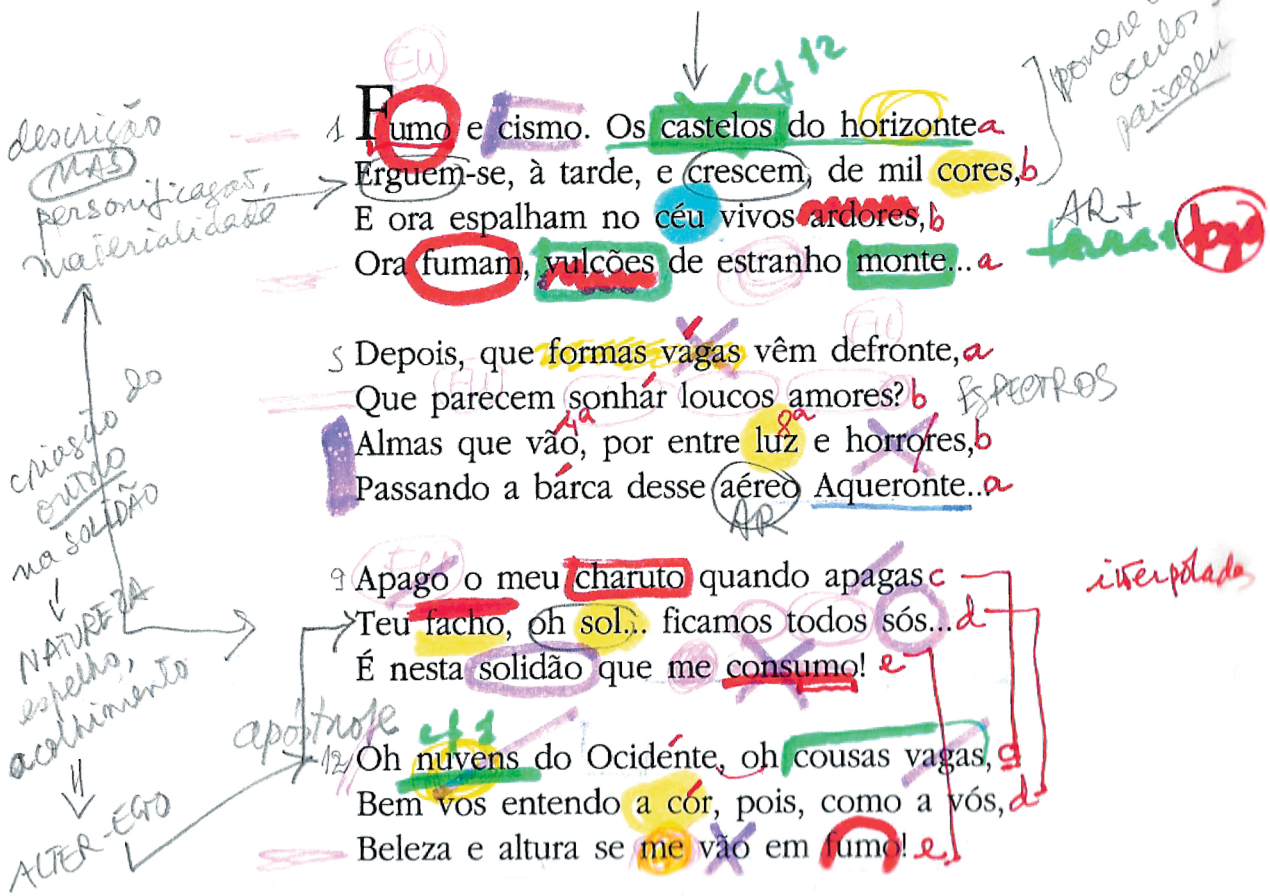
# PRESENÇA e MEMÓRIA

## Homenagem a PAULA MORÃO

Edições Colibri



Fumo e cismo. Os castelos do horizonte
Erguem-se, à tarde, e crescem, de mil cores,
E ora espalham no céu vivos ardores,
Ora fumam, vulcões de estranho monte...

Depois, que formas vagas vêm defronte,
Que parecem sonhar loucos amores?
Almas que vão, por entre luz e horrores,
Passando a bárca desse aéreo Aqueronte..

Apago o meu charuto quando apagas
Teu facho, oh sol... ficamos todos sós...
É nesta solidão que me consumo!

Oh nuvens do Ocidente, oh cousas vagas,
Bem vos entendo a cor, pois, como a vós,
Beleza e altura se me vão em fumo!

# PRESENÇA e MEMÓRIA

## Homenagem a PAULA MORÃO

# PRESENÇA e MEMÓRIA

## Homenagem a PAULA MORÃO

**Carina Infante do Carmo | Joana Matos Frias**
**Maria Cristina Pimentel | Ricardo Nobre | Rita Patrício**
(Coordenação)

Edições Colibri

*Biblioteca Nacional de Portugal*
*– Catalogação na Publicação*

PRESENÇA E MEMÓRIA

Presença e memória : homenagem a Paula Morão / coord.
Carina Infante do Carmo... [et al.]. – 1ª ed. – (Extra-colecção)
ISBN 978-989-566-153-4

I – CARMO, Carina Infante do, 1971-

CDU 821.134.3”19/20”.09(042)

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através
da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P.,
no âmbito do projeto UIDB/00509/2020

Esta actividade é financiada por Fundos Nacionais através
da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P.,
no âmbito do projecto UIDB/00019/2020

**Título**: Presença e Memória – Homenagem a Paula Morão

**Coordenação**: Carina Infante do Carmo, Joana Matos Frias,
Maria Cristina Pimentel, Ricardo Nobre, Rita Patrício

**Editor**: Fernando Mão de Ferro

**Capa**: Raquel Ferreira sobre documento de trabalho de Paula Morão

**Depósito legal n.º** 494 415/22

Lisboa, 2 de fevereiro de 2022

# ÍNDICE

Apresentação ..... 11

Obra de Paula Morão ..... 13

*Tabula Gratulatoria* ..... 33

**I. Ensaios**

A poesia e a memória de Espanha: a propósito de "Cristal em Sória", de Carlos de Oliveira
Ângela Fernandes ..... 37

A cidade e os poetas ou como os poetas inventaram Coimbra-como-mito
António Pedro Pita ..... 47

Tríptico – memórias de pessoas comuns
António Ventura ..... 63

*De Doctrina Christiana* – ensaio programático de uma nova retórica
Arnaldo do Espírito Santo ..... 73

Vozes e gestualidades do trabalho nas crónicas urbanas de Irene Lisboa
Carina Infante do Carmo ..... 87

*O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, de Teolinda Gersão: a literatura, a psicanálise e o mal
Carlos Nogueira ..... 101

"aonde vibra a voz": ressonâncias de Ruy Belo na *Inimigo Rumor*
Cristina Firmino Santos ..... 111

Da liquidez dos géneros: retrato, paisagem, ecorretrato
Eunice Ribeiro ..... 123

Sobre Sena e Pessoa
Fátima Freitas Morna ..... 141

Técnica mista # 2. Poesia, fotografia e crítica literária
Federico Bertolazzi ..... 135

*O regresso de Júlia Mann a Paraty*, de Teolinda Gersão
– notas de uma leitura
Fernanda Mota Alves ..... 173

Notas sobre a "música natural" em Luiza Neto Jorge
Fernando Cabral Martins ..... 181

*Sítios*, de José Bento
Fernando J. B. Martinho ..... 187

Entre o som e o sentido: a busca da forma na poesia
de Maria Judite de Carvalho
Gonçalo Cordeiro ..... 191

Turbulências de autor
Helena Carvalhão Buescu ..... 203

"O Castelo da Grã Ventura". Cinco apontamentos
Isabel Almeida ..... 211

Levantados do chão: Lídia Jorge e José Saramago
Isabel Cristina Rodrigues ..... 223

*Ara* – modos poético, dramático, romanesco em Ana Luísa Amaral
Isabel Pires de Lima ..... 237

Olarias astonómicas (um lance de mãos dadas: Herberto Helder
e António Ramos Rosa)
Joana Matos Frias ..... 247

"Um falar absoluto e sem sujeito". Llansol: as vozes do texto
João Barrento ..... 261

Realces (e uma digressão pelos nossos dias)
João Dionísio ..... 267

Três figuras em *Um outro dia* de Irene Lisboa
Jorge Fernandes da Silveira ..... 275

*O Delfim* de José Cardoso Pires e sua transposição cinematográfica
por Fernando Lopes: dois modos de decifrar a História
José Manuel da Costa Esteves ..... 289

Um vidro escuro – apontamentos sobre a palavra, a memória e o sonho
na poesia de Gastão Cruz
José Manuel de Vasconcelos ..... 301

Entre música e literatura – as variações Goldberg, de J. S. Bach, e a palavra poética de Jorge de Sena
Luci Ruas ..... 311

"Palavras vivas". Sobre os *Cadernos* de Teolinda Gersão
Margarida Braga Neves ..... 325

Discurso translúcido – *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, de Teolinda Gersão
Maria de Fátima Marinho ..... 337

Entre herdar e transmitir: o paradigma genealógico em *Donzela Guerreira*, de Marta Pessoa
Maria Graciete Besse ..... 349

Entre sinceridade e convenção: a retórica das cartas de amor
Maria Helena Santana ..... 361

*Passagens* em *Desassossego*: da modernidade de Fernando Pessoa a Walter Benjamin
Monica Figueiredo ..... 373

O (não) lugar de Almada na modernidade portuguesa
Osvaldo Manuel Silvestre ..... 383

Um pirata que era um santo: memória brandoniana e imaginação transficcional em *A Visão das Plantas*, de Djaimilia Pereira de Almeida
Paulo Alexandre Pereira ..... 397

A verdade das cartas e a mentira dos sujeitos – sobre a correspondência de Mário de Sá-Carneiro
Pedro Eiras ..... 413

António Nobre e a balada romântica
Pedro Ferré ..... 423

Regreso a Leo Spitzer – pensar en las humanidades
Pedro Serra ..... 441

O sujeito poeta em António Nobre
Ricardo Nobre ..... 457

"o caminho para casa": gestos de recurso em *Trade Mark* e *Frentes de Fogo*, de A. M. Pires Cabral
Rita Patrício ..... 479

Ensaio e narrativa: pensamento, ação e discurso
Rosa Maria Goulart ..... 495

Do outro lado do espelho (auto-reflexividade e exemplificação)
Rosa Maria Martelo ..... 505

Camilo Castelo Branco *et al.* – memórias, cartas, diários e casos de justiça
Serafina Martins ..... 521

Modos de ler, ironia e realismo em Camilo. Sobre *A queda dum anjo*
Sérgio Guimarães de Sousa ..... 527

O livro perdido de Garrett
Sérgio Nazar David ..... 541

Incerteza e espera, condições de encontro
Silvina Rodrigues Lopes ..... 553

O homem nas viagens: o mar desconhecido e o espaço sideral
Teresa Cristina Cerdeira ..... 563

*Memorial do Convento*: a prática ficcional e a reescrita da história
Vítor Pena Viçoso ..... 575

À procura de uma "língua nova": algumas reflexões sobre "transparência discursiva" na *Recreação Filosófica* [1751-1800] de Teodoro de Almeida
Zulmira Coelho Santos ..... 585

**Fernanda Botelho: o Projecto**

Danças com rimas
Joana Botelho ..... 601

Ai balancé, balancé
Joana Botelho ..... 603

Quando eu era infanta num reino chamado Família
Sofia Andrade ..... 605

**II. Testemunhos**

A pega: as outras cores do mundo
Ana Luísa Amaral ..... 627

Uma forma de força: três imagens
António Carlos Cortez ..... 629

O poema
Bernardo Pinto de Almeida ..... 633

Múltiplo binário
Carlos Mendes de Sousa ..... 635

Sonho
Fernando Pinto do Amaral ..... 639

Mudam-se as festas, mudam-se as imagens
– breve crônica a saudar uma amiga
Gilda Santos ..... 641

Ler, ouvir e contar
Gonçalo M. Tavares ..... 643

Arte poética com mel e canela
Isabel Cristina Mateus ..... 645

A passagem
José Manuel de Vasconcelos ..... 647

Estações
José Manuel Mendes ..... 653

De Cor e na Memória – Testemunho
José Pedro Serra ..... 655

As clássicas
Lídia Jorge ..... 657

Paula Morão
Manuel Alegre ..... 659

Para a Paula Morão
Manuel Gusmão ..... 661

O agasalho inconsútil da amizade
Maria Cristina Pimentel ..... 663

Homenagem a Paula Morão
Mário de Carvalho ..... 665

O que fica do que passa
Nuno Júdice ..... 667

À que voa com o pássaro
Violante Magalhães ..... 669

Nota biobibliográfica dos colaboradores ..... 673

# APRESENTAÇÃO

Maria Paula Nina Morão (n. 1951) licenciou-se em Filologia Românica em 1974 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, instituição onde se doutorou com uma tese sobre a escritora Irene Lisboa e uma tese complementar dedicada a António Nobre, e onde viria a desenvolver o essencial da sua vida de docência, académica e científica, fundamentalmente dedicada à Literatura Portuguesa moderna e contemporânea. Desde a publicação do livro resultante da tese de doutoramento, *Irene Lisboa: Vida e escrita*, cuja excelência foi de imediato reconhecida com a atribuição do Grande Prémio de Ensaio da Associação Portuguesa de Escritores (a que se seguiria o também galardoado estudo *O* Só *de António Nobre – Uma leitura do nome*, de 1991), Paula Morão levou a cabo um trabalho fundamental de ensino, edição e divulgação da obra da autora de *Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma*, tendo sido responsável pela organização dos dez volumes de que dispomos actualmente para um conhecimento aprofundado da sua produção escrita. Tratou-se de um tipo de dedicação crítica e textual que viria a expandir-se a outros autores e a domínios muito específicos, com particular importância no caso da escrita autobiográfica e das diversas práticas de auto-representação, campos nos quais se inscreveu uma boa parte do trabalho colaborativo, de docência e de orientação, que viria a intensificar na Faculdade de Letras, no seu Centro de Estudos Comparatistas e ainda em colaboração com o Centro de Estudos Clássicos.

Com efeito, para lá desses estudos e edições inaugurais de dois autores que não mais deixaram o seu campo de atenção, muitos foram os autores e obras a que Paula Morão se foi dedicando ao longo de décadas de trabalho ininterrupto, em edições críticas e comentadas, antologias, colectâneas de estudos, verbetes de dicionários, numa variada lista que desenha a geografia dos seus interesses literários, centrados, ainda que não exclusivamente, na literatura portuguesa dos séculos XIX a XXI: são os casos, entre outros, de Almeida Garrett, Eugénio de Andrade, Cesário Verde, Camilo Pessanha, Luísa Dacosta, Maria Judite de Carvalho, Maria Gabriela Llansol, Mário Dionísio, Manuel Alegre, Sophia de Mello Breyner Andresen, Teixeira de Pascoaes, Raul Brandão, Gastão Cruz, Fernando Namora, Carlos de Oliveira, Marcello Duarte Mathias, Mário Cláudio, Maria Velho da Costa ou Armando Silva Carvalho. Mais recentemente, tem sido da maior importância a tarefa de reedição das obras de Fernanda Botelho, a par de uma muito mais vasta acção cultural em torno da obra da romancista, com envolvimento de escolas, bibliotecas e

autarquias, num tipo de colaboração que liga efectivamente, como é desejável, o mundo académico à comunidade.

A seriedade e o rigor de toda a actividade de Paula Morão, bem como a notável acção cultural que a têm caracterizado, asseguraram sempre às instituições a que se encontra vinculada um reconhecimento de inequívoco prestígio, quer a nível nacional, quer internacional, também graças à frequente organização de congressos (com a responsabilidade da edição dos estudos deles decorrentes) e o comissariado de exposições, bem como a frequente participação como oradora convidada em encontros realizados um pouco por todo o mundo.

Foi professora, exigente e generosa, de muitas gerações de alunos (de licenciatura, mestrado, doutoramento, cursos livres) que, com ela, aprenderam a saber ler a literatura portuguesa, a gostar de literatura portuguesa, a observar capas, contracapas, badanas e paratextos, a cotejar edições, a encetar passos no campo da intermedialidade, em particular na relação entre literatura e artes plásticas. Orientou largas dezenas de dissertações de mestrado e de teses de doutoramento, bem como projectos de pós-doutoramento, responsabilidade que continua a assegurar relativamente a um número não despiciendo de doutorandos e mestrandos que a escolheram como orientadora. Mas o seu incentivo à leitura e à escrita teve um impacto essencial *extra muros*, já que foi Directora-Geral do Livro e das Bibliotecas de Abril de 2007 a Novembro de 2009, mandato durante o qual contribuiu empenhadamente para o desenvolvimento da leitura, enquadrada nas estruturas de bibliotecas e autarquias.

O que até aqui se disse torna este livro uma evidência: motivado pelo intuito único de se prestar homenagem a uma obra e a um pensamento de referência, nele se reúnem ensaios e testemunhos de várias dezenas de pessoas gratas que, pelas mais variadas formas, viram o seu percurso de leitores marcado pela presença da fala e da escrita de Paula Morão, desafiado pelas suas leituras e comentários, enriquecido pelas suas edições criteriosas, desassossegado pelas suas observações inesperadas. Em certa medida, cada um dos textos que se seguem é sobretudo uma espécie de conversa, pois em todos eles se retomam interesses da homenageada, a fim de se dar continuidade a discussões mais antigas ou mais recentes, isto é, a fim de se poder retomar os diálogos de sempre, preservando-os e guardando-os numa forma materializada.

**Nota**

A organização respeitou as normas ortográficas
escolhidas pelos colaboradores do volume.

# OBRA DE PAULA MORÃO

## 1. LIVROS – AUTORIA E EDIÇÃO OU CO-EDIÇÃO

2021 – Cesário Verde, *O Livro de Cesário Verde e outros Poemas*, prefácio de Paula Morão, Lisboa, Random House – Penguin Clássicos, pp. VII-XVIII.

2021 – Fernanda Botelho, *O Ângulo Raso*, prefácio de Paula Morão, coordenação de Paula Morão, Lisboa, Abysmo.

2020 – Fernanda Botelho, *Gritos da Minha Dança*, prefácio de Rita Patrício, coordenação de Paula Morão, Lisboa, Abysmo.

2020 – Fernanda Botelho, *Lourenço é Nome de Jogral*, prefácio de Paulo Pereira, coordenação de Paula Morão, Lisboa, Abysmo.

2020 – Paula Morão (ed.), *Fernando Namora – "e não sei se o mundo nasceu"*, Lisboa, Edições Colibri / Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo.

2019 – M. Cristina Pimentel e P. Morão (coord.), *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*, V. N. de Famalicão, Húmus / Centro de Estudos Clássicos.

2018 – Fernanda Botelho, *A Gata e a Fábula*, prefácio de Marcelo Oliveira, coordenação de Paula Morão, Lisboa, Abysmo.

2017 – Fernanda Botelho, *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, coordenação de Paula Morão, prefácio de Paula Morão, Lisboa, Abysmo.

2017 – M. Cristina Pimentel e P. Morão (coord.), *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação / Centro de Estudos Clássicos.

2017 – Paula Morão (ed.), *Luísa Dacosta – Espelhos de palavra – In Memoriam*, Lisboa / Póvoa de Varzim, Centro de Estudos Comparatistas.

2015 – Paula Morão e Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Maria Judite de Carvalho – Palavras, Tempo, Paisagem*, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas.

2014 – M. Cristina Pimentel e P. Morão (coord.), *Matrizes Clássicas da Literatura Portuguesa: uma (re)visão da Literatura Portuguesa das Origens à Contemporaneidade*, Lisboa, Campo da Comunicação / Centro de Estudos Clássicos.

2013 – *Relâmpago: Revista de poesia* n.º 31-32 – *Irene Lisboa* (consultora e autora da Biobibliografia).

2012 – M. Cristina Pimentel e P. Morão (coord.), *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: uma (re)visão da Literatura Portuguesa das Origens à Contemporaneidade*, Lisboa, Campo da Comunicação / Centro de Estudos Clássicos.

2011 – *O Secreto e o Real: Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação.

2010 – Paula Morão e Teresa Amado (eds.), *Sophia de Mello Breyner Andresen – Uma vida de Poeta*, Lisboa, Caminho.

2008 – Paula Morão e Carina Infante do Carmo (eds.), *Escrever a Vida – Verdade e Ficção*, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas.

2007 – Kelly Basílio, Mário Jorge Torres Silva, Paula Morão e Teresa Amado (eds.), *Concerto das Artes*, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas.

2007 – Helena Carvalhão Buescu e Paula Morão (eds.), *Cesário Verde – Visões de Artista*, Centro de Estudos Comparatistas.

2007 – *O Sonho e a Aventura*, de José Marmelo e Silva, prefácio de Paula Morão, *Obra Completa* – coordenação de Arnaldo Saraiva, Porto, Campo das Letras.

2004 – *Retratos com Sombra – António Nobre e os seus Contemporâneos*, Lisboa, Caminho.

2003 – Paula Morão (ed.), *Autobiografia. Auto-Representação*, Centro de Estudos Comparatistas.

2002 – Luís Filipe Lindley Cintra, *O Ritmo na Poesia de António Nobre*, prefácio e edição de Paula Morão, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

2001 – *Salomé e Outros Mitos – O Feminino Perverso na Literatura Portuguesa entre o Fim-de-Século e 'Orpheu'*, Lisboa, Cosmos.

2001 – Paula Morão (ed.), *António Nobre em contexto*, Lisboa, Colibri.

2000 – António Nobre, *Só*, reprodução tipográfica da 2.ª edição (1898), Porto, Caixotim.

1999 – Irene Lisboa, *Solidão – II*, reed. e prefácio de Paula Morão, Lisboa, Presença – Obras de Irene Lisboa, vol. X.

1999 – *Letras, Sinais – Para David Mourão-Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osório Mateus*, coordenação e edição de Cristina Almeida Ribeiro, Maria João Brilhante, Teresa Amado e Paula Morão, Lisboa, Cosmos / Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa.

1998 – *Biblioteca Virtual de Autores Portugueses* – CD-ROM, coordenação científica de Ivo Castro, Teresa Amado, Cristina Almeida Ribeiro e Paula Morão, Lisboa, Biblioteca Nacional.

1998 – Irene Lisboa, *Título qualquer serve para novelas e noveletas*, 1958, reed. e prefácio de Paula Morão, Lisboa, Presença – Obras de Irene Lisboa, vol. IX.

1997 – Irene Lisboa, *Crónicas da Serra*, reed. e prefácio de Paula Morão, Lisboa, Presença – Obras de Irene Lisboa, vol. VI.

1997 – Irene Lisboa. *Apontamentos*, reed. e prefácio de Paula Morão, Lisboa, Presença – Obras de Irene Lisboa, vol. VIII.

1996 – Irene Lisboa. *O pouco e o muito – Crónica urbana*, s/d (1956), reed. e prefácio de Paula Morão, Lisboa, Presença – Obras de Irene Lisboa, vol. VII.

1995 – Irene Lisboa (João Falco). *Esta cidade!*, reed. e prefácio de Paula Morão, Lisboa, Presença – Obras de Irene Lisboa, vol. V.

1994 – Irene Lisboa. *Voltar atrás para quê?*, reed. e prefácio de Paula Morão, Lisboa, Presença – Obras de Irene Lisboa, vol. IV.

1993 – João Falco. *Começa uma vida – Novela*, reed. e prefácio de Paula Morão, Lisboa, Presença – Obras de Irene Lisboa, vol. III.

1992 – *Irene Lisboa: 1892-1958* (catálogo), coord. Paula Morão, Lisboa, Biblioteca Nacional – "Notas sobre o estilo de Irene Lisboa", pp. 31-38; "Nota introdutória" à "Correspondência trocada entre Irene Lisboa e José Rodrigues Miguéis" (transcrita por António Braz de Oliveira), p. 64; com Manuela Rêgo, pesquisa bibliográfica e iconográfica.

1992 – João Falco, *Solidão – Notas do Punho de uma Mulher*, reed. e prefácio de Paula Morão, Lisboa, Presença – Obras de Irene Lisboa, vol. II, 1992.

1991 – João Falco, *Um dia e outro dia… – Diário de uma Mulher* e *Outono havias de vir latente triste*, *Poesia I*, com "Introdução" por José Gomes Ferreira, reed. e prefácio de Paula Morão, Lisboa, Presença – Obras de Irene Lisboa, vol. I.

1991 – *O* Só *de António Nobre – Uma Leitura do Nome*, Lisboa, Caminho.

1993 – *Viagens na Terra das Palavras*, Lisboa, Cosmos.

1989 – *Irene Lisboa – Vida e Escrita*, Lisboa, Presença.

1989 – *O Outro Génesis – Crónicas de Mário Cláudio*, antologia, organização e prefácio ("O construtor de mapas") de Paula Morão, Lisboa, Rolim.

1986 – Irene Lisboa, *Folhas Soltas da "Seara Nova" – 1929-1955*, antologia, prefácio e notas de Paula Morão, Lisboa, IN/CM.

1985 – *O Essencial sobre Irene Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

1981 – *Flores sem Fruto e Folhas Caídas de Almeida* Garrett, apresentação crítica, selecção, notas e linhas de leitura de Paula Morão, Colecção Textos Literários – Lisboa, Seara Nova (2.ª ed. 1984, 3.ª ed. 1993).

1981 – *Poemas de Eugénio de Andrade – O Homem, a Terra, a Palavra*, apresentação crítica, selecção, notas e linhas de leitura de Paula Morão, Lisboa, col. Textos Literários – Lisboa, Seara Nova.

1980 – Fernando Pessoa, *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*, recolha e transcrição dos textos de M. Isabel Rocheta e Paula Morão, tradução de originais em inglês de Paula Morão, prefácio de Joel Serrão, Lisboa, Ática.

1979 – Fernando Pessoa, *Sobre Portugal – Introdução ao Problema Nacional*, recolha e transcrição dos textos de M. Isabel Rocheta e Paula Morão, prefácio de Joel Serrão, Lisboa, Ática.

1979 – Fernando Pessoa, *Da República – 1910 a 1935*, recolha e transcrição dos textos de M. Isabel Rocheta e Paula Morão, tradução de originais em inglês de Paula Morão, prefácio de Joel Serrão, Lisboa, Ática.

1978 – *Problemática da Leitura – Aspectos Sociológicos e Pedagógicos*, dir. Jacinto do Prado Coelho, org. de Paula Morão, Lisboa, INIC/CLEPUL.

**2. Artigos e prefácios em livros, actas ou revistas nacionais e internacionais**

2021 – "Mário de Carvalho – Um escritor sábio, grave e risonho", *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 29 de Dezembro, p. 14.

2021 – "Três poetas críticos lêem Sophia – David Mourão-Ferreira, Gastão Cruz, Manuel Gusmão", Congresso Sophia de Mello Breyner 2019, org. Fernando Cabral Martins (no prelo).

2021 – "Representações do eu em *Confissão dum homem religioso* e outros textos de José Régio", in *Cântico sem tempo*, Barbara Gori, Enrico Martines, Dionísio Vila Maior (eds), CER (Centro de Estudos Regianos), 2021, pp. 101-121. Disponível em https://www.joseregio.pt/wp-content/uploads/2021/07/JOSE-REGIO_CANTICO-SEM-TEMPO.pdf (cf. *O Escritor – Revista da Associação Portuguesa de Escritores*, n.º 3-5, 3.ª série, Dezembro 2020, pp. 368-386).

2021 – "David Mourão-Ferreira" (verbete), in *Dicionário de Historiadores. Da fundação da Academia Real das Ciências ao final do Estado Novo (1779--1974)*, dir. Sérgio Campos Matos, Biblioteca Nacional de Portugal /Centro de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em https://dichp.bnportugal.gov.pt.

2021 – "Prefácio" a *O Livro de Cesário Verde*, Penguin Random House Portugal.

2021 – "Irene Lisboa e a *Seara Nova*", *Seara Nova*, Primavera 2021, n.º 1754, pp. 30-35.

2020 – "Fernando Namora, os começos", in *Fernando Namora – "e não sei se o mundo nasceu"*, Paula Morão (ed.), Edições Colibri / Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo, pp. 55-68.

2020 – "Maria Gabriela Llansol e Vergílio Ferreira: 'Criador com criador'", in João Barrento (org.), *"O litoral do mundo" – Llansol e a "costura cultural portuguesa"*, Lisboa, Mariposa Azual / Espaço Llansol, pp. 95-109.

2019 – "'Eu a polir o poema, danado cão' – Cães de deus e de homens na poesia de Armando Silva Carvalho", in C. Álvares, A. L. Curado, I. C. Mateus, S. G. de Sousa (org.), *Cães e Imaginário. Literatura, Cinema, Banda Desenhada*, V. N. de Famalicão: Edições Húmus / CEHUM.

2019 – "Os contos de Mário Dionísio – Voz, História, retratos" (prefácio), in Mário Dionísio, *Contos completos*, Lisboa, Casa da Achada, pp. 5-15.

2019 – "Posfácio" in Marcello Duarte Mathias, *No devagar depressa dos tempos – Antologia (Diários 1962 – 2014*, cinco volumes), Lisboa, Dom Quixote, pp. 497-505.

2019 – "Imagens da Guerra Colonial em poetas portugueses", in Ernesto Castro Leal (ed.), *Guerra, paz e liberdade*, Lisboa, Centro de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 129-141.

2019 – "Carlos de Oliveira – O que sabem as crianças", in *Neo-Realismo e infância* (actas do colóquio *Miúdos – A vida às mãos cheias – A infância no neo-realismo português*), coord. de Carina Infante do Carmo e Violante F. Magalhães, Lisboa, Cadernos Nova Síntese, pp. 93-105.

2019 – "Armando Silva Carvalho – A galinha grega e outras aves de versos", in M. Cristina Pimentel e P. Morão (coord.), *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura – Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*, V. N. de Famalicão, Ed. Húmus / Centro de Estudos Clássicos, pp. 453-469.

2019 – "Pedro Mexia, diarista" (*Malparado. Diários, Novembro 2012 – Março 2015*, Lisboa, Tinta-da-China, 2018*)*, *Colóquio-Letras*, n.º 200, pp. 203-206.

2018 – "Prefácio" in Sara Barbosa, *Irene Lisboa – O sujeito e o tempo – ¿Ainda tenho uma hora minha?*, Lisboa, Colibri, pp. 9-10.

2018 – "Mário de Sá-Carneiro – Ele próprio, o outro*"*, in Giorgio de Marchis (ed.), *Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Lisboa, Arranha Céus, pp. 233--244.

2018 – "Apontamentos sobre *os Pescadores* de Raul Brandão, com lembranças para António Nobre e Luísa Dacosta", in *Textualidade e memória: permanência, rotura, controvérsia*, John Greenfield e Francisco Topa (eds.), Porto, CITCEM – Fac. Letras Un. Porto, pp. 79-88.

2018 – "1867, nascimentos felizes: Raul Brandão, António Nobre, Camilo Pessanha", in *Raul Brandão: 150 anos*, Porto, Câmara Municipal do Porto, pp. 30-37.

2018 – "'Para viajar basta existir' (Bernardo Soares) – Viagens em torno de si", in Fernanda Mota Alves, Gerd Hammer e Patrícia Lourenço (eds.), *Identidades em trânsito*, V. N. de Famalicão, Húmus / Centro de Estudos Comparatistas, pp. 49-63.

2018 – "A edição crítica d'*Os Maias*", *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Fevereiro.

2018 – "Para Gastão Cruz – *Ars* perfeita", *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Janeiro.

2017 – "O duplo eu – Notas sobre a poética de Manuel Alegre", conferência, Colóquio Internacional *Manuel Alegre, Poeta da Liberdade*, Secção de Língua Portuguesa da Universidade de Pádua, Itália (entregue para publicação).

2017 – "Fumar, pensar, olhar para dentro de si", in António Manuel Ferreira, Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete e Rosa Lídia Coimbra (eds.), *Pelos mares da língua 3*, Aveiro, Universidade de Aveiro, pp. 9-28.

2017 – "Paris e o dandismo em António Nobre e Mário de Sá-Carneiro", in Maria Araújo Silva e Fernando Curopos (eds.), *Paris, Mário de Sá-Carneiro et les autres*, Paris, Éditions Hispaniques, pp. 57-68.

2017 – "Fernanda de Castro, *Ao fim da memória*: Memoirs of a Portuguese Century", in Maria-José Blanco and Claire Williams (eds.), *Feminine Singular – Women growing up though Life-Writing in the Luso-Hispanic World*, Oxford /Bern/ Berlin/ Bruxelles/ Frankfurt/ New York/ Wien, Peter Lang.

2016 – "Piero Ceccucci, um lusitanista exemplar", in Michela Graziani, Orietta Abbati e Barbara Gori (eds.), *La spugna è la mia anima – Omaggio a Piero Ceccucci*¸ Firenze, Firenze University Press, pp. 13-14.

2016 – "Lembrar, esquecer – Algumas causas, alguns casos", in Maria Graciete Besse e Maria Araújo Silva (eds.), *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal (XIX*e *– XX*e *siècles)*, Paris, Indigo & Côté-Femmes Éditions, pp. 21-37.

2015 – "Relatórios, contas e testamentos, em *Boca bilingue* e outros livros de Ruy Belo", in Manaíra A. Athayde (org.), *Literatura Explicativa – Ensaios sobre Ruy Belo*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 45-62.

2015 – "Revisitando Júlio Dantas, em torno de 1915", *Colóquio-Letras*, n.º 190, pp. 81-89.

2015 – "Prefácio", in Eugénio de Andrade, *O Peso da Sombra*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 11-21.

2015 – "Alguém cantou: a pátria somos nós" (Manuel Alegre, 50 anos de *Praça da* Canção), *JL – Jornal de Letras, artes e ideias*, Março.

2015 – "Motivos melancólicos na poesia de Maria Judite de Carvalho", in Paula Morão e Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Maria Judite de Carvalho – Palavras, tempo, paisagem*, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, pp. 179-189.

2014 – "Lendo *A liberdade de pátio*, de Mário de Carvalho", in *Mário de Carvalho – Homenagem à vida e obra – Escritaria 2013 [Penafiel]*, Santo Tirso, Edições Cão Menor, pp. 87-93.

2014 – "António Nobre", "Ana Luísa Amaral", "Fiama Hasse Pais Brandão", "Helder Moura Pereira", "José Rodrigues Miguéis" (verbetes), Projecto CEC Literatura – Mundo, Helena Buescu (coord.).

2014 – "Prefácio", in Eugénio de Andrade, *Escrita da terra e outros epitáfios*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 10-20.

2013 – "A música dos versos – Litanias ladainha finisseculares e contemporâneas", in Maria Cristina Pimentel e Paulo Farmhouse Alberto (eds.), *Vir bonus peritissimus aeque – Estudos de homenagem a Arnaldo do Espírito Santo*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, pp. 900-913.

2013 – "Irene Lisboa: 12-12-1892 – 25-11-1958 – Elementos para uma biografia" e "Bibliografia", *Relâmpago – Revista de Poesia*, n.º 31-32 – *Irene Lisboa*, pp. 147-165.

2012 – "A correspondência entre Sá-Carneiro e Pessoa, 1916: vidas de artista", in Joana Matos Frias (ed.), *1912-2012. A Time to Reason and Compare: an International Conference on Modernism, Cadernos de Literatura Comparada – Modernismos revisitados* /1912 – 2012, pp. 89-101.

2012 – "Maria Judite de Carvalho, héritière de Irene Lisboa?", in Maria Graciete Besse, Adelaide Cristóvão e José Manuel da Costa Esteves (eds.), *Maria Judite de Carvalho – Une écriture em liberte* surveillée, Paris, L'Harmattan, pp. 129-139.

2011 – "'Nunca nada é inventado' – Ruben A. e Sophia de Mello Breyner Andresen", *Colóquio-Letras* n.º 176, pp. 67-83. (reproduzido em: Maria de Sousa Tavares e Centro Nacional de Cultura (eds.), *Sophia de Mello Breyner Andresen – Actas do colóquio internacional*, Porto, Porto Editora, 2013, pp. 104-119).

2011 – "Na senda de *Orpheu* – Alicerces e consequências", in Helena Buescu e Teresa Cristina Cerdeira da Silva (eds.), *Literatura Portuguesa e a Construção do Passado e do Futuro*, Lisboa, Caleidoscópio, pp. 13-28.

2011 – "As Letras da República – Para um Panorama", in Clara Rocha, Helena Carvalhão Buescu e Rosa Maria Goulart (eds.), *Literatura e Cidadania no Século XX – Ensaios*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 19-47.

2010 – "Sobre a poética de Fernando Guimarães", *Foro das Letras* – Revista da Associação Portuguesa de Escritores Juristas (dir. de António Osório), n.º 19-20, Dezembro, pp. 14-29.

2010 – "Portuguese Precursors of the First Modernist Generation", in Jeronimo Pizarro and Steffen Dix (eds.), *Portuguese Modernism: multiple perspectives in Literature and the Visual Arts*, Londres, Legenda.

2010 – "O ritmo da terra a tremer – Leitura de *O Miúdo que Pregava Pregos numa Tábua*, de Manuel Alegre, publicado em www.manuelalegre.com.

2010 – "Retratos de intelectuais no universo literário contemporâneo de Columbano", in Maria de Aires Silveira (ed.), *Columbano: 1900-1929*, Lisboa, Museu do Chiado / Publicações Dom Quixote, 2010, pp. 59-69.

2009 – "A leitura – Cidadãos e pessoas, obrigação e prazer", in José António Calixto (ed.), *Bibliotecas para a vida II – Bibliotecas e leitura*, Évora, CIDEHEUS / Universidade de Évora / Biblioteca Pública de Évora / Colibri, 2009, pp. 19-35.

2008 – "'Assim é a poesia' – Questões de poética [Eugénio de Andrade]", *O Escritor*, n.º 23, Abril, pp. 255-267 (também publicado como: "Así es la poesia: temas de poética" [Eugénio de Andrade], *Cuadernos Hispanoamericanos* n.º 684, pp. 81-94).

2008 – "Eugénio de Castro", "Maurice Maëterlinck", "António Nobre", "Mário de Sá-Carneiro – Vida", "Mário de Sá-Carneiro – Obra" (verbetes), in Fernando Cabral Martins (ed.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Caminho.

2008 – "'Um Olhar Naufragado' – Notas de leitura", prefácio in Luísa Dacosta, *Um Olhar Naufragado – Diário II*, Porto, Asa, pp. 5-10.

2008 – "Lembranças para Manuel Gusmão", *Textos Pretextos*, n.º 10, Outono-Inverno, pp. 91-92.

2008 – "'A inquietante arte de escrever' – Notas breves sobre Manuel Gusmão, crítico", in Helena Carvalhão Buescu e Kelly Benoudis Basílio (eds.), *Poesia e Arte, A Arte da Poesia – Homenagem a Manuel Gusmão*, Lisboa, Caminho, 2008, pp. 175-184.

2008 – "Luísa Dacosta: na penumbra do espelho, a face", *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 85, pp. 215-227.

2008 – "Prefácio", in José Manuel Esteves, *La littérature portugaise contemporaine – Le plaisir du partage*, Paris, L'Harmattan, pp. 7-9.

2007 – "Retrato e auto-retrato – Fronteiras e limites", in Kelly Basílio, Mário Jorge Torres, Paula Morão e Teresa Amado (eds.), *Concerto das Artes*, Porto, Campo das Letras, pp. 187-198.

2007 – "The Impossible Self-Portrait", in Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte (eds.), *Stories and Portraits of the Self*, Amsterdam – New York, Rodopi, pp. 253-265.

2007 – "Processos poéticos na correspondência de Cesário Verde", in Helena Carvalhão Buescu e Paula Morão (eds.), *Cesário Verde – Visões de artista*, Porto, Campo das Letras, pp. 47-65.

2007 – "Edição crítica de textos modernos e contemporâneos: algumas questões gerais, seguidas de notas sobre *Clepsydra*", *Românica*, n.º 15, pp. 61-80.

2007 – (recensão crítica) Cesário Verde. *Cânticos do realismo e outros poemas [seguidos de]32 cartas*, ed. Teresa Sobral Cunha, com prefácio de Fialho de Almeida e estudo crítico de Fernando Pessoa, Lisboa, Relógio d'Água, 2007, *Românica*, n.º 16, pp. 225-229.

2007 – "As revistas coimbrãs de 1889 na génese do Simbolismo", *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 12, Spring 2004, Center for Portuguese Studies and Culture, Un. Massachusetts Dartmouth, pp. 321-331.

2003 – "Souvenirs d'enfance. Quelques exemples portugais", in Paula Morão (ed.), *Autobiografia. Auto-representação*, ACT 8, Centro de Estudos Comparatistas.

2003 – "José Cardoso Pires: o retrato em 'modo josé'", *Colóquio/Letras*, n.º 159-160, Janeiro-Junho 2002, pp. 299-313.

2003 – "Imagens do feminino: fantasias e fantasmas", *Românica*, n.º 12, pp. 223-240.

2003 – "O esplendor da cabeleira – Baudelaire, Cesário Verde, Gomes Leal", in *Act 9 – Corpo e Paisagem Românticos*, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, pp. 339-348.

2003 – "Fernando Guimarães" (verbete), in *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega, Africana e Estilística literária – Actualização* – 2.º volume, Porto, Figueirinhas.

2002 – "Luísa Dacosta" (verbete), in *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega, Africana e Estilística literária – Actualização* – 1.º volume, Porto, Figueirinhas.

2002 – "Irene Lisboa. 'Outro dia'", in Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (orgs.), *Século de Ouro – antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Braga / Coimbra / Lisboa, Angelus Novus / Cotovia, pp. 229-232.

2002 – "O 'pequeno salto sentimental' da escrita", *Faces de Eva – Estudos sobre a mulher*, n.º 8, pp. 9-19.

2002 – "A poética de Luísa Dacosta – Jardins submersos e outros espelhos", in *Homenagem a Luísa Dacosta* (Porto, Delegação Regional da Cultura do Norte e Edições Asa, Biblioteca Almeida Garrett, 5 de Junho 2002), Porto,

*Malasartes [Cadernos de Literatura para a infância e a juventude]*, n.º 9, pp. 3-10.

2002 – "*'Sotto voce'* – Silêncios e memórias" – José Bento, *Um sossegado silêncio* (Porto, Asa, 2002), *Relâmpago*, n.º 11, pp. 215-216.

2001 – "A edição crítica do *Só* – Alguns critérios e pressupostos", in Paula Morão (ed.), *António Nobre em contexto*, Lisboa, Biblioteca Nacional / Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa, Edições Colibri, pp. 121-149.

2001 – "A dor, o tempo e o sujeito que escreve em Irene Lisboa", in Maria José Cantista (ed.), *Dor e Sofrimento – Uma perspectiva interdisciplinar*, Porto, Campo das Letras, pp. 311-323.

2001 – "José Gomes Ferreira – O enigma do nome", in *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, Porto, Campo das Letras, 2002, pp. 193-208.

2001 – "'Uma lança apontada ao coração' – *Livro do Português errante*, de Manuel Alegre", *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 794, 7 de Março.

2001 – "Helga Moreira", in Isabel Pires de Lima (dir.), *Vozes e olhares no feminino* (catálogo), Porto, Porto 2001 / Campo das Letras, p. 74.

2001 – "Luísa Dacosta", in Isabel Pires de Lima (dir.), *Vozes e olhares no feminino* (catálogo), Porto, Porto 2001 / Campo das Letras, p. 88.

2001 – "Luísa Dacosta: o Eu, ser de memória e de tempo", *Imagens do eu – Escrita autobiográfica do Século XX na Península Ibérica*, Universidade de Utrecht /Holanda, 27 de Abril.

2000. "Irene Lisboa" (verbete), in *Dicionário de História de Portugal – Suplemento* [1996], Porto, Figueirinhas.

2000 – "Nobre" (verbete e sinopse do poema "Males de Anto"), seguido de "Malheurs d'Anto" (tradução Marie-Helène Piwnik), in *Patrimoine Littéraire Européen*, volume 12 – "Mondialisation de l'Europe (1885-1922)", Anthologie en langue française sous la direction de Jean-Claude Polet, Bruxelles, De Boeck Université, pp. 122-123 (poema antologiado: pp. 123-131).

2000 – "A primeira correspondência de António Nobre, laboratório de escrita", Colóquio *António Nobre no centenário da sua obra*, Porto, Faculdade de Letras do Porto, 9 e 10 de Dezembro de 2000 (reproduzido em: *Voz Lusíada – Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes*, n.º 17, São Paulo, 2002, pp. 137-150).

2000 – "António Nobre – A vida e a escrita", prefácio ao catálogo da exposição *António Nobre – A vida e a escrita*, Lisboa, Biblioteca Nacional, Dezembro.

2000 – "Estudo de fontes e de alguma descendência do *Só* de António Nobre", *Anto – Revista semestral de cultura*, n.º 7, pp. 105-133.

2000 – "A floresta da Amazónia e outras memórias na poesia de Carlos de Oliveira", *Literatura Brasileira em questão*, Actas do II Congresso Português de Literatura Brasileira, Porto, 1997, org. Arnaldo Saraiva e Francisco Topa, Porto, Centro de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras do Porto, pp. 309-316 (versão abreviada em: *Brasil e Portugal – 500 anos de enlaces e desenlaces*, n.º especial de *Convergência Lusíada*, Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, pp. 334-344).

2000 – "Sá-Carneiro, Mário", verbete em francês, bibliografia, sinopse e escolha de poemas (em tradução francesa de D. Touati e M. Chandeigne), in *Patrimoine littéraire européen*, volume 12 – *Mondialisation de l'Europe (1885 – 1922), Anthologie en langue française* sous la direction de Jean--Claude Polet, Bruxelles, De Boeck Université, pp. 733-738.

2000 – "'De versos nocturnos e outras sombras' – *Umbria* (Guimarães, Pedra Formosa, 1999) e *Lamento* (Lisboa, Cotovia, 1999) de Luís Quintais", *Relâmpago* n.º 6, pp. 112-114.

2000 – "O poeta andante, um fingidor em prosa", in *José Gomes Ferreira – Operário das palavras*, catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento, Câmara Municipal de Lisboa – Palácio Galveias, pp. 21-28.

1999 – "Judith Navarro" (verbete), *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume 3, Lisboa / S. Paulo, Editorial Verbo, colunas 1071-1074.

1999 – "Contemporary Portuguese Fiction – Cases and Problems", in Miguel Tamen e Helena Carvalhão Buescu (eds.), *A Revisionary History of Portuguese Literature*, New York and London, Garland Publishing, pp. 176-189.

1999 – "Prefácio" in Fátima Rodrigues, *Cesário Verde – Recepção oitocentista e poética*, Lisboa, Cosmos.

1999 – "*Salomé* de Eugénio de Castro", in Actas do *Colóquio Internacional comemorativo do centenário da publicação dos Oaristos de Eugénio de Castro*, 1990, Lisboa, Paris, *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, volume XXXVIII, pp. 527-532.

1999 – "Memória, História e mito em *Alma* e *A terceira rosa*, de Manuel Alegre", *O Escritor – Revista da Associação Portuguesa de Escritores*, n.º 13/ 14, Dezembro, pp. 288-301 (também em: "Erinnerung, Geschichte und Mythos in *Alma* und *A Terceira Rosa von Manuel Alegre*", in Wolf-Dieter Lange /Andrea-Eva Smolka (Hrsg.), *25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal – Nationale Mythen und kulturelle Identitätsschuche*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 2001, pp. 139-154).

1999 – "*Each man kills the thing he loves*" – Fátima Maldonado. *Cadeias de transmissão*, Lisboa, Frenesi, 1999], *Relâmpago*, n.º 5, pp. 164-166.

1999 – Resposta ao inquérito "A trinta anos da morte de José Régio, (…), que lugar ocupa o escritor (…) [n]a literatura e a cultura portuguesa?", *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, n.º 4/5, Câmara Municipal de Vila do Conde, pp. 14-15.

1999 – "Irene Lisboa" (verbete), in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* [1995], Lisboa / S. Paulo, Editorial Verbo.

1999 – "Eça de Queirós ao espelho de António Nobre, em 1890", *Românica*, n.º 8, pp. 45-63.

1998 – "'As infinitamente delicadas coisas do espírito' – Notas sobre a poética de Irene Lisboa, seguidas de antologia de poemas", *Hífen – Cadernos de Poesia*, n.º 12 – *"Quatro poéticas"*, Porto.

1998 – "Cesário Verde", introdução, bibliografia, selecção de textos e de edição, in *Biblioteca Virtual de Autores Portugueses* – CD-ROM, coordenação científica de Ivo Castro, Teresa Amado, Cristina Almeida Ribeiro e Paula Morão, Lisboa, Biblioteca Nacional.

1998 – "Camilo Pessanha", introdução, bibliografia, selecção de textos e de edição, in *Biblioteca Virtual de Autores Portugueses* – CD-ROM, coordenação científica de Ivo Castro, Teresa Amado, Cristina Almeida Ribeiro e Paula Morão, Lisboa, Biblioteca Nacional.

1998 – "*Cinco palavras cinco pedrinhas*" [Ruy Belo], *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 730, Outubro.

1998 – "'Não há tempo ou lugar onde habitar' – Questões de poética" [Ruy Belo], *Românica* n.º 7, pp. 73-89.

1997 – "Oliva Guerra" (verbete), in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume 2, Lisboa /S. Paulo, Editorial Verbo, coluna 912.

1997 – "Uma espécie de ensaio", in *Sentido que a vida faz – Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, pp. 331-336.

1997 – "Salomé e seus avatares – Representações do feminino perverso nos poetas portugueses de Orpheu", *Convergência Lusíada – Revista do Real Gabinete Português de Leitura*, Rio de Janeiro, n.º 14, pp. 111-123.

1997 – "Memorialismo" (verbete), in Helena Carvalhão Buescu (dir.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho.

1997 – "António Nobre" (verbete), in Helena Carvalhão Buescu (dir.), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho.

1997 – "Palavras como rosas (para Luísa Dacosta)", Homenagem a Luísa Dacosta, Fundação Cupertino de Miranda, Porto, 25 de Junho.

1997 – "Mário de Carvalho – A harmonia inquieta" (Julho 1997), programa do espectáculo *Haja harmonia!*, Teatro da Malaposta.

1997 – "Florbela: o *Diário* de 1930", in *A planície e o abismo – Actas do Congresso sobre Florbela Espanca realizado na Universidade de Évora*, Lisboa, Vega, pp. 109 –116.

1997 – "Pátria e memória nos *Diários* de Miguel Torga", in *"Sou um homem de granito": Miguel Torga e o seu compromisso*, Actas do Congresso Internacional sobre Miguel Torga realizado na Universidade de Massachusetts, Amherst, Outubro de 1992, organização e apresentação de Francisco Cota Fagundes, Lisboa, Salamandra, pp. 383-392.

1996 – "A infância na obra de Eugénio de Andrade", *Cadernos de Serrúbia* – n.º 1, Fundação Eugénio de Andrade, Dezembro, pp. 141-153.

1996 – "António Nobre" (verbete), in Álvaro Manuel Machado (dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença.

1996 – "Irene Lisboa" (verbete), in Álvaro Manuel Machado (dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença.

1995 – "Quelques notes sur Coimbra et le dandysme de António Nobre"" in *La littérature et la ville/ Literature and the City* – Actas do XVII Colóquio Internacional da Associação Internacional dos Críticos Literários, Lisboa, pp. 189-196.

1995 – "Estudos literários e literatura portuguesa – Tópicos sobre o presente e o futuro" (comunicação apresentada ao Congresso *Portugal: que futuro?* – Secção Cultura, Maio de 1994), *Vértice*, n.º 64, pp. 29-30.

1995 – "Ensaísmo e romance – Uma só voz", in Fernanda Irene Fonseca (org. e coord.), *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de Vida Literária*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, pp. 429-436.

1995 – "Maria Ondina Braga" (verbete), in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume 1, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, colunas 744-746.

1995 – "Maria Judite de Carvalho" (verbete), in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume 1, Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo, colunas 1020-1022.

1995 – "Poesia e História – O nó górdio (três exemplos)", *Limiar*, n.º 5, pp. 41-43.

1995 – "Algumas rimas com *Muros*, de Júlio Machado Vaz", *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 644, Junho.

1994 – Ana Luísa Amaral, *Minha senhora de quê* (Coimbra, Fora do Texto, 1990), *Colóquio/Letras*, n.º 131, Janeiro-Março.

1994 – "O secreto e o real – Caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas" e "Bibliografia selectiva", *Românica*, n.º 3 – "Biografia e autobiografia".

1994 – "Irene Lisboa e a crítica – Notas para um roteiro" e "Nos labirintos da bibliografia – Emenda de datação de obras de Irene Lisboa", *Colóquio-Letras* n.º 131 – *"Voltar a Irene Lisboa"*, Janeiro-Março, pp. 25-36 e 177-8.

1993 – "Ecos de Camões em Cesário e em Nobre", *Românica*, n.º 1/2, pp. 323-329.

1993 – "Carlos de Oliveira: a matéria da poesia", *Vértice*, n.º 53, Março /Abril 1993, pp. 71-75. (também em: Kelly Basílio e Manuel Gusmão (eds.). *Poesia & Ciência*, Lisboa, GUELF – Edições Cosmos, 1994, pp. 137-147).

1993 – "Representações do sujeito e do amor nos *Sonetos* de Antero", in Isabel Pires de Lima (ed.), *Antero de Quental e o destino de uma geração*, Porto, Asa, pp. 193-197.

1993 – "Em questão: discurso feminino" (resposta ao inquérito), *Discursos: Estudos de língua e cultura portuguesa*, n.º 3 – *Discursos femininos*, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 164-166.

1993 – Al Berto, *A secreta vida das imagens* (Lisboa, Contexto – col. Veneziana, 1991), *Colóquio/Letras*, n.º 129-130, Julho-Dezembro.

1993 – "Guilherme de Castilho, biógrafo de António Nobre", "O *Só* nas escolas do Porto" e (nota sobre) António Nobre, *Só* – edição comemorativa do centenário da 1.ª edição (chez Léon Vanier, Paris, 1892), edição fac-similada, prefácio de José Augusto Seabra, Paris, Missão Permanente de Portugal junto da UNESCO, 1992, *Colóquio/Letras*, n.º 127-128, Janeiro – Junho, pp. 245-246, 267 e 269.

1993 – "Edição das Obras de Irene Lisboa", *Estudos sobre as mulheres em Portugal* – Actas do Seminário de 14 e 15 de Janeiro de 1993, Lisboa, Cadernos Condição Feminina, n.º 38, pp. 285-8.

1992 – "A temática do cavaleiro andante em Antero, em António Nobre e em Gomes Leal", *Colóquio/Letras*, n.º 123-124, pp. 289-297.

1992 – "O poeta visionário", *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 512 – comemorativo do centenário do *Só* de António Nobre, Abril / Maio.

1992 – Edição e apresentação de *Pequenos poemas mentais*, de Irene Lisboa (1938), *Hífen – Cadernos semestrais de poesia*, n.º 7, "Dias inúteis", Abril.

1992 – Joel Serrão (ed., estudo introdutório e notas), *Antero de Quental – "Hino da manhã" e outras poesias do mesmo ciclo* (Lisboa, Livros Horizonte, 1989), *Colóquio/Letras*, n.º 123-124.

1992 – Joel Serrão, *Antero e a ruína do seu Programa (1871-1875)* (Lisboa, Livros Horizonte, 1988), *Colóquio/Letras*, n.º 123-124.

1992 – Luísa Dacosta, *Morrer a Ocidente* (Porto, Figueirinhas, 1990), *Colóquio/Letras*, n.º 123-124.

1992 – *"Álvaro de Campos mais acessível"* [título da redacção] – *Poemas de Álvaro de Campo*s, ed. de Cleonice Berardinelli, Série Menor da Edição Crítica de Fernando Pessoa Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, *Época*, n.º 1.

1992 – "Tudo o que resiste é mental" – sobre *Na água do tempo – Diário*, de Luísa Dacosta (Lisboa, Quimera, 1992), *JL-Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 543, Novembro / Dezembro.

1991 – "As obras para crianças de António Botto e de Irene Lisboa", *Vértice*, n.º 35, pp. 65-69.

1991 – Agustina Bessa-Luís, *A torre* (Lisboa, Ed. da Associação Portuguesa de Escritores, 1989), *Colóquio/Letras*, n.º 121-122.

1991 – "Figuras do tempo em dois livros de Fernando Echevarría", *Letras & Letras*, n.º 57 – dossier Fernando Echevarría.

1991 – "Segredo e mito em *Nocturno em Macau* de Maria Ondina Braga", *Vértice*, n.º 44.

1990 – "Mulheres escritoras dos anos 30 e 40", in Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho *História da Literatura Portuguesa*, volume 7 – *As correntes contemporâneas*, direcção de, Lisboa, Publicações Alfa, 2002, pp. 135 – 143.

1990 – Herberto Helder. *Última ciência* (Lisboa, Assírio e Alvim, 1988), *Colóquio/Letras*, n.º 113-114, Janeiro /Abril.

1990 – David Mourão-Ferreira. *Sob o mesmo tecto – Ensaios sobre autores de língua portuguesa* (Lisboa, Presença, 1989), *Colóquio/Letras*, n.º 113-114, Janeiro /Abril.

1990 – "Maria Gabriela Llansol – Notas sobre uma ficção luminosa", *Letras & letras*, n.º 29 – dossier Maria Gabriela Llansol.

1990 – "Algumas marcas simbolistas na poesia de Mário de Sá – Carneiro", in *Mário de Sá-Carneiro, 1890-1916*, catálogo da exposição comemorativa do centenário do Escritor, Lisboa, Biblioteca Nacional, pp. 23-29.

1990 – "O ensaio em Literatura e Cultura Portuguesa no ano de 1989", *Vértice*, n.º 26.

1990 – Manuel Gusmão, *Dois sóis, a rosa – A arquitectura do mundo* (Lisboa, Caminho – col. Da Poesia, 1990), *Público – "Leituras"*, 14 de Agosto.

1990 – "Tempo e memória na ficção de Mário de Sá-Carneiro", *Colóquio/Letras*, n.º 117-118 – "Mário de Sá-Carneiro a cem anos do seu nascimento", pp. 67–73.

1990 – "O espólio de Irene Lisboa na Biblioteca Nacional", *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 442, Dezembro.

1989 – "Carta inédita de Manuel Teixeira Gomes a Irene Lisboa", apresentada por Urbano Tavares Rodrigues, transcrição do original manuscrito por Paula Morão, *Colóquio/Letras* n.º 107, Janeiro / Fevereiro.

1989 – Maria Madalena Gonçalves (ed.). *O Só de António Nobre* (Lisboa, Ed. Comunicação – col. Textos Literários, 1987), *Colóquio/Letras*, n.º 108, Março/ Abril.

1988 – "Cesário Verde e Irene Lisboa: ver a cidade", *Actas do 1.° Congresso da Associação Internacional de Lusitanis*tas – Junho de 1984, Poitiers, pp. 285-9.

1987 – Nuno Júdice. *Lira de líquen*, com extratextos de Jorge Martins (Lisboa, Ed. Rolim – Col. Ilhas, 1986), *Colóquio/Letras*, n.º 97.

1986 – *Antologia do conto português contemporâneo*, selecção, prefácio e notas biobibliográficas de Álvaro Salema (Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984), *Colóquio/Letras*, n.º 89.

1986 – Gastão Cruz. *O pianista* (Porto, Limiar, 1984), *Colóquio/Letras*, n.º 89.

1986 – Maria Velho da Costa, *Casas Pardas*, prefácio de Manuel Gusmão (3.ª edição, Lisboa, D. Quixote, 1986), *Expresso*, 24 de Maio.

1986 – Luísa Dacosta. *Corpo recusado* (Porto, Figueirinhas, 1985), *Colóquio/Letras*, n.º 90.

1986 – António Luís Moita. *Cidade sem tempo* (Lisboa, edição do autor, 1985), *Colóquio/Letras*, n.º 92.

1985 – Olga Gonçalves. *Caixa inglesa* (Lisboa, Ed. Rolim, s/d. 1984), *Colóquio/Letras*, n.º 84.

1985 – Luísa Dacosta. *Província* (2.ª ed., Porto, Figueirinhas, 1984), *Expresso*, 5 de Janeiro.

1985 – Maria Gabriela Llansol. *Na casa de Julho e Agosto* (Porto, Afrontamento, 1984), *Expresso*, 19 de Janeiro.

1985 – *"Preto e branco, a cores"* – Eduarda Dionísio. *Pouco tempo depois – As tentações* (Lisboa, Gradiva, 1984), *Expresso*, 9 de Fevereiro.

1985 – António Torrado e Maria Alberta Menéres. *Histórias em ponto de contar*, sobre desenhos de Amadeo de Souza-Cardoso (Lisboa, Ed. Comunicação, 1984), *Expresso*, 9 de Março.

1985 – "Mário de Sá-Carneiro: um ambiente ficcional" – *Obra poética de Mário de Sá-Carneiro*, antologia e prefácio de Maria Estela Guedes (Lisboa, Ed. Presença – col. Poetas, 1985), *Expresso*, 11 de Maio.

1985 – "O sombrio lugar do pensamento" – Fernando Echevarría, *Fenomenologia* (Porto, Ed. Nova Renascença, 1984), *Expresso*, 25 de Maio.

1985 – "Nome do mundo, diadema" – Herberto Helder. *Os passos em volta* (5.ª edição), e *Edoi lelia doura – Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, org. por Herberto Helder, *Expresso*, 6 de Julho.

1985 – *Bom senso e bom gosto (A Questão Coimbrã)*, vol. I e II, Alberto Ferreira e Maria José Marinho (eds.) (2.ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985), *Expresso*, 1 de Novembro.

1985 – Luís Veiga Leitão. *Longo caminho breve – Poesias escolhidas 1943-1983* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985), *Expresso*, 26 de Outubro.

1985 – *A jovem poesia portuguesa / 2* – Amadeu Baptista, Helga Moreira, Jorge Velhote (Porto, Limiar, 1985), *Expresso*, 16 de Novembro.

1985 – "A lucidez obscura das figuras" – Vasco Graça Moura. *A sombra das figuras* (Edição do autor, 1985), *Expresso*, 30 de Novembro.

1985 – Luís Filipe Castro Mendes. *Seis elegias e outros poemas* (Porto, Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1985), *Expresso*, 7 de Dezembro.

1985 – "O desenho do tempo" – David Mourão-Ferreira. *Os ramos os remos* (Lisboa, Areal Editores,1985), *Expresso*, 28 de Dezembro.

1984 – Julia Kristeva. *História da Linguagem*, trad. de Margarida Barahona (2.ª edição, Lisboa, Edições 70 – col. Signos n.º 6, s/d (1983)), Expresso, 7 de Janeiro.

1984 – "Alguma poesia recente" – Eduardo Paz Barroso. *Último princípio – O enredo da distância*; Manuel Resende. *Natureza morta com desodorizante*; Jorge Fazenda Lourenço. *Pedra de afiar*; José Emílio-Nelson. *Polifemo e outros poemas* (Lisboa, Gota de água – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, col. Plural, 1983), *Expresso*, 14 de Janeiro.

1984 – Massaud Moisés. *Literatura: mundo e forma* (São Paulo, Cultrix / Universidade de São Paulo, 1982), *Colóquio/Letras*, n.º 77.

1984 – "Da poesia como prata da casa" – Joana Morais Varela. *Os amores perfeitos*, e Helder Moura Pereira. *Crença e abandono do guardião da porta* (Lisboa, Contexto, col. A prata da casa, n.º 1 e 2, 1983), *Expresso*, 25 de Fevereiro.

1984 – Mário Cláudio. *Improviso para duas estrelas de papel* (Porto, Afrontamento – col. Fixões, 1983), *Expresso*, 3 de Março.

1984 – Luísa Dacosta. *Vovó Ana Bisavó Filomena e eu* (Porto, Figueirinhas, 1983), *Expresso*, 10 de Março.

1984 – "Nos jardins de Eva" – Yvette K. Centeno. *No jardim das nogueiras* (Lisboa, Bertrand, 1983), *Expresso*, 31 de Março.

1984 – "*Viagens na minha terra* – Tópicos de uma leitura", in *Afecto às Letras – Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 598-600.

1984 – "Um animal chamado escrita" – Maria Gabriela Llansol. *Causa amante* (Lisboa, A Regra do Jogo, 1984), *Expresso*, 5 de Maio.

1984 – Horácio Tavares de Carvalho. *Cavatina* (Lisboa, Círculo de Leitores, 1983), *Colóquio/Letras*, n.º 79.

1984 – "Intranquilidades de um olhar demorado", prefácio in Ana Mafalda Leite, *Em sombra acesa* de, Lisboa, Veja.

1984 – "Mário de Sá-Carneiro: o lúcido e o lúdico", *Palavras* – Revista da Associação de Professores de Português, n.º 7.

1984 – "Jacinto do Prado Coelho: o crítico, o amador", *Expresso*, 26 de Maio.

1984 – "*Amadeo*: a geografia dos nomes" – Mário Cláudio. *Amadeo* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984), *Expresso*, 26 de Maio.

1984 – "Olhar o tempo e a memória" (balanço da temporada de poesia), *Expresso*, 25 de Agosto.

1984 – Paulo Castilho. *O outro lado do espelho* (Lisboa, Ed. Notícias, 1984), *Expresso*, 8 de Setembro.

1984 – José Alves. *Antero de Quental – Les mortelles contradictions – Aspects comparatifs avec Charles Baudelaire et Edgar Poe* (Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro Cultural Português, 1982), *Colóquio/Letras*, n.º 81.

1984 – Antonio Tabucchi. *O jogo do reverso* (Lisboa, Vega – col. Provisórios e Definitivos, 1984), *Expresso*, 29 de Setembro.

1984 – "PESSOA, Fernando António Nogueira" (verbete), in *Dicionário de História de Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa.

1984 – "RÉGIO, José" (verbete), in *Dicionário de História de Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa.

1984 – "SÁ-CARNEIRO, Mário de" (verbete), in *Dicionário de História de Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa.

1984 – "VERDE, Cesário" (verbete), in *Dicionário de História de Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa.

1984 – "Sobre a cidade sobre o coração" – *Os poucos poderes*, fotografias de Jorge Guerra, poemas de Ruy Belo e João Miguel Fernandes Jorge, apresentação e coordenação de José Sasportes (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984), *Expresso*, 3 de Novembro.

1984 – AA. VV. *Palavras* (Porto, Mirto, 1984), *Expresso*, 13 de Outubro.

1984 – Isabel de Sá. *Nervura* (Porto, Mirto, 1984), *Expresso*, 13 de Outubro.

1984 – *Orpheu 3*, preparação do texto, introdução e cronologia de Arnaldo Saraiva (Lisboa, Ática, 1984), *Expresso*, 10 de Novembro.

1984 – Luís Miguel Nava. *Rebentação* (Lisboa, & Etc. – col. Subterrâneo Três, 1984), *Expresso*, 17 de Novembro.

1984 – "Para dentro de si caindo" – José Saramago. *O ano da morte de Ricardo Reis* (Lisboa, Editorial Caminho, 1984), *Expresso*, 24 de Novembro.

1984 – Al Berto. *A seguir o deserto* (Lisboa, & Etc. – col. Subterrâneo Três, 1984), *Expresso*, 1 de Dezembro.

1984 – "A incontável cor" – Eduardo Prado Coelho. *A mecânica dos fluidos – Literatura, cinema, teoria* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984), *Expresso*, 8 de Dezembro.

1983 – E. M. de Melo e Castro. *Essa crítica louca* (Lisboa, Moraes, 1981), *Colóquio/Letras*, n.º 73.

1983 – Luís de Miranda Rocha. *Os sextos sentidos* (Porto, Afrontamento, 1982), *Colóquio/Letras*, n.º 74.

1983 – Eugénio de Andrade. *O peso da sombra* (Porto, Limiar, 1982), *Colóquio/Letras*, n.º 75.

1983 – Manuel Frias Martins. *Herberto Helder – Um silêncio de bronze* (Lisboa, Livros Horizonte, 1983), *Expresso*, 12 de Novembro.

1983 – "Um livro inaudito" – Mário de Carvalho. *A inaudita guerra da Avenida Gago Coutinho* (Lisboa, Edições Rolim, 1983), *Expresso*, 12 de Novembro.

1983 – "Entre olhar e escrever" – Marcello Duarte Mathias. *Mas é no rosto e no porte altivo do rosto* (Lisboa, Difel, 1983), *Expresso*, 3 de Dezembro.

1983 – João Rui de Sousa. *O fogo repartido – Poesia (l960 – 1980)* (Lisboa, Litexa, 1983), *Expresso*, 17 de Dezembro.

1982 – Ana Hatherly. *O espaço crítico – Do Simbolismo à vanguarda* (Lisboa, Ed. Caminho – col. Nosso Mundo, 1979), *Colóquio/Letras*, n.º 65.

1982 – Carlos Felipe Moisés. *O poema e as máscaras* (Coimbra, Liv. Almedina, 1981), *Colóquio/Letras*, n.º 62.

1981 – "Da luz. Das sombras. Dos corpos. (A propósito de alguns livros recentes)" (*Nova Renascença*, vol. I; *Novas Cartas Portuguesas*; Agustina Bessa Luís. *O mosteiro*; David Mourão-Ferreira. *Entre a sombra e o corpo*; J. M. Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, Jorge Molder, *Uma exposição*), *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*.

1981 – "Memórias de água" – Wanda Ramos. *Percursos (do Luachimo ao Luena)* (Lisboa, Presença, 1981), *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* n.º 7.

1981 – AA. VV. "Intertextualidades – *Poétique* n.º 27", tradução de Clara Crabbé Rocha. (Liv. Almedina, Coimbra, 1979), *Colóquio/Letras*, n.º 63.

1981 – "Camões, poeta moderno", introdução e antologia (J. Sena, C. de Oliveira, E. de Andrade, Sophia, E. M. Melo e Castro, Herberto Helder, Fiama, Gastão Cruz, Vasco Graça Moura), *Palavras – Revista da Associação de Professores de Português*, n.º 2.

1981 – "A incerteza da mudança" – Gastão Cruz. *Órgão de Luzes* (Lisboa, & Etc. – col. Subterrâneo Três 1981), *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias* n.º 12.

1981 – "O brando mover d' *O silêncio*" – Teolinda Gersão. *O silêncio* (Lisboa, Bertrand, 1981), *Expresso*, 5 de Setembro.

1981 – "Crítica e poesia: duas espécies de música" – Óscar Lopes. *Uma espécie de música (a poesia de Eugénio de Andrade) – Três ensaios* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981), *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 17.

1981 – "Da cultura e outras janelas", *Sema – Publicação sazonal de artes e letras*, n.º 4.

1980 – "Elementos para a análise de um sector na oferta de livros – As livrarias", in Jacinto do Prado Coelho et alii. *Problemática da Leitura – Aspectos pedagógicos e sociológicos*, Lisboa, INIC – CLEPUL, pp. 85-91.

1980 – Faure da Rosa. *Nós e os outros* (Lisboa, Ed. Caminho – col. O campo da Palavra, 1979), *Colóquio/Letras*, n.º 56.

1980 – Eugénio de Andrade. *Antologia breve* (2.ª edição, Lisboa, Moraes Ed. – col. Círculo de Poesia, 1979), *Palavras – Revista da Associação de Professores de Português*, n.º 1, Setembro-Dezembro.

1979 – "Eugénio de Andrade – Limiares, memórias", *Sema – Publicação sazonal de artes e letras*, n.º 3, Outono.

1978 **–** "Lendo *Memória doutro rio* de Eugénio de Andrade", *Abril – Revista de reflexão socialista*, n.º 6, Julho.

# *TABULA GRATULATORIA*

Abel Barros Baptista
Adelaide Meira Serras
Adriana Veríssimo Serrão
Aires Augusto Nascimento
Alcinda Pinheiro de Sousa
Alexandra Assis Rosa
Alva Martinez Teixeiro
Amílcar Guerra
Ana Brazuna
Ana Cristina Matafome
Ana Eustáquio
Ana Filipa Silva
Ana Isabel Mata
Ana Isabel Moniz
Ana Lúcia Santos
Ana Mafalda Leite
Ana Margarida Arruda
Ana Maria Lóio
Ana Maria Martins
Ana Marques Gastão
Ana Paula Avelar
Ana Ribeiro
Anabela Gonçalves
Anabela Machado
André Simões
Angélica Varandas
Annie Gisele Fernandes
António Cândido Franco
António M. Feijó
António Pedro Mesquita
Antonio Sáez-Delgado
Arnaldo Saraiva
Bernardette Capelo Pereira
Bernardo de Sá Nogueira
Bernardo Mota
Camila do Valle
Carlos Fabião
Carlos Reis
Cátia Sever
Clara Crabbé Rocha
Cláudia Dâmaso
Conceição Duarte
Cristina Almeida Ribeiro
Cristina Duarte
Cristina Robalo Cordeiro
Cristina Sobral
Cristina Vieira
Denise Castilho de Matos
Diana Pimentel
Dulce Lisboa
Eduarda Dionísio
Elsa Gonçalves
Enrico Martines
Ernesto Castro Leal
Everton V. Machado
Fátima Lopes
Fernanda Branco
Fernanda Gil Costa
Fernanda Henriques
Fernando Batista
Fernando Grilo
Fernando Mão de Ferro
Filomena Guarda
Francisco García-Jurado
Frederico Lourenço
Gerd Hammer
Giorgio de Marchis
Gregorio Rodríguez Herrera
Guilhermina Jorge
Hermenegildo Fernandes

Ida Alves
Inês Duarte
Isabel Fernandes
Isabel Varela
Ivo Castro
João de Almeida Flor
João Manuel Nunes Torrão
João Paulo Cotrim †
João R. Figueiredo
Jorge Pinto
José António Gomes
José Augusto Cardoso Bernardes
José Augusto Ramos
José Camões
José Carlos Seabra Pereira
José Carlos Vasconcelos
José da Silva Horta
José Maria Vieira Mendes
José Pinto de Lima
José Ribeiro Ferreira
José Varandas
Justino Magalhães
Livia Paes Barreto
Lucília Pinho
Luís Filipe Barreto
Luís Lucas
Luís Sobreira
Luísa Afonso Soares
Luísa Leal de Faria
Luísa Maria Flora
Manuel Frias Martins
Manuel Portela
Marcelo G. Oliveira
Maria de Lourdes Ferraz
Maria de Lurdes Correia Fernandes
Maria de Lurdes Sampaio
Maria do Céu Fraga
Maria Etelvina Santos
Maria Helena Marques Antunes
Maria Inês Cordeiro
Maria Isabel Rocheta
Maria João Almeida
Maria João Brilhante
Maria João Reynaud
Maria José Domingos
Maria Lúcia Dal Farra
Maria Lucília Gonçalves Pires
Maria Luísa Resende
Maria Luísa Ribeiro Ferreira
Mariana Diniz
Mariana Maurício
Marina Vigário
Mário Avelar
Marisa Salvador
Marta Pacheco Pinto
Miguel Corrêa Monteiro
Miguel Tamen
Nélia Alexandre
Nuno Bessa Moreira
Nuno Simões Rodrigues
Patrícia Rainho
Patrícia Soares Martins
Paula Aguilar Neves Antunes
Paulo Farmhouse Alberto
Pedro Braga Falcão
Pedro Estácio
Pedro Flor
Pedro Florêncio
Perfecto E. Cuadrado
Ricardo Gil Soeiro
Ricardo Reis
Rita Marnoto
Rita Queirós de Barros
Rodrigo Furtado
Rui Carlos Fonseca
Rui Pina Coelho
Sara Marina Barbosa
Sérgio Campos Matos
Sion Serra Lopes
Teolinda Gersão
Teresa Malafaia
Vanda Anastácio
Vítor Manuel de Aguiar e Silva
Vítor Serrão

# I. ENSAIOS

# A POESIA E A MEMÓRIA DE ESPANHA: A PROPÓSITO DE "CRISTAL EM SÓRIA", DE CARLOS DE OLIVEIRA

Ângela Fernandes*

Ao considerar a obra poética de Carlos de Oliveira, verifica-se que a evocação explícita da paisagem, da história e da poesia de Espanha encontra lugar cimeiro no volume *Entre Duas Memórias*, publicado em 1971[1]. Admitindo que poderemos encontrar aqui o principal núcleo espanhol da poesia de Carlos de Oliveira (concretamente na primeira secção do volume, intitulada "Cristal em Sória"), proponho identificar e comentar alguns diálogos do poeta com o universo literário e cultural de raiz hispânica, sem deixar de sublinhar, por fim, a reciprocidade desses diálogos e alguns casos recentes de tradução e publicação de obras do autor em Espanha. Nesta breve leitura, procurarei averiguar em que medida as relações intertextuais com a poesia espanhola que surpreendemos na obra poética de Carlos de Oliveira testemunham uma questão nuclear na sua poesia, a saber: a relação de mútua implicação entre experiência e representação, ou entre vida e arte – ou, para usar os termos e as imagens que percorrem os poemas de 1971, a relação de mútua implicação entre a memória da paisagem e a memória dos textos.

