candeia, para que se tornassem mais claras as palavras deste texto. Uma candeia também ela feita de palavras e que, contrariamente às aparências, não está na margem mas dispersa nas palavras, de tal forma que, se eu falar das praias, por exemplo, o próprio olhar dos leitores torna visíveis os contornos dos banhistas¹¹

Note-se como aqui a candeia, metáfora do olhar, faz luz sobre o que estava oculto (na senda do que em Rimbaud são as *iluminações?*), conferindo um significado mais amplo aos vocábulos e às frases: a consequência dessa ampliação possibilita que o leitor, o olhar do leitor, *veja claramente visto* “os contornos dos banhistas”. Aquele a quem cabe a responsabilidade de *iluminar* esse texto acaba por “traz[er] a palavra do espaço obscuro e exterior à escrita (ao poema) para o seu espaço interior e iluminado pelo olhar.”¹², fazendo com que a candeia/poema oscile, assim, entre a “superfície da letra [...]” e o mundo que ela esconde (o

¹⁰ Carlos Mendes de Sousa, “A Coroação das Vísceras – representações do avesso na poesia de Luís Miguel Nava”, in *Relâmpago*, n.º 1, Outubro de 1997, p. 48. O ensaísta comprova essa dimensão retorcida da sintaxe referindo-se quer aos “ques” relativos que pautam a frase na obra de Nava, quer a versos onde as figuras da inversão tornam obtuso o regime das imagens: “Não me olhar ele ateia-me” ou “A luz por dentro agora invadem-na as ondas”, de *Películas*, livro de estreia publicado em 1979.

¹¹ Luís Miguel Nava, *Poesia Completa 1979-1994*, Lisboa: Dom Quixote, 2002, p. 169.

¹² Cf. José Pedro Ferreira, “Do Sangue à Escrita”, in *Relâmpago*, n.º 16, Abril de 2005, p.44.

retrato)". Trata-se de uma hesitação que a sintaxe desfigurada da sua linearidade acaba por operacionalizar, resolvendo esse movimento pendular entre o que está nas trevas e o que é da ordem da luz, por meio do próprio princípio de desconstrução do texto. José Pedro Ferreira, inspiradamente, sintetiza esse processo:

A íris fixa e revela a palavra-película

Ricardo Vasconcelos, estudando as formas verbais mais utilizadas na obra de Nava, conclui que "abrir", "atravessar", "entrar", "rebotar", "ver" são os verbos mais recorrentes, permitindo, devido a essa constância, que retiremos algumas ilações, a menor das quais não será, decerto, a que vai ao encontro da afirmação de José Pedro Ferreira: os lexemas mais recorrentes na obra do poeta revelam o que o olhar fixa e, posteriormente, abrem a película, ou levantam a película da palavra, deixando à mostra as camadas internas da linguagem-corpo.

Segundo Vasconcelos, a primeira das conclusões é a seguinte: os verbos mais usados já no primeiro livro, de 1979, *Películas*, mantêm-se constantes nos volumes posteriores a esse livro de estreia. Consagra-se, então, um território vocabular que reconhecemos ser o de Luís Miguel Nava e não o de qualquer outro autor. Mas, e sobretudo, o uso obsessivo destas formas confirma – segunda ilação – a importância da dimensão visual e do universo físico e sensitivo nos seus poemas, valorizando-se uma noção de *vidência*, o contacto do "eu" com o real de instrumentos de trabalho (papel, mesa, cadeira, caneta) que são concomitantes à atenção que o acto de ver exige.

Pretende-se, deste modo, tornar compreensível a realidade íntima de alguém ou de alguma coisa (o eu e os outros, o eu na sua relação com a realidade quotidiana) até ao ponto de tornar visível a clareza total desse alguém ou dessa coisa – uma clareza *até ao osso* – o que não é de somenos na obra de Luís Miguel Nava. No afã de unir o disperso ou de obviar o que está ou é obtuso, o texto iluminará, como uma candeia, as cadeias sucessivas (e obsessivas) de uma vida-escrita *in fieri*.

Daí a possibilidade semântica que essas formas verbais concentram: elas dizem respeito a tudo o que é da ordem da operação visual e o que, por pressupor um olhar aberto, explode, causa impacto, incendeia ou ateia sentidos. É o olhar, com efeito, a primeira ponte de compreensão para a experiência física e intelectual do mundo, mas esse olhar, que se escreve, frequentemente, em vez de se recolher ou recuar ao pensamento, *atravessa, rebenta, entra* ou *abre* o corpo e as vísceras desse mundo externo, fazendo-o relampejar. O mundo é percebido/penetrado por um *animal olhar* (o da poesia, segundo Ramos Rosa)¹³ ou, como pretende Merleau-Ponty, um olhar-espelho, um olhar-visão aberto ao

¹³ António Ramos Rosa, recensando Luís Miguel Nava, para além de se referir à criação poética

movimento da revelação. Esse olhar sabe como funciona o mundo onírico da analogia, onde nada resta, com efeito, a não ser a corporeidade do que se vê. Escreve Merleau-Ponty:

a visão não é a metamorfose das coisas mesma na sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que descodifica estritamente os signos dados no corpo. A semelhança é o resultado da percepção, não a sua mola. Com maior razão, a imagem mental, a vidência que nos torna presente o que está ausente, em nada se assemelha a uma incisão directa em relação ao coração do Ser: é ainda um pensamento apoiado nos indícios corpóreos, desta vez insuficientes, aos quais atribui um excesso de significado que eles não possuem¹⁴.

Logo, o leitor, a quem os textos de Luís Miguel Nava se dirige, é, sobretudo, aquele que também visiona, ou melhor, aquele que não ignora que ler a poesia corresponde a concentrar a visão em indícios corpóreos. Descodificar os signos do corpo, interpretar o que se viveu, vendo-se ao espelho (mar, pele, céu, página) da sua criação, eis o que as condições de legibilidade do texto vão fabricando. Para além desse leitor primeiro (primário, porque a nudez o coloca mais perto da origem e da inocência), e que corresponde à figura do poeta, há o leitor segundo: nós, a quem o poema-órgão se dirige.

No limite, também nós somos chamados a *ver* e a *sentir* o que o sujeito vê e sente, como se o texto fosse o ecrã onde, como num cinema, visionamos imagens, as quais, quase sempre, se dão a ler como alegoria, nos termos em que Benjamin a entende: *uma sobrecarga de sentido que se aprofunda a partir do momento em que a leitura é diferida e não imediata ou instantânea*.

Flashes, palavras carregadas de sentido (Pound *dixit*) fazem da página uma tela que brilha até um ponto de não regresso e que, como uma lâmpada, pode fundir-se. Nesse instante, a escrita reactiva a memória (a do poeta e a nossa?) e, qual relâmpago, um mar de imagens afluí, de novo, ao pensamento e daí para a folha em branco a que um rapaz – o outro lado do eu – vem dar. Por isso o sintomático verso

o mar, no seu lugar pôr um relâmpago

A poesia de Nava dá-se a ler, doravante, como poética de choque e agressão e que o prefixo “ex-” dinamiza. Uma obra apostada em construir uma rede metafórica contínua, excessiva e rizomática por meio de cujas “imagens em apuros”

como um fracasso ou um logro, corrobora esta nossa impressão de um “animal olhar” patente na obra do autor de *O Céu Sob as Entranhas*, na medida em que, sustentando esse logro que é motor da própria criação, os poemas “accedem a uma profundidade carnal, orgânica, que é talvez inédita em toda a poesia portuguesa.” Veja-se António Ramos Rosa, “Luís Miguel Nava ou a intensidade do corpo”, *A Parede Azul – Estudos sobre poesia e artes plásticas*, Lisboa: Caminho, 1990, p. 137-139.

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, Lisboa: Vega, 2000, p. 36-37.

se intensifica/presentifica o próprio corpo da escrita. Poética do prefixo *Ex-*, como exemplarmente viu Ricardo Vasconcelos, porque exemplarmente explosiva, excêntrica, feita da exposição das entranhas, da extenuação dos sentidos e da exsudação de um corpo linguístico que, escrevendo, transpira.

3. Poemas há que funcionam como artes poéticas, não porque digam claramente o preceituário do “como escrever” poesia, mas porque, não o dizendo de forma clara, põem a descoberto o fazer do poema de maneira obscura. Nesse mostrar os andaimes obscuros do texto, indirecta, oblíqua ou indeferidamente, como que se expõem as entranhas – o mais obscuro do corpo – de alguém que, escrevendo como Bacon pinta, se reconhece no mais íntimo de si¹⁵.

O registo desse reconhecimento em relação ao pintor anglo-irlandês é visível, para além do teor escatológico de ambas as obras, na forma como a carne polariza o processo criativo simbiótico, plasmando ideias e objectos ou materiais físicos com a carne em que, potencialmente, esses materiais e objectos de podem metamorfosear.

É o que, a título de exemplo, podemos encontrar em “A Mesa”:

Da mesa a que me sento, onde registo em traços largos esta ideia, uma pequena parte começou-se-me a entranhar na alma, fascinada pela expectativa de a madeira se poder aos poucos converter em carne.

Atrás dela, os objectos que sobre ela estão poisados – o papel, a esfesrográfica, o relógio, um espelho – irão decerto reclamar idêntico destino.

Não tarda, desta forma, que o meu sangue me reflecta e que aos meus órgãos o relógio ceda o privilégio de marcar no mostrador o verdadeiro tempo do meu espírito¹⁶.

Já num outro poema, “Hosana”, assistimos ao mesmo princípio de metamorfose. O acto de jogar (o jogo da vida? O jogo poético? O jogo amoroso?) um jogo de xadrez (cujo tabuleiro, inferimos, se vai afundando?), implica saber que há um outro “a quem o coração oxida”. Entre esse alguém cujo coração enferruja e o sujeito que tem um corpo que navega entre portos (um corpo que se diz de cabotagem realiza navegação mercante, ao longo da costa), o jogo impõe-se até que o mar seja o próprio xadrez, mostrando a sua força. O mar devém relâmpago... Mas o que provoca esta metaforização contínua, este acumular de polissemia? Apenas isto: “o cheiro a carne crua” que move as peças do xadrez

¹⁵ Vide Fernando J. B. Martinho, “Luís Miguel Nava e Francis Bacon: «a abrupta transparência dos sentidos»”, *Relâmpago*, n.º 16, Abril de 2005, p. 29-38. Trata-se de um ensaio axial sobre as relações de proximidade entre a poesia de Nava e a pintura, nomeadamente a representação do corpo humano em Bacon.

¹⁶ Vide Luís Miguel Nava, *Poesia Completa – 1979/1994*, Lisboa: Dom Quixote, 2002, p. 184.

(como em *O Sétimo Selo*, de Bergman?), fazendo mover as peças / as palavras, como se estas fossem activadas, ou vібrassem, quando mais intenso é esse odor.

A imagem do mar, símbolo recorrente, dir-se-ia, então, correlata a uma semântica da explosão: é no mar de palavras que pode explodir a língua, ou pode ela estirar-se num movimento frásico absolutamente heteróclito. Precisamente porque levando ao limite o símile, as palavras podem vir a ser *ginasticadas*, assim o sujeito as vê ou trata como matérias análogas à materialidade do mar, cujas vagas evocam também a forma como certas palavras irrompem da língua.

Geralmente as paisagens marinhas na poesia de Luís Miguel Nava apresentam-nos um mar onnipotente, muitas vezes personificado e detentor de uma força emblemática. Nele, congregam-se passado, presente e futuro, ora apertando, ora desapertando as malhas por cujas brechas a língua sai, ora expansiva e torrencial, ora sincopada, ou sufocada, ou ainda às golfadas. Por esse motivo é que, seja em verso ou prosa, a escrita nos surge como realidade disjuntiva: feita ou de um rigor frio, mecânico em que a subordinação esplende, ou exuberante, envolvida numa multiplicidade de planos – de ondas caligráficas – que parece fazer submergir quem a redige.

Leia-se, a propósito:

A escrita é aquela coisa no interior da qual se gera aquilo que não cabe em qualquer dos conceitos e que, no intuito de a capturar, podemos sucessivamente, e ainda que de forma cada vez mais abrangente, ir inventando¹⁷.

A catacrese tem, na formulação de um discurso poliédrico indesmentível nesta obra, uma função axial. Por meio dessa figura lexicalizam-se formas que, partindo de um significado primeiro, obtêm novo sentido (Ricoeur e a “perna da cadeira” é um exemplo célebre). Tenhamos presentes alguns exemplos de catacrese patentes em textos do autor: “a manhã espanca a praia” (in *Películas*), “a luz mordendo a água” (*idem*), “as imagens salgam em descargas” (*idem*), “tem a memória em cacos” (in *A Inércia da Deserção*), “a água a contas com as trevas”, “as personagens abrem brechas no écran”, “servindo-me os relâmpagos de sede”, “a língua a interpelar-lhe a pele”, “o frio encapelado”, “são palavras que não estão ginasticadas”...

Aprofundam-se, assim, as possibilidades catacréticas de inúmeros lexemas, pondo em andamento imagens que, nas formas que assumem, se deslexicalizam para se lexicalizarem novamente. Veja-se, a este respeito, o que Luís Miguel Nava escreveu ao falar da essência da metáfora:

A metáfora, para ser exacta, tem de irromper do mesmo espaço de que irrompem os termos literais. Só quando com as raízes destes as suas se misturam

¹⁷ Luís Miguel Nava, in *Relâmpago*, n.º 1, Outubro de 1997, p. 12-13.

vale a pena aproveitá-la, pois só então a sua luz se espalha sobre a página e a tudo o resto confere um rigor novo¹⁸.

É como se, na verdade, toda a poesia de Nava jogasse as possibilidades do seu significado no estiramento semântico das palavras, sabendo-se que só é poética a palavra e a forma de discurso que fractura o literal, fazendo ascender o significante, não o significado¹⁹, ao primeiro plano da construção literária.

Refira-se o caso de *A Inércia da Deserção*, colectânea de 1984, com arquitectura estável, mas que parece subordinar-se à lógica de uma “letra errante”, e, logo, desestabilizadora. Há, nesse conjunto de dísticos, de monósticos, de aforismos, a consciência de uma escrita que extrapola os seus domínios insidiosamente, subjugando o leitor a um contrato heterodoxo de leitura. Como ler esse livro, pergunta o livro?

Os textos estão como que suspensos, (de)pendendo, como órgãos num mata-douro, do que outros textos, anteriores ou posteriores, ditam. São, como lemos num outro texto metapoético do autor, inserto no primeiro número da revista *Relâmpago*, “imagens delgadas”, pouco espessas, através das quais passa a ser possível ver umas através de outras, como películas sobrepostas... Ou então são textos independentes uns dos outros, mas que, se assimilados, poderiam (deveriam) estar dispostos isoladamente, cada um na sua página. Na própria configuração de um espaçamento entre esses dísticos e monósticos o que se lê é a deserção do escrito sobre a página, o retalhamento das palavras-peças-de-carne em exposição na vitrine de um talho (o livro?). Poderá o leitor escolher, dessas peças (verbais), as que a sua boca queira ingerir...

Luís Miguel Nava, responsável por uma escrita insólita e por livros que, no fim de contas, quiseram fixar na página o magnetismo do seu mundo, convida-nos a relê-lo ou a (re)descobri-lo como um dos astros maiores de uma constelação poética fortíssima, a da segunda metade do século passado.

¹⁸ *Idem*, p. 14.

¹⁹ Remeto o leitor para o ensaio seminal de Ricardo Vasconcelos, no qual são aprofundadas algumas das coordenadas de leitura que aqui expendemos. Ricardo Vasconcelos, *Campo de Relâmpagos – leituras do excesso na poesia de Luís Miguel Nava*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. Sobre o agenciamento da catacrese em Nava, veja-se em especial o subcapítulo 2.4, intitulado “Palavras Adesivas – Metáfora e Catacrese”, a páginas 191-203 da referida obra.

Bibliografia Seleccionada

AMARAL, Fernando Pinto *Mosaico Fluido – Modernidade, Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa mais recente*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

BARRENTO, João, “Palimpsestos do Tempo. O paradigma da Narratividade na Poesia Portuguesa dos Anos 80”, in *A Palavra Transversal: Literatura e Ideias no Século XX*, Lisboa: Cotovia, 1996 [primeiramente publicado em *Colóquio/Letras*, n.º 106, Novembro/Dezembro de 1998, p. 39-46].

CRUZ, Gastão, “Dos Relâmpagos às Trevas na Poesia de Luís Miguel Nava”, Posfácio inserto em Nava, Luís Miguel. *Poesia Completa: 1979-1994*, Lisboa: Dom Quixote, 2002.

FERREIRA, José Pedro, “Do Sangue às Vísceras”, *Relâmpago*, n.º 16, Lisboa, Abril de 2005, p. 40-47.

GIL, José, *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

GUIMARÃES, Fernando, *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2002.

LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

LYOTARD, Jean-François, *O Inumano – Considerações sobre o Tempo*, Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

LOPES, Silvina Rodrigues, “Representações face ao irreparável”, *Relâmpago*, n.º 1, Lisboa, Outubro de 1997, p. 17-20.

MARTINHO, Fernando J. B., “Luís Miguel Nava e Francis Bacon – a abrupta transparência das imagens”, *Relâmpago*, n.º 16, Lisboa, Abril de 2005, p. 29-38.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*, Lisboa: Vega, 2000.

RODRIGUES, Adriano Duarte, “O Corpo e a Linguagem”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 10/11, Lisboa, Março de 1990, p. 25-32.

ROSA, António Ramos, “Luís Miguel Nava ou a intensidade do corpo”, *Parede Azul – ensaios sobre poesia e artes plásticas*, Lisboa: Caminho, 1990, p. 137-139.

SOUSA, Carlos Mendes de, "A Coroação das Vísceras", *Relâmpago*, n.º 16, Lisboa, Abril de 1997, p. 31-55.

VASCONCELOS, Ricardo, *Campo de Relâmpagos – leituras do excesso na poesia de Luís Miguel Nava*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

José Tolentino Mendonça: silêncio e verbo em modo interrogativo

Suzana Ramos¹

Onde há uma estrela há um homem noturno
Um homem hemisférico que pensa na luz.
Ele sabe que a lâmpada é o cordeiro. Sabe que a cidade
Não precisa do sol nem da lua. O homem acende na cidade
O pensamento.

Daniel Faria, *Poesia*, 2003

Assim na vida como na poesia

José Tolentino Mendonça (1965, Funchal) traz sempre consigo um pequeno caderno de bolso, onde anota frases, imagens, palavras. Todos os dias, a todas as horas, porque a escrita se afirma para lá de qualquer outra vontade, enquanto dom enigmático que exige uma disponibilidade permanente. A sua poesia assenta nisso mesmo: numa atenção sistemática ao real que parte muitas vezes da manifestação terrena do quotidiano para nos conduzir depois, num processo de ascensão subtil, a uma dimensão metafísica que tanto pode ter como destinatário Deus ou o homem. A poesia de JTM não se caracteriza, porém, pela sua religiosidade – Deus não seria por certo tão inteligentemente nomeável –, mas por ser um trabalho poético impregnado de fé – fé na *palavra*, fé no *verbo*, fé nos homens – e, neste sentido, Deus surge acima de tudo com subtileza nas entrelinhas dos espaços em branco do poema, não para que a sua existência seja propriamente questionada, mas para desconstruir o nosso livre-arbítrio e a nossa atenção ao real. Nas expressões felizes de Joaquim Manuel Magalhães, dir-se-ia que o poeta nos coloca perante uma “viagem moral”, uma “caminhada

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Anglisticos.

para a plenitude”² cujo destino é o encontro com o Divino a partir da palavra. E a palavra em JTM caminha para o silêncio, para o segredo, para um percurso de interioridade, sempre em modo interrogativo. Assim na poesia como na vida.

Ensaísta, tradutor, professor de Estudos Bíblicos na Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, nomeado por Bento XVI como consultor do Conselho Pontifício para a Cultura em 2011, padre na Capela do Rato, em Lisboa, e poeta, JTM cede aos múltiplos chamamentos polifónicos da sua existência com a serenidade de quem reconhece esse “lado quase laboratorial da vida interior de cada pessoa”³, o que se enquadra na perspectiva de que o ser humano é, em grande medida, essa afirmação de um conjunto de desejos, memórias, caminhos e projetos. No seu caso tão particular, esta amálgama é unificada e reorganizada pela escrita, como se a poesia fosse, de facto, a casa, esse motivo tão recorrente na sua poesia, a casa à qual é possível regressar sempre, para abrigar a dispersão e proceder à depuração e reestruturação da vida: “a casa onde às vezes regresso é tão distante / da que deixei pela manhã no mundo / a água tomou o lugar de tudo”⁴.

Com várias dezenas de livros publicados – entre poesia, um ensaísmo de cariz teológico que tem vindo a ganhar uma visibilidade cada vez maior e até alguma dramaturgia (recorde-se *Perdoar Helena* [2005] e *O Estado do Bosque* [2013]) – é importante apontar no percurso de JTM, pelos resquícios deste trabalho na sua obra, a tradução feita diretamente do hebraico daquele que é considerado o livro mais polémico e também o mais poético do Antigo Testamento: o *Cântico dos Cânticos*. Na tradução deste texto, publicado em 1997, exalta-se o caráter sensual do amor erótico existente entre um homem e uma mulher. JTM tradu-lo curiosamente, como notou Rita Taborda Duarte, na sequência da publicação do seu ensaio *As Estratégias do Desejo – Um Discurso Bíblico sobre a Sexualidade*, um texto que “desmistifica as leituras que encaram pejorativamente a sexualidade humana, consentindo-lhe um estatuto diferente, marcadamente positivo, autorizado, e justificado pelas próprias escrituras.”⁵

No que diz respeito à obra poética propriamente dita, que teve início há cerca de vinte e cinco anos com *Os Dias Contados* (1990) e vai até ao livro mais recente, *A Papoila e o Monge* (2013), observa-se no poeta um eixo de evolução que convoca permanentemente, mesmo considerando a sua tendência para uma linguagem depurada, muito precisa mas sempre bastante simbólica, um trabalho hermenêutico com vários níveis de aceção e de simbolismos. Nestes aspetos re-

² José Ricardo Nunes, “José Tolentino Mendonça”, in *9 Poetas Para o Século XXI*, Coimbra: Angelus Novus, 2002, p. 58.

³ Ana Cordeiro, “Ter Fé na Poesia”, *Estante*, n.º 1, primavera de 2014, p. 20 (p. 20-24)

⁴ José Tolentino Mendonça, *A Que Distância Deixaste o Coração*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

⁵ Rita Taborda Duarte, “José Tolentino Mendonça”, in *Enciclopédia Biblos*, vol. III, s.d.

sidem provavelmente apenas algumas das razões pelas quais JTM é considerado uma das vozes mais marcantes do panorama atual da poesia portuguesa. Mas não será forçado, por questões de ordem estilística e temática, ir mais longe nesta apreciação. Com uma independência intelectual rara que assenta naquele que é talvez o grande catalisador da liberdade autêntica, o desprendimento em estado puro, não será excessivo reconhecê-lo como um poeta radical e singular, se não se levar demasiado longe a impossibilidade de escapar à *angústia da influência* e alcançar assim o patamar da originalidade autêntica⁶. Joaquim Manuel Magalhães referiu-se precisamente a esta (in)capacidade de inovação como uma “repetição inventiva”, expressão que vai ao arremedo da ideia de uma “invenção irrepitível”⁷. Seja então a poesia de JTM essa “repetição inventiva” de um autor que se apresenta bastante desenquadrado da sua geração e que é praticamente impossível inscrever na tradição do seu tempo, determinando-lhe filiações, a não ser, como já se assinalou, numa certa voz dos textos bíblicos, se se admitir que a sua poesia tem a marca da condescendência e da compaixão.

Se é verdade que as últimas duas décadas no panorama da poesia portuguesa se afirmam em grande medida pela prática do pluralismo e pela declaração das múltiplas singularidades de escritas, como disso nos dá conta a antologia poética de Jorge Reis-Sá *Anos 90 e Agora*⁸, o desenquadramento de JTM na sua geração dá-se não por via do traço mais comum que essa geração parece apresentar – a melancolia, que em JTM nunca se transforma em desapontamento – mas sim através de um outro fio condutor que proclama o descontentamento, a descrença e o desconforto, tanto a nível existencial, como pessoal e político. Manuel de Freitas (1972), um representante paradigmático desta matriz, e um poeta que está precisamente no reverso de tudo o que encontramos em JTM, reivindica-os na sua poesia com um cinismo acutilante, um inconformismo declarado, sem sintaxes retorcidas nem labirintos retóricos. Por entre tabernas e bares sombrios, o autor de *A Última Porta* está nos antípodas da voz crente na redenção de JTM, como se fosse precisamente o seu contrário – seja essa redenção a que nível for – e confessa assim cruamente a perda de quase tudo, reproduzindo o desencanto pela vida e pelo amor – o amor que a existir estará por certo fora de prazo ou no tempo errado. A relação de Manuel de Freitas com a transcendência é,

⁶ Cf. Harold Bloom, *A Angústia da Influência*, Lisboa: Edições Cotovia, 1991, p.109: “A poesia é a angústia da influência, é encobrimento, é uma perversidade disciplinada. A poesia é mal-entendido, interpretação errônea, aliança desigual. (...) A influência é *Influenza* – uma doença astral. Se a influência fosse saúde, quem poderia escrever um poema? (...) A poesia é assim ao mesmo tempo contracção e expansão; porque todas as proporções de revisão são movimentos de contracção e no entanto o fazer é um movimento de expansão. A boa poesia é uma dialéctica de movimento de revisão (contracção) e de refrescante extravio.”

⁷ Fernando J. B. Martinho, *Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa: Instituto Camões, 2004, p. 14.

⁸ Cf. *Anos 90 e Agora*, de Jorge Reis-Sá, Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2001.

portanto, nivelada apenas pelo horror de tudo estar contaminado pela morte: “Pedro, Paulo – apóstolos, como eu, / da ruína. Havia à volta / um bilhar russo e o silêncio / estúpido das estrelas, que o Carlos / tinha a desrazão de achar belo. / Havia apenas Bach e o vermelho / Preciso daquela porta (o amor, já / então, sabia a ranço). Havia, em suma, / uma inclinação musical para a queda.”⁹.