No seu ensaio "Carlos de Oliveira: a matéria da poesia", Paula Morão[2] desenvolve uma leitura da obra do poeta a partir da noção de rigor, mostrando "como esse rigor se constrói pelo trabalho entre zonas precisas da linguagem" e recortando "o que aproxima este autor da formulação de leis da matéria, usando léxico de ciências como a física, a geologia, a astronomia"[3]. Nessa

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

[1] Todas as citações da obra poética de Carlos de Oliveira serão feitas a partir do volume *Trabalho Poético*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, [1982].

[2] O ensaio foi publicado na revista *Vértice*, n.º 53, Março-Abril 1993, pp. 71-75, e republicado no volume *Poesia & Ciência*, ed. Kelly Basílio e Manuel Gusmão, Lisboa: GUELF – Edições Cosmos, 1994, pp. 137-147, e depois de novo no volume *O Secreto e o Real. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2011, pp. 391-402. Todas as citações são feitas a partir desta última publicação.

[3] Paula Morão, *O Secreto e o Real*, p. 391.

especial atenção ao entendimento da poesia e da linguagem poética como material análogo aos produtos do mundo natural, a autora percorre a obra de Carlos de Oliveira sublinhando motivos e movimentos significativos em que, a concluir, sobressai a noção de cristal. Reunindo "memória, tradição, tempo, experimentação"[4], a poesia de Oliveira resulta de um cuidado processo de sedimentação e consolidação; e finalmente "o poema nasce porque as palavras ganham a consistência dos cristais, e estes se aglomeram em estruturas que lhes dão sentido"[5]. Com efeito, a imagem do cristal (ou do poema-cristal) não só recorre em diversos poemas de Carlos de Oliveira, como permite entender metaforicamente o processo artístico que subjaz ao trabalho do poeta. Nesta dupla dimensão se poderá ler "Cristal em Sória", o já referido título da primeira parte de *Entre Duas Memórias*.

Constituindo o penúltimo livro de poemas de Carlos de Oliveira (sem contar a reunião das poesias completas em *Trabalho Poético*), *Entre Duas Memórias* é um volume da sua maturidade criativa, da "segunda fase" em que domina, segundo assinalam consensualmente os críticos, o pendor reflexivo e meta-poético. A título de exemplo, na sua recensão a este livro, António Ramos Rosa enfatizava a "fase renovadora" da obra de Oliveira, caracterizada por uma "nova escrita, nascida da própria concentração no acto poético", uma vez que cada poema "pretende fundar o real a partir de si mesmo"[6]. Contudo, nas palavras de Manuel Gusmão, na sua "Apresentação Crítica" à antologia de 1981, este volume traz também uma abertura sobre novos horizontes, uma liberdade (que é também complexidade) de renovada relação seja com a linguagem e o trabalho poético, seja com o mundo:

> nos poemas de *Entre Duas Memórias,* o trabalho poético abre-se sobre novos espaços, paisagens e viagens, diversifica e complica os seus objectos e a sua "construção", quase diríamos de uma forma mais livre, porque já adquirida a experiência das suas próprias regras, já ganha e adquirida a segurança oficinal[7].

Ora, nestes "novos espaços, paisagens e viagens" destaca-se o horizonte ibérico. Não só a primeira parte de *Entre Duas Memórias* se designa "Cristal em Sória", como a sua primeira secção tem por título "Nas colinas de Antonio Machado", seguindo-se-lhe "Descrição da guerra em Guernica". Se a referência ao poeta Antonio Machado convida a uma especial atenção sobre a tradição poética espanhola e sobre a obra deste autor, já a identificação geográfica de Sória e outros lugares de viagem no norte da Península Ibérica sugere a

---

[4] *Idem,* p. 401.

[5] *Idem,* pp. 401-402.

[6] António Ramos Rosa, "Recensão a *Entre Duas Memórias*, de Carlos de Oliveira", *Colóquio-Letras,* n.º 7, Maio de 1972, p. 81.

[7] Manuel Gusmão, "Apresentação Crítica", *in A Poesia de Carlos de Oliveira,* p. 56.

eleição de uma certa paisagem, ao mesmo tempo natural e humana, como horizonte privilegiado de material poético. E a essa paisagem acrescenta-se um olhar sobre a história a partir de uma particular representação da violência e da dor, uma vez que se oferece a revisitação da Guerra Civil Espanhola através da leitura da pintura *Guernica*, de Pablo Picasso.

Antes mesmo de chegar aos poemas deste volume, será oportuno notar que os artistas espanhóis aqui mencionados se encontravam já no restrito cânone de autores a considerar, segundo Carlos de Oliveira. No ensaio "O tesoiro ao sol" (escrito entre 1957 e 1959), a propósito da antologia de contos populares que organizara com José Gomes Ferreira, o poeta explicita não só o tipo de relação que considera frutífera com a tradição e com o património literário, mas também o exemplo de autores recentes que souberam estabelecer essa relação justa com "a terra" a favor da sua criatividade artística. Eis as suas palavras:

> Talvez os contos, o cancioneiro, a arte, os romances populares tenham alguma coisa a dizer-lhe [aos "jovens escritores portugueses"]. A questão é saber ouvir, não tomar tudo à letra, e transpor, recriar. Testemunhas disto? Kafka, Bartok, Aragon, Picasso, Lorca, Machado, Afonso Duarte, etc. Testemunhas do nosso tempo. Diz a fábula de Anteu, como sabem, que é preciso tocar de vez em quando a terra para não sucumbir. Pois para criar também[8].

Nesta explícita valorização da "terra" enquanto metáfora da realidade histórica e social contemporânea, e também enquanto acervo de representações de cariz tradicional, Carlos de Oliveira acentua a necessária ligação dos artistas ao seu tempo e à sua memória. E com esse material, que importará conhecer na sua dimensão representativa (não literal), cada artista poderá finalmente criar, consciente de que mais não faz do que "transpor, recriar". Assim fizeram autores europeus como "Picasso, Lorca, Machado", uma reconhecível tríade hispânica que reúne o pintor das vanguardas Pablo Picasso (1881-1973), o poeta e dramaturgo andaluz da chamada 'Geração de 27' Federico García Lorca (1898-1936), e esse poeta talvez mais distante, mais do início do século, Antonio Machado (1875-1939).

Manifestamente apreciados por Carlos de Oliveira, Machado e Picasso surgem com esplendor nos poemas de *Entre Duas Memórias,* como logo se percebe no "Sumário"[9] da referida primeira parte do livro: "Cristal em Sória" e as suas três secções ("Nas colinas de Antonio Machado", "Descrição da guerra em Guernica", "Rio, despedida") trazem a menção concreta a obras de Picasso e de Machado, as quais, por sua vez, aludem a espaços geográficos identificáveis na Península Ibérica. Por um lado, Guernica é a povoação basca bombardeada durante a Guerra Civil Espanhola por aviões alemães alinhados com os

[8] Carlos de Oliveira, *O Aprendiz de Feiticeiro*, p. 113.

[9] Carlos de Oliveira, *Trabalho Poético*, p. 148.

Nacionalistas, e *Guernica* é também o título da pintura elaborada por Pablo Picasso em 1937, evocando esse bombardeamento[10]. Por outro lado, os campos e (as "colinas") de Sória são as paisagens naturais da região leste de Castilla-León, nas margens do rio Douro, e são também a descrição poética que Antonio Machado elaborou no seu volume *Campos de Castilla*, de 1912 (depois ampliado em edição de 1917).

Deste conjunto poético de "Cristal em Sória", têm merecido especial atenção os poemas da sequência "Descrição da guerra em Guernica"[11]. Em termos discursivos, haverá sempre que notar a explícita dimensão ecfrástica desta composição que, como explica Manuel Gusmão, "tece os movimentos de um olhar […], diz e mostra esses movimentos, as posições em que se detém, as figuras que da pintura toma para seus tópicos"[12]. Ao mesmo tempo, os tópicos aí desenvolvidos, tornados manifestos pela referência à guerra e ao quadro de Picasso, obrigam a uma leitura histórica e política. A descrição da violência, aqui duplamente mediada (pois é suscitada já a partir de uma representação pictórica), sugere o imperativo de voltar a dizer para que não se perca a memória. No poema final desta sequência pode ler-se "as paredes áridas desabam/ mas o seu desenho/ sobrevive no ar"[13]. O "desenho", como o poema, constituirá o testemunho que permanece, apesar de toda a violência e toda a destruição. Ainda nas palavras de Manuel Gusmão: "essa violência, sendo poderosíssima, não pode tudo. Ela arrasa Guernica, mas não pode apagá-la totalmente, não pode destruir a sua presença na memória dos homens, porque há testemunhas."[14]. Ora, esta ideia do testemunho, ou da expressão da experiência (directa ou artisticamente mediada) que permite deixar memória, abre caminho para a consideração destes poemas "espanhóis" de Carlos de Oliveira como evidência de uma relação indestrutível entre experiência, representação e conhecimento. E gostaria de sublinhar como o eco poético de *Campos de Castilla*, de Antonio Machado, torna ainda mais nítida essa relação.

As sequências "Nas colinas de Antonio Machado" e "Rio, despedida" constituem uma continuidade descritiva focada na paisagem natural identificada pelo topónimo "Sória" – a que se junta "Douro", apenas na última sequência. A descrição das paisagens, percorridas por um olhar inquieto e inquiridor, cruza-se com a auto-referência do sujeito que vê, percorre e diz (escreve) a paisagem, criando-a poeticamente. Neste sentido, estes segmentos poéticos de

---

[10] Sobre a pintura e a sua história, veja a página *web* do Museu Reina Sofía, de Madrid, onde actualmente se encontra esta obra: https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica.

[11] Vejam-se por exemplo os ensaios de Patrícia Resende Pereira, "A 'Descrição da Guerra em Guernica' por Carlos de Oliveira" ou de Manuel Gusmão "Uma poética do testemunho. 'Descrição da guerra em Guernica' de Carlos de Oliveira".

[12] Manuel Gusmão, "Uma poética do testemunho…", p. 3.

[13] Carlos de Oliveira, *Trabalho Poético*, p. 155.

[14] Manuel Gusmão, "Uma poética do testemunho…", p. 9.

"Cristal em Sória" misturam a construção verbal da imagem do mundo natural com a reflexão sobre o acesso ao conhecimento do mundo e da sua imagem, e sobre a possibilidade de a constituir enquanto poema. A mistura, ou o cruzamento, destes dois planos decorre principalmente da enumeração dos elementos e dos materiais mais ou menos preciosos, reconhecíveis na paisagem (pedra, luz, prata), a que se associa a referência ao poema como sendo também um material, o mais precioso e resistente: o cristal. Vale a pena citar alguns fragmentos destas sequências:

CRISTAL EM SÓRIA

*Nas colinas de Antonio Machado*

I
Na crista das colinas
sem neve, a pedra; o seu esmeril;
aguça mais a luz:
como dormir
com estas flechas
brancas na memória?
flechas de catedrais;
como esquecer
este rumor de vidro e algodão
no céu? **poema escrito**
entre uma aresta e um gume,
entra nas veias, fere:
agulha de morfina fria;
como arde **este cristal**?

[…]

III
As nuvens descem;
ou o paradouro sobe da colina, da praça:
**colina plateada**; ou voga
no ar o tuinal
ainda turvo; ou a pré-atmosfera
de sono se anuncia
no halo inquieto
onde a neve começa
a ganhar peso
pouco a pouco; ou piso-a já
fechando os olhos; ou o seu filtro
me purifica; **ou nada disto**: o feltro
da insónia apenas; a polir
por dentro **este cristal**.

[…]

*Rio, despedida*

I
Entre margens de água,
o Douro arrasta
Sória, o paradouro, tudo
o que é espessura, densidade;
e se parece imóvel,
vendo melhor, desliza
na luz nocturna: imagem
do meu peso
contra as margens fluentes;
custa menos
destilar o perfume de prata,
a essência do outro ouro,
que deter **esta pedra**
obsessiva, fluvial.

[…]

IV
Esta substância?
outra? a erosão do mundo?
estrelas, focos tensos,
sobre o gás
que brilha, ao acaso,
no rigor das órbitas; escolho
três sílabas fulgentes:
a palavra esplendor;
**escrevo-a**, irradiando
a noite; ou sendo
o aro dela;
e esses três ímanes
repelem, chamam
num jogo frio **a pedra,**
**a luz**; incompreensíveis[15].

Na sua análise destes poemas de Carlos de Oliveira, Rosa Maria Martelo assinala justamente a importância da "paisagem textual de *Campos de Castilla*, de Antonio Machado", notando como Oliveira "reelabora alguns núcleos temáticos de Machado", em especial "a relação entre a paisagem e o sujeito como movimento"[16]. Na verdade, são diversos os poemas de *Campos de*

[15] Carlos de Oliveira, *Trabalho Poético*, pp. 148, 149, 156, 157. Sublinhados meus.

[16] Rosa Maria Martelo, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, pp. 307-308.

*Castilla* que ecoam nas composições de "Cristal em Sória". Por um lado, destacam-se os poemas "A Orillas del Duero" e "Orillas del Duero", ambos caracterizados pela descrição pormenorizada da paisagem campestre da região de Sória avistada por um viajante solitário: "yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,/ y una redonda loma cual recamado escudo,/ y cárdenos alcores sobre la parda tierra […]/ Veía el horizonte cerrado por colinas / oscuras, coronadas de robles y de encinas"[17]. A par desta atenção aos materiais, às cores e às formas do horizonte natural, também aí aparece a sugestão de uma implicação entre a vivência da paisagem e a criação literária: "Oh Duero, tu agua corre/ y correrá mientras las nieves blancas […]/ ¿Y el viejo romancero / fue el sueño de un juglar junto a tu orilla?"[18].

Por outro lado, ganha proeminência a sequência poética "Campos de Soria", com as suas nove composições; a relação do sujeito com a "terra" atinge aí o seu auge. Lembrem-se alguns fragmentos:

CAMPOS DE SORIA

I
Es la tierra de Soria, árida y fría.
Por las colinas y las sierras calvas,
verdes pradillos, cerros cenicientos,
la primavera pasa
dejando entre las hierbas olorosas
sus diminutas margaritas blancas.
La tierra no revive, el campo sueña.
Al empezar abril está nevada
la espalda del Moncayo;
**el caminante** lleva en su bufanda
envueltos cuello y boca, y los pastores
pasan cubiertos con sus luengas capas.

[…]

VII
¡**Colinas plateadas,**
grises alcores, cárdenas roquedas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, **obscuros encinares,**
**ariscos pedregales, calvas sierras**,
caminos blancos y álamos del río,

[17] Antonio Machado, "A orillas del Duero", *in Poesías Completas,* pp. 151-152. Note-se que a tradução portuguesa da obra poética deste autor está disponível numa antologia preparada por José Bento em 1989.

[18] Antonio Machado, "Orillas del Duero", *in Poesías Completas,* pp. 157-158.

tardes de Soria, mística y guerrera,
hoy siento por vosotros, en el fondo
del corazón, tristeza,
tristeza que es amor! ¡Campos de Soria
donde parece que las rocas sueñan,
conmigo vais! **¡Colinas plateadas,**
grises alcores, cárdenas roquedas!...[19]

Se as "colinas plateadas" do poema de Antonio Machado surgem directamente na "colina plateada" do poema de Oliveira, também é comum a estas composições o motivo recorrente da aspereza da paisagem – e consequente dificuldade de o sujeito a apreender plenamente, embora com ela estabeleça uma relação de fascínio irresistível e perdurável na memória (*e.g.* "como esquecer / este rumor […]?"; "¡Campos de Soria […], / conmigo vais!"). Rosa Maria Martelo argumenta que, na sequência "Rio, despedida", o poeta português desenvolve "uma rede metafórica através da qual põe em evidência a indiferenciação de tudo quanto é matéria"[20], acabando por sugerir um "modelo de erosão"[21] do mundo e, no limite, de qualquer possibilidade de significação ou de memória. Embora admitindo esta maior ênfase, em "Cristal em Sória", quanto à dificuldade em compreender e dizer o mundo, a verdade é que as palavras finais da sequência deixam entrever ainda "no horizonte / alguma chuva prateada"[22], e isto poderá ainda ser interpretado como o perdurar da memória poética.

Como ficou dito acima, na construção do "cristal-poema" de Carlos de Oliveira, revela-se fundamental a confluência da paisagem natural (as colinas de Sória, o rio Douro) com a paisagem poética (os poemas de *Campos de Castilla*, de Antonio Machado). Significativamente, a explícita referência ao autor espanhol alerta para o facto de a obra de Oliveira ser, em rigor, apenas mais uma etapa numa genealogia poética que, de forma incessante, procura construir significados a partir da vida e da arte, reunindo memórias vivenciais e memórias textuais. Como se sabe, os poemas de *Campos de Castilla* são a elaboração literária de Antonio Machado com base nas suas circunstâncias pessoais e geracionais, constituindo um muito significativo diálogo seja com os autores e os textos do seu tempo e da sua tradição poética, seja com o contexto social seu contemporâneo. Quando passou a viver em Soria, a partir de 1907, Machado deparou-se vividamente com as paisagens castelhanas circundantes e, nas palavras de Manuel Alvar, "[e]l descubrimiento de estas

[19] Antonio Machado, "Campos de Soria", *in Poesías Completas,* pp. 169 e 172. Sublinhados meus.

[20] Rosa Maria Martelo, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia,* p. 308.

[21] *Idem,* p. 311.

[22] Carlos de Oliveira, *Trabalho Poético,* p. 158.

tierras trajo el tenerse que enfrentar con la realidad de España"[23]. No entanto, tal como aconteceu com os demais autores da chamada 'Geração de 98', para Antonio Machado, este confronto com a "realidade" social espanhola implicou principalmente uma aturada revisitação do património cultural tradicional. Por outras palavras, percorrer (e elaborar artisticamente) os campos e os caminhos do interior de Castela e da Mancha significava ir em busca de uma memória poética fundadora, tantas vezes quixotesca ou cervantina[24], pelo que as novas elaborações se situaram inevitavelmente nesse contínuo devir artístico e cultural.

Neste sentido, e porque assumem abertamente a memória textual do poeta espanhol Antonio Machado, os poemas de Carlos de Oliveira ganham em ser lidos como parte desta genealogia, ou linhagem poética, que concebe a arte como forma de mútua implicação entre experiência e representação. Para concluir, e porque os movimentos de leitura e reelaboração poética são multidirecionais, será também oportuno referir a existência de diversas leituras espanholas da obra de Carlos de Oliveira, neste caso plasmadas em traduções recentes, da autoria de escritores do espaço ibérico; são eles o poeta estremenho Ángel Campos Pámpano (1957-2008), tradutor de *Micropaisagem* e de *Entre Duas Memórias*, e o autor galego Xavier Rodríguez Baixeras (n. 1945), tradutor dos romances *Uma Abelha na Chuva* e *Finisterra*.

## Referências Bibliográficas

Alvar, Manuel, "Introducción", in Machado, Antonio, *Poesías Completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 2002, pp. 9-69.

Gusmão, Manuel, "Apresentação crítica", in *A Poesia de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Seara Nova – Editorial Comunicação, 1981, pp. 11-92.

Gusmão, Manuel, "Uma poética do testemunho. 'Descrição da guerra em Guernica' de Carlos de Oliveira", *Revista Estudios*, N.º 39, 2019. DOI: 10.15517/RE.V0I39.39826

Machado, Antonio, *Antologia Poética*, selecção, tradução, prólogo e notas de José Bento, Lisboa, Cotovia, 1989.

Machado, Antonio, *Poesías Completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 2002.

Martelo, Rosa Maria, *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras, 1998.

Morão, Paula, *O Secreto e o Real. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011.

Oliveira, Carlos de, *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004 [1979].

Oliveira, Carlos de, *Trabalho Poético*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora [1982].

Oliveira, Carlos de, "Tempo variable", in *Los Nombres del Mar. Poesía Portuguesa 1974-1984*, selección y traducción de Ángel Campos Pámpano, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 1985, pp. 71-86.

[23] Manuel Alvar, "Introducción", p. 36.

[24] Lembre-se, a título de exemplo, *La Ruta de Don Quijote*, de Azorín (1905), ou as diversas pinturas de paisagens de Ignacio Zuloaga.

Oliveira, Carlos de, *Micropaisaje*, versión de Ángel Campos Pámpano, Valencia, Pre-textos, 1987. (ed. bilingüe)

Oliveira, Carlos de, "Cristal en Soria", versión de Ángel Campos Pámpano, in *Espacio/Espaço Escrito*, 8, 1992.

Oliveira, Carlos de, *Entre Dos Memorias*, versión de Ángel Campos Pámpano, Madrid, Calambur, 2009.

Oliveira, Carlos de, *Una Abeja en la Lluvia*, traducción e introducción de Xavier Rodríguez Baixeras, Oviedo, KRK, 2009.

Oliveira, Carlos de, *Finisterre, Paisaje y Poblamiento*, traducción de Xavier Rodríguez Baixeras, e introducción de Pedro Serra, Oviedo, KRK, 2010.

Pereira, Patrícia Resende, "A 'Descrição da Guerra em Guernica' por Carlos de Oliveira", *Revista Desassossego*, N.º 13, Junho de 2015, pp. 79-91. DOI: 10.11606/issn.2175-3180.v7i13p79-91

Rosa, António Ramos, "Recensão a *Entre Duas Memórias*, de Carlos de Oliveira", *Colóquio-Letras*, n.º 7, Maio de 1972, pp. 80-82.

# A CIDADE E OS POETAS OU COMO OS POETAS INVENTARAM COIMBRA-COMO-MITO

António Pedro Pita*

*Para Paula Morão*
*Amiga-Irmã*

Considerado como mote, o título "A Cidade e os Poetas" é propício a muitas glosas. Como o tempo, nestas coisas, é sempre curto e o talento (o meu, claro) é tristemente limitado, é preciso fazer escolhas, tanto mais difíceis quanto os caminhos abandonados se afiguravam e afiguram pelo menos tão aliciantes como o percurso escolhido.

## 1. Caminhos para percorrer mais tarde ou viagem rápida pelos fundamentos de uma hipótese

Não vou privilegiar o desenvolvimento concetual: algures no cruzamento entre a estética e a filosofia política (matérias da minha afeição), revisitaríamos modos possíveis de presença do Poeta na Cidade, que o mesmo é dizer: percorreríamos novamente as propostas, as ambições, os equívocos ou os fracassos de transposição da ordem (e da ordenação) do poema para a ordem (e a ordenação) da Cidade, o que nos obrigaria, pelo menos, a reconsiderar a sua eventual homologia e a extrair daí as devidas consequências.

Também não vamos percorrer as imagens provocadas pela Cidade, esta Cidade – "Esta Coimbra!", para retomar a tão expressiva síntese de Alfredo Fernandes Martins – nos poetas que nela nasceram. Nas obras de Camilo Pessanha, Eugénio de Castro, João José Cochofel, José Ferreira Monte, Boaventura de Sousa, Rui Mendes, Fernando Assis Pacheco, Rui Namorado, José

* Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX – CEIS20.

Palestra apresentada no ciclo comemorativo do centenário da ACM – Associação Cristã da Mocidade, em Coimbra, no dia 8 de março de 2018. Agradeço o privilégio do convite a Fausto Carvalho e Teresa Alegre Portugal. Na sessão, participou a Cooperativa Bonifrates: alguns elementos leram os poemas citados na palestra.

António Franco, João Damasceno, João Rasteiro, Jorge Melícias, Luís Quintais, entre outros, é possível encontrar, direta ou indiretamente, sinais de uma experiência coimbrã cuja consideração e análise obrigaria a percorrer um *corpus* que, bem vistas as coisas, constitui um recorte muito significativo da poesia portuguesa destes últimos dois séculos.

E igualmente não vamos concentrar-nos nos dispositivos de mediação tão importantes e por vezes relativamente desvalorizados como são as revistas de poesia (ou em que a poesia ocupa um lugar de relevo), as coleções de poesia, os encontros ou festivais de poesia e as experiências de enlace entre poesia e música, de configurações muito diferentes mas que, em algumas circunstâncias, se revestiram de alto significado.

Não é só um conjunto quantitativamente impressionante, nem isso é talvez o que mais importa. É uma constelação de referências, um conjunto inorgânico de manifestações que sinalizam descontinuadamente o propósito transformador que permanece no ambiente poético português da segunda metade do século XX. Entre 1951, ano em que Manuel Breda Simões publica o primeiro dos quatro números de *Sísifo* (até 1952), e 1963, data do aparecimento de *Cuidar dos Vivos* de Fernando Assis Pacheco, que é o primeiro volume da coleção "Cancioneiro Vértice", em publicações efémeras como a *Antologia da Poesia Nova* (1957), *Jornal de Poesia* (1 número em 1958, com Rui Mendes, Eduíno de Jesus e João Vário), *Êxodo* (1 número em 1961, com Rui Mendes, Luís Serrano e João Vário) e o primeiro volume de *Poemas Livres* (1962: César Oliveira, Ferreira Guedes, Francisco Delgado, Margarida Losa e Rui Namorado), sem esquecer a coleção "Arquipélago" que os açorianos Eduíno de Jesus e Jacinto Soares de Albergaria haviam iniciado em 1951, é possível surpreender um propósito da necessária revitalização formal do realismo, sintonizado com tempos sociais e políticos diferentes dos neorrealistas anos 40 e posto em relação com o aprofundamento de um surrealismo que, em Coimbra, no Edmundo de Bettencourt de *Poemas Surdos*, escritos nos idos de 30, tivera a sua primeira expressão literária. É já um "outro realismo" que aparece em obras coletivas como *A Poesia Útil* (1962) ou os 2.º e 3.º volumes de *Poemas Livres* e no "Cancioneiro Vértice", que Fernando Assis Pacheco inaugurou, como vimos, em 1963 e prosseguiu com *Corpo de Esperança* (1964) de José Carlos de Vasconcelos, *Praça da Canção* (1965) de Manuel Alegre, *Quatro Andamentos* de João José Cochofel, *A Poesia Necessária* de Joaquim Namorado e *Líricas Castelhanas* de Gil Vicente, em versão de Paulo Quintela (todos de 1966), *Maio Ausente* (1970) de Rui Namorado, *O Pão da Palavra* (1977) de Cristóvão de Aguiar, *Poemas do Tempo Incerto* (1983) de Luís Serrano e *Não se Chama Chama* (1984) de António Torrado – conjunto cuja heterogeneidade está longe – mas não é o momento de perguntar "porquê?" – da assumida coerência das suas antecessoras, as coleções "Novo Cancioneiro" e "Sob o Signo do Galo", ambas igualmente editadas em Coimbra.

A revista *Vértice* continuou, aliás, em todo este período, a publicar regularmente poesia e a acompanhar, no plano crítico, a atualidade editorial.

E é da mais elementar justiça sublinhar a importância da poesia no movimento de renovação da "canção de Coimbra", que percorre toda a década de 60. Há, certamente, uma sintonia que relaciona a "Trova do Amor Lusíada" (1961: Manuel Alegre/Adriano Correia de Oliveira), a "Balada do Estudante/Capa Negra Rosa Negra" (1961: Manuel Alegre/Adriano Correia de Oliveira) e a "Trova do Vento Que Passa" (1963: Manuel Alegre/António Portugal) com "O Canto e as Armas" (1969: Manuel Alegre/Adriano Correia de Oliveira) e "Flores para Coimbra" (1969: Manuel Alegre/Joaquim Fernandes).

No suplemento cultural "Perspectivas 70" (e "Perspectivas 71") do *Diário de Coimbra*, a presença poética é escassa. Mas não o é, nem inexpressiva, no suplemento "Juvenil" do mesmo *Diário de Coimbra*.

Uma releitura completa, sistemática e concetualmente atenta da coleção "Poesia/Nosso Tempo" de Centelha Editora reconhecerá, talvez, no seu aparente ecletismo, grandes linhas de força da poesia contemporânea. Basta lembrar que nela aparecem obras como *Vestígios* de Joaquim Manuel Magalhães, *Os Objectos Principais* de António Franco Alexandre, *Entre o Deserto e a Vertigem* de Hélder Moura Pereira, *Inumerações: Poesia* de Miguel Serras Pereira, *Companhia Violenta* (o grande livro com a poesia inédita de Vítor Matos e Sá), *No Calcanhar do Vento* de António Ramos Rosa, *Discurso sobre o Filho-da-Puta* de Alberto Pimenta, *Os Pés Luminosos* de Jorge Sousa Braga, *A Palavra O Açoite* de Emanuel Félix, *Catalabanza, Quilolo e Volta* de Fernando Assis Pacheco, *A Onda* de Manuel Rui, *Um Barco para Ítaca* de Manuel Alegre, *A Esperança Agredida* de José Manuel Mendes, *Sobre a Noite e a Vida* de Orlando de Carvalho.

Na primavera de 1979, Vasco Santos publica o primeiro número da revista *Fenda – Magazine Frenética*, que vai desdobrar-se, durante o tempo coimbrão do editor, em outras publicações mais ou menos não-periódicas, como *Pravda. Revista das Malas Artes* e coleções onde apareceram revelações poéticas como João Camilo, João Damasceno, Jorge Sousa Braga ou Patrícia Portela.

Em 1992, o primeiro Encontro Internacional de Poetas celebrou Walt Whitman com uma festa de poesia, com reserva de lugar privilegiado para a leitura de textos poéticos em espaços públicos. Será este o sinal distintivo dos Encontros, que tiveram periodicidade trienal até ao sétimo, realizado em 2010 e deles ficarão, como sinal ou memória, os cinco volumes da série "Poesia do Mundo".

## 2. Breve balanço da viagem rápida

Como se vê e como é comprovado pelo muito que este pouco transmite, há fortes e fundadas razões para afirmar que a ideia de "Coimbra, Cidade de Poesia" ou, mais amplamente, "Cidade da Literatura" seja uma resposta convincente, afirmativa, clara, inequívoca àqueles eternos e muito inconclusivos debates sobre o que Coimbra sabe ou não sabe querer ou não querer.

Para mim, é claro que há em Coimbra uma presença do poético e do literário, seja no espaço público (ruas e casas), seja como referência cultural-institucional (revistas, editoras) seja como "marca" mais alargada dos ofícios do livro (bibliotecas, tipografias, encadernadores) – há, pois, uma história remota e recente que pode suportar com legitimidade o projeto ou a ambição de que se organize em torno desta valorização do poético e do literário um eixo estratégico de afirmação e projeção da Cidade. E bem andará quem der o primeiro passo para constituir o que, em rigor, poderíamos considerar um "centro interpretativo" desse riquíssimo património cultural.

## 3. A hipótese

Pretendo concentrar-me noutro ponto, seguir outro caminho. Devo prevenir, aliás, que por mais afirmativa que esta minha fala pareça ser, ela é, na verdade, unicamente a apresentação de uma hipótese. A hipótese é a seguinte: a) há uma "imagem" de Coimbra que se foi sedimentando ao longo dos séculos, composta por alguns, poucos, elementos e que mantém uma longevidade praticamente invariante, que por vezes parece constituir uma história autónoma; b) os poetas foram os artífices dessa operação múltipla: foram e são sensíveis aos elementos reais, exercem sobre eles um trabalho de depuração, guiado, sempre, pelo seu olhar sensível e culto e organizam esses elementos na forma do que poderíamos chamar um real de 2.º grau. O resultado dessa sedimentação que vai tomando a forma de uma invariante de longa duração é o que vou chamar **mito**. E o elemento estruturante desse mito é o Rio Mondego.

O Mondego constitui a chave, o eixo estruturante, a inspiração, o núcleo de **Coimbra-como-mito**. O que se passa é que a riquíssima simbologia do Rio é, integralmente ou não, conscientemente ou não, transposta para o Mondego e posta como substância de uma experiência real que é sempre, também, haja ou não consciência disso, uma experiência simbólica. A passagem, o fluir, a irreversibilidade das águas que passam – esse movimento é elevado a um nível paradigmático e complexo: o movimento das águas define a eternidade do Rio.

## 4. Desenvolvimentos

Uma peça que todos conhecem pode ser aqui lembrada como concentrado de Coimbra-como-mito. Chama-se "Saudades de Coimbra" e diz assim:

> Ó Coimbra do Mondego
> E dos amores que eu lá tive
> Quem te não viu anda cego
> Quem te não amar não vive
> Quem te não viu anda cego
> Quem te não amar não vive

Do choupal até à lapa
Foi Coimbra os meus amores
A sombra da minha capa
Deu no chão, abriu em flores

Falta aqui a voz inesquecível de Edmundo de Bettencourt. Essa ausência não me impede, contudo, de sublinhar um aspeto em abono da minha hipótese. Trata-se de uma afirmação de singularidade: quem não viu Coimbra anda cego, Coimbra é um objeto de amor absoluto ("quem te não ama não vive"), Coimbra é o próprio lugar de amores ou mesmo do Amor. Mas esta Coimbra é do Mondego: a afirmação deve entender-se no sentido mais forte: **pertence** ao Mondego – como se houvesse, mas é isso que poeticamente se afirma, um vínculo essencial que liga o Mondego e Coimbra, projetando na historicidade material da Cidade a tragicidade do Rio-símbolo, feita de eternidade e de movimento, de unidade e de pluralidade, nisso residindo a sua singularidade, quero dizer: a singularidade da Cidade, na qual ressoa a singularidade do Mondego, o único Rio português que atinge o mar.

Vale a pena informar ou lembrar que as duas quadras que se autonomizaram sob o título "Saudades de Coimbra" pertencem ao poema "Trovas de Coimbra" escrito pelo poeta António de Sousa (1898-1981) e publicado em 1950 no livro *Diário de Bordo*. As coisas tornam-se mais interessantes e "Saudades de Coimbra" deixa de ser o poema de ressonância saudosista tão comum na poesia portuguesa das duas ou três primeiras décadas do século XX e, sobretudo, deixa de reduzir-se ao lastro mais trivial da memória afetiva de várias gerações, se nos lembrarmos que a canção foi revisitada, cinquenta anos depois, por José Afonso em *Fados de Coimbra e Outras Canções* (1981).

O que aconteceu? A proximidade da morte arrastou José Afonso para uma inesperada saudade do passado, ele, que sempre mostrou ter "saudades do futuro"? Sucumbiu José Afonso, também ele, ao cliché?

Sigo outro caminho. A visão poética do saudosista (em sentido poético exato) António de Sousa ganhou autonomia e vida própria, na medida em que traduz aquele real em 2.º grau que referi há pouco: um real que se tornou habitável e foi habitado pelo surrealista Edmundo de Bettencourt e depois dele por todos os intérpretes que tornaram a canção um cliché gasto até ser reinventado por José Afonso em fim de vida (morre em 23 de fevereiro de 1987). É precisamente a esse real em 2.º grau que eu chamo "mito". E a sua permanência e consolidação foi o trabalho dos poetas: pelo menos desde o Romantismo, a poesia chamou a si, como o seu trabalho próprio, a enunciação ou a explicitação dos sentimentos profundos de um povo e de uma nação.

Neste sentido, vejamos o poema "Endechas do Rio Mondego" de Afonso Lopes Vieira[1]:

[1] Salvo indicação em contrário, todos os poemas citados foram recolhidos em duas antologias: Eugénio de Andrade (org. e pref.), *Memórias de Alegria*, Porto, Editorial Inova,

*Tem a mesma qualidade … de trazer areias de ouro*
Duarte Nuno de Leão

Com brando sossego
cantando o seu choro,
leva areias de ouro
o rio Mondego.
Por entre pomares,
por entre olivais,
já não volta mais,
corre para os mares.

Já sei, raparigas,
O que vós fazeis:
Desta água bebeis,
São de ouro as cantigas.
Oh rio que cantas,
oh rio do choro,
levas na água ouro
que doura as gargantas.

Vizinha menina
do corpinho esguio,
bebe água do rio
e a voz é divina.
Todo o dia canta,
espalha sua mágoa;
bebeu desta água,
doirou-lhe a garganta.

Oh lindas trigueiras
do meu coração,
pelo Sã-João
cantais nas fogueiras.
Já sei, raparigas,
o que vós fazeis:
desta água bebeis,
são de ouro as cantigas.

As barcas vão indo,
serranas da Serra;
e eu vejo-as da terra
no rio subindo.
Pescadores, vede,
deixai vossa mágoa:

---

1971; Adosinda Providência Torgal e Madalena Torgal Ferreira, *EnCantada Coimbra. Colectânea de Poesia sobre Coimbra*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.

Botai redes n'água,
Vem ouro na rede.

Oh rio com ar
de ser's doutro mundo,
com ouro no fundo
que vai para o mar.
Vizinha menina
do corpinho esguio,
bebe água do rio
e a voz é divina[2].

O poema é o desenvolvimento de uma ideia-forte: "leva areias de ouro/o rio Mondego". E, por isso, são de oiro as cantigas, doiradas as gargantas, vem oiro na rede dos pescadores e até as vozes, de beber as águas do rio, se tornam divinas. É a circunstância excecional que se encontra na epígrafe colhida pelo poeta na obra de Duarte Nunes de Leão e utilizada com um "corte" significativo: "tem a mesma qualidade … de trazer areias de ouro"[3].

Curiosidade: o geógrafo Alfredo Fernandes Martins afirmou que o "deslizar bucólico" do rio abre caminho "nas areias doiradas"[4].

De outro ângulo mas com o mesmo resultado de construção de singularidade ganha forma a "Velha Canção de Coimbra" de Edmundo de Bettencourt:

Da outra margem do Mondego,
O triste rio esquecido,
Onde a lavadeira lavava,
Ao meu ouvido
Chegava
Uma canção de melodia indecisa,
Devagar sobre as águas,
Cortando a luz,
E na vaga última da brisa.

---

[2] Eugénio de Andrade, *Memórias de Alegria*, pp. 448-449.

[3] Uma anotação indispensável. Na "Descrição do Mondego", Duarte Nunes de Leão escreveu: "O rio Munda, a quem Estrabão também chama Mulíades, e nós chamamos Mondego, tem o seu nascimento na serra da Estrela, não longe donde nasce o Zêzere. O fim tem em Buarcos, onde se mete no mar Oceano. Tem sua corrente de poucas léguas e por isso, diz Estrabão, por ele que tem curta navegação. *Tem a mesma qualidade do Tejo de trazer areias de ouro*, de que muitos homens à sua ribeira fazem proveito e se sustentam" (*Idem, ibidem*, p. 181). O itálico é meu: para sublinhar que Afonso Lopes Vieira quer singularizar o Mondego e, portanto, não quer que ele partilhe qualquer qualidade com qualquer outro rio. E ao transcrever o passo de Duarte Nunes de Leão para que ele seja o concentrado da longa duração histórica que amplia o sentido do seu próprio poema, Afonso Lopes Vieira apaga a referência ao Tejo.

[4] Alfredo Fernandes Martins, "Esta Coimbra…", *Cadernos de Geografia*, n.º 1, 1983, p. 36.

Canção de amor era ela
Mas não era
Só o eco desfiado
Duma queixa longínqua e magoada
De quem ama e não é amado;
Porque uma vez escutada
Não morria,
Ia ficando suspensa e alongada
Com ressonâncias de choro amargo e ais:

"Para ver se te esquecia
Cada vez me lembras mais…"[5]

A canção que atravessa o rio – e não vou agora deter-me na simbólica da travessia do rio – vem de muito longe, "devagar sobre as águas", de muito longe, quer dizer, da tradição popular: "Corri a terra à volta/ Oliveiras e olivais/ Para ver se te esquecia/ Cada vez me lembras mais", ou melhor: da tradição popular que consagra a eternidade do amor, quer dizer, do amor que vence a morte.

A "Elegia do Mondego" de Joaquim Namorado

Como uma gota de sangue
Do coração ferido a toda a hora cai,
Da fraga, como um trilo de flauta
Em cada instante límpido e claro,
A minha vida brota
Como uma infância sempre renovada.

A mesma fonte há séculos acende
A chama da vida que entre montes corre,
Mocidade que em minhas éguas se reflecte
Logo caduca, enlanguesce e morre.
Do meu faro se conjura aonde passo
A gente, as coisas, a paisagem,
Tudo quanto vive à minha margem
Envelhece logo após o parto.
No fundo dos olhos do povo
Cada dia morre num poente
Onde a vida anoitece devagar:
Nosso destino entre campos corre
Como um rio de terra que esquecesse o mar"[6].

pertence ao ciclo "Romance de Quatro Rios", "páginas do livro que nos conta

[5] Eugénio de Andrade, *Memórias de Alegria*, p. 487.

[6] Joaquim Namorado, *A Poesia Necessária*, p. 21.

a mesma história", "quatro espelhos profundos", "quatro estradas da vida/com suas encruzilhadas", "quatro braços/para os caminhos do futuro".

Embora não sintonize integralmente com a tranquilidade bucólica que é um traço dominante do mito, o poema de Joaquim Namorado também não poetiza o tumulto e a violência do Mondego; reforça a comparação povo/rio para retirar consequências sociais, explícitas nos dois últimos versos: "nosso destino … corre/como um rio de terra que esquecesse o mar".

## 5. Explicitação da hipótese

Talvez um traço do meu argumento já comece a ser claro: a relação entre a cidade e os poetas não é acidental. Coimbra, para os poetas, não foi e não tem sido um tema entre outros temas, os poetas não se têm limitado a dar voz ao encantamento provocado pelas belezas ou pela luz da cidade. Alfredo Fernandes Martins, geógrafo sensível e culto, falou de "um tranquilo encantamento" e, para caraterizar o "quadro natural de Coimbra", da "perfeição plástica da paisagem"[7]. Na verdade, os poetas *inventaram* Coimbra, aquela Coimbra de 2.º grau já várias vezes referida como "mito", a única que resiste e dá sentido e forma às experiências da vida comum.

## 6. Desenvolvimentos

Di-lo muito bem Manuel Alegre em "Invenção de uma Cidade":

> Coimbra era um puro acontecer
> Uma vivência de dentro um exercício
> Um jogo de metáforas e sintaxes
> Ó corpos cintilantes diante dos espelhos
> Cabelos loiros sobre os ombros: cidade
> Por nossas mãos perdida e reinventada.
> Por fim era um rumor de poesia
> Uma frase uma prosódia uma palavra
> E dessa redacção é que nascia[8]

Um "puro acontecer" significa: uma virtualidade que pode tornar-se atual, uma possibilidade que pode concretizar-se de muitos modos diferentes – mas que, precisamente, *ainda* não se atualizou, *ainda* não se concretizou. Não devemos entender isto num plano histórico-cronológico (primeiro, não era e depois tornou-se isto ou aquilo). Mas como uma dinâmica coextensiva à

[7] Alfredo Fernandes Martins, *op. cit.*, p. 35-36.

[8] Adosinda Providência Torgal e Madalena Torgal Ferreira, *EnCantada Coimbra. Colectânea de Poesia sobre Coimbra*, p. 173.

história da Cidade, a cada momento "cidade/ por nossas mãos perdida e reinventada"; "um rumor de poesia/ uma frase uma prosódia uma palavra/ e dessa redacção é que nascia". Como se, no mito que é, a Cidade sempre tivesse cumprido a classificação de Italo Calvino: há as cidades "que continuam através dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos ou conseguem aniquilar a cidade ou são eles aniquilados"[9].

Um desses desejos, de certa forma a própria afirmação do desejo: que o impossível aconteça, que o impossível se torne possível ou que o que aconteça seja o impossível – é o elemento que o discurso poético se encarregou ao longo dos tempos de identificar no "milagre das rosas" e na transposição de Isabel de Aragão para Rainha Santa.

De um *corpus* vastíssimo, em que, em registos diversos, o milagre das rosas é recorrente, escolhi um belo poema de Eduíno de Jesus, que veio em 1951 (nascera em 1928) de Ponta Delgada para Coimbra estudar na Faculdade de Letras. O poema intitula-se "Oração em Santa Clara a Nova":

> Isabel, trago-te estas rosas. São
> O milagre do pão
> Que me deixaste.
>
> Rosas brancas, na haste,
> Ainda em botão:
> Isabel, a tua morte lhes baste!
>
> Que sejam sempre brancas, sempre rosas, na rosa da tua mão!
> (Lá fora, os homens não
> Querem saber mais das rosas que inventaste…)[10]

Uma espécie de reciprocidade do milagre ou de oferta no próprio campo do milagre (quem traz e oferece rosas é o poeta) é, dentro da estrutura do mito, uma variação interessante. Mas há mais: uma crítica do enfraquecimento da credibilidade do milagre ("Lá fora, os homens não/ Querem saber mais das rosas que inventaste…"), que evidentemente reduz o alcance social do milagre. Porque, que o impossível que aconteça seja da ordem do social (as rosas eram pão para os pobres), é a expressividade do milagre, que coloca no mito uma dimensão frequentemente reivindicada.

Anoto, sem tempo para desenvolvimentos. Na magnífica abertura de *Praça da Canção*, Manuel Alegre procede a uma reinvenção do milagre ou à sua reescrita. Preso, recebe no dia 12 de maio uma carta de sua Mãe, que sempre nesse dia, o do seu aniversário, o acordava com a oferta de um ramo de rosas: "e ao desdobrar as folhas que vinham dentro do sobrescrito violado, a pétala

---

[9] Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*, Lisboa, Biblioteca Sábado, 2009, p. 40.

[10] Adosinda Providência Torgal e Madalena Torgal Ferreira, *EnCantada Coimbra. Colectânea de Poesia sobre Coimbra*, p. 135.

vermelha, de uma rosa vermelha, caiu, como uma lágrima de sangue, no chão da minha cela".

Talvez só um corpus textual se equipare, em volume e diversidade (mas a diversidade no interior da estrutura do "mito"), ao milagre das rosas. É aquele que celebra Pedro e Inês, o amor absoluto, o amor que a morte reforça na exata medida em que traça o limite da separação. Mas é precisamente por este limite, pela tematização de todas as dimensões deste limite, que as amarguras pessoais de Pedro e Inês de Castro puderam ser a concretização do absoluto do amor, uma variação da mesma história a que pertence, por exemplo, Romeu e Julieta, como pode ler-se no poema "Inês de Castro" de Miguel Torga:

> Antes do fim do mundo, despertar,
> Sem D. Pedro sentir.
> E dizer às donzelas que o luar
> É o aceno do amado que há-de vir…
>
> E mostrar-lhes que o amor contrariado
> Triunfa até da própria sepultura:
> O amante, mais terno e apaixonado,
> Ergue a noiva caída à sua altura.
>
> E pedir-lhes, depois, fidelidade humana
> Ao mito do poeta, à linda Inês…
> À eterna Julieta castelhana
> Do Romeu português[11].

É curioso – mas aí mesmo reside a densidade do "mito" – que, embora escrito décadas depois, no ponto de vista de Pedro e no interior de um universo poético bem distinto do de Miguel Torga, também o poema "Pedro, lembrando Inês" de Nuno Júdice se movimenta no plano autónomo da inteligibilidade do mito. É o seguinte:

> Em quem pensar, agora, senão em ti? Tu, que
> Me esvaziaste de coisas incertas, e trouxeste a
> Manhã da minha noite. É verdade que te podia
> dizer: "Como é mais fácil deixar que as coisas
> não mudem, sermos o que sempre fomos, mudarmos
> apenas dentro de nós próprios?" Mas ensinaste-me
> a sermos dois: e a ser contigo aquilo que sou,
> até sermos um apenas no amor que nos une,
> contra a solidão que nos divide. Mas é isto o amor:
> ver-te mesmo quando te não vejo, ouvir a tua
> voz que abre as fontes de todos os rios, mesmo
> esse que mal corria quando por ele passámos,

[11] *Idem*, p. 155.

subindo a margem em que descobri o sentido
de irmos contra o tempo, para ganhar o tempo
que o tempo nos rouba. Como gosto, meu amor,
de chegar antes de ti para te ver chegar: com
a surpresa dos teus cabelos, e o teu rosto de água
fresca que eu bebo, com esta sede que não passa. Tu:
a primavera luminosa da minha expetativa,
a mais certa certeza de que gosto de ti, como
gostas de mim, até ao fim do mundo que me deste[12].

Estão aqui todas as variações a que a distância temporal obriga, sobretudo o "ensinaste-me a sermos dois". Mas todas as variações admitidas pela coerência do mito que permanece, a que nem sequer falta uma referência ao rio – reforçada numa inversão limite ("a tua voz que abre as fontes de todos os rios") e no excesso que é o próprio do Amor ("o teu rosto de água/ fresca que eu bebo, com esta sede que não possa"). É um poema admirável de um poeta que não tem qualquer ponto de contacto biográfico relevante com Coimbra. Não importa: o mito capta à distância, não é preciso ter comuns experiências vividas para ser sensível à dimensão mítica da Cidade.

O que coloca uma questão importante em geral, mas relevante para o caso em apreço. É possível que a distância reforce o mito, é possível que o afastamento – se não for alheamento ou combate – extraia os elementos do mito das ocorrências comuns, como se fôssemos uma espécie de garimpeiros afetivos, capazes de encontrar tanto mais ouro quanto mais longe, isto é: depurada, estiver a peneira do cascalho comum.

Esta questão é um novelo de consequências: permite compreender melhor a importância da despedida (no plano universitário, por exemplo), confere à saudade (no sentido mais imediato) uma tonalidade particular, torna mais densa a experiência do regresso.

Vejamos o poema de Eugénio de Andrade intitulado "Madrigal melancólico":

Raramente lá vou, mas sempre
que passo na cidade, junto ao rio,
é o jardim que procuro primeiro,
onde o amigo colheu há tantos anos,
para me dar, a flor da canforeira.
Coimbra é ainda essa flor,
e na memória que bem que cheira[13].

A relação de Eugénio de Andrade com Coimbra é complexa. Dirá, por exemplo, que em Coimbra, tirando os amigos, "gente ideias/ costumes, tudo

[12] *Idem*, p. 164.

[13] *Idem*, p. 283.

isso tinha o mesmo cheiro/de caserna aliada a sacristia". Mas, por outro lado, foi Eugénio de Andrade que organizou a mais sumptuosa antologia literária até agora editada sobre Coimbra, publicada sob o camoniano título *Memórias de Alegria*. Que Coimbra permaneça toda na flor de canforeira ou, mais propriamente, no seu perfume traduz a singularidade e a eternidade do mito – e mostra que o regresso é ficcional na exata medida em que é a revisitação desse real de 2.º grau porque não há outro aonde regressar (o que se vê melhor quando se partiu ou está ausente).

Disto mesmo nos fala a magnífica "Canção do ano 86" de Fernando Assis Pacheco:

> Agora quando volto
> Quando é raro voltar e sempre por um dia
> Estou à minha espera na ponte de Santa Clara
> Com um ramo de rosas que levanto
> À aproximação do carro
> Saudando-te caro Fernando Assis Pacheco
> Filho pródigo destes quintais floridos
>
> Quando acontece que volto
> Que assim volto por pouquíssimo tempo dou comigo
> Na berma da EN 1 a olhar à esquerda o Vale do Inferno
> hoje estragado por um sacana qualquer de um engenheiro
> dizendo adeus adeus Fernando Assis Pacheco
> menino antigamente sem cuidado
>
> se é que volto intimado pela agenda
> do jornal em Condeixa já inquieto espreito
> a ver se vens dos lados de Pombal
> oitavo duma fila atrás dum camião
> coçando a barba gesto bem teu
> com que disfarças o nervoso e a pressa
>
> volto sem querer quando decerto
> mais não queria voltar
> encasacado anónimo de olho circunvago
> Leiria num relance prego ao fundo
> apetecia parar ao pé de ti Fernando Assis Pacheco
> cálido aceno do que morreu
> conversarmos os dois sobre esse século esses
> cafés com quatro mesas e matraquilhos na cave a cheirar a bolor
> essas aulas a que faltávamos no último período para empatar
> cinco a cinco com os varões todos torcidos

consta que desde então
não fazes mais do que perder[14]

Demoraria muito percorrer os caminhos de que se faz este poema. Direi, por agora, que o texto pertence ao livro intitulado *Variações em Sousa*, uma revisitação da infância e da adolescência mediada poeticamente pelos versos de António de Sousa, de quem já falamos. Com o tema do regresso trabalhado pelo recurso a um duplo Assis, o que vem e o que está, o que ficou e o que regressa, o poema embrulha em mal disfarçada ironia a melancolia funda e séria das grandes experiências, que a estrofe final, "consta que desde então/ não fazes mais do que perder", breve e súbita como um grito recalcado, instala na zona mais densa do mito.

Não é do regresso que fala o último poema desta noite. É, uma vez mais, de uma experiência comum, a do professor que ano após ano conhece revoadas de novos alunos, depurada de tudo o que é circunstancial para tornar-se experiência afetiva de uma singularidade, a de ser possível – tal como as águas do Mondego, passando, são a eternidade do rio – que os alunos, passando ano após ano, sejam o que torna a Cidade permanente renovação.

Ser permanentemente novidade, como o rio (como o rio foi visto) e ser, por isso, o milagre do amor e da solidariedade, eternamente concentrado no perfume de uma flor pode bem ser o desejo trans-histórico a que Coimbra-como--mito tem dado forma.

A partir de um ângulo particular, é essa a substância do belíssimo poema "Para os meus alunos" de Vítor Matos e Sá, que encerra esta fala porque seria impossível falar depois dele:

Após tantos anos a ver-vos chegar
e a deixar-vos partir
alheios ou inquietos quanto
ao parentesco das ideias e dos actos
o direito às perguntas e a fonte
das perguntas,
gostaria de chamar-vos, um a um,
pelo vosso nome,
saber se estive, perto ou longe,
em vossas dúvidas. É sempre
uma questão mútua de ser.
Uma presença e não
um resultado.
Mas nem sempre soubestes que crescíamos
entre ódios, fanatismos, cobardias,
com olhos vendados pelo conforto

[14] *Idem*, p. 215.

e o medo, com ter-se ou não ter-se
vantagens, aplausos, soluções privadas.
E como foi possível ter razão
sem ter as circunstâncias.
Agora os vossos rostos passam, firmes,
entre visão e facto, entre o amor
e a chegada de todos ao amor.
Mas também morro mais depressa agora.
Por isso gostaria de chamar-vos, um a um,
pelo vosso nome. E agradecer-vos a herança
da alegria. E dizer uma vez mais que é sempre
uma questão mútua de ser. Uma presença
e não um resultado.
E os vossos rostos todos
hão-de ajudar-me a envelhecer
sem angústia ou vergonha
e a estar convosco na verdade
e a buscá-la juntos e a cumpri-la[15].

[15] Vítor Matos e Sá, *Companhia Violenta*, pp. 57-58.

# TRÍPTICO
# MEMÓRIAS DE PESSOAS COMUNS

António Ventura*

A produção autobiográfica portuguesa no século XIX foi muito expressiva, embora os testemunhos mais marcantes só tenham sido publicados no século XX, como sucedeu com as memórias de Francisco Manuel Trigoso de Aragão Mourato[1], do Marquês de Fronteira[2] e do Conde do Lavradio[3]. O pronunciamento de 24 de Agosto de 1820 deu início ao complexo e contraditório processo de implantação do liberalismo em Portugal, que ao longo de três décadas irá conhecer uma instabilidade permanente, com duas guerras civis de permeio e duros confrontos políticos, primeiro entre constitucionais e miguelistas, e depois entre as várias facções liberais. Surgiram então diversas obras escritas por protagonistas dos acontecimentos, desde as *Revelações e Memórias*, de José Maria Xavier de Araújo[4], antigo membro do Sinédrio, e as memórias de José Liberato Freire de Carvalho[5] e de Luz Soriano[6], o cronista do triunfo

* Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Centro de História.

[1] *Memórias de Francisco Manuel Trigoso de Aragão Mourato, começadas a escrever por ele mesmo em princípios de Janeiro de 1824 e terminadas em 15 de Julho de 1835*, revistas e coordenadas por Ernesto de Campos de Andrada, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933.

[2] *Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto*, 1861, revistas e coordenadas por Ernesto de Campos de Andrada, oito partes em 4 volumes, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928-1931. Mais um *Apêndice (Documentos e oficiais e particulares)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.

[3] *Memórias do Conde do Lavradio D. Francisco de Almeida Portugal* comentadas pelo Marquês do Lavradio D. José de Almeida Correia de Sá, revistas e coordenadas por Ernesto de Campos de Andrada, quatro partes em oito volumes, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932-1943.

[4] Araújo, Xavier de, *Revelações e Memórias para a História da Revolução de 24 de Agosto e 1820 e de 15 de Setembro do mesmo Ano*, Lisboa, Tipografia Rolandiana, 1846. Nova edição com o título de *A Revolução de 1820. Memórias*, introdução de António Ventura, Lisboa, Caleidoscópio, [2006, 2.ª edição].

[5] *Memórias da Vida* de José Liberato Freire de Carvalho, Lisboa, Tipografia de José Batista Morando, 1855; nova edição em 1982, introdução de João Carlos Alvim, Lisboa, Assírio e Alvim.

liberal. Mas não se pense que apenas as grandes figuras produziram este género de literatura. A moda do memorialismo contagiou até pessoas vulgares, que sentiram necessidade de legar à posteridade a sua acção, mesmo que aparentemente modesta. Foi o caso dos *Apontamentos da Vida de um Homem Obscuro*, da autoria de Francisco José de Almeida, publicados anonimamente em 1880[7]. Escritores, juristas, políticos, artistas, editores, actores e actrizes, eclesiásticos, militares, a bibliografia do memorialismo luso de oitocentos é vasta e plurifacetada. Essa tendência acentuou-se no primeiro quartel do século XX.

Deixamos a seguir três breves apontamentos sobre outras tantas obras escritas por pessoas comuns. Não foram políticos de primeiro plano, escritores mais ou menos consagrados, nem que fosse no tempo em que viveram, ou personalidades que constem das enciclopédias. Foram pessoas comuns. Que deixaram testemunho do tempo e do modo em que viveram.

## 1. Parecia o fim do mundo... José Bento Fernandes, soldado de D. Miguel

Augusto Pires de Lima publicou, em 1925, nas páginas da *Revista de História*, dirigida então por Fidelino de Figueiredo, um curiosíssimo documento autobiográfico com o título de "Diário de um soldado miguelista"[8]. Em quatro cadernos pautados, José Bento Fernandes, um agricultor natural de Sequeirô, Santo Tirso, registou a sua participação na guerra civil, integrado no exército de D. Miguel, no qual foi alistado em 1830, aos 15 anos de idade.

Trata-se de um testemunho do maior interesse, que contrasta com a generalidade das memórias existentes sobre aquela época, quase todas produzidas por figuras de destaque. Já referimos o livro *Apontamentos da Vida de um Homem Obscuro*, da autoria de Francisco José de Almeida, combatente no exército liberal durante a guerra civil. Mas o que torna o depoimento de Bento Fernandes invulgar é o facto de ele ter sido um completo desconhecido, um homem cujo nome não consta nem sequer numa nota de pé de página da História.

Escrito num estilo muito directo, com manifesta dificuldade no domínio da língua, o testemunho de Bento Fernandes começa com a ida para a escola, aos nove anos, e com a sua prisão nos arredores de Braga, em 1830, a que se seguiu o recrutamento forçado para integrar o exército de D. Miguel. Ficou naquela cidade até Janeiro de 1831, seguindo para Viana, onde recebeu instrução em artilharia: "aí me meteram em um quartel, que as camas era dormir em

---

[6] *Revelações da Minha Vida e Memórias de Alguns factos e Homens meus Contemporâneos* por Simão José da Luz Soriano, Lisboa, Tipografia Universal, 1860.Teve uma tiragem de 400 exemplares, dos quais apenas 260 foram postos à venda, esgotando-se num ápice. Saiu uma nova edição: Porto, A. Leite Guimarães Editor, 1891.

[7] *Apontamentos da Vida de um Homem Obscuro escritos por ele mesmo*, Lisboa, Tipografia de João Carlos de Ascensão Almeida, 1880. Nova edição: com prefácio, fixação do texto e notas de Francisco José de Almeida, Lisboa, A Regra do Jogo, 1985.

[8] *Revista de História*, 13.º Volume, 1925, pp. 272 a 304, também publicado em separata.

uma tarimba de solho de madeira e o travesseiro da mesma madeira, com uma simples manta; a comida era feijão cozido, às vezes com arroz e couves duas vezes ao dia e um pão amassado à enxada". Foi colocado nas forças estacionadas no litoral, e seguiu para Azurara, onde chegou a 18 de Dezembro de 1832. Não esconde o medo que sentia e as péssimas condições de vida: "o coronel já tinha mandado chibatar uma grande porção de soldados várias vezes; piolhos e muitas guardas". A brigada de Bento Fernandes ocupava Póvoa do Varzim, Vila do Conde e Azurara, onde se conservou até ao final de Março, partindo depois para Matosinhos. Na noite de 6 para 7 de Julho de 1832, "ouvimos as cornetas e tambores a tocar a reunir o Regimento a toda a pressa". Os liberais desembarcaram e as forças miguelistas procuraram detê-los: "nós, no meio do um pinhal defronte, meio descobertos, e de vez em quando aí vinham algumas balas de peça das embarcações". Apesar de ter chegado toda a Divisão onde estava integrado o Regimento de Bento Fernandes, "toda esta força não pôde impedir o desembarque, porque a artilharia do mar cobria tudo". Na sua descrição simples, ele consegue transmitir o terror que se apossara de todos: "tudo eram sustos; já não se falava em comer nem dormir".

Descreve com economia a participação do seu Regimento, estacionado na Serra do Pilar, no cerco do Porto, os tiroteios, o bombardeamento que partia da esquadra liberal estacionada no rio: "parecia o fim do mundo com tantas balas de artilharia para a nossa banda!". Marchou depois para Carvalhos, acampando perto de Grijó – "onde comemos bastantes laranjas" – e depois Souto Redondo. A Divisão deslocou-se para Oliveira de Azeméis – "a chuva foi tanta que não ficou nada enxuto" – regressando a Souto Redondo. As privações sofridas pelos soldados foram muitas: "um bocado de pão que apareceu foi vendido por bom dinheiro, mas muitos tinham dinheiro e não valia de nada". No seu estilo directo, registava o horror dos combates: "uns sem braços – ai, quem me acode! –; outros a escorrer sangue; outros, estirados ainda a espernear". A retirada para Penafiel foi caótica – "uns sem mochila, outros sem capote, e todos sujos de pólvora de dar fogo; era uma completa desordem". Entre Agosto e Setembro de 1832 a brigada regressou ao Porto, descrevendo o ataque de 29 de Setembro: "ali se despediu tão bravo fogo que parecia o fim do mundo". Os dados sobre o resto de 1832 e parte do ano seguinte são escassos. Tudo decorria, em redor do Porto, sem grandes alterações. Refere a chegada de Bourmont, para comandar as forças miguelistas. A 25 de Julho de 1833, foi o ataque pelo Lordelo – "o fogo de fuzilaria e artilharia era tão bravo de parte a parte que causava espanto a todos os nascidos". Só no início de Agosto chegou a notícia da tomada de Lisboa pelos liberais, com um efeito nefasto nas fileiras legitimistas.

A 8 de Agosto, Bourmont marchou do Porto para sul, em direcção a Lisboa, para reconquistar a capital do reino. José Bento Fernandes era um dos militares que o acompanhavam. A 14 chegaram a Coimbra e a 16 a Rabaçal, onde o nosso narrador foi atacado pela cólera. "Aí estive alguns dias muito mal a ver quando morria lá deitado em um alpendre sem ter ninguém que me

chegasse nada. (...) O meu tratamento eram figos de uma figueira e água fria muito ruim".

Logo que melhorou, continuou a marcha, sozinho, em direcção a Lisboa, por Golegã, Santarém, Cartaxo, Vila Franca e Alhandra. A 11 de Setembro chegou a Loures. Aqui foi recebido com um chuço na mão pelo juiz local, refugiando-se na serra. Conseguiu finalmente reunir-se ao exército realista no Campo Grande, quando este retirava depois de uma ofensiva infrutífera: "tratei de procurar o meu Regimento e brigada, e fui encontrar com ele a um lugar chamado Palma de Baixo; logo que os meus oficiais e camaradas me fizeram grande festa, cuidando já que eu tinha morrido ou desertado". Promovido a segundo sargento, ficou com as tropas que cercavam Lisboa. Testemunhou as reacções na capital provocadas pela chegada de D. Maria II, "houve grandes festejos e nós cá de fora a presenciar tudo e perdendo as esperanças de vencer a guerra". A 10 de Outubro, os liberais atacaram, apanhando os miguelistas de surpresa, "mal houve tempo para pegar em armas". No dia seguinte foi a retirada para Loures, sofrendo a brigada de Bento Fernandes, que formou em quadrado, um forte ataque de cavalaria liberal. Duas granadas de artilharia atingiram as defesas, provocando grandes estragos: "eram cabeças de cavalos, cabeças de homens a cair por terra; tudo era sangue pelo chão a correr. Isto pouca gente acreditará... Só os que viram a mortandade que foi". Retiraram depois para Santarém, passando por Vila Franca e Cartaxo. Em Novembro foi para Tomar, com um Tenente e trinta soldados. Cercados pelo inimigo, só conseguiram escapar com grande custo por um ribeiro, "com as armas na mão e o oficial com a espada, mas enterrados em água até à cinta". A 12 de Novembro estavam de volta a Santarém.

No início de 1834, o Regimento, muito desfalcado por deserções e por baixas, foi para Braga para ser refeito. A 22 de Fevereiro marchou para Famalicão, e Bento Fernandes foi promovido a primeiro sargento. Travaram-se combates com forças liberais perto de Santo Tirso e noutras localidades do norte do país. Com parte do seu Regimento deslocou-se para sul e ainda participou na batalha de Asseiceira, que descreve com algum pormenor, acompanhando depois D. Miguel na retirada para Évora, onde tudo terminou com a Convenção de Évora Monte.

José Bento Fernandes relata o efeito que a rendição causou nas tropas realistas: "Oh que grandes desgostos aí não houveram! Tantos oficiais mandados embora sem meios alguns, ainda com caçoadas! Alguns até arrancavam as barbas. Aí tudo eram misérias e desgostos! A maior parte não tinham meios para se dirigirem às suas casas".

O jovem camponês de Sequeirô regressou a casa a 14 de Junho de 1834. Fora recrutado, à força, a 22 de Setembro de 1830. Convertera-se num veterano, com apenas 19 anos de idade...

Bento Fernandes morreu a 7 de Fevereiro de 1882. Este homem humilde, escassamente letrado, que nos deixou um caderno de memórias tão rico e isento dos artificialismos que habitualmente povoam tais relatos, manteve-se

fiel a D. Miguel durante toda a sua vida. Como testemunhavam alguns familiares, em sua casa havia um retrato do rei e, quando se pronunciava o nome do monarca proscrito, tirava o chapéu respeitosamente.

## 2. Joaquim Rangel, o conquistador de Mirandela

Este título poderá causar alguma surpresa, podendo o leitor supor que recuámos até à época da Reconquista ou da definição do território português nos tempos dos nossos primeiros reis. Mas não. A conquista de Mirandela a que nos referirmos ocorreu em 1919, durante o episódio que ficou conhecido como Monarquia do Norte, e o seu protagonista foi Joaquim César de Araújo Rangel, que nasceu no Porto, freguesia da Foz do Douro, em 29 de Setembro de 1877 e veio a morrer em Maio de 1931. Oriundo de uma família com várias gerações de militares, assentou praça, em 1897, no Regimento n.º 18 de Infantaria do Príncipe Real, sendo promovido a alferes em 1900, já no Regimento de Cavalaria n.º 2 Lanceiros d'El-Rei. Passou para o Regimento de Cavalaria n.º 7 e para a Guarda Municipal do Porto, onde recebeu a promoção a tenente (1904). Com a extinção daquele último corpo, após a proclamação da República, foi promovido a capitão, em 1911, e colocado no Batalhão n.º 5 da recém-criada Guarda Nacional Republicana. Serviu no Estado Maior de Cavalaria e no serviço de recenseamento de animais e veículos da 3.ª Divisão Militar. Colocado em 1916 no Regimento de Cavalaria n.º 9, no ano seguinte, assumiu funções como ajudante daquele regimento. Era major (desde 1917) e segundo-comandante daquele regimento quando Sidónio Pais foi assassinado e eclodiu a revolta monárquica no Porto. O livro onde relata esses acontecimentos intitula-se *Um Episódio da Monarquia do Norte* (Porto [Famalicão], Tipografia Minerva, 1932), com uma nota introdutória do irmão do autor, José Rangel Pamplona, e um prefácio de Luís de Magalhães, que também publicou um livro sobre a Monarquia do Norte[9], na qual participou activamente, integrando a Junta Governativa Provisória do Reino de Portugal, presidida por Paiva Couceiro, com a responsabilidade dos Negócios Estrangeiros.

Joaquim Rangel descreve os seus movimentos, desde que saiu do quartel de Cavalaria n.º 9, até que se refugiou em Espanha depois da derrota do levantamento monárquico. Todo o seu regimento aderiu ao movimento restauracionista, com excepção de um capitão e de um alferes, concentrando-se na manhã do dia 19 de Janeiro de 1919 no Monte Pedral, onde fez a proclamação da Monarquia. No dia 26, Rangel foi chamado por Paiva Couceiro que o mandou seguir para a Régua para assumir o comando das tropas que ali se encontravam, partindo no dia seguinte para Lamego. Com a aproximação de forças republicanas que avançavam a partir de Viseu, onde a República já fora resta-

[9] Luís de Magalhães, *Perante o Tribunal e a Nação. A Monarquia do Norte e o Julgamento da Junta Governativa do Reino*, Coimbra, Coimbra Editora, 1925.

belecida, Joaquim Rangel preparou-se para resistir. Verificando que havia elementos hostis em Infantaria n.º 9, mandou prender vinte sargentos que foram enviados para o Porto. A 2 de Fevereiro recebeu ordem para seguir para Vila Real a fim de substituir no comando da coluna mista do Norte o capitão Sá Guimarães, ferido numa tentativa de assalto a Mirandela. Terminou a sua missão em Lamego, seguindo para Vila Real, onde se apresentou ao comandante da Divisão, coronel Ferreira Machado. Joaquim Rangel recebeu então ordens para dominar os focos republicanos em Trás-os-Montes à frente da "Coluna Relâmpago", composta por três companhias de infantaria, uma bateria de artilharia com duas peças de T. R. e duas *Krupp*, um pelotão de cavalaria e grupos de civis do Porto, num total de 600 homens. O objectivo central era atacar Mirandela, o mais forte bastião republicano na região, tarefa difícil "pelas defesas naturais que esta vila tem, sendo a principal a do rio Tua, que tinha que passar e cuja ponte se achava barricada e com defesas acessórias em diversos pontos da sua extensão". A guarnição de Mirandela andava pelos 200 homens, bem comandados. Joaquim Rangel planeou uma demonstração frontal com a artilharia, enquanto procurava atravessar o rio a vau, pela ponte de Vilarinho ou por meio de barcos em Eixos, uma vez que não era possível forçar a ponte principal. Uma força tomou a ponte de Vilarinho, que os republicanos dinamitaram, mas sem a destruir, prosseguindo para Cachão, onde houve alguma resistência. No dia 9 de Fevereiro, todas as unidades estavam posicionadas e começou o fogo de artilharia visando terrenos fora da vila, para a poupar a estragos desnecessários, esperando forçar a rendição dos defensores republicanos. Mas os combates generalizaram-se, tendo sido morto o capitão Costa Alemão, ajudante de Joaquim Rangel, registando-se ainda diversos feridos, o que exaltou os ânimos dos atacantes. A artilharia passou a visar a vila e provocou alguns estragos. Rangel decidiu então atacar a ponte de Mirandela, quando a força que tinha avançado a partir de Viralinha entrava na vila depois de ter travado diversos combates, o último dos quais particularmente renhido, junto à estação dos caminhos de ferro, pondo em fuga os seus defensores. Depois de nove horas de combate, Mirandela foi tomada, salientando Joaquim Rangel que "a defesa opôs uma firme e valente resistência até ao momento do assalto". Cinco oficiais e sete sargentos que tinham dirigido a resistência fugiram de comboio para Bragança, mas foram detidos na estação de Romeu. O capitão Marreco, ao ser preso, tentou sacar da pistola e foi agredido. Joaquim Rangel teve de usar de grande firmeza para impedir que os seus homens exercessem vingança sobre os republicanos, "mandando guardá-los na estação e preparar sem demora um camião para os enviar para Vila Real, para onde seguiram devidamente acompanhados". Preparou-se para marchar sobre Chaves, mas como recebesse notícias da aproximação de uma forte coluna republicana, a 1.ª companhia retirou para Frechas, onde tomou posições defensivas aguardando o ataque. Na manhã do dia 14, surgiu um oficial que informou Joaquim Rangel da restauração da República no Porto e que ele devia retirar sobre Chaves ou Bragança, conforme achasse melhor, cooperando com

a força que tinha retirado da Régua e seguia por Pedras Salgadas e Vidago sobre Chaves. A notícia deixou Rangel perplexo! Sabia que a coluna do tenente-coronel Côrte-Real não tinha conseguido entrar em Aveiro e que Lamego caíra nas mãos dos republicanos. Embora desconhecesse ainda o desastre de Lisboa, a falta de informações sobre a capital era desanimadora. Mas o que mais o chocou foi o que se passou na capital nortenha: "nunca podia prever a possibilidade de uma contra-revolução no Porto, onde, quando de lá saí, não havia quaisquer forças que fossem fiéis à República". Guardou segredo e mandou as suas tropas retirarem para Mirandela, seguindo para Bragança em dois comboios, onde chegou na tarde de dia 14. Apercebeu-se que estava isolado do resto do país e perseguido pelos republicanos, que entraram em Mirandela no dia seguinte à sua saída. Recebeu então um *ultimatum* do coronel Veiga, que comandava a coluna republicana, intimando-o à rendição. "A este telegrama não respondi, e estudando a situação, vi que tinha três soluções, entre as quais vacilei – resistir em Bragança, marchar sobre Chaves por Vinhais, ou então retirar para Espanha". Ainda contava com a maioria dos 35 oficiais que o acompanharam e o moral das tropas era bom. Podia oferecer uma resistência dura, embora as munições não fossem abundantes. Mandou uma companhia de infantaria tomar posições defensivas em Mosca e fez um reconhecimento na direcção de Chaves, permanecendo nessas posições nos dias 17 e 18. Neste último dia, os republicanos entravam em Macedo de Cavaleiros.

> Não posso esconder que foram estes os dias mais difíceis da minha acção, pois que, à medida que a coluna republicana se aproximava, eu tinha que tomar uma resolução: ou a de resistir até ser vencido, o que fatalmente devia suceder, tanto mais que as últimas informações recebidas eram de que a coluna tinha um efectivo de 2000 homens e uma organização completa, ou retirar para Espanha.

Reunido o conselho de oficiais no dia 19 foi decidido passar a fronteira. Concentradas as forças em França, Joaquim Rangel foi a Puebla de Cenabria conferenciar com um capitão de Carabineiros. O governo espanhol autorizou a entrada dos militares devendo entregar todo o material de guerra. Na fronteira, do lado português, estavam 500 homens. Joaquim Rangel informou-os da situação e deu-lhes a possibilidade de optar. 218 acompanharam-no na entrada em Espanha, incluindo 10 oficiais e 50 civis. "Quanto ao armamento, material de guerra e animal, resolvi, por um dever de patriotismo, deixá-lo em Portugal". Algumas praças que se dirigiriam para Bragança acabaram por retroceder e entrar em Espanha por terem sido impedidas de progredir pelos republicanos. Começou então o exílio de Joaquim Rangel, primeiro em Calabor, depois em Puebla. Foi a Zamora conferenciar com o governador militar que lhe disse que não podiam permanecer naquela província por ser fronteiriça. A 27, estavam em Benavente, onde foram auxiliados por um deputado carlista, seguindo para Léon onde foram alojados no quartel do Regimento de Burgos n.º 30. Mas não

era necessário pagar a alimentação e não havia dinheiro para tal. Finalmente, o bispo da diocese, um director do Banco Mercantil e um engenheiro das minas de carvão de Villablino conseguiram trabalho para todos que o desejassem na construção de uma via férrea.

Em Abril, Joaquim Rangel e os majores Rogério Afonso e Bento de Vasconcelos de Magalhães, que constituíam o Conselho Administrativo da Coluna, encontraram-se em Madrid com Paiva Couceiro e Solari Allegro, a quem prestaram contas. Uma questão pendente e pela qual serão processados em Portugal foi o levantamento de 100 contos de réis que fizeram na Agência do Banco de Portugal em Bragança, para pagamento dos funcionários e despesas da coluna, depositando o remanescente, no total de 40 contos, na caixa Económica da mesma cidade.

Considerado desertor, Joaquim Rangel foi demitido do exército. O seu depoimento, que temos vindo a analisar, só foi publicado no ano seguinte à sua morte. É um dos menos conhecidos dos muitos que foram produzidos por participantes na revolta monárquica de Janeiro de 1919.

### 3. José Silva – Memórias de um sapateiro

Em 1971, surgiam nas livrarias, discretamente, como convinha, até porque seriam implacavelmente apreendidos, os dois volumes de *Memórias de um Operário*[10]. Estas recordações de um antigo sindicalista, operário sapateiro, José Silva, foram publicadas em Famalicão, pela Livraria Júlio Brandão – que tantas obras subversivas deu à estampa – com um prefácio de Victor de Sá.

Ainda recordo o efeito que em mim causou a sua leitura, a voracidade com que devorei essas páginas inesperadas que me revelaram uma actividade sindical e política na I República que eu ignorava. José Silva não constava, como é óbvio, dos livros de História, era para mim um completo desconhecido. No entanto, escreveu uma obra das mais valiosas para conhecermos numa perspectiva normalmente desprezada, a dos trabalhadores, cujos depoimentos são raros. José Silva nasceu em Braga, a 11 de Fevereiro de 1894, e morreu no Porto a 1 de Janeiro de 1970. Era filho de um sapateiro alcoólico, que descarregava as frustrações da vida e o desvario provocado pelos vapores etílicos sobre a mulher. Ficou órfão de pai muito novo, recolhendo a um orfanato. Depois da instrução primária, seguiu o ofício de sapateiro e foi para o Porto em 1910, onde trabalhou numa oficina e se iniciou nos meios libertários e na Associação dos Operários Sapateiros. O primeiro volume das suas memórias relata essa infância difícil, a aprendizagem da profissão e os primeiros passos no associativismo, conhecendo outro companheiro de profissão que foi um dos mais notáveis militantes sindicais e libertários do Porto, Serafim Cardoso

[10] José da Silva, *Memórias de um Operário*, Famalicão, Livraria Júlio Brandão, 1971, 2 volumes.

Lucena. José Silva participou na greve da sua classe em 1915. Depois de uma paragem na militância provocada pelo serviço militar, em 1917, regressou à capital nortenha e foi um dos mais activos sócios do Sindicato Único dos Operários da Indústria de Calçado, Couros e Peles. Em 1920 esteve preso durante uma greve de sapateiros que durou cinco semanas. Participou no Congresso Operário da Covilhã (1923), e apoiou os Partidários da Internacional Sindical Vermelha, ao mesmo tempo que era um dos mais destacados militantes do PCP na Cidade Invicta. Neste seu livro, José Silva fornece elementos preciosos para a história da implantação do Partido Comunista Português no Porto e bem assim sobre a expansão entre as associações de classe da corrente comunista, que disputava aos anarquistas a supremacia da CGT, nas federações e nos sindicatos. José Silva participou no II Congresso do PCP (1926), que coincidiu com o golpe militar de 28 de Maio, e foi um dos responsáveis do Centro Comunista do Porto. Preso a seguir ao 3 de Fevereiro de 1927, foi de novo detido a 26 de Julho de 1928, após a revolta de 20 daquele mês e ano, e libertado a 4 de Outubro. De todos estes eventos nos fornece informações, por vezes muito pormenorizadas, que recriam o ambiente dúbio vivido no Porto depois do 28 de Maio. Vejamos, como exemplo, a descrição do interior do Centro Comunista do Porto:

> No topo do salão, ao centro da parede, por detrás da mesa da presidência, estava um grande quadro com a figura de Karl Marx; nas paredes laterais, um em frente do outro, mais dois quadros se encontravam, com as figuras de Lenine e Staline. Ao longo do salão, encostadas às paredes, alinhavam-se três ou quatro dezenas de cadeiras e, ao fundo, situava-se o gabinete da Direcção, onde havia uma grande mesa de trabalho, algumas cadeiras e uma estante de mogno, envidraçada e com prateleiras, onde se guardavam os livros da contabilidade, artigos de propaganda e de expediente.

O segundo volume das memórias é dedicado ao período posterior ao 28 de Maio de 1926. Mas não foi só a repressão da Ditadura que afectou drasticamente a militância sindical e política de José Silva, um dos vários veteranos comunistas que não aceitaram a autoridade da direcção saída da Conferência de Abril de 1929, com a nova liderança de Bento Gonçalves, e que foram por isso mesmo afastados no início dos anos trinta. A repressão não fazia distinções entre os grupos em confronto dentro do PCP. José Silva foi preso no Porto, a 1 de Outubro de 1930, levado para Lisboa e deportado para os Açores a bordo do *Lima*, no qual seguiram outros dirigentes operários de várias tendências, como Bento Gonçalves, Mário Castelhano, Anastácio Ramos, comunistas e anarquistas. Sobre aquele último, José Silva publicará mais tarde o opúsculo *Anastácio Ramos (um operário com história)*[11]. Em 1931 foi transferido para Cabo Verde no *Maria Cristina*, só regressando a Lisboa em meados de 1932 no vapor *Guiné*. Tal como sucedeu ao longo dos anos com muitos

[11] José Silva, *Anastácio Ramos (um operário com história)*, Porto, 1958.

antigos militantes comunistas afastados compulsivamente do PCP, e sem revelar qualquer hostilidade para com o seu antigo partido, continuou a lutar contra o Estado Novo integrado nos movimentos unitários, nomeadamente no MUD. Participou na campanha do General Norton de Matos nas eleições presidenciais de 1949 e dinamizou as Comissões de Freguesia do Porto que estiveram na base da formação do Movimento Nacional Democrático, dando no seu livro muitas informações sobre a evolução deste movimento animado pelo PCP, e sobre a frustrada candidatura à Presidência da República do Prof. Ruy Luís Gomes. José Silva esteve ligado à Sociedade Editora Norte até à sua extinção, a 21 de Dezembro de 1959. No I Congresso Republicano de Aveiro (1957), apresentou uma comunicação "Os trabalhadores e a autonomia sindical". Colaborou em *O Primeiro de Janeiro* e no *República*. Publicou outra obra, *Prosas Democráticas* (Porto, Edição do Autor, 1968) com artigos surgidos na imprensa e outros inéditos, incluindo alguns de cariz memorialístico. No final do I Volume das *Memórias*, quando se avizinhavam os seus setenta anos, José Silva escrevia: "Tendo passado a maior parte da minha vida na vigência do chamado Estado Novo, entro agora na velhice com a consciência tranquila, que não me acusa de a ter desbaratado em coisas fúteis, negativas e perniciosas".

Quantos, ao aproximar-se o fim da vida, poderão fazer este exame de consciência?

# DE DOCTRINA CHRISTIANA
# *ENSAIO PROGRAMÁTICO*
# *DE UMA NOVA RETÓRICA*

Arnaldo do Espírito Santo*

Dou início às minhas reflexões sobre a questão que me proponho tratar, citando um passo bem conhecido das *Retractationes* de Agostinho, que traslado em português:

> Ao deparar com os livros De Doctrina Christiana, preferi acabá-los em vez de passar à revisão de outros que deixei como estavam. Completei, pois, o terceiro livro, que tinha sido escrito até ao ponto em que se alega o testemunho, tirado do Evangelho, da mulher que pôs o fermento em três medidas de farinha até que o todo levedasse. Acrescentei também um último livro, completando, assim, essa obra em quatro livros; os primeiros três ajudam a entender as Escrituras, ao passo que o quarto ensina como se deve expor aquilo que entendemos[1].

Estas palavras foram escritas por Agostinho em 427/428, pouco depois de ter concluído o *De Doctrina Christiana*. Sabemos, por outra fonte, que cerca de trinta anos antes, em 397, provavelmente, tinham sido redigidos o livro primeiro, o segundo e parte do terceiro. Estamos, pois, perante uma obra que, ao fim de um longo período, manteve o essencial da reflexão de Agostinho. Das suas palavras deduz-se, além disso, que a sua intenção inicial não foi escrever um manual de retórica, mas apenas fornecer alguns princípios de leitura frutuosa e de interpretação ortodoxa do texto bíblico, tendo em vista a vivência espiritual e o magistério cristão.

Assim, antes de ser acrescentada, a obra estaria mais próxima de um manual avançado de catequese e de uma introdução à exegese da Sagrada Escritura.

---

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

[1] *Retract.*, II, IV, 1: "libros de doctrina christiana, cum inperfectos conperissem, perficere malui quam eis sic relictis ad alia retractanda transire. conpleui ergo tertium, qui scriptus fuerat usque ad eum locum, ubi commemoratum est ex euangelio testimonium de muliere quae abscondit fermentum in tribus mensuris farinae, donec totum fermentaretur. addidi etiam nouissimum librum, et quattuor libris opus illud impleui, quorum primi tres adiuuant ut scripturae intellegantur, quartus autem quomodo quae intellegimus proferenda sint".

Deste conteúdo dava conta o título *De Doctrina Christiana*. Nunca, porém, esteve arredado do plano inicial coroar toda a obra com um tratado sobre os princípios fundamentais de uma arte oratória, adequada a este novo propósito que era evangelizar, escrevendo ou pregando. Com efeito, quando aos três primeiros livros foi acrescentado o quarto, Agostinho, logo no início dele, chamou a atenção para o facto de que, já na abertura do livro primeiro, tinha escrito, trinta anos antes, o seguinte:

> São dois os fundamentos em que se alicerça todo o comentário das Sagradas Escrituras: o modo de descobrir o que se deve entender e o modo de exprimir aquilo que se entendeu. Trataremos primeiro do modo de descobrir e, depois, do modo de exprimir[2].

A estas palavras acrescenta apenas, passados trinta anos, que do primeiro fundamento, o da exegese, que coincide com a primeira fase da elaboração do discurso retórico, tratou na primeira parte da obra, constituída por três rolos (*tria uolumina*), ao longo dos quais se debruçou sobre a descoberta do sentido ou das ideias que o texto da Escritura ou a situação da causa encerram; ao passo que a segunda parte, ou seja, a forma de expor, pela escrita ou pela pregação, os textos submetidos à *inuentio*, ficaria reduzida a um só livro (*uno libro*). Fica, pois, claro que pretendeu escrever um manual sobre o exercício do magistério da palavra em duas partes, tratando na primeira da *inuentio rerum* (três livros), e na segunda, aquela que foi acrescentada, da *dispositio* e da *elocutio*, termos técnicos da retórica que envolvem, respectivamente, a ordenação clara e conveniente das ideias e a sua transfusão em palavras, linguagens e estilos adequados.

Esta proposta implicava uma exposição circunstanciada sobre as partes do discurso, as fases da sua elaboração e os seus objectivos, aspectos que são indissociáveis de uma certa visão da cultura e do fenómeno literário, de certo modo fossilizados na teoria retórica clássica. É exactamente esta visão que Agostinho quer submeter a uma análise crítica de conteúdos, mantendo embora, da teorização antiga, os princípios técnicos e os conceitos universais. Comecemos por estes.

## 1. Um sistema em translação

No sistema da retórica clássica, os géneros de discurso são definidos em função das situações de comunicação a que se destinam: se usado no tribunal, para defender ou acusar, o discurso assume as características do género da comunicação e do debate judicial, envolto em leis, testemunhas e alegações,

[2] *Doctr.*, lib. I, cap. I, 1: "duae sunt res, quibus nititur omnis tractatio scripturarum, modus inueniendi, quae intellegenda sunt, et modus proferendi, quae intellecta sunt. de inueniendo prius, de proferendo postea disseremus".

com o único objectivo de alcançar do árbitro da situação um veredicto favorável à causa própria e desfavorável à alheia.

Mas se o discurso é usado na assembleia legislativa, onde se deve deliberar sobre a condução dos negócios públicos, sobre decisões políticas, sobre a guerra e sobre a paz, o discurso não pode deixar de valer-se de todas as técnicas que devem conduzir à ponderação das propostas apresentadas e à persuasão daquela que aponta o melhor caminho a seguir.

O terceiro género, o epidíctico ou demonstrativo, muito em voga no tempo de Agostinho, realiza-se principalmente no discurso festivo. A sua função é o elogio do herói e o vitupério do traidor, é contribuir para a celebração e agradar ao auditório, enlevando-o num embalar de grandes frases, que muitas vezes conduzem a um vazio absoluto e a uma adulação sem limite dos poderosos.

Valerá a pena, interroga-se Agostinho, que um *vir ecclesiasticus* gaste o seu tempo a adquirir proficiência neste tipo de discursos? A partir de quê se há-de inventar um género de eloquência, que não coincida com nenhum destes géneros, mas que tenha em comum com todos eles a necessidade de ensinar, de demonstrar e de persuadir? Do género judicial poderão, com certeza, aproveitar-se as alegações dos princípios e das leis; do género deliberativo, a ponderação e a persuasão; do demonstrativo, o enlevo e a suavidade da linguagem. Mas nem estas circunstâncias, nenhuma delas, nem o correspondente género de discurso podem, por um lado, coadunar-se à situação e à expectativa de uma assembleia reunida para escutar a palavra de Deus ou, por outro lado, abrir o acesso ao texto a um leitor em busca de conhecimento espiritual.

É precisamente esta discrepância entre as aplicações da retórica antiga e o enquadramento da eloquência cristã que leva Agostinho a declarar taxativamente que o seu objectivo não é propor e ensinar o mesmo que aprendeu e ensinou na escola secular.

O que não significa que não apoie uma parte da sua exposição no conhecimento que tinha da arte da eloquência, ensinando, por exemplo, que assim como são três os géneros de discurso, assim também são três os estilos – simples ou humilde, médio ou temperado, sublime ou grandíloquo – que em parte correspondem ao grau de elevação, dignidade ou importância da matéria (*res*), e em parte se definem pelos efeitos que pretendem provocar: *docere, delectare, mouere*. À função de ensinar, esclarecer, informar, corresponde o estilo simples; à de deleitar, cativar a atenção do leitor ou do ouvinte, e causar fruição estética, deve corresponder o estilo temperado ou médio; convencer, fazer mudar de opinião, tirando uma e inculcando outra, é próprio da veemência da linguagem, do gesto e da voz, em suma, do estilo sublime.

## 2. *Vtilitati ecclesiasticae*: para servir a Igreja

Isto diz essencialmente Agostinho, sem o menor traço de originalidade, porque é exactamente o mesmo que Cícero deixou escrito no *Orator*. E não há a mínima dúvida de que foi nesta obra que bebeu toda a teoria que expõe, todo

o vocabulário, algumas frases transcritas à letra e toda a estrutura conceptual disponível na escola pagã, a da sua infância, numa época em que o mundo antigo se aproximava do seu eclipse, para dar lugar a um outro que se vinha formando aos poucos, plasmado com uma parte essencial da cultura do mundo anterior. Para essa transformação, digamos definitiva, foi essencial o *De Doctrina Christiana*. Se tivermos dúvidas quanto à intenção do seu autor ao escrevê-lo, bastará observar, por exemplo, que a expressão com que se refere à obra que vai empreender, "Magnum opus et arduum", é tirada directamente do *Orator*[3]. Mais ainda: as primeiras palavras do primeiro parágrafo do Livro I, "Duae sunt res", reproduzem, por outra ordem, o início de uma secção do *Orator*, onde se lê: "Duae res sunt"[4]. Se quiséssemos ir mais longe neste tipo de prova, desmontaríamos todo o texto do *De Doctrina Christiana*, particularmente o Livro IV, em citações, referências directas e indirectas, reminiscências e alusões. E daí não resultaria mais conhecimento do significado desta obra do que aquele que resulta dos passos atrás referenciados. Constituem excepção a esta regra, os seguintes.

Primeiro, aquele em que Agostinho cita Cícero para insinuar que pretende distanciar-se dele, dizendo: "Até os príncipes da eloquência romana não tiveram pejo em dizer que, se alguém não conseguir aprender retórica depressa, nunca, de maneira nenhuma, conseguirá aprendê-la perfeitamente"[5].

Com estas palavras, Agostinho não nega a importância da aprendizagem da retórica clássica. Aparentemente afirma tão-só que é um saber complexo, difícil de dominar e que requer qualidades excepcionais de memória, sobretudo, e não é fácil de dominar com proveito em idade avançada. É, pois, uma tarefa para jovens: "satis est, ut adolescentulorum ista sit cura"[6]. Até aqui podemos entender que se trata de uma glosa do que diz Cícero. Mas logo a seguir Agostinho acrescenta uma restrição que relega a aprendizagem da retórica clássica para segundo plano. Insisto neste passo, porque ele representa efectivamente um manifesto, cultural e historicamente genial, cujo espírito perpassa por toda a obra. Para que não haja dúvidas, o *De Doctrina Christiana* destina-se a dar alguma formação retórica, de outro tipo e sobretudo noutra perspectiva – "utilitati ecclesiasticae", "para utilidade da Igreja" –, e tem um objectivo eminentemente prático, mais do que expor "os princípios teóricos" que se ensinam "nas escolas seculares"[7]. Nestas palavras, com esta simplicidade, está enunciada uma novidade absoluta, que assume uma viragem definitiva na transmissão do saber e da cultura, em instituições diferentes, para fins diversos.

---

[3] §75.

[4] §128.

[5] *Doctr.* IV, III, 4: "Nam et ipsos Romanae principes eloquentiae non piguit dicere quod hanc artem nisi quis cito possit, nunquam omnino possit perdiscere". Cf. *De Oratore*, III, 90.

[6] *Ibidem*.

[7] *Ibidem*: "nec ipsorum omnium, quos utilitati ecclesiasticae cupimus erudiri, sed eorum, quos nondum magis urgens et huic rei sine dubio praeponenda necessitas occupauit".

Não é que haja, no tempo de Agostinho, pelo menos no Ocidente, escolas eclesiásticas em alternativa às escolas seculares. Por enquanto não há mais que um programa cultural, um compêndio que retoma, na sua essência, a retórica secular e dela a parte mais aplicável às novas situações comunicativas, em particular às assembleias religiosas. Já não se trata de uma *ars* para ser exercida no *forum* ou na basílica forense, mas sim no púlpito da igreja, ou no ensino da catequese, ou mesmo na escrita de comentários bíblicos e de tratados apologéticos. Por enquanto, como disse, uma vez que não há uma instituição de ensino alternativa à escola secular, aconselha-se um tipo de aprendizagem que se pode fazer lendo e ouvindo os *eloquentes*: "Sendo o engenho subtil e ardente – prossegue Agostinho – a eloquência fixa-se mais facilmente em quem lê e ouve os eloquentes do que em quem segue os preceitos e as regras"[8]. Nesta nova perspectiva, no reassumir do saber antigo para as novas situações, o importante é o domínio do essencial e a aplicação concreta das técnicas do sistema, não do sistema em si enquanto ciência constituída por princípios teóricos. Note-se que uma parte da reflexão de Agostinho faz lembrar algumas das observações do célebre *Diálogo sobre os Oradores* da autoria de Tácito. Como observou H.-I. Marrou[9], Agostinho é profundamente devedor do espírito e da mentalidade da Antiguidade Tardia. A sua formulação do que deve ser o novo modelo de cultura, adequada a uma sociedade cada vez mais cristianizada, integra sem dúvida o modelo anterior, com as suas tendências, virtualidades e defeitos, com especial relevo para a tradição escolar, os seus conteúdos e os seus métodos. E se é verdade que Agostinho se opõe frontalmente, em teoria, ao excesso de formalismo literário, ao estilo florido e arrebicado que se insinuara mesmo nos autores cristãos, não deixou, no entanto, de ceder, na prática da sua escrita, ao culto excessivo da forma e ao exagero dos ornamentos, sacrificando muitas vezes ao mau gosto do seu tempo. Mas, sobretudo, ao consagrar no *De Doctrina Christiana* o horizonte pedagógico do *grammaticus* da Antiguidade Tardia, confina o âmbito cultural do ensino à gramática, à dialéctica, deixando para os outros conhecimentos um lugar limitado e superficial, suficiente, todavia, para satisfazer a função do comentário e da exegese do texto da Sagrada Escritura: as mesmas funções que exerciam no comentário dos autores do cânone da escola secular, onde pontificavam Vergílio, Terêncio, Cícero e Salústio[10].

Agostinho é muito explícito quanto aos conteúdos da cultura clássica que

---

[8] *Ibidem*: "Quoniam si acutum et fervens adsit ingenium, facilius adhaeret eloquentia legentibus et audientibus eloquentes, quam eloquentiae praecepta sectantibus".

[9] Marrou, H.-I., *Saint Augustin et la Fin de la Culture Antique*, Paris, Éd. de Boccard, 1938.

[10] Desse cânone e da sua importância na formação literária da juventude dá testemunho o gramático do séc. IV, Arusiano Méssio, autor da chamada "Quadriga de Méssio", uma espécie de lista de locuções, para uso dos estudantes, a qual contém exemplos apenas desses quatro autores, os principais do sistema escolar.

devem integrar a cultura cristã e ser objecto da formação intelectual dos "jovens estudiosos e inteligentes, que temem a Deus e buscam a salvação"[11]. Repare-se que Agostinho não se dirige a clérigos e homens da Igreja, mas a todos os cristãos, principalmente aos jovens. A primeira regra que lhes propõe é que "não sigam ingenuamente nenhuma das doutrinas que se praticam fora da Igreja, senão depois de um exame crítico rigoroso e atento"[12]. A segunda regra é que se deve "repudiar e odiar" tudo aquilo que, de algum modo, "se associa com os cultos e as divindades pagãs"[13]. A terceira regra é que se "deve evitar tudo o que é supérfluo e extravagante"[14]. Da cultura do mundo antigo devem subsistir os valores, os saberes, as práticas "que são úteis à comunidade"[15]: o resto é inútil. Especificando um pouco mais, Agostinho faz uma lista das ciências e dos saberes que devem conservar-se: a história, a medicina, as artes mecânicas úteis, a dialéctica e a aritmética[16].

### 3. A eloquência cristã: *res et signa*

Uma das ciências que, sem dúvida, deve subsistir é a retórica, à qual Agostinho prefere chamar *eloquentia*. A palavra *rhetorica* aparece apenas seis vezes no *De Doctrina Christiana*[17], sempre como adjectivo, um número insignificante em comparação com as quarenta e duas ocorrências de *eloquentia*, como substantivo. Na pena de Agostinho os "rhetorica praecepta" passaram a "eloquentiae praecepta" ou a "praecepta eloquentiae". Mas, se nestes casos, como no de "ornamenta eloquentiae", é designada a ciência como conjunto de princípios sistematizados, em muitos outros *eloquentia* designa, sobretudo, a prática da arte e a faculdade de usar da palavra, de forma a ensinar, informar, deleitar e convencer. Nisto reside a eloquência. O que significa que é o exercício da retórica, mais do que a ciência retórica, que está na mira da teorização, ou melhor, no programa pedagógico e cultural de Agostinho.

Há nesta atitude uma mudança intencional relativamente à concepção clás-

---

[11] *Doctr.*, II, XXXIX, 58: "[...] studiosis et ingeniosis adulescentibus et timentibus deum beatamque uitam quaerentibus [...]".

[12] *Ibidem*: "[...] nullas doctrinas, quae praeter ecclesiam christi exercentur [...] secure sequi audeant, sed eas sobrie diligenterque diiudicent [...]".

[13] *Ibidem*: "[...] maxime si habent etiam cum daemonibus initam societatem [...] repudient penitus et detestentur".

[14] *Ibidem*: "[...] alienent etiam studium a superfluis et luxuriosis hominum institutis".

[15] *Ibidem*: "[...] quae ad societatem conuiuentium ualent [..]".

[16] *Ibidem*: "in ceteris autem doctrinis, quae apud gentes inueniuntur, praeter historiam rerum uel praeteriti temporis uel praesentis ad sensus corporis pertinentium, quibus etiam utilium artium corporalium experimenta et coniecturae annumerantur, et praeter rationem disputationis et numeri nihil utile esse arbitror"-

[17] "rhetorica praecepta" (IV, I, 2; IV, III, 4); "praeceptis rhetoricis" (IV, III, 5); "artis rhetoricae" (IV, V, 8); "artem rhetoricam" (IV, II, 3; IV, V, 7).

sica de retórica, que via nela toda uma teoria fundamentada em conceitos que se apresentavam sob a forma de princípios, preceitos e regras. A *Rhetorica ad Herennium* chama-lhe "rhetorica praeceptio"[18] e diz que consiste numa teoria que define e tipifica as causas e as suas espécies, que descreve as fases da elaboração do discurso enquanto actividade mental – *inuentio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio* – e ensina técnicas para se conseguir uma *inuentio* "perspicaz e instantânea"[19], uma *dispositio* "clara e ordenada"[20], um estilo ornamentado e agradável[21], uma memorização do discurso sem falhas e duradoura[22], e uma declamação solene e elegante[23]. O autor da *Rhetorica ad Herennium* conclui: "Ergo amplius in arte rhetorica nihil est"[24], ou seja, "A arte Retórica é isto e nada mais".

Parafraseando esta conclusão e mudando-lhe o alcance, poderíamos dizer: no *De Doctrina Christiana*, está uma parte dos ensinamentos da Retórica, está uma revitalização de alguns elementos que a Retórica ensina, conferindo-lhes novas aplicações e insuflando-lhes um espírito novo; relativamente à Retórica clássica, está muito mais do que ela ensinava: porque está outro mundo, com outra configuração cívica e religiosa, com assembleias que vivem do discurso demonstrativo e apelativo, com uma mensagem a divulgar e a ensinar, com um conjunto de textos sagrados a que no Oriente se deu por antonomásia o nome de *Bíblia* (τὰ Βιβλία), e o no Ocidente o de *Scriptura*, nos quais estão contidas as *res* que é necessário interpretar.

Cícero dizia que todo o discurso ou *oratio* é formado por "res et uerba"[25]. Agostinho, com uma intuição verdadeiramente genial, reformula o princípio ciceroniano e escreve: "omnis doctrina uel rerum est uel signorum, sed res per signa discuntur"[26]. Em tradução: "Toda a ciência consiste em conteúdos e signos, mas os conteúdos aprendem-se por meio dos signos".

O que está em causa na concepção de discurso de Cícero, são "res et uerba", na de Agostinho são "res et signa". Mas o que são as *res*? São as coisas, são os objectos, são os pensamentos, são os conteúdos enquanto objectos mentais: isto para Cícero. Para Agostinho, as *res* são, além de tudo isso, a ciência divina que está na Sagrada Escritura, são as mensagens proféticas, os princípios morais, as acções da história do Povo de Deus, são as promessas, são o significado oculto do texto. Mas são, ainda mais, coisas que são significado de outras

---

[18] IV, 69, 24.

[19] IV, 69, 30: "acute et cito reperiemus".

[20] IV, 69, 31: "distincte et ordinate disponemus".

[21] IV, 69, 33: "ornate et suaviter eloquemur".

[22] IV, 69, 32: "firme et perpetue meminerimus".

[23] *Ibidem*: "grauiter et uenuste pronuntiabimus".

[24] IV, 69, 33.

[25] *Part.* 3. Cf. *De Or.* III, 149.

[26] *Doctr.*, I, II, 2.

e, por isso, são simultaneamente *coisas e signos*. Coisas pelo que são: signos pelo que significam. Daí se segue que o binómio da retórica clássica "res et uerba" não se adequa à leitura e apreensão do texto bíblico em toda a sua plenitude. Esta a primeira grande revolução epistemológica do *De Doctrina Christiana*, na medida em que formula o princípio teórico de que os signos pelos quais aprendemos não são apenas as palavras (*uerba*), mas também as coisas (*res*), coisas que são signos e cuja força significativa as coloca ao mesmo nível dos signos-palavras. Daqui nasce a fundamentação para outras leituras a outro nível acima do literal ou histórico e que se lhe sobrepõe sem o anular. Assim, é possível, no mesmo texto, transitar do nível literal para o nível alegórico, traçando um percurso ascendente que vai da Jerusalém terrena e histórica, à nova Jerusalém que é a Igreja, à Jerusalém espiritual que é a alma habitada por Deus e à Jerusalém celeste que há-de descer do céu no fim dos tempos. Não é que estes quatro níveis de leitura (literal, tropológico, alegórico e anagógico) fossem desconhecidos antes de Agostinho. Não eram de facto. O que é de Agostinho é ter criado fundamentação para incluir, na mesma ciência, a leitura e a produção do texto, a exegese e a retórica.

## 4. Legitimidade da retórica eclesiástica: *docere et dedocere*

O segundo fulgor de génio de Agostinho está no modo de conceber ou organizar os chamados três estilos em função dos três objectivos do discurso. No centro deste debate, como ponto primordial, está a questão da legitimidade da retórica clássica pagã, eminentemente cívica, tantas vezes utilizada como mero espectáculo de exibição e deleitamento verbal: seria legítimo transportar esta mesma retórica para o ambiente austero do culto, da catequese e da pregação da palavra de Deus? Indo direito ao assunto, Agostinho desenvolve a seguinte argumentação.

A Retórica é uma ciência instrumental que serve para persuadir, independentemente dos conteúdos (*res*) que pretende inculcar ou dissuadir. A sua legitimidade depende, pois, do objecto da persuasão: a verdade ou a falsidade (*mendacium*). Ora, se a cultura pagã se serviu da retórica para inculcar a falsidade, por que razão a cultura cristã não há-de servir-se dela para defender e proclamar a verdade? Seria uma insensatez que, enquanto os professores da mentira, que tentam difundir a falsidade, sabem captar a benevolência, a atenção e a receptividade dos ouvintes, os pregadores da verdade não o saibam[27]; que enquanto aqueles sabem fazer uma exposição de princípios sintética, clara, verosímil, estes por ignorância da arte retórica deixem o auditório a bocejar sem entender a pregação e sem nenhuma disposição para crer ou

[27] *Doctr.*, IV, II, 3: "nam cum per artem rhetoricam et uera suadeantur et falsa, quis audeat dicere, aduersus mendacium in defensoribus suis inermem debere consistere ueritatem, ut uidelicet illi, qui res falsas persuadere conantur, nouerint auditorem uel beneuolum uel intentum uel docilem prooemio facere, isti autem non nouerint?"

mudar de vida[28]; que enquanto aqueles "atacam a verdade com argumentos falaciosos", estes não saibam refutá-los[29]; que enquanto aqueles são capazes de concitar emoções de terror, de tristeza, de alegria, exortando e levando a aderir ao erro quem os ouve, estes "dormitem, sem vigor e sem chama, na defesa da verdade[30]." Não há ninguém tão estúpido, conclui Agostinho, que não veja que a retórica deve ser posta ao serviço da verdade, com o mesmo direito com que é usada ao serviço da falsidade[31].

Esta é, em síntese, a argumentação de Agostinho, que no meio dela vai ensinando as funções de cada uma das partes do discurso: no exórdio, captar o ouvinte ou o leitor; na narração, expor com clareza e vivacidade; na argumentação, defender a verdade e refutar o erro; na peroração, ser veemente e inflamado de modo a converter.

Ora, é precisamente neste esquema académico assumido da retórica clássica em toda a linha, quanto à forma, que são introduzidas mudanças essenciais no que diz respeito aos objectivos do discurso, aos seus agentes e destinatários. Tais mudanças vão surgindo, quase sem se dar por elas, ao longo do Livro IV do *De Doctrina Christiana*. Comecemos pelo vocabulário que as reflecte. Antes de mais, o orador cristão é, em primeiro lugar, um "diuinarum scripturarum tractator et doctor"[32], pois a sua função é interpretar, explicar e ensinar as verdades contidas no texto sagrado; em segundo lugar, é um "defensor rectae fidei" e um "debellator erroris"[33], e, como tal, a sua função é *docere* e *dedocere* (vocabulário ciceroniano), ou seja, é ensinar coisas novas e desensinar coisas velhas. Se a sua função for apenas, e às vezes é, transmitir saber, levar ao conhecimento de uma verdade ignorada, basta uma exposição clara e simples. Nesse caso, a própria luz da verdade torna os ouvintes atentos e receptivos, porque a verdade se impõe por si própria. A quem ensina basta, pois, o estilo simples, que deve ser o predominante do orador cristão, deixando-se de artifícios. O que vai permitir que seja grande pregador todo aquele que, mesmo ignorando tudo da retórica e sem qualidades especiais de comunicação, conheça a fundo as Sagradas Escrituras e resplandeça pela santidade de uma vida exemplar. Mas, quando há-de ser transmitida uma verdade que não é óbvia, é

---

[28] *Ibidem*: "illi falsa breuiter aperte uerisimiliter et isti uera sic narrent, ut audire taedeat, intellegere non pateat, credere postremo non libeat?"

[29] *Ibidem*: "illi fallacibus argumentis ueritatem oppugnent, adserant falsitatem, isti nec uera defendere nec falsa ualeant refutare?"

[30] *Ibidem*: "illi animos audientium in errorem mouentes impellentesque dicendo terreant, contristent, exhilarent, exhortentur ardenter, isti pro ueritate lenti frigidi que dormitent?"

[31] *Ibidem*: "quis ita desipiat, ut hoc sapiat? cum ergo sit in medio posita facultas eloquii, quae ad persuadenda seu praua seu recta ualet plurimum, cur non bonorum studio comparatur, ut militet ueritati, si eam mali ad obtinendas peruersas uanasque causas in usus iniquitatis et erroris usurpant?"

[32] *Doctr.*, IV, IV, 6.

[33] *Ibidem*.

necessário, para fazer certo o que pode parecer duvidoso, usar de raciocínios demonstrativos e de argumentos convincentes. O uso, nestes dois casos, de um estilo inflamado, sublime, grandioso, exuberante, seria absolutamente inadequado. Abro um pequeno parêntese para dizer que estas explicações pormenorizadas, esparsas ao longo do *De Doctrina Christiana*, é que são novas e originais e vão marcar a retórica cristã, a oratória e a teoria da pregação, na qual o importante não é a veemência do discurso, mas a simplicidade do estilo e a limpidez do raciocínio.

Casos há, porém, em que o orador cristão deve abrir as asas do estilo e lançar-se em altos voos. Isso justifica-se quando se trata, não de ensinar nem de demonstrar, mas de levar a agir no âmbito daquilo que é sabido. E para quebrar esse torpor em que jazem os hesitantes e os tíbios, para que dêem assentimento ao que aceitam e reconhecem como verdade, nesse caso são precisas súplicas, invectivas, incitamentos, repreensões, em suma todo o *pathos* que seja adequado a *commouere animos*, persuadindo-os a acomodar as suas vidas às suas convicções. Será aqui que pode entrar o estilo elevado, como o mais indicado pela retórica tradicional para espoletar tais efeitos[34].

Embora Agostinho reconheça que uns tentam atingir esse objectivo "obtunse, deformiter, frigide" ("sem brilho, sem elegância, sem chama"[35]) e outros "acute, ornate, uehementer" ("com subtileza, com beleza, com veemência"[36]), como ensina a retórica, todavia introduz neste ponto uma pequena observação que faz toda a diferença: "illum ad hoc opus, unde agimus, iam oportet accedere, qui potest disputare uel dicere sapienter, etiamsi non potest eloquenter" (ou seja: "O orador adequado a esta função é aquele que é capaz de argumentar ou de falar com sapiência"[37]). Se for capaz de o fazer também "com eloquência", será mais proveitoso para os ouvintes. Mas se, inversamente, usar apenas de uma eloquência oca, sem conteúdo sapiencial, então surtirá o efeito contrário e deve ser afastado a todo o custo: porque é inútil o que diz, porque com a sua conversa deleitosa arrasta as almas para onde não deve. Por isso, a retórica ou a eloquência não são de todo indispensáveis ao magistério cristão no sentido mais amplo.

Esta concepção representa também uma grande reviravolta no sistema tradicional. É certo que Cícero (e Agostinho cita-o) já tinha dito que "sapiência sem eloquência era de pouco proveito para as comunidades cívicas, mas eloquência sem sapiência era, na maior parte dos casos, extremamente prejudicial e nunca proveitosa"[38]. Agostinho aceita claramente o veredicto ciceroniano

---

[34] *Ibidem*.

[35] *Doctr.*, IV, V, 7.

[36] *Ibidem*.

[37] *Ibidem*.

[38] *De Inv.*, I, 1: "sapientiam sine eloquentia parum prodesse civitatibus, eloquentiam vero sine sapientia nimium obesse plerumque, prodesse numquam".

quanto ao perigo que representa a eloquência sem sapiência, mas é menos intransigente em relação à utilidade da sapiência sem eloquência, pois a sapiência é proporcional ao avanço no conhecimento da Sagrada Escritura. Deste modo, mesmo sem grande eloquência, o orador cristão está apetrechado com o meio mais eficaz de todos, que consiste em ter diante dos olhos e do coração a palavra de Deus, meio que utiliza quando quer e entende, e que supera todo o poder das técnicas oratórias. As citações oportunas do texto sagrado, instrumento indispensável da eloquência cristã, estão para além dos efeitos do estilo sublime e podem supri-lo no seu principal objectivo que é convencer e converter. O importante é, pois, "uerba scripturarum tenere" ("dominar com segurança as palavras da Sagrada Escritura"[39]).

Com este novo instrumento retórico, que chega ao ponto de ser utilizado como prova automática da autoridade do pensamento do pregador, fica aberto um novo caminho às técnicas da persuasão. À citação do texto bíblico, revestido da força de palavra inspirada, vem juntar-se o argumento do *exemplum* da vida impoluta do pregador, que, ao contrário do que parece, passa a constituir um elemento integrante da arte da eloquência, como parte da *pronuntiatio*, tanto como o gesto e as modelações da voz. Não seguirei este filão. Limito-me a afirmar a importância dada por Agostinho à santidade de vida do pregador como elemento retórico: uma *res* que é signo actuante como prova suplementar da palavra e factor de persuasão.

## 5. *Delectare salubriter eloquentia sapiente*

Não podia acabar esta exposição sem fazer uma referência ao segundo estilo, o temperado ou médio, que tem como função *delectare*. É uma questão controversa, já que frequentemente se lê que Agostinho, levado pelo moralismo prático que atribui à eloquência cristã, condena todo o prazer que pode resultar de uma peça oratória bem construída. Chega-se mesmo a afirmar que Agostinho reteve das três funções da retórica apenas duas, ensinar e convencer, proscrevendo a de deleitar, numa espécie de condenação do exercício da arte pela arte. Na verdade, as considerações de Agostinho não passam por esse tipo de problematização. Não se trata de saber se a função de *delectare* tem cabimento na prática da catequese, da pregação, do comentário bíblico e da apologética. Esta questão é inseparável da discussão da validade de uma eloquência sem sapiência. Dimensionado o problema neste enquadramento, a função de *delectare* é importante para que o discurso cumpra os seus objectivos principais, ensinar e convencer, com a condição de não se perder em mero exercício de floreados verbais e de exageros retóricos. Sobretudo, não é uma função indispensável, porquanto quem não for eloquente *dicendo*, pode sê-lo *probando*. Quer isto dizer que a *delectatio* não é condenada no *De Doctrina*

[39] *Doctr.*, IV, V, 8.

*Christiana*, mas se dá a primazia a um tipo de *delectare* que dimana do conteúdo: "probando enim delectat, qui minus potest delectare dicendo"[40].

É por essa mesma razão que Agostinho prefere mandar os aprendizes da arte, que pretendem falar "non solum sapienter, uerum etiam eloquenter"[41], "ler ou ouvir e imitar com exercícios os *eloquentes*", em vez de os confiar à aprendizagem da eloquência junto dos "professores de retórica"[42]. A razão disso é que, nos livros e nos sermões dos *eloquentes*, aprende-se a *delectare salubriter* e não apenas *suauiter*, ao passo que, no ensino da teoria desencarnada ou ilustrada com exemplos dos autores pagãos fora do contexto, a eloquência não vai além do *delectare*. A propósito desta questão, é citado o Livro da Sabedoria que diz que a *sanitas orbis* ("um mundo de boa saúde") se consegue fazer com muitos *sapientes*, e não com muitos *eloquentes*, como acrescenta Agostinho[43], que conclui com um trocadilho: "Assim como muitas vezes é necessário tomar remédios amargos para a saúde, assim também é necessário evitar as coisas doces que são prejudiciais. Mas que há de melhor do que uma salubre suavidade ou do que uma suave salubridade?"[44]

Com este compromisso se salva *in extremis* a função de deleitar, à qual se reconhece todo o cabimento na retórica cristã, fundada numa *eloquentia sapiens*. Não é decerto por acaso que o verbo *delectare* conta, nas suas várias formas, quarenta ocorrências no *De Doctrina Christiana*, e o substantivo *delectatio* dez, a par do mote contínuo de que "há homens da Igreja que trataram a palavra divina não só *sapienter* mas também *eloquenter*", isto é, foram capazes de deleitar os ouvintes e os leitores com a sua exposição e com a sua eloquência.

Daqui nasce outra questão: se para Agostinho a eloquência deve ser inseparável da sapiência, e geram ambas os mesmos efeitos, não será caso para dizer que, além de uma eloquência formal como aquela que ensinava a retórica clássica, há também lugar na retórica cristã para outra eloquência que assenta na substância do conteúdo? Assim é, de facto, na perspectiva agostiniana, segundo a qual a parte mais importante da eloquência consiste na transmissão clara do pensamento e no vigor e subtileza do raciocínio, qualquer que seja a forma que o revela. É essa convicção nova que leva Agostinho a definir o *delectare*, não do ponto de vista das qualidades retóricas do discurso, mas sob o prisma da percepção do ouvinte ou do leitor: "Nada de mais sapiente, nada de mais eloquente pode haver do que eles, quando os entendo"[45]. E mais ainda,

---

[40] *Ibidem*.

[41] *Ibidem*.

[42] *Ibidem*: "magistris artis rhetoricae".

[43] *Ibidem*.

[44] *Ibidem*: "sicut autem saepe sumenda sunt et amara salubria, ita semper uitanda est perniciosa dulcedo. sed salubri suauitate uel suaui salubritate quid melius?"

[45] *Doctr.*, IV, VI, 9: "nam ubi eos intellego, non solum nihil eis sapientius, uerum etiam nihil eloquentius mihi uideri potest".

continua Agostinho, há uma eloquência juvenil e outra de maturidade. É esta que se manifesta "nas Letras Sagradas daqueles autores que a divina Providência pôs ao nosso dispor para nos ensinar e nos conduzir deste século perverso para o século bem-aventurado"[46].

Mas essa eloquência de maturidade própria das Sagradas Escrituras, cuja suavidade Agostinho se esforça por maximizar, está vertida numa linguagem e num estilo que torna a sua leitura insuportável, como dizia Jerónimo quando pôs de lado o seu Cícero e o seu Plauto para ler os Profetas[47]. E o mesmo sentiam, de um modo geral, todos os intelectuais pagãos e cristãos, formados nos parâmetros da retórica clássica. O mesmo dizia Agostinho noutros tempos. Agora, porém, chama a atenção para uma realidade que devia ser óbvia, mas que ninguém via: textos literários como são os da Bíblia têm "qualidades e ornamentos retóricos"[48] que se podem analisar, demonstrar e saborear. Mas os que mais deleitam não são aqueles que são "comuns aos oradores e poetas dos gentios"[49]. O que é de admirar nos autores bíblicos é que são *eloquentes* "por meio de outra espécie de eloquência que lhes é própria"[50].

Com isto chegamos ao ponto culminante do pensamento de Agostinho e ao fim desta exposição. Por mais válida que seja a retórica "gentilium", com todo o seu património valiosíssimo de autores e textos, com as suas técnicas e princípios, por mais que tudo isso seja universalmente reconhecido, apesar disso, com a difusão da cultura cristã impõe-se uma nova retórica, suportada pelo *corpus* textual do Antigo e do Novo Testamento, do qual emana outra retórica fundada na sapiência. Assim como iniciei este ensaio, assim o termino, citando Agostinho:

> E nos passos em que a eloquência é reconhecida pelas pessoas instruídas, são tais os pensamentos que as palavras que as exprimem não parecem ser do orador, mas como que unidas naturalmente aos próprios pensamentos: como se entendêssemos que a sapiência sai de sua casa, isto é, do coração do sapiente, sendo seguida pela eloquência como companheira inseparável, mesmo sem ser chamada[51].

---

[46] *Doctr.*, IV, VI, 10: "in istorum litteris sacris, quos nobis erudiendis et ab hoc saeculo prauo in beatum saeculum transferendis prouidentia diuina prouidit".

[47] *Ep.*, 22: "si quando in memet reuersus prophetam legere coepissem, sermo horrebat incultus".

[48] *Doctr.*, IV, VI, 10: "uirtutes et ornamenta eloquentiae".

[49] *Ibidem*: "oratoribus gentilium poetisue communia".

[50] *Ibidem*: "per alteram quandam eloquentiam suam".

[51] *Ibidem*: "et in quibus forte locis agnoscitur a doctis, tales res dicuntur, ut uerba, quibus dicuntur, non a dicente adhibita, sed ipsis rebus uelut sponte subiuncta uideantur; quasi sapientiam de domo sua, id est, pectore sapientis procedere intellegas et tamquam inseparabilem famulam etiam non uocatam sequi eloquentiam".

# VOZES E GESTUALIDADES DO TRABALHO NAS CRÓNICAS URBANAS DE IRENE LISBOA

Carina Infante do Carmo*

A obra de Irene Lisboa é um marco na modelação da crónica, entre as décadas de 1930 a 1950. De estatuto marginal no sistema dos géneros literários, na tangência com o jornalismo, a crónica é, para esta escritora, uma forma de experimentação literária, sem deixar de ser *prosa alimentar*, um meio de sustento para quem, na prática, se viu impedida de exercer a profissão docente pelo regime salazarista. Nesse sentido, a crónica não funciona como laboratório adjacente a uma obra principal, de cunho romanesco ou poético: ela é o coração de um projecto estético. Mesmo com repercussão restrita junto do público leitor, este género fez de Irene uma protagonista da afirmação autoral das mulheres no campo literário e marcou o rumo da prosa portuguesa, tendo contribuído para a centralidade das correntes realistas desse período histórico.

Nas crónicas, Irene recria um modo fragmentário de escrever a vida, a sua e a dos outros, que implica a transfiguração ficcional: nelas sobressai o fluir repetitivo dos dias, mas em função do nexo entre tempo e memória. Cabe-lhes analisar objectivando, ao mesmo tempo que efabulam e encenam, quadros da vida comum, trabalhando o hiato que separa o observado/ouvido da sua narração posterior.

Opta por uma notação inacabada e auto-reflexiva do mundo que se revela "vivente e convivente, pessoal e relacional"[1] e se "lig[a] profundamente à própria constituição da consciência de uma personagem que observa o mundo e se observa, num constante 'ir, vir'"[2]. As apreciações de Óscar Lopes e Paula Morão sobre Irene Lisboa levam-nos à ideia de crónica como autognose e *realismo por dentro* que descobre o *outro*, sobretudo urbano, popular, femini-

* Universidade do Algarve e Centro de Estudos Comparatistas (FL-UL). Este artigo tem como antecedente uma comunicação homónima apresentada no IV Congresso Internacional de Cultura Lusófona – "A crónica entre o útil e o fútil" –, organizado pela Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre, 1-2 de Julho de 2021.

[1] Óscar Lopes, "Uma lágrima engolida no 'comum existir'", p. 11.

[2] Paula Morão, Prefácio a *Poesia I*, p. 11.

no e marcado pela vida doméstica, a partir de um desassossego próprio do intimismo. Desse modo declina a história da modernidade estética que combinou a inquirição do humano, na escala comum e quotidiana, e o questionamento das fronteiras entre modos e géneros literários.

A busca do real em Irene Lisboa participa do tempo modernista que, na literatura, explora formas híbridas e informes e valoriza o lado performativo da arte em processo, do acontecer da escrita e dos efeitos de composição dos seus materiais. Desse tempo, em particular a década de 1930, datam um impacto forte do registo sonoro e visual, da rádio, da fotografia e, de um modo geral, a importância da montagem cinematográfica e de uma forte expressão documental, favorecendo cruzamentos intersemióticos e intermediáticos no âmbito literário. Walter Benjamin teve a percepção dessa tendência, em cima do acontecimento, no artigo "Crise do romance" (1930), a propósito de *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin.

Como escrita massificada, a crónica e a reportagem fizeram, desde o século XIX, a intersecção entre íntimo e campo mediático. Nas décadas de 1930-40, aqueles géneros fixam, com intensidade, o testemunho da História em marcha, no cruzamento das experiências individual e colectiva. Evidenciam a porosidade entre o eu-cronista/repórter, os lugares e os seres que se procura apreender, sejam as massas urbanas, não raro trabalhadoras, sejam os corpos e cenários coloniais. Assim se sustentaram discursos de amplo espectro ideológico, de cunho escapista, exótico e de promoção nacional ou imperial até à composição humanista, emancipatória e revolucionária dos oprimidos da sociedade[3].

Estas notas de enquadramento histórico, por força sumárias, não esquecem, entretanto, o papel da palavra escrita e da imprensa cultural no contexto português pós-1926. Aí se situa o reduto da racionalidade intelectual antifascista contra um regime que, além dos aparelhos de repressão e censura, controlava a emergente cultura audiovisual do entretenimento, com poder de difusão e inculcação sobre as ideias de nação, povo e império. É nesse reduto que se aglutina, a partir de 1937, a resposta do neo-realismo, com o seu projecto de democratização cultural, fundado em Bento de Jesus Caraça, e o inquérito ao homem e paisagem portugueses, por meio de formas literárias que exploraram "o modo etnográfico de construir a ideia de nação"[4] e o sentido patrimonial da língua e da literatura.

Numa posição independente mas de todo alheada dessa contra-hegemonia estão Irene Lisboa e o exercício cronístico que apreende corpos e vozes (na maioria populares) da capital e também da região saloia e da Serra da Estrela. E quando identifico na sua crónica um processo experimental de escrita, é porque ele resulta de um trabalho vigilante, sem delimitações rígidas de género

[3] Cf. Anne Reverseau *et al.*, "Document, documentaire et documentation dans l'hybridation des genres littéraires autour de 1930", pp. 7-18 e Mélodie Simard-Houde, "Les corps du reporter: corps propre, corps 'témoin', corps public".

[4] João Leal, "Usos da cultura popular", p. 129.

e em permanente revisão. Veja-se a migração dos textos de jornais e revistas para folhetos e livros[5]; e igualmente a estrutura interna dos livros, num esquema de tema e variação, que evolui por aprofundamento gradual, como sucede com as três crónicas sobre a mulher-a-dias Adelina, em *Esta Cidade!* (1942), replicado em personagens sucedâneas de obras posteriores, sobretudo de *O Pouco e o Muito* (1956). É essa escrita irradiante que Paula Morão divulgou e estudou, desde 1986, com uma recolha de crónicas publicadas, na *Seara Nova*, entre 1929 e 1955, e com a reedição, iluminada pelos respectivos prefácios, da obra ireniana, na última década do século passado.

São instigantes os desafios levantados pela representação de figuras e ambientes populares e de trabalho e irei de seguida estudá-los nas crónicas urbanas da autora. Desde logo nas estratégias de observação e escuta das vozes, gestos e rotinas nas ruas, lojas, oficinas, estaleiros de obras e bairros de lata; a ocupação das casas e de espaços de sociabilidade; histórias de vida que mostram a violência que embrutece e aliena mas também a complexidade e força humanas da gente de vida precária que convive, serve ou depende do mundo burguês.

Para o comprovar, parto do conto-crónica "Boba! Onde estás?": o título do volume a que ele pertence, *Título Qualquer Serve para Novelas e Noveletas* (1958), revela o carácter informe e inconvencional do género mas também a convergência entre o traço ficcional e a narrativa descritiva e crítica da crónica. A protagonista é uma costureira, afim das engomadeiras de Cesário e Almada, em tensão interior e esforço físico, pelo desgaste da tarefa e pela febre que lhe atormenta o corpo:

> Está cosendo apressada. O desenho, num papel alinhavado no vestido, é muito miúdo, de arabescos múltiplos, concêntricos, porém, ela não se atrapalha, já os conhece de cor. Nem do papel precisaria. Chega mesmo a aborrecer-se de não poder pôr um pouco de fantasia naqueles labirintos do lápis. De fantasia pessoal, já se sabe.
> Sempre o mesmo! diz de si para si, sem saber se se refere ao que faz ou ao que pensa. Monologa mentalmente, quase irritada.
> Estou doente, remata. E decide ir tirar a temperatura. Poisa o trabalho, vai em cata do termómetro. […].
> Com o termómetro no sovaco imagina, aplacada: e porque não… porque não… só um pequeno romance… na minha vida, mais qualquer coisa… até um romance inventado! e porque não?[6]

Sem sinais gráficos que demarquem as falas da narradora e da protagonista,

[5] Vejam-se as crónicas oriundas da *Seara Nova* que transitam para os folhetos *Lisboa e Quem Cá Vive* 1 e 3 (1940), subscritos pelo pseudónimo João Falco. São integradas em *Esta Cidade!* (1942), onde Irene Lisboa assume na capa esse seu nome autoral, embora ainda associado ao pseudónimo.

[6] Irene Lisboa, *Título Qualquer Serve*, pp. 123-124.

a cena pressupõe a proximidade entre narradora e narrado, em função do ponto de vista de um membro das classes trabalhadoras: por isso, sublinha a minúcia dos materiais, dos gestos e do pensar emocionado, em monólogo interior. Alguém frustrado com a vida e com a ingratidão de uma sobrinha, indaga, de permeio, o rosto e a origem social das donas das roupas que tem em mãos. A omnisciência da narradora tem respaldo na marca ficcional da narrativa e torna verosímil a mescla do discurso directo e indirecto da personagem. Daí nascem a força documental do relato e a subjectividade lírica que irrompe da corrente de consciência da personagem.

Reconhece-se aqui o ascendente da ficção modernista, pautada pela presentificação e relativização das realidades observadas. Aliás, mesmo em "rivalidade conflituosa"[7] com tal herança, essa foi também a referência dos realismos sociais dos meados do século XX, sob a forma cinematográfica (do neo-realismo italiano ou do documentarismo britânico) ou romanesca, como vemos em Pratolini, Graciliano ou Redol, graças a um narrador cronista ou à delegação de parte da focalização numa personagem ideologicamente posicionada. Por sinal, a introversão psicológica de "Boba! Onde estás?" usa, a espaços brevíssimos, o discurso indirecto livre, trabalhado noutras crónicas de Irene e ensaiado em *Gaibéus*. Neste último caso, são várias as soluções tentadas, como a técnica narrativa da colagem, da corrente de consciência da personagem, da linguagem expressionista e do marcador lírico, apropriado na tradição popular e oral. Evidencia-se, porém, o "realismo extrospectivo"[8] dos corpos esgotados e maquinais dos camponeses. Com ele Redol assegura dois objectivos: a figuração popular e colectiva incorpora os constrangimentos na forma de esse povo se dizer interiormente, antes de mais pela penosidade do trabalho; depois, dá credibilidade ao olhar imerso do narrador-repórter na ceifa dos arrozais ribatejanos e habilita-o a consciencializar o leitor das relações de exploração aí vividas.

Passo a um segundo exemplo, desta feita extraído de "A cabrilha", de *O Pouco e o Muito*, num formato híbrido entre a crónica, a reportagem e a notação diarística. Nota-se a observação participante, auto-reflexiva da cronista sobre um estaleiro de obras dominado por um engenho rudimentar que vai ganhando forma monstruosa e massacrante de quem ali trabalha.

O movimento da cena resulta de uma narração que não chega ao pleno registo factual e documental. Sendo evidente o interesse pelos corpos, submetidos ao poder dos donos e do mestre da obra, é restrita a transcrição da voz dos operários. Citam-se termos soltos do seu ofício, inscritos a itálico no enunciado da narradora que faz prevalecer o estilo cursivo, a frase entrecortada, a sintaxe oral, capazes de sugerir as rotinas domésticas, bem como as operações de consciência, nas suas hesitações, repetições e desvios, diante da paisagem avistada da janela de casa:

---

[7] Margarida Losa, "O herói", p. 170.

[8] Óscar Lopes, "*Gaibéus* – uma leitura (uma lição) cinquentenária", p. 12.

> Eu não estou ininterruptamente a espiar o movimento dos operários, nem tal poderia, gastava-me… mas considero este trabalho do carreto incessante uma espécie de moinha dolorosa, exagerarei? um fado cumprido.
> À custa de muito passo, de muito trilho forçado se ergue uma casa!
> Vejo sempre, de manhã, de tarde, agora e logo… na semana que corre, na que passou, aqueles ternos pezinhos descalços, pisando tudo, a lama, as tábuas, a brita solta e as lascas dos tijolos nos andaimes, no chão…
> Há pouco o dono dos pezitos vazou o seu balde de argamassa na *trolha* de um pedreiro e depois fez rodar a boina na cabeça. Gesto de criança![9]

O quadro representa relações e circunstâncias de trabalho muito degradadas, ainda para mais quando implicam trabalho infantil. A fixação condoída nas mãos e pés do pequeno trolha e do fardo que ele e os colegas mais velhos carregam é um *leitmotiv* dos realismos da época, como emblema do esforço físico, da exploração laboral e da potência da luta. Assim o fizeram Rivera, Modotti ou Portinari, e, por cá, Pomar, Pavia, Lyon de Castro ou Maria Lamas, em paralelo com a ficção de Soeiro, Redol ou Manuel da Fonseca.

"A cabrilha" dá atenção aos gestos penalizados pela inclemência do clima e por uma estrutura produtiva atrasada que recusa aliviar os homens com auxílio da máquina, tão baixos eram os seus salários:

> Em cima, ao pé dos pedreiros, largam-nas [pedras enormes]. Estes só dão ajuda quando o *mataculho* é desproporcionado. Então o homem que o levou às costas agacha-se e o pedreiro poisa a colher e a *trolha* para lhe dar um jeito.
> É certo que já se usam os montadores de cargas, mas a mão-de-obra ainda é tão barata! Quem levantou as pirâmides? Homens, ao que se supõe.[10]

A cronista vê no trabalho uma actividade transformadora da natureza mas cuja mão-de-obra tem de vender a sua força e o seu tempo, reduzindo-se a mercadoria, para garantir a sobrevivência. Com naturalidade ressoa nesta citação um poema de Brecht que põe a nu a barbárie de uma organização sócio-económica que sempre invisibilizou os anónimos construtores dos empreendimentos humanos[11]. O nexo intertextual faz sentido mas desde que se relativize a associação às bases marxistas da obra brechtiana.

Em *Crónicas da Serra*, Irene irá acentuar o descritivismo quase neutral na

---

[9] Irene Lisboa, *O Pouco e o Muito*, pp. 145-146.

[10] *Idem*, p. 146.

[11] Começa assim o poema brechtiano "Perguntas dum operário leitor" (pp. 152-153), escrito em 1935, publicado em *Das Wort* (Moscovo), em 1936, e incluído em *Poemas de Svendborg* (1939): "Quem construiu Tebas das sete portas?/ Nos livros estão os nomes de reis./ Foram os reis que arrastaram os blocos de pedras?/ A várias vezes destruída Babilónia —/ Quem é que tantas vezes a reconstruiu? […]".

transcrição das falas camponesas, "despido de qualquer propósito ideológico ou demonstrativo"[12], nos termos de Paula Morão, se bem que seja impressiva a imagem que fica de um país estagnado e sobrevivente. Já "A cabrilha" se esboça uma ponderação materialista do trabalho, está longíssimo de considerar as relações, historicamente estabelecidas, entre indivíduos e classes com modos e estruturas de produção e destes com as formas de pensar o mundo que lhes naturalizam os efeitos devastadores ou potenciam a abertura à mudança revolucionária. A vontade de conhecer a fundo a vida e o carácter do povo e a compreensão do gesto solidário e mobilizado não contempla o que entende serem "visões de quadros simplistas, animadores"[13]. Não restringe o seu espectro popular, indo até à margem de malteses e lumpenproletariado, faz congregar o indicador pitoresco com a crueza atávica da miséria, assim como a denúncia com o deleite burguês da contemplação estética.

"A cabrilha" questiona, com igual subtileza, o pitoresco folclorista, concebido em ambiente romântico e neo-garrettista e, mais tarde, esteticizado pelo salazarismo com o camponês ou pescador de *bom gosto*. Fá-lo através do olhar de uma norueguesa, embora seja essa a "figura de adorno e objecto de desejo"[14] que a ditadura imunizou da miséria e do conflito: com *design* modernista, conformou-a às bases supostamente naturais e conservadoras da nação portuguesa e exibiu-a em edições impressas, filmes, desfiles e certames junto do público burguês e das elites estrangeiras. Comprova-o o seguinte trecho, no remate da crónica:

> Até aquela pintora nórdica, que eu conheci há dias, achava tudo isto bonito, pitoresco; e teria razão. Dizia que o trabalho, entre nós, era descansado.
> Sim, os pedreiros fazem cigarros, enquanto outros da "obra" assobiam; mas de permeio com o cigarrito e o dichote lá vai um baldão, ou um prego mal pregado que fere, uma prancha solta, podre, que racha… Um dedo, um pé esmagado… bagatelas.[15]

Sem procurar o sentido pragmático do texto literário nem idealizar tipos sociais, Irene atribui aos operários não só insegurança, exaustão e silenciamento mas também incúria e inconsequência; alienação, de todo o modo. Aproxima-se, então, um pouco do eixo conceptual do neo-realismo, a alienação e a privação de humanidade, que afectam antes de mais (mas não só) o proletariado. De resto, a matéria do neo-realismo esteve longe de se ficar pela exaltação de heróis conscientes da sua exploração e assumidos revolucionários, de assegurado efeito prosélito.

---

[12] Paula Morão, Prefácio a Irene Lisboa, *Crónicas da Serra*, p. 9.

[13] Irene Lisboa, *Apontamentos*, p. 154.

[14] Vera Alves, "O povo do Estado Novo", p. 191.

[15] Irene Lisboa, *op. cit.*, p. 146.

Carlos de Oliveira chamou-lhe "arte de agreste carácter social"[16], com tonalidade existencialista, pela razão simples de Irene não dar potência de emancipação às suas personagens e investir no traço auto-irónico. Graças a ele expõe o lugar social de onde observa e salvaguarda a busca estética. Senão vejamos outro momento de "A cabrilha":

> Mas quem pode negar, de facto, o agrado que se tira deste pic-pic ouvido, tão acompanhador? É isto que importa ao artista ocioso, ou simplesmente curioso, delicado de espírito. […]
> Feliz terra, sem pressas, dir-se-á. Em que, bem pensando, um prédio ainda representa o produto de ágeis braços, de resistentes pernas, de músculos, de nervos, de constância, de alguma fome e de bastante paciência.[17]

Desta maneira a escritora não romantiza a pobreza, sob o impulso de um "amor cego, acrítico e ingenuamente revolucionário pelos avessos sociais"[18], o que, em *Apontamentos* (1943) e *Solidão II* (1974), associa à literatura social brasileira e às primícias neo-realistas. Nesse sentido, antecipa argumentos invocados por Dionísio, Cochofel, Lopes-Graça e Carlos de Oliveira na chamada *Polémica Interna* (1949-1954) e a avaliação histórico-literária do neo-realismo, feita por Fernando Namora, Óscar Lopes e Mário Sacramento, na fase de maturação e dissolução do movimento, no limiar e durante a década de 1960: os limites da origem burguesa desses escritores na relação com o povo trabalhador que apontam como objecto de representação (em particular, o campesinato e menos o operariado urbano) e destinatário desejado da sua obra.

Conforme defende Paula Morão, a "busca incessante de como dizer, defrontando-se com a própria mobilidade da consciência"[19], em cisão e tensão, incorpora Irene na tradição moderna/modernista de Cesário, Pessanha, Brandão, Pessoa, diversa (embora com coincidências) da dos neo-realistas:

> Estes 'olhos interiores', parentes dos de Cesário e da família pessoana são o emblema do sujeito dividido, apanágio da modernidade; e os 'olhos interiores', com a 'sua objectiva', simbolizam perfeitamente o balancear entre a objectivação, através de um instrumento técnico, e a pulsão subjectiva, reino dos fantasmas e das sombras.[20]

No entanto, esta é uma autora de tangências e intersecções complexas e inconfundíveis. Distingue-se pelo traço humanista mas a sua inquietação coloca-lhe problemas. Não representa o povo numa visão atomizada de indivíduos, subsumidos no movimento seriado da paisagem urbana e catalisador da expe-

---

[16] Carlos de Oliveira, "À espera de leitores", p. 170.

[17] Irene Lisboa, *op. cit.*, pp. 146-147.

[18] Irene Lisboa, *Apontamentos*, p. 132.

[19] Paula Morão, "Irene Lisboa e a crítica. Notas para um roteiro", p. 30.

[20] Paula Morão, Prefácio de Irene Lisboa, *O Pouco e o Muito*, p. 16.

riência estética[21]. Dá-lhe, sim, densidade humana e protagonismo, na relação tensa com a classe burguesa (instalada ou em ascensão) e dentro do campo popular, segmentado em camadas e hierarquias próprias.

Coloca-se-lhe, portanto, o problema de trabalhar a voz de outros e incorrer numa composição *embonecada*. Diz-se diferente do povo e conhece os limites de falar do que conhece mas também não fica desautorizada por um *lugar de fala* que não é o seu, fechado numa redoma identitária desligada da realidade económico-social. Só que também não é sua a tradição racionalista e universalista do marxismo que convoca os trabalhadores para uma solidariedade em torno da classe, com o sentido da sua autodeterminação e da revolução. Nessa conformidade, alinha com as contradições do olhar burguês de Cesário, naquela compaixão "sem desprezo"[22] do eu lírico pela enfezada vendedora de legumes de "Num bairro moderno"; ou, então, com o sentimento brandoniano de responsabilidade e remorso, fascinado pelo valor das histórias, desejos e dores dos pobres, que desagua na *militância melancólica* de José Gomes Ferreira.

Transcrevo agora um excerto da crónica "Teatro", de *O Pouco e o Muito*, que perscruta uma mulher-a-dias, Beatriz de seu nome; melhor, "senhora Beatriz", como convinha ao tratamento socialmente escalonado dessa profissão. Fora ela personagem secundária no primeiro texto daquele volume, intitulado "Gregório Máximo", e ganha aqui foros de protagonista. À narradora, merecem-lhe atenção as lides domésticas, a atitude corporal, por vezes próxima do grotesco, e, acima de tudo, as falas apanhadas no ar, registadas em testemunho paradramático, a par das deixas, reflexões e gestos da narradora:

> A senhora Beatriz areava já os talheres enquanto me fazia este relato. Poisou a folha da lixa e olhou-me, talvez para descansar. Qualquer coisa surpreendeu no meu olhar que a intrigou, e descaiu a boca para um lado.
> Vêm para aí [jovens criadas]! Comidas de piolhos, e depois é a *permanente* e é o sapatinho de salto… lá na terra, pé descalço, pois! aquilo não foi coisa de leiteiro nem de padeiro… põem as vistas muito alto… é bem feito!
> Coço uma orelha, porquê nem sei bem, e a senhora Beatriz cala-se.
> Hoje vamos à sala? pergunta-me ela, levantando-se.
> Faço-lhe com a cabeça que sim, sem me lembrar de que me estou portando incorrectamente, mais e mais.
> Nem sei que horas são, murmura a senhora Beatriz, arrumando os talheres no faqueiro.
> Eu socorro-a; apesar de tão lidada não sabe ver as horas.
> Vejo-a depois pegar na lata da cera e nos panos do chão e deixo-a em paz.[23]

---

[21] Assim são interpretados os *travellings* de *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930), de Leitão de Barros, ou a serialidade nas odes futuristas de Campos por Luís Trindade, "A cidade despovoada", pp. 371-383.

[22] Cesário Verde, "Num bairro moderno", p. 102.

[23] Irene Lisboa, *O Pouco e o Muito*, p. 34.

É um mano-a-mano, quase sempre trazido à boca de cena de forma presentificada, com o que se mostra a riqueza da personagem, nas suas penas, mesquinhezes, preconceitos de classe e ganas de sobrevivência. Mais uma vez, as falas transcritas formam uma cadeia verbal dialógica, por forma à narradora traduzir a linguagem popular e, de caminho, a sua também. É uma corrida atrás do efémero e do impressivo. Assim o declara, em *Solidão II*, a propósito de uma senhora Maria dos Remédios, sabendo da dificuldade da tarefa a que se propõe: "A sua alma está na sua linguagem. Transpondo-a peco, ou perco-a."[24]. Ou dito de outro modo, em *Apontamentos*: é "[e]sta literatura em que eu salto e me desmando. Em que permito que cada um fale à sua guisa e não cuide das aparências; onde o meu pensamento pouco ajuda o alheio, deixando-o cheio de falhas e deformidades"[25].

Não por acaso, Irene Lisboa sintoniza-se com um fenómeno literário do seu tempo, dedicado à banalidade rasa do quotidiano e avessa ao escopo romanesco; sabe-se até pioneira na sua prática e reflexão. Tal como declara a sua afinidade com os "romancistas de *tese*"[26], por certo identificáveis com os realismos que se afirmavam na altura nos continentes europeu e americano. Comunga com estes a atracção pelo mundo social e o impulso divulgador das suas realidades e intervenientes. Em contraponto, nada a atrai no género romance, na composição artificiosa da intriga e nos retratos psicológicos que se querem comoventes. Logo, a crónica é o meio ajustado para conhecer e tratar literariamente os casos humanos, revelados a cru e a salvo da devassa de os oferecer "em holocausto à curiosidade fortuita dos *cidadãos*"[27].

E onde encontra a salvaguarda ética e estética para essa escolha? Implicando a enunciação com uma "impressionabilidade reflexa em acção"[28]. "Teatro" concretiza essa metodologia, anunciada, anos antes, em *Apontamentos* onde associa a autora a escritas do quotidiano que marcaram a história intelectual e artística do século XX, num diálogo frutuoso entre literatura, filosofia e ciências humanas[29]. A textura da crónica reproduz a voz de Beatriz, a quem a narradora chega a acrescentar, entre parênteses, falas inconclusas que supõe adivinhar. Uma passagem longa merece atenção especial:

---

[24] Irene Lisboa, *Solidão II*, p. 121.

[25] Irene Lisboa, *Apontamentos*, p. 47.

[26] *Idem*, p. 125; itálico do texto.

[27] *Idem*, p. 31; itálico do texto.

[28] *Idem*, p. 23.

[29] Há no realismo crítico das crónicas irenianas algo de similar à participação auto-reflexiva (exotópica, para usar o termo bakhtiniano) do etnógrafo ou do sociólogo no terreno da experiência popular e laboral. Sustentam-na as noções de quotidiano e terreno social, desenvolvidas por Henri Lefebvre, Michel de Certeau ou Pierre Bourdieu, em diálogo com o pragmatismo, a fenomenologia e as filosofias da linguagem comum de Wittgenstein, Cavell e Blanchot. Sobre este assunto, cf. Michael Sheringham, *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*.

> Isto que importa! Pobre mulher, rica de imaginação, apenas. Conhece muito mundo, é discreta à sua maneira e tem o coração que pode ter. Ninguém lho leve a mal. Vê as fraquezas dos outros muito de perto e custa-lhe a perdoá-las, o que é compreensível. Tem muita coisa que a absorva e em que rumine; a sua vida é e tem sido extensiva a muito lugar e ofício.
> Segundo ela conta já teve negócio de hortaliça, a meias com outra; mas as meias só são boas para as pernas…
> De hortaliça, de peixe e de roupa usada! acalora-se a senhora Beatriz a enumerar. E também já fiz gravatas e caixas para as *framácias!* Estas mãozinhas, estas mãozinhas… E cozinhar? Ainda se há-de inventar um ofício de mulher, aqui a senhora Beatriz torce ligeiramente a boca para sorrir, um ofício de mulher que eu não tenha experimentado. E gabo-me de ser perfeita! O que é que eu não tenho experimentado… repisa ela, que gosta da palavra. Até o meu outro me dizia muitas vezes: vamos à experiência. Era um homem educado, tinha estudos.
> Esta mulher enquanto trabalha fala, e eu oiço-a, se tenho vagar.[30]

Eis as tão desejadas "maleabilidade ondulatória"[31] do relato e a "*flagrância*"[32] da voz da mulher-a-dias, conquistadas a poder de anotação e memória, capaz de simular o efeito da gravação. De novo, sem sinais gráficos delimitadores, o discurso da narradora entretece-se, por vezes na mesma frase, com a fala de Beatriz, reportada em discurso directo, indirecto e (agora também) indirecto livre. A ambiguidade da voz que profere a oração por mim sublinhada em primeiro lugar é ilustrativa a esse título. Não falta a transcrição da corruptela, destacada a itálico, que vem a pontuar o manuscrito facsimilado de despedida da mulher-a-dias, a rematar a crónica. Trata-se de uma "prosa documental"[33] (o termo é assumido em *Apontamentos*, ainda que atribuída a críticos seus) tanto mais que incorpora um (suposto) documento dentro da crónica e testemunha a experiência de gente comum inclusive através das suas falas.

O meu segundo sublinhado indica outro dado interessante. A interrupção e a retoma da fala de Beatriz conjuga-se com o comentário intercalado da narradora, iniciado por um deíctico de lugar ("aqui") que materializa o registo. Mais parece um efeito de montagem da fita de som e imagem, um *slow motion* que, ao fazer pausa na voz, foca e deforma o fácies da personagem.

Na mira de um "realismo integral"[34], que, sabe-o bem, inclui a imaginação, a cronista tem um modelo artístico multimodal, não apenas determinado pela pintura e pelo teatro. A filigrana desta e de outras crónicas do mesmo volume incorpora a potencialidade audiovisual, em sintonia com os progressos tecno-

---

[30] Irene Lisboa, *O Pouco e o Muito*, p. 31.

[31] Irene Lisboa, *Apontamentos*, p. 126.

[32] *Idem*, p. 128; itálico do texto.

[33] *Idem*, p. 126.

[34] *Idem*, p. 129.

lógicos como a gravação de áudio, por meio de magnetofone, e de imagens em movimento registadas em fitas magnéticas. Com eles se democratizava, ao tempo, a gravação de som e imagem, determinando a diversificação de suportes e formas de expressão autobiográfica. Com eles se vinham multiplicando, desde a década de 1930, os registos fonográficos e arquivos da tradição oral e de recolha etno-musicológica (casos de Milman Parry ou Alan Lomax e, mais tarde, entre nós, de Michel Giacometti/Lopes-Graça ou Ernesto Veiga de Oliveira) que deram relevo e atestação às vozes populares. Compreensivelmente, uns e outros tiveram repercussão na produção literária e nas formas de esta cruzar inovação estética e tradução da experiência do discurso comum e de um *ethos* colectivo e popular.

A escrita ireniana mede-se com a fotografia e, mais ainda, com o cinema nas crónicas de *O Pouco e o Muito* (Paula Morão assinala-o no prefácio deste título[35]) mas esse facto não é isento de contradição. A escritora desconfia do cinema, redu-lo a "chapador de imagens"[36], demasiado recente no campo artístico para lhe reconhecer estatuto artístico[37]. E contudo, *malgré elle*, absorve sinais da reavaliação coeva do realismo sob o impacto da consagração modernista (pessoana, em grande medida), do surrealismo e de formas novas de expressão plástica, narrativa literária e concepção fotográfica e cinematográfica, de que serão devedores Maria Judite de Carvalho e José Cardoso Pires.

Digo *malgré elle* porque declara ter uma imaginação pictórica. Diante das revelações do quotidiano, lamenta não haver pintores para as fixar, como Nobre no fecho de "Lusitânia no Bairro Latino":

> E não haver pintores?
> Em outra emergência, essa de exaltação, também António Nobre invocava os pintores da sua terra.[38]

O seu modelo pictórico não é oitocentista. Irene sabe viver *outra* emergência. Quando, numa nota de *Solidão II*, datada entre 1944 e 1946, refere a superioridade da pintura, pelo rigor da sua visualidade, não elege naturalistas ou impressionistas mas Portinari[39]: o modernista brasileiro, marcado pelo cubismo europeu e pelo muralismo mexicano, cuja arte deu expressão à gente comum e trabalhadora, com recepção entusiástica entre intelectuais e artistas neo-realistas, em particular Mário Dionísio.