Um pouco na mesma linha, mas com outro lirismo e outro nível de contenção, segue também Paulo José Miranda (1965), poeta que não poupa a denúncia de todos os declínios e que contém nas entrelinhas dos seus versos múltiplas mortes e finais que se concretizam na impossibilidade de voltar atrás e de emendar uma linha que seja ou um pequeno gesto que a vida não apagou: “Eduquei a sensibilidade para sofrer mais tarde”, afirma quase no final do belíssimo poema “A Casa”¹⁰. E igualmente sem paralelo com a conceção de amor existente em JTM, o autor de *A Voz Que Nos Trai* chega mesmo a propor a sua devolução, com um sofrimento tão concreto quanto existencial: “e as dores não admitem nomes. / Uma vez não acreditamos já tudo ter sido dito. / Espera-se numa palavra a devolução do amor.”¹¹.

Ao contrário desta condição geracional, a poesia de JTM deixa transparecer a céu aberto uma disposição para a luminosidade, para a humanidade, para o outro e para a escuta do outro, num trabalho poético que tem subjacente a aceitação do mistério, a resignação da impossibilidade de compreender tudo e que não traz, por arrastamento, nenhum resquício de uma melancolia desencantada nem sintomas de qualquer desespero. Neste sentido, não se verifica qualquer tipo de cisão entre o poeta e o seu trabalho, como apontou a propósito José Ricardo Nunes: “Não há qualquer fractura entre o sujeito e ele próprio, entre sujeito e mundo, os dias podem ser vividos, podem ser *contados*.”¹².

O desenraizamento de JTM na tradição poética portuguesa não o afasta por isso de algumas afinidades eletivas, uma vez que a crença na transcendência e a relação com o divino que trespassam o seu trabalho poético encontram também em Ruy Belo e Ruy Cinatti ecos que poderiam ser tema de outras abordagens: não tanto por via da religiosidade ou da forma como Deus pode ser ou não uma questão poética central, mas sobretudo por via da contemplação, dos vestígios do divino na palavra, de um certo tom informal de oração. No entanto, é sobretudo com Daniel Faria (1971–1999), monge beneditino precocemente desaparecido e autor de “poemas bíblicos, metafóricos, paráfrases, transformações, intimações e segredos”¹³, que se encontra a voz mais próxima da sua. Esta afinidade ultra-

⁹ Manuel de Freitas, *Beau Séjour*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 56.

¹⁰ Cf. *Anos 90 e Agora*, de Jorge Reis-Sá, Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2001, p. 202.

¹¹ Cf. *Idem*, p. 204.

¹² José Ricardo Nunes, “José Tolentino Mendonça”, in *9 Poetas Para o Século XXI*, Coimbra: Angelus Novus, 2002, p. 54.

¹³ José Tolentino Mendonça, *Verbo – Deus Como Interrogação na Poesia Portuguesa*, Lisboa:

passa questões de ordem biográfica relacionadas com a vida religiosa pela qual ambos enveredaram e encontra nos dois autores a mesma matriz: uma “idêntica capacidade de escuta”, como referiu Fernando Martinho¹⁴, e uma condição que, não revelando qualquer aflição existencial ou metafísica, apresenta em ambos uma serenidade e uma elevação que não desmotiva um questionamento permanente a partir de temas muito presentes nos dois poetas – a casa, a morada, a arte, o outro, a palavra – feito a partir de um vocabulário semelhante que faz uso do mesmo tipo de sintaxe – o verbo é linear, limpo, absolutamente depurado, praticamente sem pontuação e a linguagem tão despojada quanto simbólica. Recorde-se, a propósito, alguns versos sintomáticos da voz de Daniel Faria: “Se o fogo destruir a casa / E apagar a cal que caía a casa / Onde irei escrever o teu nome? / E se não escrever o teu nome / Como direi a alegria ao mundo?”¹⁵.

Nesta linha de incursões segue paralelamente a poesia de JTM que faz também da *alegria*, espécie de demonstração explícita da gratidão de ser e de poder ser, um tema central ou pelo menos transversal à sua poesia. Como notou Silvina Rodrigues Lopes no posfácio de *A Noite Abre Meus Olhos* (2006), volume que reúne uma seleção de poemas escolhidos dos seis primeiros livros, a questão da *alegria* não se relaciona com um sentimento de acordo total ou de comunhão, mas tem um fundamento profundamente terreno: “Nunca deixando de partir do viver humano e das palavras de todos os dias, a alegria não se isenta do sofrimento e da dor, nasce no meio deles como libertação de uma opressão maior, a condenação à identidade.”¹⁶. Repare-se, a propósito, no poema “Esplanadas”, incluído no livro *A Que Distância Deixaste o Coração* (1998):

Um sofrimento parecia revelar
a vida ainda mais
a estranha dor de que se perca
o que facilmente se perde:
o silêncio as esplanadas da tarde
a confidência dócil de certos arredores
os meses seguidos sem nenhum cálculo
Por vezes é tão criminoso
não percebermos
uma palavra, uma jura, uma alegria¹⁷

Assírio & Alvim, 2014, p. 13.

¹⁴ Fernando J.B. Martinho, *Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa: Instituto Camões, 2004, p. 50.

¹⁵ Daniel Faria, *Poesia*, Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2003, p. 190.

¹⁶ Silvina Rodrigues Lopes, “Posfácio”, in *A Noite Abre Meus Olhos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 217.

¹⁷ José Tolentino Mendonça, *A Noite Abre Meus Olhos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 88.

A que distância se deixa o coração: para uma teologia dos afetos

Há na escrita de JTM uma força elíptica e de contenção, um movimento de diluição e de desvanecimento do Eu: não há uma cisão entre o poeta e o seu trabalho, como foi referido anteriormente, mas existe seguramente um sujeito que por vezes está em perda. É isto que esclarece, por conseguinte, uma certa homenagem que o poeta presta à solidão e o facto de se poder assumir os terrenos *baldios*, substantivo que serve de título para um dos seus livros, como metáfora da aridez existencial e involuntária causada por tudo aquilo que é infértil ou está por cultivar – os outros, a morada, a casa, os lugares despovoados, os sítios impossíveis de habitar. No poema “Moradas provisórias” é um pouco desta amálgama que encontramos: “existe um momento / pouco importa qual / em que se reúnem ao acaso / diante de nós / todas as condições de uma vida desesperada”¹⁸. A verdade é que o facto de estarem reunidas essas condições não implica, de facto, a existência ou a necessidade do desespero. Em *Baldios* (1999), porém, e o mesmo se poderia aplicar a outros livros, a fé não redime a prostração face à experiência complexa da existência humana: “há uma altura, creio / um dia em que se acorda / e se percebe tudo: / a traição do acaso / que dispersa a folhagem do jardim, / a solidão inacessível dos desertos, / a ferocidade da natureza / em certas estações, / essa espécie de errância / que pertence ao silêncio / mais que a qualquer palavra.”¹⁹.

De um modo geral, na poesia de JTM o sujeito dilui-se, não se autopromove, e, em vez disso, caminha para um pensamento descentrado, mais universal, sem resquícios de narcisismo. Um pequeno indício disso mesmo encontra-se na quase total ausência do uso da primeira pessoa do singular, assim como na quase inexistência de sinais de pontuação – sem qualquer pretensão de originalidade, ainda que a tenha, de facto. Por outro lado, a palavra escrita materializa-se como fio de orientação para o questionamento, no qual se fundem o amor e o pensamento que não se abstraem de uma ética que cuida não apenas da palavra mas também da existência, da vida e do ser em geral. A dimensão de afetividade que daqui decorre e que se encontra presente na poesia de JTM tem a propósito, na questão do “segredo”, como refere Fernando J. B. Martinho, uma das suas metáforas centrais, e permite que nos refiramos com ela a uma “reabilitação da «figura do amor».”²⁰ São belíssimos, neste contexto, os poemas sobre a amizade que esboçam uma teologia dos afetos que se apresenta como salvação e redenção para o quotidiano. É precisamente isso que se revela num desses

¹⁸ José Tolentino Mendonça, *Baldios*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 64.

¹⁹ *Idem*, p. 13.

²⁰ Fernando J. B. Martinho, *Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa: Instituto Camões, 2004, p. 50.

poemas extraordinários:

Esses estranhos que nós amamos
e nos amam
olhamos para eles e são sempre
adolescentes, assustados e sós
sem nenhum sentido prático

sem grande noção da ameaça ou da renúncia
que sobre a luz incide
descuidados e intensos no seu exagero
de temporalidade pura

Um dia acordamos tristes da sua tristeza
pois o fortuito significado dos campos
explica por outras palavras
aquilo que tornava os olhos incomparáveis

Mas a impressão maior é a da alegria
de uma maneira que nem se consegue
e por isso ténue, misteriosa:
talvez seja assim todo o amor²¹

É notório que em JTM a verdade não precisa de ensaiar grandes argumentos, sobretudo no que diz respeito aos mistérios do Amor e dos afetos, desenvolvidos em múltiplas vertentes no trabalho deste autor, e vai ao encontro de uma perspetiva ética e existencial que prossegue um trajeto repleto de sinais, marcas e indícios de uma onnipresença divina: “Palavras como *afeto*, *partilha*, *comunicabilidade* ou *coração* tornam-se decisivas. São palavras quentes, palavras hoje apetecíveis”, nota José Ricardo Nunes²². Mas existem também outras, com a sua idêntica carga bíblica, que apontam noutra sentido. É o caso, por exemplo, da palavra *dilúvio*, que num dos poemas de *Estação Central* surge precisamente como metáfora dos grandes desertos pessoais ou eventualmente das reviravoltas do destino. Felizes então daqueles a quem um amigo ainda assim é capaz de arrancar uma canção debaixo da tempestade. Neste contexto, o *outro* representa precisamente a abundância ou até mesmo a salvação:

(...)
Diante deles não é possível dissimular
a ironia ou a piedade

²¹ José Tolentino Mendonça, *De Igual Para Igual*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 21.

²² José Ricardo Nunes, “José Tolentino Mendonça”, in *9 Poetas Para o Século XXI*, Coimbra: Angelus Novus, 2002, p. 62.

Esperam por nós entre diversas combinações
à superfície e para além disso

Um amigo é uma *machine à habiter*
o vento pré-histórico das montanhas geladas

Talvez pertençam a outros mundos
pois nos abraçam sempre como sobreviventes

Com eles podemos arrancar uma canção
debaixo do dilúvio²³

Silêncio e deslumbramento

Nos poemas que evocam a amizade e o amor encontra-se a nostalgia de um outro lugar e de um outro tempo, a juventude, em particular, esse período de “temporalidade pura”, esse “vento pré-histórico” que sopra num espaço aberto que pode ir também um pouco mais atrás, ao encontro de uma outra temporalidade, a da infância – quem lhe sobrevive, lembra JTM evocando Flannery O’Connor, sobrevive a tudo. No entanto, da sua própria infância, independentemente de esta coincidir ou não com a ideia de infância poética, esse tempo em que tudo se decide e em que tudo é decisivo, o poeta parece ter escapado incólume, mas não certamente sem a nostalgia do silêncio dos grandes espaços abertos de uma Angola a perder de vista, com as suas paisagens intermináveis, repletas de caminhos longos e silenciosos. Foi aqui que JTM viveu entre os 12 meses e os oitos anos, regressando depois, dois anos mais tarde, à ilha da Madeira, onde nasceu, para entrar no seminário, já então com a plena consciência de que o seu percurso iria passar por uma dimensão espiritual estruturante, que se veio a desdobrar não apenas na vida religiosa mas de igual modo na poesia, ao ponto de ambas por vezes se encontrarem, se recordarmos a epígrafe de Levinas num livro tão precioso quanto pequeno, *O Viajante sem Sono* (2009): “o poema é o acto espiritual por excelência”. Mas existe, por outro lado, uma separação entre a experiência religiosa e a experiência poética, entre a luminosidade da crença e os caminhos por vezes transviados aos quais a escrita conduz e que passam inevitavelmente pela interrogação da própria fé, a qual, como já foi referido, nunca é sinónimo de apaziguamento, uma vez que na poesia de JTM a palavra tende precisamente para um modo interrogativo. Se, como refere Silvina Rodrigues Lopes, a fé não pode ser deslocada para a “categoria de acessório”, também

²³ José Tolentino Mendonça, *Estação Central*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2012, p. 48.

não é por isso necessariamente conduzida à discussão da questão religiosa ou da questão de Deus²⁴. Nos quatro versos iniciais do primeiro poema (“Para ler aos noviços”) de *O Viajante sem Sono* define-se de certo modo o programa poético de Tolentino e revela-se a explicação do seu registo em matéria de religiosidade: “Deus não aparece no poema / apenas escutamos a sua voz de cinza / e assistimos sem compreender / a escuras perícias”²⁵. Deus existe assim sobretudo nas entrelinhas do poema, nos espaços vazios dos brancos tipográficos, numa transcendência que não se procura, mas apenas pode ser encontrada.

Numa antologia poética recente com seleção, prefácio e notas de JTM, *Verbo – Deus Como Interrogação na Poesia Portuguesa* (2014), cuja inclusão de autores revela nomes díspares tanto em termos formais como geracionais, de Adília Lopes a Daniel Faria, por exemplo, estão reunidos alguns poemas de autores portugueses nos quais Deus é, sob as mais diversas formas, considerado matéria de discussão poética. O prefácio de JTM a esta edição é bastante esclarecedor acerca da sua relação com Deus, a palavra, o verbo: “Deus existe, na poesia e na vida, em modo interrogativo, mesmo para quem tem fé.”²⁶. E acrescenta ainda, lembrando a perspetiva de Gottfried Benn, defensor da ideia de que, quando alguém se torna religioso, isso abranda fatalmente a sua expressividade: “As convicções religiosas são incompatíveis com a boa poesia. Elas «abrandam», «afrouxa», «domesticam», tornam «bem-intencionadas» as proposições.”²⁷.

JTM privilegia o louvor e o espanto da beleza mais pura das coisas, considerando a arte como a única forma possível de transcendência, mas também como um princípio “demasiado frouxo e ambíguo para a fé”. E, na verdade, a beleza é difícil de nomear, a palavra é insuficiente para cumprir a missão de dar conta do deslumbramento do mundo, está condenada a permanecer aquém da possibilidade de o designar com dignidade. Num poema de *Baldios* (1999) (“O Teu Rosto aos Vinte e Cinco Anos de Idade”, que refere uma conversa sobre o destino da arte), JTM dá conta desta insuficiência: “A arte existe apenas / como homenagem (pobre / desolada) / àquilo que cada rosto foi / um dia através da paisagem”²⁸.

Por esta razão, o verbo tem uma condição de ocultação: há sempre qualquer coisa que lá não está porque não pode estar – “a nenhum vocábulo a beleza / confia sua verdade perfeita”. No entanto, parece evidente a crença num poder

²⁴ Silvína Rodrigues Lopes, “Posfácio”, in *A Noite Abre Meus Olhos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 213.

²⁵ José Tolentino Mendonça, *O Viajante Sem Sono*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2014, p. 11.

²⁶ José Tolentino Mendonça, *Verbo – Deus Como Interrogação na Poesia Portuguesa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2014, p. 13.

²⁷ José Tolentino Mendonça, *Verbo – Deus Como Interrogação na Poesia Portuguesa*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2014, p. 9.

²⁸ José Tolentino Mendonça, *Baldios*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 624.

estético criador, inseparável da sua dimensão ética – ou será que a estética, questiona Tolentino na sua antologia poética sobre Deus, se opõe àquilo que realmente importa, a ética? O paradoxo da crença na *palavra* enquanto verbo salvífico que é, porém, incapaz de nomear o assombro perante a vida, o amor e a arte parece ter conduzido a um estado que desafia e exalta o silêncio.

Curiosamente, é neste contexto que se inscreve o último livro do poeta, *A Papoila e o Monge* (2014), aquele que mais se distingue de todos os outros no que diz respeito à composição formal mas vai, apesar disso, ao encontro da dimensão de espiritualidade e dos ecos de uma experiência de humanidade e de religiosidade que lhe são constantes e parecem ter atingido nesta obra a sua zona de conforto. Como explica JTM na apresentação, o livro deve tanto a Jack Kerouac e ao seu *Book of Haikus* – pela ideia de experiência profunda que foge a sentimentos – como ao poeta japonês Bashô, e ainda, em termos mais práticos, ao convite do Centro Nacional de Cultura para integrar uma viagem ao Japão. Neste título que desvela de imediato a sua matriz oriental, confrontamo-nos com o Haiku japonês ocidentalizado, ou seja, três versos apenas que, de acordo com a própria definição de JTM, se propõem “como um instantâneo que dá a ver o flagrante e o implícito, o assombro e a tensão inerentes à vida.”

Talvez este livro seja aquele que expõe mais explicitamente a busca da espiritualidade, a necessidade de uma transcendência cujo destinatário pode estar tanto, à semelhança do que já acontecia anteriormente, em Deus ou no homem, e que se enraíza não propriamente num quotidiano reconhecível para o ocidente, mas antes num estado de existência, de permanência, de qualquer coisa que apenas é, longe da cultura em que vivemos: “Tudo é efémero: / ontem escutava a tua voz / hoje só o vento”; ou ainda: “Quando saíres das cidades / onde ouvires risos / é a minha casa”; e ainda com ecos dessa teologia da amizade: “Por cima da grade vazia / mesmo antes de se separarem / os amigos sorriem”²⁹. Nesta viagem de peregrinação pela identidade – a última das seis secções que compõem este livro intitula-se precisamente «Livro das Peregrinações» – retratam-se experiências insuspeitas, estados vários de desprendimento, despojamento e de uma atenção ínfima ao mundo. Dir-se-ia que um outro viajante continua ainda sem sono, tal é o modo como está desperto para aquilo que na paisagem não seria propriamente motivo de exaltação do pensamento ou dos sentidos por ser apenas de uma ordem aparentemente insignificante: o orvalho, por exemplo, ou uma folha de erva – “Em Deus tudo é Deus / uma simples folha de erva / não é menor do que o infinito”³⁰. Dessas experiências existenciais de contemplação aquela que mais se destaca é a do silêncio, o silêncio que requer uma aprendiza-

²⁹ José Tolentino Mendonça, *A Papoila e o Monge*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2013, p. 142, 165 e 131.

³⁰ *Idem*, p. 97.

gem, um certo treino, uma escola, uma predisposição para a escuta: “O silêncio só raramente é vazio / diz alguma coisa / diz o que não é”; “Fazer calar para fazer dizer: uma injunção paradoxal / o silêncio fala de si”; ou ainda: “A história relata o que aconteceu / o silêncio narra / o que acontece”³¹. Apesar de este ser um livro verdadeiramente inusitado em termos formais, a peregrinação interior segue o seu curso, percorrendo agora uma outra paisagem, com uma serenidade contemplativa muito concisa mas ainda mais intensa. Compreende-se que continue a ser mais importante questionar do que responder, reparar em vez de ver apenas, estar sempre a recomençar a viagem, a iniciar a página em branco, a enfrentar o silêncio, a interpretar o vazio e a fazê-lo precisamente dessa forma que Eugénio de Andrade anteviu há mais de uma década, no posfácio a *De Igual para Igual*: estamos perante “uma poesia que prefere a pobreza ao luxo, a simplicidade à complicação”³². Silenciosamente, em modo interrogativo, com contenção, para que o viajante possa prosseguir o seu caminho sem desistir da página em branco.

³¹ *Idem*, p. 15, 17, e 21.

³² Eugénio de Andrade, posfácio a *De Igual Para Igual*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1999, p. 58.

Gonçalo M. Tavares e a invenção do senso comum

Lilian Jacoto¹

Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare.

(Jorge Luis Borges)

A obra de Gonçalo M. Tavares encanta e espanta, dentre tantos atributos de sua personalidade autoral, pela diversidade dos gêneros e paisagens que pratica. Com toda essa diversidade, faz-se notar o estilema de uma obra orgânica, e *in progress*. Se buscássemos nela a *função autoral* com que Foucault refundou o conceito de *obra*, veríamos ali um procedimento geral que, na fecundidade do paradoxo, *inventa um senso comum*. Inventa (habilmente) um saber universal e partilhado do qual o excluído é tão-somente o leitor. Para tanto, com o deliberado traço de uma caligrafia estranha, Gonçalo mergulha a pena na tinta escura e volátil da ironia.

Na tentativa de explicar esse complô, tomarei aqui um conto exemplar, “A História de Julieta, a Santa da Baviera”, que abre o volume *Histórias Falsas*, datado de 2005. Arriscarei, sobre a paisagem que o conto apresenta, uma análise química dessa tinta, que é a da ficção em seu estado mais puro: solenemente ambígua, uma tinta que desenha, borra e apaga o mundo em que vivemos.

Uma das clássicas e mais elementares definições de ironia diz respeito à situação em que o sujeito (não raramente o leitor) é excluído de uma verdade agenciada por um grupo (as vozes de um texto), mantendo-se devedor de uma compreensão mais alongada de certa matéria. Na observância da raiz grega *ei-roneia*, a tinta que escreve as Histórias Falsas serve a um calígrafo que pretende

¹ Universidade de São Paulo.

“fingir ignorância” sobre esse mesmo complô, apresentando-nos um conhecimento que ele obra por nos fazer crer que seja universal e até banal, ainda que nos pareça inverossímil.

Nesse sentido perverso de ocultamento e exclusão, é possível considerar toda arte minimamente irônica, devendo o grau de ironia comandar a temperatura (o jogo de afetos para ali chamados) do texto.

O movimento de excludência que entrava a leitura gera o desafio hermenêutico: lançado para fora de um mundo orgânico, ordenado pelo senso comum, o leitor é desalojado do seu, submetendo-se a um incômodo deslocamento.

Já o título do livro de contos, *Histórias Falsas*, aponta para um estado de coisas em suspensão, o entre-lugar de onde se origina e se cumpre a matéria fictícia. Mas a falsidade assumida francamente como convite ao jogo deixa, entretanto, a suspeita de que haja ali, velada, uma substância ou lastro do real, como se o próprio título fosse uma armadilha ou pista falsa, ocultando uma verdade qualquer que precisamos achar ou, ao menos, construir. Como se o título fosse uma dupla afirmação do falso (já que a primeira está na própria substância ficcional dos contos), gerando assim, por oposição, um efeito de desocultamento.

A Breve Nota introdutória torna ainda mais imprecisa (e suspeita) a proposta do livro: não se pretendem “histórias do gênero fantástico, mas um homem – de há três mil anos – pode nelas utilizar objectos que ainda não existiam”². Aqui somos preparados para o livre anacronismo das narrativas, ou, ainda, para uma hiperdistensão do tempo e do espaço que dê conta de um mundo deveras velho e paisagens mui distantes, uma longa era de barbárie, povos e costumes cujos testemunhos deponham arqueológicas camadas discursivas, ideias que intuíram a constituição do universo, leituras que ecoaram pelo tempo, e a vida cotidiana de antanho que presumimos, conhecedores que somos da humana criatura, seus laivos de gênio e tosca animalidade. A breve nota propõe essa adjacência adivinhada do histórico, antecipando um procedimento geral dos contos que trarão figuras imaginadas ao primeiro plano: a criada de Tales de Mileto, o amigo de Platão, a mulher de Marco Aurélio serão protagonistas dessas histórias, enquanto as insígnies figuras aparecem em segundo plano. O mundo pré-socrático convive com o ensaísmo de Montaigne e a curiosa figura de Mircea Eliade – e tudo parece tão antigo e igual na humanidade. Porque essa distensão cronotópica logo mostra o seu lado reverso: tudo se passa agora e o mundo é muito pequeno diante de um universo infinito que é o da imaginação. Afinal um homem de há três mil anos que se possa valer de invenções mais recentes supõe todo o passado da cultura ocidental, cuja soma não é senão a memória acumulada do homem do presente que narra essas falsas histórias e, mais ainda, do leitor que lhe é coetâneo ou posterior a si. O fato é que, tendo o Ocidente por cenário,

² *Histórias Falsas*, p. 7.

cabem nessas histórias todos os paradoxos de nossa cultura: sua dupla origem (grega e judaica) gera todas as contradições de que é feito o nosso imaginário. Mais uma vez (e não será esta a última), encontramos as palavras de Borges, cujo espectro imaginativo igualmente largo assim se reconhece: “o que se chama de cultura ocidental é, digamos, simplificando as coisas, uma metade Grécia e a outra metade Israel”³.

Essa cultura ocidental em foco, a despeito de sua amplitude, é o que dá coesão ao livro, uma vez que os contos lerão a pré-história da filosofia num movimento de *historicização* livre do cotidiano arqueológico, *in illo tempore*, quando a cultura ainda repousava seus pressupostos sobre o instinto e a intuição.

Nessa breve nota ao infinito, Gonçalo avança no propósito de borrar os limites entre a ficção “verossímil ou nem tanto” e uma suposta verdade que a História a seu modo escrevera, de modo a desautorizar todas as vozes, ou, na ambiguidade que a ironia sustém, autorizar todo e qualquer discurso como veridicção.

A epígrafe de Borges reitera a ideia basilar da pancronia, logo à abertura do livro: “não me lembro se fui Abel ou Caim”. Trata-se de um verso do poema “*Génesis, IV, 8*”⁴, que abaixo transcrevo:

Fue en el primer desierto
Dos brazos arrojaron una gran piedra.
No hubo un grito. Hubo sangre.
Hubo por vez primera la muerte.
Ya no recuerdo si fui Abel o Caín.

Na lembrança borrada de um sujeito amplamente distante no espaço e tempo em que se dera o acidente bíblico – distância que funda toda culpa e todo autoperdão no sujeito poético e na humanidade que ele incorpora –, Borges aparece já aqui como “ligação”, o texto que gera o livro como eco, o mote alheio (des)apropriado, a célula de ideia em que se apoiará um longo raciocínio. Essa humanidade antiquíssima e violenta é a que aparece logo no primeiro conto de *Histórias Falsas*, e a distância temporal indefinida a que se coloca a voz narrativa do fato é, a um só tempo, judicativa e complacente, uma voz irônica, portanto.