Em "Teatro" fica a impressão de as suas cenas diluírem a sequência da trama que culmina no desaparecimento da mulher-a-dias, discretamente anunciado no arranque do relato mas só confirmado pelo bilhete fac-similado, no

---

35 Cf. Paula Morão, Prefácio a Irene Lisboa, *O Pouco e o Muito*, p. 16.

36 Irene Lisboa, *O Pouco e o Muito*, p. 198.

37 Cf. *Idem*, p. 120.

38 *Idem*, p. 69.

39 Cf. Irene Lisboa, *Solidão II*, p. 73.

epílogo. Por isso, quando desenha círculos repetitivos, o retrato animado da personagem aprofunda-lhe as cambiantes. Não é um tipo grotesco da pobreza mas um emblema da vida, nas suas luzes e tragédias. Ao mesmo tempo, dentro do espaço doméstico, faz a contracena com a narradora que revela a sensibilidade do seu corpo face à cidade e o prenúncio dolorido da doença e da morte.

Aqui se sustenta o sentido performativo desta escrita, de extracção modernista:

> Eu oiço calmamente a senhora Beatriz. Parecem-me os seus assuntos e o seu falar eternos, embora casuais. Sem poesia mas importantes, vibrantes. É a vida, ela representa a amarga vida. Bonita ou feia, pobre ou rica, velha ou nova, está vivendo à minha vista, revela-se-me. Coitada!
> Entretanto um cãozinho ladra, os carros passam e os calceteiros assentam afirmativamente os seus maços no chão. Tudo me chega cá acima, de mistura com a luz esparsa. Não tenho que pensar em mim; penso nos calceteiros e na senhora Beatriz.[40]

O "voluntário desprendimento"[41] da enunciação mais não é do que composição de simplicidade. No excerto acima transcrito, sublinho a combinatória do pronome expletivo e do pronome de objecto indirecto com a estrutura verbal perifrástica conjugada no presente. Dela decorrem a encenação da escrita e a procura do (impossível) apontamento não diferido do real, do directo gravado, em suma. Afinal, urde os meios que desvelam *por sua conta* a senhora Beatriz, sem lhe omitir nenhuma aresta. Não a liberta do plano alienado da sobrevivência nem a entende na engrenagem da produção e da mercadoria. Confere-lhe potência alegórica e enquadramento urbano embebido da poesia de Cesário Verde e com eles subverte os fundamentos da cidade burguesa que separa o público do privado e o político do poético.

A recriação irradiante do mundo faz-se a partir de um eu que se dá como personagem e *deixis*. É a partir dele que experimenta os modos modernistas de (se auto-) representar, no seu "teatro dos olhos e dos ouvidos"[42], e que toma as classes populares como entidade desafiadora do seu olhar estético e político:

> Em vez de rabiscar as minhas sensaborias, estas coisas do meu unímodo espírito, encher-me, saciar-me da variadíssima alma dos outros. Do seu mal e do seu bem. E até da sua própria insânia! Apanhá-la às mãos cheias, sorvê-la, espoliá-la, bebê-la… Sobre as minhas tolas e velhas certezas construir as mais amplas dúvidas. Deixar de ser quem sou; desfazer-me, pulverizar-me nos outros…[43]

---

[40] Irene Lisboa, *O Pouco e o Muito*, p. 47.

[41] Irene Lisboa, *Solidão II*, p. 120.

[42] Irene Lisboa, *O Pouco e o Muito*, p. 145.

[43] Irene Lisboa, *Apontamentos*, p. 200.

## Referências Bibliográficas


Alves, Vera Marques, "O povo do Estado Novo", *in Como se faz um Povo*, coord. José Neves, Lisboa, Tinta-da-China, 2010, pp. 183-194.

Brecht, Bertold, *Poemas e Canções, in* Quintela, Paulo, *Obras Completas IV. Traduções III*, org. António Sousa Ribeiro, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Educação, 1999.

Leal, João, "Usos da cultura popular", *in Como se Faz um Povo*, Lisboa, Tinta-da--China, 2010, pp. 125-137.

Lisboa, Irene, *Solidão: Notas do Punho de uma Mulher*, 4.ª ed., org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença, 1992.

Lisboa, Irene, *Esta Cidade!*, org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença, 1995.

Lisboa, Irene, *O Pouco e o Muito. Crónica Urbana*, org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença, 1997.

Lisboa, Irene, *Apontamentos*, 2.ª ed., org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença, 1998.

Lisboa, Irene, *Título Qualquer Serve para Novelas e Noveletas*, org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença, 1998.

Lisboa, Irene, *Solidão II*, 2.ª ed., org. e pref. Paula Morão, Lisboa, Presença,1999.

Lopes, Óscar, "*Gaibéus* – uma leitura (uma lição) cinquentenária", *in* Redol, Alves, *Gaibéus*, 18.ª ed., Lisboa, Caminho, 1993, pp. 7-27.

Lopes, Óscar, "Uma lágrima engolida no 'comum existir'", *Colóquio/Letras*, n.º 131, Janeiro 1994, pp. 9-23.

Losa, Margarida, "O herói colectivo: um aspecto da estratégia romântica do romance neo-realista", *in Um Agora, Sempre: Ensaios*, org. Ana Luísa Amaral *et al.*, Porto, Afrontamento, 2018, pp. 165-176.

Morão, Paula, Prefácio a Lisboa, Irene, *Poesia I*, Lisboa, Presença, 1991, pp. 7-13.

Morão, Paula, Prefácio a Lisboa, Irene, *O Pouco e o Muito*, Lisboa, Presença, 1997, pp. 7-20.

Morão, Paula, Prefácio a Lisboa, Irene, *Crónicas da Serra*, Lisboa, Presença, 1997, pp. 7-14.

Morão, Paula, "Irene Lisboa e a crítica. Notas para um roteiro", *Colóquio/Letras*, n.º 131, Janeiro 1994, pp. 25-36.

Oliveira, Carlos de, "À espera de leitores" *in O Aprendiz de Feiticeiro*, 3.ª ed. corrigida, Lisboa, Sá da Costa, 1979, pp. 167-171.

Reverseau, Anne *et al.*, "Document, documentaire et documentation dans l'hybridation des genres littéraires autour de 1930", *in* Reverseau, Anne *et al.* (org.), *Littérature et Document Autour de 1930*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 7-18.

Sheringham, Michael, *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford University Press, 2006.

Simard-Houde, Mélodie, "Les corps du reporter: corps propre, corps 'témoin', corps public", *COnTEXTES*, n.º 20, 2018, <http://journals.openedition.org/contextes/6421> (consulta: 15.06.2021).

Trindade, Luís, "A cidade despovoada – povo, classe e literatura moderna" *in Como se Faz um Povo*, Lisboa, Tinta-da-China, 2010, pp. 371-383.

Verde, Cesário, *Obra Completa*, org. e estudo Joel Serrão, 6.ª ed., Lisboa, Horizonte, 1992.

# *O REGRESSO DE JÚLIA MANN A PARATY*, DE TEOLINDA GERSÃO: A LITERATURA, A PSICANÁLISE E O MAL

Carlos Nogueira*

Freud, Thomas Mann e Júlia Mann: dois homens e uma mulher que viveram num tempo conturbado (o da Primeira Grande Guerra, da ascensão e da manifestação do nazismo, e também, no caso de Thomas Mann, da Segunda Grande Guerra). Freud, o criador da Psicanálise, Thomas Mann, um dos grandes escritores do século XX, Júlia Mann, alemã nascida brasileira, escritora. Teolinda Gersão, nas três partes que constituem *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, sustentada em factos biográficos, reconstrói ficcionalmente estas três figuras históricas.

Neste artigo, proponho-me evidenciar o diálogo que Teolinda Gersão estabelece com estes dois homens e com esta mulher: um diálogo que é um questionamento sobre os caminhos e o lugar da literatura, da cultura e da ciência, sobre a responsabilidade ética coletiva e individual e sobre a espécie humana.

Constituído por três partes ao mesmo tempo autónomas e interligadas, *O Regresso de Júlia Mann a Paraty* é um livro que escapa a uma definição genológica unívoca. Não se trata propriamente de um romance, pelo menos no sentido mais convencional que se atribui a este género narrativo, enquanto narrativa ficcional extensa com uma ou várias intrigas mais ou menos complexas que se desenvolvem num tempo amplo, com um número considerável de personagens e espaços apresentados com pormenor. Esta obra também não é, em bom rigor, um conjunto de novelas (apesar de o texto da contracapa inscrever o livro nesta categoria). Nenhuma das narrativas deste tríptico apresenta verdadeiramente uma ação que se desenrola a um ritmo veloz e concentrado (o que também afasta cada um destes relatos de um outro género com o qual, apesar de tudo, apresenta afinidades: o conto).

*O Regresso de Júlia Mann a Paraty* é, parece-me, acima de tudo, uma biografia literária de três figuras históricas, ou uma autobiografia ficcional. Temos a escrita de várias vidas (até onde isso é possível, obviamente), figuras e

* Universidade de Vigo – Cátedra José Saramago.

acontecimentos empíricos que se conjugam com uma arquitetura narrativa cuja base, indicada no título de cada uma das partes, é tão ficcional quanto verosímil: "Freud pensando em Thomas Mann em dezembro de 1938"; "Thomas Mann pensando em Freud em dezembro de 1930"; "O regresso de Júlia Mann a Paraty" (que acontece com a personagem a imaginar-se a viajar imersa nas águas de rios, de mares e do oceano Atlântico). É sabido que Thomas Mann e Freud comunicaram um com o outro e que cada um se avaliou, em larga medida, por referência ao outro. "Todos os factos que referi são reais, e estão documentados"[1], diz-nos a autora, que acrescenta: "Não adulterei nem falseei nada, apenas interpretei. Obviamente é ficção o que imagino que Freud poderia pensar sobre Thomas Mann, e vice-versa. Mas o que imagino é plausível, porque pressupõe o conhecimento da obra de um e de outro, e da forma como ambos se relacionaram, numa época histórica muito conturbada"[2]. Esta interpretação aplica-se também à terceira parte, consagrada à vida de Júlia Mann.

"Freud pensando em Thomas Mann em Dezembro de 1938" e "Thomas Mann pensando em Freud em Dezembro de 1930" são uma descida às profundezas da mente e do comportamento de dois homens que viveram num dos mais agitados e trágicos momentos da história da Humanidade. Teolinda Gersão revela-nos os abismos de Freud e Thomas Mann, que se focaram quase exclusivamente nas suas obras e não souberam ou não quiseram agir social e politicamente, enquanto a barbárie prosperava nas instituições, na rua e no mundo (ter-se manifestado Thomas Mann contra o nazismo não contraria esta leitura: fê-lo, observa Freud, apenas a partir de 1930, e não sem ambiguidades, como que fascinado pelo poder de Hitler). Este tema, o da responsabilidade do intelectual, é tratado sobretudo no primeiro texto. Freud, então exilado em Inglaterra devido à sua ascendência judaica, começa por nos falar da moradia de dois andares em que se instalou em Hampstead, um tranquilo e aprazível subúrbio de Londres. Aí, rodeado pelos seus livros e por tudo o resto que mandou vir da casa de Viena (objetos, quadros, móveis, etc.), o pai da Psicanálise reflete sobre o ser humano e a cultura, a Alemanha e as "grandes obras de Goethe, Schiller, Hölderlin, Bach ou Beethoven"[3]. Diz: apesar de toda a "música, literatura, artes e filosofia, no momento crucial a cultura falhou"[4]. Mais: "E o que dela restava, ou era ainda saudável, foi violentamente atacado, num assalto sem precedentes, e a lucidez, a racionalidade e a ética apagaram-se"[5].

Fixo-me na asserção "a cultura falhou" e pergunto-me se Freud (e Teolinda Gersão) está a afirmar que a alta cultura sucumbiu à barbárie ou se a cultura abriu caminho à crueldade extrema. Dito de outro modo: a cultura não foi

---

[1] Gersão, Teolinda, *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, Porto, Porto Editora, 2021a, p. 14.

[2] *Ibidem*.

[3] *Idem*, p. 8.

[4] *Ibidem*.

[5] *Ibidem*.

capaz de evitar a barbárie ou será mais exato admitir que a promoveu e, mais do que isso, encarnou? Penso nas perguntas desassossegadoras de George Steiner, que (ao longo de toda a sua carreira de ensaísta e professor) não hesitou em desconstruir a relação direta entre a cultura elevada e o bem, e teve a lucidez de propor que cultura e barbárie não são conceitos opostos:

> Porque é que as tradições humanistas e os modelos de comportamento correspondentes se revelam defesas tão frágeis contra a bestialidade política? De facto seriam uma defesa, ou será mais realista identificarmos na cultura humanista apelos expressos ao autoritarismo e à crueldade?[6]

Estas palavras de Steiner contrariam o idealismo de quem não admite qualquer relação entre cultura e barbárie, como se a literatura, a música e todas as artes ditas maiores não fossem, em si mesmas, uma expressão de poder. São-no, como toda a História até aos nossos dias no-lo mostra. Consequentemente, constituem um princípio de dominação que pode manifestar-se ora numa experiência mais ou menos interior e silenciosa de supremacia individual e coletiva, ora acompanhar e legitimar atos de conquista cultural e territorial (como tem acontecido em todos os processos de colonização, com mais ou menos violência). A cultura contém, direta ou veladamente, uma visão do mundo que exclui a cultura do outro. Por "outro" entenda-se, sobretudo, o povo que é considerado incivilizado, inferior, pouco desenvolvido, atrasado. Com a conhecida frase, que cito de memória, "a barbárie que está na origem de toda a grande obra de arte", Walter Benjamin está a dizer-nos o mesmo.

A cultura e o mal convivem de múltiplas e, aparentemente, contraditórias formas. A música clássica que levava os oficiais nazis a experiências interiores de beleza e a sentimentos de poder não só os incentivava a matar como legitimava os seus atos. As ideias de pureza étnica e de superioridade rácica que reclamavam para si sustentavam-se quer na ideologia propriamente política quer na grande arte alemã. Auschwitz veio expor a falência da tese rousseauniana do bom selvagem e as teorias oitocentistas que associavam a maldade humana a um atraso no desenvolvimento. Por mais que esta evidência continue a ser difícil de aceitar para quem idealiza as criações e as atividades artísticas, tornou-se irrefutável que a alta cultura e o pensamento não se consubstanciam necessariamente em progresso moral. As fábricas de morte nasceram no seio de uma sociedade culta cujo racionalismo se consubstanciava na industrialização do assassinato de civis de todas as idades, do recém-nascido ao ancião mais limitado fisicamente. Afinal, veio-se a perceber que os massacres étnicos não eram uma prática exclusiva de povos bárbaros. Freud, na "conversa mental"[7] que mantém com Thomas Mann, assume toda a sua amargura face à

---

[6] Steiner, George, *No Castelo do Barba Azul. Algumas Notas para a Redefinição do Conceito de Cultura,* tradução de M. Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água, 1992, p. 40.

[7] Gersão, Teolinda, *O Regresso de Júlia Mann a Paraty,* p. 36.

nazificação da Alemanha e à indiferença e cumplicidade, maior ou menor, dos intelectuais e da população alemã em geral. Numa autoanálise fria e exata, Freud reprova a sua própria passividade e a conivência de Thomas Mann, cada um fechado na construção da sua obra, no seu sucesso, nos livros e na obtenção de mais glória:

> Mas não posso impedir-me, por exemplo de pensar: O que esperava eu, enquanto a Alemanha enlouquecia? Esperava que as multidões enraivecidas fossem ler a minha *Psicologia das massas* e aprender alguma coisa comigo?
> Teria sido provavelmente mais útil manifestar-me, sair à rua, publicar artigos em jornais. A minha situação de judeu colocava-me numa posição mais ameaçada do que qualquer outro, o que devia ter sido um incentivo para a acção, e não uma razão ou atenuante para não agir. Também eu fui responsável pelos desastres da sociedade à minha volta.
> Penso muitas vezes que o seu irmão Heinrich agiu correctamente, de acordo com os seus princípios. Foi ele, e não o senhor nem eu, que se expôs a grandes riscos, apesar de ser um homem frágil, carente, com uma pulsão sadomasoquista que o leva a deixar-se explorar pelas mulheres, e de por vezes a sua depressão ser tão grande que recorre ao álcool como companhia[8].

O caso Thomas Mann é, apesar de tudo, o que aproxima estes dois homens, distinto do caso Freud. A "sensação de má consciência, ou de culpa"[9] de Freud, que se confessa culpado por *apenas* "pensar, investigar e escrever"[10], é diferente dos problemas de consciência do autor de *Doutor Fausto*. Thomas Mann não concluiu ser insuficiente ou imoral limitar-se a escrever numa sociedade que ruía, propagava o terror e a destruição e se preparava para dizimar o povo judeu com uma ferocidade programada e sistemática, nem se penitenciou pela sua falta de ação. Esta interpretação de Freud (proposta por Teolinda Gersão, relembro, que se baseou em documentos) é confirmada pelo próprio Thomas Mann, na segunda parte do livro. A escrita de Thomas Mann reflete a sua vida pessoal, as suas aspirações mais concretas, os seus desejos mais incontidos e amorais: reconhecimento, fama, dinheiro. Tão recôndita quanto, ao mesmo tempo, irreprimível, esta intimidade vislumbra-se com nitidez na novela *As Confissões do Impostor Felix Krull*. Felix Krull, simultaneamente "charlatão, farsante e corrupto"[11] e "inteligente, sedutor e brilhante"[12], é Thomas Mann. A plausibilidade das palavras de Thomas Mann personagem de Teolinda Gersão está na vida e na obra do autor, nas entrevistas que concedeu, nas cartas e nos diários que escreveu (e, em parte, destruiu), nos

[8] *Idem*, p. 37.

[9] *Idem*, p. 38.

[10] *Idem*, p. 36.

[11] *Idem*, p. 72.

[12] *Ibidem*.

paralelos indiscutíveis entre figuras e situações reais e ficcionais (como a sua mãe, Júlia Mann, que surge em vários dos seus livros):

> Apesar de se poder ler como paródia, o que me motivou a escrever o livro foi a falsidade inata da personagem, onde projecto a profunda amoralidade do artista, ou seja, a minha: Insensível ao mal que posso causar a outros, indiferente à sociedade mas vivendo dos seus favores, protegendo a minha reputação, que mantenho irrepreensível, embora isso não passe de aparência.
> Na verdade sou um impostor e faço da impostura uma arte, porque a arte é falsidade e mentira. Mas tem de ser feita com talento: Provar a sua capacidade de fingidor é o verdadeiro móbil de Krull, muito mais que a sua ambição de uma vida aristocrática e faustosa[13].

O conhecido e muito comentado pessimismo de Freud em relação à espécie humana tem um tratamento cuidado na primeira parte do livro. Thomas Mann, segundo Freud, é um exemplo acabado da facilidade com que o ser humano cede às emoções e aos sentimentos negativos. A busca freudiana de compreensão do "mundo subterrâneo da humanidade e da infância, na vida individual e coletiva"[14] saldou-se numa grande desilusão e na confirmação da tese da "pulsão de morte" na própria experiência de vida do autor, que haveria de se suicidar. Para o autor de *O Mal-Estar na Civilização* (1930-1931), a cultura nunca poderá subjugar satisfatoriamente nem a "pulsão de morte" nem a "pulsão erótica". Uma sociedade civilizada necessita de domínio sobre as pulsões negativas e a Psicanálise constituiu a grande esperança de Freud para que esse ideal de harmonia humana se concretizasse. O nazismo, provavelmente, intuiu o autor, "veio arrasar tudo"[15]; veio, portanto, revelar que a alta cultura pode desumanizar, ou deixar-se desumanizar, tanto ou mais do que as *outras* formas de cultura (Steiner, como comentei atrás). Nem a Psicanálise nem a arte se bastam a si próprias, concluiu Freud, que salienta a entrega incondicional de Thomas Mann à sua obra e o seu afastamento de uma verdadeira responsabilidade moral e ética. Mais: acusa-o de ter a consciência de querer ser "racional e objetivo"[16], de se transformar num homem mais humano, e de, apesar disso, se recusar a mudar e se deixar subjugar por "uma pulsão fáustica"[17]. Neste jogo, a música é parceira, caminho para pulsões negativas de domínio e de posse, fator de intensificação da libido do poder a que Thomas Mann não parece querer ou saber resistir:

---

[13] *Idem*, p. 73.

[14] *Idem*, p. 38.

[15] *Idem*, p. 14.

[16] *Idem*, p. 34.

[17] *Idem*, p. 35.

> No entanto sucumbe, sem distanciamento nem espírito crítico, à música romântica e, embora a considere venenosa, consome-a desesperadamente com volúpia, como se os velhos mitos nórdicos fossem sagrados e a ópera wagneriana os ressuscitasse, arrastando-o, também a si, para o abismo, entregue ao êxtase da pulsão de morte. Apesar de toda a sua cultura, o senhor é tão hipnótica e magicamente seduzido por impulsos primitivos, onde o bem e o mal não existem, como qualquer homem massificado e inculto[18].

Na terceira parte do livro, Teolinda Gersão revela-nos a força de uma mulher, Júlia Mann, que contrariou os preconceitos raciais e de género da sua família e da sociedade (alemã) em que, a partir dos sete anos, passou a viver. "O regresso [...] a Paraty", desejado por Júlia Mann desde o momento em que chegou à Alemanha, levada do Brasil, faz-se pela mestria da imaginação e da escrita de Teolinda Gersão. Esse retorno, que Júlia Mann não pôde concretizar em vida, dá-se na biografia literária que Teolinda Gersão teve a coragem e a arte de construir. Já aludi ao modo como a personagem realiza este feito, apenas possível na grande literatura e noutras artes (cinema, pintura, etc.). Cansada e doente, deita-se, com a ajuda da enfermeira que a acompanha, e adormece, depois de receber no quarto "todos os que amava"[19], e, no sono, entrega-se ao rio Trave, em Lübeck, e daí chegará ao Brasil, sempre transportada por esse elemento e esse ambiente que desde criança a definem: a água e o ambiente marinho, e também o sol, a luz, o calor, as cores e os cheiros da natureza. Júlia, presa numa sociedade alemã burguesa que tanto a admirava como rejeitava, por ter nascido no Sul dito incivilizado e por ter ascendência materna não-alemã, liberta-se, finalmente:

> Agora a liberdade entonteci-a, como se tivesse bebido de um trago um vinho demasiado forte. A ideia de agir por impulso, sem pensar, dava-lhe um prazer intenso: deslizava na água, cada vez mais depressa, sentindo-se louca e rindo com aquelas gargalhadas excessivas, que muitos consideravam escandalosas. Sabia isso mas sempre os ignorara, e não deixara de rir daquele modo, muito seu, vingando-se pelo riso do que a sociedade dizia e pensava dela.
> Agora triunfava contra Lübeck, e as vozes do mundo eram-lhe, mais do que nunca, indiferentes, chamassem-lhe o que quisessem, dissessem o que dissessem daquela estrangeira, mulher do senador, ela não queria saber, faria o que quisesse, rindo e troçando deles, em gargalhadas selvagens[20].

Esta sequência, que integra as quatro páginas iniciais da terceira parte do livro, é uma síntese e uma antecipação da arquitetura e do tom da biografia literária de Júlia Mann que Teolinda Gersão nos apresenta. À medida que

---

[18] *Idem*, p. 34.

[19] *Idem*, p. 80.

[20] *Idem*, p. 81.

acontece a viagem (ficcional) por mar, a instância narradora conta-nos a vida da personagem, ora inequivocamente em focalização interna, ora em focalização omnisciente. Vemos, regularmente, Júlia Mann no itinerário aquático que a levará ao país onde nasceu e para onde o seu pensamento e todos os seus sentidos sempre estiveram voltados. Dentro da água, Júlia rememora, avalia, comenta, *escreve* a sua autobiografia. Os espaços em branco entre as várias frações ou episódios permitem ao leitor perceber mais facilmente a arquitetura do relato, a alternância entre a ficção pura e a referencialidade:

> Dava conta de que a água se tornara entretanto salgada.
> [...]
> Estava feliz, abaixo da superfície do mar. Talvez se tivesse tornado alga, ou peixe, ou qualquer ser aquático. Parecia-lhe que tinha ganhado vontade própria e não se deixava apenas arrastar pela força das correntes, podia escolher uma direcção dos pontos cardeais, como quem escolhe uma estrela – mas não precisava de nadar até à superfície para olhar o céu, nem de orientar-se por estrelas, tinha a certeza de que nadava para sul.
> A luz atravessava no entanto a água e havia imagens que se formavam muito acima dos seus olhos, e eram decerto ilusões de óptica: enrodilhavam-se em círculos, a uma velocidade vertiginosa, que ela não conseguia acompanhar. [...]
> Agora julgava distinguir uma enorme sala iluminada e uma multidão de pessoas em trajos de gala, enquanto um pequeno número de outras, sentadas numa espécie de palco, de vez em quando se levantavam umas após outras, diziam algumas frases e faziam uma pequena vénia, num ritual rigorosamente ensaiado e cumprido[21].

A imagem de Júlia Mann que Teolinda Gersão reconstrói não é a de uma mulher que passa pela História, simples figurante dela. Por mais que a família paterna e toda a sociedade burguesa alemã a tenham querido reduzir ao estereótipo de dona de casa, de mãe e de esposa devota, ela manifestou sempre comportamentos de insubmissão e encontrou espaços de liberdade, tanto físicos e eróticos (era uma mulher bela que suscitava a cobiça dos homens e a inveja das mulheres; teve um filho, Viktor, fora do casamento; gostava da praia de Travemünde) como espirituais (a música, a literatura). O contraste entre a sua infância no Brasil e a sua vida em Lübeck atravessa todo o texto. O mundo infantil é feérico, cheio de vida, livre de paredes e palacetes, "tectos de estuque e soalhos brilhantes"[22], isento, para ela, de preconceitos raciais (a ama negra Ana era para Júlia Mann uma mãe, não uma escrava, e a separação forçada das duas foi um dos muitos momentos trágicos da vida desta mulher). O mundo humano, natural e social que ela encontrou na Alemanha não podia ser mais diferente: ruas escuras, ar pesado, céu cinzento, regras e comporta-

[21] *Idem*, p. 107.

[22] *Idem*, p. 80.

mentos rígidos. O mundo que se lhe revelou à medida que os anos iam passando tornou-se não menos desolador. Casaram-na contra a vontade, separando-a do homem que ela amava e também a amava, olharam-na sempre, inclusive os filhos (exceto Viktor), como uma estranha (por ser de condição, como dizia a sociedade que ela passou a integrar, mestiça: a mãe, brasileira, era filha de um português e de uma indígena); nunca se resignou ao lugar subalterno e de mera troca mercantil destinado à mulher. Sofreu com a consciência que adquiriu da maldade humana, das guerras, da segregação racial, dos efeitos da atração do poder nos indivíduos, nas sociedades e nos países. Viu, impotente, o ódio que separava os filhos Heinrich e Thomas, viu a filha Carla "morta na cama, depois de ter ingerido uma dose letal de cianeto"[23], sentiu a frieza e a distância da sociedade alemã, do marido e do pai. Percebeu que estes podiam agir por amor, porém nunca aceitou ser objeto de tanto mal feito em nome de um bem que não considerava as mais elementares liberdades individuais:

> Fora vendida e comprada para as funções domésticas que desempenhava, mas ela mesma, Júlia, nunca estivera à venda. Os seus sentimentos, desejos, escolhas e direitos, também não.
> E quanto valiam? Nada, absolutamente nada. Nem sequer deveriam existir, e talvez nem existissem, tal como, aparentemente, também ela não existia.
> Para as mulheres alemãs a situação era na verdade a mesma, mas talvez elas não se sentissem tão presas e amordaçadas dentro da sua casa e do seu corpo. Viviam como tinham visto viver as suas avós e bisavós, eram uma corrente sem fim de mulheres suspensas nos quadros a óleo da parede, que se reflectiam nos espelhos entre jarras de flores, como se estivessem mortas.
> Mas Júlia recusava seguir esses modelos[24].

A tudo resistiu Júlia Mann até à sua morte, a todos os preconceitos se opôs de diversas formas, sem nunca deixar de se dedicar à família. O mesmo não se pode dizer nem de Freud, que admitiu as suas muitas fraquezas e o seu egoísmo, nem de Thomas Mann, que não aceitava críticas e viveu quase inteiramente para a obra que o imortalizou (sem lhe garantir felicidade em vida), alheado ou distanciado da casa, dos filhos, da mulher e dos problemas sociais e morais (apesar de se ter envolvido, em certa medida, na vida pública e mundial, como o provam as suas emissões radiofónicas dirigidas ao povo alemão entre 1940 e 1945, publicadas no livro *Discursos contra Hitler. Ouvintes Alemães!*, em 1942 e 1945). Apesar de se confessar culpado por inação, Freud não deixa de permanecer até ao fim um burguês que no exílio pôde viver com conforto e dignidade. Assumiu o papel de vítima e nele se manteve até ao fim. Júlia Mann é quem, numa sociedade e num mundo patriarcais, não só lamenta os grandes erros da humanidade mas também age no concreto, enquanto mulher não-passiva e enquanto mãe. É dela a centralidade no livro de Teolinda Gersão,

[23] *Idem*, p. 137.

[24] *Idem*, pp. 119-120.

e é ela quem mais permanecerá na memória de quem ler *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*. Em termos éticos, uma passagem como esta, que resume o pensamento e os sentimentos autenticamente humanistas de Júlia Mann, corporiza a gramática de vida de quem passou toda a sua existência a contrariar com ações a força do mal político, social e antropológico:

> Oh, Deus, como a vida podia ser insuportável para os mais fracos, nunca mais deveria haver escravos, sofrimento ou maus tratos, era urgente pôr fim a preconceitos de cor de pele, costumes ou cultura, de ser do Norte ou do Sul, abandonar essas ideias doidas de sangue impuro, misturado e mestiço. O mundo estava doente, era preciso salvá-lo da loucura – tudo estava errado e distorcido, as pessoas eram monstros, os países destruíam-se em guerras infindáveis. Não era possível viver num lugar assim[25].

É conhecida a afirmação de Freud: o eu é uma criatura de fronteira. No caso, nas duas partes do livro, trata-se de saber onde começam e acabam Freud e Schnitzler, Thomas Mann e Heinrich Mann, Freud e Thomas Mann. Freud e Thomas Mann identificaram os seus duplos e quiseram eliminá-los, fundir-se neles ou absorvê-los, e é Teolinda Gersão quem nos mostra como toda uma vida pode ser consumida neste processo de ver o eu como outro e vice-versa. Podemos ler "Freud pensando em Thomas Mann em Dezembro de 1938" e "Thomas Mann pensando em Freud em Dezembro de 1930" como diálogos psicanalíticos conduzidos por Teolinda Gersão. Freud é o psicanalista de Thomas Mann e este é psicanalista daquele, mas cada um, no mesmo ato, faz a sua própria psicanálise. Teolinda Gersão torna este processo verosímil porque foi capaz de representar convincentemente a técnica da psicanálise. Estes *pacientes* não se limitam a dizer e a tornar consciente o inconsciente através do discurso: ambos revivem (in)conscientemente o seu mundo recalcado como uma experiência contemporânea relacionada com o psicanalista: é a célebre "transferência" freudiana, a relação hierárquica entre quem está a autoanalisar-se e a ser analisado e o terapeuta. Nesta relação (de transferência) de um sujeito com outro, há descoberta e construção, mais do que rememoração e restauração do passado. Freud e Thomas Mann dizem a sua história e os seus desejos, atuam no seu próprio presente.

Júlia Mann "foi ela própria escritora, e os filhos herdaram dela o talento literário, como Thomas Mann reconheceu"[26]. Teolinda Gersão resgata Júlia Mann do esquecimento, mostra-no-la como sujeito feminino que se construiu a si mesma e acompanha-a ao seu lugar de origem: o Brasil vivo e acolhedor, que é onde ela pertence e onde agora habita. A beleza e a harmonia que esta mulher perseguiu durante toda a sua vida convergem na sublimidade e na

---

[25] *Idem*, pp. 135-136.

[26] Gersão, Teolinda, "O ser humano no divã da literatura", entrevista concedida ao *JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1312, 13 a 26 de janeiro de 2021b, p. 13.

pacificação do final de "O regresso de Júlia Mann a Paraty". Júlia passa o Rio de Janeiro, "nadava agora num mar azul e transparente, entre peixes de muitas cores"[27]. Como num conto de fadas, seguia "como se voasse através da água, avançando mais e mais depressa, até que uma onda se enrolou à sua volta, a levou até à orla de uma praia, e pousou o seu pequeno corpo na areia"[28]. Vale a pena citar extensamente (com cortes), tal é a sublime intensidade dos últimos fragmentos (assinalados e separados por espaços), que narram a chegada de Júlia Mann a Paraty, da lei da morte libertada pelo engenho e pela arte de Teolinda Gersão:

> Sabia que estariam perto as ruas e as casas de Paraty, azuis, amarelas, cor-de-rosa ou brancas, com varandas de ferro forjado, portas de madeira pintadas de azul, e grandes faixas de cor em volta das portas e janelas.
> [...]
> Mas ainda não queria abrir os olhos. Queria deixar-se ficar ali, sem nenhuma pressa, ouvindo a brisa nos ramos das palmeiras e o canto dos pássaros em volta.
>
> Quando finalmente olhasse veria a casa junto à praia, recortada contra o verde brilhante das árvores, a casa estaria lá, com a sua varanda de madeira, de onde se podia ver o mar até ao longe.
> E ela poderia subir os degraus, como sempre descalça, abrir a porta e entrar.
> [...]
>
> A mãe tinha morrido, lembrou-se mais tarde. A mãe tinha morrido. Essa ferida doía muito.
> Mas Ana estava lá, tinha a certeza de que Ana estava lá, e viria sempre abraçá-la, contar-lhe histórias, cantar-lhe cantigas ao ouvido, pentear-lhe com jeito os cabelos, e dizer-lhe que, quando crescesse e fosse mulher, iria ser feliz, imensamente feliz[29].

## Referências Bibliográficas

Gersão, Teolinda, *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, Porto, Porto Editora, 2021a.

Gersão, Teolinda, "O ser humano no divã da literatura", entrevista concedida ao *JL-Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1312, 13 a 26 de janeiro de 2021b, pp. 13-14.

Steiner, George, *No Castelo do Barba Azul. Algumas Notas para a Redefinição do Conceito de Cultura*, tradução de M. Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água, 1992.

[27] Gersão, Teolinda, *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, p. 139.

[28] *Ibidem*.

[29] *Idem*, pp. 139-140.

# "AONDE VIBRA A VOZ" – RESSONÂNCIAS DE RUY BELO NA *INIMIGO RUMOR*

Cristina Firmino Santos*

*Para Paula Morão, com amizade*

Considerando as ressonâncias e cruzamentos de vozes entre poetas portugueses e brasileiros, ou, por outras palavras, a circulação e recepção poéticas, tal não se faz sem atentar nas diferentes condições e circunstâncias que potenciam ou não esse trânsito precário, afetado pela distância, pela escala dos países e por usos diferentes da língua. Nessa medida, é notório, nas décadas de 50 e 60, o interesse mútuo, pautado por correspondência e troca de livros, entre poetas portugueses e brasileiros. No caso concreto de Ruy Belo, Manaíra Aires Athaíde, em *Ruy Belo e o Modernismo Brasileiro – Poesia, Espólio* (2016) explora com eficácia a dimensão e o impacto que a literatura brasileira (em especial a poesia) tiveram na obra do poeta português, muito para além do que era conhecido com os seus dois ensaios sobre Manuel Bandeira[1].

O contraste não podia ser maior com o quase silêncio que vai ocorrer nos anos 70, 80 e 90, como o frisa Ida Alves[2], muito por conta, entre outras coisas, da alteração do regime político e concomitantemente da crise de um ideal de lusofonia e também por um redirecionamento para a Europa devido à adesão à Comunidade Europeia, o qual mobilizou à afirmação cultural portuguesa nesse contexto europeu. Sendo o Brasil um país com dimensão continental, tal propiciou o distanciamento, sem falar de dificuldades linguísticas e editoriais e da relação polémica com o passado colonial a ensombrar por vezes o confronto com a cultura portuguesa. Neste cenário, atravessado de obstáculos e inter-

* Universidade de Évora, Departamento de Linguística e Literaturas, Centro de Estudos em Letras.

[1] Destacaria os dois ensaios sobre Manuel Bandeira "Manuel Bandeira ou como um poeta se faz" e "Manuel Bandeira em verso e prosa" (inseridos posteriormente em *Na Senda da Poesia*, 1969).

[2] Ida Ferreira Alves, "Diálogos e silêncios na poesia portuguesa: décadas de 60 a 90", Revista *Letras*, n.º 59, Curitiba, Editora UFPR, 2003.

mitências, salvaguarda-se, no entanto, o vigor, a persistência e a qualidade dos estudos de literatura portuguesa no Brasil no circuito académico mais restrito que, no espaço de ação possível, tem sido bem dinâmico e instigante.

É nesta sequência que importará indagar o movimento provocado pela publicação da revista brasileira *Inimigo Rumor* que durante três anos (2001 a 2003) e cinco números (11 a 15) teve edição dupla no Brasil e em Portugal (aí com a coedição de Osvaldo Silvestre), graças à parceria da 7Letras com as editoras portuguesas Livros Cotovia e Angelus Novus. Antes de me deter no número 15 da *Inimigo Rumor*, com um dossier dedicado a Ruy Belo, e em concreto em dois poemas, o de Ruy Belo e o de Marcos Siscar aí incluídos, importará atentar nesta edição, no início do século 21 e num contexto facilitado pela interação por via digital. Com efeito, foi muito importante a criação da revista eletrónica portuguesa *Ciberkiosk* (surgida em 1998 e extinta em 2002), dirigida por Osvaldo Silvestre e Pedro Serra, para desencadear vínculos com poetas e críticos brasileiros (sobretudo cariocas e paulistas) envolvidos na *Inimigo Rumor* e consequentemente as relações proporcionam a cooperação na publicação luso-brasileira. Em conformidade, Luciana di Leone, analisando a edição e escrita da poesia contemporânea na era digital, interpreta esta conjuntura sob a ótica da "afetividade" e da afinidade, reportando-se, com a metáfora da "rede", à "forma reticular dos intercâmbios entre poetas"[3] de países distantes geográfica ou culturalmente, e de núcleos que, associados a pequenas editoras, dirigem coleções de outro modo inimagináveis. Sobretudo, nenhum destes lugares de encontro se tornou fortuito devido às publicações nos anos seguintes, decorrentes deste contacto entre críticos e poetas e poetas-críticos. Como recordam Marília Garcia e Valeska de Aguirre, a Editora 7Letras, que começa a publicar em 1997 a *Inimigo Rumor*, tem também um papel importante para os jovens poetas desde o seu início ao publicar, no começo dos anos 90, "poetas novíssimos em um momento em que o mercado editorial para a poesia no Brasil era muito restrito"[4].

Com efeito, sem preocupação de exaustividade, notarei, a título de exemplo, que é justamente a 7Letras a editar, dez anos mais tarde, a obra completa de Ruy Belo sob a coordenação de Manoel Ricardo de Lima, que convida os prefaciadores[5] (na sua maioria poetas críticos) dos nove volumes. Também é de salientar nestes o seu perfil aberto seja em termos geográficos seja na amplitude das áreas de estudo (fora do âmbito estrito da literatura portuguesa, em muitos casos). O mais singular e raro na cena cultural brasileira é nessa

---

[3] Luciana di Leone, *Poesia e Escolhas Afetivas: Edição e Escrita de Poesia*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2014, p. 100.

[4] Valeska Aguirre e Marília Garcia (org. e apres.), *A Poesia Andando: Treze Poetas no Brasil*, Lisboa, Cotovia (Coleção de Poesia Inimigo Rumor), 2008, p. 11.

[5] Além do próprio Manoel Ricardo de Lima, Júlia Studart, Carlos Augusto Lima, Annita Costa Malufe, Leonardo Gandolfi, Guilherme Gontijo e Eduardo Jorge, Eduardo Sterzi e Tarso de Melo.

ocasião, no entanto, a edição integral (e não a antologia), no Brasil, de um autor português contemporâneo.

Por sua vez, a Livros Cotovia, pela intervenção de Osvaldo Silvestre e Abel Barros Baptista editará, entre outros, poetas como Francisco Alvim, Nuno Ramos, Carlito de Azevedo, ou a antologia (2008) *A Poesia Andando: Treze Poetas no Brasil* organizada por Marília Garcia e Valeska de Aguirre. A mesma editora publica também a importante coleção "Breve Curso de Literatura Brasileira", dirigida por Abel Barros Baptista, com um total de dezasseis volumes. Fica percetível, segundo julgo, a frutuosa interação proporcionada por uma "rede" de relações, aqui só parcialmente delineada, que suscitou dos dois lados do Atlântico iniciativas editoriais com repercussão decisiva para reavivar formas de interlocução luso-brasileira.

Estando em foco a recepção poética, valerá refletir sobre a força propulsora da revista em causa. Assim, Maria Lúcia de Barros Camargo, ao apreciar o papel de revistas como a *Inimigo Rumor* (entre outras) na dinâmica e heterogénea cena poética recente no Brasil, sublinha:

> Trata-se (...) de ampliar o valor da poesia não através da afirmação de valores estéticos em si mesmos, mas da ampliação das possibilidades de elocução, pela ampliação das escolhas num reportório diversificado. É claro que o desejo de ampliação pressupõe uma cena restritiva à qual se contrapor[6].

Na ótica da autora, a revista responde a um cenário intrincado em que urge contrariar a exiguidade e os limites, usar a crise da contemporaneidade como motor de busca face à insatisfação ou impasse com que a poesia contemporânea se vê confrontada, mas resistindo à tentação de oferecer soluções fáceis.

No caso concreto da recepção de Ruy Belo no Brasil, a *Inimigo Rumor* n.º 15, por ser uma importante vitrine para um público bem mais amplo, teve certo impacto[7]. O dossier dedicado a Ruy Belo, por ocasião dos seus 25 anos de morte e 70 de nascimento, mobilizou não só ensaístas, mas também uma série alargada de poetas portugueses e brasileiros convidados a realizar uma releitura criativa de poemas do poeta português (de entre um bestiário de sete poemas seus aí incluídos[8]). Com efeito, esta interação constituiu uma aproxi-

---

[6] Maria Lúcia de Barros Camargo, "Dos poetas e/em suas revistas", in *Subjetividades em Devir. Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea*, Pedrosa, Celia, e Alves, Ida (orgs.), Rio de Janeiro, 7letras, 2008, p. 229.

[7] Devo a sugestão deste estudo a Celia Pedrosa que me orientou numa pesquisa de pós-doutoramento na Universidade Federal Fluminense em 2015. Posteriormente, Celia Pedrosa publicou também o ensaio "Poesia Andando" (cf. Referências Bibliográficas) em que aborda a apropriação da poesia de Ruy Belo pela poesia de Heitor Ferraz também considerando a reapropriação criativa incluída na *Inimigo Rumor* 15.

[8] Foram incluídos os seguintes poemas de Ruy Belo: "Requiem por um Cão", "Requiem por um Bicho", "Algumas proposições com pássaros e árvores que o poeta remata com uma referência ao coração", "Gaivota I e II", "Nau dos Corvos", "O Urugalo" e "Os Galos". Neste conjunto destacam-se as aves que ocorrem também em muitos outros poemas da sua obra.

mação decisiva para alguns dos poetas brasileiros que aceitaram o desafio e passaram a conhecer Ruy Belo, ao mesmo tempo que, para o público português, se apresentavam textos de escritores brasileiros praticamente desconhecidos em Portugal.

Pretendo, de seguida, ao focar-me numa dupla de poemas incluída no já referido número 15 da *Inimigo Rumor* – o do poema "Os Galos" de Ruy Belo (do livro *Transporte no Tempo* de 1973) e o do poema em prosa "Galo" de Marcos Siscar (sem esquecer os espectros de Gullar e de João Cabral que a imagem do "galo" inevitavelmente convoca) –, explorar os interstícios de diálogo poético e o modo como o tempo presente surge como condição e ameaça o poeta.

Com efeito, em ambos os poemas, o galo figura a relação tensa de quem escreve com a sua "voz", as suas projeções e o mundo. Ora, tendo como pano de fundo um lugar cada vez mais hostil para a poesia no mundo contemporâneo, vale a pena, sem sair do âmbito da ornitologia, a breve comparação com "Albatroz" de Baudelaire, possível antecedente poético dos poemas visados, em que a dramatização da solidão e do desconforto do poeta face à comunidade são manifestas. No caso do poema baudelairiano, a perda da aura do poeta retoma-se na queda do albatroz, ave rara, majestosa e errante que, caída dos céus, passa a estar confinada ao círculo dos marinheiros suscitando, ao invés da anterior admiração dos marinheiros, a sua chacota perante o andar desajustado do albatroz limitado pelas suas asas de tamanho excessivo. Na sequência da expressiva disforia da ave sobre si mesma, a investigadora Ana Chiara, refletindo sobre um outro poema de Baudelaire – "Cisne" – lê-a, considerando uma constelação de outros poemas com aves de poetas contemporâneos, como "sintoma de um mal estar, de uma deformidade no regime de linguagem, condição permanente de exílio existencial e linguístico"[9] que afeta os poetas assim projetados em múltiplos desdobramentos.

Distintamente do albatroz ou mesmo do cisne, o prosaico galo é um animal do quotidiano, incapaz de voar, algo anacrónico e selvagem na paisagem urbana, tal como precária ou deslocada se configura a poesia contemporânea quando enquadrada numa lógica feroz de mercado ou, convocando Ruy Belo, "num tempo detergente que nos lava que nos leva quanto tínhamos de gente"[10]. É, então, nos dois poetas em causa, a perspetiva de quem "pisa o chão", ou seja, de quem não retira a poesia do seu estar no mundo, mas, em simultâneo, problematiza esse seu lugar excêntrico e a condição tardia do poeta no seu tempo.

A diferença conjuntural entre os dois poetas (trinta anos – 1973-2003 – sepa-

[9] Ana Cristina de Rezende Chiara, "Do Cisne ao Pathos: Um Pacto?" *in II Seminário Internacional dos Grupos de Pesquisa Bioescritas Biopoéticas: Corpo, Memória & Metamorfose*, Unirio, 2016. https://www.academia.edu/34253539/DO_CISNE_AO_PATHOS_UM_PACTO (consulta: 20 julho 2021)

[10] Ruy Belo, *Todos os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 320.

ram os dois poemas) não os desvincula a ambos da "crise do espaço literário"[11]. Ruy Belo situa-se mesmo num contexto da fragilização dos valores idealmente tomados como modernos que vem acentuar, a partir da década de setenta, ainda mais a conjuntura de incerteza e dúvida pelo esvaziamento dos mecanismos de legitimação, favorecendo a emergência, como refere Celia Pedrosa, das "categorias de pluralidade e mediania, isso se vinculando à fragilização de tradicionais cronótopos identitários modernos como o nacional e o universal e de seu principal motor histórico, a ideia progressista e/ou revolucionária de inovação"[12]. Nesse viés, Osvaldo Silvestre reconhece na obra de Ruy Belo "uma das mais convincentes evidências do esgotamento dos imperativos do modernismo"[13], ao assinalar no poema "a disparidade dos seus motivos e referências e a permanente deslocação do seu horizonte de sentido, propondo-se como forma distendida, se não lassa"[14]. Assim, à autonomia do literário e ao apuramento linguístico-formal compaginável com formas poéticas breves, Ruy Belo irá contrapor com frequência o poema longo (ou muito longo), e a abertura de fissuras convocando para o interior dos seus versos uma ampla gama de autores e géneros, ou endereçando-se a sucessivos e díspares interlocutores, num pendor digressivo e narrativo pronunciados. Também desta heterogeneidade porosa da poesia beliana advirá eventualmente a potência de expansão que este autor continuou a ter para sucessivas gerações de poetas portugueses – de Manuel António Pina a Pedro Mexia, Rosa Oliveira ou Tatiana Faia (entre outros).

Também, ao invés do burilamento liminar, poderemos falar antes, nos poetas em causa, e convocando Annita C. Malufe a propósito da poesia de Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar, de "liberar o movimento da língua, colocá-la novamente em ação, em nascimento e capaz de abalar e afetar"[15]. Em sintonia com esta perspetiva, Ruy Belo, repudiando o enquistamento da linguagem, propõe a poesia como palavra em constante "devir":

> É uma palavra que continuamente se faz, que é devir. Está ali, mas está para um sentimento sobre o qual ela se levanta. Vive porque em cada momento a recriam. Sempre que um poeta, ao criar hoje um verso, purifica uma palavra, rompe as relações estáticas, de vizinhança, que ela mantinha especialmente com um conceito e fá-la consistir toda numa relação. É toda ela emo-

[11] Título justamente de um dos ensaios de Ruy Belo incluído *Na Senda da Poesia* (1969), assim como um outro também na mesma direção – "Atentados contra a criação artística".

[12] Pedrosa, Celia, "Poesia contemporânea: crise, mediania, transitividade (uma poética do comum)", in *Subjetividades em Devir. Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea*, Celia Pedrosa, Ida Alves (orgs.), Rio de Janeiro, 7letras, 2008, p. 41.

[13] Silvestre, Osvaldo, "Introdução", *Obra Poética de Ruy Belo – Boca Bilingue*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, p. 7.

[14] *Idem*, p. 10.

[15] Malufe, Annita Costa, *Poéticas da Imanência. Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*, Rio de Janeiro, 7Letras/Fapesp, 2011, p. 62.

> ção criadora. Está-o sendo continuamente. Sobre ela não pode conceito algum poisar a cabeça[16].

Nesta abertura e exigência de recriação, Maurício Salles de Vasconcelos sublinha que "O poema não se conclui como peça de artesania recorrente ao horizonte cerrado do livro, mas se articula como ato indissociável de experimentação da escrita entre signos e linguagens em formação"[17], e o poema "Galos" reitera esse ímpeto desestabilizador como se torna notório neste excerto do poema:

> (...) já os galos que são o símbolo da voz
> que abre e logo quebra numa abóbada de ânfora
> moem os nós da voz na fímbria da manhã
> A esta hora de equilíbrio luminar
> os galos são os rígidos e estritos observantes
> do ritual restrito da destruição
> quando de crista erguida uns aos outros passam
> a vida única vítima afinal a imolar (...)

A ênfase na voz reitera a fala como acontecimento, com duração, intensidade e consequências. Não será, então, de estranhar a dimensão performativa de muitos poemas (sobretudo a partir do livro *Transporte no Tempo*). Nesse sentido, o jogo sucessivo de rimas internas, de assonâncias e de aliterações, constitui um cerrado eco de sons a impor a materialidade verbal ostensivamente (que Siscar recupera no seu poema em prosa, como adiante se verá). No entanto, o fulgor delicado da voz, longe de constituir um momento apaziguador, inscreve em simultâneo a perda: "voz/ que abre e logo quebra numa abóbada de ânfora". De tal modo que a escrita se constitui também aqui como lugar da experiência vital mais intensa e arriscada.

O poema "Os galos" ganha em ser aproximado de um outro, "Cantam na catedral", onde também como aqui a voz (dos cantores) ativa a consciência do sujeito como figura em movimento e em desconforto: "Cantam na catedral ao fim do dia/ Sou uma posição ameaçada/ E nada nos meus gestos concilia/ o fim do dia com a madrugada"[18]. A "posição ameaçada" percutida de tantos modos e intensidades na sua poesia advém de "estar habitado pelo fora, ou escrever como processo de experiência de desabrigo subjetivo"[19]. Esta abertura e exposição ao fora, não só remete para a porosidade da poesia a outras vozes,

---

[16] *Na Senda da Poesia*, Lisboa, União Gráfica, 1969, p. 98.

[17] Maurício Salles Vasconcelos, *Espiral Terra – Poéticas Contemporâneas de Língua Portuguesa*, São Paulo, Annablume, 2013, p. 11.

[18] Ruy Belo, *Todos os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 235.

[19] Ana Kiffer, "A escrita e o fora de si" in *Expansões Contemporâneas. Literatura e outras Formas*, Ana Kiffer e Florencia Garramuño (org.), Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014, p. 53.

a que já fiz referência, como se traduz num eu em tensão com a mudança, a mutabilidade que encontra na transição entre o fim do dia e o nascer do novo dia, um momento torturante, e no confronto com as "aves feitas de tempo"[20] o emblema exponenciado de uma fugacidade voraz.

Ao assumir "a luta corpo a corpo contra cada coisa"[21], o sujeito constitui-se no deslocamento para fora de si que não conforma uma fuga alienante, mas uma mútua reconfiguração – o que motiva o conflito acaba por ser também presa reiterada do desdobramento subjetivo se pensarmos nos lugares familiares desta poesia. Assim, face à voz ou como espectador dela, o sujeito vulnerável que ouve o canto matutino apreende ("e sei agora") a contingência e precariedade do canto, do mundo e de si mesmo, como sublinhado pelo doloroso lamento com que o poema remata – "Ó galos ó manhã ó vida ó nada" – em que a contaminação metafórica ganha a cada passo maior amplitude.

Neste jogo de potenciais afinidades, merece atenção a releitura criativa que Marcos Siscar faz dos poemas "Os galos" e "Urogalo" de Ruy Belo.

Vejamos o início do poema em prosa[22]:

> Galo
> Como não dizer? Selvagem, quase mudo, e já uma compulsão/ órfica o denuncia. Como dar forma àquilo que rabisca? Conver-/tido em bicho, cisca, com os olhos fundos no chão, nervoso,/ interessado pelo resto, fosco, pelo precioso corisco. O que se/ promete na voz projetada por sulcos de ronco? A matéria sonha-/ da mais tarde se devolve em ondas de vômito. Triste não se diria,/ nem compulsivo. A atenção dividida, um olho, depois o outro,/ alternadamente de divisa. Os olhos arredondam-se em círculos/ concêntricos. O pescoço progride, por solavancos, teatro/ involuntário da serpente. Não é bicho de mato, nem bicho de/ monte. É cria de terreno que de repente irrompe, estranho, den-/tro de casa, e espia. Caminha como cria de si mesmo. (...)

O poema de Siscar acentua uma visão deflacionada do poeta (e da poesia) pela interposta figura do galo, numa perspetiva pós-utópica, como o discurso é ele próprio contagiado pela incerteza e indagação que caracteriza o "galo", como se este encenasse os impasses do que é dito. Com efeito, tal como o pescoço do galináceo também o poema em prosa "progride, por solavancos" já que avança com frases sincopadas (curtas, de fim abrupto) e é ciclicamente marcado por perguntas (num total de seis, sendo que a primeira reaparece no final) com réplica em formas dubitativas, de dupla negação, sucessivas alternativas ou até enumerações. O "saber-se em círculo", preso no circuito de palavras e sons, é, então, uma experiência inescapável para o leitor do poema pela

---

[20] Poema "Nau dos Corvos" de Ruy Belo, também inserido em AAVV, *Inimigo Rumor*, n.º 15, Lisboa/ Rio de Janeiro, Cotovia/ 7 Letras, 2003, p. 92.

[21] Belo, Ruy, *Todos os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 543.

[22] AAVV, *Inimigo Rumor*, n.º 15, Lisboa/ Rio de Janeiro, Cotovia/ 7 Letras, 2003, p. 25.

recorrência de sons (em rima interna, assonância, aliteração) e de palavras que se repetem ("resto", "apenas", "risco"), recombinam ("O bicho do outro é o grito. O grito do bicho é outro. O bicho é o grito do outro") ou criam derivações (cf. "apenas, penas" ou "vário, ele desviaria"), exigindo insistência, retorno, e o esforço de percecionar a gaguez da língua, recuperando a expressão de Annita Malufe.

Com as consecutivas perguntas, Marcos Siscar parece mimar as interrogações do intérprete trivial ou os impasses da própria escrita, preocupado com a "forma" por trás do "rabisco", com "o que promete" a literatura ou a diluição da estranheza ou imprevisibilidade que a escrita enquanto bicho (na formulação de Derrida) pode guardar. Responder taxativamente a estas perguntas implicaria encaixar numa leitura programada de que a poética de Siscar consistentemente se esforça por escapar e por negar. Como afirma em *Poesia e Crise*:

> É por instalar o veneno da suspeita (para usar figuras de Sebastião Uchoa Leite), é por instigar o 'mal-entendido', e não por definir caminhos, que a poesia faz alguma diferença. Não é por antever ou por apontar aquilo que falta, mas por transformar-se no terreno ou no interregno dessa falta.[23]

Por tudo isto, o galo configura-se de forma dilemática e tensa: "selvagem" e com "compulsão órfica", "entre a "forma" e o "rabisco", ou entre "resto" e o "precioso corisco", já a sua voz "promete" mas é "um ronco", dividido entre a "matéria sonhada" e os "vómitos". Se tal balanceamento relativiza e desconstrói cada um dos polos, instabilizando qualquer suporte referencial, também o jogo de forças interno leva a encenar a interioridade na figura oscilante do galo que, se revela a inconstância crítica, também se torna motivo de convivência. O desdobramento subjetivo atinge aqui um modo auto-irónico já que, por via da homofonia (tão típica deste poeta), o apelido – Siscar – se sobrepõe ao verbo que caracteriza a ação do galo – "ciscar", i.e., apanhar restos e que também faz sentido para esta poética, atraída por minúcias: "Do sossego ou da procura, apenas o resto fica".

Enquanto, no poema de Ruy Belo, os galos, "tenores sapientes" são motivo de admiração e nostalgia pelo sujeito que deles se aproxima e distancia, ou no poema "Urogalo" há mesmo um heroísmo sacrificial em que a vida se consuma na medida em que se consome, tal não é de todo o caso no poema de Marcos Siscar. No solitário e vacilante galo de Siscar parece perfilar-se o espectro de um outro galo, o do poema "Galo, galo" de Ferreira Gullar (do livro *Luta Corporal*, 1954) que se cruza com este, tendo em comum o caricato, a ambivalência e o fechamento no círculo. Tal como no poema metapoético de Ferreira Gullar, é a dificuldade de chegar ao outro que é exponenciada, note-se a parte final do poema:

---

[23] Marcos Siscar, *Poesia e Crise*, Campinas, Ed. Unicamp, 2010, p. 116.

> Inútil, malhado, carijó, perseguin-/ do o risco de um outro. Não se tece sozinho uma manhã. Mas/ difícil é o dia em que estaremos juntos. Como converter-se no / bicho do outro? O bicho do outro é o grito. O grito do bicho é/ outro. O bicho é o grito do outro. O cantar já distante, mal chega,/ se desfia. É madrugada e a cidade coze o seu tecido translúcido./ Sozinho e vário, ele desvaria. Liberdade é isso? Pela terceira vez/ se cala. Como não dizer? Isso, ele engole o dia. E finalmente se/ converte em crista, apenas, uma flor de ornamento.

Esta passagem oferece a convocação e diferenciação de Siscar face ao poema de Cabral de Melo Neto "Tecendo a manhã" (*Educação pela Pedra*, 1965), no qual se mostra a urdidura do poema com a manhã a ser tecida em gradação pelos "fios de sol" dos "gritos dos galos", e, muito importante, com a múltipla e consertada conjugação coletiva − "entre todos os galos" projetando a construção de uma poesia visando o leitor. Ao contrário, Siscar suspeita desta certeza cabralina da interação com o outro[24] mas, muito importante, não deixa de pensar a literatura "perseguindo o risco do outro", nessa provocação e apelo, sem garantia prévia, como afirma o próprio Marcos Siscar num ensaio sobre Ana C. Cesar, auto-revelador da sua poética:

> Desse modo, falar é sempre arriscar-se na contramão, no sentido de colocar-se diretamente na direção ou na destinação de um outro. E o risco do poema é o risco do imprevisível desse choque, da decepção, em que o fechamento do desastre, seu violento acontecimento, tem, no entanto, a chance de aproximar-se de uma possível alegria, da abertura de uma brecha[25].

Podendo repensar em conjunto o procedimento de endereçamento da poesia de Ruy Belo e de Marcos Siscar, já sublinhado respetivamente por Manuel Gusmão e Celia Pedrosa[26], com a convocação de destinatários que são, de forma ambivalente, presentes e ausentes, aproximados e distantes, podemos ler nesse repetido apelo uma vontade de interlocução que, longe da ingenuidade ou da ilusão comunicacional, expõe o desejo de que a voz vibre e, em simultâ-

---

[24] Masé Lemos sublinha e desenvolve o contraste entre o projeto social (e político) envolvido na poética cabralina e, na poesia de Marcos Siscar, a necessidade de, sem abdicar do rigor, incluir a intermitente tensão entre "fluxo e contenção". Cf. Masé Lemos, "Marcos Siscar e a vingança da poesia", in *Marcos Siscar*, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2011, pp. 45-47.

[25] Marcos Siscar, "Ana C. aos Pés da Letra", *Experiencia, Cuerpo y Subjetividades: Nuevas Reflexiones*, Mario Cámara, Lucía Tennina e Luciana di Leone (org.), Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2011, p. 9.

[26] Celia Pedrosa, no ensaio "Poesia, crítica, endereçamento", explora este procedimento na poesia de Marcos Siscar, e Manuel Gusmão reporta-se à poesia de Ruy Belo salientando que, ao escapar da "oposição entre fingimento e testemunho [n]o espaço assim aberto, ela é dedicação e dedicatória inúmera, solidão, encontro e despedida". Gusmão, Manuel, "Aprender a poesia com Ruy Belo" in AAVV, *Inimigo Rumor*, n.º 15, Lisboa/ Rio de Janeiro, Cotovia/ 7 Letras, 2003, p. 55.

neo, a consciência da escrita também como diferimento, posteridade e intempestividade.

Em suma, a apropriação poética de Siscar em relação ao poema de Ruy Belo, quando pensada no âmbito de uma crise constitutiva da poesia a partir da modernidade, oferece nuances relevantes a ter em conta. No poema do poeta português é preponderante a dimensão temporal e, através do desdobramento subjetivo, assistimos ao confronto entre a voz dos galos e o "eu" que deles (e de si, dada a autorreflexividade patente) se faz espetador e se deixar afetar por nela (voz) inferir a premonição da morte e a sua condição de homem tardio que de modo elegíaco manifesta a impotência sobre a vida e sobre a poesia. Já a apropriação e auto-revisão poética de Siscar passa pela desdramatização da relação com o presente. Nesse sentido, o distanciamento subjetivo faz-se notar por um narrador que se reporta ao galo na terceira pessoa e sobre ele tece conjeturas e interrogações. O poema constrói uma cena de movimentos, cores, som que dá a ver uma sequência de sobressaltos, hesitações e contradições que convivem com o dizer poético. O oscilante galo recusa o papel altivo ou outros modelos prévios: se o galo bíblico canta três vezes para anunciar a traição de Pedro, este "Pela terceira vez se cala"; enquanto os galos de Cabral de Melo Neto tecem a manhã, "ele engole o dia". É justamente pelo silêncio e pela redução (à "crista" e à mera "flor de ornamento") que o poema se interrompe.

Finalmente, esta deriva crítica e de crise ganha em ser complementada com a reflexão de Marcos Siscar enquanto arguto ensaísta sobre a dita crise da poesia contemporânea que, longe de ser equacionada como fruto de circunstâncias empíricas eventuais, é tomada como constitutiva e potencial da poesia desde a modernidade:

> A vitimização do poeta como tom dominante tem servido, ao longo do tempo, não exatamente para assentar o fato sociológico de sua condição marginal, mas frequentemente, e indiretamente, como modo de instituir um lugar distinto para a poesia: um lugar crítico, de paradoxal resistência. Não é difícil perceber que existe uma convivência difícil e problemática entre aquilo que se aponta como decadência cultural da poesia e sua potência mais brilhante e decisiva. Essa potência não se realiza plenamente pelo simples movimento de oposição à tecnologia social dos números, mas pela ambivalência do discurso da crise, ou seja, por um certo modo de explicitar o paradoxo, de refundar um outro tipo de uso da palavra, de experimentar a dupla condição (de artífice e vítima) do tempo presente.[27]

Nesta formulação, a crise é conceptualizada não só enquanto tópico e condição na poesia e da poesia, como também injunção do Outro, e ainda enquanto dispositivo de diferenciação e de réplica da poesia contemporânea face ao presente. Ao mesmo tempo, a potencialidade de incorporar os impasses, os restos, na poesia persiste como forma de assumir uma postura crítica face aos mecanismos de poder e de certezas absolutas.

---

[27] Siscar, Marcos, *Poesia e Crise*, Campinas, Ed. Unicamp, 2010, pp. 32-33.

## Referências Bibliográficas


AAVV, *Inimigo Rumor*, n.º 15, Lisboa/ Rio de Janeiro, Cotovia/ 7 Letras, 2003.

Aguirre, Valeska e Garcia, Marília (org. e apres.), *A Poesia Andando: Treze Poetas no Brasil*, Lisboa, Cotovia (Coleção de Poesia Inimigo Rumor), 2008.

Alves, Ida Ferreira, "Diálogos e Silêncios na Poesia Portuguesa: décadas de 60 a 90", Revista *Letras*, n.º 59, Curitiba, Editora UFPR, 2003.

Athaíde, Manaíra Aires, *Ruy Belo e o Modernismo Brasileiro – Poesia, Espólio*, Coimbra, Universidade de Coimbra (Dissertação de Doutoramento), 2016.

Belo, Ruy, *Todos os Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

Chiara, Ana Cristina de Rezende, "Do Cisne ao Pathos: Um Pacto?" *in II Seminário Internacional dos Grupos de Pesquisa Bioescritas Biopoéticas: Corpo, Memória & Metamorfose*, Unirio, 2016. <https://www.academia.edu/34253539/DO_CISNE_AO_PATHOS_UM_PACTO> (consulta: 20 julho 2021).

Camargo, Maria Lúcia de Barros, "Dos poetas e/em suas revistas", in *Subjetividades em Devir. Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea*, Pedrosa, Celia, e Alves, Ida (orgs.), Rio de Janeiro, 7letras, 2008.

Gusmão, Manuel, "Aprender a Poesia com Ruy Belo" in AAVV, *Inimigo Rumor*, n.º 15, Lisboa/ Rio de Janeiro, Cotovia/ 7 Letras, 2003.

Lemos, Masé, "Marcos Siscar e a vingança da poesia", in *Marcos Siscar*, org. Masé Lemos, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2011.

Leone, Luciana di, *Poesia e Escolhas Afetivas: Edição e Escrita de Poesia*, Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2014.

Malufe, Annita Costa, *Poéticas da Imanência. Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*, Rio de Janeiro, 7Letras/Fapesp, 2011.

Kiffer, Ana, "A Escrita e o Fora de Si" in *Expansões Contemporâneas. Literatura e Outras Formas*, Kiffer, Ana, e Garramuño, Florencia (org.), Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

Pedrosa, Celia, "Poesia contemporânea: crise, mediania, transitividade (uma poética do comum)", in *Subjetividades em Devir. Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea*, Pedrosa, Celia, Alves, Ida (orgs.), Rio de Janeiro, 7letras, 2008.

Pedrosa, Celia, "Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão" in *Poesia e Crítica de Poesia no Brasil e em Portugal: Problemas e Tensões*, Pedrosa, Celia, e Alves, Ida, e Júdice, Nuno (orgs), Rio de Janeiro, 7letras, 2014.

Pedrosa, Celia, "Poesia, crítica, endereçamento", in *Expansões Contemporâneas. Literatura e Outras Formas*, Kiffer, Ana, e Garramuño, Florencia (org.), Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

Pedrosa, Celia, "A Poesia Andando", *Terceira Margem*, v.21, n.º 35, UFRJ, 2017.

Silvestre, Osvaldo, "Introdução", *Obra Poética de Ruy Belo – Boca Bilingue*, Lisboa, Editorial Presença, 1997.

Siscar, Marcos, *Poesia e Crise*, Campinas, Ed. Unicamp, 2010.

Siscar, Marcos, "Ana C. aos Pés da Letra", *Experiencia, Cuerpo y Subjetividades: Nuevas Reflexiones*, Mario Cámara, Lucía Tennina e Luciana di Leone (org.), Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2011.

Vasconcelos, Maurício Salles, *Espiral Terra – Poéticas Contemporâneas de Língua Portuguesa*, São Paulo, Annablume, 2013.

# DA LIQUIDEZ DOS GÉNEROS: RETRATO, PAISAGEM, ECORRETRATO

Eunice Ribeiro*

## Corpo, espaço, clima

Ao lado de uma tendência massificada para a exposição e a teatralização autorrepresentativas que se tem traduzido na proliferação pública de retratos e *selfies* através dos mais recentes canais digitais e redes sociais, o nosso século tem vindo a testemunhar uma inclinação inversa para o enfraquecimento do pensamento sobre a individualidade. A este paradigma, indissociável de uma política liberal de raiz iluminista que investiu fortemente nos valores do singular e do privado, contrapõe-se uma orientação muito recente para o coletivo e para o global que, no âmbito da representação artística, projeta centrifugamente a noção do *eu*, fazendo-a convergir com sintomática frequência num *eu-multidão*[1] ou num *corpo-cosmos*[2].

Conjugadas com uma reconhecida "*pressão* contemporânea em torno da corporeidade", à qual me referi numa anterior reflexão acerca do deslocamento epistemológico manifestado pelas práticas retratísticas mais recentes em múltiplas linguagens e *media*[3], as várias crises ambientais contemporâneas não

* Universidade do Minho, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas/ Centro de Estudos Humanísticos.

O presente texto retoma, em versão revista e traduzida para o português, o ensaio da nossa autoria, publicado originalmente em língua espanhola, "Retrato y paisaje: De las poéticas especulares al pensamiento ecológico", *in* Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (coords.), *El Retrato Literario en el Mundo Hispánico II (Siglos XIX-XXI)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 323-341.

[1] José Gil, "A arte do retrato", *in «Sem Título». Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, pp. 15-67.

[2] Michel Collot, *Le Corps Cosmos*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2008.

[3] Cf. Eunice Ribeiro, "Los nuevos retratos: proyectos identitarios y cartografías de la representación en el siglo XXI", *in* Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (coords.), *El Retrato Literario en el Mundo Hispánico (Siglos XIX-XXI)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 331-359.

são, com certeza, alheias a esta renovada orientação para as identidades desindividualizadas e interrelacionais que à ideia do 'corpo próprio' tendem a preferir a de 'corpo comum', situando os sujeitos na sua relação cambiante com a história, com o mundo e com a comunidade. Interpelando a humanidade coletivamente e fortalecendo uma consciência ecológica em que cada ser humano deixa de pensar-se como exterior e estrangeiro ao meio que o cerca, os desastres ambientais do nosso tempo acordam em nós a consciência primitiva de sermos puro acaso da vida, seres da terra que com ela partilham a mesma matéria, o mesmo espaço. Entre natureza e cultura estabelece-se já não uma competição, mas um limiar de coexistência onde o corpo individual e o corpo cultural se fundem com o corpo do planeta:

> Les effets du changement climatique se présentent à nous sous une forme 'Unheimlich', d'inquiétante étrangeté, parce qu'ils ne sont pas uniquement imputables à la nature, mais témoignent plutôt d'un éffondrement de la frontière entre culture et nature, entre ce qui est propre à l'homme et ce qui se situe en dehors de lui[4].

Uma nova ontologia do humano, mais 'impura', mais dada a contaminações e hibridações, decorre deste descentramento antropológico com inevitáveis consequências para os regimes de representação, para as formas retratísticas e para o próprio recorte conceptual do retrato enquanto género artístico.

Recuperando para o pensamento contemporâneo do retrato a tese leibniziana sobre as 'pequenas perceções', compondo atmosferas instáveis onde se pressentem conformações larvares que se encaminham para a fixação de uma forma ou de um *clima*, José Gil[5] pondera inovadoramente as articulações entre a organização do espaço pictural e as condições de subjetivação do retratado. Enquanto, no retrato tradicional, o conjunto de símbolos, mitos, alegorias e a própria organização do espaço pictórico em torno do modelo procuravam induzir um certo tipo de subjetividade e orientar a leitura da imagem do retratado, na pintura moderna a frequente articulação entre rosto e paisagem conduz-nos a uma nova epistemologia processual em que um e outra se entendem em contínuo fluxo e mutação.

O desvanecimento progressivo das formas atingido pela pintura impressionista, que destruiu o efeito mimético e, com ele, a unidade macroscópica do objeto visível, tinha já colocado, em finais do século XIX, a questão da verdade do referente pelo viés da instabilização dos limites, cada vez mais fluidos, entre o rosto e o próprio movimento da atmosfera em que esse rosto participa: entre forma e força. Ao ponto de a singularidade de cada um se desvanecer por inteiro em prol de um *continuum* da matéria, renovando-se desta feita antigas

---

[4] Chiara Mengozzi, "Au seuil d'un autre monde: réchauffement climatique et formes littéraires", *in* Cristina Álvares, Ana Lúcia Curado e Sérgio Guimarães de Sousa (eds.), *Humain, Posthumain*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2020, p. 55.

[5] José Gil, *op. cit.*

conceções atomistas sobre o universo ou, recuando ainda mais, as de certas filosofias primitivas e tribais sobre as metamorfoses da carne no esquema orgânico da natureza que o poeta Herberto Helder recordou na sua história afro-carnívora acerca de "uma tribo que sepultava os seus mortos no côncavo de grandes árvores"[6]. Do ponto de vista da representação artística nos dois últimos séculos, esta indistinção dos referentes, fruto de um descentramento e de uma deriva das próprias noções de sujeito e de identidade, traz como resultados a ambiguização das fronteiras entre os géneros específicos do retrato e da paisagem, convertidos ambos ao estatuto geral de imagem, uma imagem que se entende agora menos como reflexo, do que como invenção metapictural:

> [...] a contaminação total do corpo e do rosto pela paisagem – como nas *Baigneuses* de Cézanne, depois em Seurat, Bonnard e tantos outros – e da paisagem pelo rosto – como em certos auto-retratos de Van Gogh, ou no retrato de *Daniel-Henry Kahnweiller*, de Picasso –, vão contribuir para que um gesto apenas, num ou noutro elemento (rosto e paisagem), chegue para que a pintura não remeta mais para um referente exterior (mimético), mas apenas para si mesma[7].

Não só no domínio da pintura, mas também no da fotografia moderna, a inscrição do espaço sobre o corpo até ao limite do *informe* (na aceção que lhe deu Bataille) tinha sido já um tema recorrente nas imagens produzidas pelos surrealistas e largamente inspiradas nas contribuições de Roger Caillois sobre o mimetismo animal, contribuições que lograram fortes ecos nos círculos psicanalíticos parisienses dos anos 30 do século passado. Caillois associa o dispositivo mimético animal a uma perda de 'possessão de si', "pois o animal que se confunde com o seu ambiente", como elucida Rosalind Krauss num lapidar ensaio, "fica 'despossuído', destituído da sua realidade, como se cedesse a uma tentação exercida sobre ele pela vasta exterioridade do próprio espaço, a tentação da fusão"[8]. O sujeito passa a (in)definir-se como uma projeção ou um 'sendo visto', aprisionado no labirinto da representação como numa galeria de espelhos. *Portrait dans un Miroir* (1938), de Raoul Ubac, constitui um espantoso exemplo desta desarticulação ou corrosão do sujeito cujos limites cedem à invasão do espaço: ao ver e, simultaneamente, ser visto num espelho gasto que lhe devolve uma imagem surpreendentemente alterada, o sujeito aparece como 'quadro' ou como pura construção paisagística.

Poderíamos dizer que esta colonização do corpo pelo espaço, amplamente tematizada pela arte moderna e contemporânea, parece ocorrer, até um certo ponto, como inversão da projeção do sujeito sobre a paisagem que caraterizou as poéticas românticas e a sua idealização do espaço enquanto extensão do

---

[6] Herberto Helder, *Servidões*, Porto, Assírio&Alvim, 2013, p. 13.

[7] José Gil, *op. cit.*, p. 40.

[8] Rosalind Krauss, *O Fotográfico*, trad. Anne Marie Davée, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010, p. 184.

'rosto interior' do artista: a *imensidade* do mundo, conforme comentava Bachelard ao pensar sobre o princípio baudelairiano das *correspondências* e os sonhos românticos de infinito, é no fundo transformação de uma *intensidade* íntima. Ou mais sinteticamente, repondo as próprias palavras do filósofo francês: "l'immensité est une dimension intime"[9].

## O paisagismo romântico e as 'figuras à janela'

Pensada como projeção da subjetividade do observador, de acordo com o repto lírico de Amiel, a paisagem constitui um reconhecido *topos* romântico indissociável de uma conceção de arte enquanto expressão de conteúdos psicológicos e subjetivos, uma conceção que, durante o século XIX, se viria a sobrepor às teorias miméticas clássicas. Fruto da hipersubjetivização romântica, destinada à afirmação da singularidade absoluta do artista e das suas criações, multiplicam-se os casos de *voyeurismo*, dando a ver paisagens e espaços idealizados como uma espécie de segunda referência, fluida e inapreensível, dirigida aos 'olhos do espírito'.

O motivo das figuras à janela, comum na pintura e na literatura românticas, é um dos mais eloquentes quanto à fortíssima presença do sujeito na realidade representada e na sua modelação subjetiva. Mostradas frequentemente de costas, tais figuras atuam como um duplo posicional de um segundo sujeito-observador: o espectador que as vê de fora do quadro ou da página. Ao contrário da janela albertiana, e, de um modo geral, de todas as janelas realistas, a janela romântica é, pois, muito menos um dispositivo de transparência do que um motor de metamorfoses e anamorfoses. Na verdade, enquanto a primeira opera à maneira de um caixilho funcional que o discurso tende a neutralizar ou a tornar transparente (o *cadre vide* barthesiano), a janela romântica, pelo contrário, explicita a culturalidade do olhar[10] e a subjetivização do real ao tornar visíveis quer o processo de enquadramento, quer o próprio sujeito da perceção. Um sujeito que vê não tanto o imediatamente visível (a visibilidade é, aliás, frequentemente reduzida pelo viés das brumas, da perspetiva à distância, de pontos de observação desviados ou obstruídos, de espelhos deformantes como o emblemático espelho de Claude, indispensável ao viajante de Oitocentos[11]), mas um 'para lá' do visível, coincidente, quase sempre, com um 'para dentro' de si próprio: uma topografia da imaginação ou do desejo.

---

[9] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Paris, Quadrigue/Presses Universitaires de France, 1984 [1.ª ed. 1957], p. 177.

[10] Cf. Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação. Natureza e Registo Descritivo na Evolução do Romance Romântico (Portugal, França, Inglaterra)*, Lisboa, Caminho, 1990.

[11] Sobre a descrição romântica e os conceitos de natureza e de paisagem, recomenda-se o estudo essencial de Buescu (*op. cit.*); a propósito do "espelho de Claude" (Claude Lorrain), cf. p. 184 do mesmo estudo.

Os quadros de Caspar David Friedrich oferecem-nos um modelo exemplar do paisagismo romântico, desdobrando o olhar numa dupla função cognitiva e imaginativa que supõe relações de equilíbrio entre realidade e sujeito, exterior e interior. Assimilando a função de significância e de subjetivação própria do retrato, as paisagens do artista alemão operam por reflexo e prolongamento, absorvem traços 'rostoificantes', permitindo-nos imaginar o rosto das personagens que as observam através dos sinais expressivos espelhados e espalhados na superfície de inscrição paisagística: verdadeiras *paisagens-rostos*, atuando ao jeito da máquina de *visagéité* deleuziana. Em *Frau am Fenster* [*Mulher à janela*] (1822), o *topos* da visão como viagem subjetiva e fuga a uma constrição espacial que enclausura o sujeito que vê/quer ver é construído com base num esquema de oposições: a uma geometria retilínea, de linhas perpendiculares, que delimitam um espaço interior, fechado e obscuro, opõe-se a abertura da pequena janela central através da qual a mulher, voltada de costas, contempla uma paisagem marítima e luminosa à qual o observador do quadro de Friedrich tem apenas acesso parcial através da imagem, fortemente simbólica, dos mastros em pano de fundo. A relação tensional entre imobilidade e movimento assimila frequentemente na pintura de Friedrich um significado metafísico: o confronto de um sujeito e de um corpo limitados com a grandiosidade da Natureza, uma natureza cuja exaltação estética subjaz à filosofia romântica do *sublime*[12].

No seu trabalho em pastel sobre papel *Looking Out* (1997), Paula Rego recorre precisamente ao mesmo dispositivo romântico para o retrato de Amélia, a protagonista feminina do romance oitocentista queirosiano *O Crime do Padre Amaro* (1875). Escondendo do mundo a sua gravidez pecaminosa, Amélia é representada de costas, apoiada no peitoril de uma janela e observando melancolicamente o exterior do qual uma parte de si – aquela que não se deixa ver pelos 'outros', o corpo grávido e abjeto que não alcança a aprovação social – está exilada. No quadro de Rego, o corpo de Amélia é, verdadeiramente, um corpo-fronteira dividido entre janela e paisagem, retratado por Paula Rego segundo um esquema que "é talvez", diz-nos Ruth Rosengarten, "a citação mais literal que a artista faz de Eça. Todo o tempo que podia estar de pé passava-o agora à janela, muito arranjada da cinta para cima que era o que se podia ver da estrada – enxovalhada das saias para baixo"[13].

Canónica no panorama da literatura romântica portuguesa, a obra *Viagens na Minha Terra* (1846) de Almeida Garrett oferece-nos uma ideia similar de paisagismo decorrente da consciência do exercício percetivo como gesto

[12] Inspirado neste quadro de Friedrich, o poema ecfrástico de Paulo Teixeira "Mulher à janela" (*in Túmulo de Heróis Antigos*, Lisboa, Caminho, 1999, p. 9) recorre à mesma lógica tensional declinada através do contraste poeticamente construído de geometrias, luminosidades e matérias.

[13] Ruth Rosengarten, *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Quetzal Editores, 1999, pp. 35-36.

seletivo e reconformador do espaço, uma ideia que se inscreve desde o capítulo inicial do livro quer pela alusão intertextual a Xavier de Maistre e à sua obra *Voyage Autour de ma Chambre*, quer pela paralela autocontextualização espacial do narrador/focalizador que observa – e se *engana* – através de uma janela:

> Eu muitas vezes, nestas sufocadas noites de Estio, viajo até à minha janela para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua, e me enganar com uns verdes de árvores que ali vegetam sua laboriosa infância nos entulhos do Cais do Sodré[14].

Se entendermos o conceito de paisagem, em função da sua própria etimologia, como apreensão de uma vista de conjunto pressupondo uma perspetiva, a janela poderia facilmente entender-se como figura a que corresponde uma *área conceptual*: "a noção de 'paisagem'", tal como recordou Helena Buescu a propósito da descrição romântica, "corresponde à criação de uma área conceptual, tratando-se, por isso, não de um dado (qualquer olhar, em qualquer momento e em qualquer lugar, apreende a realidade sob a forma de paisagem), mas, pelo contrário de um construído"[15]. A crítica ideológica e cultural a um momento português de decadência (vertida numa sistemática retórica opositiva contrastando grandeza antiga/desgraça presente) associada a um propósito de reabilitação da identidade nacional ocasiona curiosos recortes descritivos ao longo das *Viagens* garrettianas, como este:

> [...] peguei no Camões e fui para a janela. [...] Abri os Lusíadas à ventura, deparei com o Canto IV e pus-me a ler aquelas belíssimas estâncias [...] levantei os olhos, dei com eles na pobre nau Vasco da Gama que aí está em monumento-caricatura da nossa glória naval... E eu não vi nada disso, vi o Tejo, vi a bandeira portuguesa flutuando com a brisa da manhã, a torre de Belém ao longe... e sonhei, sonhei que era português, que Portugal era outra vez Portugal[16].

O termo *descrição* é, aliás, curiosamente enfatizado no próprio texto do livro e sublinhadas as suas articulações com uma espécie de 'arte plástica literária' que reinterpretasse depreciativamente, ao "estilo de pintor pinta-monos"[17], a clássica doutrina do *ut pictura poesis*. O conhecido tríptico descritivo da estalagem da Azambuja no terceiro capítulo do livro exemplifica, em jeito de preterição caricatural, uma construção do espaço em função de molduras

---

[14] J. B. de Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, Lisboa, Typografia da Gazeta dos Tribunais, 1846, vol. 1, p. 2. Acessível em: https://purl.pt/55 (consultado em 21 de junho de 2021). Em todas as citações que aqui fazemos desta obra de Garrett, atualizou-se a ortografia original para maior comodidade de leitura.

[15] Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p. 65.

[16] J. B. de Almeida Garrett, *op. cit.*, vol. 2, p. 7.

[17] *Id.*, vol. 1, p. 42.

literárias/culturais/epocais, afinal análoga àquela que adotará o narrador debruçado às sucessivas janelas da sua narrativa: a um paisagismo codificado segundo os cânones mais literária e estereotipadamente românticos (via Hugo, ou Sue, ou Schiller), substitui-lhe o autor uma mitografia geográfica de claro timbre ideológico-nacionalista (via Camões). Por aqui se compreende a repetida crítica à importação de modelos estrangeiros (particularmente os franceses) de onde defluirão, por antífrase, perceções paisagísticas que sobrelevam os valores do tradicional e do pitoresco, acentuando a singularidade de um "quadro imenso e formosíssimo"[18], uma melancólica paisagem-mãe, imagem de plenitude e expressão de um génio regional que se entende como sinédoque enfática do génio nacional do qual o sujeito faz parte e que, por sua vez, o retrata, política e culturalmente[19].

## Geopoéticas do corpo e o *retrato-paisagem*

Regressemos ao presente para contrapor a esta ideia romântica das paisagens-rosto ou das paisagens-retrato como efeito da projeção subjetiva do sujeito no espaço, uma outra, aparentemente inversa: a de uma possível paisagização do corpo pela qual o sujeito se pensa e se representa enquanto paisagem, uma ideia que em parte parece surgir como consequência de uma mais recente conceção de identidade que toma consciência de si e se exterioriza antes de mais enquanto corporeidade ou enquanto *lugar* corporal. Se esta conceção do corpo como *significante despótico* (José Gil) e novo lugar identitário tem recebido da contemporaneidade artística uma especial preponderância, ao ponto de o assumirmos como uma *infralíngua*[20] onde têm origem todas as outras linguagens humanas, não é menos certo que alguns autorretratos anteriores ao século XX parecem até certo ponto antecipá-la ao deslocarem do rosto o foco da composição.

Conhecido pelas suas telas pré-românticas de uma natureza extrema, selvagem e tumultuosa, nos antípodas dos melancólicos *capricii* de paisagistas

[18] *Id.*, vol. 2, p. 25.

[19] Num estudo de geopoética e antropologia literária, Vítor Aguiar e Silva refere-se à importância da poética da paisagem nas mitologias românticas e pós-românticas, assinalando o caso garrettiano: "[...] com o Romantismo ideologizou-se, em clave nacionalista, a representação artística e a experiência estética da paisagem, como bem exemplificam as *Viagens na Minha Terra* de Almeida Garrett. As derivas regionalistas do nacionalismo romântico apenas descentraram e particularizaram os focos de atenção e interesse, visto que a paisagem continuou a ser o rosto amado e a expressão visível das profundas e secretas energias do génio regional, entendido este como a manifestação primordial, mais autêntica e acendrada, do génio nacional" (Vítor Aguiar e Silva (texto) e João Paulo Sotto Maior (fotografia), *Caminhos da Memória e do Saber: Esboço de uma Geopoética e de uma Antropologia Literária do Minho*, Braga, Casa de Sarmento/ Universidade do Minho, 2007, pp. 9-10).

[20] José Gil, *Monstros*, Lisboa, Quetzal, 1994.

consagrados de Seiscentos como Poussin ou Lorrain, o pintor Salvator Rosa foi autor de invulgares paisagens no formato vertical tradicionalmente reservado ao género do retrato. Curiosamente, também o seu autorretrato de c.1645 se assemelha às suas paisagens: erguendo-se como um poderoso rochedo sobre um fundo totalmente irreferencial, em ligeiro *contre-plongé*, a figura impõe-se à perceção e desafia o observador com o silêncio estoico da sua imponente presença telúrica:

> You see Rosa from just below the waist rising steeply to the peak of his hat. He is the dominant – indeed the only – feature in this landscape. There is no ground, no foliage, nothing to tell you where he might be standing, only this powerful shape silhouetted against the darkening sky, face pale as the moon at midnight. The viewpoint requires you to look up to the artist and like a mountain he blocks the way, standing sentry over the space of this lofty painting. This is not the picture as a window freely opening on to another world but something more like an impasse. There is no going beyond this point[21].

Ao invés de se projetar numa paisagem exterior a si próprio através de uma janela-moldura que lhe serve como dispositivo de mediação com o mundo, o pintor opta por um esquema autorrepresentativo – selecionando a perspetiva, a escala, a pose, a paleta de cores – que lhe permite devir ele próprio paisagem e único espaço referencial da sua pintura.

Transitando para a arte escultórica e para o quadro cronológico do século XX, algo de idêntico parece suceder na conversão paisagística que o retrato decapitado e sem membros da deusa Deméter, uma estátua da era pré-cristã exposta no Museu Britânico em Londres, sofre no conhecido poema ecfrástico do poeta português Jorge de Sena, do livro *Metamorfoses* (1963):

> É um monstro em pregas vastas, sem cabeça,
> sem pernas e sem braços. É montanha
> de ancas e torso, e de que os seios são
> como rochedos. Pedra, a própria pedra
> vibrando sob os véus das névoas e das nuvens,
> e parda de distância. Assim brotou,
> vulcânica nas chamas dos primórdios dias,
> ou lenta se ascendeu da crosta entreaberta,
> para sentar-se larga à beira das planícies,
> e debruçar-se nos desfiladeiros
> em que é si mesma, abrupta, com pés
> ocultos onde os mares são profundezas
> compactas e negras.
> [...][22]

---

[21] Laura Cumming, *A Face to the World: On Self-Portraits*, London, Harper Press, 2009, p. 152.

[22] Jorge de Sena, *Metamorfoses*, Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1963, p. 23.

Tratando-se embora de uma figura mítica, o retrato imaginado da deusa, cuja identificação se tornou impossível, transforma-se no poema numa poderosa e *vulcânica* figuração telúrica, como se o texto literalizasse a alegoria, chamando à terra a imagem desta deusa das colheitas. Ou, dito de outro modo, como se o espaço poético, enquanto paisagem verbal, acolhesse e inscrevesse em si mesmo um segundo espaço, um espaço paisagístico ou um retrato-paisagem.

Mantendo esta orientação alegórica ou prosopopaica, mas invertendo a lógica criativa do poema seniano, na medida em que parte da própria terra para a construção do objeto artístico, a escultura em relva de Clara Meneres *Mulher--Terra-Vida* (1977) – criada expressamente para a exposição *Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, acontecimento marcante para a geração de artistas portugueses da segunda metade do século XX – constitui um verdadeiro retrato-paisagem orgânico e vivo em que a matéria do retrato e a do retratado são uma e a mesma. Na descrição de Rui Mário Gonçalves: "Um torso feminino era inteiramente moldado com relva plantada, que tinha de ser regada e aparada periodicamente"[23].

A impossibilidade ou a impropriedade de uma identificação puramente fisionómica – seja ela acidental, como no caso da estátua desgastada de Deméter, ou provocada – parece-me constituir ora um motivo, ora um resultado de um pensamento moderno sobre o retrato, mais liberto do peso histórico-cultural e estético do rosto e da sua hierarquia sobre o corpo e, consequentemente, de um certo culto da 'singularidade' e do 'individual' alojado tradicionalmente nas formas faciais. No quadro do imaginário surrealista, Dalí tinha já assinalado provocatoriamente a teatralidade da face expondo-a como palco ou como cenário nos seus retratos iconoclastas de estrelas de cinema como Mae West. Magritte, por seu lado, propunha, em meados do século XX, uma violação monstruosa do rosto (cf. *Le Viol*, 1935), transformando-o num corpo anómalo e inidentificável e abrindo desde logo a hipótese do seu contrário: a da *rostoificação* do corpo, investido de uma diferença interna capaz de sinalizar uma subjetividade própria.

Os autorretratos contemporâneos de John Coplans experimentam esta hipótese: deliberadamente descabeçados, transferem para o corpo capacidade expressiva, ao mesmo tempo que o dão a ver como paisagem. *Self-Portrait (Back with Arms Above)* (1984) apresenta-se como uma singular paisagem corporal rostoificada, cuja desproporção e desequilíbrio entre a vasta planície dorsal e o pequeno relevo superior dos dois punhos fechados gera um vago efeito humorístico. Recorrendo também à deformação e à desproporção, a tocar a anamorfose, as espantosas *cabeças-paisagem* do pintor sírio Marwan (cf. *Gesichtslandschaft*, 1973), um dos raros artistas árabes a abordar o género do retrato, obrigam-nos a um outro tipo de perceção: se, neste caso, a figura-

[23] Rui Mário Gonçalves *apud* Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. III – *Do Barroco à Contemporaneidade*, Círculo de Leitores, 1995, p. 641.

ção da cabeça e do rosto se mantém como tema do autorretrato, a manipulação dos formatos e das escalas segundo uma horizontalidade radical (que pode exceder 2m de comprimento) permite a este artista, a trabalhar em Berlim desde 1957, moldar os seus traços faciais nos da paisagem natal de que se autoexilou há mais de meio século. O resultado: um retrato-paisagem memorial cuja temporalidade se lê também em extensão e espacialmente.

A importância social que adquiriu atualmente a cultura do corpo, com uma consequente multiplicação de ginásios, programas de *fitness* e *personal trainers*, não parece dissociável de uma moderna conceção da identidade relocalizada num corpo que se percebe já não como uma dádiva, mas como um constructo, um espaço plástico sobre o qual se exercem autonomias individuais e direitos de propriedade. O corpo pertence-nos, passou a ser, em grande medida, um produto da nossa própria autoria, um lugar onde uma ação se passa, em suma, uma paisagem até certo ponto programada. Até certo ponto: casos há em que o corpo se transforma num mapa da memória, num livro da vida que reproduz, nas suas páginas de pele, os vários acidentes, naturais ou projetados, de uma existência humana.

Na verdade, como adianta Victor Stoichita refletindo acerca da função da pele não só como 'envelope' visual e psíquico, mas sobretudo como limiar ou fronteira do corpo, "[m]odern art has rediscovered the skin as a physical and symbolic interface between the ego and the world"[24]. Ao contrário da obsessão barroca com o interior corporal e as profundezas escondidas do organismo humano, refletida nos pioneiros tratados anatómicos (*e.g.* de Vesalius ou de Juan Valverde de Amusco) e na vulgarização do motivo iconográfico do homem *écorché,* os estudos dermatológicos que se desenvolvem ao longo do século XVIII, muito concentrados nas diferenças de pigmentação e noutras supostas marcas 'raciais', trouxeram importantes repercussões para a teoria da arte pictórica e para as técnicas de representação do corpo. Boa parte da *body art* contemporânea, ao lado da voga do *tattoo* e do *piercing*, situam na pele a possibilidade de uma exploração metamórfica e de um trabalho figural sobre o corpo, compreendendo-o como lugar eminentemente tensivo e aberto à mutação, à hibridação, ou mesmo à espectralidade.

*Self-Portrait as a Child* (2017), de Clemens Krauss, apresenta-nos uma impressionante declinação neobarroca do motivo do esfolamento onde o autorretrato se reduz a uma pele-crisálida que é já ruína ou mero despojo, resíduo simultâneo da memória da infância e da metamorfose corporal e biológica. Já a estreita relação corpo/terra que Ana Mendieta persegue no seu trabalho artístico[25], fotografando o seu corpo em contactos pele-a-pele com a paisagem,

---

[24] Victor I. Stoichita, "Skin", *in* Anika Reineke, Anne Röhl, Mateusz Kapustka y Tristan Weddigen (eds.), *Textile Terms: A Glossary*, Emsdetten/Berlin, Edition Imorde, 2017, p. 233.

[25] Cf. Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999, p. 42.

numa inusitada combinação de *body art* e *land art*, recorda-nos as insinuações cartográficas sobre o corpo feminino de Max Ernst em *Le Jardin de la France* (1962), um corpo ao mesmo tempo erótico e fértil; ou ainda os "victim self--portraits"[26] de Frida Khalo, em que o corpo da artista se representa como prolongamento da carne do mundo (pensemos, por exemplo, na tela *Raíces*, de 1943); ou mesmo, no âmbito da literatura nacional, um Torga geófago, cujo telurismo fisiológico se traduz na própria escolha do pseudónimo autoral[27].

No contexto da arte portuguesa, Alberto Carneiro é um artista paradigmático nas sistemáticas relações que institui, na sua obra, entre o seu corpo e a paisagem. Criando instalações telúricas onde utiliza materiais naturais (canas, troncos, medas) rigorosamente organizados e distribuídos de acordo com os espaços expositivos (cf. *Canavial: Memória Metamorfose de um Corpo Ausente*, 1968), Carneiro recria um tempo antigo e primordial, fornecendo ao espectador um "mecanismo de transporte emocional e afetivo"[28] em que a emoção estética se associa a sensações primeiras e à possibilidade do (re)encontro do corpo, num propósito que é já de inspiração eminentemente (pré)ecológica, conforme declarou em "Notas para um manifesto de arte ecológica", de 1968.

A pele, encarada como território onde ocorrem ações orgânicas e/ou onde se inscrevem sinais de um trajeto vital e biográfico, tem sido objeto de distintas aproximações estéticas nos mais variados média, incluindo o cinema e a fotografia. Na película de Peter Greenaway *The Pillow Book* (1996), baseado no romance medieval *Notas de Cabeceira*, da escritora japonesa Sei Shōnagon, o corpo da protagonista serve de suporte à biografia, ao relato da sua própria história. Tal como na arte ancestral do *ta moko*, praticada pelo povo maori da Nova Zelândia, que tatua na pele a origem, a posição social e os feitos particulares do indivíduo, a paisagem escrita do corpo assimila as funções tradicionais do retrato, gerando uma coincidência entre o espaço da representação e o espaço representado, referência e referente, retrato e retratado.

Aproveitando a dimensão inerentemente predatória da visão maquínica, as fotografias macroscópicas de Ângelo de Sousa (*Sem Título (Mão)*, 1975) ou as *Facescapes*[29] de Denis Piel (2007) oferecem-nos visões alucinatoriamente aumentadas da superfície corporal enquanto superfície 'marcada' que, inviabilizando qualquer reconhecimento fisionómico, nem por isso deixam de consti-

---

[26] Laura Cumming, *A Face to the World: On Self-Portraits*, London, Harper Press, 2009, p. 212.

[27] "Sou, na verdade, um geófago insaciável, necessitado diàriamente de alguns quilómetros de nutrição. [...]. É fisiológico, isto. Comer terra é uma prática velha do homem. Antes que ela o mastigue, vai-a mastigando ele." Miguel Torga, *Diário* VIII, 1959, p. 149.

[28] Delfim Sardo, *Obras-Primas da Arte Portuguesa (Século XX-Artes Visuais)*, Lisboa, Athena, s/d, p. 67.

[29] Esta série fotográfica pode ser visualizada na página oficial do artista: https://www.denispiel.com/facescapes/ (consultado em 21 de junho de 2021).

tuir cartografias autorretratísticas análogas a "ese paciente laberinto de líneas" de que nos falava Borges no epílogo a *El Hacedor* (1960) e pelo qual a paisagem do mundo e a do corpo se sobrepõem e, enfim, se (con)fundem.

## Ecorretrato e indiferenciação

Aqui chegados, parece-nos inevitável retroceder ao início deste ensaio e apontar para o presente do retrato nos seus diálogos cambiantes com o género da paisagem, diálogos que, com significativa frequência, parecem recuperar atitudes ancestrais relativas à presença do homem no mundo e a uma elementar partilha da matéria do mundo, sobrepondo às teses cartesianas e antropocêntricas do homem-organismo, uma noção mais primária e primordial de corpo-carne, expropriado de identidade própria e de sinais diferenciadores.

De Lucrécio e Ovídio a Cyrano de Bergerac, tal como nos recordou Italo Calvino[30], o conhecimento do mundo físico passava já pela perceção do que é infinitamente minúsculo e móvel, por uma perspetiva pulverizada sobre o real, capaz de dar conta das inesgotáveis e imprevisíveis potencialidades da matéria. Nessa conceção atomista do universo encontravam explicação as mais extraordinárias metamorfoses e transfigurações dos corpos, a imensa variedade das formas vivas que, por outro lado, nos revelavam o caráter eminentemente precário e aleatório dos processos orgânicos.

Observar a biologia como fundamento de um pensamento igualitário ou como pano de fundo de uma semelhança elementar entre viventes poderá ser uma via de leitura da multiplicidade de perfis e fisionomias que os origami de Kumi Yamashita[31] projetam como sombras aparentemente individualizadas, mas que facilmente se anulam com um simples gesto de aplanamento do papel: a matéria de que são feitos. Outros artistas contemporâneos como Marc Quinn, com as suas *flesh paintings*, ou Anish Kapoor e as perturbadoras arqueologias viscerais que concebe (cf. *Three Internal Objects* ou *Into Yourself*) num estilo de certo modo afim ao do *voyeurismo* performativo de Francis Bacon, ensaiam novos olhares sobre o interior corporal destituído de qualquer intenção singularizadora: monumentalizando os materiais, violando as superfícies, confrontam-nos, ao invés, com uma génese enigmática das formas que se impõem ao olhar do observador como violentas paisagens anatómicas de uma animalidade indiferenciada.

No catálogo da exposição *Invisibe You: The Human Microbiome*, que poderíamos situar no domínio da mais recente bioarte[32], a ideia do *self* fica aquém

---

[30] Italo Calvino, *Seis Propostas para o Próximo Milénio (Lições Americanas)*, trad. de José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema, [1993], pp. 22-24.

[31] O trabalho deste artista japonês, incluindo os seus *origami* que jogam com efeitos de luz e sombra, recuperando a mitogénese do retrato, está acessível na sua página oficial: http://kumiyamashita.com/light-shadow (consultado em 21 de junho de 2021).

[32] A versão em formato pdf deste catálogo pode ser obtida em: https://web.archive.org/

de qualquer imagem fixa do rosto ou do corpo, colocando o problema da relação do organismo com o espaço físico que o envolve. O *self* entende-se como ecossistema constituído por comunidades de micro-organismos em contínua interdependência com o meio ambiente e com os restantes organismos, instituindo um sentido impermanente do 'eu' como terreno de transformações e metamorfoses ao nível do invisível celular.

Concentrando-se também nesse terreno orgânico interior, acentuadamente processual e transformativo, e recorrendo à tecnologia digital e à videografia, Kaillum Graves, em *Transillumination (A Moment of Noise in Memory of Absence)*, de 2016, produz, através de um simples telemóvel, sequências de imagens subcutâneas captando em tempo real as variações do seu volume sanguíneo e compondo com elas uma imagem híbrida e ambígua que o próprio artista classifica simultaneamente como "an abstract self portrait and a binary landscape"[33].

Literariamente, este sentido performativo da identidade que se joga numa relação e num limiar espacial (dentro e fora do corpo) encontra manifestações paralelas. Mais uma vez convocando a fábrica de criação baconiana e o seu rapto brutal das formas (a pintura de Bacon constitui, aliás, uma referência importante quer na poesia, quer no ensaísmo deste poeta português), os poemas em prosa de Luís Miguel Nava assemelham-se a uma cinematografia verbal exibindo imagens orgânicas em mutação como resultado de um confronto de forças telúricas e cósmicas, em cenários ilocalizáveis de desmontagem e reconfiguração das formas. O poema "O corpo espacejado", do livro *O Céu sob as Entranhas* (1989) é enigmaticamente evocativo de uma fábrica formal em que o ingrediente aquoso, que o texto coloca em correspondência com o elemento astral, adquire uma óbvia simbologia criacionista:

> Perdia-se-lhe o corpo no deserto, que dentro dele aos poucos conquistava um espaço cada vez maior, novos contornos, novas posições, e lhe envolvia os órgãos que, isolados nas areias, adquiriam uma reverberação particular. Ia-se de dia para dia espacejando. As várias partes de que só por abstracção se chegava à noção de um todo começavam a afastar-se uma das outras, de forma que entre elas não tardou que espumejassem as marés e a própria via-láctea principiasse a abrir caminho[34].

Em *Retratos com Erro* (2019), o poeta brasileiro Eucanaã Ferraz propõe-nos uma idêntica sensibilidade criadora e transformativa, ainda que agora em pleno cenário de metrópole pós-moderna, remetendo-nos para essa outra

---

web/20160818061458/http://www.edenproject.com/sites/default/files/invisible-you--catalogue.pdf

[33] O trabalho de Graves e o seu autocomentário encontram-se acessíveis na página da National Portrait Gallery australiana: https://www.portrait.gov.au/content/dpa-2016--transillumination (consultado em 21 de junho de 2021).

[34] Luís Miguel Nava, *Poesia Completa (1979 – 1994)*, Lisboa, D. Quixote, 2002, p. 166.

formulação do lirismo que Michel Collot, num ensaio recente sobre *Poética e Filosofia da Paisagem*, nos diz "não [ser] mais a expressão de uma identidade e de uma interioridade, mas a descoberta, dentro e fora de si, de uma alteridade constitutiva"[35]. Distanciando-se de qualquer origem metafísica ou mitologia anadiómena, ao mesmo tempo que se apresenta como termo de uma série de comparações aparentemente dissonantes – provenientes ora do mundo natural e botânico, ora dos materiais sintéticos da nova engenharia –, o *deus verde* que emerge no asfalto do poema de Ferraz é um elemento insolitamente nítido, vagamente humorístico, mas, em todo o caso, uma peça integrante da paisagem e/ou do retrato 'com erro' do texto:

> Então na aula de tópicos avançados de pavimentação
> Foi para a rua vestindo um colete verde
> fosforescente.
>
> Parecia uma árvore suponho parecia um cacto
> uma araucária um super-herói de plástico um punhado
> de algas que veio dar no asfalto.
>
> Lamento não ter estado lá para ver
> de entre coisas talvez turvas nítido imagino
> despontar como se não fosse um deus.[36]

Um deus que recorda, em versão urbana, o *novo Jó* de outro poeta brasileiro (Manoel de Barros), um ser *hors de soi*, convertido por seu desejo à prosaica condição desses 'desobjetos' que povoam os seus livros, coisas desimportantes lançadas ao mundo que as desfruta e consome:

> ser como o junco
> no chão: seco e oco.
> Cheio de areia, de formiga e sono.
> Ser como pedra na sombra (almoço de musgos)
> Ser como fruta na terra, entregue
> aos objetos...[37]

Termino com Herberto Helder e, de novo, em clave primitiva, citando um texto do livro *Flash* (1980) que antecipa, em finais do século passado, uma outra consciência do lugar do humano como parte de um ecossistema complexo com o qual precisa de renegociar o seu papel e de redefinir a sua ontologia.

---

[35] Michel Collot, *Poética e Filosofia da Paisagem*, trad. de Ida Alves *et al*., Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 2013, p. 183.

[36] Eucanaã Ferraz, "Green God", *in Retratos com Erro*, Lisboa, Tinta-da-China, 2019, p. 101.

[37] Manoel de Barros, *Compêndio para Uso dos Pássaros*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960, p. 44.

A força inaugural e incendiária do poema herbertiano, em que o autorretrato e/ou ecorretrato do poeta se confunde com o ritmo sibilante e a energia cósmica do universo, diz-nos de uma consciência dessubjetivizadora à qual a recente ecocrítica e a filosofia do ambiente conferiram especial protagonismo, recordando-nos mesmo assim, como no título do influente ensaio de Bruno Latour[38], que *[n]ous n'avons jamais été modernes*.

> Sei às vezes que o corpo é uma severa
> massa oca, com dois orifícios
> nos extremos:
> a boca, e aos pés a dança com a coroa de labaredas
> – a cratera de uma estrela.
> E que me atravessa um protoplasma
> primitivo,
> uma electricidade do universo,
> uma força.
> E por esse canal calcinado sai
> um ruído rítmico, uma fremente
> desarrumação do ar, o verbo sibilante,
> vento:
> o som onde começa tudo – o som.
>
> Completamente vivo.[39]

## Considerações finais

Acusando o descentramento do retrato em relação a paradigmas filosóficos ainda ancorados nos conceitos de sujeito como individualidade e de identidade como identificação, as práticas retratísticas contemporâneas têm vindo a reconfigurar inovadoramente as relações do retrato com as categorias do espaço e do tempo. A transferência funcional do papel expressivo do rosto para o corpo, que se observa em especial no Pós-modernismo artístico – um corpo que se percebe fenomenologicamente integrado no mundo e que não cessa de transformar-se, apresentando-se menos como 'forma' acabada e mais como 'formação' em contínuo processamento e mudança –, exige que pensemos uma nova epistemologia retratística atenta a fenómenos de limiar e a possibilidades de confluência e liquidez entre géneros, como aquelas que aqui procurámos investigar a partir das ideias de *paisagem-retrato* e de *retrato-paisagem* até ao limite hipotético da indiferenciação genológica, ideia que o termo aqui proposto de *ecorretrato* poderia consubstanciar.

---

[38] Bruno Latour, *Nous n'Avons Jamais Été Modernes. Essai d'Anthropologie Symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

[39] Herberto Helder, *Ofício Cantante*: *Poesia Completa*, Lisboa, Assírio&Alvim, 2009, p. 352.

A projeção do retrato, individual e único, num corpo retratístico pensado como lugar ou topologia dinâmica que pode assumir configurações várias – desde uma dimensão epidérmica a uma dimensão orgânica e celular, e mesmo a uma dimensão cósmica ou astral, parcial ou totalmente desindividualizadora – traz alterações profundas para um novo pensamento do retrato como prática e como categoria no sistema geral das artes. Alterações que passam pela problematização do conceito liberal e romântico de identidade própria, pelo reposicionamento das relações entre realidade interior/subjetiva e experiência do mundo e, em última instância, como dizíamos, por uma mudança de paradigmas filosófico-epistemológicos permeáveis a uma noção de performatividade e de espacialização que, no caso do retrato, o expõe a todo o tipo de contágios, hibridismos e ambiguidades, reduzindo ou anulando a *diferença* na qual, em última instância, radica a noção de identidade. Libertas de uma relação de reflexo com o real e a paisagem, desertas de *sujeitos* e transformadas em lugar de *passagem* e de ensaio de novas formas de existência, de novas articulações da *infralíngua* do corpo na sua relação com o mundo, não é improvável que às imagens retratísticas contemporâneas lhes reste apenas a alternativa da autorreferência, enquanto meras imagens de si próprias. Mas é também nesse e através desse seu labor negativo, hesitando continuamente entre a referência e o irreferencial, convocando o sentido e recusando-o, que as imagens nos provocam com o seu/nosso enigma e – nessa turbulência além dos aspetos, nessa realidade ténue ou nessa *arealidade*[40] que não (se) faz ver e coincide com a extensão total e máxima do horizonte de existir – nos retratam.

## Referências Bibliográficas

Aguiar e Silva, Vítor (texto) e Sotto Maior, João Paulo (fotografia), *Caminhos da Memória e do Saber: Esboço de uma Geopoética e de uma Antropologia Literária do Minho*, Braga, Casa de Sarmento/ Universidade do Minho, 2007.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, Paris, Quadrigue/Presses Universitaires de France, 1984 [1.ª ed. 1957].

Bal, Mieke, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999.

Barros, Manoel de, *Compêndio para Uso dos Pássaros*, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960.

Borges, Jorge Luis, *El Hacedor*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960.

Buescu, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação. Natureza e Registo Descritivo na Evolução do Romance Romântico (Portugal, França, Inglaterra)*, Lisboa, Caminho, 1990.

Calvino, Italo, *Seis Propostas para o Próximo Milénio (Lições Americanas)*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema, [1993].

Collot, Michel, *Le Corps Cosmos*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2008.

[40] Jean-Luc Nancy, *Corpus*, trad. Tomás Maia, Lisboa, Vega, 2000, p. 42.

Collot, Michel, *Poética e Filosofia da Paisagem*, trad. Ida Alves *et al*., Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 2013.

Cumming, Laura, *A Face to the World: On Self-portraits*, London, Harper Press, 2009.

Ferraz, Eucanaã, *Retratos com Erro*, Lisboa, Tinta-da-China, 2019.

Garrett, J. B. de Almeida, *Viagens na Minha Terra*, 2 vols., Lisboa, Typografia da Gazeta dos Tribunais, 1846. Acessível em: https://purl.pt/55 (consultado em 21 de junho de 2021).

Gil, José, *Monstros*, Lisboa, Quetzal, 1994.

Gil, José, "A arte do retrato", *in «Sem Título». Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, pp. 15-67.

Helder, Herberto, *Servidões*, Porto, Assírio&Alvim, 2013.

Helder, Herberto, *Ofício Cantante: Poesia completa*, Lisboa, Assírio&Alvim, 2009.

Krauss, Rosalind, *O Fotográfico*, trad. Anne Marie Davée, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010.

Latour, Bruno, *Nous n'Avons Jamais Été Modernes. Essai d'Anthropologie Symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

Mengozzi, Chiara, "Au seuil d'un autre monde: réchauffement climatique et formes littéraires", *in* Cristina Álvares, Ana Lúcia Curado e Sérgio Guimarães de Sousa (eds.), *Humain, Posthumain*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2020, pp. 51-78.

Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, trad. Tomás Maia, Lisboa, Vega, 2000.

Nava, Luís Miguel, *Poesia Completa (1979-1994)*, Lisboa, D. Quixote, 2002.

Pereira, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa, vol. III – Do Barroco à Contemporaneidade*, Círculo de Leitores, 1995.

Ribeiro, Eunice, "Los nuevos retratos: proyectos identitarios y cartografías de la representación em el siglo XXI", *in* Jesús Rubio Jiménez y Enrique Serrano Asenjo (eds.), *El Retrato Literario en el Mundo Hispánico (Siglos XIX-XXI)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 331-359.

Rosengarten, Ruth, *Paula Rego e O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Quetzal Editores, 1999.

Sardo, Delfim, *Obras-Primas da Arte Portuguesa (Século XX-Artes Visuais)*, Lisboa, Athena, s/d.

Sena, Jorge de, *Metamorfoses*, Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1963.

Stoichita, Victor I., "Skin", *in* Anika Reineke, Anne Röhl, Mateusz Kapustka y Tristan Weddigen (eds.), *Textile Terms: A Glossary*, Emsdetten/Berlin, Edition Imorde, 2017, pp. 231-233.

Torga, Miguel, *Diário VIII*, Coimbra, Coimbra Editora, 1959.

# SOBRE SENA E PESSOA

Fátima Freitas Morna*

Quando procuramos identificar o que liga estes dois homens, Jorge de Sena e Fernando Pessoa, tanto a resposta pode ser tudo, como pode ser nada. Mas há seguramente uma questão de medida que permite desde já dizer que se um, Fernando Pessoa, deu de algum modo ao outro a medida do poeta moderno pela qual ele não poucas vezes se aferiu, o outro, Jorge de Sena, devolveu ao primeiro, em quase quarenta anos de servidão, o leitor merecido que o perspectivou nessa mesma justa e grandiosa medida.

Para lá do lugar-comum que é falar de Sena não só como um dos grandes que a literatura portuguesa gerou depois de Pessoa mas também, lembra Fernando Martinho, como aquele poeta, de entre os da sua geração "que, ao longo dos anos, manteve um mais persistente diálogo com Pessoa"[1], há entre eles e os seus textos não poucas hipóteses de relação, por semelhança e por contraste, o que coloca em pano de fundo a questão de saber como constroem os poetas a sua contemporaneidade. Poder-se-ia dizer que este "diálogo" é, de certo modo, um caso bem menos enfático, no percurso de Sena, do que aquele outro diálogo a uma muito maior distância (ou várias) que o mesmo Sena mantém com Camões ao longo de três décadas[2]. O caso é que não se trata, na relação com Pessoa, de nada de semelhante ao mergulho a ferro e fogo numa mundividência, num complexo de história e de cultura completamente alheios ao seu próprio tempo, com os respectivos dilemas e questões existenciais, que é o que Sena executa para chegar a construir o seu monumental Camões.

Com Pessoa, a maior proximidade cronológica seria, por si só, se outros factores não existissem, facilitadora do diálogo. Ora, justamente porque essa mesma proximidade se pode ler como sucessividade, com tudo quanto isso implica em termos da distribuição de opções estéticas, débitos e influências e outros perigosos mecanismos de articulação dos panoramas literários, torna-se

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

[1] Fernando J. B. Martinho, *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa – do 'Orpheu' a 1960,* Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 98.

[2] Cf. *Trinta Anos de Camões 1948-1978 (estudos camonianos e correlatos),* Lisboa, Edições 70, 1980, 2 vols.

prudente ampliar os termos em que a relação de Sena com Pessoa se coloca e indagar da sua validade enquanto exemplo da perspectiva que um exacto contemporâneo de Pessoa desenvolveu, num célebre ensaio de 1919, sobre a noção de tradição considerada como "o que torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade"[3]. Esse caminho parece relacionar-se com o insinuado por Jorge de Sena, numa conferência realizada no Ateneu Comercial do Porto, a 7 de Julho de 1951, ao interrogar-se a si e ao seu auditório:

> Porque nos parecem mais vivos homens cuja vida inteiramente desconhecemos – e nos falam –mais vivos que outros a falar-vos aqui ao pé de vós, a esforçarem-se por dizer as coisas que todos nós quereríamos que fossem ditas agora?[4]

Na dita conferência, Sena aborda o "Conceito de poesia" sem que o nome de Pessoa lhe sirva de aval ou exemplo para qualquer das suas afirmações (ao contrário do que acontece, por exemplo, com Sá-Carneiro ou Camões), o que chama a atenção porque, como o texto esclarece logo no início, se trata de corresponder ao convite para fazer "uma palestra sobre a poesia 'moderna'"[5] e se poderia supor que a relação com Pessoa surgisse naturalmente em tal contexto. De facto, graças àquele infatigável ímpeto de historicização com que sempre tratou de facilitar a vida (ou retirar terreno) a quem viesse a debruçar-se sobre a sua própria obra, tanto poética ou ficcional como crítica, Jorge de Sena enumerou cuidadosamente, e comentou mais do que uma vez, todos os passos do seu longo convívio com Fernando Pessoa, destacando desde logo a incontornável questão geracional e os matizes daí resultantes para a visão global da literatura portuguesa do século XX que em diversas modalidades tentou construir. A alguns momentos desse percurso convém agora voltar para esclarecer os contornos do peculiar diálogo entre vivos e mortos que, nos exactos meados do século passado, Sena associa ao seu entendimento da poesia[6].

---

[3] T. S. Eliot, "A tradição e o talento individual" in *Ensaios de Doutrina Crítica* traduzidos com a colaboração de Fernando de Mello Moser, pref., sel. e notas de J. Monteiro-Grillo, Lisboa, Guimarães Editores, 1962, p. 23. Utilizo propositadamente esta tradução para lembrar o outro nome do tradutor – o poeta Tomás Kim – e com ele uma ligação geracional com o contexto anglo-saxónico que em português era praticamente omisso desde Pessoa e que estes e outros poetas associados à publicação dos *Cadernos de Poesia* (1940-53) recuperaram.

[4] Jorge de Sena, "Conceito de poesia" in *Poesia e Cultura*, org. Mécia de Sena, Porto, Edições Caixotim, 2005, p. 83.

[5] *Ibid*., p. 75.

[6] Como afirma Fernando Martinho na sequência da citação anterior, "É certo que esse *diálogo* se processou sobretudo no plano crítico. Mas é possível também encontrar reflexos dele, reflexos da leitura de Pessoa, na poesia de Sena" (*op. cit.*, p. 98). Ora, esta questão mais não faz do que evidenciar até que ponto a modernidade de Sena depende

Mais do que os bem conhecidos detalhes de vizinhança e proximidade familiar a que o próprio Jorge de Sena deu o devido relevo em mais do que uma ocasião[7], a questão geracional posiciona Sena, nos seus próprios termos, como uma espécie de apóstolo cuidador da palavra recebida que, ao mesmo tempo que a divulga, desenvolve a sua escritura de um tempo novo, uma espécie, digamos, de peculiar Paulo de Tarso, sem que por isso se perfile exactamente entre ambos uma relação de mestre e discípulo. A metáfora um pouco bíblica ou, melhor, evangélica, é-me permitida pela comparação que encerra um texto de Sena, de que vou servir-me abundantemente, segundo a qual a imagem de Pessoa culmina na de "um homem que se sacrificara, qual um Cristo, na cruz de ser palavras, palavras, palavras... por amor da humanidade."[8]. A essa metáfora voltaremos no final destas considerações. Para já, observe-se, por exemplo, neste texto[9] que é uma das ocorrências mais sistematizadas desse registo do convívio entre ambos os poetas (convívio de leitura, de crítica e de criação num sentido único, bem entendido), como a sequência cronológica, factual, propicia a sugestão da passagem de testemunho, duma voz que avança quando a outra se cala:

> Permitam-me que comece com o que em música se chama mais ou menos um falso começo temático, ou, o que será mais interessante, pareça sê-lo. Eu principiei a escrever (a sério, ainda que bastante mal, nesse tempo) em

intrinsecamente do elevado grau de interpenetração dos dois âmbitos, o poético e o crítico, como é aliás apanágio de algumas das grandes vozes suas contemporâneas. Por essa especial articulação poderia Sena dizer de si mesmo, no que respeita à relação com Pessoa, qualquer coisa semelhante ao que de si próprio disse Octavio Paz: "Mis puntos de vista son los de un poeta hispanoamericano; no son una disertación desinteresada, sino una exploración de mis orígenes y una tentativa de autodefinición indirecta. Estas reflexiones pertenecen a ese género que Baudelaire llamaba *crítica parcial*, la única que le parecía válida" (Octavio Paz, *Los Hijos del Limo,* Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 54).

[7] Os detalhes desta relação foram sobretudo desenvolvidos por Jorge de Sena no artigo "Vinte e cinco anos de Fernando Pessoa", publicado no Brasil, em 1960, a propósito dos 25 anos da morte de Pessoa e da publicação pela Editora Aguilar da sua *Obra Poética.* Incluído em *Fernando Pessoa & Ca heterónima* I. Lisboa, Edições 70, 1982, pp. 157-167.

[8] Jorge de Sena, "Fernando Pessoa: o homem que nunca foi" in *Fernando Pessoa & Ca heterónima* II, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 193.

[9] O texto citado, "Fernando Pessoa: o homem que nunca foi", como informa a nota introdutória, resulta da "tradução portuguesa, pelo autor, do original inglês" (p. 179) que constituiu a comunicação de encerramento do I Simpósio Internacional sobre Pessoa. Cf. George Monteiro, "First International Symposium on Fernando Pessoa. Seven unpublished letters by Jorge de Sena", *Pessoa Plural* 3, Primavera/Spring 2013, disponível em: https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue3/PDF/I3A07.pdf

O título da comunicação viria a inspirar o do segundo colóquio internacional (depois do da Califórnia) dedicado a Sena, em 1988, em Amherst, Massachusetts, USA (cf. Francisco Cota Fagundes e José N. Ornelas, sel., org. e intr., *Jorge de Sena o Homem que Sempre Foi,* Lisboa, ICALP, 1992).

> 1936, apenas alguns meses depois de Pessoa ter morrido em 30 de Novembro de 1935[10].

De números e datas, o leitor de Sena, sobretudo o leitor do ensaísta e do crítico, sabe bem o que o pode esperar. Mas aqui o que chama a atenção, para lá do desvio de personalização do criticado para o próprio crítico (o que também não seria caso único nos hábitos de Sena), é a clareza com a qual o autor assume a encenação discursiva (o "falso começo temático, ou, o que [...] pareça sê-lo"). Essa sim, é uma atitude curiosamente reveladora de uma espécie de verdade oculta que se vai, logo a seguir, desvendar, passando Sena a referir o muito repetido episódio da sua carta a Casais Monteiro (que, na realidade, não é uma mas são duas[11]), em termos não menos claros no que respeita ao encadeamento, agora não apenas cronológico nas literalmente consequente, da sua própria imersão no espaço, digamos assim, da instituição literária como decorrente da sua manifestação, melhor dito da sua intervenção, enquanto leitor de Pessoa. Diz Sena:

> [...] com efeito, o real início do meu contacto pessoal com os papas literários da época, [...] verificou-se através de uma carta que eu escrevi à presença, apontando que um poema de Álvaro de Campos, publicado pela revista como inédito, havia na verdade sido primeiro impresso muitos anos antes, em vida de Pessoa e com diversas variantes – essa carta apareceu no último número da presença, em 1940[12].

A sugestão é dupla: por um lado, é como se Sena tivesse escrito à revista em nome de Pessoa (ou, melhor, de Álvaro de Campos) para reivindicar a letra justa do poema (trata-se, como se sabe, de "Apostilha", uma das mais interessantes artes poéticas do mesmo Campos) com as suas variantes, invocando a sua fortuna editorial e, manifestamente, criando uma presença activa do poeta através da leitura em devir, encarnada naquele leitor atento e sôfrego do seu papel interventivo; por outro lado, através desse gesto, é como se fosse Pessoa (ou Campos) a propiciar a introdução do jovem leitor no círculo dos "papas literários da época", verdadeira Arcádia com santo e senha fornecida, afinal, pelo poeta recentemente morto, cuja voz é retomada por esse jovem leitor em vias de se tornar poeta ele também.

Antes de se converter em autêntica narrativa memorial e de invocar a presença mais ou menos fantasmática do homem Pessoa como memória pessoal, Sena dá, no mesmo texto, um passo decisivo no relato do "diálogo" ao mencionar uma famosa carta que publicara no Porto, no jornal *O Primeiro de Janeiro*, a 9 de Agosto de 1944, entretanto reimpressa no volume *Da Poesia Portuguesa*, em 1959: "Mas foi em 1944 que eu dirigi uma carta-aberta ao próprio Fernan-

---

[10] Jorge de Sena, "Fernando Pessoa: o homem que nunca foi", ed. cit., p. 181.

[11] Ambas recolhidas postumamente em *Fernando Pessoa & Ca. heterónima* I, pp. 15-24.

[12] Jorge de Sena, "Fernando Pessoa: o homem que nunca foi", ed. cit., pp. 181-182.

do Pessoa, que saiu num Suplemento Literário"[13]. Se bem que, como Sena comenta, não haja "nada de novo em escrever cartas-abertas a criaturas vivas ou mortas", a sua coloca-a ele num determinado patamar, criando uma espécie de sequência em que ela é precedida por uma outra carta (que ele, no momento em que escreveu e divulgou a sua, ainda ignorava), e que Carlos Queiroz publicara no número 48 da *presença*, em Julho de 1936[14], número esse dedicado todo ele à memória de Pessoa.

A sugestão aqui é, literalmente, a da criação de um laço de família, não da família real ou do parentesco de amizade entre as duas famílias – que Sena abundantemente desenvolve em seguida – mas da família literária, estética, intelectual, em que a carta de Carlos Queiroz (o sobrinho de Ofélia e, no dizer de Sena, "filho espiritual" dela e de Pessoa) como que legitima o gesto de Sena, a comunicação por carta pública com Pessoa, procedimento que Sena imita sem o saber. Ora esse procedimento, a carta, cria a afinidade que torna o mesmo destinatário, Fernando Pessoa, parte do presente da geração, ou das gerações seguintes (entre Carlos Queiroz e Sena a diferença é de 12 anos), interlocutor com quem ambos os poetas mais novos (a diferença entre Pessoa e Sena, como este recorda, é de mais de 30 anos) convivem agora num plano diferente. E se o convívio efectivo, real e físico, por assim dizer, entre Carlos Queiroz e Pessoa, implicara a relação literária e até a dimensão crítica recíproca (Pessoa, recorde-se, recenseara *Desaparecido* em 1935), a relação de Pessoa com Sena é colocada por este sob um prisma equivalente, lembrando que

> […] o conheci como bom amigo e vizinho de tia-avó minha, em cuja casa o vira várias vezes, sem fazer a menor ideia de quem ele de facto era, e antes de eu mesmo saber que seria um poeta e, entre as minhas várias actividades como crítico, um dos espíritos dados à crítica que ele astuciosamente enfeitiçaria postumamente para falarem dele[15].

A ocasião é propícia para Sena estabelecer balizas e pontos importantes para delinear a sua posição:

– por um lado, ao admitir que "todos os admiradores e conhecedores de Pessoa então compariariam" (ibid.) as duas cartas-abertas separadas por um intervalo de 8 anos (tratando sempre Jorge de Sena de sublinhar que desconhe-

---

[13] *Ibid.*, p. 182.

[14] Carlos Queiroz, "Carta à memória de Fernando Pessoa", *Presença* 48, ano X, vol. II, Julho de 1936, pp. 9-11. Por curiosidade, recorde-se que esse número da revista abre com "Fragmentos de algumas cartas de amor de Fernando Pessoa" sucintamente apresentadas por C[arlos] Q[ueiroz] (pp. 2-3), o qual inclui ainda na sua um fragmento de uma outra carta (de Pessoa para sua tia Ofélia, que também aqui, claro, não identifica) onde Pessoa diz uma coisa muito óbvia mas útil para perceber a importância que ganha, neste contexto, o contacto epistolar: "As cartas são sinais de separação – sinais, pelo menos, pela necessidade de as escrevermos, de que estamos afastados" (p. 11).

[15] Jorge de Sena, "Fernando Pessoa: o homem que nunca foi", ed. cit., p. 183.

cia a de Queiroz quando escreveu a sua), o que faz Sena é estabelecer uma hipótese de correlação entre ele próprio e Carlos Queiroz, pelo menos do ponto de vista da recepção informada (dos "conhecedores") de Pessoa, que vai além da remotíssima possibilidade de plágio nem que fosse de uma atitude (que enfaticamente afasta) para se tornar um vínculo capaz de modular a afinidade entre ambos os poetas na descendência de Pessoa;

– por outro lado, essa mesma afinidade é útil para Sena marcar as diferenças entre ele e Carlos Queiroz, destacando mais ainda a qualidade de indicador periodológico dessa situação, derivada das circunstâncias específicas dos dois correspondentes de um mesmo Pessoa com quem ambos se tinham cruzado, sim, mas que representaria forçosamente coisas diferentes para cada um deles:

> Ao escrever-lhe, como o meu bom amigo Carlos Queiroz fizera, a minha posição e o meu intento eram inteiramente diferentes, como tinham de ser. A minha geração literária desejava muitíssimo, e apesar de toda a nossa dívida à presença e à aclamação, feita pelos presencistas, da gente do Orpheu, saltar por sobre a presença, para renovar um contacto directo com essa tradição, e começar de novo, em termos contemporâneos nossos, o movimento modernista. No fim de contas, eu "não conhecera" Fernando Pessoa, como Carlos Queiroz e os outros tinham conhecido, e não era seu filho espiritual, a menos no sentido de que todos, sem excepção, somos assim filhos não só dele, mas de todos os poetas de várias línguas ou da nossa mesma, que, então mais acessíveis a nós do que ele, vieram a ser tanto como ele e os seus companheiros, para nós, os grandes mestres do que havia sido a revolução da cultura moderna nas duas primeiras décadas do nosso século[16].

Apeteceria continuar, explorando o tom de quase paráfrase de um outro texto já citado que o final deste parágrafo ecoa, e abrindo assim um pouco mais a perspectiva nele esboçada:

> [...] o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. [...] Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém, sozinho, o seu completo significado. O seu significado, a sua avaliação, é a avaliação da sua relação com os poetas e os artistas mortos[17].

A história do "diálogo" entre Sena e Pessoa pode, deste modo, funcionar como um caso exemplar de aquisição consciente de uma tradição, no sentido em que esta, como diz Eliot, "não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de

---

[16] *Ibid*., p. 184.

[17] T. S. Eliot, *op. cit*., pp. 23-24.

ser obtida com árduo labor"[18]. Por outro lado, a forma como Sena, lucidamente, assume e ao mesmo tempo se demarca da intervenção presencista, leva-o a, falando em termos colectivos, conduzir a questão ao seu ponto fulcral: se a "minha geração literária desejava muitíssimo, e apesar de toda a nossa dívida à *presença* e à aclamação, feita pelos presencistas, da gente do *Orpheu*, saltar por sobre a *presença*" não o fazia gratuitamente nem por um propósito egoísta de afirmação de superioridade[19], mas sim, em termos estratégicos do cumprimento de uma cláusula necessária e essencial, "para renovar um contacto directo com essa tradição, e começar de novo, em termos contemporâneos nossos, o movimento modernista".

Ora, esse "começar de novo" (que implica um processo de revisão do termo-chave aqui subsumido no adjectivo "contemporâneos") pode implicar também, por parte de Sena, um entendimento do mecanismo de apropriação daquilo que se considera a raiz de uma determinada tradição (neste caso, a que define o "movimento modernista") semelhante ao de Eliot quando, no ensaio que venho citando, afirma:

> a diferença entre presente e passado consiste em o presente consciente ser uma compreensão do passado, de maneira e a um ponto tais que a própria compreensão que o passado tem de si próprio não pode revelar[20].

Por outras palavras, "começar de novo [...] o movimento modernista" (ou outro qualquer) significa, de certo modo, escolher cada um os seus contemporâneos e com eles construir um "presente consciente" do passado, o que talvez não difira muito do entendimento, bem mais próximo de nós do que qualquer dos outros dois, que o filósofo Giorgio Agamben propunha aos seus alunos, ao começar o seminário de 2006, sob o signo de uma dupla pergunta: "De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?". O começo da resposta é este:

> A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o 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

---

[18] *Ibid*., p. 23.

[19] Para evitar reclamar aqui uma vez mais o testemunho do célebre e controverso título, com ou sem o ponto de interrogação, de Eduardo Lourenço – "*Presença* ou a contra-revolução do Modernismo português?" (in *Tempo e Poesia*, Porto, Inova, 1974, pp. 165-194), que tanto marcou a discussão crítica destas matérias desde que surgiu, nos anos 60, em Portugal, recorde-se a forma concisa como Fernando Guimarães coloca a questão: "a geração da *Presença*, a qual, a um nível valorativo, soube chamar a atenção para a ostensiva viragem que a obra de Fernando Pessoa representou, nem sempre conseguiu apreender alguns importantes aspectos dessa nova orientação" ("Modernidade e ruptura" in *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 9).

[20] T. S. Eliot, *op. cit*., p. 26.

> a época, que a esta aderem perfeitamente não são contemporâneos porque, exactamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela[21].

Uma das razões pelas quais Jorge Sena tão insistentemente trabalhou o seu relato da relação com Pessoa talvez tenha a ver com o facto de ele ter precisado de baralhar a sucessividade temporal para construir o seu presente, e a figura (e a obra) de Pessoa ser o suporte ideal para esse exercício de aproximação e recuo. Tudo quanto envolve e dramatiza o diálogo propriamente dito entre os dois escritores é útil a Sena para organizar a representação dessa relação, tornada exemplar porquanto permite alegorizar, numa multiplicidade de sentidos, aquela pergunta ("Porque nos parecem mais vivos homens cuja vida inteiramente desconhecemos [...]") formulada na conferência de 1951. Tudo é cuidadosamente disposto para ancorar na experiência autobiográfica do crítico a impossibilidade da dimensão biográfica do criticado: os cenários onde se cruzaram no plano real, como o "breve patamar" na Rua Coelho da Rocha, a memória visual modulada pelo tempo ("parecia-me a mim, ao que ainda recordo") dos gestos daquele "senhor distinto e simpático (já velhote, quando estava apenas nos seus quarenta anos)", "graciosamente curvado e vagamente sorridente", do rumor das suas conversas "em inglês com a minha tia-avó" e do "uso do telefone dela", a troca ritual de "livros em inglês, objectos raríssimos e invulgares naquele tempo em Portugal"[22], tudo isso funciona como uma espécie de validação empírica da posição de Sena enquanto leitor de "textos atrás dos quais o autor como o ele-mesmo de todos os dias desaparecesse"[23], isto é, de perfeito entendedor do código modernista, capacitado para ler esses textos como realidade absoluta garantida pela irrealidade relativa do fantasma que o acompanhava na sua própria memória existencial.

Posto este marco como referência e baliza, faltaria apenas convocar um outro fantasma, esse sim mais distante no tempo mas mais afim de Sena noutros muitos e desvairados sentidos para, desmantelando os nexos imediatos, ampliar a noção de tradição e estabelecer o plano do combate corpo a corpo numa outra dimensão. É o que Sena faz, como que sub-repticiamente, quando afirma:

> O facto de eu ter conhecido Pessoa sem na realidade o ter conhecido impressiona-me como excelente fonte de inspiração para uma análise desse Pessoa que, no vero pólo oposto daquele grande Camões que ele professava não admirar muito, não deixou a vida pelo mundo em pedaços repartida, como Camões, com boas razões, disse da sua mesma[24].

---

[21] Giorgio Agamben, *O Que É o Contemporâneo? e outros ensaios*, trad. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó (Sta Catarina), Argos, 2009, p. 59.

[22] Jorge de Sena, "Fernando Pessoa: o homem que nunca foi", ed. cit., pp. 180 e 183.

[23] *Ibid*., p. 185.

[24] *Ibid*., p. 184-185.

O pretexto é óbvio: estamos a falar de Pessoa, é Pessoa que há que analisar e, no entanto, quem aparece ao rés do discurso, como comparação contrastante, é Camões: um viajou muito, o outro não. Mas, de facto, se olharmos mais de perto, o que a frase citada estabelece é um jogo de escalas: Pessoa que "professava não admirar muito" o "grande Camões" (evocação de resquícios do supra-Camões de 1912?) é agora objecto de análise, proposta de análises futuras mas em perspectiva, num jogo que projecta, uns sobre os outros os três poetas em equação. E disso resulta, sem sombra de dúvida, uma escala, a da dimensão maior da poesia:

> Fernando Pessoa sabia perfeitamente (e desde muito cedo na vida) que, apesar do génio de um ou outro dos seus amigos e companheiros, e de alguns outros na geração seguinte, a primeira metade do século XX, em poesia escrita em português, seria sua, para lá da grandeza que lhe daria um lugar muito próximo de Camões na história literária[25].

Dizê-lo assim não pode deixar de evocar aquela que é uma das mais constantes linhas da obra seniana no seu conjunto, tanto poética como crítica, que tão reiterada e veementemente reclama o reconhecimento e se queixa da escassa atenção e valorização que lhe dão os seus contemporâneos, justamente porque nessa obra abunda a clara consciência do valor que lhe garante a sua colocação em perspectiva sobre a mais alta tradição. Mas, para lá dessa consciência, projecta-se aqui o factor no qual se concentra a questão colocada na pergunta anteriormente citada, a que podemos agora deixar o próprio Sena dar resposta:

> Porque nos parecem mais vivos homens cuja vida inteiramente desconhecemos – e nos falam – mais vivos que outros a falar-vos aqui ao pé de vós, a esforçarem-se por dizer as coisas que todos nós quereríamos que fossem ditas agora? Simplesmente porque esses homens em sua obra fixaram simbolicamente até uma distância dialéctica incrível as totais virtualidades do real enquanto que, junto de nós, outros se limitam a procurar prender, num laço de palavras, apenas um momento, apenas um desejo, apenas um sonho que, para o ganharmos suprema e definitivamente, é preciso termos a coragem de o alienar[26].

Para Sena, é uma questão de "coragem" o que divide a contemporaneidade conscientemente construída da ilusão de um presente ignorante de si mesmo, aquilo que permite fazer das palavras um pouco mais do que meros laços onde prender um "momento", "desejo" ou "sonho", tudo quanto providencie o ilusório conforto de um lugar bem preciso e definido onde o tempo pareça a garantia da própria existência. Também é de coragem que fala Giorgio Agamben, ao definir o que significa verdadeiramente, no seu entender, ser contemporâneo:

---

[25] *Ibid*., p. 186.

[26] Jorge de Sena, "Conceito de poesia", ed. cit., p. 83.

> Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem, porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar[27].

A imagem que Sena constrói de Pessoa é precisamente a do mais exaustivo perscrutador – e comunicador – dessas "totais virtualidades do real" que em Pessoa são, duplamente, vida e obra. E, para lá de todas as diferenças entre ambos, das particularidades das suas mundividências que em tantos aspectos os afastam, essa imagem traduz uma visão profundamente compreensiva e empática, já que a leitura que a partir dela se projecta parece-se muito com uma tentativa de apreender o que teria sido, numa outra dimensão, "viver-se perto daquela pessoa real chamada Fernando Pessoa que era realmente um fantasma ou, se quisermos, um cabide para a multidão de seres inexistentes muito mais reais do que ele mesmo queria ser"[28], como num sentido peculiar e profundo só um contemporâneo o poderia fazer.

Por outras palavras, não é difícil entender na leitura de Pessoa que Sena constrói naqueles quase 30 títulos que declaradamente lhe dedicou (e em muitíssimas referências esparsas noutros textos) uma tentativa de responder a uma pergunta que é, sem dúvida, tanto mais pertinente quanto reverte sobre um caso que constitui a mais perfeita evanescência da realidade pessoal de um autor que aparece, no final, criado pela sua própria obra, no mais pessoano dos sentidos: "Porque nos parecem mais vivos homens cuja vida inteiramente desconhecemos"?

Ao mesmo tempo, essa leitura corresponde também a um claro intuito de distribuição de papéis (entre Pessoa, Sena e Camões), capaz de apontar, simultaneamente, no mapa literário português, a súmula de uma tradição e de um cânone, criando uma perfeita contemporaneidade de modernos, pouco ou muito afastados no tempo cronológico mas conviventes naquele patamar que é, como diz ainda Agamben, "um lugar de compromisso entre os tempos e as gerações":

> Nada mais exemplar, nesse sentido, que o gesto de Paulo, no ponto em que experimenta e anuncia aos seus irmãos aquela contemporaneidade por excelência que é o tempo messiânico [...] esse tempo é cronologicamente indeterminado [...] mas ele tem a capacidade singular de colocar em relação consigo mesmo todo instante do passado[29].

---

[27] Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 65.

[28] Jorge de Sena, "Fernando Pessoa: o homem que nunca foi", ed. cit., p. 187.

[29] Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 71.

Enquanto leitor de Pessoa – ou de Camões – o papel que Sena assume é um pouco este: o papel de uma voz capaz de comunicar essa "contemporaneidade por excelência" que, no seu caso, sem qualquer conotação metafísica, o inclui a ele e ao seu tempo em diálogo com os outros de quem reconhece e espalha a palavra. E essa é, afinal, uma bem curiosa forma de reinterpretar a tradição.

## Referências Bibliográficas

Agamben, Giorgio, *O Que É o Contemporâneo? e outros Ensaios*, trad. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó (Sta Catarina), Argos, 2009.

Eliot, T. S., *Ensaios de Doutrina Crítica* traduzidos com a colab. de Fernando de Mello Moser, pref., sel. e notas de J. Monteiro-Grillo, Lisboa, Guimarães Editores, 1962.

Fagundes, Francisco Cota e Ornelas, José N. (sel., org. e intr.), *Jorge de Sena o Homem que Sempre Foi*, Lisboa, ICALP, 1992.

Guimarães, Fernando, *Os Problemas da Modernidade*, Lisboa, Presença, 1994.

Lourenço, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Porto, Inova, 1974.

Martinho, Fernando J. B., *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa – do 'Orpheu' a 1960*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

Monteiro, Jorge, "First International Symposium on Fernando Pessoa. Seven unpublished letters by Jorge de Sena", *Pessoa Plural*, 3, 2013, disponível em:
https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue3/PDF/I3A07.pdf

Paz, Octavio, *Los Hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

Sena, Jorge de, *Fernando Pessoa & Ca Heterónima* I, Lisboa, Edições 70, 1982.

Sena, Jorge de, *Fernando Pessoa & Ca Heterónima* II, Lisboa, Edições 70, 1981.

Sena, Jorge de, *Poesia e Cultura*, org. Mécia de Sena, Porto, Edições Caixotim, 2005.

# TÉCNICA MISTA # 2
# POESIA, FOTOGRAFIA E CRÍTICA LITERÁRIA

Federico Bertolazzi*

Desde a orla do mar
Onde tudo começou intacto no primeiro dia de mim
Desde a orla do mar
Onde vi na areia as pegadas triangulares das gaivotas
Enquanto o céu cego de luz bebia o ângulo do seu voo
Onde amei com êxtase a cor o peso e a forma necessária das conchas
Onde vi desabar ininterruptamente a arquitectura das ondas
E nadei de olhos abertos na transparência das águas
Para reconhecer a anémona a rocha o búzio a medusa
Para fundar no sal e na pedra o eixo recto
Da construção possível

Desde a sombra do bosque
Onde se ergueu o espanto e o não-nome da primeira noite
E onde aceitei em meu ser o eco e a dança da consciência múltipla

Desde a sombra do bosque desde a orla do mar

Caminhei para Delphos
Porque acreditei que o mundo era sagrado
E tinha um centro
Que duas águias definem no bronze de um voo imóvel e pesado
Porém quando cheguei o palácio jazia disperso e destruído
As águias tinham-se ocultado no lugar da sombra mais antiga
A língua torceu-se na boca da Sibila
A água que primeiro eu escutei já não se ouvia.

Só Antinoos mostrou seu corpo assombrado
Seu nocturno meio-dia.

Sophia de Mello Breyner Andresen, *Dual*

* Università di Roma "Tor Vergata".

## 1. Lugar, lugares

No ano de 2019, enquanto membro da comissão promotora das celebrações do centenário do nascimento de Sophia de Mello Breyner Andresen, dirigi a António Jorge Silva, Duarte Belo e Pedro Tropa o convite para a realização de uma exposição de fotografia a que dei o título/repto de *Lugares de Sophia*. A minha intenção era de estabelecer um ponto de vista que fosse ao mesmo tempo crítico e plástico a partir da relação poética, mas sobretudo poiética, de Sophia com a paisagem, para que os três artistas convidados pudessem livremente interpretar os níveis da presença de outros lugares dentro do lugar, reverberação de eus sucessivos que no próprio olhar se encontram e reconhecem.

Na preparação da exposição partilhou comigo a responsabilidade da curadoria José Manuel dos Santos, que também tive o prazer de convidar, para que mais rica fosse a proposta de visão sobre a obra de Sophia.

A intenção dos curadores era, portanto, de ordem crítico-literária: através de uma elaboração meta-artística, e transcodificadora, as obras de arte realizadas pelos fotógrafos falariam da poesia de Sophia com a sua própria linguagem e sem palavras, quase warburguianamente. A exposição esteve patente em Lagos, em Outubro de 2019, em Lisboa, no Museu da GNR em novembro e dezembro do mesmo ano, e em Loulé, em Março/Abril de 2020.

Aqui tentarei fechar o círculo da operação, descrevendo, desta vez com palavras, o que me parece tenha ocorrido nessa ocasião para mim tão feliz.

## 2. António Jorge Silva, "A evidência do lugar"

António Jorge Silva é autor de uma obra em que a atenção para as coisas, e para os lugares, se concentra de uma forma tão meticulosa e tão rigorosa que, na afirmação positiva da sua presença, essas mesmas coisas transcendem-se e transitam *sub limine*, fazendo com que os seus contornos revelem o em si da coisa, numa evidência do estar que, muito sophianamente, se faz reveladora do ser, numa espécie de exaltação da existência que é muito proveitosa quando associada à poesia de Sophia: nas fotografias de António Jorge Silva a coisa acende-se do seu ser e revela-se.

O itinerário empírico que António Jorge Silva escolheu percorrer para fotografar os lugares de Sophia vai do mar de Lagos até à Granja, ligando uma geografia marítima que todos os leitores desta poeta sabem ser lugares epifânicos e sagrados; passa pelo Porto e pela casa Andresen, outro lugar de revelações fundantes e cenário de exaltações estéticas; e chega até ao Solar de Pascoaes, que, metapoeticamente, representa o arquétipo, tendo sido com Teixeira de Pascoaes que Sophia aprendeu a arte de transformar em versos o que via e sentia.

Como dizia acima, há, nas fotografias de António Jorge Silva, uma precisão na evidência do lugar que revela qualquer coisa de transcendente, um quê que

obriga a uma suspensão. É uma suspensão do nosso olhar e do seu tempo, uma suspensão da coisa no espaço, que a torna original e primitiva, como na fotografia da monumental rocha que emerge do mar de Lagos e que é fixada numa contraluz que quase dissolve o horizonte, recorta os contornos numa nitidez que evoca a aparição sagrada e afirma a individualidade da coisa em frente do universo; o "instante" em frente da "eternidade".



Da mesma maneira, o mar, poder-se-ia dizer "claramente visto", que aparece na sequência das três imagens que retratam a perspectiva da Ponta da Piedade torna o lugar num *speculum* aberto para a imensidão e o espanto, espaço que a curiosidade, a imaginação e o desejo preenchem interminavelmente. Assim na Granja, praia que para Sophia foi palco da imaginação dos sonhos infantis, cuja essência permaneceu na sua obra ao longo da vida toda, na fotografia de António Jorge Silva é um teatro com todo o seu langor de silêncio,





antes ou depois do espectáculo, cercado de vaga bruma. Um convite para a imaginação de quem olha na esteira possível que a autora de *A Menina do Mar* e *Saga* deixou.





Também a casa Andresen, que no mesmo conto *Saga* tem um papel central, mais de personagem do que propriamente de lugar, com toda a sua aristocrática presença na paisagem e a sua equilibrada proporção, é-nos aqui contada na sua potência epifânica e as lajes de granito do seu jardim parecem apontar para um caminho rumo ao norte que termina na pequena casota, poisada sobre outras lajes da mesma pedra, e que era o lugar a partir do qual, diz-se, Teixeira de Pascoaes permanecia enquanto olhava para as tempestades que flagelavam o Marão.







Dentro deste roteiro empírico, António Jorge Silva conseguiu inscrever, escrevendo com a luz, uma interessantíssima ligação entre dois lugares de excepção para Sophia. O primeiro é o interior da casa Andresen, num pormenor que da sala central recorta a balaustrada que corre ao longo do primeiro andar, à volta do espaço oco, por baixo da enorme clarabóia pela qual o interior recebe a luz. Nesta imagem, os estuques e o capitel de uma das colunas, que aparece em baixo, estabelecem um jogo geométrico iluminado por uma luz coada e branca, assim como branco é o interior da casa. Imagem de silêncio e de concentração vibrante, absorta na sua dimensão quase onírica esta fotografia evoca uma profundidade particular que Sophia tornou universal com a sua escrita.



A esta imagem do interior da casa Andresen, associo uma outra, extraordinária fotografia, desta vez de uma gruta de Lagos, a chamada gruta do leão, que deriva o seu nome da presença duma rocha zoomórfica no exterior. A gruta, na opulência cromática que emoldura o seu interior de mistério e fascínio, é um lugar sagrado para Sophia, que nela mede o equilíbrio das coisas visíveis. No seu velar-se e revelar-se, a gruta é símbolo de evidência e mistério, e lugar de criação da beleza primordial. A gruta é o templo da beleza natural anterior a todas as coisas, é o lugar do *ápeiron*. Na fotografia de António Jorge Silva ela triunfa em sua evidência ao mesmo tempo terrivelmente real e mágica, pura e absoluta. A gruta é lugar de potência realizadora.



Estas duas imagens que acabei de descrever apresentam uma afinidade que as coloca num mesmo plano, como se uma na outra se inscrevessem, e como se a presença de uma fosse a citação da presença da outra. De facto também a gruta recebe a luz do alto, da mesma forma como a recebe, na fotografia anterior, a sala grande da casa Andresen, mas desta vez através de uma clarabóia natural, e essa luz coada e branca, ilumina o interior da mesma maneira em ambos os ambientes, estabelecendo como uma contiguidade entre eles, sobrepondo-os, e aproximando os mundos de duas diferentes revelações.

Com a escrita desta luz António Jorge Silva liga, transversalmente, os lugares de Sophia numa perspectiva que, sendo meta-artística é também interpretação, é crítica. O conjunto de fotografias, de facto, tem por título o segundo verso de um célebre dístico de Sophia e chama-se “Metade da minha alma é feita de maresia”. A série é encerrada por um vídeo que do mesmo poema cita o primeiro verso, “Mar,”. O vídeo (do qual no catálogo são reproduzidos quatro fotogramas), mostra uma praia na maré vaza sobre a qual avançam em metálica cor cinzenta, com lentidão inexorável, “brumas e maresias […] como

um incenso de celebração". Cumpre-se assim o ritual do olhar no lugar sagrado e revelador.