Pois bem: lembremos que a ironia “implica no reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem”⁵. Essa consciência é o que marcadamente constitui o *ethos* do narrador das histórias falsas, o salvo-conduto com que transita pelo texto, lançando mão de citações de fontes suspeitas, ou fontes seguras que ele adultera; ecos, paródias e tantas outras armadilhas que acabam por tornar suspeito o próprio mundo discursivo em que mora o leitor.

³ FERRARI, 1998.

⁴ *In Quince Monedas*.

⁵ FERRAZ, 2006, p. 17-50.

Talvez o fator de maior incômodo dentre esses procedimentos de estranhamento seja a proposta de contar uma história a respeito de um casal cujos nomes são Romeu e Julieta, mas que não coincidem, nem no tempo, nem no espaço, muito menos no *ethos* de cada um, com as personagens com que Shakespeare inspirou o amor romântico no Ocidente.

Informa o narrador, logo na moldura do conto, sobre os protagonistas: “Não [são] os [personagens] tornados famosos por Shakespeare, mas os outros, os que chegaram a velhos: os da cidade de Baviera”.

O pobre leitor vê-se, já aqui, desafiado a ler uma história no esforço constante de apagar as referências culturais que lhes são familiares, justamente as que o dispõem ao raptó da ficção. E a tarefa vai, aos poucos, se mostrando impossível: toda a trama mantém sua dramaticidade pelo contraste de seus protagonistas com o *ethos* do casal shakespeariano, marcadamente o herói Romeu.

O Duque Romeu da Baviera é malvado e perverso: um facínora. Esse *ethos*, juntamente com o fato de o casal ter atingido a velhice, é dissonância que não permite a aceitação pacífica da nomeação do novo “par amoroso”. São nomes (im)próprios, carregados demais de uma referência simbólica para que se possam desaculturar. Shakespeare é para ali chamado, mas colocado na coxia.

Trata-se de um amor que incendeia os corpos, sem nenhuma transcendência sobre a matéria. Pura devastação do *daímon*, cujos estragos se fazem perceber logo no *incipit*, entre aspas: “Vieram e atacaram e queimaram e massacraram e saquearam e desapareceram”. A autoria do excerto é atribuída no conto, a um “famoso poeta”, e diz respeito não à paixão humana, mas a um ataque mongol. Esse *incipit* causa sobre o leitor mais do que a impressão de extrema violência e crueldade de um amor-bárbaro, típico de um mundo pré-civilizado e distante; deixa também a pergunta sobre que poeta seria esse tão famoso que dispensa apresentações, e cujo nome o leitor (interrogante) ignora. Afinal: seria confiável a autoridade do narrador? Estaria ele em posse de uma erudição que nos escapa e constringe?

Desde então a autoridade narrativa se mantém na ambiguidade suspeita que, na medida em que nos alerta sobre sua falsidade, impede-nos também de nos entregarmos pacificamente ao raptó que se espera e almeja do pacto ficcional.

Mais à frente, após citar Heráclito e uma pequena tribo da África Oriental – “a tribo que aqui está” (referência que, mais uma vez, só desnorteia mais o leitor do ocidente, tão habituado à mediação simbólica dos nomes), o narrador confessa que havia mentido no *incipit*: não sobre a autoria do texto citado (nome que permanece no ocultamento); mas sobre a precisão da comparação entre a passagem do amor pelo corpo de Julieta e a do exército mongol por terras invadidas: diferente deste, o amor em Julieta teria sim feito igual estrago, mas

ao contrário dos invasores bárbaros, desaparecidos, ele ali ficara... Enfim o desaparecimento final não foi do amor, mas tão-somente de Romeu.

A ironia que conserta a comparação do início tem aqui o papel retórico de ênfase sobre os estragos de uma paixão que permanece em Julieta, pois que sem correspondência. Julieta da Baviera, aos poucos, vai também revelando um *ethos* que a distancia da heroína de Shakespeare, para além da idade que as difere: ela devota ao malfeitor um amor cego e parvo, que só fará crescer até a velhice. Bem menos que mártir de Eros, Julieta da Baviera é estúpida.

Entretanto seu nome aponta sempre um subtexto que nos predispõe ao sublime e à compaixão, ao sentimento que paira acima das veleidades e da baixeza humana em que disputam Capuletos e Montecchios, pois, como bem diz o narrador, já beirando o cinismo: “as mulheres, como os deuses,; nunca se cansam do amor”⁶.

O Duque Romeu, por sua vez, está muitíssimo longe de ser o paladino do sublime sentimento:

Romeu da Baviera, o homem que se procurava a si mesmo, ambicioso; pretendente a sábio; seguidor de Heráclito, tornou-se conhecido como o duque do Fogo; o homem que queima até o que não consegue fugir. Conquistou tantas cidades como ódios. Matou tantos homens quanto os que deixou com vontade de o matar⁷.

Essa devoção ao fogo não coloca Romeu em posse de uma sabedoria que o faça superior ao homem comum, não faz dele um *gênio*, no sentido em que os gregos concebiam a palavra *daímon*⁸. A dinâmica do fogo demarca um caráter volátil, ou melhor: volúvel por excelência, uma ausência de caráter, portanto. Nada mais antagonico ao amor do jovem veronense, cuja tenacidade lhe custara a própria vida.

O Duque da Baviera, entretanto, não parece condenado pela voz judicativa do narrador por seus caprichos e atrocidades – marca comum dos antigos e novos tiranos. Seu pecado é outro: Romeu é mau leitor. Incapaz de aprender a lição de Heráclito, arremedou-o; incapaz de atinar com a força transformadora e purificante do fogo, encarnou apenas sua potencialidade destrutiva: “Confundida, assim, a morte com a vida, ele matava como o agricultor semeia. (...) Como todas as más cópias, destruía com os instrumentos que o sábio utilizara para construir”⁹.

⁶ *Histórias Falsas*, p. 12.

⁷ *Idem*, p. 12.

⁸ Em *O Banquete*, de Platão, Diotima define Eros como *daímon* (*gênio*): “um grande gênio, ó Sócrates; e com efeito, tudo o que é gênio está entre um deus e um mortal.”

⁹ *Idem*, p. 12.

Ocorre que o próprio caráter volúvel que faz de Romeu um homem ansioso, deveras apressado (“excessivo na rapidez com que passava pelas coisas”), é justamente o que o limita como leitor, o que o interdita para o conhecimento – e o poder – que procura alcançar sobre o ígneo elemento. E justamente o mestre escolhido foi Heráclito, cuja linguagem é intencionalmente cifrada, lúdica – a forma necessária ao pensamento que pretendia fazer circular. Par ideal de Julieta, Romeu-duque é também obnubilado pela própria estupidez.

A esta altura, o leitor se encontra deveras confuso, e porfia pelas provas que lhe esclareçam todo o mal-entendido. A começar pelo exame de possíveis fontes que o narrador evoca para a efabulação do conto. Terá havido um par amoroso homônimo e anterior ao drama de Shakespeare? Constaria o Duque Romeu da Baviera dentre os tiranos do velho mundo?

Eis que entra em cena, após uma citação profética do Evangelho de São Mateus (fonte de fácil acesso e comprovada veracidade ao leitor minimamente instigado pela suspeita, no versículo corretamente citado), a figura histórica do imperador Conrado III, cujo exército aplicará sobre o ducado de Romeu o amargo remédio da vingança. Neste ponto, o narrador comparece com sua perigosa tinta: “O resto, em parte, é conhecido. Conta-o Montaigne, num de seus ensaios”¹⁰...

O leitor então corre à biblioteca, e lá está o episódio comentado, no primeiro capítulo dos Ensaio, vol. 1 (“Através de meios diversos os homens alcançam os mesmos objetivos”). Trata-se de uma reflexão sobre como, na História humana, os dominados alcançaram o perdão de seus inimigos, se pelo apelo à compaixão ou ao respeito frente à altivez. Ali, de fato, Conrado III invade a Baviera em missão de vingança a um odiado duque:

Tendo o Imperador Conrado III sitiado o Guelfo, Duque da Bavária [em 1140, na cidade de Weinsberg, Baviera Superior] não teria prevalecido sobre ele, pois através de expedientes e satisfações covardes que de alguma forma lhe foram oferecidos, condescendeu em condições mais moderadas: somente às senhoras e fidalgas que estavam com o duque na cidade poderiam sair sem violação de sua honra, a pé e apenas com o que pudessem levar consigo. Ao que elas, pela magnanimidade dos seus corações, num instante inventaram de carregar os maridos e filhos em seus próprios ombros, e até o próprio duque; uma visão diante da qual o imperador ficou tão contente que, encantado com a generosidade da atitude, chorou de alegria; imediatamente extinto do seu coração o ódio mortal e capital que havia concebido contra esse duque, daquele momento em diante o tratou com toda a humanidade.

Ora, após a visitação do versículo bíblico precisamente evocado, encontrar outra fonte honestamente referida, e sob a autoridade soberba de Montaigne, conceda-se ao narrador um provisório voto de confiança. O leitor se sente tentado

¹⁰ *Idem*, p. 13.

a rever suas suspeitas, e se for ele apressado como Romeu da Baviera, cairá facilmente na armadilha do complô irônico. Porque é a mesma fonte que, lida com o mínimo de atenção, concede ao leitor a medida do desvio que o narrador de *Histórias Falsas* aplica ao fato: o desfecho é virado do avesso, e Romeu (nome decisivamente inventado no conto por pura *maldade*) não obtém, de seu algoz, o perdão desejado, tampouco Julieta, a carregá-lo aos ombros, será poupada, pois “só se pode odiar a mulher que ama o inimigo”¹¹.

Se compilarmos, afinal, as intervenções que o narrador do conto faz, costurando suas fontes e testemunhas, sob os comentários de sua suspeita autoridade textual, veremos claro o imbrólio que nos enreda:

(...) A parte que conta Montaigne comove...
 Montaigne esqueceu-se (não terá visto)...
 Sabemos, porém, que não foi bem assim...
 O fim da história é evidente...
 Diz quem viu...
 Anos mais tarde historiadores interpretaram esse fato...
 A interpretação de uma das descendentes de Julieta da Baviera: condessa
 I. – conhecida como “a que quase trai” – é no entanto bem diferente...
 Não se sabe qual a verdade...¹²

É curioso o expediente irônico que utiliza a pessoa inclusiva –*Sabemos, porém, que não foi bem assim...*–, como o apelo à *evidência*, ambos a sugerir nossa ignorância sobre um episódio que se quer parecer *de domínio público*, do qual subitamente não fazemos parte. Isso, somado ao excedente de visão que ultrapassa Montaigne e o desautoriza, ao lado de testemunhos francamente suspeitos, como o da suposta condessa I., dão o tom ladino da narração. Estaria afinal esse narrador fazendo as vezes desse Romeu, a um tempo leviano e desavisado?

Neste ponto é irresistível voltar a Borges, que veio reputar ao seu Pierre Menard um *ethos* bem semelhante ao do narrador de *Histórias Falsas*, sobretudo na perspicácia do leitor criativo (muito longe do limitado Romeu) que ele representa:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva, el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas¹³.

¹¹ *Idem*, p. 14. A fala de Conrado III faz perceber que só se pode desprezar uma heroína (e mártir) que ama servilmente a um facinora. Julieta é alvo do ódio implacável deste imperador recriado, e pelo mesmo motivo se torna risível aos olhos do leitor.

¹² *Idem*, p. 13-14.

¹³ BORGES, *Pierre Menard, autor del Quijote*.

O diálogo constante que se pode ver entre a obra de Gonçalo e a de Borges se deve, em boa parte, a essa atitude ladina de um narrador que adota a ironia como jogo labiríntico, a ironia *humoresque* – aquela que serve mais à confusão deliberada que a Literatura opera sobre o real que à construção de um pensamento filosoficamente articulado. Quando o narrador de Gonçalo conclui o seu conto, com muita graça, que “Não se sabe qual a verdade...”, está a afirmar a falsidade que irremediavelmente há, não só no seu, mas em todo texto narrativo. Vale aqui chamar, mais uma vez, o texto que Maria de Lourdes A. Ferraz, num excerto luminoso que, ao definir a ironia *humoresque*, muito revela do *ethos* autoral que temos aqui observado:

(...) o texto construído com essa ironia [humoresque] se configura como código evanescente e lugar de passagem.

Ao usar esse tipo de ironia, o escritor coloca-se como um habitante de Blablalie, a outra ilha de que fala Guido Almansi, onde o uso da linguagem tinha inicialmente o objetivo de expressar emoções e onde mágicos da palavra começaram a falar mentirosamente desses “sentimentos”. Almansi conclui que somos todos mágicos de Blablalie, sendo os maiores mágicos os poetas, que garantem a prosperidade da literatura exatamente por sua malignidade e ambiguidade, pois é impossível saber se um texto é sério ou paródico, já que o próprio conceito de verdade está nele ausente. Essa ironia deixa assim em dúvida perene aquele leitor que procura definir um sentido final para o texto, obstinando-se em decifrar as suas incongruências, sem atentar para o caráter lúdico, fluido e instável da linguagem que o constitui.

Mas por trás da falsidade declarada da história de Julieta da Baviera (ou será mesmo a história de Romeu, com ela à margem?), e em face da admirável malignidade desse narrador, não seria este conto uma glosa possível (e plausível) da pirologia heraclitiana? Não estaria, na ambiguidade irónica de seu discurso, o mesmo sabor dos enigmas que apeteciam ao antigo filósofo? Não seria a trajetória de Romeu uma alegoria da ação e reação de todo movimento, lição de pura dialética, alheia à moral cristã?

Por outro lado, e pensando agora numa moral sub-reptícia dessa história falsa, não seria Romeu uma prefiguração dos maus leitores do século XX, os que fizeram das teorias darwinistas e da filosofia nietzschiana uma exortação à eugenia e à ascensão dos novos poderes tirânicos – os totalitarismos – e de seus novos “incêndios”, novas crueldades?

De qualquer forma: anverso de Romeu da Baviera, desponta seu narrador em primeiro plano, um homem de três mil anos, leitor suspeito de uma ingênuia hipótese do ocidente.

Referências Bibliográficas

BORGES, J. L., *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 1996.

FERRARI, Osvaldo, *Jorge Luis Borges, En diálogo I*, Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

FERRAZ, Maria de Lourdes A., "Arte & manhas da ironia e do humor", in *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

MONTAGNE, Michel de, *Os Ensaíos*, Livro I. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PLATÃO, *O Banquete*. São Paulo: Difel, 1966.

TAVARES, Gonçalo M., *Histórias Falsas*. Porto: Campo de Letras Editores, 2005.

_____, *Breves Notas sobre as Ligações* (Llansol, Molder e Zambrano). Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.

_____, *Breves Notas sobre o Medo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.

Realidade, ficção e metaficção nas obras *Os Livros que Devoraram o Meu Pai* e *A Mágica e Estranha História de Elias Bonfim* de Afonso Cruz

Anamarija Marinović¹

Introdução

Este artigo pretende analisar os aspectos da realidade, ficção e metaficção na escrita de um autor contemporâneo e ainda relativamente pouco estudado – Afonso Cruz.

O seu romance talvez mais conhecido *Os livros que Devoraram o Meu Pai*², destinado ao público infanto-juvenil. Em Afonso Cruz, a realidade física que rodeia o protagonista ou narrador, apresenta apenas um ponto de partida para outros mundos melhores e diferentes, o da literatura. Um dos pontos menos fortes deste trabalho será a ausência quase absoluta de referências bibliográficas sobre este livro em particular e sobre o seu autor. Isto deve-se ao facto de Afonso Cruz ser um autor ainda muito recente e pouco estudado. A análise desta obra, por isso, representa um grande desafio e atribui-nos uma responsabilidade específica.

Uma primeira leitura de *Os Livros que Devoraram o Meu Pai* possibilitou-nos uma vertente interpretativa que consideramos importante: a partir da realidade quotidiana, geralmente banal, triste ou sem qualquer encanto, o narrador da história começa a sua viagem para o mundo do fantástico, do diferente, do artístico e do ficcional.

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.

² Afonso Cruz, *Os Livros que Devoraram o Meu Pai, a Estranha e Mágica História de Vivaldo Bonfim*, Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

Através das obras conhecidas da ficção (clássicos literários que fazem parte do cânone ocidental) o escritor descobre novas realidades, dialoga com a literatura “consagrada” e expressa a sua opinião sobre a literatura e a pintura, criando uma esfera metaficcional aproximando o leitor da arte de escrever e despertando nele o interesse pela leitura, pela observação e ajudando-o a formar o espírito crítico.

Tentativas de definir os termos “realidade”, “ficção” e “metaficção”

Nesta secção do trabalho procuraremos dar algumas possíveis definições dos termos “realidade”, “ficção” e “metaficção” que nos serão úteis para compreendermos melhor o universo literário de Afonso Cruz, uma vez a sua recriação da ficção tem a ver com a tentativa de modificar os cânones, de explorar os limites das obras e dos “direitos do autor” sobre elas. Ao mencionar os direitos do autor, não nos referimos ao sentido que na modernidade é atribuído a esta expressão, mas literalmente pensamos no poder que um escritor enquanto criador de uma obra tem ou deixa de ter no momento em que a sua criação literária é publicada, lida, criticada e interpretada.

No romance que estamos a analisar, o protagonista e narrador, Elias Bonfim, menino de doze anos, desde a sua realidade, (a casa da avó em que se encontra a biblioteca do pai falecido) aventura-se a partir para o mundo ficcional dos livros, encontrando-se com os protagonistas das obras clássicas, dialogando com eles, fazendo-lhes perguntas e observações. Num contacto próximo e directo com os heróis literários, o rapaz consegue formar a sua própria opinião sobre eles, criando e recriando as suas personalidades. Desta forma, Mr. Hyde, figura sinistra e sombria de autoria de Robert Louis Stevenson, na narrativa de Cruz torna-se num interlocutor amigável e simpático. Raskolnikov, protagonista da célebre obra de Dostoiévski *O Crime e o Castigo*, muitas vezes é referido pelos estudiosos como um exemplo do pecador arrependido, que graças à sua fé em Deus consegue expiar a sua culpa. Porém, na visão de Cruz, este herói literário é encarado como um “monstro”, um banal assassino de série que mata sem dó nem piedade apenas porque sente o prazer no acto de matar. Antes de debatermos a questão sobre os limites da interpretação das obras literárias, e o carácter “intocável” dos “clássicos” da literatura, convém tentarmos dar algumas das possíveis definições dos termos de “realidade”, “ficção” e “metaficção” uma vez que estes são os conceitos-chave deste ensaio.

Em palavras mais simples a realidade costuma definir-se como algo que se opõe ao sonho, à fantasia ou à ficção e pode também relacionar-se com os factos históricos. Nesta definição comum na linguagem quotidiana corre-se o risco de

tentar explicar a realidade partindo do que ela não é, em vez de se lhe atribuírem qualidades que a descrevam desde uma perspectiva afirmativa. Nesta linha de pensamento Élisabeth Clément (*et.al.*, 1994: 329)³. Afirma que, no sentido comum, este conceito poderia ser definido como “conjunto das coisas que são, ou seja uma existência objectiva e constatável. Do ponto de vista da filosofia, esta autora designa a realidade como “o ser verdadeiro das coisas”. Analisando esta tentativa de definição, veremos que como um dos critérios para que algo seja considerado de “realidade” é tida a sua existência objectiva. Mesmo que da perspectiva filosófica os termos “existência” e “objectiva” possam ser questionados, limitar-nos-emos à finalidade deste trabalho, para a qual esta discussão terminológica seria excessiva e procuraremos abordar outras possibilidades de definir a realidade enquanto categoria. José Ferrater Mora (1993:307)⁴ como atributos da realidade refere o “ser”, a “actualidade” e a “existência”, acrescentando que “la realidad es una de las maneras primarias del ser”⁵. Isto é, para este autor, a realidade não se refere tanto a objectos como aos seres, o que poderia implicar uma outra interpretação deste fenómeno, adicionando os problemas da consciência, vontade, sentimentos, a percepção subjectiva do estado das coisas etc. A consideração de cada uma destas instâncias tornaria ainda mais complexa a nossa análise. resumindo, a realidade ao concreto, o palpável, o constatável, o actual, o presente e o verdadeiro.

Curiosamente, nos dicionários de termos literários que temos consultado não encontrámos nenhuma definição satisfatória deste conceito. Se existe uma abordagem deste fenómeno, é bastante escassa e redutora, opondo sempre a realidade e a ficção. Daqui, pode chegar-se à conclusão de que a realidade literária é uma categoria muito específica que está estreitamente relacionada com a ficção e que se submete mais aos critérios da subjectividade, estando por sua vez, inteiramente dependente da criação e da ficção, como também com a imagem e a representação.

No que se refere á ficção, na linguagem falada ela é frequentemente identificada com fantasia, com uma criação artística ou até com mentira, dando-se-lhe na última designação, um aspecto muito depreciativo. Nos dicionários da literatura para esta entrada é quase obrigatório dizer-se que etimologicamente provém do verbo latino *fingere* , que significa “fingir”, mas também, “modelar”, “compor” ou “imaginar”. Deste modo Massaud Moisés (1978: 229)⁶ explica este termo como “sinónimo de imaginação, invenção, núcleo do conceito da literatura”. Quando pretende esclarecer a estreita ligação entre a literatura e a ficção este

³ Élisabeth Clément, *Dicionário Prático de Filosofia*, Lisboa: Terramar, 1994, p. 324.

⁴ José Ferrater Mora, *Dicionário de Filosofia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993, p. 307.

⁵ (Esp.) A realidade é uma das maneiras do ser. (tradução nossa).

⁶ Massaud, Moisés, *Dicionário de Termos Literários*, São Paulo: Editora Cultrix, 1978, p. 229-230.

autor refere-se mais à prosa, como o gênero mais apropriado para a criação da ficção literária. Ao falar acerca da ficção na literatura, muitas vezes ela reduz-se apenas ao domínio do fantástico e do maravilhoso, embora a ficção literária seja muito mais ampla.

De acordo com Tanja Popović (2005)⁷ a ficção é encarada como “prosa literária” (o romance, o conto), a ficção científica popular ou divertida, a prosa artística. Na história da literatura na Sérvia, por ficção entendem-se também os contos de fadas, os romances (poemas lírico-épicas), poemas épicos, obras com elementos fantásticos. No sentido pejorativo, do ponto de vista da teoria literária sérvia, o termo “ficção” também pode identificar-se com a literatura sem qualquer valor estético. No século XX, a ficção considerava-se uma marca distintiva das outras criações literárias ou linguísticas e no início desta época o termo “ficção” usava-se como sinônimo para toda a literatura. Esta investigadora é da opinião que a ficção se caracteriza pela “linguagem emocional” que é diferente da “linguagem referencial”. Por esta terminologia Popović entende a linguagem carregada de símbolos e de significados figurados, que é necessária para a criação literária por oposição à linguagem usada no dia-a-dia, geralmente com os significados denotativos das palavras. No âmbito da ficção, na perspectiva desta autora, na literatura podem entrelaçar-se os acontecimentos, as personagens e cenas fictícias e as posições e opiniões do escritor ou narrador. Embora estejamos a analisar uma obra portuguesa, considerámos pertinente mencionar as afirmações de uma investigadora estrangeira, para verificarmos que até as definições de conceitos da teoria de literatura podem ser culturalmente condicionadas e que podem mudar de significado dependendo das épocas.

Para terminarmos a definição da ficção, referiremos ainda Cuddon (1998: 320)⁸ (1998:320) segundo quem a ficção é “a general form for an imaginative work, usually in prose At any rate does not normally cover poetry and drama. Fiction is now used in general for the novel, the short story, the novella and related genres”⁹. Sendo esta definição a menos depreciativa e a que mais relaciona a ficção e o trabalho da imaginação, sobretudo na literatura, tomá-la-emos como ponto de partida na nossa análise da obra *Os Livros que Devoraram o Meu Pai* de Afonso Cruz.

Concluindo a parte teórica deste ensaio, tentaremos dar uma designação apropriada da “metaficção”, já que ela desempenha um papel importante no romance que pretendemos estudar.

⁷ Tanja, Popović, *Rečnik književnih termina*, Beograd; Logos Art, 2005, p. 219-220.

⁸ J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary terms and Literary Theory*, London: Penguin Books, 1998, p. 319-320.

⁹ (Ing.) uma forma geral para um trabalho imaginativo habitualmente em prosa. Em qualquer caso normalmente não abrange poesia e drama. A ficção é hoje em dia usada para o romance, conto curto, novela e géneros afins (tradução nossa).

Por metaficção literária poder-se-ia entender o uso da temática dos livros para se desenvolver uma nova narrativa a partir dos mesmos livros. Uma outra possibilidade de descodificar este termo seria a exploração e imitação dos mecanismos literários para se abordar um assunto ligado à literatura e para se falar da própria literatura. Por vezes, sob esta designação é entendida também a paródia, que mimetiza conscientemente uma obra conhecida, para se referir a ela ironicamente. A metaficção nem sempre tem essa vertente paródica, porque para se criar um universo metaficcional, basta fazerem-se referências claras e directas para uma obra literária “canónica”, para o seu autor, personagens, ou para a sua intriga, criando a partir destes elementos um novo sistema literário, com novas dimensões interpretativas. Desta forma a metaficção está estreitamente relacionada com a intertextualidade e com uma série de representações e de perspectivas interdisciplinares que abrem sempre novas possibilidades de olhar para uma obra em que a metaficção é usada como um dos elementos de criação. Este mecanismo literário implica um conhecimento vasto dos cânones, da literatura, dos autores e subentende também um jogo intelectual, pretendendo envolver o leitor no próprio processo de criação da obra, podendo por vezes correr também o risco de ser pouco original ou de querer mostrar a demasiada erudição do autor.