## 2. Duarte Belo, "Em redor da suspensão"

Se entendermos a paisagem como uma porção da natureza na qual o olhar do observador reconhece o *continuum* de uma tonalidade espiritual (*Stimmung*) que a unifica e lhe confere um sentido que ultrapassa as condições objectivas, Duarte Belo é um mestre da paisagem. No seu trabalho, este fotógrafo alia a curiosidade do olhar com uma paixão geográfica e poética, que uma invulgar capacidade física de presença no lugar permite desenvolver, de uma forma que parece medida no ritmo da própria respiração.

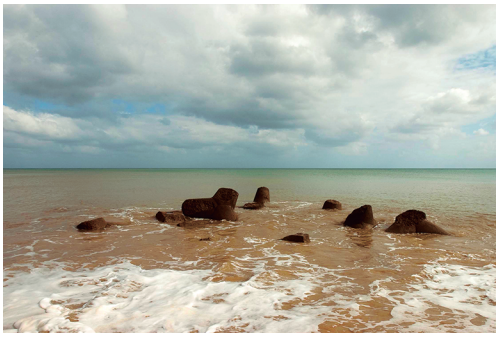
O ponto de partida deste trabalho sobre a obra de Sophia é um episódio pessoal que Duarte Belo conta num breve texto que acompanha a série de fotografias. Trata-se do único encontro que o fotógrafo teve com a poeta. Esta memória, ligada a um encontro de poetas no Templo de Cristo, em Tomar, faz com que Duarte Belo volte a esse lugar para colocar no cenário de pedra e arquitectura a figura de Sophia, assim como ele a viu há anos, isolando-se do resto dos participantes do evento, para observar, no íntimo do seu silêncio interior, o monumento histórico e arquitectónico. A partir daqui Duarte Belo traça um itinerário entre paisagem e intimidade, ao longo do qual se encontra, quase como um baixo contínuo, a presença do horizonte marinho que uma sequência insistente de 28 fotografias de pequeno tamanho faz atravessar toda a estrutura da série. Sobre essa base composta por horizontes de vários lugares (de que aqui se reproduz apenas uma parte), harmonizados com agradável insistência, o tema dos lugares de Sophia é declinado com uma subjectividade que da paisagem nos conduz até à intimidade doméstica de um outrora que a própria autora já mitificou. Partindo de uma observação objectiva do lugar a *Stimmung* é reconhecida com base na presença de Sophia, assim como



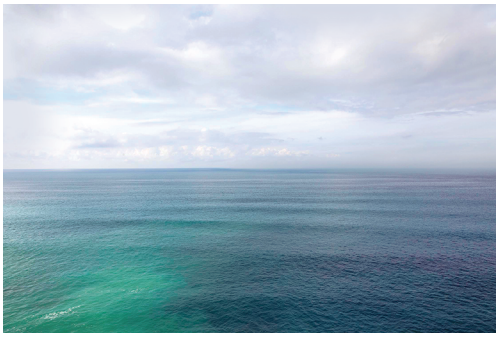

imaginada pelo fotógrafo. Em Lisboa, nos momentos de um deambular denotativo e impessoal, adivinhamos a presença discreta e subtil da poeta. Na Graça, onde longamente morou; no Chiado, onde mediu os seus passos sobre os passos funambulescos de Pessoa, numa cidade que reconheceu como sua "em seu secreto rebrilhar de coisa de teatro", e na qual "de súbito […]", avistando

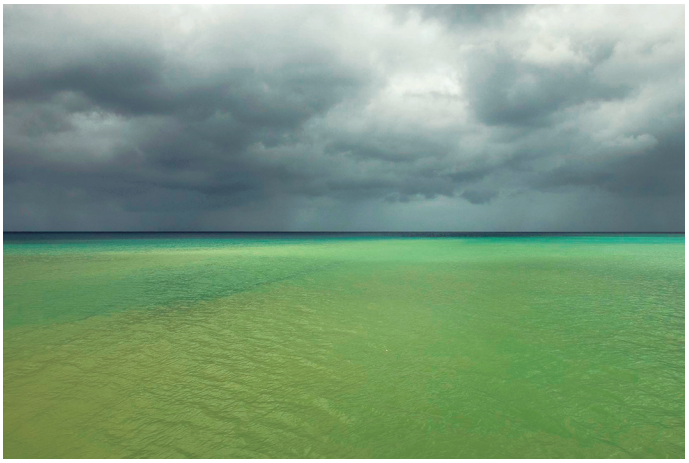












"irisado o Tejo/ se fazem leve o nosso corpo/ e a alma alada". Ou nas paisagens do norte onde viveu a juventude e que percorreu como as personagens dos seus contos; ou solitariamente, confundindo-se no seu íntimo e admirado olhar, com a poesia de Teixeira de Pascoaes, que, de vez em quando, ia visitar, a cavalo, no tempo da juventude até através do nevoeiro, se fosse preciso. O nobre Solar de Pascoaes, com os seus apóstolos em cima do muro, está aqui a lembrar essa aristocracia antiga e simples e austera e boa que é a "antiga aristocracia portuguesa". As pedras, as árvores, os caminhos desse norte, remetem para um lugar da alma cuja lição Sophia nunca esqueceu, olhando com essa mesma participação e intimidade para o mar que ela cantou. Mar que, no olhar de Duarte Belo, é dito com minúcia metonímica, através das pequenas coisas que se encontram na praia: restos de madeira, seixinhos, grãos de uma areia sobre a qual "o poisar das gaivotas deixou finas pegadas triangulares semelhantes a uma escrita antiquíssima", tornando a praia no lugar epifânico da linguagem, capaz de dizer a presença primigénia, a pureza primitiva das coisas recém-criadas.















Ao lado desta paisagem, há, nas fotografias de Duarte Belo, também a paisagem doméstica, da intimidade das divisões de porta entreaberta, que deixam adivinhar a presença da poeta e da poesia, no interior do quarto, e do momento em que, como descrito no conto "A casa do mar", "o instante surpreende e fita e enfrenta a eternidade". Ou lá, onde o jardim recupera uma dimensão no espaço feita de uma geometria emocional, dentro da qual os canteiros podem-se animar, e a floresta povoar-se de personagens. Dentro desta paisagem íntima, encontra-se um pormenor que encerra o valor da minúcia com que os detalhes são postos em relação com o horizonte. Trata-se da fotografia do pormenor de uma peça de mobiliário que na série de Duarte Belo aparece quase enigmaticamente, apontando para um tempo longínquo e indefinido. É a pequena figura esculpida de uma cegonha, com uma argola colocada no bico, detalhe do berço que fora de Sophia, e ao qual ela se refere numa interessante entrevista que deu a um jornal sueco, cujo original se encontra no espólio da autora, e na qual se lê:









> Quando sugerimos que falasse da sua origem ela preferiu falar sobre o seu avô materno que, aos 14 anos, depois de uma briga com o pai, deixou a sua cidade natal, Helsingør, e lançou-se aos mares. Este irascível dinamarquês – daí o apelido Andresen – desentendeu-se também com o capitão e teve que deixar a embarcação no Porto. Naquela cidade veio posteriormente a abrir uma firma do sector de navegação.
> "É assim que se explica o facto de eu, recém-nascida, dormir num berço dinamarquês com uma cegonha de bronze na cabeceira."
> Mas, chamo-lhe a atenção, não estamos absolutamente a falar de poesia…
> "E isso é bom. Devemos escrever e ler poesia, mas falar sobre ela não me interessa. Além disso, o bercinho dinamarquês está intimamente ligado à poesia…"

É de facto interessante reconhecer como a atenção de Duarte Belo veio colocar a questão da intimidade do nascimento da poesia, do seu aparecimento na vida de Sophia através dos fascinantes caminhos do mar, ao longo dos quais ela encontra uma parte das suas raízes (empíricas e poéticas, não esquecendo que Helsingør é a cidade de Hamlet…), que, como já disse, ela descreveu, mas, principalmente, porque será no mar, e no horizonte marinho, que ela inscreverá o seu canto pois foi "na longa e vasta praia atlântica e sagrada" que a sua alma "para sempre foi criada".

Fecha a série de Duarte Belo o pormenor de um baixo-relevo de época romana que apresenta na concretude da pedra a ligeireza do gesto de uma bailarina. É esta uma citação interessantíssima, pois Sophia fez da dança um elemento da sua poesia e da sua reflexão metapoética ao dizer "bailarina fui mas nunca dancei" e "sei que bailo em redor da suspensão"; versos em que a dança é símbolo da presença atenta no mundo. E foi à dança (palavra que ela uma vez disse que se deveria escrever com "s", pois "ç" é uma letra "sentada") que Sophia dedicou uma declaração de poética das mais certeiras dos seus escritos. Num texto em prosa publicado em 1957, em que descrevia uma jovem bailarina minhota que vira actuar numa festa popular, lamentando a indiferença do

país para a pureza daquele talento que jamais poderia aspirar aos palcos, concluía, com um certo alívio da amargura inicial:

> Em Portugal as coisas passam-se de uma forma diferente. A bailarina de Dem continua a bailar na serra. Só a gente do sítio e uma ou outra pessoa que por ali passar saberá como ela é. A sua arte será entregue intacta e pura à paisagem de onde nasceu. Não conhecerá nem apoteoses, nem glória, nem públicos entusiásticos, nem efeitos de luzes, nem maquilhagem, nem contratos. Dançará sozinha ou com o seu povo nas festas. Não dançará para ser célebre nem para ganhar dinheiro. Dançará por pura alegria de dançar.
>
> E é melhor assim. Porque na serra de Arga à roda de um pinheiro ela viverá aquilo que uma bailarina num palco apenas representa: a união da vida humana com a harmonia do universo.

É isto que a arte representa para Sophia, "a união da vida humana com a harmonia do universo", equilíbrio da presença do homem no mundo, paisagem exterior e paisagem interior. É até essa evidência que Duarte Belo nos conduz.

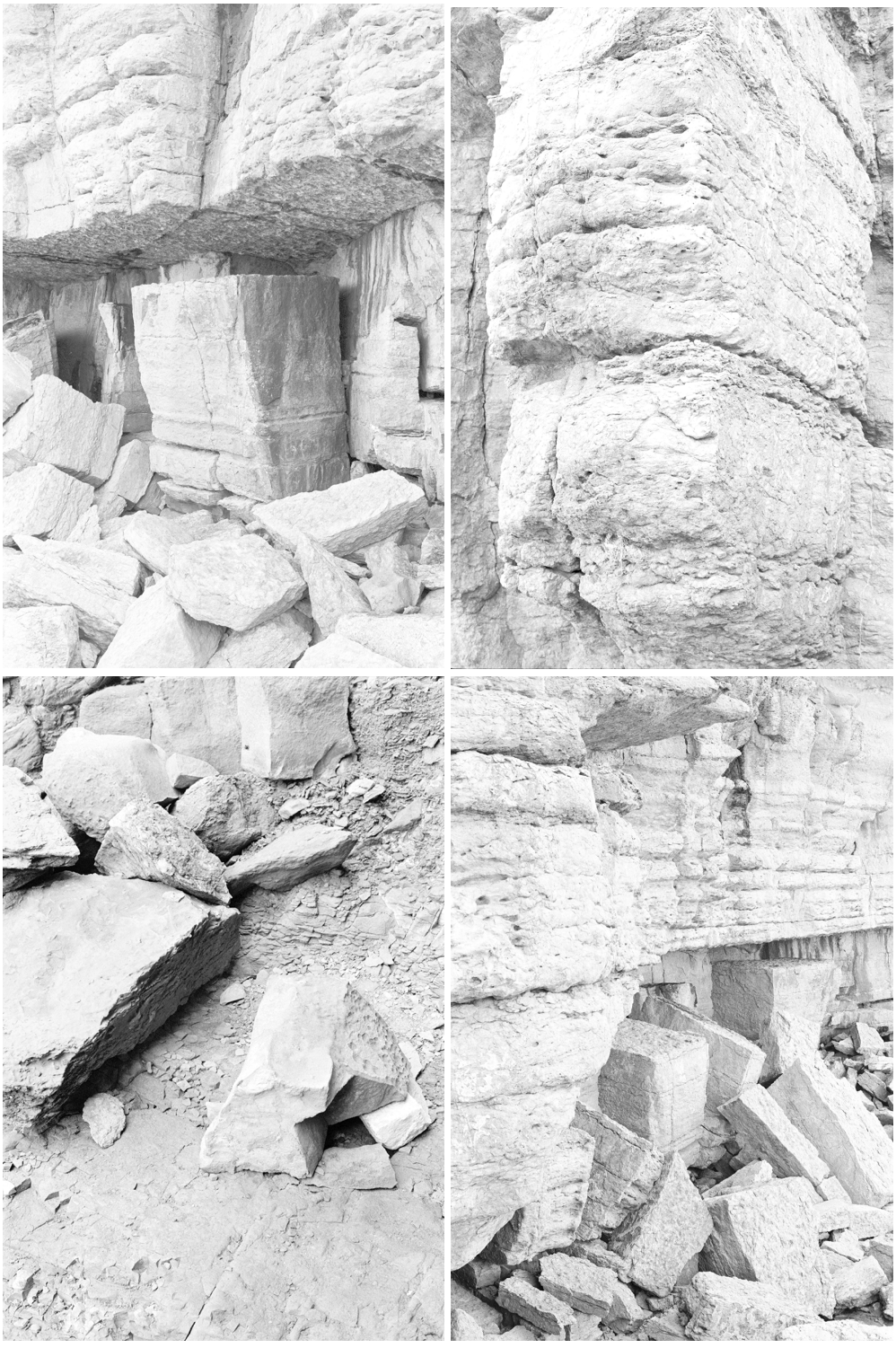
### 3. Pedro Tropa, "Um pequeno abismo"

Na obra de Pedro Tropa é constante a presença da pedra, como sujeito ou como objecto de reflexão; seja ela obelisco deitado seja majestosa massa da montanha que se impõe. A pedra ocupa muito do olhar de Pedro Tropa, que dela tratou em fotografia, em poesia, em desenho, em diversas das suas exposições, muitas vezes acompanhadas por *plaquettes* de versos que complementam as imagens.

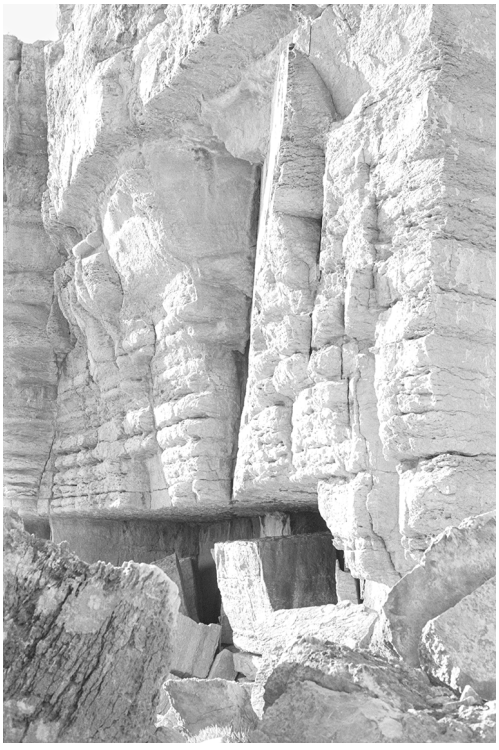
Não admira, portanto, que o título da série que ele dedica a Sophia cite um verso da poeta que diz "nenhuma coisa é construída em pedra", espécie de *memento* da caducidade do mundo e da efémera ordem que nos rege a nós e às coisas ao nosso redor.

É esta uma vertente pouco usual na contemplação e apreciação da obra de Sophia, que, amiúde, se impõe pela sua esperança luminosa de inteireza. Pelo contrário, aqui, nas fotografias de Pedro Tropa, é a fragmentação que se impõe na sequência de imagens de uma falésia em desmoronamento. E o verso que compõe o título desta série, se bem que afirmativo das potencialidades da pedra, embora de certa forma as negue, é aqui esmiuçado numa paisagem extremamente rarefeita e compenetrada na sua metaforicidade. As fotografias apresentam um calcário da paisagem natural (falésia próxima dum mar tornado presente pela ausência), apresentado na sua progressiva derrocada, a confusão das geometrias de um outrora, marcando no grão a grão elemental a passagem de um tempo que nos transcende.













É o tempo das geometrias exactas e necessárias da natureza, como a espiral dos caracóis que aqui também nos são apresentados numa caótica mistura de beira-mar. Conchas e areias, quase um eco rouco dos "seixinhos da mais alva porcelana", cuja música Camilo Pessanha escreveu para sempre na água.

Estas conchas que aqui nos lembram o estudo da perfeição da natureza sem redundância, que Sophia escolhe para a sua própria busca de exactidão, marcam o itinerário na pedra dentro da qual se abrem os "pequenos abismos" de que Pedro Tropa fala em *Passos Transcritos. Cahier de Cent Dessins*, conduzindo-nos através de uma paisagem de derrocada na qual, como personagens mudas, as geometrias aparecem no seu devir. E no final da teoria da pedra e das suas declinações encontramos mais uma geometria que se inscreve numa estratificação milenar.

De facto, a série de Pedro Tropa encerra-se com a fotografia de um baixo-relevo antiquíssimo em que à escultura se sobrepõe uma escrita cuneiforme, imagem de tempos e lugares remotos, que funciona como apelo a uma primigenia da expressão humana.



Realiza-se assim uma citação interna na exposição através do aparecer dos

dois baixo-relevos; este, de Pedro Tropa, e o anterior, da bailarina, de Duarte Belo, que apontam para tempos remotos de primitiva revelação e representação, pondo em continuidade a expressão humana numa metáfora que é directa evocação dos tempos em que a linguagem se revela e do lugar da sua revelação: a praia onde Sophia diz, aparecem as pegadas das gaivotas, como caracteres de uma escrita antiquíssima, tornam a praia num lugar de revelação da linguagem, da potência do dizer que traduz em palavras a festa do aparecer e do ser. É isto que acontece, aqui, nestas séries de fotografias que culminam nesta fotografia de Pedro Tropa onde à representação das figuras humanas se sobrepõe a escrita.

Desta maneira, a pura substância terrestre da pedra é retratada ao mesmo tempo na sua potência e na sua precariedade, evocando aquele sentir que tomou corpo nas palavras de Sophia: "terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo". A solidez da pedra e a precariedade de tudo.

## 4. *Explicit*

Cumpriu-se assim mais um itinerário dentro da obra desta poeta que fez da sua rigorosa presença no mundo um inspirador exemplo de lucidez.

**Notas**

O catálogo da exposição *Lugares de Sophia* foi publicado pela editora Documenta, em Lisboa, no ano de 2019. Enquanto escrevo está também a ser preparado um site que, aos cuidados do Camões IC, disponibilizará a exposição *online*. Aproveito aqui a ocasião para agradecer a todos aqueles que tornaram possível a realização deste projecto.

Na parte do texto dedicada a António Jorge Silva, cito o poema "O sol o muro o mar", de *Ilhas* (1989): "O mar ergue o seu radioso sorrir de estátua arcaica./ Toda a luz se azula./ Reconhecemos nossa inata alegria: a evidência do lugar sagrado" agora *in Obra Poética*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2015, pp. 791-2.

Em relação ao trabalho anterior deste fotógrafo, refiro-me à exposição *Stage*, galeria AZ (Lisboa, 2018).

Quanto à relação de Sophia com Teixeira de Pascoaes, tentei torná-la clara ao longo do meu livro *Almadilha* (Lisboa, Documenta, 2019) e grande é o meu prazer em ver surgir a evocação deste poeta nas fotografias de António Jorge Silva e de Duarte Belo; trata-se de facto de um mestre para Sophia.

As citações que referem o "instante" e a "eternidade" são retiradas do conto "A casa do mar", *in Histórias da Terra e do Mar*, de 1984 (Porto, Figueirinhas, s/d), assim como é o final desse mesmo conto que apresenta as "maresias e brumas como um incenso de celebração", aqui associadas ao vídeo de António Jorge Silva. Do mesmo livro é o conto "Saga", onde aparece a casa Andresen e os caminhos do mar percorridos pelo avô materno de Sophia, tornado personagem. De outro lado é Camões o autor evocado em "claramente visto", precisamente o Camões de Sophia, exemplo da

lucidez do olhar e da factual presença no lugar do espanto. Sophia cita o verso d'*Os Lusíadas* "eu vi, claramente visto" na sua conferência de Perugia "Tre poeti portoghesi del nostro tempo: scrittura e vita", publicada em tradução italiana por Brunello Natale de Cusatis nos *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, 3, Studi Linguistici*, vol. XXX, Nuova Serie XVI, 1992/1993 (mas a conferência é de 1994), pp. 87-95. Camões é aqui apresentado por Sophia como exemplo máximo de fusão entre poesia e vida. Sobre a actualidade de Camões e a sua presença na poesia de língua portuguesa veja-se também "Camões ensombramento e descobrimento", *in* Sophia de Mello Breyner Andresen, *Poemas Escolhidos*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981, pp. 149-164.

O "langor" a que me refiro a propósito da fotografia da praia da Granja é um eco dos versos de Giuseppe Ungaretti em *L'Allegria,* no poema "I fiumi": "Mi tengo a quest'albero mutilato/ Abbandonato in questa dolina/ Che ha il languore/ Di un circo/ Prima o dopo lo spettacolo/ E guardo/ Il passaggio quieto/ Delle nuvole sulla luna", in *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori, 1992, p. 43.

A gruta do leão é provavelmente a gruta descrita no poema "As grutas", de *Livro Sexto* (1962), que se pode ler em *Obra Poética*, p. 445. Devo a comparação da luz entre a fotografia da gruta e a do interior da casa Andresen a Ana Natividade.

Em relação à série de Duarte Belo, cito aqui o pioneiro estudo sobre paisagem de Georg Simmel que li em tradução italiana: *Filosofia del Paesaggio*, Roma, Armando Editore, 2012.

A propósito da relação apaixonada com a geografia deste fotógrafo, bastará citar o livro *Portugal Luz e Sombra*, em que Duarte Belo percorreu Portugal seguindo literalmente as pegadas de Orlando Ribeiro e refotografando os lugares que o geógrafo, por sua vez, fotografara e estudara. Mais recentemente, a atenção dedicada a Suzanne Daveau, que tomou corpo numa belíssima exposição na Biblioteca Nacional de Portugal organizada por Duarte Belo, dedicada ao percurso fotográfico da geógrafa, mostra mais uma vez a atenção e paixão por esse aspecto. Sempre entre geografia e poesia se encontra o olhar de Duarte Belo sobre Sophia, ao focar as perspectivas urbanas que aqui citei a partir dos poemas "Lisboa", de *Navegações* (1983), e "Tejo", de *Musa* (1994), agora em *Obra Poética* (pp. 719 e 853).

Refiro-me a um texto em prosa intitulado "A primeira vez que fui a Pascoaes" para referir as visitas que Sophia fazia ao poeta do Marão, onde ela própria se coloca num cenário pascoaesiano, cercado de rigor e austeridade, bem como das estátuas dos apóstolos… mas já falei destes aspectos no meu *Almadilha.*

É o poema "Espera" que podemos ouvir ecoar na intimidade doméstica retratada por Duarte Belo: é um texto que pertence ao livro *Geografia* (1967) (*Obra Poética*, p. 522). O jardim da casa Andresen, aqui sinteticamente apresentado, está na base de livros como *A Fada Oriana* (1958) e *A Floresta* (1968), bem como de inúmeros outros poemas.

A entrevista ao jornal sueco que aqui citei encontra-se em *Svenska Dagbladet.* de 10/7/1996. No espólio da autora, à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal, existe uma cópia que tem a cota E68/… e é acompanhada por uma tradução realizada pela Embaixada de Portugal.

Citei os versos de "O búzio de Cós" sobre a "praia atlântica e sagrada", *O Búzio de Cós e outros Poemas* (1997); "Sinto os mortos no frio das violetas", de *Poesia* (1944), e "Por delicadeza" de *O Nome das Coisas* (1977) para exemplificar lugares em que Sophia fala da dança (*Obra Poética*, respectivamente pp. 862, 111, 713).

A entrevista em que Sophia disse que "ç" é uma "letra sentada" foi publicada no *Jornal de Letras,* n.º 468, de 25/6/1991, p. 13. Apesar dessa declaração a autora manteve a ortografia habitual nas suas publicações seguintes.

"Pequeno abismo" é uma citação de um verso de Pedro Tropa que se encontra no poema "iv" em *Passos Transcritos. Cahier de Cent Dessins*, *plaquette* que acompanhava a exposição, publicada pela Galeria Quadrado Azul, Lisboa, 2009, p. 8. A referência ao obelisco provém da exposição que o fotógrafo fez com Teresa Santos intitulada *Efeméridas. Mercado, Antena, Obelisco,* Galeria Appleton, 2021, também acompanhada por uma *plaquette* publicada pela mesma galeria.

Camilo Pessanha dispensaria qualquer minúcia bibliográfica, mesmo assim especifico que os seus "seixinhos" são os do aéreo e líquido soneto que começa "Singra o navio. Sob a água clara" e que é o II do díptico intitulado "Venus", em *Clepsydra* (1920), lido na edição de Paulo Franchetti, Lisboa, Relógio d'Água, 1995, p. 111.

"Terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo" é um verso de Sophia do livro *Coral,* de 1950 (*OP*, p. 237).

Para uma evidência da pedra e da montanha, e a sua elaboração plástica, em Pedro Tropa, pode-se ver *Sim Zut*, Lisboa, Galeria Quadrado Azul, 2016.

As imagens foram reproduzidas por cortesia dos autores, a eles o meu agradecimento.

# *O REGRESSO DE JÚLIA MANN A PARATY*, DE TEOLINDA GERSÃO – NOTAS DE UMA LEITURA

Fernanda Mota Alves*

A obra publicada por Teolinda Gersão no início de 2021, genericamente considerada um romance, apresenta uma organização tripartida que desafia o leitor de vários modos: cada um dos dois primeiros capítulos dá voz a uma personagem (Freud e Thomas Mann); o terceiro é narrado na terceira pessoa, enquanto a narração se identifica com a perspectiva de Júlia Mann. Ao contrário das convenções da narrativa tradicional, o tempo da narração retrocede em cada capítulo (1938, 1930, datas indicadas no título dos dois primeiros, e 1923, data da morte de Júlia Mann, não indicada no texto).

A crítica literária refere esta obra como uma sequência de três novelas; no entanto, ainda que se reconheça que a novela é sempre considerada uma forma narrativa de dimensões médias, não é possível ignorar que nos três capítulos do texto de Teolinda Gersão não se verifica um conjunto de traços distintivos que seriam expectáveis, a aceitar-se essa identificação. Esta constatação é particularmente marcante para um leitor que conhece a formação da autora enquanto germanista, já que, no espaço literário de língua alemã a que o texto alude, a forma da "*Novelle*" foi objecto de profusa e detalhada teorização e se concretizou em abundante produção literária canonizada. É, portanto, necessário ler este texto reconhecendo-o sobretudo como um todo articulado e identificando os traços da sua coesão.

O primeiro capítulo propõe-se apresentar uma reflexão de Freud sobre Thomas Mann, num momento histórico definido (Dezembro de 1938), que marca tanto o percurso individual das duas figuras em causa como os acontecimentos associados ao recrudescimento do antissemitismo, à tomada do poder pelos nazis na Alemanha, e à anexação da Áustria.

Freud refere a sua residência em Londres, numa condição que é, assumidamente, a de um exilado, estabelecendo um contraste com a posição de Thomas Mann. Freud identifica-se com a "multidão dos perseguidos [que] não tem fim". E afirma: "Sinto que sou e sempre serei um deles"[1]. Já Thomas

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas.

[1] Gersão, 2021, p. 9.

Mann, aos olhos de Freud, optou por uma atitude ambígua e contraditória. As reflexões de Freud centram-se a partir deste passo num comentário crítico à personalidade e obra de Thomas Mann, com quem se encontrou esporadicamente. Já em 1936, ao ouvir, na sua própria casa, a conferência *Freud e o Futuro*, o criador da Psicanálise constatava que Mann previa, como fruto dessa sua obra, que "a consciência venceria o inconsciente: 'onde o *Id* reina, deve instalar-se o *Eu*'"[2]. Os acontecimentos históricos vieram a invalidar esta esperança de Mann; além disso, e segundo o próprio Freud, o discurso de defesa da razão, em Mann, era suplantado pela emoção, que o dominava sem que ele disso se apercebesse, imerso que estava na gestão da sua própria condição de existência[3].

Apesar disso, Freud elenca um conjunto de traços de personalidade e comportamento que partilha com Mann: a "entrega incondicional" às suas obras, que ocupavam o centro das suas vidas, o desinteresse pela realidade associado ao enfoque na vida do espírito, e a solidão que isso acarreta. Mais adiante neste capítulo, tornar-se-á claro que ambos trabalham em obras que retomam a tradição bíblica, abordada como mito, em *Moisés e o Monoteísmo* e *José e seus Irmãos.* Mas ainda neste passo, que estabelece as semelhanças entre os dois homens, segue-se um momento de ruptura na linha de pensamento de Freud: nela irrompe a recordação da figura de Arthur Schnitzler, que Freud confessava invejar pelo seu modo de vida e pelo talento de escritor.

Com efeito, tanto Schnitzler como Freud tinham formação médica e viviam em Viena. O primeiro abandonou o exercício da medicina para se dedicar à escrita literária, em que explorava, em contexto ficcional, os aspectos ocultos da psique humana e as profundezas do inconsciente. Assim, ele era claramente reconhecível como o "duplo" de Freud, pela semelhança das suas posições: através da experiência pessoal e da intuição, era-lhe dado alcançar um conhecimento que Freud só conseguia através do esforço do trabalho científico. Leiam-se as palavras deste último, no texto em apreço:

> Sonhei ser um grande escritor como ele: bafejado pela inspiração, seguir livremente o instinto e descobrir numa iluminação o que procurava, sem o esforço imenso do conhecimento científico, e a demorada reunião das provas necessárias.
> Queria para mim a sua forma de conhecimento, que me parecia fácil, e desejava gozar com ele da adoração amorosa do mundo feminino[4].

A rivalidade sentida por Freud está presente na carta que enviou a Schnitzler, em que alude à tradição que diz que encontrar um duplo é prenúncio de morte – no entanto, dada a reversibilidade das posições de ambos, a intenção mortífera terá também efeitos recíprocos[5].

---

[2] *Id., Ibid.,* p. 11.

[3] *Id., Ibid.,* pp. 13, 16.

[4] *Id., Ibid.,* p. 18.

[5] A sombra de Schnitzler paira sobre este texto por outro motivo: o autor das famosas *Novel-*

Fechada a cesura[6], Freud regressa à sua análise da personalidade de Thomas Mann, recordando uma carta em que apresenta uma leitura da sua obra como fruto da rivalidade com o irmão Heinrich, uma relação de ódio que Mann transfere mais tarde para o filho Klaus. O retrato final de Thomas Mann inclui ainda a sua simpatia pelos poderosos, a entrega ao sortilégio da música romântica, o fascínio pelo mal – Mann será um homem demoníaco, como Napoleão e como Fausto – e a prevalência da pulsão de morte. Ao contrário de Freud, Mann será uma figura evasiva, que se disfarça "no espelho dos seus livros". Leiamos o seguinte passo, que alude a diferentes personagens criadas pelo escritor: "Veste um fato de palhaço, evade-se em piruetas, transforma-se em senador, príncipe, aldrabão ou criminoso, ou mascara-se de mágico e desaparece num palco, atrás de uma cortina"[7].

As recordações e as reflexões de Freud, que constituem o fio condutor deste primeiro capítulo, apresentam uma análise crítica da personalidade e da obra de Mann, ponderando analogias e diferenças, sobre o pano de fundo da catástrofe anunciada no plano social e político. Estas reflexões são tecidas por um homem de grande lucidez, capaz de auto-crítica, que sabe que morrerá em breve e que o mundo que deixa para trás corre o risco de se afundar na barbárie, apesar da esperança, agora perdida, que depositou no impacto da sua obra. É também nesta posição que Freud exorta Mann a assumir a sua responsabilidade de intelectual e a não pactuar com o nazismo[8].

O segundo capítulo apresenta Thomas Mann, que se dirige a Freud num monólogo interior, num tempo que precede em oito anos a data em que decorrem as considerações que constituem o primeiro capítulo.

Na verdade, entre um e outro, no encontro mental entre o psicanalista e o escritor, estabelece-se uma relação de espelhamento, já que Thomas Mann reconhece que Freud lhe é muito semelhante, "de certo modo, um duplo". Já Freud, por sua vez, tinha constatado nos mesmos termos a sua afinidade com Schnitzler. As afinidades reconhecidas entre os primeiros, no entanto, não impedem Thomas Mann de referir-se depreciativamente, ainda que de modo indirecto, à condição judaica de Freud[9].

A dimensão erótica desta potencial relação manifesta-se pela primeira vez no comentário em que o escritor constata que Freud é particularmente apreciado por mulheres e, possivelmente, por homens homossexuais[10]. Thomas Mann

---

*len Fräulein Else* e *Leutnant Gustl* parece ter fornecido o modelo do monólogo interior, que reencontramos na posição da enunciação nos dois primeiros capítulos da obra.

[6] Freud vem a reconhecer que existem ligações entre a sua carta a Mann de 1935 e a que enviou a Schnitzler: "Como vê, a nível profundo, tudo se entrelaça" (p. 31).

[7] *Id.*, *Ibid.*, p. 35.

[8] *Id.*, *Ibid.*, p. 32.

[9] *Id.*, *Ibid.*, p. 42.

[10] *Id.*, *Ibid.*, p. 44.

alude, afinal, ao que se lhe afigura como aspecto libidinoso da terapia psicanalítica, que torna o terapeuta prisioneiro da relação estabelecida. Mais adiante, o escritor dirá que está a tentar seduzir o seu interlocutor[11].

Os comentários de Thomas Mann revelam alguma displicência, apoiada na sua alegada superioridade social e económica, mas também na sua condição de escritor que, como "Xerazade triunfante"[12], gostaria de se aproximar do seu duplo em termos de igualdade e até enquanto credor[13]. Assim, a condição do artista, de que Thomas Mann se reclama, estabelece-se com base num privilégio inato, que Freud não terá possuído:

> Na minha cadeira é um prémio Nobel que está sentado, um homem que ganhou, no seu ofício, o maior galardão do mundo. Aposto que o senhor trocaria de bom grado o seu lugar pelo meu. […]
> Sim, eu compreendo-o, e sinto compaixão por si.
> Judeu, pobre, intelectual contra a corrente, defrontando uma sociedade que não quer ser desmascarada nem mudar, e que o senhor reduz a migalhas, sem ilusões nem complacências[14].

Esse privilégio inato reside também na condição do escritor e do artista: "não é escritor quem quer, não é artista quem quer"[15] – Freud nunca seria capaz de escrever um romance[16].

Thomas Mann revê a sua vida e o seu carácter na obra que escreveu. O escritor reporta-se aos seus textos, quer referindo-se indirectamente à personagem principal, com que se identifica – é o que acontece quando se considera idêntico ao diletante sem préstimo que, sabemo-lo, protagoniza a Novelle *Der Bajazzo* – quer descrevendo de modo explícito e detalhado as figuras em que projecta a sua personalidade: por exemplo, a homossexualidade do escritor Gustav von Aschenbach, avassalado por uma paixão dirigida ao adolescente Tadzio, em *Morte em Veneza*, ou o oportunismo de Felix Krull, cuja biografia de sucesso se baseia em expedientes desonestos. Diz Mann: "o que me motivou a escrever o livro foi a falsidade inata da personagem, onde projecto a profunda amoralidade do artista, ou seja, a minha"[17].

Em outros textos, são aspectos problemáticos da relação conjugal e da vida familiar que estarão associados às ficções mannianas: o incesto de Katia e Klaus, prévio ao casamento desta com Thomas Mann a que *O sangue dos*

---

[11] *Id.*, *Ibid.*, p. 53.

[12] *Id.*, *Ibid.*, p. 47.

[13] *Id.*, *Ibid.*, pp. 48, 53.

[14] *Id.*, *Ibid.*, p. 51.

[15] *Id.*, *Ibid.*, p. 50.

[16] *Id.*, *Ibid.*, p. 51.

[17] *Id.*, *Ibid.*, p. 73.

*Walsungs* alude, e as problemáticas relações parentais no seio da família Mann em *Desordem e sofrimento precoce* e *Mário e o mágico*.

Torna-se, assim, evidente que, neste segundo capítulo, Thomas Mann confirma a relação da sua personalidade e dos contornos objectivos da sua biografia com as questões abordadas na sua obra ficcional; e, tendo em conta que ele se considera o duplo de Freud, a organização da obra de Teolinda Gersão revela também que esse entendimento, embora aqui mais amplamente apresentado, é simétrico à visão que Freud dele sustenta – o espelhamento das duas personagens decorre de um espelhamento na narrativa.

Thomas Mann confessa ainda a violência do sentimento de rivalidade para com o irmão Heinrich (que Freud identifica com clareza) e, de algum modo, também para com o filho rebelde Klaus (neste caso, com uma componente de desejo sexual que lhe parece legítima), mas no pano de fundo das suas considerações está uma profunda e quase visceral relação com a sua arte. Retoma, assim, a grande questão das *Novellen* da sua juventude, a incompatibilidade entre a arte e a vida. O seu irmão e rival estará com a vida, e Thomas Mann, qual S. Sebastião, com a arte, que transforma o sofrimento em beleza. Dela fazem parte a amoralidade, falsidade e mentira praticadas com talento – de algum modo presentes nas ambiguidades ideológicas do romance *A montanha mágica* – mas também um desafio que, aliás, partilha com Freud: o uso da "linguagem do intelecto, do espírito, que nos conduz a revelações e iluminações que desabam sobre nós e nos incendeiam. A língua das descobertas, a divina língua das epifanias"[18].

Ao mesmo tempo que afirma a busca do absoluto na sua escrita, uma forma de equilibrar e fundir o bem e o mal, Thomas Mann reconhece e exprime o perigo irracional e maléfico a que a arte está associada, e que potencialmente o colocará na posição de um Fausto condenado (distinto, portanto, de Fausto na obra de Goethe, que acaba por ser redimido), prefigurando a personagem Adrian Leverkühn. No tempo em que Thomas Mann articula o seu monólogo, o escritor valida, assim, a preocupação manifestada oito anos mais tarde por Freud quanto à responsabilidade ética da sua vocação de artista.

O capítulo dedicado a Júlia Mann inicia-se com a morte da personagem, que, deixando o local onde se havia alojado, em Wessling, na Baviera, se vê mergulhada no rio Trave, iniciando uma longa viagem, que passa por Lübeck, onde crescera e vivera enquanto casada, até entrar no mar do Norte e, por fim, no oceano Atlântico, que lhe abrirá o caminho para chegar a Paraty, a sua terra natal no Brasil. Trata-se, portanto, de um percurso de regresso às origens no espaço ficcional, análogo ao percurso de regressão que a ficção opera na cronologia escolhida para a organização dos três capítulos da obra. A narrativa relata as diversas etapas da vida da mãe dos irmãos Mann, ao mesmo tempo que situa o tempo da narração nos lugares por onde ela vai passando, a caminho de Paraty. Às recordações associadas à praia em Travemünde (em que se

[18] *Id.*, *Ibid.*, p. 52.

inclui a referência matricial da tia Elisabeth, cujo destino prefigurava o de Tonia Buddenbrook e representava a infelicidade das mulheres burguesas na época) seguem-se as memórias da infância de Júlia, primeiro no Brasil e, a seguir, em Lübeck. A perda da mãe e, já na Alemanha, de Ana, a escrava negra que era a sua ama, a educação repressiva e domesticadora, o afastamento dos irmãos, a perda da língua materna, a intervenção do pai na sua vida amorosa, o casamento arranjado – estes são os elementos marcantes de uma sequência de recordações que a voz da narração desfia, enquanto Júlia passa por Lübeck, depois no Elbe e, por fim, entra no mar. A seguir surgem as memórias do casamento, a expressão de uma sexualidade indomada e o adultério, de que resultará o nascimento de Viktor. Já em pleno Atlântico, e mergulhando fundo, surgem a recordação do testamento punitivo que o marido Johann lhe legara, os remorsos de Júlia que reconhecia não ter sido boa mãe, a lembrança intolerável do suicídio de Carla e da toxicodependência da outra filha, Lula, que viria a enforcar-se anos depois. Estas recordações dolorosas apagam-se enquanto Júlia alcança a costa brasileira, passa pelo Rio de Janeiro e Angra dos Reis, aproximando-se da praia de Paraty onde, por fim, descansa, esperando recuperar a infância e receber, com o afecto maternal de Ana, a promessa de uma vida feliz.

Este capítulo é, por assim dizer, a pedra angular que articula a organização da narrativa. Ele apresenta ao leitor a figura da mãe imperfeita e, ao mesmo tempo, também a origem da histórias contadas: nas informações concretas, que a autora afirma ter recolhido, em grande parte, das memórias domesticadas que recolheu no escrito autobiográfico de Júlia Mann *Da infância de Dodô* (1903), e sobretudo nas reflexões que acompanham a sua viagem aquática, Júlia Mann tece considerações que denunciam a rigidez preconceituosa do norte da Europa, que se manifestava no poder exercido sobre a menina a quem roubaram as origens, a língua e os afectos e que, em adulta, não se conformava com as regras que lhe cerceavam a liberdade. Na figura de Júlia conflituavam a opressiva escuridão nórdica e a memória, reprimida, mas nunca apagada, do mundo exuberante de cores, aromas e paladares do país do hemisfério Sul, um mundo que era visto em Lübeck como o contrário da norma, um lugar de perigos sanitários e morais, habitado por seres considerados racialmente inferiores. Por ser mulher, originária do Brasil e mestiça, não lhe era reconhecido um lugar na sociedade burguesa. Mas Júlia identifica a violência de que foi vítima como um padrão de comportamento patriarcal – a dupla moral sexual masculina, a mercantilização das jovens que os pais queriam ver bem casadas, o exercício arbitrário da autoridade paternal. O adultério, de que nasce Viktor, representa a coragem do romper com as regras, explícitas e implícitas, da sociedade burguesa – pondo em prática o que já, a partir dos finais do século XIX, conforme este texto refere, se perfilava como um tema recorrente na ficção literária.

Nas memórias pessoais de Júlia Mann condensa-se, por contraste com Paraty, a imagem de uma sociedade do norte da Europa que se desenvolveu e prosperou num sistema patriarcal, capitalista e assente na exploração colonial,

no racismo e na escravatura. É esta sociedade que se encaminha a passos largos para a maior catástrofe do século XX, que nem os contributos do analista da alma humana, e muito menos os do artista egocêntrico apresentados nos capítulos anteriores são capazes de combater.

Júlia recorda que o seu filho Heinrich a identificou como Ondina, uma figura feminina vinda da água que protagoniza um conto alemão, de Friedrich de la Motte Fouqué (1811): a união de Ondina com um cavaleiro está votada ao fracasso, uma vez que ela é rejeitada por ser uma criatura estranha, um espírito elementar destituído de humanidade. Deste modo, Júlia Mann coloca-se na linhagem das "Wasserfrauen", "mulheres das águas", que povoam a literatura de expressão alemã a partir do Romantismo; a sua fonte comum é a obra de Paracelso *O Livro das Ninfas* (1566), que Teolinda Gersão comentou em 1986, na publicação de uma versão traduzida para português. E é a essa natureza "outra" que Júlia se entrega, libertada pela morte, na sua viagem de regresso. A expressão "ins Wasser gehen"[19], que significa "entrar na água", está culturalmente associada à morte, já que se usa também para referir o suicídio por afogamento. É, de facto, no elemento aquático e na morte que Júlia parece compreender a sua condição e a sua história pessoal: a água "funcionava como lente, ou como um espelho de aumento"[20], que lhe permite ver com nitidez o seu passado reprimido e o "não-lugar" em que consistia a sua existência[21]. Esta visibilidade é partilhada no momento da leitura, a que o tempo e a história terão, desejavelmente, acrescentado conhecimento crítico.

## Referências Bibliográficas

Gersão, Teolinda, *O regresso de Júlia Mann a Paraty*, 1.ª ed., Porto, Porto Editora, 2021.

Gersão, Teolinda, "Paracelso e o *Lyber de Nymphis", in* Paracelso, *Livro das Ninfas. Silfos, Pigmeus e Salamandras e de outros Espíritos*, Lisboa, apáginastantas, 1986, pp. 61-76.

[19] *Id., Ibid.,* p. 81.

[20] *Id., Ibid.,* p. 99.

[21] *Id., Ibid.,* p. 101.

# NOTAS SOBRE A "MÚSICA NATURAL" EM LUIZA NETO JORGE

Fernando Cabral Martins*

Minha voz, mero ruído,
Ilumina-se por dentro…
Fernando Pessoa

**1.**

A poesia não é mimética, mas performativa. O poema é um acontecimento, o da palavra quando pronunciada, o do "som que se desenvolve nela" como um vulcão, que contém e excede a ideia.

Leia-se a primeira estrofe de um poema de Luiza Neto Jorge (p. 137) que refere o efeito imediato do som da palavra "magnólia":

> A exaltação do mínimo,
> e o magnífico relâmpago
> do acontecimento mestre
> restituem-me a forma
> o meu resplendor.

Este tópico da palavra criadora de realidade tem tido muitas versões, desde o *Crátilo* de Platão até à hipótese linguística de Sapir-Whorf, passando por Raymond Roussel e os surrealistas, Derrida e os desconstrucionistas. Mas em Luiza, de um modo pensado e explícito, a linguagem das palavras, que engendra entendimentos novos através de novos modos de os cifrar, revela ser muito mais do que uma (des)organização gramatical. Os versos ganham uma dimensão física, aérea, sonora, que torna a poesia uma experiência real do mundo, dado que ela mesma é tão real como ele.

Não se trata, pois, apenas de escrita, de inscrição. Aliás, desde o século XV que a linguagem da poesia está intimamente ligada à voz, nisso se distinguindo

* IELT, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL.

da prosa literária. É o que descreve Eustache Deschamps no seu tratado de 1392, *L'art de dictier*, sublinhando a ruptura com a associação da poesia e da música na tradição da Idade Média, quando a poesia era cantada e dançada em ambiente cortês e festivo. Ora, essa desvalorização do acompanhamento da poesia por instrumentos musicais é a ideia que marca a entrada da poesia na era moderna. Interessa ler a passagem capital de Eustache Deschamps sobre a distinção entre "música artifical" e "música natural": "Et est a sçavoir que nous avons deux musiques, dont l'une est artificiele et l'autre est naturele. L'artificiele est celle dont dessus est faicte mencion ; et est appellée artificiele de son art, car par ses VI notes, qui sont appellées *us, ré, my, fa, sol, la*, l'en puet aprandre [270] a chanter, acorder, doubler, quintoier, tierçoier, tenir, deschanter, par figure de notes, par clefs et par lignes, le plus rude homme du monde (...). L'autre musique est appellée naturele pour ce qu'elle ne puet estre aprinse a nul, se son propre couraige naturelment ne s'i applique, et est une musique de bouche en proferant paroules metrifiées (...)". A música natural será, portanto, aquela que, ao invés da artificial, não tem de ser aprendida segundo técnicas específicas de composição, leitura e execução, pois é simples "música de boca proferindo palavras metrificadas". Esta música de ritmos verbais é autónoma da música instrumental propriamente dita, mas a sua afirmação não deixa de enfatizar o que há de sonoro no cerne da poesia, recentrando na voz humana a sua realidade.

Luiza Neto Jorge trabalha com essa potencialidade da palavra musical. Não de um modo mais ou menos lúdico, como acontece em alguma da Poesia Experimental dos anos 60, mas tendo o foco na modulação e complexificação do sentido. Em 1966, o livro *O Seu a Seu Tempo* abre com um conjunto intitulado "As Revoluções da Matéria", e os títulos dos poemas que o compõem, que podem parecer jogos de palavras, são, na verdade, equações sonoras que exploram o intervalo semântico criado pela própria relação paronímica entre elas. É como se fossem uma reminiscência, recebida por interposto Mário Cesariny, do *procédé* inventado por Raymond Roussel e celebrado por Marcel Duchamp ou Michel Leiris: consideram-se dois sintagmas fonologicamente próximos, ou até idênticos, e resolve-se a ambiguidade criada por uma frase ou narrativa que estabelece uma ligação de sentido entre eles.

No caso de Luiza, eis os títulos desse conjunto: "A Esfericidade: a Ferocidade"; "A Condutibilidade: a Contabilidade"; "A Solidificação: a Solidão"; "A Sublimação: a Sublime Acção"; "A Divisibilidade: a Visibilidade a Dois". Por exemplo, a fórmula "A Divisibilidade: a Visibilidade a Dois" desenvolve um poema com um verso-fulcro, "A divisibilidade da luz aclara os mistérios", e uma conclusão "Gestos estrídulos dividem a mulher / o homem divide-a ainda" (p. 120), num percurso que se perfaz segundo uma espécie de magia material. As palavras parecem surgir por emanação espontânea, e o poeta parece apenas explorar analiticamente os reflexos, simetrias, desdobramentos que se trocam entre as palavras. Estamos, radicalmente, no exterior da categoria da expressão. É de impressões que se trata, como se a linguagem pudesse

construir frases e comunicar saberes pela composição cromática dos sons, segundo um princípio puramente sonoro.

Uma poesia como esta, que usa espelhos retóricos, efeitos de semelhança e contraste codificados sob nomes como *calembour*, silepse, ambiguidade, antanáclase, paronímia ou diáfora, destina-se a realizar uma operação fundamental de refundição das palavras, purificadas do seu desgaste quotidiano, segundo um ideal do Simbolismo que se vai continuar nas tradições surrealistas do acaso objectivo e da livre associação. Assim Luiza navega por dentro da sintaxe, num labirinto de vasos comunicantes em que a melodia é o fio de Ariadne. Um exemplo dos mais conhecidos, "O Poema Ensina a Cair" (p. 141):

O poema ensina a cair
sobre os vários solos
desde perder o chão repentino sob os pés
como se perde os sentidos numa
queda de amor, ao encontro
do cabo onde a terra abate e
a fecunda ausência excede

até à queda vinda
da lenta volúpia de cair,
quando a face atinge o solo
numa curva delgada subtil
uma vénia a ninguém de especial
ou especialmente a nós uma homenagem
póstuma

As palavras são usadas, não como elas aparecem no discurso do seu tempo, mas sim como se descobre que podiam ser usadas se recuperassem de repente a possibilidade de significar, isto é, de iluminar distintamente o conhecimento das coisas. Em *A Casa do Mundo* (p. 152), por exemplo, a expressão "atirar a porta" é refundida, deixando de significar o banal "fechar violentamente a porta" para querer dizer "gerar novidade", "gerar mudança" ou ainda "provocar sexualmente" alguém – ou outra coisa, na teia por onde o sentido corre.

Em *O Poema Ensina a Cair*, o título começa por indicar (*cadere*: desfalecer, cair em combate) qualquer coisa como "o poema ensina a morrer", ou ainda "aprender a morrer é a arte maior". Mas essa tendência eufemística do estilo pode desdobrar-se noutra acepção da palavra "cair", uma acepção muito coloquial, contextual e discursiva, exposta na expressão "alguma coisa cai bem (ou mal) a alguém", significando quer um efeito material quer um efeito psíquico de alguma coisa. Assim, o verbo no título do poema induz outra leitura: "o poema ensina a seduzir", ou "o poema ensina a adequar a realidade e o desejo". O poema ensina a cair bem, igualmente, como a roupa "cai bem". É o modo de significação mais rente à experiência da banalidade.

É preciso olhar também para os modos de corte entre os versos, os procedimentos do *enjambement*. Na segunda estrofe, esses cortes são principalmente sintácticos. Mas, na primeira, são enfáticos, e um dos acontecimentos semânticos mais fortes de todo o poema é mesmo o corte entre os versos 4 e 5, tornando a "queda de amor" a vertigem de uma queda no abismo de um espaço em branco.

Questão central é a relação hipertextual possível com o poema de Mallarmé *Cantique de Saint Jean*, em que a proximidade visual entre a morte por decapitação de João Baptista e o movimento de queda do sol na linha do horizonte se torna matriz metafórica. Ao contrário desse outro poema de referência mallarmeana que é "A Magnólia", em que uma palavra proferida em voz alta produz efeitos inauditos, numa exemplificação alegórica do próprio processo do símbolo, este prepara um espaço, que define assim: "desde" – "até". É um espaço intervalar, e nele estão duas imagens em confronto, sem que nenhuma delas seja o símile da outra.

Este desdobramento tem a reconcentração como seu oposto complementar. O desdobramento cria a distância entre duas imagens, a reconcentração parece suturar a ferida aberta numa espiral invertida, descendo a uma profundidade sem sujeito. Porque o sujeito é um efeito de superfície, uma ilusão, só a música das palavras é real.

**2.**

Mário Cesariny, um poeta que, apesar de tanto ter praticado a poesia por imagens, sabe que a música é o seu bem maior, tem como última frase do seu último livro, *O Virgem Negra* (p. 142), a seguinte fala, que atribui a Pessoa: "O meu melhor instrumento de sôpro é, em verso e prosa, não ser precursor de ninguém". Esta frase, que marca com evidência o propósito essencial de Cesariny de afastar qualquer sombra de influência que possa pairar sobre ele do magno "precursor" Pessoa, interessa também pela metáfora usada do "instrumento de sopro". A poesia, e a literatura em geral, é da ordem da música e não de outra ordem qualquer. É uma respiração, uma inspiração. Consiste na palavra quando pronunciada. Uma proferição, mesmo se apenas mental.

**3.**

"A Magnólia" é um bom exemplo de símbolo. Pode dizer-se que constitui um comentário da muito citada passagem de Mallarmé de 1886: "Je dis: une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets" (p. 368):

A magnólia,
o som que se desenvolve nela
quando pronunciada,
é um exaltado aroma
perdido na tempestade,

um mínimo ente magnífico
desfolhando relâmpagos
sobre mim.

De resto, a poesia de Luiza, como a do grupo da Poesia 61 a que pertence, cita o Simbolismo. A ideia de minimalismo verbal, a "música natural" como princípio, a alta densidade retórica têm tudo a ver com essa tradição. Um simbolista fundamental, Verhaeren, escreve na revista *L'Art Moderne* em 1887: "pour arriver au but: considérer la phrase comme une chose vivante par elle-même, indépendante, existant par ses mots, mue par leur subtile, savante et sensitive position […]: organisme, création, corps et âme tirés de soi et, si parfaitement crées, plus immortels certes que leur créateur". Essencial a ideia de uma vida própria das palavras, e da natureza ontologicamente superior dessa vida. Criadas pelo poeta, são mais fortes do que ele, e capazes de desenvolver uma energia que resiste ao tempo. O poeta é, nas palavras de Carlos de Oliveira, um "aprendiz de feiticeiro", e essa é uma definição que reencontra, em modo realista, a mesma tradição.

De resto, o Simbolismo não só cria o quadro propício para a Vanguarda, ele é a primeira Vanguarda: os "malditos" e os "decadentes" que afrontam a sociedade do lucro, os "nefelibatas" que põem a invenção contínua no centro do trabalho artístico, os "esotéricos" que tingem de espiritualidade a vertiginosa desconstrução formal. E é numa revista de 1897 a primeira publicação de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, que depois sai em plaquete em 1914, marcando estas duas datas a exacta transição do Simbolismo para a Vanguarda. Do mesmo modo, a Poesia 61 é, com o Surrealismo, o recomeço da Vanguarda portuguesa de *Orpheu*.

**4.**

Assim, quer a passagem de Mallarmé quer o poema de Luiza colocam a referência a uma flor como ponto de partida para a observação das propriedades da linguagem na poesia. E ambos concluem que "o som que se desenvolve" na palavra poética é um acontecimento com realidade conceptual e consequência material, que potencia ou mesmo se substitui à relação de significação que liga o signo "magnólia" – ou "fleur" – à coisa existente com esse nome. A poesia tem uma realidade sua, que é e não é simplesmente mental, pois se torna parte do mundo. Não só a experiência sensorial da magnólia, ao tornar-se em palavra – em símbolo – dita em voz alta, se transforma num "exaltado aroma" e

num "magnífico relâmpago", como é capaz de dar "forma" e "resplendor" ao próprio "eu" que a pronuncia.

Na palavra "magnólia" se contém uma metamorfose musical do sentido, com uma textura particular. É uma nova flor sonora – a ausente de todas as árvores – cujo poder evocativo é um acontecimento para lá da referência: a aurora do magnífico "resplendor" do mundo.

## Referências Bibliográficas

Cesariny, Mário, *O Virgem Negra*, 2.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

Deschamps, Eustache, *L'art de dictier* (1392), ed. Gaston Raynaud, Paris, Firmin-Didot, 1891. Fac-símile em http://catalog.bfm-corpus.org/dictier, acedido a 20 de Agosto de 2021.

Jorge, Luiza Neto, *Poesia*, ed. Fernando Cabral Martins (1993), 2.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres Complètes*, ed. Henri Mondor e G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945.

Verhaeren, Émile, "Un Peintre Symboliste", *in L'Art Moderne*, 24 de Abril de 1887. Transcrição em https://artetlitterature.be/symbolisme/verhaeren.htm, acedida a 20 de Agosto de 2021.

# *SÍTIOS*, DE JOSÉ BENTO

Fernando J.B. Martinho*

O livro que hoje, aqui, homenageamos reúne, no essencial, a produção poética inédita ou dispersa por jornais e revistas, e em livro, de José Bento posterior à que foi coligida no volume *Silabário* (Lisboa, Relógio d'Água), de 1992. Para seu título (Lisboa, Assírio & Alvim, 2011), escolheu o poeta uma palavra desarmantemente simples, *Sítios*, para cujo entendimento recorre a um qualquer dicionário em que possamos encontrar as várias acepções em que ela é utilizada. Deixemo-las, então, aqui registadas: "*Sítio*: Qualquer lugar, aldeia; cerco, assédio." (*ibid*., p. 8) A intenção do poeta, com este gesto, terá sido, certamente, fornecer-nos uma pista de leitura para a poesia coligida no livro. A nós caberá fazer o uso apropriado dessa pista, sabendo, todavia, de antemão, que ela não pode ser esgotada, e que a nossa leitura comporta inevitavelmente um risco, melhor dizendo, e em fidelidade ao plural da palavra no título, riscos. A poesia de José Bento fala, assim, de lugares, dos lugares de onde viemos, onde estamos, para onde vamos, e, naturalmente, também de uma outra categoria, o tempo, o tempo que nos coube viver. É, pois, uma poesia situada, e, lembrados da acepção mais esquecida da palavra *sítio*, uma poesia igualmente sitiada, uma poesia em que o poeta responde às questões que o mundo e a existência lhe põem, em que riposta ao cerco que a realidade lhe faz. Ou seja, recorrendo a conhecidas palavras de um autor que lhe é bem familiar, Ortega y Gasset, do que aqui, afinal, se trata é de um "homem na sua circunstância".

Dada a natureza de *Sítios*, um livro onde se colige a produção poética de um largo período de tempo, compreendido entre a primeira metade dos anos 90 e 2011, são "muitos" os poemas que o compõem. Como, porém, um dos poemas sublinha, eles são, afinal, "um só" (*ibid*., p. 13), na tentativa, nunca totalmente realizada, de encontrar aquela palavra que jamais chega a dizer-se, e a que aludia Saul Dias, no poema com que encerrava a sua *Obra Poética*: "Só conheço, talvez, uma palavra. // Só quero dizer uma palavra. // A vida inteira para dizer uma palavra! // Felizes os que chegam a dizer uma palavra!" (Porto, Brasília Editora, 1980, p. 269). Ao leitor, compete-lhe acompanhar o

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Este texto foi lido na Casa Fernando Pessoa, por ocasião da entrega do Prémio Luís Miguel Nava a *Sítios*, de 2011.

poeta nesse esforço infindável, fazer "seu" o poema, "completá-lo" com a sua própria "míngua", como se diz num outro texto do livro (op. cit., p. 21).

Os dois poemas citados não são, é evidente, os únicos no livro em que se reflecte sobre o fazer poético ou a comunicação literária. Num outro texto, confrontamo-nos com uma questão que, de alguma forma, vai ajudar-nos a encontrar uma das tradições em que é possível integrar a poesia de José Bento, a questão da "música" dos "versos" (*ibid*., p. 37). No poema em referência, há uma clara recusa do que se chama "a baba de uma melodia pegajosa", de uma "harmonia / a tecer retalhos de sílabas simétricas". "Nos versos a música", como se dirá num outro passo do texto, "tem de ser muito uma outra", e a rejeição do que o poeta designa de "ouvidos castos, preceptistas" não deixa lugar a quaisquer dúvidas: "Ninguém aplaque os cacos que ao cair / rasgam ouvidos castos, preceptistas". A invocação do nome de Anton Webern, compositor associado à música dodecafónica, na última estrofe torna tudo ainda mais nítido (*idem, ibid*.). Uma das tradições em que se enquadra uma parte significativa dos poemas reunidos em *Sítios* é, com efeito, a tradição modernista, e, nela, precisamente a mais transgressiva, em que se destacam as "melodias atonais" de um Casais Monteiro (*Poesias Completas*, Lisboa, IN-CM, 1993, pp. 99-101), ou o "escrever rijamente" de uma Irene Lisboa, em que "cada palavra" é "seca, irresonante, sem música. / Como um gesto, uma pancada brusca e sóbria." (*Folhas Soltas da Seara Nova [1929-1955]*, Antologia, Prefácio e Notas de Paula Morão, Lisboa, IN-CM, 1986, pp. 132-133). A singularidade de José Bento, nesta parte da sua obra (porque outra há em que a atonalidade ou a dissonância não são dominantes) afirma-se por uma inequívoca discursividade, reforçada por uma pontuação minuciosa, que se abandona frequentemente a uma pulsão de signo narrativo ou reflexivo. Tal não obsta a que, uma ou outra vez, a óbvia modernidade destes poemas não reflicta a ambiguidade que o *new criticism* anglo-americano tanto associou a essa mesma modernidade.

Relativamente a este ponto das tradições, dificilmente há quem resista à tentação de aproximar a poesia de José Bento, tão meticulosa no seu desenvolvimento discursivo, e eu próprio, diga-se de passagem, também já incorri nesse *pecado*, das poesias de língua castelhana, tendo em vista a intensa actividade de tradutor que ele tem desenvolvido no âmbito das literaturas que se situam dentro daquele domínio linguístico. Embora possa haver um ou outro eco de autores dessa área linguística, e em *Sítios* não deixamos de deparar com glosas de ou diálogos com autores de língua espanhola, Bousoño ("Variação sobre um tema de Carlos Bousoño", op. cit., pp. 65-66), Jaime Gil de Biedma ("Salvação depois da morte", *ibid*., pp. 78-79), S. Juan de la Cruz (poema "45", *ibid*., pp. 83-85), César Vallejo ("Apostilha e homenagem a César Vallejo", *ibid*., pp. 100-101), não me parece muito produtiva essa via com vista a uma dilucidação das tradições que nos possam ajudar a melhor situar a singularíssima poesia de José Bento. Por este mesmo motivo, me apraz encará-lo, tomando como modelo inspirador o conceito de poeta-crítico criado por Eliot (cf. Fernando J. B. Martinho, "A figura do poeta-crítico na crítica portuguesa novecentista de poesia:

achegas para a sua história", *in Memórias, Gestos, Palavras – Textos oferecidos a Teresa Rita Lopes*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, pp. 211-217), sem deixar de reconhecer a extrema importância do seu labor de tradutor, como poeta-tradutor, dando primazia ao poeta, que ele próprio, aliás, tem ajudado a deixar um pouco na sombra. Também por esta mesma razão me regozijo eu com a atribuição de prémios à sua poesia por instâncias consagratórias nacionais, como o Prémio de Poesia do Pen Clube e o Prémio D. Dinis da Casa de Mateus a *Silabário*, e, agora, o Prémio Luís Miguel Nava, a *Sítios*.

Voltando à questão das tradições, mais estimulante se me afigura uma aproximação do poeta, por estranha que ela possa parecer, aos moralistas franceses do século XVII, Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère. Eu explico. Não estou, obviamente, a pensar que isto possa corresponder a um processo consciente por parte do poeta. Trata-se tão-só da existência de alguns pontos de contacto entre aqueles autores e o nosso poeta. O que preocupa fundamentalmente os referidos moralistas franceses é o conhecimento do coração humano e dos costumes dos homens. Caracteriza-os a extrema lucidez, a visão desenganada dos homens, tocada mesmo de pessimismo. Eles não são moralistas no sentido de pretenderem dar lições de moral, a sua grande preocupação é o conhecimento do homem, e mesmo quando criticam a sociedade do seu tempo, é a partir de um ponto de vista moral que o fazem. Com as necessárias adaptações, ditadas pelas manifestas diferenças de contextos histórico-culturais, é o que encontramos em José Bento, em quem nem sequer falta a presença, embora não isenta de eventuais tensões interiores, da fé cristã. Veja-se, por exemplo, a glosa que faz de um poema de Carlos Bousoño já referido (op. cit., pp. 65-66):

> O que lúcido bebe toda a escória do mundo
> e não tenta apurar
> de quem é a mão
> que fingiu para burlar uns lábios indefesos,
> qual a conjura que o visou,
> – subverte o sistema em que ele se reduz para viver,
> desafia decretos de sinuosas letras.
>
> Ninguém refreia o poder acirrado
> contra este homem vacilante
> que em outros procura constituir
> não uma força, mas a amplidão
> onde possa afirmar sua inteireza:
> ele definha a relação que compõe tal poder,
> desarma as aparências que o consomem.
>
> Quantos se afanam em percursos esconsos
> até confundir seus vultos uns com os outros,
> não ignoram esse que anulará os que triunfam hoje:
> nunca louvaminhou os serviçais do lucro,
> não adornou de retórica os embustes

da governança, dos tribunais, da guerra,
nem oficia por manuais de curandeiros.
[…]

Um tema presente em diversos poemas de *Sítios*, o *theatrum mundi*, o teatro do mundo, o mundo como palco, como tablado, tem especialmente a ver com uma outra tradição de mais sólida implantação no século XVII, a que, como vimos, pertencem também os moralistas que invocámos – a tradição barroca. Esse tema surge mesmo explicitado quando, num poema sobre uma velha cantora de ópera, se fala, a propósito do palco teatral, como sendo "a metáfora / do mundo resumido numa caixa / com uma face aberta a defrontar / os que assistiam e eram cúmplices" (poema "70", pp. 129-130). O tema aparece, nestes casos, em que as personagens que vêm ao proscénio são velhas glórias do mundo do espectáculo, associado a um tópico, o do *sic transit gloria mundi*, também ele, como é bem sabido, de recorrente presença na literatura de tradição barroca: "Ela já não canta e representa: a única / imagem que tem para exprimir-se / é o seu corpo agora despojado / e um resíduo de voz que ainda oferece / para uma teoria sibilina.". A máscara, a representação, não é, porém, apenas apanágio de actrizes mais ou menos decadentes, ela cola-se igualmente à "pele" de todos nós, como fica insinuado no fecho avassalador de um magnífico poema sobre uma actriz que, numa peça em que a personagem que representa nem sequer tem nome, é tão-somente "a criada": "Ela e eles [os figurantes] estilhaçam os fachos da ribalta, / preparam nosso quarto nessa negrura gélida; / e esperam-nos à porta, empunhando uma faca / para arrancar-nos suas máscaras, que são a nossa pele." ("Cena presente", *ibid*., pp. 119-122).

"Estamos de passagem" (poema "46", *ibid*., pp. 86-88), proclama a voz grave do poeta, em permanente declinação elegíaca. Também os que ele celebra, por exemplo, o compositor que, em monólogo dramático, vê o seu trabalho como um "trabalho de artífice", de "tecelão de sons" que elabora e harmoniza (poema "107", *ibid*., pp. 198-200), ou Mozart (poema "117", *ibid*., pp. 257--259), estiveram de passagem, conheceram os percalços e as agruras da sua condição mortal, e, na sua passagem pela existência terrena, tiveram simultaneamente que se haver com os *mecenas*, os insaciáveis encomendadores das suas obras, cuja gula de poder houve que a todo o custo contentar: "os pastores e o bispo / a quem agrada sentir o rebanho saciado e exaltado, / desde os dignitários enfatuados pelos assentos altos / e os burgueses de escritórios e secretarias / às mulheres radiosas pelos atavios e a prenhez frequente." (poema "107", *ibid*., pp. 198-200). A Mozart, reserva o poeta a honra de encerrar o seu livro, e, ao mesmo tempo que nele surpreende a imagem da "altura absoluta" da criação artística, aquela que nos dá a entrever um vislumbre da "eternidade", de uma eternidade que ele revela "como a face de Deus", não deixa de lembrar o que foi a incompreensão do seu tempo, entretido, como todos os tempos, com as pompas que mais não são que "podridão sob máscaras douradas".

# ENTRE O SOM E O SENTIDO: A BUSCA DA FORMA NA POESIA DE MARIA JUDITE DE CARVALHO

Gonçalo Cordeiro*

A Paula Morão se deve um ensaio fundamental, que oferece ao leitor do único volume de poesia de Maria Judite de Carvalho, *A Flor que Havia na Água Parada* (1998), as coordenadas de um mapa poético desenhado sob o signo da melancolia, assinalando nele tanto a síntese das reverberações líricas que atravessam o conjunto da obra literária da autora como o diálogo que ali se estabelece com alguns caminhos da tradição literária portuguesa, sem deixar de sublinhar os contornos da representação de um sujeito reflexivo no quadro de uma concepção deceptiva do mundo, atenta à tematização do tempo saturnino: "Motivos melancólicos na poesia de Maria Judite de Carvalho" (2015).

Do prefácio que Eugénio Lisboa (1998) consagrara ao "magro pecúlio de tentativas poéticas" de Maria Judite de Carvalho, que se destaca pela sua caudalosa produção em prosa, retém-se a lição de que a sua narrativa se distingue por uma qualidade poética (feita de uma "linguagem mais metafórica e mais densa, menos contaminada", apostada num protocolo de escrita que procuraria "a ascese do silêncio" ou uma forma de "falar menos para dizer mais"[1]) e também a de que esta poesia procuraria fazer a síntese do universo narrativo da autora, dos seus grandes temas e eixos semânticos, partilhando com ele as percepções que "perturbaram o tecido da prosa narrativa da autora"[2]: a angústia, o assombro, o desespero, o não dito.

O acima mencionado ensaio de Paula Morão, por sua vez, salienta o "tom lírico que perpassa muitos dos seus textos"[3], produzindo uma forma de hibridismo genológico comum a outros autores portugueses da segunda metade do século XX, pela sua combinação entre modo lírico e modo narrativo. Se Eugé-

* CRILUS, Université Paris Nanterre.

[1] Lisboa, "As esperadas palavras", p. 11.

[2] Lisboa, "As esperadas palavras", p. 12.

[3] Morão, "Motivos melancólicos na poesia de Maria Judite Carvalho", p. 179.

nio Lisboa aponta de modo certeiro a "vontade de poesia"[4] que atravessa esta obra de Maria Judite de Carvalho, Paula Morão recupera-a como declinação do referido "tom lírico", concretizado no modo como os aspectos de composição prosódica mimetizam a estruturação de uma consciência reflexiva que determina esta poesia. O presente artigo tem como ponto de partida essa proposta seminal, reconhecendo para com ela a sua dívida, para interrogar o modo como este desejo de poesia se estabelece em estreita relação com uma ideia de forma, como procurarei demonstrar ao longo dos três momentos que compõem a minha leitura da singular obra poética de Maria Judite de Carvalho.

## O movimento da prosa

Em *Idea della prosa* (1985), Giorgio Agamben parte da impossibilidade de encontrar uma definição verdadeiramente satisfatória de poesia, que não seja aquela em que se torna evidente a sua não coincidência com a prosa. A questão da forma da escrita é essencial na proposta de Agamben, que coloca a formulação do pensamento a meio caminho entre a polarização do avanço (prosa) e do recuo (poesia), cruzando-se na figura do *enjambement*, na qual se reconheceria a natural condição híbrida do discurso humano. O argumento de Agamben é ainda prosseguido no artigo "La fine del poema" (1996), onde se explora a tese de que a poesia se alimenta da tensão entre o som e o sentido, a partir da definição proposta por Paul Valéry, a saber: a de que o poema viveria da hesitação prolongada entre o som e o sentido, assim dando expressão à tradicional dicotomia entre forma e conteúdo, que na poesia seriam indissociáveis. Em "Poésie et pensée abstraite", Valéry sublinha a natureza própria do texto poético, sustentada na simetria indissolúvel da forma e do conteúdo, do som e do sentido, que na prosa receberiam tratamento desigual ou assimétrico:

> Ainsi, entre la forme et le fond, entre le son et le sens, entre le poème et l'état de poésie, se manifeste une symétrie, une égalité d'importance, de valeur et de pouvoir, qui n'est pas dans la prose ; qui s'oppose à la loi de la prose – laquelle décrète l'inégalité des deux constituants du langage[5].

No argumento de Agamben, porém, a tónica transfere-se da *indissociabilidade* do som e do sentido, apontada por Valéry, para a questão da *hesitação* entre ambos, que se manifestaria no processo do *enjambement* como único critério distintivo da poesia: na medida em que opõe um limite métrico ao limite sintáctico e uma pausa prosódica a uma pausa semântica, o *enjambement* produz um efeito de desencontro entre o som e o sentido, que seria próprio da poesia e cuja repetição seria impossível na prosa. Ao contrário da lição da indissociabilidade dos constituintes da poesia, o argumento de Agam-

[4] Lisboa, "As esperadas palavras", p. 11.

[5] Valéry, "Poésie et pensée abstraite", p. 1332.

ben sobre a natureza da poesia assenta precisamente na não coincidência entre o som (presente na cesura do fim do verso, uma *versura*, mais propriamente) e o sentido (que apela à transição para o verso seguinte e para a promessa de complementaridade que a parte final do verso adia). É assim uma hesitação fundamental que está em causa, feita de uma ambiguidade entre duas direcções opostas: chegado ao fim do verso, o som cintila na sua incompletude semântica; prosseguindo para o verso seguinte, o sentido completa-se no encadeamento de sons que sacrificam o lugar do silêncio onde seria possível à *versura* ecoar. Do argumento de Agamben decorre, no entanto, um efeito paradoxal: no último verso de um poema, o limite métrico e limite semântico coincidem finalmente, deixando de ser possível o *enjambement*, no que a poesia se precipita finalmente ao encontro da prosa – no último verso, a hesitação que mobiliza o texto poético transforma-se afinal em gesto de transgressão da própria ideia de poesia.

Esta deambulação agambeniana sobre a hesitação entre o movimento da prosa e o da poesia parece-me ir ao encontro de uma dimensão laboratorial que, em *A Flor que Havia na Água Parada*, procura uma certa experiência da linguagem. O desejo de poesia cultivado neste livro aspira a deter o movimento da prosa, procurando aquilo a que podemos chamar o *lugar da versura*, o espaço agambeniano onde se suspende a marcha da leitura transitiva. Esse efeito é obtido pelo recurso a figuras da imobilidade, que materializam a possibilidade de suspensão do sentido, que se retarda e adia, em favor da vibração do som, da cintilação da palavra capaz de condensar um sentido poético adivinhado ou sugerido, num lugar de silêncio onde a poesia pode florescer precisamente por estar em "água parada" – para retomar a expressão do título, que descerra uma chave de leitura que me parece determinante. Que lugar é então aquele que se enuncia ao longo dos 28 poemas que compõem este livro? A resposta a esta questão passará pelos aspectos fundamentais da busca da forma e da figuração da imobilidade.

## A busca da forma

Se Eugénio Lisboa, na qualidade de prefaciador de *A Flor que Havia na Água Parada*, falava de um "livro incompleto, inacabado, imperfeito"[6], Paula Morão por sua vez salienta a importância da concepção macroestrutural do volume, que permite o desenvolvimento de "pólos temáticos em crescendo"[7], apontando o sentido de ritmo que veicula um pensamento estruturado e fluido e mostrando como esta escrita poética não negligencia a vigilância técnica da composição métrica e dos processos versificatórios. Não insistirei aqui na elucidação de questões formais, preferindo concentrar-me na questão da busca

[6] Lisboa, "As esperadas palavras", p. 11.

[7] Morão, "Motivos melancólicos na poesia de Maria Judite Carvalho", p. 180.

da forma, que me parece ser um dos eixos de sentido que atravessa a poesia de Maria Judite de Carvalho, declinando-se embora de modos diversos. Veja-se como, no poema XXIV (43):

> A alma de um japonês
> que fizesse hara-kiri,
> para poder fugir dali,
> do seu corpo japonês,
> estava cansado de si,
> desejava ser chinês.

A lógica deste poema assenta na dicotomia clássica corpo/alma, onde se introduz a questão da forma por meio da contingência do corpo físico e das suas representações sociais e culturais. Exprime-se um desacordo entre a alma e o corpo, entre o conteúdo e a forma, que se lhe não adequa, sugerindo ainda a associação entre a palavra e a sua representação. O desejo de ser chinês, com tudo o que a alusão à China sugere de retorno à origem ancestral, é aqui sintomático de uma procura da forma, de uma forma certa que substitua uma outra forma da qual se procura fugir: a passagem da clausura da ilha à abertura do continente, da lógica guerreira que preside à prática samurai do *harakiri* ao princípio taoista da arte da subtileza que reproduz o movimento da água (*wu-wei*), o princípio feminino (*yin*) da não-acção. Estes aspectos concorrem para um sabor orientalizante na poesia de Maria Judite de Carvalho, onde encontramos uma constelação de referências que passam pela ideia de ausência, de silêncio e de não-acção, que marca presença em vários poemas[8]. No poema XXIV, declina-se ainda o preceito aristotélico da matéria simples que busca a forma, glosado na tradição portuguesa por via camoniana, e onde poderíamos ver o modo como a prosa simples da vida se condensa no corpo de uma poesia que, ao modo de um alfabeto chinês ideogramático, cujo sistema simbólico encerra uma história por discursivizar; tal como na leitura camoniana de Petrarca, de "Transforma-se o amador na coisa amada", é afinal de contas no acidente da forma que reside o sujeito.

Esta tensão está presente em outros momentos, como o poema XVI (34), já não surgindo como possibilidade abstracta, mas ajustada à primeira pessoa da enunciação:

> A minha alma veio de muito mais longe
> que este corpo meu,
> de algum tio monge
> que nunca nasceu.

[8] Veja-se, por exemplo, o poema V (20-21): "Não fui a Tóquio nem a Pequim [...] não fui turista, não passeei [...] não vi museus, não me cansei [...] Nunca cheguei, nunca parti [...]".

Não sei quando foi que ele não teve vida
e esta alma era sua,
feita por medida,
de lodo e de lua.

Um monge sem voz com gestos calados
sempre a caminhar
em passos parados
no mesmo lugar,

fugindo de si, fugindo da gente
que lá fora havia,
existindo ausente
na cela vazia
tão escura e tão fria
onde ele sonhava, não estava e vivia.

A glosa da ideia da vida como peregrinação é reconduzida neste poema, como bem viu Paula Morão, ao apontar para a dimensão alegórica dessa jornada mítico-simbólica em que é possível "caminhar / em passos parados / no mesmo lugar", inscrita numa tradição melancólica, onde confluem motivos bíblicos, clássicos e medievais, que ecoa ainda na poesia portuguesa do século XX. O pendor reflexivo do poema vai beber à ideia da transmigração de uma alma antiga, vinda de "muito mais longe que este corpo meu", sugerindo a viagem de uma alma que falha o seu destino logo ao nascer e que chega com atraso a este mundo, sem chegar a viver no corpo que lhe era destinado e que lhe tinha sido feito por "medida de lodo e de lua", elementos emblemáticos da expressão melancólica que prolongam o alcance ascético da figura monacal e do tópico cristão do *contemptus mundi*, que por sua vez prescreve a vida contemplativa e a viagem interior como antídotos para a vaidade das coisas mundanas. Julgo importante sublinhar, neste contexto, a importância da ocorrência da palavra "medida" na segunda estrofe do poema, que remete para a dimensão da forma ou até da métrica versificatória, onde deveria caber esta alma de monge: ao descrever a alma de outrem como alma sua, o sujeito projecta sobre si o feixe da disjunção entre forma e conteúdo, ou entre o corpo e a alma, o que é daqui e o que vem de longe, inscrevendo na sua natureza mesma a raiz de um desencontro entre a sua alma transviada e o mundo. A busca da forma pela qual anseia o sujeito convive, finalmente, com uma falha primordial e inescapável, que reproduz a conjugação oximórica do lodo e da lua a que corresponde o paradoxo de viver onde não se está, como o monge na sua cela, habitando o dissídio de estar simultaneamente no mundo e fora dele, entre a vida e o sonho, num exercício mimetizado pelo poema, que hesita no descompasso fundamental entre o som e o sentido.

A busca da forma é delineada de modos distintos na poesia de Maria Judite de Carvalho: é o caso da metáfora do vestido "talhado por medida", tal como o

havia sido a alma do tio monge (XVI), como é visível no poema XI (28-29), de que cito a primeira e a última estrofes:

> Vestiram-me este vestido
> para não mais o tirar,
> acho-o curto, acho-o comprido,
> mas não o posso cortar,
> bem quero, mas não consigo
> o vestido acrescentar. [...]
>
> É um vestido para a vida
> (que não tem quatro estações),
> foi talhado por medida
> e bordado a ilusões
> garantidas e perdidas,
> perdidas a prestações.

A sucessão de dicotomias que pontuam o poema (vestir/despir, curto/comprido, cortar/acrescentar, garantido/perdido) apela à ideia de um destino inelutável, contra o qual o sujeito nada pode, vendo-se resignado à aceitação da sua sorte cruel, que retoma o tópico clássico do fatalismo e do desencanto existencial, da vingança dos deuses ou da má fortuna. Considero, no entanto, que a leitura existencial desta poesia contém uma lição sobre a natureza mesma do texto poético: a ideia de irreversibilidade da forma, que não é possível emendar, de algum modo recupera a questão da ligação indissociável entre forma e conteúdo ("para não mais o tirar"), sublinhando no entanto o quanto essa imposição de roupagem impede tanto o corte como o acrescento, tanto o recuo como o avanço, conjugando nessa medida o lodo e a lua, o alto e o baixo, em que se cruzam até do ponto de vista espacial as coordenadas formais de um sentido que ali não cabe e delas extravasa. O sujeito poético fala-nos aqui da condição meta-literária que o força a habitar um espaço intervalar, em que se joga a hesitação indecidível entre o *garantido* e o *perdido*, ou em clave agambeniana, o som e o sentido.

Variações distintas em torno da questão da forma voltam a surgir em outros momentos de *A Flor que Havia na Água Parada*, como no poema XVII (35), onde a forma é tematizada nos termos de uma geometria do poema:

> A recta diferente
> que num simples instante
> do momento presente
> tocou outra, exigente,
> que esperava uma secante
> e nunca uma tangente.

A representação da linha recta, que atravessa o poema, retoma a ideia de estrada ou caminho da vida, lugares de peregrinação do sujeito evocados já em

outros poemas em acepção empírica e onírica. Nesta linha se projecta a desilusão do sujeito "que esperava" e cuja expectativa não se confirma, ao não conseguir reencontrar a outra linha que tocou: apesar da sua formulação abstracta, radicada numa conceptualização do espaço representacional, o poema traduz uma visão da vida enquanto combinação aleatória de instantes que estão condenados a não se repetir, se lido na óptica de um sujeito introspectivo que se desenha ao longo da macroestrutura do volume, mesmo quando fica na sombra. Este sujeito está assim condenado à aceitação tangencial da vida como lugar de intersecção ou cruzamento irrepetíveis, encerrando assim o sujeito numa dimensão intransitiva. A ideia de uma recta onde a intersecção fosse possível em dois pontos diferentes decorre de uma outra configuração geométrica, a da secante, que também não se verificaria na poesia, dado que a sua valência enquanto "recta diferente" não permite senão a divergência das linhas que não voltam a encontrar-se segunda vez. Parece-me que a configuração do poema parece autorizar a lição de Agamben, segundo a qual a linha "recta" da poesia obrigaria à hesitação permanente entre os pontos não coincidentes do som e do sentido. Uma forma de reverter ou retardar esse gesto fundamental de perda consubstancial à forma poética consistiria, no caso de Maria Judite de Carvalho, numa ideia de imobilidade, a que passaremos em seguida.

## Figurações da imobilidade

O desejo de parar, de interromper a sucessão de palavras e de imagens, constitui uma evocação constante na obra poética de Maria Judite de Carvalho. Um dos correlativos dessa busca de imobilidade é a representação da flor de lótus ou a flor da água parada, por diversas vezes repetida neste livro, figurando desde logo no título da obra em questão. Se a referência à planta aquática que floresce no charco pode configurar um reenvio ao imaginário oriental da flor de lótus, onde ela se reveste da ideia de pureza transcendente que brota da impureza do mundo e a ela resiste; a planta congrega também o sentido homérico da flor do esquecimento, cuja ingestão produziu nos companheiros de Ulisses um efeito amnésico, que os fazia abandonar o desejo de viagem. No universo poético de Maria Judite de Carvalho, não existe uma poção mágica que possa parar o curso da história, o que não impede, porém, que esta poesia se socorra de outros expedientes por meio dos quais o abrandamento do tempo ou o desejo de imobilidade possa ser sugerido.

O título do volume oferece desde logo ao leitor a contemplação da flor como figura da permanência, que ali surge associada ao verbo no imperfeito do indicativo, de valor aspectual durativo, "havia". A "água parada" escoa do título irrigando os primeiros versos do livro, que vão progressivamente tomar uma dimensão caudalosa à medida que avançamos na leitura do poema I (15):

Antes este veio
descia sem pressa
não era tão frio
como hoje parece.

Era um rio quente
sem fundo, nem fim
ausente-presente
bem dentro de mim. [...]

Este primeiro poema coloca em evidência o ângulo prismático da voz poética feminina, que virá a afirmar em outros momentos do livro a sua coincidência com a figura da flor que havia na água parada: aquela que começa por ser "a virgem tranquila / terrena, bisonha / mete os pés na argila / olha a água e sonha" (I, 16) mais adiante refere-se à "água negra e parada / onde andei a boiar / sem sonhos e sem nada" (III, 18), completando uma associação fusional entre o sujeito poético e o motivo floral que atravessa a obra. O lugar da flor é então o ponto imóvel de onde o sujeito observa o mundo, transfigurando-o a princípio e aprendendo a lê-lo, num progressivo amadurecimento do olhar. Se, no início, os seus olhos verdes viam tudo verde e "sorriam àquela flor / que havia na água parada / (verde flor na verde água / da vida transfigurada)" (IV, 19), o sujeito poético é posteriormente levado a reconhecer que "há mais cores para ver: / cor de flor que logo esquecem / cor de charco a apodrecer" (IV, 19). Essa educação do olhar pressupõe o sacrifício de uma inocência característica da infância, por parte de um sujeito poético que não consegue resistir à marcha do tempo, cristalizado no movimento que estrutura a consciência de si, fundamentalmente percebido enquanto instância de perda e de esquecimento, como se lê no poema VII (23):

Perdi-a, não sei
onde é que a perdi.
Parei, procurei,
depois desisti.

Caminhei em frente
pois tinha que andar.
O tempo da gente
não é para gastar

lembrando, buscando
meninas perdidas
que foram ficando
nas horas das vidas.

Neste poema se encena a transposição da hesitação do sujeito que escolhe caminhar em frente, vencendo o dilema de partir ou ficar, de avançar ou recu-

ar. Tal escolha não está isenta de consequências, na medida em que implica o arrastamento do sujeito no movimento heraclitiano do tempo irrepetível, a perda de si e do eu que se lembra ainda do que de si deixou nas horas passadas, diluídas no fluxo do rio tangencial, que não atravessa duas vezes a mesma circunferência (para regressar ao plano geométrico do poema XVII). Do mesmo modo, o poema X (27) sintetiza o arrastamento do sujeito pelo tempo, reificado no movimento inelutável dos elementos naturais (o rio, o vento, o mar), como experiência de naufrágio que acarreta tanto o subsequente esquecimento do eu fixado no tempo como o desaparecimento do eu implicado na travessia do tempo: "é tão urgente / ir em frente / como é urgente / naufragar". Nesta passagem particularmente representativa da hesitação agambeniana, o dilema existencial do sujeito não deixa de configurar também um dilema poético: ir em frente é transpor o ponto de cesura, indo ao encontro do sentido, arriscando o naufrágio nesse espaço vazio onde o som ecoa e o sentido se perde.

O espaço intersticial de confronto entre duas forças vectoriais distintas, onde o verso se interrompe antes do movimento do arado que conduz o leitor a retomar a leitura no verso seguinte, por gesto bustrofédico (o do *verso* entendido na acepção latina de retorno), é o lugar que o sujeito poético decide habitar, o espaço em que a poesia é possível e onde coexistem ainda a reverberação do som e a promessa do sentido que se lhe segue. No poema XXI, o sujeito identifica esse mesmo lugar de potencialidade de uma escrita, feita de inquietação e de cansaço, incompatível com a ideia de movimento:

> Há uma velocidade de viver
> Que não posso nem sei.
> Estou a ler e a escrever
> E, cansada, parei.
>
> Junto de mim aquela inquietação
> Que me deixa quieta.
> Tenho meio pulmão
> Estou a meia dieta.
>
> Não posso acompanhar-te aonde vais
> E fico aonde estou.
> Não posso correr mais
> O meu corpo parou.
>
> A minha alma não pode mais andar
> É uma alma estafada.
> Olha, vou-me sentar
> Mesmo à beira da estrada.

Se o corpo parado à beira da estrada de algum modo reactualiza a flor que havia na água parada, as figuras da imobilidade poética estendem-se por sua

vez a outras formas de configuração do lugar intervalar: é o caso do "meio pulmão" ou da "meia dieta", que apontam o lugar onde radica o hemistíquio da cesura, esse caminho do meio que se impõe como lugar de interrupção da travessia. É nesse espaço imóvel que o corpo e a alma, o som e o sentido, podem ainda potencialmente encontrar-se; é ali, nessa berma da via ou da escrita como berma da vida, que o sujeito pode ainda aguardar pela promessa de superação de um cisma ontológico que não se perdeu ainda.

Terminarei referindo o modo como, na poesia de Maria Judite de Carvalho, o desejo de imobilidade não se deixa confundir com o lamento do imobilismo ou a coacção imobilizante, através dos quais esta poesia ganha uma coloração política que importa ainda assinalar. Refiro-me, a título de exemplo, ao poema VIII, onde se ouve a voz de um sujeito colectivo, com uma consciência que vai para além da sua própria imobilidade, mas que é voz crítica de um anquilosamento nacional no "país do fato preto": "somos o país do sim / o da tristeza em azul [...] mostramos o sol e o mar / e vendemo-lo a quem tem, / para podermos aguentar / o que vem" (25). Destaco ainda a referência alusiva a formas de regime totalitário, que poderíamos indexar no caso português ao período do Estado Novo, à perseguição política ou aos fluxos de emigração que marcam essas décadas: "Campos de concentração / com os portões bem fechados / com fios de alta tensão // Nascemos no ar sonhados / mas descemos para tecer / os arames bem farpados / que nos estão a prender // É proibido sair, / é proibido fugir, / é proibido morrer. // É permitido esperar / por o que nunca vier" (IX, 26). Uma alusão velada à guerra colonial, poderíamos vislumbrá-la talvez no poema XII, que retoma a imagem pessoana do menino de sua mãe e a reminiscência rimbaudiana do "Dormeur du val", para representar a vida de "homens pausados" que "hão-de morrer aos bocados", encontrando na guerra a suspensão narrativa das suas vidas, em função das malhas que o império tece (XII, 30). Por meio da busca da forma, da figuração da imobilidade e da crítica ao presente imóvel, a poesia de Maria Judite de Carvalho terá procurado esse lugar da linguagem onde o som e o sentido podem projectar-se para além da sua dimensão prosaica, ecoando no silêncio da cesura. A sua poesia permite ao leitor colher "a flor que havia na água parada", esse espaço que concebe o lugar vazio para a representação da vida, das suas formas e sentidos, mesmo quando ausentes ou apenas prometidos.

## Referências Bibliográficas

Agamben, Giorgio, *Idea della Prosa*, Milão, Feltrinelli, 1985.

Agamben, Giorgio, "La fine del poema", *in Categorie italiane. Studi di poética*, Veneza, Marsílio, 1996, pp. 113-119.

Carvalho, Maria Judite, *A Flor que Havia na Água Parada*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1998.

Lisboa, Eugénio, "As esperadas palavras" (prefácio), *in* Maria Judite de Carvalho, *A Flor que Havia na Água Parada*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1998, pp. 11-13.

Morão, Paula, "Motivos melancólicos na poesia de Maria Judite Carvalho", *in Maria Judite Carvalho. Palavras, Tempo, Paisagem*, coord. Paula Morão e Cristina Almeida Ribeiro, Vila Nova de Famalicão, Húmus, 2015, pp. 179-189.

Valéry, Paul, "Poésie et pensée abstraite" (1939), *in Œuvres*, vol. I, ed. Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957, pp. 1315-1339.

# TURBULÊNCIAS DE AUTOR

Helena Buescu*

O conceito de *autor*, como todos os conceitos aparentemente tão simples a que recorremos todos os dias, torna-se subitamente espinhoso e complexo, uma vez que tentemos aproximar-nos dele. Isto já o sabíamos: desde o *New Criticism* e o formalismo russo, afinal, que a noção meramente biográfica e psicologista de um autor "transportando-se" de forma espontânea e imediata para dentro da sua obra, e manifestando-se nela de modo demiúrgico, se encontra (com inteira razão) sob forte suspeição. E foi aliás tal suspeição que permitiu aos Estudos Literários construírem, ao longo do século XX, paradigmas de reflexão suficientemente distintos daqueles que governavam o olhar historicista que tinha sido predominante até então. A crítica do autor como "falácia intencional"[1] de algum modo funda um modo de falar sobre o autor de que não pode, hoje, haver regresso, com inevitáveis repercussões sobre as formas de entender conceitos dele correlatos como os de *texto*, *obra* ou mesmo *literatura*.

O que de algum modo perdemos (e ganhamos) com tal crítica foi a possibilidade de imaginarmos que um autor é, apenas, a entidade física que está na origem total de uma obra, sempre antes e fora dela – mas nela segregado ao ponto de lhe ser reservado um acesso imediato e completo através do discurso que a constitui. A este autor físico, indubitavelmente existente, e cuja importância não está, aliás, em causa (enquanto entidade empírica) poderemos reservar o conceito, amplamente consensual, de *autor empírico*. Mas os debates em torno da noção de autor, que repetidamente agitam a cena literária (e não só) dão conta de que não é este o autor com que o texto se defronta enquanto *problema*[2]: entretanto, tal problema existe, no texto, enquanto se pensa

* Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa.

[1] W. K. Wimsatt e C. M. Beardsley, "The Intentional Fallacy", in W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, The Univ. of Kentucky Press, 1954 (1946).

[2] Cf. Derrida, que já em 1967 insistia no facto de que "Descartes", "Leibniz", "Rousseau" ou "Hegel" não eram propriamente "nomes de autores", visto que não implicavam "nem identidades nem causas", mas sobretudo eram "o nome de um problema" (Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, pp. 147-148).

a noção de *agente* do discurso, um agente que não é possível indexar a uma presença extra-discursiva causal e totalmente explicativa (como antes sucedia) mas que, pelo contrário, manifesta através de uma *enunciação turbulenta* o facto de que nenhum texto se auto-engendra ou se auto-produz. É pois a esta *consciência textual da situação enunciativa plural* que o conceito de autor deve, hoje, remeter: é que não somos só "nós", leitores empíricos, a saber que um texto é um complexo *puzzle* de vozes e discursos cuja orquestração parcial é cometida àquele que designamos como autor; o próprio texto manifesta, em maior ou menor grau, e de modos mais ou menos explícitos e/ou assumidos, essa consciência de que é atravessado por orientações de vários discursos, e que a pressuposição de UM autor dirigindo-se a UM leitor dificilmente é compatível com a turbulência de uma enunciação que é sempre plural, mas que o funcionamento do literário como literário torna ainda mais constitutivamente plural.

Este "outro autor" tem recebido diversas designações, mas aquelas que julgo mais produtivas, no contexto, são as avançadas por Wayne C. Booth e Vítor Aguiar e Silva, respectivamente de *autor implícito ou implicado* (*implied author*) e de *autor textual*[3]. Em ambas as reflexões, trata-se de uma noção de autor que já em nada é devedora do momento pré-crítico a que atrás fiz referência, e que cuidadosamente se distancia de uma leitura meramente biografista ou psicologista do que seria um autor; em ambas as reflexões, trata-se sobretudo de reconhecer que a situação de enunciação, tal como se *grafa* nos enunciados produzidos, neles deixa marcas que o indexam à *turbulência* e à *pluralidade* que subsumimos na noção de autor; finalmente, em ambas as reflexões, mas sobretudo na de Aguiar e Silva (e também por razões históricas que têm a ver com o facto de que este pensador escreve depois de nomes fundamentais para a complexificação deste problema, como Barthes e Foucault, como veremos) é também a crítica à possibilidade de conceber um *sujeito* total e uno, subjacente ao conceito de autor, que está em causa.

Posso começar por subscrever uma posição que, por mim enunciada há alguns anos, continuo no fundamental a considerar pertinente nas suas linhas principais. Escrevia então:

> [...] a noção de autor é argumentável a partir de um ponto de vista pragmático, sobretudo na esfera dos condicionamentos a que Erving Goffman[4] chama "constrangimentos rituais" e que distingue dos sistémicos por estes últimos se articularem fundamentalmente com determinações emanadas, enquanto tal, das instituições sociais, enquanto aqueles decorrem, em primeira instância, da *interacção* social, tal como ela se desenvolve enquanto prática. A noção de autor poderia então ser entendida na esfera destes procedimentos rituais e simbólicos – o que, aliás, permite entender os diferen-

[3] Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, London, Penguin, 1991 (1961); Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1986.

[4] Erving Goffman, "Replies and Responses", *Forms of Talk*, Univ. of Pennsylvania Press, 1981 (1976), pp. 5-77.

> tes tipos de conformação e até pertinência histórica com que tal conceito [...] é usado e compreendido[5].

Gostaria de retirar daqui algumas ilações, que espero possam delinear o quadro da minha reflexão:

1. a necessidade de consideração de um posicionamento retórico quando chegamos a pensar aquilo que um "autor" pode ser – posicionamento este entretanto com naturais consequências semânticas;
2. a articulação deste conceito com o reconhecimento de um conjunto de procedimentos rituais e simbólicos que inscrevem a produção e a leitura dos textos num *processo* pluralmente humano, em constante jogo e transformação histórica.

Isto significa que aquilo que atravessa a noção de autor passa não tanto por uma interrogação do sentido enquanto qualidade imanente ao texto, mas sobretudo pela validação das diferenças hermenêuticas que os variadíssimos posicionamentos (e até silenciamentos) autorais podem ter, e efectivamente têm, sobre os sentidos que o acto de leitura, mesmo se apenas potencial, grafa no texto. Por outras palavras: conceber a noção de autoria implica que o leitor apreende e (re)constrói o texto como manifestação de um encontro com uma alteridade na qual ele se reconhece enquanto um dos actores possíveis, mas na qual também nunca se dissolve. O nome para esta *diferença* é o que designamos com o conceito de autor.

Por outro lado, este tipo de reflexão permite ainda considerar o texto como parte de uma classe mais lata de objectos culturais que *fazem* algo: diferenciando-se internamente através do processo histórico dentro de que agem e que simultaneamente manifestam, o que os textos fazem mostra ser uma de entre várias operações simbólicas pelas quais a interacção entre sujeitos é regida. Não é certamente a única dessas operações simbólicas; mas é certamente uma das que, na sua mesma diferenciação histórica, produz a consciência de uma alterização, a que vamos dando o nome de texto.

Estes pontos prévios, bem como alguns outros que irei deixando claros à medida que for desenvolvendo a minha reflexão, são a meu ver necessários para colocar a questão a partir do ponto de vista em que ela pode tornar-se interessante. É que justamente ela não me parece poder sê-lo se colocada como referência ao reconhecimento do evidente facto empírico de que há autores biograficamente identificáveis: isto é apenas, e sobretudo, uma constatação de facto. Mas era no fundo este o autor de que Barthes[6] proclamava, em 1968, a morte simbolicamente textual: e de uma certa forma com razão, porque "esse"

---

[5] Helena Carvalhão Buescu, *Em Busca do Autor Perdido. Histórias, Concepções, Teorias*, Lisboa, Editorial Cosmos, 1998, p. 43.

[6] Roland Barthes, "La mort de l'auteur" (1968) e "De l'œuvre au texte" (1971), *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

autor dificilmente poderá voltar a ocupar a cena literária, com a mesma espontaneidade e ingenuidade com que até então o fizera. O autor cuja morte Barthes anunciava era então sobretudo um modo biografista e psicologista de ler um texto, indexando-o e submetendo-o a uma lógica cuja conformação historicista se tinha tornado incompatível com os contributos que entretanto quer a teoria literária quer a hermenêutica tinham oferecido à reflexão sobre o literário. Como vimos, entretanto, este não é o único modo de conceber a questão do autor, porque o faz subsumir apenas numa figuração cuja identidade una, anterior e causal relativamente ao texto não é posta em causa. Um ano depois, em 1969, Foucault[7] matizava e complexificava tal morte, ao reconhecer que aquilo que a morte do autor biográfico podia levar-nos a ver melhor era aquilo a que chamou *função autor*, e que julgo podermos considerar parcialmente coincidente com as designações, atrás referidas, de *autor implicado* e de *autor textual*. Como refere Manuel Gusmão[8]:

> O ensaio de Foucault permite compreender que a noção de autor é *histórica*, necessária como forma de organização dos discursos, e contingente – são variáveis as condições e as formas de construção social e simbólica dos autores, variam as auto-representações autorais. Enquanto o texto de Barthes parece pressupor uma única figura de A. que depois entraria na sua morte crítica, aquilo que podemos mais produtivamente reconstruir é a existência de diferentes noções históricas de A., desde p. ex., o *auctor* medieval, ao *autor* do Renascimento, que se metamorfoseia durante a Idade Clássica, ao *genius* romântico, e a diferentes figuras da alteridade autoral, de que "o desaparecimento" mallarmeano e a "morte" barthesiana seriam apenas configurações locais.

Assim, e colocando de lado desde já a questão do autor empírico, que aqui não está em análise, o que penso ser possível afirmar é que o autor corresponde no fundo a uma estratégia textual manifestável no texto ou nele implicado, sobretudo como *distância de leitura* e *reconhecimento de alteridade*: se hoje reconhecemos os procedimentos de co-implicação do leitor na produção de sentido, podemos entretanto também compreender o quanto a questão do autor (que Foucault distingue, com razão, do escritor) impede o que de outra forma seria uma apropriação meramente identificadora (e por isso não transformadora) do texto pela leitura. O autor de algum modo sinaliza esse *resto* que de certa forma *sobra* sempre para lá das potencialmente infinitas leituras que de um texto é legítimo fazer: é que sabemos que podemos sempre regressar a esse texto reencontrando aquilo que, nele, sustenta as diferenças face às suas leituras anteriores, nossas e de outros. Esse resto cabe, justamente como sobra, na noção de autor.

---

[7] Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur ?", *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63(3), 1969.

[8] Manuel Gusmão, "Autor", *in Biblos*, Lisboa, Editorial Verbo, 1995, colunas 486-489.

Por outro lado, e pela dimensão retórica da sua colocação, já antes lembrada, o autor representa a consciência de uma transitividade textual que não depende do seu endereçamento efectivo (ou empiricamente instalado), e antes se alicerçando e fundamentando no reconhecimento de uma relação retórica de que os diferentes pactos e modos de ler são, afinal, uma manifestação de entre várias possíveis. Trata-se, todavia, de uma relação retórica por assim dizer englobante do texto, e não necessariamente manifestável através de suas formulações explícitas – embora saibamos também que certos procedimentos auto-reflexivos, e muito particularmente aqueles que subsumimos no conceito de ironia romântica, são justamente devedores dessa dimensão. Muito do que designamos através do conceito de auto-reflexividade não é directa e totalmente endereçável à figura do narrador, mas implica muitas vezes uma figuração autoral em que a consciência literária do discurso, nas suas várias implicações e vertentes (peritextuais, intertextuais, por exemplo), se representa como endereçamento retórico de um texto, provindo de uma(s) figura(s) e dirigindo-se a outra(s) figura(s).

É isto que de alguma forma leva alguns estudiosos a referir-se ao autor como *princípio composicional da obra* (Segre)[9], ou seja, o que poderíamos considerar uma hipótese interpretativa que de alguma forma surge como garante (mesmo se tácito) de coesão e de coerência de uma obra. Mesmo nos casos em que tal coesão se quer manifestar através de procedimentos de fragmentação, é o "nome de autor" que permite reconhecer o agenciamento dessa multiplicidade de fragmentos numa totalidade que, não sendo una, é entretanto plural. Se tomarmos o caso por exemplo do poeta Fernando Pessoa, ficará mais claro o que isto significa: é que o estilhaçamento autoral para que o processo da multiplicação heteronímica aponta apenas se torna globalmente compreensível se considerarmos que a tomada de consciência de tal estilhaçamento é correlata da própria noção que é estilhaçada. De um certo ponto de vista, até, seria possível dizer que o desaparecimento autoral para que a heteronímia pessoana parece apontar acaba por regressar, psicanaliticamente *with a vengeance*, como uma forma de inscrever o carácter simultaneamente fantasmático e pesado da figuração autoral que as práticas ocidentais pós-clássicas, como bem viu Foucault, implicaram nos modos de produção, circulação e consumo dos textos. Sem o nome de autor "Fernando Pessoa" (de algum modo epítome daquilo que um *autor textual* pode ser) ver-nos-íamos impedidos de compreender o complexo jogo de desfiguração e refiguração autoral e textual que o Poeta encena, no próprio diálogo impossível entre os vários outros-nomes-de-autor sob que escolhe apresentar-se. Porque um heterónimo não é mais do que um nome de autor, precisamente – mas também porque esse nome joga com o nome de autor que a todos os heterónimos sustenta: a razão do jogo, ou no dizer do próprio Pessoa: o seu *drama em gente*.

[9] Cesare Segre, *Princípios de Análisis del Texto Literario*, Barcelona, Crítica, 1985.

Por todo este conjunto de razões, a noção de autor deve colocar-se justamente como pertinente, mais do que ao nível da narrativa, ao nível do texto ele mesmo (é por isso que prefiro a designação autor textual) e sobretudo, como veremos, da *possibilidade da obra* – conceito erroneamente evacuado da crítica literária. Como atrás esclareci com o caso de Fernando Pessoa, a noção de autor age no interior de práticas históricas globalmente pós-clássicas, como viu Foucault, e não necessariamente narrativas. Pode assim implicar um atravessamento das conformações genológicas e recolocando o problema do texto e, sobretudo, da *obra* como problema, cuja legitimidade reflexiva não pode dizer-se desaparecida. Não é por acaso, aliás, que esta figuração autoral, nascida depois da Idade Clássica e fruto daquilo a que Foucault chamou, em outro lugar, a *crise da representação*, não coincide com o seu antecessor etimologicamente reconhecível *auctor*[10]. De algum modo será possível considerar que este autor (a função autor foucauldiana) surge como correlato secular da perda de Deus como *origem* de todo o discurso e *garante* de toda a representação. Porque, em certo sentido, as diferentes (e menos individuadas) formas de autoria individual medievais em última análise apontam para o facto de que nenhum texto vem verdadeiramente daquele que o escreve, na medida em que a sua origem última (e primeira) é Deus. O autor medieval seria, deste ponto de vista, sobretudo aquele que transcreve, o escriba que medeia entre uma origem divina do texto e de todo o sentido e os usos humanos que deles são feitos.

Ora esta concepção religiosa da linguagem humana é, como viu Nietzsche, aquela que a morte de Deus, completada na sociedade contemporânea, já não consegue subscrever. Neste quadro, a reformulação do conceito de autor, fazendo-o coincidir com figurações individuais e conformações pessoais, parece surgir como um breve instante de apaziguamento do sentido, como se fosse possível deslocar para este autor-origem a segurança de um mundo em que a perda de Deus teria introduzido um imenso factor de perturbação. É também precisamente por este mesmo conjunto de razões que Foucault pode falar deste autor como uma "função", deslocando a ênfase da sua figuração individual e pessoal (como tinha feito Barthes) para aquilo que através dele as práticas simbólicas e rituais do discurso concebem como possível: aquilo que Foucault designa como "modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade". Este é pois o autor que os últimos três séculos viram, a partir do momento romântico, crescer desmesuradamente, para depois ser pouco a pouco questionado e posto em causa, até

[10] A este respeito, ver entre outros Burt Kimmelman, *The Poetics of Authorship in the Later Middle Ages. The Emergence of the Modern Literary Persona*, New York/Berne, Peter Lang, 1999; Bella Millet, "Chaucer, Lollius, and the Medieval Theory of Authorship", *Studies in the Age of Chaucer: Proceedings* 1984, vol. 1, 1984, pp. 93-103; H. J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, Scolar Press, 1988.

explodir no desaparecimento mallarmeano e na anunciada "morte do autor". Convirá entretanto perceber que esta sua explosão moderna não acarreta, na verdade, um vazio: é apenas mais uma das suas transformações históricas, a que podemos estar atentos e que podemos analisar criticamente.

Se considerado a partir desta perspectiva, a inclusão crítica do conceito de autor no nosso horizonte reflexivo permite-nos configurar de forma interessante alguns problemas específicos do fenómeno literário (e não só dele, naturalmente, mas o meu argumento toma o literário como caso especialmente interessante no contexto). Eis então algumas das implicações mais produtivas relativamente a esta problemática. Em primeiro lugar, a passagem do binómio narrador/leitor à tríade autor textual/narrador/leitor permitirá compreender que as figurações internas do narrador não cobrem nem todas as hipóteses de endereçamento textual nem todas as modalidades genológicas que o autor textual deixa conceber: o narrador está limitado a textos cuja componente narrativa existe e se torna visível, em prosa ou em verso. Nessa medida deixa de fora uma pluralidade enorme de discursos e de textos cuja subsunção pelo narrativo não é prioritária, do lírico ao dramático e ao ensaístico ou argumentativo, por exemplo. Assim, se abrirmos a possibilidade de passar do binómio (que é normalmente uma figura do fechamento) à tríade (potencialmente mais instável e angulosa), introduzimos através da noção de autor textual a consciência de que há modos de autorar textos e discursos que não se moldam necessariamente na figura do narrador – embora este possa representar, naturalmente, uma das mais importantes modalidades de tal figuração.

Por outro lado, a noção de autor textual regista, manifestando-a, a impossibilidade de conceber formas de recepção textual que enucleiem, de forma total, o complexo problema da produção textual, sem cair nas estreitas teorias voluntaristas que criam entre ambos os pólos uma cadeia directa e imediata, em que tudo aquilo que é concebido e produzido por um sujeito é transmitido e recebido, *ipsis verbis*, por um outro sujeito a que seria destinado. Na realidade, se implicarmos na consideração dos discursos a manifestação, por vezes apenas alusiva, de um autor textual cujo lugar é de alguma forma sempre subscrito e descentrado, estamos também a reconhecer a inscrição do texto e da linguagem numa cadeia histórica e simbólica que simultaneamente os permite e excede. A noção e a percepção de manifestações do autor textual permitem, neste contexto, compreender que o processo de leitura é sempre a experiência de uma alteridade e de uma alterização do leitor, um modo de reconhecer-se agindo no interior de um processo simbólico mais lato em que também ele não pode narcisicamente contemplar-se como origem e completude do sentido. Nesta constante consciência de algo que me é dirigido eu reencontro um lugar para o autor como prova e limite da minha própria subjectividade.

Finalmente, registe-se a possibilidade de voltar a falar, embora de modo radicalmente diferente (porque diferentes são os pressupostos epistemológicos que sustentam o uso, hoje, de tais noções), de conceitos como *obra* e *texto*, ambos compreendidos enquanto diversas manifestações de uma entidade que

se constitui a partir de uma pluralidade de sínteses parciais direccionando-se a uma síntese global, cuja instabilidade tem de ser pressuposta pelo próprio jogo. Quer dizer, o facto de podermos reconhecer nomes-de-autor agindo no interior de obras cujos limites não coincidem necessariamente com os de um volume (como quando Alexandre Dumas escreve, em 1845, *Vingt Ans Après*, retoma *aggiornata* de *Les Trois Mousquetaires*, de 1844, mas os exemplos são evidentemente inúmeros) leva-nos a entender existirem modalidades de existência autoral não enclausuráveis no limite da letra, e até certo ponto atestando formas especiais daquilo a que nos habituámos a chamar intertextualidade. Neste caso, as implicações da dimensão retórica parecem-me de novo visíveis, sublinhando a capacidade de não-enclausuramento do sentido num todo imanente: as formas de diálogo, de conversação, de remissão, de pressuposição tornam-se assim co-naturais das formas afinal só aparentemente fixas da textualidade. Em outros lugares falei das implicações que considerar a possibilidade de um autor textual tem para um dos mais talentosos escritores portugueses da actualidade, Gonçalo M. Tavares. Disto continuarei a falar.

Concluindo, o que creio podemos ganhar com uma noção (conscientemente instável, isto, histórica) da figuração autoral parece-me globalmente poder coincidir com a consciência de que nunca poderemos ler um texto *como se* ele se tivesse auto-gerado. A essa impossibilidade de auto-geração damos um nome: Homero. Ou, mais abstractamente, autor.

## Referências Bibliográficas


Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, London, Penguin,1991 (1961).

Buescu, Helena Carvalhão, *Em Busca do Autor Perdido. Histórias, Concepções, Teorias*, Lisboa, Editorial Cosmos, 1998.

Derrida, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

Foucault, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur ?", *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63(3), 1969.

Goffman, Erving, "Replies and Responses", *Forms of Talk*, Univ. of Pennsylvania Press, 1981 (1976).

Gusmão, Manuel, "Autor", *in Biblos*, Lisboa, Editorial Verbo, 1995, cols. 486-489.

Kimmelman, Burt, *The Poetics of Authorship in the Later Middle Ages. The Emergence of the Modern Literary Persona*, New York/Berne, Peter Lang, 1999.

Millet, Bella, "Chaucer, Lollius, and the Medieval Theory of Authorship", *Studies in the Age of Chaucer: Proceedings 1984*, vol. 1, 1984.

Minnis, H. J., *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, Scolar Press, 1988.

Segre, Cesare, *Princípios de Análisis del Texto Literario*, Barcelona, Crítica,1985.

Silva, Vítor Manuel Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1986.

Wimsatt, W. K. e C. M. Beardsley, "The Intentional Fallacy", *in The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, W. K. Wimsatt, The Univ. of Kentucky Press, 1954 (1946).

# "O CASTELO DA GRÃ VENTURA". CINCO APONTAMENTOS

Isabel Almeida*

Em Novembro de 1890, António Nobre escreveu de Paris a Alberto de Oliveira, relatando três encontros com Eça de Queirós, no consulado de Portugal em França, aonde se dirigira para validar documentos necessários à matrícula na Sorbonne[1]. Algo desapontado ("Não me fez a menor pergunta sobre versos."); oscilante nas suas impressões, Nobre lembra de passagem um Eça "encantador de humanidade e simplicidade", mas prefere caracterizá-lo como "criatura […] céptica" ("a criatura mais céptica que tenho encontrado"); "frio, sério, triste" ("tão triste como eu"); "um grande Artista de uma descrença de bronze inteiriça".

Embora irregular, o contacto entre ambos manteve-se. Na correspondência trocada com Oliveira Martins, em Setembro de 1892, Eça já fala do "Nobre, do *Só*", que, "simpático e ultralangoroso", o "frequenta" junto com "outro decadista, o Alberto de Oliveira"[2]. E, dois anos volvidos, a Alberto de Oliveira insistiria em pedir notícias daquele "moço encantador", que (brandamente irónico) comparava aos "Deuses […] do Olimpo", dizendo do gosto que teria em revê-lo "para lhe repetir quanto o estim[ava]"[3].

---

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Centro de Estudos Clássicos.

[1] Este trabalho de homenagem assenta em vários estudos levados a cabo pela Professora Paula Morão. Ver "Eça de Queirós ao espelho de António Nobre, em 1890", *in Retratos Com Sombra. António Nobre e os Seus Contemporâneos*, Porto, Caixotim Edições, 2004, pp. 51-74. A carta de Nobre é publicada em Apêndice. As citações deste texto foram aí colhidas, respectivamente, nas pp. 67, 68, 67, 67, 71, 68.

[2] *Ap.* Paula Morão, "Eça de Queirós ao espelho de António Nobre, em 1890", p. 62.

[3] *Ap.* Paula Morão, "Eça de Queirós ao espelho de António Nobre, em 1890", p. 63. A. Campos de Matos admite que "Eça não tenha andado longe do ponto de vista crítico ao *Só* expresso por Moniz Barreto na *Revista de Portugal* (vol. IV, 1892, p[p]. 686[-690]), no qual o narcisismo mórbido de António Nobre parece obscurecer, ao entendimento destes seus contemporâneos, a novidade extraordinária da sua poesia." (A. Campos de Matos, "Nobre, António", *in Dicionário de Eça de Queiroz*, A. Campos de Matos (Org. e Coord.), 2.ª ed., Lisboa, Caminho, 1993, p. 676).

António Nobre e Eça de Queirós cruzaram-se ainda em Lisboa, em 1895. Uma vez mais, questões administrativas ditaram a aproximação: tendo falhado o exame para ingresso na carreira diplomática, por atraso do barco que o trazia de volta a Portugal, Nobre recorreu a Eça e nele achou generoso auxílio. Depois, a vida afastou-os. À distância, porém, uma certa relação germinou. Não escapara a Eça o que havia de emblemático e potencialmente caricaturável na figura do "ultralangoroso" Nobre e do "desiludido" Alberto de Oliveira ("já tem muitos livros, conhece muitas filosofias, está desiludido de tudo, e ainda não fez vinte anos! Tal é este deslizar do século."[4]). Ora, para lá do impacto da experiência pessoal, seria decisivo o impacto da poesia que no "deslizar do século" ia sendo divulgada. Tivesse António Nobre podido ler *A Cidade e as Serras*, notaria quão instigante fora, para o seu autor, "o livro mais triste que há em Portugal"[5]. Eça, no romance, explora a liberdade fabulosa para questionar não apenas a cultura "decadista" que, com especialíssima acuidade, marcava a França – *maxime* Paris – de finais de Oitocentos[6], mas, em particular, a literatura então estridentemente produzida sob o signo do tédio e da derrota. Sintomático detalhe: a reinvenção, em *A Cidade e as Serras*, do motivo cavaleiresco do "Palácio da Ventura"[7], que Antero de Quental investira num soneto com o mesmo título (impresso em 1886[8]) e que, na sua esteira, logo na *editio princeps* de *Só*, Nobre havia glosado em "Purinha"[9].

---

[4] *Ap.* Paula Morão, "Eça de Queirós ao espelho" de António Nobre, em 1890, p. 63.

[5] António Nobre, *Só*, 4.ª ed., Porto, Tipografia de *A Tribuna*, 1921, p. 12. A expressão citada só foi incluída na 2.ª ed. de *Só*, em 1898 (ver Paula Morão, "A edição crítica de *Só* – alguns fundamentos e pressupostos", *Retratos Com Sombra. António Nobre e os Seus Contemporâneos*, Porto, Caixotim Edições, 2004, pp. 91-124). Neste trabalho, será considerada a edição de 1892, por ter sido aquela que Eça de Queirós conheceu. Talvez Eça detectasse, em versos dos "Males de Anto" ("Eu ia olhando o chão, embora com trabalho, / Pois os meus olhos não podiam de fadigas, / P'ra não pizar os carreirinhos das formigas / Que andam, coitadas! noite e dia, a carregar…" – *Só*, p. 140), um eco d'*Os Maias*: Afonso da Maia "era dos que não pisam um formigueiro, e se compadecem da sede duma planta." (Eça de Queiroz, *Os Maias*, vol. I, Porto, Lello & Irmão, s/d, pp. 14-15). Do *Só*, Eça reteria, desde logo, detalhes como os "pratinhos de arroz doce / Com as iniciaes do meu nome em canella" (António Nobre, *Só*, Paris, Léon Vanier, 1892, p. 148). Em *A Cidade e as Serras*, o narrador conta: "Eu encomendara […] uma larga travessa de arroz doce, com as iniciais de Jacinto e a data ditosa em canela, à moda amável da nossa meiga terra." (Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, Porto, Lello & Irmão, s/d, p. 131).

[6] Ver Marie-Hélène Piwnick, "*A Cidade e as Serras*, libelo contra o símbolo-decadentismo", *in Dicionário de Eça de Queiroz*, A. Campos de Matos (Org. e Coord.), 2.ª ed., Lisboa, Caminho, 1993, pp. 202-207.

[7] Ver Paula Morão, "A temática do cavaleiro andante em Antero, em António Nobre e em Gomes Leal", *Retratos Com Sombra. António Nobre e os Seus Contemporâneos*, Porto, Caixotim Edições, 2004, pp. 11-23.

[8] Ver *Os Sonetos Completos de Anthero de Quental publicados por J. P. Oliveira Martins*, Porto, Livraria Portuense, 1886, p. 42.

[9] Ver António Nobre, *Só*, p. 22. Ver Paula Morão, "Estudo das fontes e de alguma descen-

***

A paródia deste motivo de raízes medievas (o *palais aventureux*, custódia do Graal, na *Demanda* arturiana) não precisou do *Só* para despertar. A suscitá-la, bastaria o soneto de Antero. Disso será prova *A Correspondência de Fradique Mendes*[10], onde um famoso hotel da antiga rua do Ferragial, ao Chiado, ganha o nome mítico apenas porque Fradique nele consegue entrar a altas horas, exausto por uma viagem de comboio e pelas peripécias da chegada a Lisboa:

> Partimos enfim, num galope desesperado. Daí a momentos estávamos assaltando a porta adormecida do Hotel Bragança, com repiques, clamores, punhadas, cócegas, injúrias, gemidos, todas as violências e todas as seduções. Debalde! Não foi mais resistente ao belo cavaleiro Percival o portão de ouro do Palácio da Ventura! Finalmente o cocheiro atirou-se a ela aos coices. E, decerto por compreender melhor esta linguagem, a porta, lenta e estremunhada, rolou nos seus gonzos! Graças te sejam, meu Deus, Pai inefável! Estamos enfim sob um tecto, no meio dos tapetes e estuques do Progresso, ao cabo de tão bárbara jornada[11].

Nítida e risonhamente iconoclasta é a contrafacção assim urdida. Longe de se sonharem como um "cavaleiro andante" que avança "por desertos, por sóis, por noite escura"[12], Fradique e o seu criado Smith percorrem, muito acordados e em tempo escasso, um trajecto urbano mínimo; em lugar de "portas d'ouro" abertas aos "grandes golpes" e aos "ais" de quem afirma ser "o Vagabundo" ou "o Deserdado"[13], o texto queirosiano destaca o assédio à "porta" do Bragança – uma feminizada porta, que, surda à vária persuasão do próspero e requintado Fradique, cede aos gestos brutos do cocheiro. Por último, a substituir o *pathos* de tristeza em que culmina o soneto de Antero ("Mas dentro encontro só, cheio de dor, / Silêncio e escuridão – e nada mais!"[14]), Eça molda um Fradique satisfeito e descontraído "sob um tecto, no meio dos tapetes e estuques do Progresso".

---

dência do *Só* de António Nobre", *Retratos Com Sombra*, p. 142: "O 'Palácio da Ventura' simboliza no *Só*, como em Antero, a sede de um Bem que se sabe, afinal, ilusório: por isso ele entra na listagem dos nomes de Purinha, por isso ele é, em 'Fala ao coração', uma porta fechada ('Bati à porta da Ventura, / Ninguém ma abriu, bati em vão.'), por isso ele se perfila por detrás do 'meu perdido Lar' desfeito em 'ruínas' (soneto n.º 4)."

[10] Impressa no Porto, pela Livraria Chardron (De Lello & Irmão, editores), em 1900, *A Correspondencia de Fradique Mendes (Memorias e Notas)* estava já em estaleiro dez anos antes, na altura em que Nobre visitou Eça de Queirós pela primeira vez. "Agora andava com o 'Fradique'" – terá sido a expressão usada por Eça, em 1890 (*ap.* Paula Morão, "Eça de Queirós ao espelho de António Nobre, em 1890", p. 68).

[11] Eça de Queiroz, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros de Brasil, s/d, pp. 159-160.

[12] Antero de Quental, "O Palácio da Ventura", *Sonetos*, Organização, introdução e notas de Nuno Júdice, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, p. 80.

[13] Antero de Quental, "O Palácio da Ventura", *Sonetos*, p. 80.

[14] Antero de Quental, "O Palácio da Ventura", *Sonetos*, p. 80.

*Mutatis mutandis*, idêntico motivo cavaleiresco seria aplicado n'*A Cidade e as Serras*, para servir de remate à narrativa: "E na verdade me parecia que […], trilhando um solo eterno, e de eterna solidez, com a alma contente, e Deus contente de nós, serenamente e seguramente subíamos – para o Castelo da Grã Ventura!"[15] Aqui, porém, muito mais do que um *scherzo* episódico, a recriação do "Castelo da Grã Ventura" constitui o evidente corolário de um percurso e o discreto sinal de um problema: se, admitir como fecho da história a conquista da absoluta plenitude, exprime a recusa de uma poética do pessimismo, a modalização do discurso do narrador ("E na verdade me parecia"…) semeia uma dúvida que intensifica a geral ambiguidade da obra.

***

Na leitura d'*A Cidade e as Serras*, lidamos com um texto que ficou, em parte, privado da revisão derradeira do seu autor. A *editio princeps* foi semipóstuma[16], sujeita a critérios alheios, desde logo o de Ramalho Ortigão, que, a julgar pelos ms. E 1/293 e E1/315 da BN Portugal (cópias autógrafas, incompletas), terá optado por privilegiar a letra – e por respeitar o espírito – de Eça.

Um ponto é irrefutável. Mercê do engenhoso trabalho de escrita desenvolvido, *A Cidade e as Serras* surte um efeito duplo e contraditório: por um lado, acentua, como antitético, o contraste entre a acção que se desenrola na cidade e aquela que tem por palco as serras; por outro lado, dissolve esse contraste[17]. Repare-se. Sugerindo um díptico, a obra incita ao reconhecimento de uma clássica antinomia, replicada na metamorfose do protagonista: é óbvio que Jacinto definha em Paris, no meio de extraordinária abundância, e é óbvia a sua ressurreição em Tormes, no meio da simplicidade. Uma densa rede de ligações intratextuais, porém, atenua em simultâneo a oposição entre a cidade e as serras, o que, neste quadro, mais surpreende e obriga a pensar.

Merecem atenção os pormenores descritivos. Por exemplo, o Jacinto parisiense – assevera o narrador –, mal se avizinhava da Natureza, "receava o assalto de lacraus, de víboras, de formas rastejantes e viscosas"[18]. Ora, é um

---

[15] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 305. Ao ms. E1/293 – o único que contém a parte final do romance – falta a última folha. A cópia disponível interrompe-se deste modo: "E na verdade ~~me parecia que parecíamos um bando senhorial, recolhendo, d'uma festa, ou d'um~~ me parecia que, por aquelles caminhos, atraves da Naturesa" (f. 297).

[16] Carlos Reis, "Prefácio", *in Eça de Queirós. A Ilustre Casa de Ramires. Manuscrito Autógrafo*, Cristina Sobral, Maria Isabel Rocheta e Irene Fialho (eds.), Lisboa, Esfera do Caos, 2016, pp. 9-10.

[17] Ver Frank F. Sousa, *O Segredo de Eça. Ideologia e Ambiguidade em* A Cidade e as Serras, Lisboa, Cosmos, 1996, p. 42; Miguel Tamen, "Fazer Arcádia", *in A Cidade e as Serras. Uma Revisão*, Abel Barros Baptista (org.), Coimbra, Angelus Novus, 2001, p. 25; António Feijó, "O drama de Émile Aulard", *in A Cidade e as Serras. Uma Revisão*, Abel Barros Baptista (org.), Coimbra, Angelus Novus, 2001, p. 34.

[18] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 18.

*simile* dessa Natureza que, seja por "profanidade serrana" ironicamente assumida seja por aristocrático comprazimento na extravagância, personagens tão diferentes como Zé Fernandes e um "membro das Classes Dominantes" descobrem no "gabinete de trabalho" do "Príncipe da Grã Ventura" ou na luxuosa decoração da mesa festiva do seu palácio nos Campos Elísios:

> Dos pés da mesa, cordões túmidos e moles, coleando sobre o tapete, corriam para os recantos de sombra à maneira de cobras assustadas[19].
> O Grão-Duque, numa silva de orquídeas que orlava o seu talher, notara uma, sombriamente horrenda, semelhante a um lacrau esverdinhado, de asas lustrosas, gordo e túmido de veneno[20].

Sob análise, o que tomaríamos por típicos opostos (Natureza e Civilização, Serras e Cidade) perde rigidez, mostra-se permeável e reversível[21]. No texto, cruzam-se olhares diversos, juízos relativos; reacções similares nascem de estímulos díspares e reacções díspares nascem de estímulos similares. O Jacinto hipercivilizado que detestava o campo e "não tolerava a familiaridade dos galhos que lhe roçassem a manga ou a face" vem a ser aquele que, comparado a Quixote, em Tormes, murmura "Que beleza!", enquanto "frescos ramos roçavam os [seus] ombros com familiaridade e carinho."[22] Ou, como confessa o narrador, perto do termo do romance: "as mesmas exagerações de Jacinto perante a Natureza me invadiam perante a Cidade."[23]

Discrepâncias, distorções ou inesperadas similitudes fazem emergir, além do carácter subjectivo do fenómeno da percepção, a falibilidade ou o viés das expectativas e das construções conceptuais. Na Natureza, Jacinto sentia-se "como perdido num mundo que lhe não fosse fraternal"[24]? A curiosidade desencadeada por um desastre no seu palácio de Paris torna claro que é a cidade esse mundo: um repórter irrompe, sôfrego por números de mortos; M^me^ d'Oriol apressa-se a visitar a casa como um turista fútil visita Herculano ou Pompeia, "morrendo por admirar as ruínas"[25].

Nem sequer a polarização estabelecida em alguns momentos se revela segura. Observe-se como, mergulhado no conforto ubérrimo do "202", Zé Fernandes distingue, numa noite de "chuva irada", o sofrimento dos "dez mil pobres que em Paris erram sem pão e sem lar"[26] e o consolo que no "Portugal pequenino" não faltaria aos "pequeninos":

---

[19] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, pp. 27-28.

[20] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 74.

[21] Ver Frank F. Sousa, *O Segredo de Eça*, p. 52; António Feijó, "O drama de Émile Aulard", p. 41.

[22] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, pp. 18 e 164.

[23] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 294.

[24] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 16.

[25] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, pp. 48, 51.

[26] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 130.

> Na minha aldeia, entre cerro e vale, talvez assim rugisse a tormenta. Mas aí cada pobre, sob o abrigo da sua telha vã, com a sua panela atestada de couves, se agacha no seu mantéu ao calor da lareira. E para os que não tenham lenha ou couve, lá está o João das Quintãs, ou a tia Vicência, ou o abade, que conhecem todos os pobres pelos seus nomes, e com eles contam, como sendo dos seus, quando o carro vai ao mato e a fornada entra no forno. Ah Portugal pequenino, que ainda és doce aos pequeninos![27]

No entanto, é Zé Fernandes que em Tormes desengana Jacinto, exclamando sem piedade: "Homem! Está claro que há fome! Tu imaginavas talvez que o Paraíso se tinha perpetuado aqui nas serras, sem trabalho e sem miséria."[28]

Este jogo concentra-se no episódio da visita a Montmartre. Zé Fernandes-personagem inflama-se numa diatribe contra a cidade, que Zé Fernandes-narrador de imediato mitiga, ao classificar o seu "fácil filosofar"[29] de mero eco de uma vasta tradição retórica[30]. E, nesse espaço ambivalente que é o da periferia com vista para a urbe, não só Jacinto experimenta algum alívio do seu tédio, mas encontra um *alter ego* que "alegremente" declara ter achado em Montmartre os "cimos da Verdade"[31]. A receita de sucesso, advogada pela personagem efémera de Maurício de Mayolle ("um nobre e leal rapaz, muito rico, muito inteligente, da antiga casa soberana de Mayolle, descendente dos Duques de Septimania"[32]), cumpre a função de antecipar, em clave esotérica, a nova "equação metafísica" que dará milagroso fruto em Tormes: "Tudo se reduz ao supremo desenvolvimento da Vontade dentro da suprema pureza da Vida."[33]

***

É fundamental recordar que a primeira mudança de Jacinto acontece em Paris, com o "chamejante devoto da Cidade"[34] – o inventor da "equação metafísica" que seduzira a "mocidade positiva": "Suma ciência x Suma potência = Suma felicidade"[35] – a converter-se num "Jacintículo"[36], murcho, corcovado e submerso em desalento. Que a metamorfose deste "ressequido galho da Cidade" em "grande árvore"[37] coincide com a ida para Tormes, de tal maneira que parece indissociável desta transferência, patenteia-o enfaticamente a narrativa.

---

[27] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, pp. 131-132.

[28] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, pp. 230-231.

[29] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 104.

[30] Ver Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, pp. 101-108.

[31] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 109.

[32] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 113.

[33] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 112.

[34] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 43.

[35] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 13.

[36] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 138.

[37] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 286.

E o entristecimento do "Príncipe da Grã Ventura", o que o justifica? Quer no conto "Civilização", de que *A Cidade e as Serras* é uma magnífica *amplificatio* e *emendatio*, quer no romance, esta interrogação avulta[38]. Aqui, uma elipse (ou um sumário exclusivamente definido pelo conhecimento – limitado – do narrador), obliterando sete anos da diegese, e a informação segundo a qual nada se alterara, nem no "202" nem em Paris (de facto, haviam proliferado a "Mecânica" e a "Erudição"[39]), negam resposta a esta pergunta. E, quando vem, a resposta traz consigo a força provocatória dos paradoxos: "S. Ex.ª sofre de fartura."[40]

N'*A Cidade e as Serras*, o Jacinto triste por sofrer de fartura é uma personagem que desafia ou irrita a razão[41]:

> Esse foi o período esplêndido e soberbamente divertido do seu tédio. Jacinto encontrara enfim na vida uma ocupação grata – maldizer a Vida! E para que a pudesse maldizer em todas as suas formas, as mais ricas, as mais intelectuais, as mais puras, sobrecarregou a sua vida própria de novo luxo, de interesses novos de espírito, e até de fervores humanitários, e até de curiosidades supernaturais[42].

De acordo com esta perspectiva, o pessimismo não é senão um "conceito elegante"[43], um escandaloso capricho, uma moda, uma pose: "sorvendo champanhe coalhado em sorvete, maldissemos o século"[44]. Para melhor vincar o seu recuo crítico, o narrador apregoa o intrínseco optimismo (grafado com maiúscula, aliás) que o anima e impacienta-se em face da melancolia: argumenta contra Salomão e Schopenhauer, que acusa de hipocrisia; em Jacinto vê o estranho actor de uma estranha e estéril comédia – "a comédia pouco divertida dum Melancólico que perpetuamente raciocina a sua Melancolia!"[45]

---

[38] Ver Eça de Queiroz, "Civilização", *Contos*, Porto, Lello & Irmão, s/d, p. 80: "E todavia, desde os vinte e oito anos, Jacinto já se vinha repastando de Schopenhauer, do Ecclesiastes, de outros pessimistas menores, e três, quatro vezes por dia, bocejava, com um bocejo cavo e lento, passando os dedos finos sobre as faces, como se nelas só palpasse palidez e ruína. Porquê?" Em *A Cidade e as Serras*, a enumeração dos "interesses" e das "facilidades" que confluem na vida de Jacinto (uma "vida de homem que não é um Génio, nem um Santo") torna mais incisiva a questão: "e todavia era um Triste. Porquê?..." (Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 123).

[39] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 85.

[40] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 96.

[41] "Jacinto tombara no Pessimismo. // E um Pessimismo irritado! Porque (segundo afirmava) ele nascera para ser tão naturalmente optimista como um pardal ou um gato." (Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 123).

[42] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, pp. 126, 127.

[43] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 127.

[44] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, pp. 79-80.

[45] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 123.

É nesta representação de Jacinto que, além de correspondências biográficas, se detectam vínculos ao pessimismo poeticamente cultivado por Antero[46] e por Nobre (um Nobre que jurava rezar os seus *Sonetos*[47]): Jacinto suspira pela *mors liberatrix*[48]; parafraseia Hamlet[49], comungando do apreço de Anto pelo "senhor Shakespeare"[50]; comporta-se como uma "sombra"[51], um falhado[52], "um morto"[53], esmagado pelo "plúmbeo capacete" do "Tédio"[54], repetindo "é talvez tudo uma ilusão"[55]; arrasta-se como se, vítima de uma "doença […] d'alma"[56], a sua existência fosse toda "uma sexta-feira da Paixão"[57].

Eça libertará a sua personagem, mumificada nas "faixas do Pessimismo"[58]. Anto queixava-se: "Nunca desperto de manhã, contente"[59]; Jacinto, em Tormes, "penetrava nos dias como numa festa ou numa glória."[60] A noite, fácil e curta[61], é tempo de jubilosa "comunhão com o Universo"[62], e não atrai o "spleen"[63] nem a obsessiva e lúgubre *meditatio mortis*. "Embeber[-se] na beleza das coisas"[64] gera gáudio e encantamento, não acende a angústia de uma

---

46 Ver Frank F. Sousa, "Antero de Quental na obra de Eça de Queiroz", *in Dicionário de Eça de Queiroz*, A. Campos de Matos (Org. e Coord.), 2.ª ed., Lisboa, Caminho, 1993, pp. 89-99; Isabel Pires de Lima, "Antero visto por Eça", *in Dicionário de Eça de Queiroz*, A. Campos de Matos (Org. e Coord.), 2.ª ed., Lisboa, Caminho, 1993, pp. 103-104.

47 Ver Paula Morão, "Estudo das fontes e de alguma descendência do *Só* de António Nobre", *in Retratos com Sombra*, pp. 140-144.

48 Ver Antero de Quental, *Sonetos*, p. 116; Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 127 ("Incessantemente aludia à morte como a uma libertação. Uma tarde mesmo, no melancólico crepúsculo da Biblioteca, antes de refulgirem as luzes, consideravelmente me aterrou, falando num tom regelado de mortes rápidas, sem dor, pelo choque duma vasta pilha eléctrica ou pela violência compassiva do ácido cianídrico. Diabo! O Pessimismo, que aparecera na Inteligência do meu Príncipe como um conceito elegante – atacara bruscamente a Vontade!").

49 Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 134.

50 António Nobre, *Só*, p. 151. Ver p. 140: "ó Hamlets / Da minha vingança! ó Ophelias do perdão… / (Socega! Faze por dormir, meu coração!".

51 Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 222.

52 Ver António Nobre, *Só*, p. 53: "Falhei na Vida. Zut, Ideaes caídos!"

53 Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 122.

54 Antero de Quental, *Sonetos*, p. 223.

55 Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 102. Ver António Nobre, *Só*, p. 58.

56 António Nobre, *Só*, p. 143.

57 António Nobre, *Só*, p. 40.

58 Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 196.

59 António Nobre, *Só*, p. 47.

60 Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 215.

61 Ver Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 223.

62 Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 175. Ver pp. 175-178, 223.

63 António Nobre, *Só*, pp. 117, 118, 120.

64 Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 188.

perda fatal, sempre adivinhada. E a paz, que Nobre metaforiza no "convento / Que ha além da Morte"[65] e que Antero celebra excepcionalmente, por ela devendo abandonar o "palácio encantado da Ilusão"[66], Jacinto abraça-a sem custo, exaltando (como se tudo fosse harmonizável) a aliança de um "sonho vago" e da ataraxia estóica:

> E é o que aconselham estas colinas e estas árvores à nossa alma, que vela e se agita – que viva na paz dum sonho vago e nada apeteça, nada tema, contra nada se insurja, e deixe o Mundo rolar, não esperando dele senão um rumor de harmonia, que a embale e lhe favoreça o dormir dentro da mão de Deus.[67]

Em suma, o pessimismo entra n'*A Cidade e as Serras* para ser superado. Ao arrepio do caminho que Nobre desenha nos "Males de Anto"[68], o "Jacintículo" "brot[a]"[69]; a seu lado, "Joaninha" apenas partilha o nome (e porque partilha o nome mais contrasta) com a trágica heroína das *Viagens na minha Terra*, de Almeida Garrett, ou com a "Purinha"-"linda Joanninha d'Arc" de Nobre[70]. Significativamente, "Luar de Janeiro"[71] não é, n'*A Cidade e as Serras*, epíteto de uma idealíssima mulher amada; é, num sentido literal, o tempo do cio e do sórdido encontro de Zé Fernandes com a felina M^me^ Colombe.

***

Descrever o palácio do "Príncipe da Grã Ventura"[72] ofereceria ocasião para um estupendo exercício ficcional. Interessava a Eça levar ao extremo a exibição do excesso e da novidade para denunciar o absurdo do tédio deles nascente. Nunca, porém, o "palácio perfeito" e "delicioso" que Jacinto habita em Paris é referido como palácio da Grã Ventura: é tão-só o "202" ou (numa fugaz e disfórica comparação alusiva a um conto de Hans Christian Andersen) o "palácio petrificado"[73], conotável com o desconhecimento do amor e o egoísmo. De resto, no horizonte de Eça, que tinha lido Tennyson[74], talvez

---

65 António Nobre, *Só*, p. 58.

66 Antero de Quental, *Sonetos*, p. 159. Repare-se especialmente na primeira quadra: "Na mão de Deus, na sua mão direita, / Descansou afinal meu coração. / Do palácio encantado da Ilusão / Desci passo a passo a escada estreita."

67 Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 197.

68 António Nobre, *Só*, pp. 139-153.

69 Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 286.

70 António Nobre, *Só*, p. 25.

71 António Nobre, *Só*, p. 21; Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 88.

72 Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, pp. 11, 35, 133.

73 Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 75. Ver Luís Borges, "*A Cidade e as Serras*, o consolo da bigamia, segundo Eça de Queiroz", *Românica* 24, 2021, pp. 269-287.

74 A julgar por um pormenor d'*A Correspondência de Fradique Mendes* (pp. 120-121), a leitura de poetas românticos ingleses seria familiar a Eça: "Sabe o que dava tanta sedu-

estivesse igualmente "The palace of art", tematizando a ambição de uma alma que se isola em "a lordly-pleasure house" ("high palace", "great mansion", "so royal-rich and wide"), mas vem a renunciar a quanto acumulou e a pedir "a cottage in the vale"[75].

Só no fim d'*A Cidade e as Serras* surge, como apoteótica, a expressão "Castelo da Grã Ventura". Pouco antes, o narrador assusta-se com o seu próprio desinteresse pela "fastidiosa Cidade"[76] de Paris ("Entrará comigo o bolor da velhice?"[77]) e "quase" lamenta que já não brilhe em Jacinto o fulgor de outrora[78]. Encerrar a história equivale, pois, a evitar a exposição de um processo de declínio ou a monotonia. E, neste contexto, projectar subjectivamente o "Castelo da Grã Ventura" como destino de um Jacinto patriarcal e de um Jacintinho-*puer ludens*, é acentuar um desejo de felicidade, sem ocultar que de um desejo se trata.

Por detrás da euforia do discurso sobre o "Castelo da Grã Ventura" espreita a consciência que desfaz, na poesia de Antero e Nobre, o "palácio da Ventura" ou o "palácio encantado da Ilusão"[79]? *A Cidade e as Serras* será a obra de "um grande Artista de uma descrença de bronze inteiriça"[80]? O optimismo amiúde apregoado pelo narrador mascara um profundo, incorrigível cepticismo queirosiano? António Nobre diria provavelmente "sim" – ele que, olhando Eça ao espelho, intuiu no "grande Artista" uma tristeza afinal à sua comparável.

## Referências Bibliográficas

Borges, Luís, "*A Cidade e as Serras*, o consolo da bigamia, segundo Eça de Queiroz", *Românica* 24, 2021, pp. 269-287.

Feijó, António, "O drama de Émile Aulard", *in A Cidade e as Serras. Uma Revisão*, Abel Barros Baptista (org.), Coimbra, Angelus Novus, 2001, pp. 33-41.

---

ção ao Palácio das Fadas, nos tempos do Rei Artur? Não sabe. Resultados de não ler Tennyson…"

[75] Texto disponível em https://victorianweb.org. (consulta: Setembro de 2021).

[76] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 302.

[77] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 301.

[78] Ver Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, pp. 283-284: "Quando ele agora, bom sabedor das coisas da lavoura, percorria comigo a quinta, em sólidas palestras agrícolas, prudentes e sem quimeras – eu quase lamentava esse outro Jacinto que colhia uma teoria em cada ramo de árvore e, riscando o ar com a bengala, planeava queijeiras de cristal e porcelana, para fabricar queijinhos que lhe custariam duzentos mil-réis cada um!"

[79] "É seguindo fantasmas, através do 'palácio encantado da Ilusão', que afinal se vem a repousar deliciosamente na paz do Senhor." "Antero acreditou então, e com deslumbrado ardor, em coisas inacreditáveis." (Eça de Queiroz, "Antero de Quental", *Notas Contemporâneas*, Porto, Lello & Irmão, s/d, p. 377).

[80] Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, p. 68.

Lima, Isabel Pires de, "Antero visto por Eça", *in Dicionário de Eça de Queiroz*, A. Campos de Matos (Org. e Coord.), 2.ª ed., Lisboa, Caminho, 1993, pp. 99-104.

Matos, A. Campos de, "Nobre, António", *in Dicionário de Eça de Queiroz*, A. Campos de Matos (Org. e Coord.), 2.ª ed., Lisboa, Caminho, 1993, pp. 671-676.

Morão, Paula, *Retratos com Sombra. António Nobre e os seus Contemporâneos*, Porto, Caixotim Edições, 2004.

Nobre, António, *Só*, Paris, Léon Vanier, 1892.

Nobre, António, *Só*, 4.ª ed., Porto, Tipografia de *A Tribuna*, 1921.

Piwnick, Marie-Hélène, "*A Cidade e as Serras*, libelo contra o símbolo-decadentismo", *in Dicionário de Eça de Queiroz*, A. Campos de Matos (Org. e Coord.), 2.ª ed., Lisboa, Caminho, 1993, pp. 202-207.

Queiroz, Eça de, *A Cidade e as Serras*, Porto, Lello & Irmão, s/d.

Queiroz, Eça de, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros de Brasil, s/d.

Queiroz, Eça de, *Contos*, Porto, Lello & Irmão, s/d.

Queiroz, Eça de, *Notas Contemporâneas*, Porto, Lello & Irmão, s/d.

Queiroz, Eça de, *Os Maias*, 2 vols., Porto, Lello & Irmão, s/d.

Quental, Antero de, *Sonetos*, Organização, introdução e notas de Nuno Júdice, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

Reis, Carlos, "Prefácio", *in Eça de Queirós. A Ilustre Casa de Ramires. Manuscrito autógrafo*, Cristina Sobral, Maria Isabel Rocheta e Irene Fialho (eds.), Lisboa, Esfera do Caos, 2016, pp. 9-11.

Sousa, Frank F., "Antero de Quental na obra de Eça de Queiroz", *in Dicionário de Eça de Queiroz*, A. Campos de Matos (Org. e Coord.), 2.ª ed., Lisboa, Caminho, 1993, pp. 89-99.

Sousa, Frank F., *O Segredo de Eça. Ideologia e Ambiguidade em* A Cidade e as Serras, Lisboa, Cosmos, 1996.

Tamen, Miguel, "Fazer Arcádia", *in A Cidade e as Serras. Uma Revisão*, Abel Barros Baptista (org.), Coimbra, Angelus Novus, 2001, pp. 25-32.

Tennyson, Alfred, "The Palace of Art", https://victorianweb.org. (consulta: Setembro de 2021).

# LEVANTADOS DO CHÃO:
# LÍDIA JORGE E JOSÉ SARAMAGO

Isabel Cristina Rodrigues*

Sobre o chão
pisamos as mesmas tábuas
os mesmos
passos inscritos
Fiama Hasse Pais Brandão

Ao contrário do que por vezes sucede entre parceiros de ofício literário, Lídia Jorge e José Saramago foram amigos – e amigos de uma amizade que deixou rasto nas páginas de *Cadernos de Lanzarote*. Assim, no segundo volume do diário de Saramago podem ler-se as seguintes palavras, a propósito de um encontro de ambos ocorrido no estrangeiro, em 1994:

> Ao jantar, Lídia deu-nos notícias da pátria: (...) os colegas de letras, a imprensa e a televisão, a desculpabilização do passado, o manso avançar das patas do fascismo. Depois o trabalho de cada um. Falo-lhe do *Ensaio*, ela fala-nos do romance que está a escrever. Que se chama *O Homem do Poente*. Protestamos, achamos o título fraco. Lídia dá-nos razão, hesita, e depois diz-nos que tinha pensado num outro título – *Combateremos a Sombra* –, mas que o pôs de parte. Quase a maltratámos... Como é possível ter dúvidas entre os dois títulos? Suponho que a convencemos[1].

Sabemos hoje que a autora se deixou convencer, mas passámos igualmente a saber que a proximidade entre ambos caucionava a partilha das suas experiências de escrita, o que talvez não seja muito comum entre escritores. Ora, sendo certo que a confessada amizade entre dois autores não institui necessariamente, entre os seus respetivos livros, a existência implícita do diálogo (essa espécie de amizade entre textos com um idêntico *adn*), a verdade é que, no caso de Lídia Jorge e José Saramago, a afinidade entre ambos parece transcender o âmbito mais restrito da convivialidade pessoal.

---

* Universidade de Aveiro / Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC).

[1] José Saramago, *Cadernos de Lanzarote II*, Lisboa, Caminho, 1995, p. 113.

A este propósito, numa recente entrevista concedida ao Jornal *Público*, Lídia Jorge declarou o seguinte: "há escritores que escrevem a partir da estante, eu sou daqueles que escrevem a partir do chão"[2]. Apesar da sua inquestionável beleza, a finura expressiva desta frase não decorre tanto da pirueta retórica que a enforma como da voluntária imprecisão autorreferencial que lhe subjaz: se é verdade que Lídia Jorge escolheu sempre o chão do mundo como morada primacial das suas narrativas (desde o seu primeiro romance, *O Dia dos Prodígios* (1980), até *Estuário* (2018)), a autora parece esquecer que escrever a partir do chão é talvez o modo mais exato de se fazer encontrada com o seu lugar na estante, partilhando assim a mesma tábua lisa que, mau grado a desordem alfabética induzida, igualmente acolhe os livros de Saramago. Escrever a partir do *chão* ou fazê-lo a partir da *estante* não configura, pois, um gesto de natureza necessariamente antónima.

Apelando às palavras de Fiama, em concreto ao seu poema intitulado "Hora Obscura" (onde se instaura um curioso diálogo com o poema "Hora absurda", de Pessoa), creio poder afirmar que a autora de *A Costa dos Murmúrios* se abeirou sempre da lombada interminável de Saramago "com a avareza de quem herda os antigos / e os contemporâneos"[3]. Adoto, evidentemente, no sentido de apego o termo *avareza* usado pela autora de *Barcas Novas* e que tão bem caracteriza a relação de Lídia Jorge com *antigos* da estirpe de Homero e com *contemporâneos* como o autor de *Memorial do Convento*. Aliás, Fiama não deixa de lembrar, num outro poema deste mesmo livro (*Era*, de 1974), que os escritores existem sempre "sobre o anterior"[4] e que, assim, "o movimento da escrita e da leitura / exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra"[5]. Voltarei ainda a estes dois últimos versos (por causa da questão da *mutabilidade da pedra*), mas por ora interessa-me sobretudo defender, torcendo um pouco as palavras de Fiama, que quando a herança nos chega, não do antigo, mas do contemporâneo, talvez não se exista ou escreva propriamente *sobre* o anterior, mas *sobre* o que está ao lado; ou, melhor ainda, *com* o que está ao lado, cancelando-se assim, neste particular contexto, a dimensão epigráfica da escrita enunciada por Fiama no poema a que acima me referi (intitulado "O texto de Joan Zorro"), em prol de uma homologia em ato com o autor (ou os autores) que não exigem, face ao impulso criador de quem escreve, uma maior *mutabilidade da pedra*.