Como corrente literária, a metaficção é muitas vezes entendida como uma criação modernista ou pós-modernista, relacionada com a Europa Ocidental e com os Estados Unidos, embora exista também noutras tradições literárias. Entre os autores que propagaram a metaficção destacar-se-iam Vladimir Nabokov, John Hawkes, John Barth e outros, enquanto o próprio termo foi introduzido na teoria literária por William Gass, por analogia com outras designações afins tais como a “metalinguagem”, “metapoesia” etc. Este grupo de autores, embora temática e estilisticamente diferentes, concorda com o papel experimental da escrita. A metaficção, ainda que existisse desde o *D. Quixote* de Cervantes, ou das épocas anteriores, foi introduzida como tendência literária após a Segunda Guerra Mundial, quando no mundo inteiro se sentia uma ausência de segurança e de firmeza a todos os níveis e como consequência disso repensaram-se os conceitos, das fronteiras, das identidades, dos cânones. No domínio da literatura a estas categorias poder-se-ia acrescentar o questionamento da originalidade e da importância do autor. Os autores e obras “consagradas” já deixam de ter o seu estatuto “intocável” e os autores modernos e pós-modernos consideram legítimo não apenas inspirarem-se nas fontes conhecidas como também criarem-nas e recriarem-nas constantemente de formas diferentes, dialogando com as obras e autores “clássicos” e colocando as novas obras no pé de igualdade com as já consideradas de elevado valor estético.

Com a metaficção, o leitor é obrigado a estar sempre atento, a estudar, a recordar e reler as obras que se mencionem ou às que se faz a alusão, enriquecendo deste modo a sua cultura e os seus conhecimentos, desenvolvendo o gosto pela leitura e pela interpretação, tendo a possibilidade de conhecer em simultâneo duas obras, a original e a recriada de forma mais moderna.

Sendo Afonso Cruz um autor contemporâneo e jovem, não é de estranhar que seja familiarizado com toda a tradição metaficcional usada nas literaturas orientais. Consideramos curioso e interessante o facto de este escritor recorrer ao mecanismo da metaficção numa obra destinada principalmente ao público infanto-juvenil. Esta estratégia é usada propositadamente, para se cativar a atenção dos leitores mais novos e para se despertar neles o interesse por outras línguas, culturas e literaturas, mostrando apenas uma pequena parte do cânone literário ocidental e convidando-o a participar mais activamente na descoberta da leitura, das possibilidades interpretativas que estas grandes obras oferecem e na descoberta de si próprios e do rico universo psicológico e emocional que escondem em si

Realidade, ficção e metaficção nas obras *Os Livros que Devoraram o Meu Pai* de Afonso Cruz

Nesta parte do nosso trabalho, dedicar-nos-emos mais concretamente à análise dos aspectos da realidade, ficção e metaficção na obra que estamos a estudar de forma a vermos como é que estas categorias são encaradas numa obra para crianças e jovens e como é que se abordam os problemas da autoria, do diálogo com a tradição, da alteridade, da criatividade e originalidade.

Neste romance a realidade é encarada como aborrecida e monótona, tanto para Vivaldo Bonfim, funcionário público empregado numa repartição de finanças, como para o seu filho Elias, adolescente de doze anos. A primeira personagem mencionada na história é o pai, leitor ávido que leva os seus livros preferidos para o seu local de trabalho, tentando preencher as longas horas no seu emprego rotineiro que pelos vistos não o deixa feliz e realizado. A realidade no seu emprego limita-se às tarefas administrativas da área dos impostos e a funções desinteressantes e bastante repetitivas

A imagem de um escriturário ou funcionário público empregado nas finanças ou noutra sítio relacionado com papéis, cálculos e números pode entender-se como uma representação estereotipada do homem pequeno reduzido à insignificância na grande engrenagem do sistema do Estado. A função pública, desde a obra *O Processo* de Franz Kafka é vista como uma maquinaria forte que esmaga o homem e que lhe retira qualquer marca individual e qualquer elemento da personalidade. Estas profissões são geralmente encaradas como trabalhos de

que não se gosta à partida e que têm que se desempenhar apenas para garantir a sobrevivência no dia-a-dia. Ainda que não saibamos nada acerca de Vivaldo Bonfim, da sua situação económica, do seu percurso profissional nem da sua escolarização, o facto de levar livros para a sua repartição de finanças, ajuda-nos a perceber que se trata de uma pessoa que tem um emprego medíocre, a que deve dar um sentido superior. Para esta personagem, o sentido encontra-se na leitura obsessiva de obras clássicas do cânone literário ocidental, sendo o seu livro preferido *A Ilha do Dr. Moreau*. Foi precisamente este livro que o “devorou”, incorporando-o em si e não permitindo que voltasse à realidade.

Se prestarmos atenção à causa da sua morte, que, de acordo com o relatório oficial dos médicos foi o enfarte, dir-se-ia que essa morte é muito banal e que de certa forma corresponde à vida insignificante de um funcionário público de classe média. Fora das descrições do seu dia-a-dia no trabalho, nada se sabe sobre a vida privada desta personagem: como era o seu relacionamento com a esposa, se tinha amigos ou algum outro passatempo além da leitura, o que reduz ainda mais a sua personalidade a uma visão demasiado linear de um homem sufocado pela monotonia das obrigações diárias.

Se, porém analisarmos um pouco o seu nome e apelido, Vivaldo Bonfim, veremos que o seu nome próprio tem a ver com o verbo “viver” e o seu apelido é de facto o sintagma “bom fim”. Daqui pode-se chegar à conclusão de que esta personagem viveu para a literatura e que a ideia de ser “devorado” pelo seu livro preferido representa o fim merecido e bom de um leitor apaixonado pelas letras e um bom conhecedor dos autores e obras conceituados.

Se a sua personagem tivesse sido aprofundada um pouco mais, o leitor poderia entender melhor quais eram os motivos, além da monotonia e a rotina do seu emprego que o levaram a escolher especificamente *A Ilha de Dr. Moreau* como seu livro favorito, uma vez que se trata de um cientista bizarro que foi deportado para uma ilha isolada para não poder levar a cabo os seus experimentos, nomeadamente a “visissecção” dos animais.

Embora o seu filho tente explicar os gostos do pai através das suas próprias leituras das obras que o fascinavam, nós enquanto leitores não conseguimos reconstruir a personalidade de Vivaldo Bonfim apenas a partir de dados escassos que nos são oferecidos ao longo da história.

Na figura do filho Elias vemos também elementos de uma realidade insatisfatória: é órfão do pai, vive uma vida igual a muitos outros rapazes da sua idade: vai à escola, estuda, e tem os seus momentos de descanso. Tem uma mãe, acerca da qual na obra pouco se sabe, a não ser que não lhe agrada a leitura excessiva que o filho pratica e que é muito rigorosa com o horário do jantar.

Sem sequer procurar estabelecer uma relação próxima com a mãe, Elias tenta conhecer melhor o pai falecido. Não realiza esta ideia através da comu-

nicação com a mãe e a avó, através das memórias que elas poderiam guardar, mas através dos livros que faziam parte importante da vida de Vivaldo Bonfim.

Tal como os livros são objectos que se tornam quase vivos nas mãos de Elias, a avó, que está fisicamente presente na vida do menino serve quase como um instrumento que lhe possibilita estar perto do mundo da ficção. Enquanto mastiga os s bolos secos e bebe o leite que a avó lhe oferece na hora do lanche, o protagonista nunca comunica demasiado com ela, não se interessa por ela e pela sua vida, não se mostra demasiado carinhoso com ela. Terminando rápido o seu lanche, o menino está ansioso por se encontrar a sós com o mundo imaginário que lhe brinda a ficção que está à sua espera na biblioteca do pai.

A avó, na perspectiva do neto, leitor insaciável, começa a parecer-se com uma personagem literária: em muitas histórias para crianças, nomeadamente em *A Capuchinho Vermelho*, a avó tem a pele com muitas rugas e usa óculos. A avó de Elias é reduzida a esta descrição, assemelhando-se mais com uma imagem estereotipada do que com uma familiar que existe na realidade. É curioso o pormenor que todas as personagens femininas que se mencionam ao longo do livro têm na sua casa um sofá às riscas e sentam-se nele da mesma forma que a sua avó. Nesta tendência não se nota a ideia de o menino se aproximar mais da avó. O sofá e a forma de as heroínas literárias se sentarem podem servir apenas como um fio condutor que une os mundos da realidade e da ficção, transformando talvez a casa da avó num possível cenário de inúmeras aventuras ficcionais em que este rapaz participa.

Na sua realidade Elias Bonfim não tem irmãos nem muitos amigos. A única vez que se mencionam os seus primos é na sua festa de aniversário, e esta imagem é introduzida no corpo da história apenas para o leitor ter a ideia de um evento parecido com tantos outros aniversários de crianças da sua idade. Os tios e tias, primos e outros convidados estão presentes na sua festa para lhe cantarem os parabéns, tirem fotografias e para partirem o seu bolo, que é o habitual nestas circunstâncias. No resto do romance nenhum familiar dos presentes na sua festa se volta a mencionar, o que implica a ideia de que o menino se sente muito só. Esta poderia ser uma das razões de se refugiar nos livros, que para ele são muito mais do que um mero instrumento para conhecer o pai falecido.

Na sua escola, Elias é um bom aluno, que graças à leitura começa a ser mais aplicado, melhora as notas e cumpre com as suas obrigações. Estes hábitos ajudam-no a aliviar os castigos que a mãe lhe impõe, mas pela sua forma de pensar e de se expressar não parece revelar qualidades extraordinárias, que o destacassem entre as outras crianças.

De entre os seus amigos destacam-se o Bombo, um menino obeso, mas simpático, humilde e apaixonado pela cultura chinesa, e Beatriz, a menina mais bonita da turma de quem gostam tanto Elias quanto o seu colega da escola. Ao

observarmos todos estes factores, podemos chegar à conclusão de que a realidade que rodeia o protagonista não se diferencia muito da realidade quotidiana de qualquer outra criança da sua idade. Não se conformando com esta situação, Elias Bonfim sente que ela deve ser substituída por algo mais interessante e atraente. É justamente isso que os livros do pai lhe proporcionam.

Na vida real, Elias por vezes revela características bastante negativas de personalidade: com uma clara consciência sobre o que está a fazer, omite a verdade ao seu amigo Bombo, supostamente para não o desiludir, chegando a humilhá-lo na presença da menina de quem os dois gostam, e sendo o responsável directo da sua morte trágica.

A ideia inicial do autor certamente foi a de promover a leitura junto do público infante-juvenil, convidando-o a aventurar-se e ir à descoberta de muitas “escadas e escadarias” e níveis interpretativos das obras literárias clássicas. Permanecer “no rés-do-chão”, como refere o próprio escritor, significa permanecer superficial, não desenvolver a curiosidade, não reflectir sobre a problemática que o livro expõe. Depois de uma leitura mais atenta da obra, vê-se, porém, que Elias Bonfim consegue dialogar e identificar-se mais com as personagens dos anti-heróis que protagonizam os romances que lê. Deste modo, torna-se evidente a sua tendência latente para explorar o lado obscuro da alma humana. Após ler a parte final em que o protagonista não suporta a indiferença da menina por quem se apaixonou, levando o seu melhor amigo a cometer o suicídio, o leitor deste romance poder-se-ia perguntar sobre os eventuais efeitos nocivos da leitura precoce das obras não apropriadas para crianças. Pelo desfecho da acção no romance, uma conclusão demasiado precipitada poderia ser que a leitura dos clássicos desperta os impulsos mais sombrios nas pessoas, o que certamente não foi a intenção principal do autor. O final trágico de um dos intervenientes neste romance e a reflexão tardia do protagonista sobre o assunto talvez pretendessem transmitir a ideia de que a literatura, e particularmente a “consagrada” pela crítica serve para ajudar as pessoas a lidarem com a problemática da morte, da culpa, dos problemas da psique humana, do valor do indivíduo e da sua posição no mundo. Estas ideias, ao que parece foram incutidas aos leitores de uma forma pouco convincente, fazendo com que aparentemente triunfasse o mal. A responsabilidade directa pela morte de uma criança é camuflada por uma pálida reflexão filosófica no fim da obra, que parece mais uma tentativa de autojustificação do que propriamente de arrependimento, que se reduz a uma frase estereotipada que nem todas as coisas se sabem no momento certo. Um final assim poderia legitimamente questionar os valores com que as crianças crescem e que lhes são transmitidos na realidade em que vivem e na ficção que lêem, porém esta discussão ultrapassaria largamente os objectivos do ensaio que estamos a elaborar.

Elias Bonfim não tenta reconstruir o passado do seu pai através de nenhuma história infanto-juvenil, nenhum conto de fadas, nenhuma lenda, mito, conto tradicional ou qualquer outra obra literária que poderia ter marcado profundamente a infância do pai e a sua própria.

Começando a ler logo livros destinados ao público adulto, por um lado Elias pretende marcar a sua transição da infância para o mundo das pessoas crescidas, e por outro tenciona identificar-se na maior medida possível com o pai enquanto figura adulta. O amadurecimento forçado e precoce deste menino deve-se ao facto de ter crescido sem a presença paterna, o seu afecto e preocupação. Elias encontra nos livros do pai os modelos e exemplos de comportamento que lhe oferecem as personagens negativas e esta talvez seja uma forma de denunciar as injustiças que acontecem na vida real (nomeadamente a morte do pai). Uma outra interpretação possível desta constante na obra poderia ser uma maneira de o protagonista procurar identificar-se com os fortes, os poderosos, as personagens envolvidas de uma aura misteriosa e obscura, que justamente por isso se lhe apresentam como atraentes e interessantes.

Agora levanta-se a questão sobre o eventual “perigo” dos livros para adultos por parte das crianças e pode afirmar-se que se uma obra é lida sem ser acompanhada de uma reflexão ou interpretação feita a partir dos factos que se mencionam no livro, o leitor corre o risco não apenas de não a entender, como também de a interpretar demasiado livremente. As leituras cuja compreensão não se cinge ao conteúdo da obra permitem que se criem ideias que inicialmente não faziam parte do corpo do próprio texto. Desta forma, Umberto Eco na sua célebre *Obra Aberta*¹⁰, defende a posição das várias possibilidades interpretativas de cada livro, chamando a atenção para o facto de o público ter que se limitar ao que está escrito pelo autor, não podendo interpretar uma obra a partir daquilo que não existe no texto que se analisa.

No caso de *Os Livros que Devoraram o Meu Pai*, a demasiada apropriação da ficção e a criação de uma metaficção particular afastará Elias Bonfim não apenas da sua realidade quotidiana, como também da “realidade” das intrigas e história originais dos romances que lê.

Graças à ficção, o protagonista e narrador desta grande viagem no espaço e tempo através da literatura consegue ter um cão, viajar a Vladivostok, conhecer a língua russa, tomar um chá com Robert Louis Stevenson, dialogar com as personagens que fascinavam ou repugnavam o seu pai, permitindo-lhe também tecer um universo metafictional peculiar que lhe possibilita criar a sua própria opinião sobre as obras “consagradas” que fazem parte do cânone ocidental.

Devido ao seu gosto pela leitura e pela ficção, o protagonista consegue identificar a menina por quem está apaixonado, e cujo nome é Beatriz, com a homónima

¹⁰ Umberto Eco, *Obra Aberta*, Miraflores: Difel Editores, 2009, 324 p.

amada de Dante, igualando também o Inferno dantesco com o sentimento de indiferença que a sua colega de turma mostra em relação a ele. Nem sequer o excelente domínio da ficção literária lhe facilita a comunicação com a sua amiga predilecta, perdendo na sua presença qualquer ideia de como começar um diálogo e como impressioná-la. Esta situação é muito realista porque as crianças apaixonadas pela primeira vez, por causa da timidez, insegurança ou falta de experiência geralmente não conseguem expressar os seus sentimentos. Por outro lado, a ficção que lê não o ajuda nos aspectos práticos da vida, e este parece ser um dos poucos momentos na história em que a realidade e a ficção parecem ser claramente distinguidas.

É interessante também que Elias não conversa com os seus interlocutores ficcionais sobre as suas emoções por Beatriz, e nos diálogos com eles apenas deseja saber sobre a vida e o percurso do seu pai como leitor. O primeiro amor do protagonista talvez seja um momento demasiado íntimo para ser partilhado com pessoas que não existem na realidade objectiva que o rodeia, ou talvez não seja relevante na procura da verdade sobre o pai falecido. Poder-nos-íamos interrogar acerca dos eventuais conselhos que os intervenientes ficcionais das suas conversas lhe dariam se lhes tivesse revelado a sua paixão pela menina. Isto tornaria muito provavelmente a relação entre a realidade e ficção ainda mais densa e profunda. Já que no romance não se aborda este tema do ponto de vista que nos interessa, todas as possíveis opiniões das personagens literárias (que pertencem ao mundo da ficção) acerca de um assunto da realidade objectiva que rodeia o protagonista caberiam no domínio de meras conjecturas nossas e não nos compete afastarmo-nos demasiado do texto original que estamos a analisar.

O excessivo conhecimento da ficção literária ocidental permite ao Elias Bonfim entrar no mundo das personagens fictícias de tal forma que este parece por vezes mais verdadeiro e real do que o mundo em que vive. Isto dá-lhe um certo direito de reflectir sobre as memórias, o passado e o futuro das personagens dos livros. Dialogando com os protagonistas das obras que mais profundamente marcaram o seu percurso como leitor e como pessoa, o protagonista desta história interroga-se também sobre os direitos do autor sobre a obra que criou, o destino das suas personagens, e chega a entender que “esse Dostoiévski”, como o trata depreciativamente a personagem Raskolnikov, já não tem poder sobre a sua obra, porque ela continuou a viver ao longo dos séculos e de muitas leituras, ganhando novas formas e possibilidades interpretativas.

Na sua nova vida que Elias lhe atribui na sua leitura das obras que marcaram o pai, Mr. Hyde é educado e não inspira medo e Raskolnikov é a encarnação do mal em que não se nota qualquer arrependimento pelos seus actos, tornando-se perante Elias e todos os leitores do romance numa pessoa desequilibrada e transtornada, para quem matar não é mais do que uma válvula de escape, que de

certa forma o salva da sua realidade miserável e banal em que ninguém o ama ou aceita tal como é.

Um fio condutor que une a realidade, a ficção e a metaficção neste romance e estabelece uma relação entre Elias e o seu pai enquanto leitores das mesmas obras é a pergunta que todas as personagens que encontra ao longo das histórias que lê lhe fazem sobre o apelido e o seu comentário que a vida está “cheia de coincidências”. Porém, enquanto parece que todas estas personagens se alegram do encontro com Elias, não revelam ter muito boas memórias do seu pai, o que nos ajuda a imaginarmos Vivaldo Bonfim como um leitor talvez demasiado obsessivo, de quem os habitantes do mundo ficcional certamente não devem gostar demasiado. Com esta ligeira diferença com que as personagens literárias aceitam e apreciam o pai e o filho sugere-se-nos que até os elementos da esfera da ficção e metaficção têm uma vida própria, uma independência completa do seu autor e da forma em que foram criados. Nas conversas com Elias os protagonistas dos romances não se servem das citações de frases que os seus criadores lhes atribuem, têm uma linguagem própria, próxima da de Elias, dialogam com ele em pé de igualdade e parecem seres vivos e não apenas invenções livrescas que fazem parte da história da literatura e da biblioteca do seu pai.

Não podemos deixar de apontar para uma discrepância entre a realidade e a ficção na construção da personagem de Elias Bonfim: se pressupomos que quem é um leitor ávido e um bom entendedor dos grandes clássicos literários teria um vocabulário rico e um espírito crítico desenvolvido, essas não são propriamente as características pelas quais esta personagem se diferencia das outras crianças da sua idade. O seu vocabulário reduz-se a frases banais e a um estilo demasiado informal (“Não digas disparates, ó Bombo”) ou uma escolha não demasiado bem pensada de palavras (“Humilhei-o com palavras humilhantes”¹¹, “li livros, livros e mais livros”¹²). As comparações, metáforas ou ideias que esta personagem usa ou são demasiado gastas, ou parecem inapropriadas às situações, pretendendo ser originais apesar de tudo. Desta forma, quando refere que estava a “nadar no ventre materno como a roupa na máquina de lavar”, ou que a menina de quem gosta passou por ele “como por uma porta giratória” a sua capacidade de expressão verbal mais se adequa a um adolescente com escassos conhecimentos de literatura e a um aluno medíocre do que a um leitor cuidadoso que presta atenção até às anotações a lápis que o seu pai tinha feito nas margens dos livros e de alguém capaz de dialogar em pé de igualdade até com as personagens literárias mais complexas.

Na análise da realidade, ficção e metaficção vale salientar que neste romance existem dois pólos do relacionamento com estas categorias: o observado pelo

¹¹ Cruz, *op. cit.*, p. 113.

¹² *Idem*, p. 11.

prisma do cânone literário ocidental, representado por Elias, e o mundo visto da perspectiva da literatura oriental, defendida pelo Bombo. Este menino de aspecto físico feio e de carácter silencioso, não tem muitos amigos, é ridicularizado e humilhado pelos colegas de turma, também encontra uma sublimação para a realidade que o sufoca nas narrativas que lê. Este menino refugia-se na leitura das histórias e lendas chinesas. Na sua paixão pela cultura da China, o Bombo reconhece ter-se “perdido” no Império do Meio, identificando-se profundamente com os valores e filosofia dessa época e espaço cultural. De acordo com as suas leituras e ideias, este rapaz aprende a suportar as humilhações com um sorriso, a não reagir à violência, a defender-se das ofensas tranquilidade e paciência, mostrando da sua forma silenciosa uma sabedoria acumulada. Esta inteligência sofisticada diferencia-se da do seu amigo Elias, que por vezes, aparenta mostrar demasiado a sua erudição livresca.

Na realidade em que o Bombo vive, existem duas pessoas importantes para ele: o protagonista desta história, e a Beatriz, menina que está interessada nas suas histórias e que se apaixona por ele apesar da sua obesidade e cabelo oleoso. Enquanto Elias nem sempre é um amigo sincero, em determinados momentos não entende a sua paixão pelo Oriente e limita-se a fazê-lo recordar que ele não é chinês e que não deveria ler livros chineses, Beatriz é aquela que entre a demasiada leitura e a simplicidade e simpatia, opta pelas características do Bombo, dando-lhe o primeiro beijo, que o faz “flutuar” de felicidade e paz interior.

Partindo do material de textos chineses “verdadeiros”, este menino também cria e recria histórias, cujas personagens são Lao Tsé, os anciãos sábios, os imperadores, os camponeses. Através da forma em que o Bombo apresenta estas narrativas, elas, também conseguem captar a atenção do leitor, tornar-se próximas e acessíveis e, são usadas para ensinarem valores tais como a paciência, a sabedoria, a tolerância, o pacifismo e a resignação com fenómenos inevitáveis ou inalteráveis..

Embora não pareça tão directa como no caso de Elias, a relação do Bombo com a ficção chinesa e a possibilidade de criar um mundo metafictional revela-se como muito mais genuína, porque esta personagem aplica na sua vida os princípios da filosofia chinesa, identificando-se completamente com a História deste país e provocando no leitor um verdadeiro sentimento de comoção perante a sua morte precoce. A imagem do menino rejeitado e escarnecido que até no momento do seu velório parece absorvido por uma paz profunda, sublime e digna, igual a algum sábio oriental devolve-o ao mundo perfeito da ficção e metaficção ao qual aparentemente pertence mais do que a uma realidade sufocante e insatisfatória

No caso do pai de Elias, o verbo “devorar” está estreitamente ligado à sua morte. Sendo um leitor que lia com grande paixão e prazer, a quantidade de

livros que tinha “devorado” provocou o seu enfarte. A morte do Bombo está também estreitamente relacionada com este verbo. Do mesmo modo em que este menino na sua solidão se dedicava a “devorar” histórias chinesas, saboreando o mundo da ficção e metaficção que elas escondiam, na realidade a sua morte física deve-se ao facto de ter ingerido demasiados pastéis de nata e de não ter recebido a sua dose de insulina. O que restou destas duas personagens não é nem a realidade física e constatável, nem a ficção que liam no seu dia-a-dia, mas a memória que o protagonista guarda deles, construindo uma espécie de metaficção que mereceu ser transferida para esta “estranha e mágica história” que é prova de que “o homem não é feito de ossos e de a-dê-enes mas de histórias.”¹³

Conclusões

Ao longo deste trabalho foram discutidos aspectos da realidade, ficção e metaficção numa das obras mais representativas de Afonso Cruz e foram debatidos um pouco os problemas da autoria, da independência e transtemporalidade de uma obra literária e das suas personagens, tal como os direitos do leitor de interferir na estrutura e na interpretação destas obras. Indirectamente foi colocada a questão do cânone literário e da sua natureza “intocável”, que nos tempos pós-modernos este conceito torna-se cada vez mais flexível e sujeito ao diálogo com outros textos e proporcionando perspectivas intertextuais de interpretação e compreensão.

Através de uma narrativa infanto-juvenil e a problematização da realidade, ficção e metaficção foram colocadas questões dos valores humanos, da morte, do crescimento e do papel da literatura na educação das crianças e chegou-se à conclusão de que a leitura bem escolhida e também propriamente interpretada não é apenas um recurso útil no processo da aprendizagem como também ensina valores importantes para a vida, tais como a aceitação do *Outro*, a tolerância, a paciência e o autoconhecimento.

¹³ *Idem*, p. 124.

A ânsia de novas conexões e a violência da incorruptibilidade: a poesia de Rui Costa¹

Margarida Vale de Gato²

Nascido no Porto em 1972, Rui Costa ganhou o Prémio Quasi / Daniel Faria em 2005 com o livro de estreia *A Nuvem Prateada das Pessoas Graves*. Venceu o Prémio Albufeira de Romance em 2007 com *A Resistência dos Materiais* (publicado em 2009 pela Exodus). Em 2009 lançou dois livros de poesia – *O Pequeno-Almoço de Carla Bruni / El Desayuno de Carla Bruni* e *As Limitações do Amor são Infinitas*. Publicou traduções e participou em diversas revistas e antologias, tendo co-organizado a *Primeira Antologia de Micro-Ficção Portuguesa* (Exodus, 2009). Dedicou-se ao texto dramático e co-escreveu *Desligar e Voltar a Ligar* para o Festival Panos da Culturgest em 2011. No início de 2012 ofereceu-nos *Breve Ensaio sobre a Potência (Língua Morta)*.

Ser-me-ia impossível fazer uma crítica objectiva à poesia de Rui Costa, retalhar-lhe as expressões e deixá-las no mesmo sítio. Saiba-se que eu e o Rui Costa fomos amigos e escrevemos juntos. Conhecemo-nos pouco depois de ele ser prémio Daniel Faria, em 2005, e eu pasmara então com aforismos, metáforas a descarnar a linguagem para chegar a um âmago, posto que sempre mutável, em revolta e ironia face às limitações do ser orgânico: “queremos eternidade / e o mais que cabemos / é rodar nesta corola”. Vêm estes versos na p. 10 de *A Nuvem Prateada das Pessoas Graves*, num poema chamado “Branco”, sendo que dezasseis páginas à frente tropeçamos mesmo num “Poema Branco”, só com título

¹ Este ensaio foi condensado e alterado a partir do anterior “Notas para a poesia de Rui Costa (1972-2012), que entrou antes de mim nos jogos” publicado na *Colóquio/Letras*, n.º 187 (2014): 206-218.

² Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Anglisticos.

e todo um espaço vazio em baixo. Julgo subjazer a tais exercícios a aceitação temporária da impotência face ao ímpeto de discorrer pelas sinapses alternativas das coisas em existência, e julgo que a vontade de despir pelo menos alguns versos até ficarem brancos é correlata de um compromisso obsessivo com as consequências de um pensamento. Nos vários assuntos e ramos de saber tomados por objeto por Rui Costa, ganha alguma preponderância um jogo em que a imaginação segue um discurso positivista para o desorientar, paralelo ao ímpeto de desarranjar o corpo sem órgãos até à inteligência (compreensão) do animal³, ao mesmo tempo que se compadece das manhas e dos pactos estabelecidos entre os homens para prosperarem. A corrosão do pensamento institucional, vigilante, e o *reductio ad absurdum* da argumentação de linearidade causal – “Parto sempre aos esses, para despistar os polícias”⁴ – percorre a sua obra.

É importante realçar a complementaridade da obra em prosa (os romances, os contos, a micro-ficção) e dramática de Rui Costa, géneros que não tomou nunca como estanques à transfusão de sangues da poesia, mas neste ensaio será sobretudo à última que me aterei, na tentativa de delinear algumas pistas de leitura para a poética do autor, sem dúvida merecedora de estudo mais aprofundado.

1. Abordar “os assuntos pelo lado menos visível” e a luta contra a coerência

A expressão entre aspas é de Fernando Esteves Pinto, num número especial de homenagem da revista *Sulscrito*⁵. O ataque aos objetos por ângulos inesperados integrava, nas palavras do próprio Rui, uma demanda por “atos possíveis esquecidos”, conforme me explicou em correspondência quando estávamos a escrever a peça *Desligar e Voltar a Ligar*, e tínhamos chegado a uma situação em que as personagens haviam conseguido, virtualmente, desligar os atalhos para as conexões e informações conhecidas do mundo. A mim apoquentava-me como agora refazer, mas ele tinha outra chave de transformação:

por exemplo, eu às vezes tenho uma torrada grande na mão, com muita manteiga, ainda quente, e apetece-me pressioná-la contra a cara e ficar assim durante alguns minutos, enquanto a outra pessoa vai tomando o café com

³ Tantas vezes, na nossa correspondência, eu e Rui Costa tateámos a equação inversa estabelecida por Deleuze e Guattari, em *Capitalisme et Schizophrénie: Mille Plateaux* (Paris: Minuit, 1980, esp. p. 205-234), entre a precariedade animal do primitivo xamã e o sonho do super-homem comandado pela máquina desejante do rosto alter(n)ável, ou o corolário do corpo sem órgãos.

⁴ Resposta à pergunta “Como partes para o poema?” in “Rui Costa – Entrevista por Fernando Esteves Pinto”, *Sulscrito: revista de literatura (Rui Costa: tão nome de tudo)*, 4, 2012, p. 70.

⁵ Fernando Esteves Pinto, “Circunstância e Comunicação”, *Sulscrito: revista de literatura (Rui Costa: tão nome de tudo)*, 4, 2012, p. 44.

leite. pra mim, ficção científica é isto. recuperar, aproveitar, experimentar pela primeira vez, os actos possíveis negligenciados (negligenciados porque a torrada é para comer, e comemos porque a seguir vamos sair pra trabalhar, etc.) (...) os actos possíveis esquecidos (esquecidos desde o início do mundo, as pessoas nunca esfregaram a torrada com manteiga na cara; *não o fazer, nunca o fazer, é que é estranho*). ou seja, *este mundo é que é estranho* [alice ou este mundo é que é estranho], não o que tenha camarões e chuveiros em posições diferentes. a minha ficção científica não se apoquentava com naves e lasers, porque no pequeno-almoço já há que chegue⁶.

Daqui uma explicação possível para o título semi-irónico *O Pequeno Almoço de Carla Bruni*. No poema “Senhora de Londres Escolhendo Limões” o fruto é imaginado a um sol sem sede. Com um misto de evocação religiosa (validada no contexto destes versos, creio, pelo étimo de religação das coisas) e pictórica no seu título, descreve-se o banal acto da compra de limões a um vendedor de rua. O poeta observador começa, porém, por defraudar as expectativas do quadro, “Não, nem todo o limão é amarelo”, prossequindo na sugestão do que pode acontecer “quando a sede não é muita” (metáfora da disponibilidade), e se atende ao mais recôndito:

um do fundo é erguido à altura do olhar e então,
por mágica rotação da sorte que nos astros se reflète,
encontra uma outra luz na mão que o recebe e deposita
em morada assaz prosaica e de plástico. Na vida,
a caminho do futuro que ele nunca saberá onde fica,
o limão continuará a ser inteiro
e o seu sumo continuará a ser sumo,
pela mesma sábia razão por que a história dos homens
é sempre muito maior do que eles. (*O Pequeno Almoço*, 8)

O encontro entre o limão do fundo e a “outra luz” da mão estabelece o momento epifânico onde se poderia instaurar a possibilidade esquecida. O mundo suspende-se, eleva-se, e expandem-se relações, desequilibra-se ligeiramente, um balouço que reactiva circulações entre a matéria e a metafísica: “pequeno deus / aos tombos do céu de um pensamento manual e / exigente” (*idem*). Uma possibilidade alternativa paira em potência, mesmo que de seguida a vontade determine o plausível; houve, porém, um momento, em que se poderia alterar não a coisa (que há-de permanecer inteira no futuro, julgo, precisamente por não saber pensá-lo), mas o sujeito na relação que com ela mantém. Isto parece-me importante. Já houve críticos que apontaram, na poesia de Rui Costa, “que as coisas têm mais protagonismo do que o próprio ser humano”⁷ ou que há nela

⁶ Rui Costa em email de 03/07/2010.

⁷ Fernando Esteves Pinto, *ibid.*, p. 44.

um esforço “para que o olhar poético não se distraia com o humano, com a sua beleza aparente e ilusória”⁸. Porém, só o sujeito tem a faculdade de desregular a sintaxe para relacionar de outro modo, praticar a “mecânica infusa” que é o repto de uma sequência poética ainda inédita, “A Boneca Visita o Mosteiro”. Nesta, o sujeito pretende substituir-se a Deus na manobra de títeres, procurando orgânicas reorientações: “Podia especificar: caixa torácica / equilibrada pela contracção do ar, / ciclone de mamas e um pênis em forma / de matrioska (russa) começando por dentro. / Um gajo começa a respirar / com um pulmão e acaba a concordar / com a membrana das árvores.” O poeta preza patentemente o virulento sobre a compostura, sobre qualquer composição do belo e da coerência, daí que a alegoria se apresente corrompida pela ironia:

Há poetas azuis que julgam que a
coerência é um pardal azul (da goela
até aos pés). Normalmente limpam os óculos
com coerência, em vez de com (enfim)
e depois vêem o mesmo pardal, a todas
as horas do dia e da noite, sentado azul-
mente sobre o seu nariz azul. (*O Pequeno-Almoço*, 12)

2. A transformação do sujeito pela fluxo (poético)

Em contradição aparente com o que acima afirmei – na poesia de Rui Costa as coisas parecem valorizadas sobre o humano, mas só o humano consegue pôr as coisas fora do lugar – este tópico tem a pertinência de reconhecer que na sua poesia o sujeito tem pouca importância pela vida individual que leva. “Por favor, pago-te o café. Não me contes a história da tua vida”, remata friamente o poema em prosa “Kosher” (*O Pequeno-Almoço*, 50). Já o denso “Autobiografia” instaura desde o primeiro verso a negativa, o despojamento, a vontade, e a performatividade (na consciência de que o sujeito só existe visto pelo outro). Abre com “não preciso, mas tu sabes como eu sou”, afirmando uma constante capacidade de reinvenção de si e apesar de si, deixando ao outro o conhecimento (estrutura paralelística, “tu bem sabes”) e ao sujeito uma experiência em segunda mão em que o enunciado poético torna possível o transporte: “as pessoas quando acordam são outras, já sabias, / (...) / (...) tu entraste / antes de mim nos jogos, o enxofre da música e o lago / (...) / tu bem sabes” (*A Nuvem*, 35). O sujeito só existe, diz-nos o/a imparável “Music Box”, enquanto “trans-/montante”, entregue ao fluxo e ao ritmo que propicia a destruição da narrativa, feita por dentro e

⁸ Maria João Cantinho, “Prefácio”, *Sulscrito: revista de literatura* (Rui Costa: tão nome de tudo), 4, 2012, p. 8.

por fora da linguagem; mais do que nos limites desta, dir-se-ia uma constante intermitência entre o estrangeiro como veículo alienante e a introspeção, através de (co)notações geralmente bruscas e velozes, deslocando(-se) ao arrepio do coração musical das palavras:

I am the albino-branco, the guerra,
voraz, peixe, tansmontana da
war. Os sinais de música (musical
sounds) reproduzem o batimento
do coração e o movimento do coração
reproduz o gotejar do peixe, trans-
montante, veloz. Eu sei que há um
fascínio pelos pretos mas eles são
imberbes e têm lanças aguçadas (...) (*O Pequeno-Almoço*, 58).

As causas da história, e as suas conjunções, são preteridas em favor da associação de fenómenos e suas adversativas, do desconcerto capaz de provocar, fazendo da metáfora um processo de constante transferência e da linguagem referencial uma alavanca: “Tratar a metáfora de uma forma metabólica, como se fosse um bicho, e as coisas mais concretas (como os limões e as pataniscas de bacalhau) como se fossem carburadores universais.”⁹

3. A luz, a matéria-tempo, o futuro dos corpos – em potência

São estes temas tratados com maior interligação no último livro de poesia de Rui Costa, conjunto de poemas que desde logo assinala o vigor do hibridismo ao intitular-se *Breve Ensaio sobre a Potência*. Na parte numerada de “7”, de um conjunto de 31 poemas com sete versos cada, lê-se: “uma luz breve / irrompe dos mais negros flancos” (11). Na sequência, o n.º 8 apresenta “um homem que pede por nascer” (12). Dar à luz é um processo que pede a sabedoria das entranhas, da física e da fisicalidade. Que a potência implique rarefação disto¹⁰, ou que o material, por assim dizer, seja quer actualização quer depuração do impalpável, é algo que intrigava Rui Costa enquanto artista, mas com que dificilmente se conformava. Desencantava-o a ideia de que a potência, de onde nasce a possibilidade do que pode ser novo, satisfizesse uma espécie de perverso

⁹ “Rui Costa – Entrevista por Fernandes Esteves Pinto”, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰ Na sua excelente recensão a este livro, Rui Lage oferece-nos duas definições complementares de potência, a física (“a potência é energia dividida pelo tempo”) e a aristotélica (“capacidade de uma coisa se transformar em outra, porque não pode permanecer indefinidamente constante”) – Rui Lage, “Breve Ensaio sobre *Breve Ensaio sobre a Potência*, de Rui Costa”, *Golpe d’Asa*, 2, encarte “21.03.12”, p. 32 e 33, respectivamente.

ciclo que requeria o desejo, os produtos e o consumo de um corpo virtualmente insatisfeito – como julgo depreender de duas suas correspondência sucessivas:

o grande problema-maravilha hoje é o nojo deste corpo.
 Não consideramos a ética (a correcção do mundo) possível com este corpo e já começámos a mudá-lo. O humanismo do terceiro milénio depende sofredamente da criação de um novo corpo. Com este corpo somos maus e já nem sequer conseguimos ter prazer. (...) A moça que quer ser estranha procura *consumir* cursos e livros de comida macrobiótica e origami e cultura do Nepal (...) ela continua a procurar novos *produtos*.
 – a quase-novidade tem a ver com a forma como o virtual se actualiza entre os seres vivos: os seres vivos começam a *desejar* coisas novas (neste caso um corpo novo) com mais intensidade na altura em que as coisas novas começam a dar sinais de possibilidade (é a análise que eu faço)¹¹.

Em *Breve Ensaio sobre a Potência* projecta-se uma cosmogonia que, passando da luz ao líquido, ao vegetal e ao tal homem que nasce e se apercebe da sua família e do uso das ferramentas, atinge um impasse quando esse homem se investe de uma conclusão: “só há uma forma de compreender o / mundo, penso, é ser dono dos homens / ou escravo de mim” (14). A partir daí cresce o medo do animal (“os olhos do lobo muito perto e só / conseguiram matá-los à distância”, 17), a identificação do inimigo, “o cheiro da vitória” (18), a “troca no mercado” (21), as cidades que abafam os “nómadas sedentos, bisontes de luz” (22), a invenção de Deus “à imagem do homem / que o cria” (23), os bancos “mediadores do infinito” que induzem a abdicação do presente (25), desembocando em constante atividade imatura e sôfrega, onde transparece um mal-direcionado uso da transformação que permite a potência: “E já não haver lugar para as imagens. / Eu sei que cabe tudo em disco externo, / mas foi aí que nós perdemos a cabeça. / (...) / Havemos de trocar as nossas memórias, / viver as outras vidas. Que sonho é agora?” (31).

E apesar de tudo, transparece, neste “Breve Ensaio”, quezilento com “a literatura” (“os anjos são recicláveis, e a literatura / controla o tráfego aéreo”, 33), a possibilidade de que essa potência se transforme pela voltagem de uma poesia do retorno inteligente ao selvagem, numa proposta de reunião de comunidade temporária, disposta a contrariar a dissonância da “luz / com pouca treva nas costas da cidade” (31). A penúltima estrofe do livro coloca em alternativa, a par do elogio dos nómadas (espécie mais resistente de mutantes?), a dança tribal na montanha escalada:

Na serra aliamos as tendas, aquecemos
 música. A luz é da tribo, a Grande Pedra

¹¹ Rui Costa, em dois emails de 24/05/2010 (ênfase do autor).

escuta. Somo xamãs foragidos da pele da
Cidade, despidos do Futuro junto ao rio.
Vamos aprender a fabricar-nos alimentos,
esquecer digitalmente o Sucesso, renascer as
mãos na utopia. Neste mundo deus vai dançar. (34)

4. Inconvenção e inconveniência política

Do supra-citado epigrama, “ser dono dos homens / ou escravo de mim” (*Breve Ensaio*, 14), fica clara a inquirição sobre o poder¹², mas não tanto a busca da liberdade, e a insubmissão com que o poeta se recusa a ser “carregador” dos “senhores dos andares de cima”, conforme o notável “Manifesto”, poema em que o lugar ocupado num prédio subverte a imposição das hierarquias convencionais:

(...) A minha sorte é eles saberem que
eu só tenho em casa ervas daninhas. Nunca me pedem para
os carregar nem sequer estacionam as suas árvores novas
a barrar-me a entrada de casa: têm medo de ser contaminados.
Agora são os senhores dos andares de cima que me pedem
favores: se posso mudar de casa, de prédio, que até me
oferecem uma casa com florestas normandas lá dentro.
Mas eu não quero. Estou bem aqui. As minhas ervas
chegam já ao primeiro andar. Às vezes subo por elas
e convidam-me para jantar. Falamos e rimos e quando
nos calamos o silêncio à volta é maior.
Até agora cresceram sempre frescas pelo seu pé acima. (*O Pequeno-Almoço*,
49)

De onde, além da ironia, se investe no surrealismo para desorganização da alegoria, armas de arremesso e raiva contra a prepotência da convenção. No poema “Os Turistas”, vemos a mesma esgrima aplicada contra a noção do tempo limitado, dotando-o de um sobranceiro desgosto pela superficialidade acrítica do contemporâneo: “Estes são os turistas e vêm da Grécia / para me ver. / Não sabem que estou extinto / há um milhão de anos. (...) mas que posso carregar, sim, / no botão da máquina fotográfica, / e eu caminho os passos necessários e / diante dos séculos que o universo / não contempla / decepto-lhes a cabeça – e volto / para junto de mim.”¹³.

¹² Este é porventura o principal foco alegórico do romance *A Resistência dos Materiais*, conforme aponta a recensão de Henrique Fialho no blogue “Antologia do Esquecimento”, universosdesfeitos-insonia.blogspot.com, 4 de Maio de 2008.

¹³ Rui Costa, “Os Turistas”, *Piolho* 10, 2012, p. 35.

Deixou inéditos, talvez por pudor, uma série de poemas de ácido humor sobre “A minha geração” (desde a política à poética), diatribes sobre os supérfluos vícios de sistemas de poder que nos controlam mais quanto mais se diluí e menos os tomamos a sério: “Ser contemporâneo, em suma, é uma experiência / bastante radical – o mar estava bom, e a música, e até / o preço (...) // Por vezes a dança ganha, outras é a / bárbara máquina. Está tudo muito bem assim porque é / bom que todos queiram lavar os pés depois da guerra”.

Rui Costa haveria de passar os dois últimos anos de vida no Brasil. Antes da partida, noutro inédito de 5 de Outubro de 2009, dia da República, o poeta admite “É difícil ser órfão de um país, melhor seria ser um / órgão de alguma coisa maior do que eu.” Publicado, sim, por sua vontade, a poucos dias da sua morte, foi, no blogue “Implantes de Ciclone”, um dos poemas mais vitriólicos contra o país:

olho o meu país e sei que não tem solução (e se tem
eu, sabes piquena, PASSO MUITO TEMPO LÁ FORA!!!
a solução (a cena, a coisa) são pessoas vivas, mas como ressuscitá-las?
Dá muito trabalho (não sei como fazê-lo e, se soubesse,
sou tão preguiçoso). Como fazer um país de mortos?
Vendendo talhões de cemitério aos moribundos? Um país
onde as pessoas viriam morrer? Morra
em Portugal! É barato e não
lhe vai fazer mal!¹⁴

Rui Costa morreu numa passagem por Portugal. Na verdade não se sabe. Sem notícia de cartas, de ameaças, testemunhas de acidente, crime, impulso ou vontade soberana, o seu corpo foi encontrado na foz do Douro, a 17 de Janeiro de 2012.

5. O Amor

Quanto ao poeta, se insistia em expurgar dos seus poemas todo o sentimental lirismo – em “Eternidade”, sentindo-se perigosamente ceder à enumeração ascendente helderiana, adverte, “a última frase é demasiado lírica para pertencer ao poema” (*O Pequeno-Almoço*, 16) – não se coíbia, porém, de andar à roda das infinitas “limitações do amor”. No inédito “Diálogo” fala-nos de um desses limites, a compreensão, sugerindo que é justamente a incoincidência na comunicação que move o amor. Para este, há a poesia, essa linguagem que fala da falha, do corpo carente e avariado, da insatisfação sem peias, nem pejo de contradição ou

¹⁴ Cf. implantesdeciclone.blogspot.com, 2 de Novembro de 2011.

desprendimento, que, nem assim tão rara, acontece, a alguns, dar ao quotidiano
pontas de fulgor:

a essência do amor (essa magra celulite que tu deves alcançar pelo diálogo
na demonstração diária do respeito mútuo e sabiamente partilhado!)
Ainda pensas que te darei uma definição do amor?
Dou-te apenas o que não pode ser aceite:
o meu ser luminoso e irascível
– e nenhum deus invoco ou minimizo.

Faz o que quiseres, ou o que puderes, com o que eu te dou.
É para isso, é por isso que (o café está bom)
(e) eu gosto de ti.

Manuel de Freitas: a privatização como gesto ou a ironia como ficção testemunhal

Luís Maffei¹

Mais que pretexto, um começo: *A nova poesia portuguesa* é título de um livro de Manuel de Freitas, editado em 2010. Mas “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada” é famosíssimo texto de Fernando Pessoa, vindo à luz mais de cem anos antes, em 1912. Falar de Manuel de Freitas, a partir do começo que escolhi e de Pessoa, já conta com uma palavra entre as algumas que esparzirei neste texto para norteá-lo: *novo*. Cito um fragmento do ensaio pessoano, especialmente para tentar refletir melhor a partir de palavra tão perigosa:

(...) a actual corrente literária portuguesa é *absolutamente nacional*, e não só nacional com a inevitabilidade bruta de um canto popular, mas nacional com *ideias* especiais, *sentimentos* especiais, *modos de expressão* especiais e distintos de um movimento literário completamente português: e, de resto, se fosse menos, não seria um *movimento literário*, mas uma espécie de traje psíquico nacional, relegável da categoria de movimento de arte para a, para este caso sociológico nula, de um mero *costume* característico².

No início do século passado, Pessoa dizia não ser interessante nada que não fosse especial e português, numa necessária reinvenção da tão desgastada nacionalidade. Logo Pessoa, alfabetizado em inglês e, hoje, entre os poetas que escreveram na língua de Camões, o mais lido (o mais legível?) fora das fronteiras de sua pátria. *Overseas*, Pessoa localiza referentes importantes para a “a nova poesia portuguesa” e, através deles, chega às duas categorias que representam

¹ UFF, Niterói.

² Fernando Pessoa, “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, in Fernando Pessoa, *Obra em prosa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990, p. 366 (361-367).

o cume do projeto esboçado no ensaio: o iminente aparecer de um supra-Camões e o abraço à missão de criar um supra-Portugal.

Já que estou jogando com uma fricção entre Freitas e Pessoa, e se “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”, vindo à luz no n.º 4 da 2.ª série da revista *Águia*, é texto que se entende como a estreia literária pessoana, ainda que, *stricto sensu*, não o seja, em virtude de textos juvenis e traduções anteriores, penso numa das estreias literárias de Freitas. Não seu primeiro livro, *Todos contentes e eu também*, de 1999, tampouco os livros que se seguiram nos anos seguintes, inclusive o admirável *Isilda ou a nudez dos códigos de barras*, de 2001. Tenho em mente o prefácio a *poetas sem qualidades*, antologia poética lançada em 2002, que não apresenta o poeta Manuel de Freitas, mas duas outras facetas dessa figura que se quer e se faz múltipla dentro das Letras: a de editor e a, na falta de melhor termo, crítico. Se eu procurar esse melhor termo, ocorrer-me-ão palavras como agitador e figura voluntariamente pública em trabalho de polemista.

Não com poemas, mas com um prefácio que já se fez clássico no pensamento sobre poesia portuguesa contemporânea, Freitas se faz presente na própria antologia. Alguns poetas são atacados, outros recebem carinhosas mordidinhas (Herberto Helder, sobretudo) e certas afirmações polêmicas surgem em cena. A central, reputo que seja a seguinte: “A um tempo sem qualidades, como aquele em que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir poetas sem qualidades”³. Fernando Pessoa está atento à poesia “actual” de seu tempo, Manuel de Freitas ao tempo “em que vivemos”. História, claro, lugar coetâneo do fazer político.

Mas por que aproximo Freitas a Pessoa? Em primeiro lugar, porque Freitas é um provocador, assim como um de seus mais famosos antecessores. Além disso, o fio óbvio que me permite pôr um perto do outro, mais que o meu contemporâneo vivo citar várias vezes o, segundo Ruy Belo, também meu contemporâneo e ainda mais vivo⁴, é o título do livro de 2010. Os textos de Pessoa e Freitas, respectivamente, marcam entradas suas no universo em que queriam entrar – por assim dizer, fazer, pensar, criticar e polemizar em poesia portuguesa –, e marca-se, cada um, por um dado que, dentro da língua, aponta para a ambição dos autores. Se eu recuperar aquela palavra de meu primeiro parágrafo, importante para ir formulando o que me cabe formular, *novo*, seguir o novo é superação, em Pessoa (*supra*), e privação, em Freitas (*sem*).

No caso freitasiano, a própria privação é projeto político, posto que reação a “tempo sem qualidades” que não sejam as do consumo e da mercadoria – nesse aspecto, é de fato marcante um livro como *Isilda ou a nudez dos códigos*

³ Manuel de Freitas, “O tempo dos poetas”, in Manuel de Freitas (org.), *poetas sem qualidades*, Lisboa: Averno, 2002, p. 9 (9-15).

⁴ Refiro-me ao poema “Da poesia que posso”, de *Homem de palavra(s)*. Ruy Belo, *Todos os poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 337.

de barras, quase todo dito por uma caixa de supermercado (exceto o final, cujo locutor é identificado com o poeta) que associa os fregueses aos produtos que consomem em poemas cujos títulos são códigos de barras. “Spot”, poema de *Game over*, de 2002, também se debate diante da inexorabilidade de uma sociedade cuja mundivisão hegemônica é a economia, e a linguagem mais carregada de (perversos) afetos que a representa, a que une o desejo humano de posse e de prática consumidora ao universo do que está à venda, é a publicidade:

“A vida não pode ser assim
tão assustadora”,
diz a margarina becel
em horário nobre,
para não-cardíacos.

O que, na verdade, me
deixa saudades da censura,
de uma censura nova
que exterminasse imbecis
e deixasse a terra a quem
ela é, como deve ser, pesada.⁵

Se a publicidade quer colar o desejo àquilo que está à venda, de certo modo acaba por reduzir o universo ao que está à venda. A poesia precisa se pôr em estado de diferença em relação a outras linguagens, especialmente a linguagens que, como a publicidade, sejam poderosamente aceitas, cheias de certeza e postas em circulação de maneira muitas vezes autoritária e indiscutida. Nesse sentido, a *privação* é mesmo estratégica, e terá de ser a segunda das palavras que aqui esparzo. Freitas põe em prática poética a noção central de seu prefácio: “qualidades”, em poesia, produzem mais sentido poético e político, no “tempo em que vivemos”, se em estado de privação, tendo adjuntamente a si um prefixo de negação, esvaziamento, recusa: *sem*. Há uma “vida” “pesada” que as estratégicas da publicidade e de seu sorridente discurso querem esconder. Segundo “Spot”, diante da irresponsável de o comercial tentar comprar a doença (por conseguinte, também um pouco da morte) vendendo saúde, existe, para o poeta, a hipótese de um ódio capaz de fomentar nele a escrita do poema que é recusa e, por isso, desvio.

Logo, posso fazer a seguinte síntese, pobre mas talvez útil: enquanto a modernidade pessoana se enche de um futuro próximo para cima, *supra*, a contemporaneidade nem mais tão moderna assim de Freitas lança mão de uma borradora, *sem*, para, via apagamento, construir-se. Mas por que acredito em Pessoa, nomeadamente em seu ensaio inaugural? Por que acredito em Freitas,

⁵ Manuel de Freitas. *Game over*. Lisboa: & etc., 2002. p. 13.

nomeadamente em seu prefácio? Não acredito em Pessoa, nem em Freitas, ao menos não como gosto de acreditar num candidato em que queira votar ou num açougueiro a quem consulto sobre a qualidade da carne. Mas acredito em ambos, especialmente sob um viés peculiar, que torna o próprio gesto de crer num movimento menos óbvio, e, por isso, dotado de outra política: a *ironia*, mais uma palavra-chave aqui. Pode ser justamente por detectar em ambos os autores uma política em curso que usei o exemplo do candidato, alguém que, muitas vezes, precisa anular seu oponente para o êxito de sua campanha. Não quero dizer que Freitas pretenda ser um supra-Pessoa, já que uma provocação hodierna não precisa passar pelo âmbito da superação, e muitos de nós já percebemos (Manuel de Freitas, decerto, inclusive) o quão escorregadia era a encenada volição pessoana – além disso, se o organizador dos *sem qualidades* abraça a escassez, talvez não se abra docemente a qualquer supra, seja pessoano ou não. Haverá, não obstante, algo que Freitas queria necessariamente anular?

Se afirmei acreditar em Freitas e em Pessoa pelo viés da ironia, talvez eu deva mesmo repensar a existência de anulação. Tenho claro que, ao lançar a iminência do surgimento de um supra-Camões, Pessoa não estava interessado em matar seu mais famoso antecessor. Suponho que o supra-Portugal indique Pessoa estar, aí sim, interessado em certa descamonização da poesia em língua d' *Os Lusíadas* a fim de desportugalizá-la um bocado, investindo num discurso nacional para além do épico. É provável que Pessoa entendesse que o agigantamento nacional de Camões foi mais tarefa de um século XIX de muitas crises que do próprio poeta feito herói; portanto, era importante, para o autor de *Mensagem*, problematizar, mais que Camões, certo efeito Camões. Dentro da história de uma literatura, as novas cartas se jogam para se misturarem às tradicionais – alguém poderá dizer que jogar uma carta já é ingressar, de uma maneira de outra, na tradição, o que torna a ideia de novo, já à partida, problemática. De todo modo, pensando melhor, não quero investir em anulação, mas, já que me referi a cartas, em baralhamento.

Para isso, de fato, a ironia é mais que estratégia, é modo de ver e pensar o real. O fingimento acentua a inexorabilidade do ficcional, e a ironia é uma das maneiras de o fingimento ser praticado. O texto de Pessoa é uma ficção dotada de pretensões políticas, e o prefácio de Freitas, também. Nele, o aspecto ficcional, quero deixar claro, não esvazia a força do gesto político, pelo contrário, baralha-o enquanto o acentua, e acentua-o poderosamente. Manuel de Freitas entende que a poesia de seu país tem mais do que Pessoa, o que deixa bastante claro em outro de seus textos com ganas intervenientes, o prefácio à antologia *A perspectiva da morte: 20 (-2) poetas portugueses do século XX*. Ali, entre outras coisas, se lê que é “à margem de Pessoa, e por alguns de seus melhores leitores, que a poesia portuguesa encontra ou inventa outros e aliantes caminhos”⁶.

⁶ Manuel de Freitas, “Tombeau(x)”, prefácio a *A perspectiva da morte: 20 (-2) poetas portugueses*

Companhias luxuosas é o que Freitas encontra em nomes como Camões e Jorge de Sena – este, por sua vez, também se aliou a Camões para, com muito amor, pôr um acento agudo incontornável na modernidade, ou contemporaneidade, do poeta que de épico tem algo, mas não tanto. Sena atira outra palavra a este texto, importante para a política de Freitas enquanto poética: *testemunho*, noção posta em cena no famosíssimo prefácio à primeira reunião da poesia seniana, *Poesia I*, vinda à luz em 1961. Em 2007, Freitas edita um livro-homenagem a Sena, *Terra sem coroa*, recuperando, com bastante melancolia, o título do seniano *Coroa da terra*, de 1946. O primeiro poema, “Grande hotel de Paris, quarto 512”, é dedicado à memória de Jorge de Sena. Cito outro, “Praia do amanhã”:

Este país é assim, teima em ladrar-nos
à vista e aos ouvidos, faz-nos decorar
a tabuleta que dizia “Urbanização Louribetão”.
Sabíamos, em tempos e modos diversos,
que caminhávamos pela última vez
sobre a superfície lunar da terra
– e eu não estava bêbedo.

Limitava-me, como tu da infância,
a fugir do sol e dos quadrados de cimento
que se despenhavam sobre poças,
musgo breve, descaminhos.
Despedíamos-nos em silêncio,
do teu jardim deserto.

Só agora, que estou bêbedo, fui capaz
de escrever este poema em que janela
é sinónimo de tapume e tudo,
sem regresso, nos destrói⁷.

Testemunho? Sim, testemunho dado por um corpo mortal e, nesse sentido, filho e fruto da morte. Por isso a possibilidade de falar da infância, por isso a janela que permite ao sujeito certa visão do mundo – nesse mundo, o país que “é assim”, lugar onde quem escreve se localiza. Num exercício de ironia trágica, o testemunho, dentro da linguagem, enfrenta sinonímia terrível, pois a palavra “janela” se torna sinônima da palavra “tapume”, desconstruindo a possibilidade de paisagem. Então, o que ver? Não sei, talvez o poeta não saiba, mas há um olhar e a condição desse olhar, marcado por uma subjetividade alterada: só quando o poeta está “bêbedo” o poema é escrito, o que não deixa de apontar

do século XX. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009, p. 11 (p. 7-13).

⁷ Manuel de Freitas, *Terra sem coroa*, Vila Real: Teatro de Vila Real, 2007, p. 30.

para uma possibilidade de entrada no mundo, alterada, intoxicada, mas, nesse sentido, ética, pois marca um presente do sujeito que se dedica ao álcool e aos versos, e afirma sua hipótese de ficcionar a si próprio, modificando-se pela bebedeira. Isso me faz divisar em Manuel de Freitas o encontro entre fingimento e testemunho, posto que a ficção está a serviço de um compromisso com o mundo, e o testemunho a serviço da construção simbólica de sentidos, tarefa notadamente estética, artificial.

É hora de reelencar as palavras-chave que procurei esparzir pelo texto: novo, privação, ironia, ficção, testemunho. É novo o testemunho que dá de cara com um tapume? É o fim do testemunho? Não, porque não é o fim da bebedeira, portanto de uma movimentação, ainda que melancólica, do sujeito, e ele não renuncia a ver. O testemunho, não sei se é novo, mas é deste tempo, pouco dado a revoluções e muito a margarinas – uso o termo metonimicamente, claro. A privação é gesto político, é, portanto, uma escolha, mas o “sem” lida com “qualidades” no título da famosa antologia, não com poeticidade, por assim dizer. Ou seja, não falta ambição poética a Freitas, e sua escassez não é de estesia, e, se o fosse, não poderia eu falar tão à vontade de uma ficção capaz de manipular magistralmente a ironia.

Exemplo disso é o poema de encerramento de *Terra sem coroa*, “Errata”, de que cito a primeira estrofe: “Onde se lê *Deus* deve ler-se *morte*. / Onde se lê *poesia* deve ler-se *nada*. / Onde se lê *literatura* deve ler-se *o quê* / Onde se lê *eu* deve ler-se *morte*.”⁸ Os sentidos se movem, numa prática de ironia que não tem a ver com dizer algo para suscitar no receptor o contrário do que foi dito, mas em provocar, pela oscilação dos sentidos, a incerteza, a imperfeição, o contrário, por exemplo, do que a publicidade gosta de construir. Eu já escrevi algures que Manuel de Freitas é construtor de uma arte que investe num estético poderoso, e possui bastante rigor de construção⁹. Não sei se a problemática de uma nova relação com o leitor é assim tão prioritária, no caso de Freitas e certos contemporâneos, como alguns bons leitores apontam. Há, certamente, a procura de uma comunicação, mas não tenho certeza se há, por assim dizer, maior facilitação de leitura, pelo menos de uma leitura que avance para além da superfície imediata do texto.

Alguns dos leitores atentos que tenho em mente notam que o leitor, num mundo em que a poesia está particularmente distante das pessoas, se sente mais próximo a versos como os de Freitas porque vê ali uma subjetividade construída de maneira mais afetuosa, com muitos amores que o texto encena, com nomes próprios e tudo. Não obstante, a obra é construída de maneira rigo-

⁸ *Idem*, p. 38.

⁹ Luis Maffei, *Ciranda da poesia – Manuel de Freitas por Luis Maffei*, Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

rosíssima, apresentando lances notáveis de sentido. Gosto de pensar, à guisa de exemplo, na estrutura peculiar de um livro, *Estádio*, que tem doze poemas, onze dos quais portadores de relação direta com alguma pessoa ou obra, já que nove são dedicados e dois se ligam a obras pictóricas: é como se uma equipe de futebol fosse montada para atuar no estádio¹⁰. Mas, e o último poema? O décimo segundo jogador, figura que costumeiramente é, não um futebolista, mas a torcida? Ocorre a figuração, portanto, de uma coletividade convergente com a já escalada coletividade de *jogadores*?

Sem dúvida, um acréscimo, um excesso, um poema *a mais* que inviabiliza a conta ser simples, e, em linguagem de bar (já que o título *Estádio* homenageia um bar homônimo), ser fechada. Uma das características, aliás, da maestria da arte poética de Manuel de Freitas é a construção de seus livros, que, em geral, extrapolam, e muito, a mera recolha. Freitas publica muito, é certo, e uma das razões disso é seu desejo de participar ativamente da vida literária de seu tempo e seu país. Nesse sentido, é menos estranho ainda um ensaio sobre o autor da série *Jukebox* começar falando de Fernando Pessoa, já que ambos se caracterizam, entre outros aspectos (até mais importantes, obviamente), pela gana de construir uma aura em torno das assinaturas de suas respectivas obras.

Como eu já disse aqui, Camões é uma companhia luxuosa de Freitas, e a isso dediquei o primeiro dos vários textos que já escrevi sobre o, entre outras atividades, editor da Averno. Ali, ao pensar acerca de “Estudos camonianos”, de *Game over*, cuja primeira estrofe é

Estavas linda, Inês, e Camões decerto não se importará
se eu disser que tinhas
posta no lugar a carne inteira
do meu futuro desassossego¹¹.

cogito que

não há nada mais afim à literatura portuguesa que recupera o vate a confissão de que o agora é pequeno, pois o de antes guarda toda a grandeza, ainda que permaneça o condicional como apontamento de dicção recuperada: o poeta de agora, “se (...) disser” da nova Inês, poderá fazê-lo “se” a tanto o “ajudar o engenho e arte” (*Lus*, I, 2, 8). Essa tradição de pequenez diante de Camões, cantor único pois do único épico que é épico e deixa de sê-lo, que

¹⁰ Por que não pensar em futebol no caso de um poeta que escreveu um livro intitulado *Cretcheu Futebol Clube* (2006) e de versos como “(...) não há diferença / nenhuma entre o Sporting / Clube de Portugal e / os sonetos a Orfeu de Rilke.” (Manuel de Freitas, *Blues for Mary Jane*, Lisboa: & etc., 2004, p. 20)?

¹¹ Manuel de Freitas, *Game over*, Lisboa: & etc., 2002, p. 79.

é grandiloquente mas logra um insuperável lirismo, pode ser exemplificada através de vários exemplos, desde os mais sugestivos aos explícitos¹².

Entre os tais exemplos, citei Bocage e Cesário Verde¹³. Mas o que importa é indagar se Camões, para Freitas, é, além de tudo, uma afinidade eletiva que afasta um pouco do poeta que invade o século XXI a sombra pessoana – não mais, agora, em virtude da angustiante proximidade temporal, como foi, talvez para Sena (ou não), mas pelas tangências muitas que há entre o idealizador dos *sem* qualidades e o pretense (nem tanto...) *supra*-Camões. A ironia me faz supor que o jogo que está sendo jogado permite-se muito de liberdade, e uma delas é juntar Inês e “desassossego” numa mesma estrofe, o que se agrega ao fato de Camões, além de tudo, ajudar no que chamo de ética da privação, pois, como eu afirmei há alguns bons anos, existe uma inteligência contemporânea do pequeno, distinta da que foi alimentada pelos citados Bocage e Cesário.

O poeta que, com o à-vontade de seu tempo, une fingimento a testemunho (em certo nível, o próprio Sena já o fizera, mas não avanço nesse tópico porque o espaço não permite), *Os Lusíadas* ao *Livro do desassossego*, entende que as estratégias contemporâneas para criar uma aura possível em torno de seu nome não são mais as que se ofereciam a Pessoa, pois mais de um século se passou. Hoje, por exemplo, Manuel de Freitas tem frequente aparição crítica e editorial mas discreta participação em eventos públicos, ainda que, diferentemente de um Herberto Helder, por exemplo, cujo mito em torno de si reúne, paradoxalmente, silêncio da pessoa e superexposição da obra, sobretudo a partir dos livros mais recentes, possa ser encontrado pessoalmente, em sua livraria ou nalgum café de Lisboa.

Mas, como eu ia dizendo, se a vertiginosa velocidade com que os livros são lançados é um dos modos de seu autor ocupar um espaço que lhe permite, por exemplo, ter influência no seu círculo, não é só isso. Há, na maioria dos volumes freitasianos, nítida consciência de conjunto, e fica criado um sentido macro a partir do encontro dos poemas, das tangências e atritos que criam entre si. *Estádio* é claro exemplo disso, assim como outros tantos títulos, *Isilda ou a nudez dos códigos de barras* talvez acima de todos. Mas destaco agora *Brynt Kobolt*, de 2008, todo baseado na experiência de uma viagem à Dinamarca.

¹² Luis Maffei, “O vate de Freitas ou Camões decerto não se importará”, *Revista Gragoatá*, 18, 1.º semestre de 2008, p. 314, 315 (307-320).

¹³ Jorge Fernandes da Silveira, grande professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, certa vez disse, entre a piada e a golpe surpreendente de leitura, que Cesário Verde terá sido o primeiro *poeta sem qualidades*.

RESTAURANT PARNAS (II)

Não havia música ao vivo
nem eram ainda sete da tarde.
Queríamos apenas voltar a sentir
as cores quentes e dilaceradas
de tintas, estofos e quadros antigos.

Acabámos por descobrir, além
da simpatia, a estranha vocação
dinamarquesa para sabotar
standards dos anos quarenta e cinquenta.

Não consegui saber o nome do disco,
mas pude fumar – coisa que, daqui
a dois dias, se tornará um interdito. “Last
few days”, disse-me a talvez empregada
com um sorriso cheio de nicotina.
Resta-nos fumar até à última canção,
aceitar o progresso como o pior
dos males e deixar que *Stardust*
nos acompanhe os passos¹⁴.

O cigarro, nesse poema, pode ser lido em perspectiva à bebedeira de “Praia do amanhã” – alteração do sujeito, sublimidade na morte, resistência e diferença em relação a um mundo politicamente fechado à intervenção e aberto à padronização, fechado à irrevogabilidade da morte e aberto a tentar comprá-la. Para um poeta como Manuel de Freitas, cujo *novo* não é “absolutamente nacional”, estar fora do país sabe bem, ainda mais porque há música no ambiente, e música é algo que costuma comparecer frequentemente aos poemas de Freitas. Não quero dizer que a poesia do autor de *Game over* não esteja atenta a sua tradição ou que recuse, por exemplo, a língua que a sustenta, muito pelo contrário, haja vista a localização de “Praia do amanhã” e de dezenas de outros poemas; quero dizer que Portugal, para o poeta, é espaço também melancólico, pouco capaz de dar ao sujeito grande margem de esperança. Tampouco quero dizer que a Dinamarca seja lugar balsâmico, mas, sem dúvida, a condição forasteira é mais adequada a excesso e privação que outra mais adequada, cabida.

Comecei este texto partindo do título de reunião de Manuel de Freitas, *A nova poesia portuguesa*, que me deu, a um tempo, Pessoa e *novo*, palavra-chave, entre outras, para minha estratégia. Se houver de fato uma nova poesia representada na lírica de Freitas, considero-a com o auxílio da notável leitora que é

¹⁴ Manuel de Freitas, *Brynt Kobolt*, Lisboa: Averno, 2008, p. 25.

Silvina Rodrigues Lopes; ao diferenciar novidade de novo, Silvina considera que a “compulsão à novidade (...) é simplesmente decorrente do desenvolvimento da economia capitalista”¹⁵. Nesse sentido, novidade alguma, nessa obra ou em qualquer outra digna do nome, pois novidade é o mais novo lançamento da Apple ou de versões mais específicas da margarina Becel, que criam, por assim dizer, necessidades desnecessárias dentro da perigosa lógica do mercado.

Já o “novo (...) introduz a relação de infinita estranheza, experimentada perante o não dominável, ou domável (...)”¹⁶. Então, Freitas é novo, com seu abraço à morte e ao pouco, ao excesso reativo e, ainda que cheio de rebeldia, à tradição. Nesse sentido, ficcionar é afirmar belezas possíveis, ainda que exista um “tapume” diante de nossos olhos – mais o que nos impede de inventar a partir do real do “tapume”? Se a privação é uma nova estética, não o é porque Manuel de Freitas a tenha inventado, mas porque, ao realizar uma arte não domável, o poeta cria muitos buracos no tapume, e inventa um possível dentro de seu tempo – e talvez, de outros. Buraco? Sim, a música, por exemplo, item de uma das relações “de infinita estranheza” que a poesia pode experimentar.

NIKOLAYEVA, 1992

para o Henrique Henriques

Reparem: é Outono, Inverno,
nenhum tempo. Pois o tempo
deixou de ser matéria destas mãos.

*Procura-se jovem canadiano.
Atravessa a noite
fiel a demasiados comprimidos.
Sabia, genialmente, que
esta não era a sua casa.*

Volto a dizer BWV 988
– e não há palavras que cheguem.¹⁷

¹⁵ Silvina Rodrigues Lopes, *Literatura – defesa do atrito*, Lisboa: Vendaval, 1998, p. 35.

¹⁶ *Idem*, p. 37.

¹⁷ Manuel de Freitas, *Büchlein für Johann Sebastian Bach*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2003, p. 8.

Reflexos de luz na escuridão. Sobre alguns aspectos da obra de José Luís Peixoto

Igor Gonçalo Grave Abraços Furão¹

Uma nova voz

Poeta, romancista e dramaturgo, José Luís Peixoto é considerado um dos expoentes máximos da chamada “nova geração de escritores portugueses”, na qual se incluem igualmente Inês Pedrosa, Maria Dulce Cardoso e Gonçalo M. Tavares².

Tendo vivido até aos 18 anos em Galveias, Ponte de Sor – uma vila do Alto Alentejo – José Luís Peixoto inicia cedo a sua actividade literária, mantendo uma colaboração com o *Diário de Notícias*³, jornal em que publica vários textos curtos maturando desta forma a sua escrita. Apesar de contar até aos dias de hoje com publicações em diferentes registos literários, da poesia às crónicas passando pela escrita de peças de teatro e letras para música,⁴ foi com a publicação do seu primeiro romance *Nenhum Olhar* (2000) que o escritor começou a granjear algum reconhecimento no panorama literário português, algo que não será alheio ao facto de ter sido atribuído a esta obra o Prémio Literário José Saramago (em 2001). Tomando em consideração este facto e acrescentando-lhe que a produção

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Anglísticos.

² Esta designação refere-se a um grupo de escritores que cresce no contexto português de transição ou mesmo pós-25 de Abril de 1974, nos casos de José Luís Peixoto ou Gonçalo M. Tavares, e cujas primeiras obras, publicadas no final da década de noventa e no início do novo milénio, rapidamente ganham reconhecimento público e crítico.

³ As crónicas são publicadas especificamente no suplemento *DN Jovem*.

⁴ *A Criança em Ruínas* (2001) e *A Casa, a Escuridão* (2002) são dois exemplos de publicações no registo poético; *Dentro do Segredo – Uma viagem na Coreia do Norte* (2008) de um livro de crónicas; *Anathema* (2006) e *À Manhã* (2007) são dois dos textos que José Luís Peixoto escreveu para teatro, e *Antídoto* uma obra escrita em colaboração com o grupo português Moonspell.

romanesca, pela sua extensão e variedade, possui um lugar de destaque no trabalho de José Luís Peixoto, debruçarei o meu olhar sobre alguns aspectos dos romances peixotianos, ficando a análise de outras facetas da sua obra para outra ocasião. Começemos então por algumas estratégias narrativas recorrentes nestes romances⁵.

Monólogo(s) interior(es) e algumas experiências

É de notar que existem várias linhas que percorrem os contornos do universo romanesco de Peixoto, tornando o seu estilo de escrita reconhecível e atribuindo igualmente uma certa coerência estilística à sua obra. Assim, poderíamos talvez identificar três fios que são centrais à obra deste autor:

- a) O trabalho linguístico que encontramos em *Nenhum Olhar*, *Cal* ou *Livro*, o qual se caracteriza pelo recurso a expressões e termos tipicamente alentejanos como “a raça do bicho”, “nalgas”, “catrapoada”⁶, “cal”, “bocanço” ou “calhandrar”⁷. Aliás, o próprio título do primeiro livro de Peixoto, *Morreste-me*, através do erro gramatical resultante da utilização verbo “morrer” de forma reflexiva, tal como é usança no Alentejo, aponta para a especificidade regional que o autor faz questão de imprimir no seu trabalho;
- b) A sinestesia frequentemente implícita em metáforas e analogias; atente-se por exemplo à seguinte passagem de *Cemitério de Pianos*: “um raio de sol, como uma mão que me agarra e que me aperta de encontro à sua pele em brasa”⁸; ou o lamento de José em *Nenhum Olhar*: “Mulher. A tua pele branca foi um verão que quis viver e me foi negado”⁹;
- c) O recurso ao monólogo interior que, tal como constataremos adiante de forma mais apurada, “é uma forma de nos aproximarmos [enquanto leitores] do real, não real estilizado e burguês que o século XIX havia deixado em herança, mas o real que está dentro de nós, mesmo que tão desordenado e miserável como as ruas de Dublin no princípio do século XX”¹⁰. No caso de Peixoto, substitua-se Dublin no princípio do século XX por “uma aldeia do Alentejo no início do século XXI”:

⁵ Gostaria de deixar uma palavra de apreço à Sonia Miceli, as suas preciosas sugestões tornaram o texto indubitavelmente mais fluido e rico.

⁶ José Luís Peixoto, *Livro*, Lisboa: Quetzal Editores, 2012, p. 114, 77 e 82.

⁷ José Luís Peixoto, *Cal*, Lisboa: Bertrand Editora, 2007, p. 142 e 156.

⁸ José Luís Peixoto, *Cemitério de Pianos*, Lisboa: Quetzal Editores, 2012, p. 90.

⁹ José Luís Peixoto, *Nenhum Olhar*, Lisboa: Quetzal Editores, 2013, p. 67.

¹⁰ Carlos Ceia, *A construção do romance*, Coimbra: Edições Almedina, 2007, p. 168.

Nessa tarde, conheci o José. Tinha acabado de prender as ovelhas no redil e vinha na minha direcção. O seu olhar era firme, quase feroz; meigo, como o de um filho; envergonhado, por ser o olhar de um pastor todo o dia entre as ovelhas e longe dos homens; nítido. E ao dizer boa tarde, já sabia quem eu era. Esperei talvez um instante, respondi boa tarde, e também eu, também eu sabia quem ele era¹¹.

Para além destas características que são comuns, grosso modo, a praticamente todos os romances, parece-me que tanto *Cemitério de Pianos* como *Livro* apresentam alguns aspectos a nível formal que, pelo seu carácter experimental (em especial se atendermos ao panorama da literatura portuguesa), merecem aqui a nossa atenção.

José Luís Peixoto afirmou numa entrevista feita pela TDM que um dos seus objectivos enquanto escritor é “descobrir os limites da própria escrita”¹²; creio não errar quando afirmo que é à luz desta intenção que poderemos entender os dois romances supracitados. Se é certo que o monólogo interior é a técnica predominante nas narrativas peixotianas, e em *Nenhum Olhar, Uma Casa na Escuridão* (2002) e *Antídoto* (2003) se vislumbram já alguns elementos mais experimentais, como é o caso da introdução de digressões reflexivas que interrompem a narrativa¹³ ou a manipulação da página impressa¹⁴, em *Cemitérios de Pianos* vemos essas experiências levadas a um outro nível. Neste livro não apenas encontramos todas as características já mencionadas como nos depararemos outrossim com a fragmentação da sintaxe, a destruição da linearidade narrativa e a permuta constante de narradores; creio ser pertinente citar em seguida uma passagem um pouco mais longa para melhor ilustrar o que acabo de referir:

Abro a mala: a camisola passada e dobrada, os calções, as sapatilhas, o

¹¹ José Luís Peixoto, *Nenhum Olhar*, Lisboa: Quetzal Editores, 2013, p. 138.

¹² TDM Entrevista, <http://www.youtube.com/watch?v=RKzT34BeEBg>, 2012 (acedido a 10 de Maio de 2013).

¹³ Tomemos a título de exemplo a repetição de várias “indagações” que em *Nenhum olhar* irrompem misteriosamente de dentro de um baú:

A tarde suspendeu-se lentamente, alheia a tudo isso.

Penso: talvez haja uma luz dentro dos homens, talvez uma claridade, talvez os homens não sejam feitos de escuridão, talvez as certezas sejam uma aragem dentro dos homens e talvez os homens sejam as certezas que possuem.

Nessa semana, casou-se Moisés com a cozinheira. [...] (José Luís Peixoto, *Nenhum Olhar*, Lisboa: Quetzal Editores, 2013, p. 56).

¹⁴ Em *Uma Casa na Escuridão* temos duas páginas inteiramente preenchidas pelo termo “morrer” ao passo que em *Antídoto* existem entre capítulos duas ou três páginas em que encontramos uma sequência de três/quatro palavras como “veneno”, “amor”, “medo” e “coragem” espalhadas pela página, sequência essa cuja ordem se vai alternando. José Luís Peixoto, *Uma Casa na Escuridão*, Lisboa: Bertrand Editora, 2008, p. 187-188; José Luís Peixoto, *Antídoto*, Lisboa: Temas e Debates, 2003, p. 49-54.

relógio de bolso do meu pai e a lata de graxa especial. Tive a ideia quando tudo: ainda acreditamos. O tempo não passou. Os dias voltaram a ser a superfície sobre a qual sonhamos. As tardes também durante aquilo que desejo. O tempo desloca-se dentro de si próprio movido pela angústia e pelo desejo. O tempo não tem vontade, tem instinto. O tempo é menos do que um animal a correr. Não pensa para onde vai. Quando pára, é a angústia ou o desejo que o obrigaram a parar.

Voltaram a ser do tamanho de quando atravessávamos jardins de mãos dadas. Tem de existir sempre o sol a iluminar-nos, que nos iluminava [...] ¹⁵.

Apesar de ser compreensível que a narrativa gira em torno das vicissitudes de uma família humilde, sendo a carpintaria – mas também o arranjo de pianos danificados – o mester principal que é passado de geração em geração nesta família, as mudanças da(s) voz(es) narrativa(s) que aludem ora ao presente ora ao passado, a introdução de reflexões filosóficas ou as frases que são deixadas em suspenso, são um desafio constante para o leitor. É certo que a concomitância entre a progressão de Francisco – aquela que talvez se possa considerar a personagem principal – ao longo da maratona nos Jogos Olímpicos de Estocolmo e a progressão da intriga da restante família em Lisboa mantém a coerência do texto, mas, ainda assim, a competência textual do leitor é continuamente desafiada; tal desafio compele-o a questionar constantemente essa coerência e obriga-o a fixar a sua atenção para conseguir identificar a qual das gerações se reportam os acontecimentos, identificar os diferentes espaços e tempos narrativos que, a páginas tantas, se confundem e condensam no interior dos capítulos.

Deslocando agora o nosso olhar para *Livro*, a índole experimental que tenho vindo até agora a referir relativamente ao trabalho de José Luís Peixoto mantém-se, possuindo este texto naturalmente afinidades com *Cemitério de Pianos* a nível do recurso ao monólogo interior e às suspensões/cortes nas frases. Não obstante, a narrativa é linear e temos apenas uma voz narrativa. Longe do desafio que a dificuldade de leitura de *Cemitérios de Pianos* coloca ao leitor, parece-me que o fôlego maior de *Livro*, aquilo que o torna um texto pertinente para reflexão literária, é a sua componente auto-reflexiva ou metaficcional.

Livro encontra-se dividido em duas grandes partes: uma primeira parte mais longa em que é narrada a história de amor de Ilídio e Adelaide – dois alentejanos que durante o regime salazarista decidem emigrar para França; uma segunda parte curta que se ocupa da história do filho do casal alentejano, o qual tem por nome “Livro”. No que concerne à questão metaficcional, é precisamente este segundo capítulo que nos interessa. Logo nas páginas iniciais deste deparamos com uma mudança de tom na narrativa: em claro contraste com os modos simples das personagens do primeiro capítulo, bem como a ausência de títulos ou mesmo

¹⁵ José Luís Peixoto, *Cemitério de Pianos*, Lisboa: Quetzal Editores, 2012, p. 86-87.

da referência a livros¹⁶, temos uma referência a vários títulos e autores famosos e, ainda mais desconcertante, uma alusão torrencial ao nome de autores desconhecidos¹⁷. Será precisamente esta alusão, em conjunto com a inclusão de uma crítica ao livro através do qual Adelaide e Constantino se conhecem – livro esse que no primeiro capítulo apenas havia sido mencionado de forma indirecta –, que servirá de base ao jogo reflexivo: num movimento de desdobramento, a crítica que a personagem Livro tece ao livro de Adelaide não apenas nos transporta para um plano metaficcional remetendo-nos para o “livro em si”, como introduz um elemento parodístico: a segunda parte do romance funciona como uma encenação em tom humorístico do processo de escrita do livro:

A segunda parte consiste num desequilíbrio estrutural injustificado, experimentalismo fora de tempo. É nesse ponto que o romance atinge níveis intoleráveis de arrogância. Para lá das constantes referências a autores que ele, nitidamente, desconhece, num exercício fútil de name-drop, esperança de Google, o clímax de insensatez é alcançado numa espécie de autocrítica que, fazendo parte do romance, se refere ao próprio romance. A auto-referencialidade e o pós-modernismo têm as costas largas. Aquilo que transparece é a tentativa de, com esse artifício, levar os outros a dizer que o seu romance não é assim tão mau [...]”¹⁸.

Mas qual será então o propósito desta auto-reflexividade? Parece-me que com este jogo metaficcional e a sua estratégia parodística José Luís Peixoto almeja questionar o alcance do seu livro, reflectir sobre os habituais limites da interpretação. De facto, após afirmar explicitamente nas páginas finais que desrespeita “as dimensões leitor/narrador/autor”,¹⁹ o narrador conclui *Livro* lembrando que, na experiência de leitura, tanto o leitor é transformado como o próprio livro se transforma:

Agradeço-te por teres aceitado que este livro se transformasse em ti e pela generosidade de te teres transformado nele, agradeço-te pela claridade que entra por esta janela e por tudo aquilo que me constitui, agradeço-te por me teres deixado existir, agradeço-te por me teres trazido à última página

¹⁶ Lembremo-nos que apesar de Adelaide conhecer o seu marido, Constantino, numa biblioteca, e que o próprio Constantino possui uma extensa biblioteca privada, o único livro que detém alguma relevância para a narrativa é o livro “sem título” que Ilídio havia oferecido a Adelaide.

¹⁷ “Qualquer combinação de vogais e consoantes é própria para construir um nome de escritor. No passado, alcancei resultados diversos, interessei-me pelas mais variadas obras a partir da estranheza que me causou o nome dos seus autores: Hella Wuolijoki, Rynchenii Choinom, Islwyn Ffowc Elis, Per Ahlmark, Ahmed Zaghoul Al-sheety, Álfrun Gunnlaugsdóttir, Kenji Nagakami, Miroslav Krleža, Gert Nygardshaug, Chimamanda Ngozi Adichie, Peadar Toner Mac Fhionnlaoch [...]”. José Luís Peixoto, *Livro*, Lisboa: Quetzal Editores, 2012, p. 222.

¹⁸ José Luís Peixoto, *Livro*, Lisboa: Quetzal Editores, 2012, p. 226-227.

¹⁹ *Ibidem*, 2012, p. 247.

e por sequires comigo até à última palavra. Sim, tu e eu sabemos, isto: Insignificância, pedaço de nada, interior da letra ó, Mas isso será daqui a pouco. Por enquanto, aproveitemos, ainda estamos aqui²⁰.

A partir do excerto percebemos que o término da narrativa deixa então uma mensagem derradeira em que escuridão e luz coexistem, pois apesar da insignificância da vida humana e dos livros, apesar do vazio existencial que a morte e o esquecimento comportam, a experiência de leitura cria um mundo que serve de certa forma de “garante ontológico”, trazendo algum sentido e clareza à existência.

Esta reflexão filosófica, ilustrada por via de um jogo de *chiaroscuro*, é explorada de forma mais aprofundada por Peixoto nas vivências das personagens dos seus romances, pelo que se torna oportuno passarmos agora a explorar outros aspectos das obras.

Um Alentejo imaginado

A partir do que temos referido até este ponto acerca de características dos livros de José Luís Peixoto, podemos já adivinhar que os espaços da acção narrativa que o autor constrói nas suas obras não procuram tanto uma representação fiel da realidade, mas antes a construção de uma *certa realidade*; uma realidade possível no meio de outras realidades dado que é “filtrada” pelos olhos das personagens/narrador, e é pela consciência subjectiva deste que o leitor a ela tem acesso. Não é pois de estranhar que todos os romances de Peixoto resultem em textos com uma forte índole alegórica, não existindo praticamente coordenadas referenciais específicas em termos espaciais²¹.

Contudo, apesar de existirem livros em que esta índole alegórica é levada até às suas possibilidades mais extremas, conduzindo à criação de mundos fantásticos em que não existem quaisquer coordenadas espaciais e as personagens que os habitam possuem um carácter irreal²², nos restantes casos existem elementos que nos permitem associar as personagens e o espaço em que estas

²⁰ *Ibidem*, 2012, p. 263. As palavras de Carlos Ceia vão ao encontro desta ideia: “O tempo da omnisciência do autor em relação à sua obra esgotou-se. O autor deve agora respeitar os limites da sua própria ciência e convidar os restantes intervenientes a participar no jogo ficcional”. Carlos Ceia, *A construção do romance*, Coimbra: Edições Almedina, 2007, p. 56.

²¹ É de mencionar a existência de excepções: em *Livro* temos algumas coordenadas relativamente à localização da aldeia de Ilídio e Adelaide, a qual se localiza não longe da fronteira com Espanha, sendo igualmente referidos os bairros parisienses em que estas duas personagens circulam; por outro lado, temos em *Cemitério de Pianos* a menção a Estocolmo bem como a alusão às ruas de Benfica, o bairro em que a família de Francisco habita.

²² Refiro-me concretamente a *Uma Casa na Escuridão* e *Antídoto*.

se movimentam a locais reconhecíveis para um leitor português: a utilização de termos e expressões alentejanas, tal como já referi anteriormente; as descrições do meio circundante como um meio rural em que brancas casas caiadas, sobreiros e oliveiras dominam a desolada paisagem e as pequenas vilas subpovoadas; os modos simples das personagens que, na maioria dos casos, não possui uma instrução secundária e se dedica a tarefas manuais ainda muito ligadas à esfera tradicional (por exemplo, a carpintaria, a construção ou a agricultura), e mesmo os nomes das personagens (nomes como Ilídio, Adelaide, Josué, Cosme, José, Salomão, Ti Irininha ou Macha) são elementos que, pela “verdade contida” neles²³, apontam sem dúvida para a realidade de um Portugal pouco desenvolvido, especificamente para a realidade das aldeias alentejanas.

Encontrando-se esta realidade naturalmente muito próxima de José Luís Peixoto, e não descartando uma certa auto-ficcionalidade que se insinua nas suas narrativas, pode-se afirmar que Peixoto toma o mundo da ruralidade alentejana como palco principal do seu universo romanesco. Um palco sobre o qual encontramos representados os dramas de famílias e amigos alentejanos como Ilídio, Adelaide, Cosme e Galopim em *Livro*, ou o pastor José, a sua mulher, Elias e Moisés em *Nenhum Olhar*, permitindo-nos assim testemunhar uma mundividência marcada pela pobreza, uma forte dependência da “vontade” de uma natureza cíclica e um sentido de inevitabilidade dos acontecimentos que muito se deve à intervenção de uma força maior que comanda a vida, mas cujos contornos escapam à compreensão das personagens: “Não escolhi, não quero, mas não vou contrariado. Sei que é impossível não ir. É impossível não ir. Impossível não ir. Impossível. [...] Penso: um castigo é a vida, um castigo sem falta ou pecado, um castigo sem salvação; a vida é um castigo que não se impede e que não se consente”²⁴.

Porém, nele encontramos também representadas algumas alegrias, as quais provêm igualmente da natureza, muitas vezes madrasta mas algumas vezes madrinha, mas sobretudo das relações humanas, em especial da família.

É de notar que a narrativa de todos os romances a que aludimos até este ponto gira em torno de histórias familiares, quer se trate de uma família coesa – não obstante os habituais querelas familiares –, como a de Francisco, Simão e Maria em *Cemitério de Pianos*, quer falemos da família de Ilídio ou de Adelaide,

²³ TDM Entrevista, <http://www.youtube.com/watch?v=RKzT34BeEBg>, 2012. (acedido a 10 de Maio de 2013).

²⁴ José Luís Peixoto, *Nenhum Olhar*, Lisboa: Quetzal Editores, 2013, p. 67. A peça *À Manhã* (2006) será igualmente outro exemplo que ilustra esta condição da incompreensão dos contornos de uma força superior. Ao dar o nome de Estragão e Vlademiro a duas das personagens da peça, a intertextualidade com a peça de Samuel Beckett *À espera de Godot* remete-nos de imediato para o absurdo existencial e para a condição humana de solidão e desconhecimento que temos na peça beckettiana, obviamanete com a diferença de que na peça de Peixoto existem mais três personagens e o cenário de fundo passa a ser uma aldeia alentejana.

que os abandona à sua própria sorte. Efectivamente, a passagem geracional é um dos, senão o mais importante, fios condutores da intriga dos romances peixotianos. Debruçarmo-nos sobre a questão da família implica, pois, desviar o foco da nossa atenção dos aspectos espaciais para aspectos temporais, e para a construção complexa deste fio condutor que possui como base o jogo entre luz e escuridão que já havíamos mencionado anteriormente.

Assim, identificaria dois tipos desfechos dos romances ligados à questão da família e que me parecem centrais para uma melhor compreensão da noção do tempo em Peixoto: o desfecho que deixa como mensagem última a destruição e desaparecimento da família, e o desfecho que, nunca sendo feliz, deixa como que uma promessa de renovação.

Creio não errar quando afirmo que é nos primeiros romances que encontraremos uma mensagem de destruição. Nestes, a figura do pai ocupa um lugar central: em *Morreste-me* o narrador dirige a sua voz ao seu falecido pai, intervalando no seu discurso recordações de um tempo de infância feliz e lembranças da doença e morte do pai; em *Nenhum Olhar* José acaba por sofrer o mesmo destino funesto que o seu pai, também de seu nome José, havia sofrido, cometendo suicídio após ter sido traído pela sua mulher; por seu turno, em *Uma Casa na Escuridão* o pai da personagem apenas conhecida por “escritor”, apesar de se encontrar morto fisicamente, acaba por ser uma presença constante na vida desta personagem, pois as memórias dos maus tratos que lhe infligia durante a infância persistem na sua memória.

Nestes romances encontramos então personagens que estão aprisionadas pelo tempo, presas a memórias que, apesar de por vezes lhes proporcionarem algum conforto – uma luz ténue que resulta de breves momentos de felicidade que sabem ser para sempre pretérita –, em última instância acaba por conduzir a uma imobilização ou mesmo à sua destruição, como acontece ao “escritor”, que morre num incêndio, e a José. As últimas palavras de *Nenhum Olhar* contêm de forma magistral esta ideia de destruição:

O mundo acabou e nem o tempo prosseguiu. Os minutos não passavam porque não existiam, como não existiam os momentos ou os olhares. O infinito era o infinito de não ser nem infinito, nem nada. A morte não existia no meio de todas as coisas mortas. [...] O mundo acabou. E não ficou nada. Nem as certezas. Nem as sombras. Nem as cinzas. Nem os gestos. Nem as palavras. Nem o amor. Nem o lume. Nem o céu. Nem os caminhos. Nem o passado. [...] Nenhum pensamento. Nenhuma esperança. Nenhum consolo. Nenhum olhar²⁵.

Nos romances mais recentes, por outro lado, encontraremos um desfecho diferente a que poderíamos associar uma outra temporalidade. Em especial em

²⁵ José Luís Peixoto, *Nenhum Olhar*, Lisboa: Quetzal Editores, 2013, p. 216-217.

Cemitério de Pianos e *Livro*, a família enquanto todo e a passagem geracional ganham um lugar de destaque, deixando a figura do pai, sempre presente, para um segundo plano. Todavia, apesar de falarmos em passagem geracional, a temporalidade narrativa dos romances não é linear como seria talvez de esperar:

[...] Luz infinita e incandescente. A minha mulher e as minhas filhas olhavam-no, sem saberem entendê-lo. Tinha acabado de nascer o filho do Francisco.

Tinha acabado de nascer o filho do Francisco.

As palavras foram:

– Nasceu o menino do Francisco.

Tinha acabado de nascer o filho do Francisco.²⁶

Abro o livro e leio a primeira frase:

A mãe pousou o livro nas mãos do filho.

Este livro podia acabar aqui. Sempre gostei de enredos circulares. É a forma que os escritores, pessoas do tamanho das outras, têm para sugerir a eternidade. Se acaba como começa é porque não acaba nunca. Mas tu, eu, os Flauberts, os Joyces, os Dostoievskis sabemos que, para nós, acaba.²⁷

Apresentando ambas as narrativas uma estrutura circular, tanto a composição errática de *Cemitério de Pianos*, que intercala ao longo de todos os capítulos várias vozes narrativas de diferentes gerações da família de Francisco, como a auto-reflexividade presente na segunda parte de *Livro*, que culmina no mesmo gesto de passagem do livro de mãe para filho com que o romance se havia iniciado, parecem condensar passado, presente e futuro no tempo narrativo destes romances. Porém, não é a noção de eternidade ou de uma continuidade perfeita que está aqui em causa; apesar de, através do nobre esforço da literatura, sermos capazes de criar a ilusão de alcançarmos tal eternidade, esta não passa disso mesmo, matéria de sonhos que sabemos não corresponder à realidade. Assim, creio que a circularidade da narrativa destes dois romances aponta antes para uma outra noção de continuidade; uma continuidade imperfeita, feita de fins e inícios, em que a escuridão da morte e do esquecimento é um mal necessário para que a luz da memória e do nascimento/vida possa adquirir o seu pleno valor.

²⁶ José Luís Peixoto, *Cemitério de Pianos*, Lisboa: Quetzal Editores, 2012, p. 283.

²⁷ José Luís Peixoto, *Livro*, Lisboa: Quetzal Editores, 2012, p. 262.

Conclusão

José Luís Peixoto afirmou na entrevista a que já aludi previamente que “a escrita não pode estar completamente desligada do seu momento histórico” (TDM 2012)²⁸; faria minhas as suas palavras e acrescentaria aqui que as obras deste escritor serão certamente testemunho disto. Filho de uma geração pós-25 de Abril de 1974, as temáticas abordadas não poderiam deixar de reflectir, ainda que por vezes de modo indirecto, o seu tempo: uma certa condição humana, especificamente, a condição em que ainda hoje em dia vivem algumas pessoas de uma determinada realidade alentejana; os problemas que a estrutura familiar base e as relações enfrentam na sociedade actual, ou a procura de um sentido para a vida num mundo em que tanto a tradição como a esperança no progresso e na técnica demonstram sinais de fadiga são apenas alguns dos motivos temáticos que compõem as suas ficções. Herdeiro em termos estilísticos dos escritores maiores de nosso tempo contemporâneo, como é o caso de José Saramago ou de António Lobo Antunes²⁹, encontramos nas obras de José Luís Peixoto e dos restantes autores pertencentes à nova geração de escritores portugueses um desafio constante aos limites da escrita e uma sensibilidade especial à situação que vivemos actualmente, marcas que atestam a vitalidade da literatura portuguesa no presente e vertem uma luz sobre o seu futuro.

²⁸ TDM Entrevista, <http://www.youtube.com/watch?v=RKzT34BeEBg>, 2012, acessido a 10 de Maio de 2013.

²⁹ E, naturalmente, das grandes obras e experiências do (pós)modernismo.

Poeta Súbito: A poesia de Miguel-Manso

José Duarte¹

de Piccard a Costeau de Jasão a Ballard
e hoje na lenta esferográfica deste poeta em 2ª classe
Linha da Azambuja ao cair da tarde
o sol deita-se sobre o começo convexo do mouchão
a trinta minutos de Santarém como se fosse mel

Contra a Manhã Burra, 2009

Poesia Súbita: breves notas sobre a poesia portuguesa contemporânea²

Num artigo intitulado “Dez anos de poesia portuguesa: heteroxias, confluências e revisões” (2012)³, António Carlos Cortez, crítico e poeta português, atenta na necessidade de rever os últimos dez anos de poesia portuguesa e as novas vozes que foram surgindo ao longo deste período. Estes “poetas novos” estão longe de formar um conjunto coeso, quer a nível geracional, quer a nível

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Anglísticos.

² O autor agradece a revisão e sugestões dadas por Margarida Vale de Gato para a escrita deste artigo.

³ António Carlos Cortez, “Dez anos de poesia portuguesa: heteroxias, confluências e revisões”, *Revista Diadorim/Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, Volume 11, Julho de 2012 (86-106). Disponível em: <http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/55/74>, acessado a 28 de Junho de 2014.

temático⁴. A nova poesia surge antes marcada por uma linguagem multifacetada e ecléctica, impregnada de múltiplas vozes diferentes, fruto de vivências e experiências e caminhos alternativos.

As diferenças que distinguem estes poetas contribuem, no fundo, para o que os aproxima. Nascidos em momentos diferentes, eles são novos, como nota Cortez, por representarem um momento regenerador na poesia portuguesa. Atente-se na explicação que o autor dá:

[este poetas são novos] na medida em que publicam nestes primeiros dez anos obras, de algum modo, “desviantes” em relação ao padrão poético [...] e “novos” por apontarem um outro caminho aos poetas verdadeiramente novos (nascidos nos anos oitenta) e que, ao seu ritmo, se irão revelar. Logo, poetas “novos” porque produtores de uma linguagem menos coloquial, mais transfiguradora, com um universo original e capacidade de surpreender o leitor, regenerando, por dentro, e por dentro a enriquecendo, a década que está agora findando⁵.

Exemplos concretos incluem os autores estudados no artigo de Cortez (Alexandre Nave, Bénédicte Houart, Joel Henriques, Margarida Vale de Gato, Manuel Fernando Gonçalves, Miguel-Manso, Paulo Tavares, Pedro Falcão e Pedro Eiras). A estes nomes poder-se-iam ainda acrescentar outros tantos: Catarina Nunes de Almeida, Diogo Vaz Pinto, Diogo Teles Pereira, Golgona Anghel, Hugo Milhanas Machado, Inês Dias, José Miguel Silva, Miguel Martins, Raquel Nobre Guerra, Susana Araújo, Tatiana Faia, Tiago Araújo, Tiago Patrício, etc. A lista não termina aqui e, apesar de incompleta, revela bem a heterogeneidade da produção de poesia portuguesa nesta última década.

Em muito contribui a proliferação de pequenas e médias editoras centradas na edição de poesia, bem como revistas literárias e pequenas livrarias – também elas editoras – especializadas em poesia, como é o caso da Fyodor Books, Letra Livre, Paralelo W, Poesia Incompleta, Poetria ou Trama. Algumas destas editoras não são recentes, como a *Ëtetc*, editora histórica de Vítor Silva Tavares, ou a Averno,

⁴ Esta ausência de unidade, como nota António Carlos Cortez (p. 89) no artigo supracitado, não implica um total afastamento da geração anterior de poetas (“geração de 90”), pois alguns dos novos poetas entram em claro diálogo com estes. É, por exemplo, o caso do autor estudado neste artigo, Miguel-Manso, que, por vezes, evidencia a influência de poetas como Manuel de Freitas. De resto, uma discussão alargada sobre a nova poesia portuguesa não está no escopo deste ensaio, pelo que esta breve introdução serve apenas para contextualizar o surgimento da poesia de Miguel-Manso.

⁵ António Carlos Cortez, “Dez anos de poesia portuguesa: heteroxias, confluências e revisões”, *Revista Diadorim/Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, Volume 11, Julho de 2012, p. 89 (86-106). Disponível em: <http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/55/74>, acedido a 28 de Junho de 2014.

de Manuel de Freitas e Inês Dias. Para lá destas duas editoras independentes surgem, com maior ou menor grau de destaque, a Artefacto, as Edições 50kg, Língua Morta, Mariposa Azul, Douda Correria, Tea for One, entre outras⁶; ou ainda as revistas como o caso da *Agio*, *Golpe D'Asa*, *Piolho*, *Telhados de Vidro* ou *Criatura*. De tiragens pequenas (livros ou revistas) estas contribuem para uma afirmação de uma nova forma de estar em que se privilegia o livro como objecto cultural e não apenas como objecto com propósito comercial⁷. Aliás, apesar de dispersas, estas editoras entrecruzam autores e entreajudam-se:

Pela sua natureza dispersiva e proliferante, o cardume das pequenas e médias editoras de poesia não funciona verdadeiramente em rede, apesar de a partilha ser típica desta comunidade de independentes. Se pegarmos nas revistas ou nos livros, vemos que os nomes se cruzam, se repetem; se ouvirmos os editores, percebemos que se entreajudam⁸.

Para lá destes exemplos, também é necessário acrescentar que continuam a proliferar as edições de autor – recorrentes na poesia e em Portugal –, dada a grande facilidade que existe hoje em dia na produção de livros. É o caso do autor estudado neste ensaio, cujos livros, apesar de reeditados por editores de poesia, como é o caso da Mariposa Azul ou da Trama, são primeiramente publicados em edição de autor.

Miguel-Manso, com hífen

Nascido em 1979, em Almeirim, distrito de Santarém, Miguel Manso mudou-se para Lisboa bastante cedo onde tentaria cursar Belas Artes. Não conseguindo entrar neste curso decidiu-se por Design de Comunicação, mas rapidamente percebeu que o seu futuro não passava por ali. Frequentou um curso de

⁶ Longe de elaborar uma extensa lista quer dos escritores, quer das editoras independentes, esta pequena introdução serve como contexto ao surgimento da poesia de Miguel-Manso, também ela marcada por esta realidade de produção independente, à margem dos grandes grupos editoriais. Para um aprofundamento desta matéria sugere-se a leitura do artigo escrito por Maria da Conceição Caleiro, "O cardume da poesia", *Ípsilon*, 11 de Janeiro de 2012. Disponível em: <http://www.publico.pt/temas/jornal/o-cardume—da—poesia-23734851>, acedido a 26 de Junho de 2014.

⁷ Explica Maria da Conceição Caleiro que "Para cada um destes editores, o livro é um objecto sem tempo, ou fora do tempo: uma opção que se reflecte, por exemplo, na demora na escolha do papel (o corpo, a espessura, o toque, a marca de água) e numa política editorial de aposta em livros sem garantias de aceitação no mercado." Maria da Conceição Caleiro, "O cardume da poesia", *Ípsilon*, 11 de Janeiro de 2012. Disponível em: <http://www.publico.pt/temas/jornal/o-cardume—da—poesia-23734851>, acedido a 26 de Junho de 2014.

⁸ Maria da Conceição Caleiro, "O cardume da poesia", *Ípsilon*, 11 de Janeiro de 2012. Disponível em: <http://www.publico.pt/temas/jornal/o-cardume—da—poesia-23734851>, acedido a 26 de Junho de 2014.

desenho na Ar.Co, embora o desejo de desenhar fosse desaparecendo à medida que os objectos ficavam mais pequenos nas grandes folhas. Manteve, durante algum tempo, moradas na blogosfera, como é o caso dos blogues *Baixa-Shiatsu*, *Largo do Karma* ou *Rua Luxuriano*⁹ que representaram a sua presença discreta pela Internet.¹⁰ Foi também nestes endereços que tentou exercitar a escrita do romance, da qual também desistiu. O seu percurso está, desde o princípio, marcado por uma certa “deriva – um dos modelos canónicos da vida literária –”¹¹ e pelo interesse pelas várias artes, desde música ao teatro, esta última em particular, dadas as colaborações com algumas companhias lisboetas. Esta errância, que viria a ser determinante na sua escrita, revela-se, sobretudo, no modo como teve diferentes profissões e viveu de trabalhos vários com duração curta, com a grande vantagem de que estes lhe permitiam escrever:

Alojado numas águas-furtadas, casa cedida pelo avô, Miguel-Manso alinhavou trabalhos de ocasião: exercitou a formação (feita para sossegar os pais) de técnico de biblioteca, foi padeiro em Almeirim e vigilante no Museu do Chiado. E há mais: responsável pelo centro de documentação da galeria Zé dos Bois, tarefeiro na Ellipse Foundation, porteiro do Hotel des Artistes da Casa d’Os Dias da Água, arrumador da biblioteca do jornalista e poeta Fernando Assis Pacheco... Tarefas que o deixavam escrever. “Dêem-me um quatinho e uma mesinha e eu escrevo, que é o que quero.”¹²

Apesar de tomar contacto com alguns poetas portugueses – através da biblioteca do pai –, como é o caso de Alexandre O’Neill, Fernando Pessoa ou Rui Knopfli, ainda havia muito para aprender a nível da poesia portuguesa. Um dos momentos mais importantes do seu percurso aconteceria graças a uma das suas profissões, em particular quando tomou conta da biblioteca de Fernando Assis Pacheco, pois num jantar com o filho do escritor, João Assis Pacheco, conheceu João Miguel Fernandes Jorge, poeta que influenciaria a sua escrita e a quem mandaria um exemplar da sua primeira obra com o nome de Miguel-Manso, o hífen uma adopção para o seu nome artístico.

Os poemas do primeiro livro foram escritos entre Lisboa e Paris, cidade onde permaneceu durante um mês, na casa de uns amigos, aproveitando para terminar a obra. Com o dinheiro que sobrou e poupou da viagem – cerca de 350 euros

⁹ Note-se que os nomes dos blogues criados pelo poeta são baseados na topografia Lisboaeta, evidenciando, desde muito cedo, a importância do espaço na sua poesia.

¹⁰ Veja-se, por exemplo, o retrato que José Mário Silva faz do poeta em “O Guerrilheiro”, *Actual*, 23 de Janeiro de 2009. Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/geral/o-guerrilheiro/>, acedido a 26 de Junho de 2014.

¹¹ Pedro Mexia, “Um Delay”, *Ípsilon*, 28 de Outubro de 2009. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/um-delay-1655683>, acedido a 24 de Junho de 2014.

¹² Sílvia Souto Cunha, “Miguel-Manso – Contra a Corrente”, *Visão*, 1 de Maio de 2011. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/miguel-manso-contra-a-corrente=f600963>, acedido a 24 de Junho de 2014.

– resolveu publicar o seu primeiro livro, *Contra a Manhã Burra* (2008), numa tiragem de 200 exemplares. Enviou uma cópia a João Miguel Fernandes Jorge a outra a Manuel de Freitas que, após a leitura, o contactou para lhe dizer que tinha gostado bastante do livro e que iria escrever sobre a obra no jornal *Expresso*. A edição de autor rapidamente esgotou, à qual se seguiu uma segunda e terceira edição, ambas pela editora Mariposa Azul. Sobre livro e autor, Manuel de Freitas escreveu na revista *Actual* que esta era uma “estrela poética e vigorosa”¹³ como não se via nos últimos tempos na poesia portuguesa.

Não foi o único a notar a importância do acontecimento no panorama literário contemporâneo: o crítico literário António Guerreiro considerou o autor uma das grandes revelações do ano; José Mário Silva dedicou-lhe alguns parágrafos na *Actual*, sublinhando o facto de a obra do autor ter vindo “agitar as águas algo paradas da poesia portuguesa”¹⁴ e Pedro Mexia frisou a capacidade inventiva do poeta através de uma linguagem cativante e o modo como alguns dos seus poemas dialogam com outros poetas portugueses importantes, como é o caso de Ruy Belo ou Cesariny¹⁵. A crítica de Pedro Mexia não se limitava apenas a *Contra a Manhã Burra*, mas também ao segundo livro de Miguel-Manso, publicado no mesmo ano e com reedição pela Trama, *Quando Escreve Descalça-se*. Iniciava-se, assim, o percurso de Miguel-Manso como poeta que, até ao momento, conta com nove livros, para além de inúmeras participações em revistas e antologias e a criação de alguns textos para exposições, como é o caso da *Appleton Recess #2* (2011)¹⁶ ou, ainda, produções para teatro. Cinco dos nove livros pertencem ao que o poeta chama de “Carimbos de Gent”: *Contra a Manhã Burra* (2008), *Quando Escreve Descalça-se* (2008), *Santo Súbito* (2010), *Um Lugar a Menos* (2012) e *Ensinar o Caminho ao Diabo* (2012). Os restantes três são *Aqui podia viver gente* (2012), publicado pela Associação Primeiro Passo, *Supremo 16/70* (2013), pela Artefacto e *Tojo* (2013), uma antologia poética editada pela Relógio D’Água e, finalmente, *Persianas*, publicado em 2015 pela Tinta da China. Concentremo-nos, para já, nos primeiros cinco livros.

¹³ Manuel de Freitas, “*Contra a Manhã Burra*”, *Actual*, 12 de Julho de 2008, [s.p.].

¹⁴ José Mário Silva, “O Guerrilheiro”, *Actual*, 23 de Janeiro de 2009. Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/geral/o-guerrilheiro/>, acedido a 26 de Junho de 2014.

¹⁵ Pedro Mexia, “Um Delay” *Ipsilon*, 28 de Outubro de 2009. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/um-delay-1655683>, acedido a 24 de Junho de 2014.

¹⁶ *Appleton Recess #2* (2011), foi uma exposição colectiva na qual Miguel-Manso participou com Eduardo Batarida e Ana Yokochi. Supõe-se que a produção do autor para esta exposição originou o livro *Um Lugar a Menos* (2012), parte do díptico do qual faz parte *Ensinar o Caminho ao Diabo* (2012). Estes não são caso único, pois *Santo Súbito* (2009), foi escrito a partir de textos que o autor produziu para a companhia de teatro Cão Solteiro.

“Os Carimbos de Gent”

A quantidade de poemas que Miguel-Manso publicou desde a sua estreia literária remonta a mais de 600 páginas e não ficará por aqui, especialmente tendo em conta que o autor ainda não terminou a série “Os Carimbos de Gent”, na qual pretende publicar cerca de nove volumes (já foram publicados cinco). Este conjunto de volumes deriva o seu nome dos carimbos que o autor comprou num antiquário da cidade belga de Gent, custando cinquenta cêntimos cada um, e que usa nas capas dos seus livros, “à maneira dos antigos ex libris [sic]”¹⁷. Estas são edições de autor com um design bastante natural: “volumes simples, brancos, com grafismo sóbrio e paratexto fotográfico.”¹⁸ Porém, para endereçar a singularidade da poesia de Miguel-Manso será necessário percorrer os cinco volumes pertencentes à série “Carimbos de Gent”, procurando analisar alguns dos aspectos mais relevantes da obra do poeta e que cativam o leitor.

De *Contra a Manhã Burra* (2008) muito se escreveu por parte da crítica, que apontou como pontos fortes do volume a linguagem inventiva e a forma como o autor desarmava o leitor, além da importância do tema da viagem. Note-se, por exemplo, o modo como Pedro Mexia descreve a obra:

“Contra a Manhã Burra” tem uma evidente dimensão de viagem e aventura, notas soltas sobre pessoas e lugares. O mundo todo é palco de experiências, e tanto estamos em Almeirim como em Barcelona, na estrada para Góis, em Canterbury ou no lisboeta Jardim da Parada. Este parece um livro manuscrito, quase como se tivéssemos em fac-símile os cadernos de Miguel-Manso; há uma comunicabilidade directa do vivido como é raro encontrar. Isso não significa que os poemas tenham uma legibilidade clássica; pelo contrário, eles são formalmente inventivos e inesperados, o seu desenho na página sempre uma surpresa, têm hiatos e justaposições, numa espécie de imagismo boicotado que deve muito a João Miguel Fernandes Jorge¹⁹

Rita Taborda Duarte alerta exactamente para esta dimensão da viagem na sua recensão ao livro, atentando no modo como *Contra a Manhã Burra* oscila entre a “viagem-diáspora, como memória cultural (dos descobrimentos, até à guerra colonial) e a viagem-deambulação do sujeito.”²⁰. São prova disso poemas como

¹⁷ Fernando Madall, “Poemas com Carimbo”, *Diário de Notícias*, 2 de Janeiro de 2010. Disponível em: http://www.dn.pt/gente/Interior.aspx?content_id=1460065, acedido a 29 de Junho de 2014.

¹⁸ José Mário Silva, “Um espanto oculto”, *Revista Ler*, n.º 113, Maio de 2012. Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/um-espanto-oculto/>, acedido a 26 de Junho de 2014.

¹⁹ Pedro Mexia, “Um Delay” *Ípsilon*, 28 de Outubro de 2009. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/um-delay-1655683>, acedido a 24 de Junho de 2014.

²⁰ Rita Taborda Duarte, “Recensão a *Contra a Manhã Burra*”, *Rol de Livros, Leitura Gulbenki@n*, 2011. Disponível em: <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=30902>, acedido a 25 de Junho de 2014.

“Mareógrafo” – “insisto em espiar o gelo da Antártida”²¹ – “Verão de Canterbury”²² ou “Balada da Rua Damasceno Monteiro”²³. Se dúvidas houvesse em relação a esta temática bastaria ler a pequena introdução que o autor escreveu para a segunda edição de *Contra a Manhã Burra* intitulado “Uma Baleia subindo o Amazonas”, onde é possível estabelecer uma leitura que relaciona o texto a Melville e a *Moby Dick*²⁴. Ao mesmo tempo, esta dimensão de viagem e movimento é visível no modo como grande parte do livro parece surgir com um tom diarístico através de pequenos fragmentos de experiências do quotidiano que o sujeito poético vai relatando para o leitor.

Esta viagem é feita por lugares experienciados e também imaginados. Diversas são as referências ao Oriente, por exemplo, no poema “Casamento de Bangkok”²⁵. Por outro lado, o percurso da palavra também é uma viagem sobre o qual o poeta reflecte, uma vez que este livro é uma reflexão sobre a poesia enquanto acto e da escrita como construção. Aliás, a obra está carregada de alusões biográficas e bibliográficas, fazendo com que os poemas, por vezes, atinjam dimensões obscuras de difícil interpretação. Estes elementos são notórios nos poemas mais curtos, quase aforísticos, caracterizados por uma (auto) ironia que reitera, segundo Rita Taborde Duarte, “o efeito de estranheza e resistência na leitura”²⁶.

Quando Escreve Descalça-se, segundo livro de poemas publicado também em 2008, continua grande parte dos temas referidos anteriormente e, em particular, o diálogo que mantém com outros poetas, como é o caso de Sebastião Alba, onde o autor vai buscar o título do livro. Esse reconhecimento é feito no poema “Elevação de Sebastião Alba”²⁷, sendo também explícita a influência de Ruy Belo, numa das partes do livro intitulada “Elevação de Ruy Belo”, à qual dedica quatro poemas. Mantêm-se ainda todos os jogos linguísticos, os trocadilhos, as ironias, o humor, e as viagens textuais a variados lugares como Lisboa, Madrid, Veneza, mas também os pequenos espaços que pertencem à ordem da memória

²¹ Miguel-Manso, “Mareógrafo”, *Contra a Manhã Burra*, Lisboa: Mariposa Azul, [2008] 2009, p. 16 (15-16), 3.ª edição.

²² *Idem*, p. 18.

²³ *Idem*, p. 90.

²⁴ Curioso notar que José Mário Silva, num post publicado no seu blogue *Bibliotecário de Babel*, publicado a 7 de Janeiro de 2011, intitulado “Separados à Nascimento”, chega a comparar a semelhança de Manso a Melville. Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/geral/separados-a-nascimento/>, acedido a 24 de Junho de 2014.

²⁵ Miguel-Manso, “Casamento de Bangkok”, *Contra a Manhã Burra*, Lisboa: Mariposa Azul, [2008] 2009, p. 73, 3.ª edição.

²⁶ Rita Taborde Duarte, “Recensão a *Contra a Manhã Burra*”, *Rol de Livros, Leitura Gulbenkian@n*, 2011. Disponível em: <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=30902>, acedido a 25 de Junho de 2014.

²⁷ Miguel-Manso, “Elevação de Sebastião Alba”, *Quando Escreve Descalça-se*, Lisboa: Trama, [2008] 2011, p. 71, 3.ª edição.

e da própria vivência do autor: Alfama, Fábrica Braço de Prata, entre outros, em busca de uma certa beleza: “Seja a descrever um café húngaro ou uma aldeia ribatejana, as tainhas de Veneza, uma melodia ouvida no auto-rádio ou o fragmento de um diário inventado, Miguel-Manso procura sempre a beleza que há nas ruínas.”²⁸.

Santo Súbito (2010), terceira obra poética de Miguel-Manso, eleva ainda mais a arte irónica dos seus poemas, o modo como estabelece o diálogo com outros autores e a maneira como revela uma certa desconfiança em relação ao lugar que “o poema ocupa no mundo”²⁹, mas também à sua própria condição de poeta. Note-se, por exemplo, a ironia do título da obra – uma alusão ao modo como os fiéis de João Paulo II exigiam a sua santificação³⁰ – remetendo também para algum descrédito pela forma como a crítica rapidamente o elevou enquanto poeta revelação.

O tom irónico é evidente logo no poema de abertura “I. Video Art” – “A poesia, tipo, / não precisa de, bom, / não é exactamente uma canção, uma praça ou um parque no Outono / indícios, unicórnios, um capitel clássico / helenicamente erguido sob a librina e o néon”³¹. Para além disso, o sujeito poético também deixa uma nota de advertência relativamente aos poemas que se encontram no livro, como é o caso de “Os Carimbos de Gent”: “se está a pensar, eventual leitor, acompanhar-me / mesmo que de modo fortuito, neste escusado exercício / saiba que nunca estive tão perdido como agora // duvide de tudo o que lhe parecer escorreito / não se deixe enganar nem sequer pela imprecisa / citação dos clássicos”³².

Prevalecem as alusões metaliterárias e os diálogos com outros autores, por exemplo, Orlando Pantera, Wim Mertens, Elis Regina e, numa parte intitulada “Regresso à Biblioteca de Francisco Vieira”, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, Wenceslau de Moraes, Joseph Conrad ou Herberto Helder. Alguns dos poemas aproximam-se da prosa – quase em tom de romance – como é o caso de “Na Morte da Avó”, “A Basílica de Notre-Dame du Saint-Cordon”, “O Cristo de Nampula” e, o caso mais óbvio devido à sua extensão, “Qui tal dam’ cabo da minha vida”³³. Este registo em prosa será desenvolvido em *Um Lugar a Menos*, publicado em 2012 em simultâneo com *Ensinar o Caminho ao Diabo*.

²⁸ José Mário Silva, “Um palco para gestos simples”, *Ler* n.º 79, Abril de 2009. Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/um-palco-para-gestos-simples/>, acessado a 26 de Junho de 2014.

²⁹ *Idem*.

³⁰ António Guerreiro, “*Santo Súbito*”, *Expresso – Actual*, 16 de Abril de 2010. A expressão também é explicitada num dos poemas de *Santo Súbito* intitulado “Qui tal dam’ cabo da minha vida” (p. 119-123).

³¹ Miguel-Manso, “I. Video Art”, *Santo Súbito*, Lisboa: Edição de Autor, 2010, p. 13, 2.ª edição.

³² *Idem*, p. 105.

³³ *Idem*, p. 65, p. 68, p. 78, p. 119-123.

Até ao momento, estas são as duas obras mais recentes da série “Os Carimbos de Gent” e funcionam como um díptico: *Um Lugar a Menos* com poemas em prosa, e *Ensinar o Caminho ao Diabo* em verso. Não se sabe ao certo qual dos dois é o primeiro nesta dupla obra, ou melhor, qual é o quarto e o quinto livro na série. Como nota Gonçalo Mira³⁴, a semelhança dos livros, quer em termos estéticos, quer em termos de edição, torna-as de difícil distinção e é nesse esbater de fronteiras que reside também um certo jogo do autor em criar perplexidade no leitor.

Para a crítica especializada, *Ensinar o Caminho ao Diabo* é um livro menos conseguido. Porém, também é aquele que mais se aproxima do universo poético do autor, no sentido em que os temas habituais estão presentes: inúmeras referências geográficas e localizações reais ou imaginadas (países, cidades nacionais ou estrangeiras, aldeias, ruas) como é o caso de “Lamento Londrino”, “Piazza San Marco – Acqua Alta” ou “A Catedral de Santarém”³⁵, conferindo um dimensão de deriva ao poeta, aproximando-o à figura do *flâneur*, como nota José Mário Silva:

Menos hermético, *Ensinar o Caminho ao Diabo* é o livro de um poeta nocturno e invernal, um *flâneur* que “caminha de um lugar que não sabe / a um lugar que não pode”, saltando de cidade em cidade (Lisboa, São Paulo, Londres, Évora, Veneza), rabiscando versos e suas cicatrizes (“o caderno é a máquina fotográfica”), em busca do “espanto oculto” do poema, esse amontoado de palavras em deslocação que “é a coisa mais triste que há”. Coisa triste mas necessária, capaz de dizer tudo com quase nada³⁶.

Por sua vez, *Um Lugar a Menos* – trocadilho com o *locus amoenus*, tópicos da literatura clássica – parece distanciar-se do registo anterior com textos muito próximos do aforismo, a lembrar Gonçalo M. Tavares, e do contar o quotidiano, questionando-o, mas também questionando o lugar do poeta, o lugar do real e o lugar da escrita.

Esta indagação por parte do poeta coloca-o numa busca permanente – no modo como dialoga com outros poetas, músicos e artistas (a referência a Whitman é importante, mas também Tom Waits, por exemplo) – e auto-reflexiva quando

³⁴ Gonçalo Mira, “*Ensinar o Caminho ao Diabo* e *Um Lugar a Menos*, de Miguel-Manso”, *Ípsilon*, de Maio 2012. Disponível em: <http://www.publico.pt/roteiros/jornal/livros-24449842>, acedido a 29 de Junho de 2014.

³⁵ Miguel-Manso, “Lamento Londrino”; “Piazza San Marco – Acqua Alta”, “A Catedral de Santarém”, *Ensinar o Caminho ao Diabo*, Lisboa: Edição de Autor, 2012, p. 16, p. 30 e p. 52. Note-se que grande parte destas viagens e espaços imaginados ou reais que o poeta descreve não são fruto de pesquisas efectuadas no Google ou de descrições feitas na Wikipedia. É um bom exemplo o poema “Situação e aspecto da praça Djemaâ El-Fna & outras variações”, entre outros.

³⁶ José Mário Silva, “Um espanto oculto”, *Ler*, n.º 113, Maio de 2012. (Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/um-espanto-oculto/>, acedido a 26 de Junho de 2014.

“Um Lugar a Menos” se torna, em vez de ausência, uma presença que é necessário preencher para evitar o vazio: “Nada, tudo, outra vez nada.”³⁷. Aliás, o vazio está sempre presente nas páginas em branco representadas pelas catorze presenças que são retiradas dos 53 poemas em prosa que compõem o livro.

Não obstante algum distanciamento entre as duas obras, elas complementam-se, no sentido em que existem alguns pontos em que os temas explorados se cruzam: os lugares, os espaços, as referências biográficas e bibliográficas, o espaço da infância, o espaço da literatura e o registo da experiência (o caminho e o lugar).

muito mal contado, isso da morte: algumas considerações finais

Para além dos livros publicados com os carimbos na capa, Miguel-Manso tem ainda mais quatro obras: *Aqui podia viver gente* (2012), publicado pela Associação Primeiro Passo, *Supremo 16/70* (2013), pela Artefacto e *Tojo* (2013), editado pela Relógio D'Água e, como referido anteriormente, *Persianas* (2015) pela Tinta da China. Estas apresentam também algumas das características que enunciámos anteriormente, em particular o livro publicado pela Artefacto, onde os poemas reflectem sobre a infância e a memória. Já *Tojo* confirma decididamente a relevância do poeta na literatura portuguesa contemporânea, uma vez que é uma antologia do autor publicada por uma editora maior no universo da poesia em Portugal.

Finalmente, *Persianas*, editado pela Tinta da China numa colecção de poesia coordenada por Pedro Mexia, sublinha a importância de Miguel-Manso enquanto poeta contemporâneo. O livro destaca-se não só pela forma como a crítica o recebeu, mas também pela sua dimensão, pouco comum nas obras de poesia. *Persianas* tem 208 páginas e, apesar de explorar alguns dos temas habituais da poesia do autor, este afigura-se, eventualmente, como um ponto de viragem, dado apontar para outros temas.

Esta “legitimação” do autor também se confirma pelas inúmeras revistas onde tem publicado os seus poemas, bem como antologias de poesia que coligem o melhor de cada ano, como é o caso de *Resumo – a poesia em 2012* (Documenta/Fnac, 2013) ou *Resumo – a poesia em 2013* (Documenta/Fnac, 2014), poemas escolhidos por José Alberto Oliveira, José Tolentino de Mendonça, Luis Miguel Queirós e Manuel de Freitas. Este percurso literário consolida-se com os vários convites e residências literárias e artísticas ou, ainda, a atenção da

³⁷ Miguel-Manso, “O livro é uma cegueira veloz”, *Um Lugar a Menos*, Lisboa: Edição de Autor, 2012, p. 13.

academia, como é o caso do presente estudo.

Longe de querer circunscrever o poeta, foram apresentadas várias características da poesia de Miguel-Manso. Tentar defini-lo é uma tarefa difícil, dada a quantidade de temas e áreas que explora. Contudo, a ser necessário um pequeno resumo reporto-me às palavras de José Mário Silva que tão bem concentrou alguns dos pontos mais fortes da poesia deste autor notando “1) o diálogo frutuoso com outros autores [...] 2) a desconcertante arquitectura dos poemas e a sua respiração [...] 3) uma irónica desconfiança quanto ao lugar que a poesia ocupa na incerta ordem das coisas”.³⁸

Paralelamente, será importante sublinhar a sua relação com a “experiência da linguagem”³⁹ – um certo confessionalismo inscrito num registo linguístico fresco – mas também a experiência do espaço em que esta se desloca de modo real ou ficcional e sobre o qual reflecte, por vezes, com ironia e humor. Esta permite-lhe uma “soberana contenção”⁴⁰ perante a dor, como acontece em “Na Morte da Avó”, do qual apenas reproduzo parte:

como se aceitasse, com constringedora submissão, que
o tempo não se detenha nunca, que os anos nos empurrem
para um buraco na terra, nos sujeitem a tão bruta descortesia

a prontidão da morte, a ligeireza do tempo, a estupidez
da vida que nunca vai encontrar cura e razão para ela própria
contra tudo isso eu alardeio o poema, antecipo a derrota⁴¹

Essa antecipação da derrota é também a forma que o poeta encontrou de in-correr em “certos delicados actos de guerrilha”⁴², elevando-se através da palavra, servindo-se dela para lutar contra a nossa própria finitude.

³⁸ José Mário Silva, “Um palco para gestos simples”, *Ler* n.º 79, Abril de 2009. Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/criticas/um-palco-para-gestos-simples/>, acedido a 26 de Junho de 2014.

³⁹ António Carlos Cortez, “Dez anos de poesia portuguesa: heteroxias, confluências e revisões”, *Revista Diadorim/Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, Volume 11, Julho 2012, p. 95 (86-106). Disponível em: <http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br/index.php/revistadiadorim/article/view/55/74>, acedido a 28 de Junho de 2014.

⁴⁰ António Guerreiro, “Santo Súbito”, *Actual*, 16 de Abril de 2010.

⁴¹ Miguel-Manso, “Na Morte da Avó”, *Santo Súbito*, Lisboa: Edição de Autor, 2010, p. 65-66, 2.ª edição.

⁴² Miguel-Manso, “O PREC em 2008”, *Quando Escreve Descalça-se*, Lisboa: Trama, [2008] 2011, p. 68, 3.ª edição.



FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT –
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto
“UID/ELT/00077/2013”