É certo que este meu exercício de aproximação entre a obra de Lídia Jorge e os livros de José Saramago comporta riscos e o maior deles todos talvez seja

---

[2] Lídia Jorge, "É preciso criar um estado de alarme" (entrevista a Luís Miguel Queirós, São José Almeida e Rui Gaudêncio), *in* https://www.publico.pt/2020/02/23/politica/noticia/lidia-jorge-preciso-criar-estado-alarme-1904892, 23 de fevereiro de 2020, consulta: 20 de junho de 2021.

[3] Fiama Hasse Pais Brandão, *Obra Breve. Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 162.

[4] *Ibid*., p. 173.

[5] *Ibid.*

a possibilidade de que os livros alucinem o exegeta[6], evocando uma outra expressão de Fiama. No entanto, a verdade é que não encontro, na literatura portuguesa contemporânea, outros escritores que, como Saramago e Lídia Jorge, tenham escolhido assumir, num registo tão consciente como iterativo, que os livros e as gentes que os habitam se levantam sempre do chão – tal como Saramago deixou gravado na contracapa de *Levantado do Chão* (a derradeira pedra do seu livro), "do chão sabemos que se levantam as searas e as árvores, levantam-se os animais que correm os campos ou voam por cima deles, levantam-se os homens e as suas esperanças"[7]. Com efeito, tanto para José Saramago como para a autora de *Os Memoráveis*, o ser humano é um filho convicto do chão – do chão do mundo e do chão da História, pelo que essa espécie de *ética do levantamento* partilhada pelos dois autores acaba por transformar-se numa espécie de dignificação celebratória do humano (e da mulher em particular), mas também no gesto de denúncia dos horrores e das exclusões que o atingem ou que ele mesmo empreende, na sua qualidade de filho inexorável do tempo e da História.

Publicado em 1980, no mesmo ano de *Levantado do Chão*, *O Dia dos Prodígios* é o romance primeiro de Lídia Jorge e dele poderíamos dizer, entre muitas outras coisas, que se assemelha como uma turva gota de água ao seu coetâneo de publicação. Na verdade, ambos trazem até nós um modo de ficção com assomo político, isto é, uma ficção instalada na dificultosa ruralidade do mundo português prévio ao 25 de Abril (respetivamente, Monte Lavre, no Alentejo, e Vilamaninhos, no Algarve) e que procura justamente pôr a nu a necessidade do levantamento político e humano das suas gentes.

Para além da existência deste núcleo comum entre os dois livros, as restrições à transparência da gota de água que há pouco anunciei como turva não deixam de reclamar atenção: em primeiro lugar, o segmento temporal que acolhe a história é mais extenso no romance de Saramago (cerca de 60 anos, entre 1914 e a revolução de Abril) do que no de Lídia Jorge, uma vez que a fábula histórica de *O Dia dos Prodígios*, terminando igualmente com o advento do 25 de Abril, restringe a temporalidade global da diegese a apenas alguns anos. Não é esta, todavia, a única e nem sequer a mais importante restrição que se impõe assinalar, uma vez que, em meu entender, se mostra necessário estabelecer uma ou outra nuance no modo como a já referida urgência de levantamento ético-político dos habitantes de Monte-Lavre e Vilamaninhos se levanta, por sua vez, da malha rasa dos textos.

---

[6] Refiro-me ao poema "O livro é um moinho?", de *13 Poemas de amor pelos livros* (1981--1982), onde a autora defende que os livros alucinam os seus exegetas, tal como o moinho a Quixote: "O livro alucina o exegeta, / como o grande moinho alucinou / o manchego quando o líamos / no seu primeiro sentido, entre os quatro sentidos da Escritura. // Todo o livro, supõe o exegeta, / roda como um moinho ibérico. // Porque nenhum moinho tem a ver essencial- / mente com nenhum autor, o crítico / deduz que o moinho é um livro" (*Ibid*., pp. 383-384).

[7] José Saramago, *Levantado do Chão*, Lisboa, Caminho, 1999 [1980].

Na realidade, colocando em cena o espaço primitivo e arcaico do interior algarvio dos últimos anos do salazarismo, o primeiro romance de Lídia Jorge não denega a componente mágica e poética naturalmente apensa a esse mesmo tempo, atitude esta que, em *Levantado do Chão*, a sisudez ideológica de Saramago, bem como o firme compromisso que o autor mantinha com o ideário neorrealista, acabou, de certo modo, por cancelar. *Levantado do Chão* é, pois, de um ponto de vista estilístico e compositivo, um romance que recolhe da rudeza das suas gentes o tom certo para levar a cabo o labor irrefreável da denúncia que a sombra daquele tempo impôs à consciência militante do seu autor, um autor que por essa altura se descobria radicalmente incapaz de abrir a porta do verbo literário a um qualquer modelo de síntese entre a perceção da irrealidade (ou da beleza) do mundo e a assertividade dos seus imperativos ético-ideológicos. Talvez também por isso o tempo histórico que sustém a fábula romanesca deste segundo livro de Saramago seja tão extenso, conferindo assim, à estrutura do tecido romanesco que o enforma, a sólida volumetria que igualmente caracteriza os grandes edifícios soviéticos, pensados (como de resto alguns livros) para a eternidade das grandes certezas ideológicas.

Herdando deste seu contemporâneo a necessidade de selar o compromisso com uma escrita fincada do chão – para poder levantá-la, depois, a partir daí –, a narrativa primeira de Lídia Jorge é, de certo modo, um pouco mais aérea (ou um pouco mais sem peso), não deixando, todavia, de impor ao corpo real da palavra um vínculo explícito, de caráter declaradamente testemunhal, com o para lá do mundo:

> Escrevi esse livro sobre o mundo português primitivo para que não se esquecesse que havia uma harmonia arcaica que não poderia mais continuar, porque era bela mas selvagem, estava fora da contemporaneidade. Uma harmonia rude que tinha de ser rompida, cujo prazo de validade havia chegado ao fim. Mas também tinha lados luminosos e eu achei que, escrevendo aquele livro, podia juntar as duas partes. Eu podia reclamar um novo futuro e, ao mesmo tempo, fazer uma espécie de síntese de um passado muito antigo que se tinha prolongado até então, um passado de natureza poética e mágica. (...) Ainda hoje *O Dia dos Prodígios* é considerado como uma espécie de peça poética[8].

Sublinhando, pois, que "nós não somos só nós, somos também o tempo em que se vive"[9], Lídia Jorge clarifica os princípios desta sua ética do testemunho ao assumir que se vê a si própria "como uma cronista do tempo que passa, mas uma cronista que não dispensa a alucinação e a fantasia. Pelo contrário, assumo-as como parte integrante do testemunho"[10]. Assim deverão ler-se, segundo

[8] Lídia Jorge, *Lídia Jorge: A Literatura é o prolongamento da Infância. Diálogo com José Jorge Letria*, Lisboa, Guerra e Paz, 2016, pp. 108-109.

[9] *Ibid*., p. 71.

[10] *Ibid*., pp. 113-114.

creio, os romances da autora de *O Dia dos Prodígios*, eminentemente históricos no confessado diálogo que estabelecem com o tempo que passa e que, ao longo desse passar, dela parecem exigir o compromisso da sua própria vigilância ética, a assunção de uma particular especularidade entre texto e mundo por via do diferimento ficcional das suas histórias, que o mesmo é dizer, dos seus testemunhos em forma de fantasia. Para além do que sucede em *O Dia dos Prodígios*, é igualmente esta (a de testemunha de um tempo que passa) a condição inerente a romances como *A Costa dos Murmúrios* (1988), *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002), *Combateremos a Sombra* (2007), *Os Memoráveis* (2014) ou *Estuário* (2018), todos eles romances absolutamente fundamentais para compreendermos o tempo que é ou foi o nosso e para nos compreendermos a nós dentro desse tempo.

Pela mesma ordem dos romances acabados de referir, estes cinco livros de Lídia Jorge colocam-nos em face de questões tão fundamentais como, por exemplo, a do desaire colonial português, a do tormento do racismo e do silêncio no espaço da família, a do terror da corrupção e do crime, a da pedra no sapato que o 25 de Abril impôs à História das nossas últimas décadas e, por último, a da grande crise socioeconómica (e ético-moral) por que passámos e se colou a nós do mesmo modo como o fizeram os versos esplendorosos da *Ode Marítima* à mão de Edmundo Galeano, o jovem aprendiz de escritor do romance *Estuário*. Consequentemente, e como tão acertadamente lembrou Agustina Bessa-Luís, é mais do que notório que "a Literatura navega na História como Ulisses na sua barca"[11], quer o barqueiro tome o nome de Lídia Jorge, quer ele vista o capuz literário de José Saramago, porque se é verdade que a permutabilidade do barqueiro não inviabiliza necessariamente o exercício da navegação, o naufrágio da barca pode bem comprometer o simples ato de nos levantarmos do chão.

Entretanto, dissecado já pelo metatexto saramaguiano de modo particularmente exaustivo, o movimento de provocação ou implosão das verdades instituídas tão característico da obra saramaguiana (e se os cruzados não tiverem ajudado os portugueses nas andanças do cerco medieval a Lisboa? E se a morte deixar um dia de matar? E se Ricardo Reis regressar do Brasil?) não foi nunca acolhido como um dispositivo particularmente benquisto na oficina literária da autora de *Combateremos a Sombra*. Para além do facto de nada precisar de explicação para ser aquilo que simplesmente é (ou não é), talvez este aspeto fique a dever-se, pelo menos em parte, ao vínculo testemunhal que os romances de Lídia Jorge estabelecem com a realidade intrínseca a esse tempo que passa e em relação à qual têm, por isso, o dever de instituir uma certa homologia mundividencial, mesmo que esse sentido de correspondência se instaure por ação do discurso mediador da fantasia.

---

[11] Agustina Bessa-Luís, "Literatura e História", *in* https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6858.pdf., 2003, p. 351, consulta: 20 de junho de 2021.

Por outro lado, é também provável que o conforto estabilizador da ideologia, de que Saramago sempre gozou ao longo da sua vida literária (impelindo-o à subversão do discurso oficial da História, em que ele de facto não se revê), lhe induza o credo na possibilidade de aceder à verdade histórica ou, pelo menos, ao seu possível simulacro. Isso justificaria, de certo modo, o sentido das palavras que o escritor redigiu para a contracapa de *História do Cerco de Lisboa* e que afirmam o seguinte: "enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes"[12]. Por seu turno, Lídia Jorge, para quem a ética não é uma função ou um expediente operatório da ideologia (como em parte o é para Saramago), sabe bem que o exercício da História haverá sempre de submeter-se ao princípio operativo da incerteza, da vacilação ou da instabilidade, pelo que talvez não se lhe afigure apropriado colocar a questão em termos de insubmissão ou de não resignação (perseguindo-se, assim, por via da transgressão, o que não foi ainda possível desvendar), mas em termos de mera aceitação de uma incómoda realidade – a da impossibilidade epistemológica da História, razão maior, também, do seu fascínio.

Entre outras abordagens igualmente pertinentes (e possíveis) dos romances em causa, assim deverão igualmente ler-se, do meu ponto de vista, os romances *A Costa dos Murmúrios* (1988) e *Os Memoráveis* (2014), a braços ambos com o peso indecisivo e indecidível de dois dos acontecimentos mais marcantes do Portugal mais recente – a deriva do império colonial português em Moçambique e a Revolução de Abril de 1974. Na verdade, estes dois textos acabam por expor à luz da própria escrita a instabilidade fundacional que sustenta o discurso da História, instabilidade esta que a multiplicação de versões e depoimentos acerca de alguns episódios destes dois romances acaba por pôr a nu.

Efetivamente, em *A Costa dos Murmúrios*, a segunda narrativa do volume não deixa de constituir uma versão do conto inicial *Os Gafanhotos*, onde a personagem Evita (transfigurada agora em narradora autodiegética e sob o nome de Eva Lopo) acaba por devolver, anulando-a, a narrativa primeira de "Os Gafanhotos", onde ela era apenas personagem – e é mesmo com estes dois verbos que o romance termina: "devolvendo, anulando *Os Gafanhotos*"[13]. Temos, assim, um discurso que devolve, anulando-o, o primeiro, embora esta anulação de teor marcadamente corretivo não tenha inviabilizado o são convívio que os dois mantêm no corpo global do livro. Como quem diz: a história altera-se sempre que se altera a voz que a enuncia. Deste modo, a existência de duas versões para a mesma história (com minúscula) acaba por pôr a tónica na pretensão da História (com maiúscula), disciplina esta que Eva Lopo define como um jogo, "um jogo muito mais útil e complexo do que as cartas de jogar"[14], progra-

[12] José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho, 1989.

[13] Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa, D. Quixote, 1995 [1988], p. 259.

[14] *Ibid*., p. 42.

maticamente incapaz, por isso, de reconstituir a verdade: "não se preocupe com a verdade, que não se reconstitui"[15], afirma Eva, a verdade "é tão inviolável como a razão profunda do pêssego"[16]; "no pêssego, como em qualquer outro corpo, tudo converge para um caroço inquebrável que existe dentro e fora de todo o caroço, e que não se vê nem se acha na implosão dos frutos"[17].

Deste modo, implodir um fruto ou o coração de uma fábula acaba por produzir um idêntico desfecho – o da inevitável retração desse núcleo inquebrável, recolhido sobre si próprio como um ouriço, na sequência do nosso gesto de procurar sujeitá-lo ao domínio cognitivo da perceção humana. No extraordinário *Os Memoráveis* (de 2014, publicado, portanto, quando Saramago já não vivia), Ana Maria Machado e os seus amigos empreendem uma artificiosa viagem ao coração da fábula desse dia "levantado e principal"[18] que foi o dia 25 de abril de 1974 e, chegados lá, não conseguiram afinal desbravar o seu caroço, pô-lo a nu, torná-lo finalmente visível, transparente. O ouriço que serve de morada à amálgama de verdades sobre o dia maior de abril continuou por abrir depois de todos os olhares e de todos os depoimentos: o do Oficial de Bronze, o de Tião Dolores, o do Major Umbela, o de Ernesto Salamida, o de El Campeador e o de Charlie 8, cuja mensagem nos chega já, aliás, obscurecida pelo diferido das palavras da sua viúva. Prestes a abandonar a casa da viúva de Charlie 8 (o conhecido nome de código de Salgueiro Maia), Ana Maria – com a serena melancolia que não possuem os romances que Saramago ergueu do chão da História, mas a que os de Lídia Jorge não conseguem escapar – acaba por confessar:

> Eu tinha a ideia de que havíamos entrado no coração da fábula, estava diante dos meus olhos, contemplava-a, mas não sabia como designá-la, nem entrar no seu âmago. Talvez o centro das coisas não seja um centro, talvez seja uma abstração imaginada a que não temos acesso se não for através de uma parábola. Tínhamos entrado no interior da fábula e não a conseguíamos alcançar[19].

Não deixa, por isso, de ser revelador que o sentido de irremediável mobilidade da História, impondo a Ana Maria, Miguel Ângelo e Margarida Lota a aceitação da inapreensível verdade do 25 de Abril, nos surja enquanto derivação operativa da imobilidade de uma imagem (a denominada fotografia do Memories), estável e nítida na rigidez de um disparo que fixou atrás de uma moldura coberta de pó as figuras míticas da Revolução:

---

[15] *Ibid.*

[16] *Ibid*.

[17] *Ibid.*, p. 41.

[18] José Saramago, *Levantado do Chão*, Lisboa, Caminho, 1999 [1980], p. 366.

[19] Lídia Jorge, *Os Memoráveis*, Lisboa, D. Quixote, 2014, p. 247.

> Limpei a carrada de poeira que se havia depositado no vidro e na moldura lacada. (...) Eu conhecia a fotografia desde sempre, e julgava reproduzi-la com precisão, mas afinal guardava dela uma recordação imperfeita. Havia fixado manchas em vez de rostos, e nem me lembrava da mesa. Agora o que surpreendia era a nitidez dos contornos[20].

Aparentemente dissonantes na respetiva crença quanto à possibilidade epistemológica da História, Lídia Jorge e José Saramago parecem partilhar, no entanto, e sem o incómodo de quaisquer fissuras, a convicção de que o sentido possível da História não estará nunca completo sem o reconhecimento que é devido aos seus heróis anónimos – refiro-me, por exemplo, aos operários do Convento de Mafra em *Memorial do Convento* ou ao paciente e discreto caruncho que, no belo e certeiro conto de Saramago intitulado "Cadeira" (de *Objecto Quase* (1978)), levou ao chão a periclitante cadeira de Salazar e, por consequência, a já frágil saúde do regime. Em consonância com esta perspetiva insistentemente defendida por Saramago, no romance *Os Memoráveis*, o Oficial de Bronze não deixa igualmente de sublinhar, ao longo do seu testemunho, a extrema relevância assumida pelas mais ínfimas ações ou pelos seus agentes mais anónimos ao longo do milagre dificultoso de Abril:

> O cabo, e o primeiro soldado, e o segundo soldado, e o terceiro soldado, entre eles o apontador, todos se recusaram a cumprir a ordem, esse gesto decisivo, o mais decisivo de todos os gestos desse dia, e, no entanto, não são conhecidos, nem sequer nomeados. Pois quero que sejam conhecidos e reconhecidos, antes que seja tarde.[21]

Na verdade, a defesa deste reposicionamento actancial, no palco maior da História, dos seus heróis não-reconhecidos estava já, na narrativa de Lídia Jorge, consignada no livro em relação ao qual *Os Memoráveis* se institui como coda[22] – o romance *A Costa dos Murmúrios*, onde Eva Lopo se encarrega de explicar ao narrador de *Os Gafanhotos* o modo como os factos históricos dependem muitas vezes de pequenos acidentes sem ligação aparente ao efeito que produzem:

---

[20] *Ibid*., p. 53.

[21] *Ibid*., p. 101.

[22] Em entrevista a José Jorge Letria, a autora adverte que o seu romance *Os Memoráveis* "é uma resposta a *O Dia dos Prodígios*, mesmo sabendo que seria um livro para ser punido. // Porque o escrevi e publiquei sabendo isso? Porque há uma razão de ser que é mais forte do que aquilo que se chama a construção de uma carreira literária. Uma questão de coerência entre páginas. Aquilo que eu senti foi que comecei com um livro que era uma espécie de demonstração de que o mundo arcaico precisava de uma celebração, mas também duma linguagem nova, urgente, que tinha de vir deflagrar aquele momento. Claro que, passados todos estes anos, e ancorados no furacão do mundo atual, o desafio agora era bem diferente. Só poderia ser assim, n'*Os Memoráveis* as figuras do passado ressuscitam no futuro" (Lídia Jorge, *Lídia Jorge: A Literatura é o prolongamento da Infância. Diálogo com José Jorge Letria*, Lisboa, Guerra e Paz, 2016, p. 115).

> Agora explico-lhe finalmente como os músculos invisíveis podem ter um desempenho especial na organização de factos históricos. Veja como o rasgão do esfíncter da mulher do Zurique teve importância no decorrer da ação. O rasgão e o respetivo humor do tenente acabaram por preencher de tal modo todos os sussurros do *Stella Maris*, que não foi possível alguém aperceber-se do significado verdadeiro daquele enterro do pianista. (Jorge, 1995: 189) (...) No meu conceito de História cabe a influência dos músculos invisíveis que baixam e levantam o ânus[23].

Ora, em face do exposto, talvez se imponha agora ampliar ou contextualizar a frase de Lídia Jorge enunciada no início destas minhas reflexões:

> Pertenço àqueles autores que gostam de trabalhar sobre temas ontológicos, mas para quem a questão social é importante. Há escritores que escrevem a partir da estante, eu sou daqueles que escrevem a partir do chão. Tenho um imaginário social. Penso que tive na infância experiências muito fortes daquilo que era a injustiça social e, sobretudo, observei muita pobreza.[24]

O que esta ampliação nos permite compreender transcende, pois, a já explorada condição de uma escrita assumidamente levantada do chão (e, por isso, naturalmente atenta à questão ou ao imaginário social), para expor à luz da evidência analítica a simétrica afeição de Lídia Jorge por temas de natureza ontológica (como o amor, a morte, o desamparo existencial ou a solidão), temas estes que, em boa verdade, norteiam a sua obra desde *O Dia dos Prodígios* e cuja composição efabulativa poderia abrir a porta a um certo dissídio entre a obra da autora e a escrita de José Saramago. Ou não.

Assim, ainda que possa parecer estranho convocar Lobo Antunes para gerir os modos de aproximação de Lídia Jorge ao autor de *História do Cerco de Lisboa*, creio que a ousadia da convocatória poderá justificar-se pela justeza das afirmações expendidas por Helder Macedo, não só a propósito do autor de *Manual dos Inquisidores*, mas ainda sobre o romance saramaguiano: "Lobo Antunes é um escritor de mundos interiores mesmo quando exteriorizados em narrativas factuais"[25] – e, portanto necessariamente ontológicos; "Mesmo quando escreve romances históricos objectivamente construídos até ao (...) pormenor, Saramago escreve fábulas. Nunca fala de si, fala a partir de si"[26].

Com efeito, é certo que António Lobo Antunes é um autor de mundos interiores, servidos por vezes, na sua eficaz eloquência compositiva, por estratégi-

---

[23] *Ibid*., p. 196.

[24] Lídia Jorge, "É preciso criar um estado de alarme" (entrevista a Luís Miguel Queirós, São José Almeida e Rui Gaudêncio), *in* https://www.publico.pt/2020/02/23/politica/noticia/lidia-jorge-preciso-criar-estado-alarme-1904892, 23 de fevereiro de 2020, consulta: 20 de junho de 2021.

[25] Helder Macedo, "Oito séculos de literatura", *Camões e outros contemporâneos*, Lisboa, Presença, 2017 [2009], p. 298.

[26] *Ibid*., pp. 298-299.

cas necessidades de exteriorização factual, de alcance maioritariamente histórico-mítico, como aquelas que na sua obra frequentemente remetem para os desaires da Guerra Colonial. Todavia, a Guerra Colonial é, em António Lobo Antunes, um acidente autobiográfico mais do que da História, porque, ao contrário de Saramago, ele fala sempre de si e nunca a partir de si; inversamente, a intensa e penetrante reflexão de Lídia Jorge sobre a sombra desastrosa de África coloca a personagem Eva Lopo, mas também a autora do próprio romance que tem a primeira como narradora, ao serviço de algo que transcende o argumento da mera circunstancialidade biográfica, convertendo ambas em testemunhas informadas e inquiridoras da própria História e dos muitos discursos que sobre ela se abatem. Assim, José Saramago distancia-se de Lobo Antunes na exata medida em que pisa com os pés da própria escrita o chão de onde Lídia levanta as suas histórias, as suas personagens e o seu imaginário.

Como é sabido, pelo menos até ao romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), a narrativa de Saramago viveu muito da exterioridade factual da História e das histórias de que os livros se compunham, exterioridade essa que era servida por narradores tendencialmente omniscientes e recuados do fluir sinuoso das respetivas narrativas num gesto emocionalmente distanciador (embora ideologicamente cúmplice) em relação às agruras vividas pelas personagens. Nesse contexto, os temas de inscrição ontológica e metafísica foram, de certo modo, esconjurados da malha compositiva do romance saramaguiano dos anos oitenta (*Levantado do Chão*, *Memorial do Convento*, *A Jangada de Pedra*, *História do Cerco de Lisboa*), aspeto este que o apelo assíduo do escritor ao expediente retórico da fábula e da alegoria não fazia senão acentuar.

No entanto, a curva no caminho que a obra de Saramago conheceu a seguir à publicação de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1992) e que, no dizer de Luciana Stegagno Picchio, sinaliza a existência ocasionalmente simultânea de "duas etapas sucessivas e sequenciais de uma única investigação expressiva"[27], vem abrir uma espécie de fratura existencial caucionada pela assunção de um novo tempo (o tempo da pedra), o qual vem dotar de uma outra substância argumentativa a sua aproximação ao romance de Lídia Jorge, porquanto o tempo da pedra (que o romance jorgiano nunca subalternizou, mesmo quando a autora nele afirma a sua condição de cronista do tempo que passa) parece ocupar-se menos da confiada horizontalidade da ideologia do que da vertical submersão da personagem no labirinto da espiritualidade humana. Assim se explica o autor no pequeno livro de autoanálise literária intitulado *A Estátua e a Pedra* (2013) e que recolhe, entre outros textos de autorias diversas, a transcrição de uma conferência sua na Universidade de Turim:

> Com este livro terminou a estátua. A partir de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (...) houve uma mudança importante no meu ofício de escrever. Não

[27] Luciana Stegagno Picchio, "S/título", *In* José Saramago, *A Estátua e a Pedra*, Lisboa, Fundação José Saramago, 2013, p. 14.

> falo de qualidade, falo de perspectiva. É como se desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* até a *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (...) me tivesse dedicado a descrever uma estátua. (...) Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura é descrever o exterior da pedra. Quando terminei o *Evangelho*, ainda não sabia que tinha andado a descrever estátuas[28].

A estátua de Saramago é uma estátua de palavras cosidas umas às outras com fervor, uma construção pensada para a eternidade da solidez ideológica do seu autor, em cujo tronco severo e claro a força da ideologia procurava requebrar a face mais ou menos oculta do pessimismo existencial do seu artífice. O rosto inexpugnável deste pessimismo de inscrição ontológica haveria de se dar a conhecer mais tarde, sem a presença demasiado visível da ideologia a procurar diluir o lugar da falha. É ao romance *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) que cabe, pois, iniciar a fase da escavação, a fase de deixar falar o espírito inapreensível que paira sobre as coisas e a cuja melodia, recolhida das suas experiências infantis, a obra de Lídia Jorge não foi nunca imune:

> Tal como as outras crianças, também eu vivia ansiosa por encontrar uma espécie de revelação das coisas. Nós queríamos que os objetos falassem connosco, queríamos encontrar a alma das árvores. (...) Como a cultura religiosa estava muito presente, a ideia de que havia seres invisíveis que estavam connosco era muito forte (...). Em geral, procuro ausentar essa dimensão naquilo que escrevo, mas creio que nunca me afasto da ideia de que somos mais do que as duas datas entre as quais nascemos e morremos[29].

Para o autor de *Ensaio sobre a Cegueira*, opostamente, essa espécie de batismo ontológico que o autor recebeu por via da escrita deste seu romance foi definido pelo próprio como a porta de entrada de um novo mundo, um mundo que lhe haveria de impor a necessidade de passar a falar de si e não apenas a partir de si:

> Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com o *Ensaio sobre a Cegueira*. (...) O livro já não se empenha na descrição da estátua, é uma tentativa de entrar no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos, é uma tentativa de nos perguntarmos o quê e quem somos[30].

Efetivamente, ainda que José Saramago continue sempre a escrever a partir da sua posição de cidadão, é já a mão do ser humano que parece redirecionar a prospeção do escultor para o interior da pedra, trazendo à superfície o avesso invisível das estátuas, o magma oculto de que parece nutrir-se a raiz do huma-

---

[28] José Saramago, *A Estátua e a Pedra*, Lisboa, Fundação José Saramago, 2003, pp. 33-34.

[29] Lídia Jorge, *Lídia Jorge: A Literatura é o prolongamento da Infância. Diálogo com José Jorge Letria*, Lisboa, Guerra e Paz, 2016, pp. 29-30.

[30] José Saramago, *A Estátua e a Pedra*, Lisboa, Fundação José Saramago, 2003, p. 34.

no. Como a mão de Lídia Jorge, a mão tardia de Saramago é a mão que sabe que o ser humano é um bolso vazio em busca da sua forma ausente, uma alma conjeturando o próprio peso, tal como sucede em quase todos os romances de Lídia Jorge – "quanto pesa uma alma?"[31], pergunta reiteradamente o psicanalista Osvaldo Campos, de *Combateremos a Sombra*.

A renovada mão de Saramago, antiga de sempre ter existido na dura latência da estátua, é uma mão fincada na humilde mineralidade do humano e por isso, a partir de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, o movimento da escrita que ela levará a cabo passará a exercer-se, como vaticinou Fiama, a partir da menor mutabilidade da pedra[32]. É esta a mão que escreveu os romances *O Homem Duplicado*, *As Intermitências da Morte* e *Ensaio sobre a Cegueira*, mas sobretudo *Todos os Nomes*, o mais ontológico dos romances de Saramago e um dos seus textos mais belos, onde o próprio autor reconhece exprimir-se a "necessidade urgente de buscar o outro, talvez porque nessa busca um acabe por encontrar-se a si mesmo"[33]:

> Penso que neste romance há um caminho em direção ao essencial, e aqui regresso outra vez à metáfora da estátua e da pedra. É como se definitivamente tivesse abandonado o projeto de descrever a estátua (...) e penetrar mais profundamente na pedra escura do ser do que até então tinha sido capaz. (...) Em *Todos os Nomes* o universo passa a ser o espírito de uma pessoa que sente a necessidade de encontrar outra pessoa, e esse universo define-se na própria busca. (...) Esquecer é a morte definitiva e se lográssemos não esquecer (...) isso será prolongar a vida e os nomes das pessoas, dotá-las de uma outra existência"[34].

O romance *As Intermitências da Morte* (2005), composto já no ciclo da pedra, é, por assim dizer, o livro-símbolo dessa curva desenhada no percurso literário de Saramago, ao integrar em simultâneo, no seu corpo ficcional, a memória implacável da estátua (quer dizer, a anonimização coletiva da morte e a denúncia sociopolítica dos negócios obscuros que em seu nome se realizam) e a radiografia mineral da pedra, desdobrada em registos fotográficos cada vez mais profundos até atingir a densidade porosa do mineral onde se esconde a gadanha metafísica de um esqueleto à beira de se fazer mulher.

Não é, evidentemente, possível definir a extraordinária viagem literária de Lídia Jorge sinalizando-lhe como ponto de partida a exterioridade da estátua rumo ao caroço mais recôndito da pedra, uma vez que o seu trabalho, à semelhança daquele que realizava o inesquecível Osvaldo Campos, de *Combateremos a Sombra*, se dirigiu sempre "à origem da cegueira e não à circunstância

---

[31] Lídia Jorge, *Combateremos a Sombra*, Lisboa, D. Quixote, 2007, p. 14.

[32] Cf. Fiama Hasse Pais Brandão, *Obra Breve. Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 173.

[33] José Saramago, *A Estátua e a Pedra*, Lisboa, Fundação José Saramago, 2003, p. 39.

[34] *Ibid*., pp. 39-40.

em que se tropeçava na zona da treva"[35]. A sua obra não conheceu nunca, portanto, uma fase que possamos designar *da estátua*, até porque mesmo os seus romances mais comprometidos com o imaginário político-social que foi sempre o seu (*O Dia dos Prodígios*, *A Costa dos Murmúrios* e *Os Memoráveis*) não subalternizaram nunca a natureza do material fundente que os nutria. José Saramago, inversamente, só reparou na pedra que alimentava de ousadia as suas construções romanescas depois de concluído o perfil exterior da estátua.

Não obstante, a questão da maior ou menor permutabilidade da pedra nos livros de Saramago e Lídia Jorge (isto é, a do distinto andamento mineral que subjaz ao desenvolvimento das respetivas obras) mostra que não terão existido nunca verdadeiras dissensões (ontológicas ou outras) entre ambos, razão pela qual o relativo descompasso mineral que existe entre as duas obras não determina a existência de uma substantiva disjunção entre elas, mas apenas a de uma assimetria de ritmo, o que, bem vistas as coisas, talvez seja natural: sendo mulher, Lídia Jorge terá compreendido desde cedo a necessidade de se converter à bondade do *multitasking*.

## Referências Bibliográficas

Bessa-Luís, Agustina, "Literatura e História", *in* https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6858.pdf., 2003, consulta: 20 de junho de 2021.

Brandão, Fiama Hasse Pais, *Obra Breve. Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

Jorge, Lídia, "É preciso criar um estado de alarme" (entrevista a Luís Miguel Queirós, São José Almeida e Rui Gaudêncio), *in* https://www.publico.pt/2020/02/23/politica/noticia/lidia-jorge-preciso-criar-estado-alarme-1904892, 23 de fevereiro de 2020, consulta: 20 de junho de 2021.

Jorge, Lídia, *Lídia Jorge: A Literatura é o prolongamento da Infância. Diálogo com José Jorge Letria*, Lisboa, Guerra e Paz, 2016.

Jorge, Lídia, *Os Memoráveis*, Lisboa, D. Quixote, 2014.

Jorge, Lídia, *O Dia dos Prodígios*, Lisboa, D. Quixote, 2010 [1980].

Jorge, Lídia, *Combateremos a Sombra*, Lisboa, D. Quixote, 2007.

Jorge, Lídia, *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa, D. Quixote, 1995 [1988].

Macedo, Helder, "Oito séculos de literatura", *Camões e outros contemporâneos*, Lisboa, Presença, pp. 263-299, 2017 [2009].

Picchio, Luciana Stegagno, "S/título". *In* José Saramago, *A Estátua e a Pedra*, Lisboa, Fundação José Saramago, 2013, 13-16.

Saramago, José, *A Estátua e a Pedra*, Lisboa, Fundação José Saramago, 2003.

Saramago, José, *Levantado do Chão*, Lisboa, Caminho, 1999 [1980].

Saramago, José, *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho, 1989.

Saramago, José, *Cadernos de Lanzarote II*, Lisboa, Caminho 1995.

[35] Lídia Jorge, *Combateremos a Sombra*, Lisboa, D. Quixote, 2007, p. 20.

# *ARA* – MODOS POÉTICO, DRAMÁTICO, ROMANESCO EM ANA LUÍSA AMARAL

Isabel Pires de Lima*

Para a Paula Morão, uma das "melhores" da nossa geração, deixo, em jeito de abraço de forte e continuada estima intelectual e de algumas cumplicidades, este breve ensaio sobre uma poeta cuja poesia ambas amamos e cujo percurso seguimos com atenção desde seu livro inaugural.

Em várias visitas críticas feitas à obra de Ana Luísa Amaral, tenho atentado naquilo que identifiquei como uma tensão dramática presente desde a primeira hora na sua poesia[1]. Desde *Minha Senhora de Quê* (1990), se ensaia uma espécie de desdobramento dramático do sujeito lírico em duas ou mais vozes e se explora efeitos de voz de ordem dramática. A estratégia mantém-se em livros mais recentes, como, por exemplo, em *What's in a name* (2017), no qual desde logo o poema homónimo do título do livro começa pelo seguinte verso "Pergunto: o que há num nome?" (Amaral, 2017, p. 24), num expediente de ordem dramática muito frequente na poesia da autora, o qual promove o que parece ser um cambiante da voz lírica para uma voz dramática (veja-se a frase declarativa do início do verso, terminada por dois pontos a anunciar uma outra voz).

No mesmo sentido julgo que vai a proliferação de vozes que emergem de vários tempos e procedências na poesia de Ana Luísa Amaral, enfatizada por todos os seus exegetas, designadamente Paula Morão que fala de "reversibilidade das vozes" (Amaral, 2007, p. XIII) e de "múltiplas construções em eco

* Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa – Universidade do Porto. Este artigo insere-se na investigação desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do Programa Estratégico "UID/ELT/00500/2013" e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE "POCI-01-0145-FEDER-007339.

[1] Cf. "Tensão Dramática em Ana Luísa Amaral: da poesia ao romance", Conferência Plenária apresentada ao *XXVII Congresso da ABRAPLIP – Ensino e Pesquisa da Literatura Portuguesa: Diálogos e Travessias*, Belém, Universidade Federal do Pará, 4 a 8 de Novembro de 2019 (no prelo).

com subtis variações" (*Ibidem*) na poesia da autora. Vinicius Dantas, num posfácio que escreve para a edição brasileira de uma obra publicada pela poeta em 2011, com o sintomático título de *Vozes*, anota quanto as vozes constituem no livro "uma figuração coral ou uma fixação fantasmática" (Dantas, 2013, p. 101). E repare-se que o mais recente livro da poeta tem por título *Ágora* (2020), conceito que evoca o espaço público de encontro e confronto de vozes múltiplas.

No livro de 2005, *A Génese do Amor*, há um grupo de dezanove poemas que convocam pares da tradição literária ocidental, Camões e Natércia ou Catarina, Dante e Beatriz, Petrarca e Laura que serão construídos sob a forma de diálogos dramáticos entre duas personagens: "Camões fala a Petrarca" ou "Beatriz fala a Dante" ou "Diálogo entre Natércia e Laura" ou "Natércia responde a Camões", etc., produzindo uma longa meditação em torno do amor, da sua génese, da espera ao êxtase e da sua impossibilidade, que vai ganhando, como nota Paula Morão, uma dimensão especular, como se as falas ecoassem numa reversibilidade com efeito labiríntico. Comentara a ensaísta então:

> Se primeiro parece que o livro se estrutura por diálogos entre cada um dos pares, vamos depois vendo que o diálogo ganha outra força, porque falam entre si as personagens, vindas de diferentes tempos (…), ou porque as falas, diálogos e réplicas vão ganhando força crescente. – E continua – Leio isto como um modo de pôr em cena, não tanto as matrizes tradicionais que os nomes das personagens convocam, mas a própria fala, o próprio discurso, que, como na ilha do Próspero de Shakespeare, está cheio de vozes, de ecos que entre si são especulares e reversíveis[2].

Não surpreende, pois, que, no mesmo ano de 2011, a escritora venha a público com uma obra dramática, *Próspero Morreu*, que se auto-designa, em subtítulo, *Poema em Acto*. As vozes dramáticas vinham-se anunciando na sua poesia, mas na sua primeira peça de teatro, a poeta não quer que teatro e poesia se demarquem e subintitula-a, como ficou dito, *Poema em Acto.* Mesmo aqui, sete personagens entram em cena assumindo a própria voz, mas algumas recorrem a efeitos de voz desdobrada como forma de corporização das fissuras, das "sobras", dos "bocados" que transportam. Atente-se nesta fala de Penélope:

> Deste amor que aqui vejo,
> a quem pude dizer:
>
> "não é poema de amor
> o que te deixo
> nem, apesar do resto,
> pequena antevisão de despedida,
> ou terror simples

[2] Morão, 2007, p. X.

de não saber nada?"
A quem, com quem posso falar?
Se eu própria me perdi
em esperas de tão largos bastidores
e nem a mim me concedi lugar[3]…

Dois anos volvidos, aparece o romance *Ara* (2013), o que, apesar do que fica dito quanto à invasão de vozes e confluência genológica na sua obra, pode ainda surpreender o leitor. Não terá surpreendido Paula Morão, que em recensão crítica ao livro de estreia de Ana Luísa Amaral, *Minha Senhora de Quê* (1990), identificara o processo acima aludido de espalhamento de vozes na poesia da autora como gerador de "*continuum* narrativo" (Morão, 1994, p. 223).

Com efeito, *Ara* anuncia-se desde a capa como um romance, numa estratégia de estabelecimento de um pacto de leitura com o leitor habituado a ler Ana Luísa Amaral como uma escritora de poesia. Porém, tal pacto é imediatamente posto em causa pela adversativa com que abre a primeira frase do romance: "Mas as coisas não giram ao nosso compasso", escreve essa instância narrativa que, logo de seguida, na segunda frase do livro, afirma: "Eu não sou romancista." (Amaral, 2013, p. 9). Portanto, temos uma poeta que escreve uma peça de teatro que quer que seja um *Poema em Acto* e um romance que abre com uma declaração "adversativa" segundo a qual a sua autora não é uma romancista. Isto é, temos uma poeta consagrada flirtando com o seu leitor habitual e desnorteando-o relativamente à modalidade discursiva que o espera.

As duas frases referidas de *Ara* e o capítulo preambular, intitulado "Antes do resto", anunciam também a importância essencial na construção do livro da auto-reflexão sobre o fazer narrativo, salpicada por um certo distanciamento auto-irónico da escritora poeta que confessa o susto, o "terror" face ao desafio da ficção. Ora a obra de Ana Luísa Amaral é atravessada de igual modo desde o início por forte auto-reflexividade que conduz a poeta a constantes encenações da escrita, gesto em parte responsável pela linhagem modernista aonde a crítica a tem colocado. Ora, diversas formulações do referido processo de desdobramento de vozes serão requeridas para proceder ao obsessivo pensar do fazer poético a que a autora se entrega.

Digamos então que "antes do resto", a nossa ficcionista poeta nos fala do fazer literário, o poético e o ficcional, e das dificuldades e impasses que provocam, a par de uma eventual fissura identitária. "Eu não sou romancista." – dizia-nos a voz narrativa que logo acrescenta – "Se fosse romancista, dividia-me em nomes de ficção – e disso não sou capaz." (*Ibidem*). Esta a confissão angustiada de uma escritora presa a uma matriz moderna de onde provém, poeta experimentada às portas de um pretenso romance que não sabe aonde vai

[3] Amaral, 2011, p. 34.

conduzi-la – mas com certeza, digo eu, a um romance mais consentâneo com uma matriz pós-moderna e com um título capicua, *Ara*, que induz *ab initio* um universo permeável à comutação. Helena Buescu diz com propriedade que este livro parte de uma "indefinição essencial" (Buescu, 2014, p. 243)[4].

E veremos que o romance que aí virá é um romance lírico, que também é um ensaio, que também é um romance de formação (*Bildungsroman*), que também acolhe a poesia e o drama, que também comporta uma vertente autobiográfica, que também não recusa uma dimensão interventiva e ética de romance social, e que se quer por fim um romance de amor, uma odisseia de amor (e a viagem também por aqui passa). Enfim, é um romance que saberá explorar todas as virtualidades do género, fazendo jus ao olhar de Bakhtine que identificou o género romanesco como um híbrido feito de um mosaico de linguagens. A mesma Helena Buescu afirma que *Ara* pratica "a experiência de um género estruturalmente impuro, e que não só aceita, mas procura esse potencial de impureza" (*Idem*, p. 244).

A verdade é que aquele registo ensaístico, recorrendo a um modo poético e dramatúrgico, vai ocupar a terça parte inicial do romance até podermos chegar à "odisseia" da narrativa – este o nome do primeiro dos capítulos no qual será contado o romance da memória autobiográfica e o romance de amor, um e outro confundindo-se e comutando-se, ambos histórias de viagens entre, entre-lugares da vida e do amor, como se verá. Mas o referido registo ensaístico detém-se então numa espécie de arte do romance que permita à poeta aceder a, e preencher o "mapa narrativo" (Amaral, 2013, p. 15).

Quatro palavras funcionarão como dispositivos de detonação narrativa; são elas: túneis, japoneiras ou rosas, comboios e divã. A poeta experiente sabe que as palavras quando nomeadas têm um poder gerador e organizador de real; é esse poder metafórico que ela vai pôr em acção tornando-as "pontos cardeais de história a sério" (*Ibidem*). À poeta que quer ser ficcionista, doravante não será tanto necessário fazer o difícil exercício de "estar sempre atenta aos ruídos dos outros" (*Idem*, p. 9), que se lhe afigura condição *sine qua non* da ficção, mas sobretudo atentar nos caminhos alternativos que a carga metafórica daquelas palavras lhe vai abrindo, construir sobre esse mapa a sua rota da "odisseia" a vir. É isso que o capítulo "Despois do resto" claramente exprime na sua organização em quatro pontos que se estruturam através de um discurso hipotético e alternativo, tão frequente na ficção pós-moderna:

[4] "É desta espécie de *indefinição essencial* que Ana Luísa Amaral parte e que ela explora no presente texto: (proto-)personagens que falam entre si; uma voz narrativa que parece estar sobretudo preocupada com o que, recuperando uma imagem do cinema, poderemos designar como o "making of" deste romance; a fragmentação e "intercalação" do discurso; a alternância entre o narrativo e o lírico; a alternância (que é coisa ainda diferente) entre prosa e verso; o reconhecimento, enfim, de uma breve história de amor estruturada em torno de dois grandes momentos, sequencialmente implicados."(*Ibidem*).

1. Suponhamos um túnel (…). Japoneiras – aí podia ser. O comboio traria (…). Japoneiras ou rosas, dependia do rosto que as trouxesse ou do que as recebesse no olhar. (…)
2. Ou suponhamos antes que as rosas eram rosas trazidas do Japão. (…)
3. Ou então o divã em vez de cama. Desta vez, tudo em vez: (…). E troquemos as vezes dos supostos. (…)
4. Suponhamos finalmente o resto: (…)[5].

Construída que está a rota narrativa sobre a certeza da alternância, dos caminhos entre-lugares, falta à poeta estar na posse dos caminhos da verosimilhança e ou da verdade:

> mais que os teus braços, gostava de ter feito coisa séria sobre eles e os outros, fazer nascer uma história infalível, verosímil, em que ao menos o ter tido os teus braços me servisse de apoio para o texto. e dar-te um nome, dar-me um nome, rebaptizar as gentes das paisagens, reconverter a vida em mais que sonho, em mais que visão minha quando, naquele estado de semi-vigília, vendo-te à minha frente, às paisagens de dentro dou outra vez o nome que tinham no real[6].

É este agora o motivo da angústia face ao rastilho capaz de desencadear a narrativa – a questão das fronteiras entre facto e ficção, entre verdade e ficção e de como proceder à sua ultrapassagem conjuga-se com a da produção do verosímil:

> (...) procurei dar-te um nome, inventei nome falso mas real de ficção, cheguei mesmo à loucura (desabrida) do esquema para a história. estava tudo no esquema, o central é que não. e rasguei esquema e nome, que tu não respondias ao nome que inventara para ti. e como um sino falso de metal quebrado eram os nomes que sucessivamente te fui dando[7].

E se a poeta não desiste da missão de se tornar ficcionista é porque procede a um jogo dramático, esse de matriz modernista, – matriz de resto inscrita desde a primeira hora na própria epígrafe pessoana escolhida para o livro, – à qual a conduz a percepção de que duas espadas estão doravante pendentes da sua cabeça de criadora, "Como duas tendências de voar" (*Idem*, p. 20).

Ora o capítulo chamado, "Discrepâncias (a duas vozes)", que repete um poema em prosa do livro de 2009, *Se Fosse um Intervalo*, ao qual Isabel Allegro Magalhães chamou "drama estático em prosa" (Magalhães, 2010, p. 161), dá voz ao drama subjacente àquelas duas espadas que pendem sobre a poeta, recorrendo a duas vozes, 1 e 2, e colaborando aqui para o hibridismo da sua

[5] *Idem*, p. 15-16.

[6] *Idem*, p. 18.

[7] *Idem*, pp. 19-20.

forma romanesca. O debate entre as duas vozes permite a metamorfose da poeta em ficcionista. A Voz 1 abre dizendo: "Não sei exactamente como começar." (Amaral, 2013, p. 21) e termina afirmando peremptoriamente: "E eu sei exactamente como começar." (*Idem*, p. 30). No intervalo entre a voz tateante do início e a assertiva do fim, glosa-se a isotopia da dissonância, da hesitação, da discrepância, do "entre dois", que permitirá que a "consonância pelo dissonante" (*Idem*, p. 28) irrompa, de modo que a Voz 2 poderá proclamar no final: "Que se comece a história em nova voz de gente." (*Idem*, p. 30).

Esta "nova voz de gente" – que afinal já fora reclamada pela poeta no livro de 2009 – será nova porque é a voz da poeta feita ficcionista, mas também porque é uma nova voz enquanto voz romanesca, registo romanesco novo, feito de hibridismo (fragmentos que se interpõem, manchas gráficas diferentes que se alternam, poemas que se intercalam, vozes dramáticas que irrompem, histórias dentro da história). A Voz 1 chama-lhe: "espécie de coro ao que não foi tragédia, mas romance. Dissonância de géneros" (*Idem*, p. 29) ou género da dissonância, da comutação, digo eu. Helena Buescu identifica a dissonância como "uma metáfora continuada" do livro, como a sua "métaphore filée", que tece a "coerência metafórica como parte integrante da construção do texto" (Buescu, 2014, p. 243). É exatamente a existência desta metáfora da dissonância que a meu ver acaba por conduzir Maria Irene Ramalho a preferir chamar a *Ara* um "grande e belo poema" (Ramalho, 2016, p. 78), defendendo *a contrario* que "chamar 'romance' a *Ara* é rasurar-lhe o estranho do poético." (*Idem*, p. 77). Ora a tradição modernista com a qual Ana Luísa Amaral constantemente dialoga e chama à sua prática – neste livro desde logo convocada pela epígrafe proveniente do *Livro do Desassossego* – mostrou como a ficção pela porosidade que a caracteriza também manuseia eficazmente o estranhamento com que o poético nos habituou a conviver. E entre muitos outras autores mostrou-o também Virginia Woolf, que Ana Gabriela Macedo identifica como uma de várias vozes – "fragmentada, polimórfica e 'flutuante'" (Macedo, 2016, p. 24) – da genealogia feminina em que *Ara* se inscreve.

A "nova voz de gente" é uma nova voz que diz a dissonância também na experiência da memória subjetiva autobiográfica e do amor. E também por isto este capítulo ganha uma especial relevância como trave-mestra do romance. Ana Luísa Amaral faz um exercício de pujante força poética e de enorme eficácia romanesca ao fazer do referido capítulo com o seu quê de ensaísmo dramático uma espécie de sinédoque do romance: nele se diz literalmente que "Venceu o dissonante." (Amaral, 2013, p. 29).

Essa vitória processa-se na vertente autorreflexiva já referida da arte do romance em construção desde a primeira página do livro, mas também na memória autobiográfica e na arte de amar, aliás como se estivéssemos a falar de campos comutáveis da mesma natureza. A experiência lírica amorosa entretece-se com a experiência ensaística da autorreflexividade romanesca numa tonalidade epifânica comovedora e de intensa beleza, saindo nos dois casos vencedor o dissonante. Se é de uma beleza impressiva o apelo final da

Voz 2 quando diz: "Deixa que venham anjos, deixa que caiam espadas. Mas termina o disfarce e enche de palavras com sentido o que se fez (o que se faz) amor" (*Idem*, p. 30), não é menos impressivo ouvir um pouco antes este seu outro apelo: "Inventa, mas não manches a verdade. A verdade está sempre por dentro da cabeça, percorre corações, músculos, pele – e o que é o real?" (*Idem*, p. 23). Está-se a falar da arte do romance; e está-se a falar da arte de amar. E a beleza está de facto nesta consonância.

É então que a história começa, isto é, é então que a poeta ficcionista ou a ficcionista poeta ou a "entre dois" em definitivo reconhece e aceita que "a história não é assim como o verso. Não se recata em bolsas de sentido que se basta a si mesmo, precisa de comércios com a vida a sério e só depois pode ser uma história, pequena narrativa desaguada, aluvião depois e os campos férteis." (*Idem*, p. 19). Aluvião e campos férteis esperam os leitores nos capítulos seguintes, nos quais afinal se conta as odisseias da vida: a odisseia da infância, a da descoberta da escrita, a da descoberta dos amores e a da grande experiência de um amor, que se revela ara, essa pedra do lar primordial sempre perseguida.

*Ara* pode, pois, também ser lido como um romance de aprendizagem, embora também dissonante relativamente ao cânone, por vezes optando pela "inversa cronologia" (*Idem*, p. 40). A vasta rememoração da infância, onde se exibe um tom lírico, mas por onde passa o terror, conjuga-se e comuta-se com a rememoração da aprendizagem da escrita e da sua prática. Ambas comportam um outro lado sombrio habitado por insónias, fantasmas, massacres, sustos e medos de falhar: "O seu segundo lado, como a lua em eclipse: antes do avatar, transformação em monstro pela noite. Outra vida, esta feita de angústia, por panaceia única o afogamento no papel." (*Idem*, p. 47).

Este capítulo, angular relativamente à dimensão em causa, chama-se "Fragmentos (entre dois rios e muitas noites)". Infância e escrita experienciam-se entre dois rios que configuram espaços geográficos e culturais distintos, a sul e a norte, e espaços de sombra e de noites de insónia, em mais uma referência intertextual a um livro de poesia da autora, *Entre dois Rios e outras Noites* (2007), do qual transitam diversos fragmentos para o romance híbrido que *Ara* quer ser. Ana Gabriela Macedo identifica nesta rememoração da infância um especial tom auto-irónico e um outro tipo de registo próprio da versatilidade da poeta que não tem sido muito assinalado pela crítica (cf. Macedo, 2016, p. 25). Aqui se reafirma a impossibilidade de se pertencer a uma única paisagem, se reafirma a dissonância. E, em *con-fusão* com a memória da infância e da aprendizagem da escrita, diz-se também a aprendizagem da vida e do amor, um amor também partido entre paisagens do coração, do corpo, do pensamento, apenas em utopia alcançado:

> Queria ser abrangente ao falar delas, dessas pequenas coisas. Não só desses dois rios que me formaram, mas de outros inerentes, embora de rios nem o disfarce tenham: o corpo deitado na cama ao lado de outro corpo, o calor do outro corpo parecendo aconchegante; do outro lado do espelho, o coração,

> ao mesmo tempo vitorioso e tímido, a desejar muralhas a quebrar-se, o mar visto do alto das ameias; finalmente, o que não é nem coração nem corpo, e todavia de corpo e coração também forjado, pensamento a deixar-se envolver pelos olhos fechados – tímido e terno. Só aí a utópica vitória[8].

É então que o capítulo "Irmãs" irrompe como uma história dentro da história de vida, dentro do romance de formação, dentro do romance de amor. Irrompe através de um poema de um lirismo quase elegíaco de fim de amor – "é tudo o que me resta: estar / de noite às escuras a pensar em ti." (*Idem*, p. 51). Porém, o sujeito lírico ou a voz narrativa, se preferirmos, sabe que as palavras constroem e reconstroem sentido e realidade. Esse amor sáfico, entre iguais, "irmãs" – "sentiu que amava o seu reflexo, uma pessoa: o seu reverso que também a amava." (*Idem*, p. 53) – será reiterado, recriado, reafirmado e por fim proclamado "em nova voz de gente" – "Que se comece a história em nova voz de gente" (*Idem*, p. 79), como já se anunciara alguns capítulos atrás ou, afinal, alguns livros antes.

No radical romance de amor que *Ara* também é, a voz narrativa vai encontrar a "matéria verbal" para dizer esse amor que se apresenta a um tempo casto e envolto pela violência do desejo, pela "língua do corpo" (*Idem*, p. 62) e, ao dizê-lo, recriá-lo ou ao recriar a escrita, recriar o próprio amor:

> Para ti desejei todo o possível no lírico desejo. De forma a que não fossem só as palavras a tomar conta do amor, eu a conseguir caber no que é possível, de entre o mundo, do amor.
> Mas no que aprendi, tu não cabias. Nunca coubemos no que me ensinaram. Nunca me deram matéria verbal para falar de nós – por isso me confundo e falo do que sei há tantos anos. Desejando inventar palavras novas, formas novas, ao menos, de as juntar[9].

E mais uma vez a comutação fica inscrita em *Ara*.

Através de uma estratégia lúdica, que o romance pós-moderno gosta de visitar, a voz narrativa decide, no subcapítulo "Epílogo", que é possível inverter o tom elegíaco com que aquele amor foi glosado, admitindo que em lugar de se extinguir ele possa continuar:

> E se continuasse, então que fosse
> Um fim feliz, uma segunda história,
> Espécie de coisa bela e irmanada
> Sem amor decaindo e onde as duas
> Se encontrassem por fim num terceiro país[10].

---

[8] Amaral, 2013, p. 39.

[9] *Idem*, pp. 73-4.

[10] *Idem*, p. 57.

Helena Buescu assinala com propriedade como a metáfora do "terceiro país" é também ela "imagem esquinada da dissonância algo que, não sendo previamente comum a nenhuma das mulheres, se lhes torna preciosamente comum. Por isso mesmo. Como a língua estrangeira, a terceira língua, em que ambas se falam." (Buescu, 2014, p. 244), como uma "terceira margem" que ambas procuram.

Com efeito, uma história ou histórias alternativas vão poder ser contadas em "nova voz de gente", uma voz que para se dizer em amor terá muitas "Coisas de rasgar" (título de um dos últimos capítulos do livro) ou, dito de outro modo, terá que dizer "Como não deve ser, mas como deve ser" um amor entre iguais. Este é um dos mais belos momentos do romance no qual um tom sacrificial é adotado face ao altar do amor sáfico e no qual a violência do desejo contido encontra um modo penosamente casto de dizer-se. Será só a partir daí que "japoneiras" ou "rosas" poderão/deverão (porque a questão também se coloca entre poder e dever) sair dos túneis, dos comboios trânsfugas, sem recurso a divãs fantasmáticos. Só a partir daí amor será dito em "nova voz de gente" e essa voz dissonante terá força interpelante para interrogar os poderes do mundo e da escrita:

> *(...) a quem pertence o mundo? Ou é de ninguém o mundo de narrar? E o outro mundo, a quem pertence? De quê, para quê pertencer, será talvez mais exacta a pergunta?*
> *Não sei como decidir: se sugerir um outro tempo de falar, se desenrolar já o resto das palavras. De qualquer forma, o que quero escrever*[11]:

E que vai escrever a voz narrativa? Com velhas palavras tornadas novas pela dissonância da sua escrita, vai escrever nós, vai inscrever no real uma nova realidade, nós – "o teu corpo a romper longas cadeias de letras e de sons, o teu corpo a viver sobre o meu corpo. O real, finalmente: uma enseada de conforto, um círculo de luz sobre o teu corpo. E eu." (*Idem*, p. 75). Vai "Inventar uma nova litania" (*Idem*, p. 77), a litania da vergonha: a vergonha da fome no mundo, a vergonha do amor ausente e do amor comprado, a vergonha da conquista predatória e do silenciamento do amor. E por aqui se explicita uma fortíssima vertente ética e social que se foi entretecendo ao longo do romance e que encontra agora o seu remate proclamatório em díptico: "Vergonha é consentir" (*Idem*, p. 78) – "Vergonha é não amar" (*Idem*, p. 79).

"Ou seja, ara" – assim diz o título do último capítulo. Diz uma palavra que confirma a intrincada coerência do percurso literário de Ana Luísa Amaral, percurso poético, dramático, romanesco; uma palavra que se lê como uma capicua, em reflexo, em direito que é avesso e avesso que é direito, em equivalência, em comutação, no lugar do inverso, dos *Inversos* – título escolhido pela autora para a última edição da sua poesia reunida. Ara que é pedra da lareira,

[11] *Idem*, pp. 71-2.

lugar do fogo sacrificial ou criador, altar da oração da palavra ou do amor. E voltam, em círculo, as palavras em epígrafe do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares ou de Fernando Pessoa, como Ana Luísa Amaral prefere assinalar: "De suave e aérea a hora era uma ara onde orar."

## Referências Bibliográficas


Amaral, Ana Luísa, *Inversos, Poesia 1990-2010*, Lisboa, Dom Quixote, 2010.

Amaral, Ana Luísa, *Próspero Morreu – Poema em acto*, Lisboa, Caminho, 2011.

Amaral, Ana Luísa, *Ara*, Porto, Sextante, 2013.

Amaral, Ana Luísa, *What's in a name*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017.

Amaral, Ana Luísa, *Ágora*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2019.

Buescu, Helena Carvalhão, [Recensão crítica a '*Ara*', de Ana Luísa Amaral], *Colóquio/Letras*, n. 186, pp. 243-245, Maio 2014.

Dantas, Vinicius, "Palavra sobre vozes", *in* Ana Luísa Amaral, *Vozes*, S. Paulo, Iluminuras, 2013.

Macedo, Ana Gabriela, "*Ara* de Ana Luísa Amaral: uma realidade descontínua", *Convergência Lusíada*, n. 36, julho – dezembro, pp. 23-27, 2016. <link> https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/36/35 (consulta: 07.07.2021).

Magalhães, Isabel Allegro de, "*Se fosse um intervalo*, de Ana Luísa Amaral: Um tempo de nervura / acesa", *Abril*, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 3, n. 4, Abril, pp. 159-167, 2010. <link> http://www.periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29794/17335 (consulta: 07.07.2021).

Morão, Paula, [Recensão crítica a *Minha Senhora de Quê*, de Ana Luísa Amaral], *Colóquio/Letras*, n. 131, Janeiro, 1994, p. 222-223.

Morão, Paula, "'O manto mais brando do pensar'– Lendo *A Génese do Amor*, de Ana Luísa Amaral", *in A génese do amor*, Rio de Janeiro, Gryphus, 2007, pp. VII-XV.

Ramalho, Maria Irene, "*Ara* ou o desassossego da poesia", *in* Ana Luísa Amaral, *Ara*, São Paulo, Iluminuras, pp. 73-78, 2016.

# OLARIAS ASTRONÓMICAS
# (UM LANCE DE MÃOS DADAS: HERBERTO HELDER E ANTÓNIO RAMOS ROSA)

Joana Matos Frias*

> Cantar onde a mão nos tocou,
> o ombro se acendeu, onde se abriu o desejo.
> Herberto HELDER, "O poema/ II" (*A Colher na Boca*)

> É, sem dúvida, a afectividade que está na origem da realização humana como na da criação artística ou literária. Trata-se de uma força patética, instintual, plena de potencialidades, para além de qualquer tipo de vida objectiva. (…) A arte (…) é a festa da comunicação e da liberdade (liberdade afectiva, liberdade da afectividade essencial). (…) A arte é assim uma verdadeira libertação porque transgride os códigos sociais para fazer surgir a sensação matricial, ou seja, a grande força afectiva que é a própria essência da vida.
> A. Ramos Rosa, "O princípio criador" (*A Parede Azul*)

Em 1990, Paula Morão recenseou o livro *Última Ciência*, de Herberto Helder, vindo a lume em 1988, observando nos versos da colectânea uma identidade entre tal ciência derradeira e "uma intensificação do enigmático ser do mundo e um moldar da sua matéria" que se manifestaria sobretudo por via da "equivalência entre a alquimia e a 'olaria astronómica'" – equivalência que, na obra de Herberto, estaria na base de várias transmutações de seres e coisas "numa só massa exaltada"[1]. Com o texto de homenagem à Ensaísta e à Professora Paula Morão que aqui inicio desejo expandir e conversar com essa intuição.

*

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Centro de Estudos Comparatistas.

[1] Paula Morão, Recensão crítica a *Última Ciência*, de Herberto Helder, *Colóquio/Letras*, 113/114, Lisboa, Janeiro de 1990, pp. 210-211. "Olaria astronómica" e "numa só massa exaltada" são citações do livro de Herberto Helder.

Numa belíssima fotografia de David Clifford divulgada no jornal *Público* a 24 de Setembro de 2013, a inconfundível mão de água e fogo de António Ramos Rosa repousa em grande plano sobre a página 348 de um livro em língua francesa em cujo cabeçalho se pode ler "Les planètes solitaires" (os planetas solitários). "O pudor do toque sobre a página"[2] e o cabeçalho não denunciam o título da obra, mas sim de um capítulo específico do estudo de Robert Sabatier dedicado à poesia francesa do século XX, *La Poésie du XXe siècle* (vol. I, Paris, Albin Michel, 1982).



Não é necessário, naturalmente, conhecer o conteúdo deste capítulo para avaliar de imediato em que medida precisa essa inscrição na imagem (*punctum*) é tudo menos aleatória, mesmo que a equacionemos como expressão de um inconsciente da leitura ou da "arte de sublinhar", para me servir de um título de Gustavo Rubim de que gosto particularmente[3]: graças à presença da ressonância cósmica, desde logo, mas também pelo modo como a referência aos "planetas solitários", porventura até de pendor saturnino, logo nos ilumina os primeiros passos de uma inevitável afinidade entre António Ramos Rosa e Herberto Helder, no que só pode constituir o início de uma viagem através de duas nebulosas, ou a demonstração de como "as estrelas duplas/ duplamente/ se dão força"[4], conforme revela a correspondência entre os dois poetas divul-

[2] António Ramos Rosa, *Boca Incompleta*, *in Antologia Poética*, org. Ana Paula Coutinho. Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p. 130. Salvo indicação em contrário, todas as citações da obra poética de António Ramos Rosa serão feitas a partir desta edição.

[3] Gustavo Rubim, *Arte de Sublinhar: Ensaios*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

[4] Herberto Helder, *A Cabeça entre as Mãos*, *in Poemas Completos*, Porto, Porto Editora, 2014, p. 373. Salvo indicação em contrário, todas as citações da obra poética de Herberto Helder serão feitas a partir desta edição.

gada no n.º 196 da *Colóquio/Letras*, em 2017[5]. Herberto poderia ainda acrescentar estas palavras de *Photomaton & Vox*: "E como estrelas/ duplas/ consanguíneas, luzimos de um para o outro/ nas trevas"[6]. E talvez a síntese impossível de toda esta força tangencial – de estrelas que se tocam apenas num decisivo ponto de luz, sem nunca se invadirem – esteja em dois versos daquele que poderia ser o terceiro vértice desta muito peculiar *lignage à trois*, Carlos de Oliveira, objecto contínuo de muito especial atenção crítica por parte de Paula Morão: "somos agora os astros na torrente/ da nebulosa humana resolúvel"[7].

"Pilares da criação" é o nome por que se conhece uma das imagens mais célebres da NASA, essa em que se vê claramente vista uma nebulosa na qual se formam estrelas e de onde poderão gerar-se planetas. Um nome que caberia na perfeição às duas nebulosas que compõem esta astronomia tão particular (nas palavras de Herberto em *A Cabeça entre as Mãos*: "– O nome a encher uma pessoa/ como a luz enche o vento"[8]), não fosse o facto irreversível de sabermos que a imagem que o Hubble fixou já não tem referente que a sustente, e até em rigor que o seu referente já nem existia quando foi fotografado[9], problema que daria com certeza muitas dores de cabeça ao Roland Barthes de *A Câmara Clara* e à sua defesa da contingência fotográfica fundada na teimosia do referente em estar sempre presente. É o que acontece com a imagem de David Clifford, pois se há certeza que os nossos pilares da criação Herberto e Ramos Rosa nos deixaram é que estas mãos que lêem e escrevem, estes planetas solitários, compuseram uma arte que permanece ainda "em pé ardendo à vista"[10]. Ao contrário da ausência côncava da nebulosa fotografada pelo Hubble, porém, os nossos pilares da criação impõem-se em forma de presença convexa, em relevo, como na capa original de *A Cabeça entre as Mãos* de Herberto Helder que Paula Morão convoca na sua leitura de *Última Ciência*. Esta fotografia *acontece-nos* significa portanto: esta poesia acontece-nos. Assim, de certa forma, a mão de Ramos Rosa caçada por Clifford vem confirmar o juízo de Deleuze segundo o qual o grande plano preservaria o poder de arrancar as imagens às coordenadas espácio-temporais para fazer surgir a expressão do puro afecto. Quer dizer: do *espectro* como *afecto*.

---

[5] Herberto Helder, "Dezassete cartas inéditas (1957-1986) (para António Ramos Rosa)" e António Ramos Rosa, "Duas cartas inéditas (1980, 1985) (para Herberto Helder)", *in* Ana Paula Coutinho, "Paratextos da poesia portuguesa contemporânea. Algumas notas à margem de cartas de Herberto Helder a António Ramos Rosa", *Colóquio/ Letras*, 196, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Setembro de 2017, pp. 43-81.

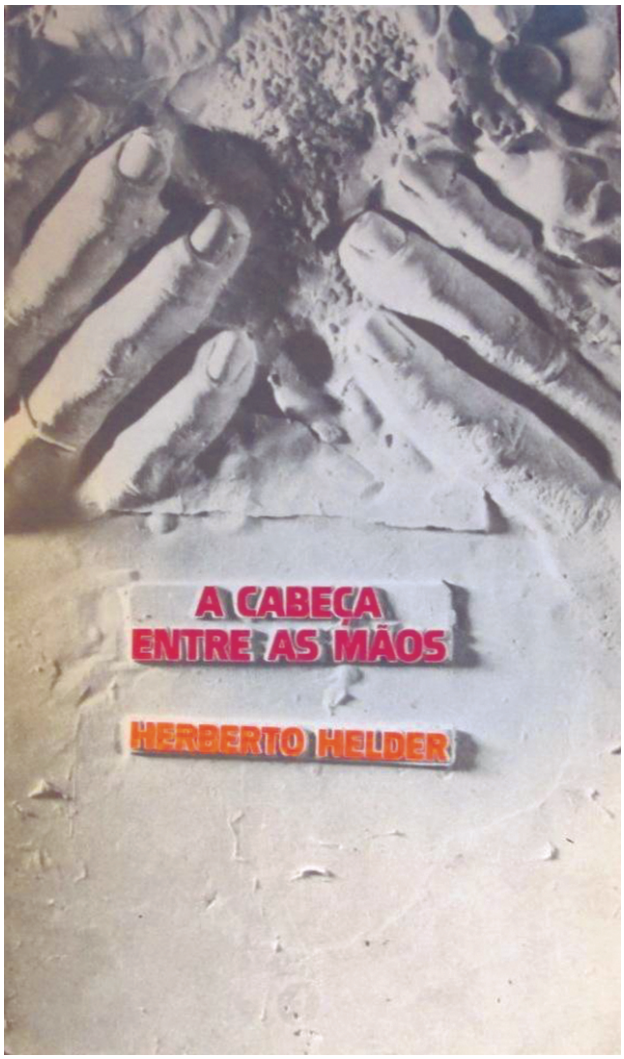
[6] Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987, p. 47.

[7] Carlos de Oliveira, *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 172.

[8] *Op. cit.*, p. 377.

[9] É possível que os pilares da criação, actualmente inexistentes, tenham emitido a luz captada na imagem há mais de seis mil anos.

[10] *Idem*, *ibidem*.




Empregando um título de Herberto Helder no livro que tenho vindo a citar, declaro já *de antemão* que não vou deixar de lado estas mãos, pois interessa-me particularmente partir da mão de Ramos Rosa pousada sobre o livro de Sabatier, e sobretudo dessa mão que em Herberto revolve "a substância primordial,/ Barro/ fundamento"[11], para ressaltar o quanto duas poéticas tão fundadas no poder do olhar e da visão, quer a retiniana quer a interior ou mental, fazem no entanto assentar a sua concepção mais originária do acto criador no esplendor do toque, conduzindo muito subtilmente o leitor a um

[11] *Idem*, p. 378.

entendimento da poesia enquanto arte ou trabalho manual e, em virtude disso mesmo, à compreensão integral do acto poético como um acto ético-erótico ou ético *e* erótico. Claro que isto implicará, desde logo, não levar demasiado a sério a lição de Bergman no seu poema em imagens *Persona*, segundo a qual comparar mãos seria fonte de má sorte. Se for excessivo pensarmos nisto em termos de uma eventual *poética do toque* que qualquer um dos dois poetas portugueses de diversas formas foi desafiando por via da afirmação da força de outros domínios sensitivos e sensoriais, não o será certamente quando interrogado nos termos de uma estética táctil, com as várias implicações que uma atitude desta natureza poderá suscitar.

*Punctum*: a mão de Ramos Rosa na fotografia de Clifford acaricia no livro uma página da secção do estudo de Sabatier dedicada a Pierre Jean Jouve; aí, entre o visível e o invisível da imagem, na primeira linha do primeiro parágrafo que a mão de Ramos Rosa revela, lê-se apenas isto: "Comme un sculpteur baroque, il apporte le mouvement dans l'immobilité" ("Como um escultor barroco, ele traz o movimento à imobilidade"). É certo que – acreditamos nós – Sabatier não terá visado a mão de Ramos Rosa pousada sobre o seu texto quando formulou este princípio; é certo também que, a crermos nisto, o pronome *il/ele* que Sabatier escolheu seria a marca de uma deixis textual (*ele* equivalendo a Pierre Jean Jouve), e não de uma deixis fantástica ou metaléptica que por instantes suspendesse as fronteiras entre os níveis textual e o real ou referencial. Para nós, porém, espectadores da imagem fotográfica, tudo se encontra ao mesmo nível, num instante que é da ordem do eterno: o livro, a mancha gráfica, as palavras que conseguimos decifrar, os dedos da mão de António Ramos Rosa sobre as palavras que nos escapam à leitura. Não podemos interferir na cena, manipulá-la, mas podemos não acreditar; ou então acreditar numa outra coisa: podemos acreditar que *como um escultor barroco, ele – António Ramos Rosa – traz o movimento à imobilidade*, porque nada impede que aquele pronome empregue por Sabatier aponte indicialmente para aquela mão que lhe é fisicamente contígua na imagem (e por conseguinte nada impede que vejamos Ramos Rosa como um escultor barroco, como de resto já foi sugerido).

Acreditar nisto é certamente ainda mais espantoso do que saber-se que as nebulosas dos pilares da criação já não estavam lá quando foram fotografadas. E resgata-nos do lugar do *spectator* para o de *operator*; assim como Ramos Rosa, o leitor, ao tocar na página e no texto de Sabatier se funde com ela (a página) e com ele (o texto). O efeito é muito perturbador, e conduz-me de novo à lembrança de *Persona*, de Ingmar Bergman (1966) – filme praticamente contemporâneo de *Estou Vivo e Escrevo Sol* (1966) e de *Retrato em Movimento* (1967) – e às suas inesquecíveis cenas iniciais: sendo mais ou menos consensual que a abertura da obra-prima do cineasta sueco promove uma intensíssima sensação táctil graças a uma sucessão vertiginosa de tensões texturais e epidérmicas, o que realmente nos atinge enquanto espectadores é o modo como toda essa sequência converge para a imagem lenta de um rapaz

directamente chegado de *O Silêncio* a acariciar um ecrã-tela[12]: aquele que nos separa dele, num primeiro momento, e aquele que o separa a ele delas, num segundo momento; podendo ambos ser o mesmo, claro está. O ecrã-tela *é* portanto um ecrã-pele, aspecto que os grandes planos, mesmo que difusos, vêm naturalmente intensificar, tal como acontece com o grande plano da mão do poeta na fotografia de Clifford: nos dois casos, o espectador é colocado perante uma espécie de "expeausition" que lhe oferece intimidade física com a cena, isto é, com o corpo dos actores em cena[13]. Trata-se em suma da emergência da imagem-afecção na proposta de Gilles Deleuze: essa imagem que assegura uma leitura afectiva do objecto, ao atingir um nervo sensível[14]; por conseguinte: imagem "que traz movimento à imobilidade", ou, nas palavras de Herberto Helder em *Photomaton & Vox*, um nervo que "atravessa as frementes, delicadas massas/ das imagens"[15]. Todavia, o ecrã não desaparece nunca (nem o nosso, nem o do rapaz, mesmo que sejam um único), pelo que o acto de o acariciar, ao mesmo tempo que promove uma sensação de proximidade, agudiza a natureza intocável da imagem, e com isso a nossa consciência de que o ecrã, a tela, a página instituem sempre um intervalo, uma separação: toque-em-separação, no conceito de Laura McMahon; e o ecrã, a tela, a página como precários esconderijos do espectador, do leitor, do *voyeur*.

Há no entanto um aspecto muito elementar que diferencia o ecrã ou a tela da página, e que tanto Herberto Helder como António Ramos Rosa sempre assumiram, malgrado as respectivas e decisivas convocações de várias telas e de muitos ecrãs nas suas obras. Com efeito, e tomemos isto como premissa, qualquer um dos dois autores foi exprimindo um convívio com os vários domínios artísticos que sempre se fez com base na assunção de que todas as artes e ofícios são, na origem e em rigor, *artes manuais* antes de serem segmentáveis por qualquer outro tipo de critério (visuais, plásticas, do tempo ou

---

[12] Talvez faça aqui sentido lembrar que, no início do seu ensaio *Cinema and Contact: The Withdrawal of Touch in Nancy, Bresson, Duras and Denis*, de 2012, Laura McMahon comenta a sequência inicial do filme de Ingmar Bergman nos seguintes termos: "In trembling ode to the tactility of bodies, film image and sound, *Persona*'s opening appears to test out the limits of the audiovisual, squeezing a sense of touch from the filmic medium, creating textural, epidermal tensions upon the very surface of the film. Yet, what closes this sequence is an image of a young boy touching a screen, first as he faces the viewer, as though in contact with the screen which separates us from him, then, in a reverse shot, as he faces a huge screen showing an overexposed, indistinct image of a face. (…) the boy's hand moves gently, feeling its way across the expanse of screen, tenderly tracing areas of the face as if caressing skin" (p. 1).

[13] Faço uso do sugestivo neologismo de Jean-Luc Nancy no seu ensaio *Corpus* (Paris, Editions Métailié, 2000, p. 31 ss.).

[14] No primeiro volume do seu estudo sobre o cinema, Deleuze dedica um capítulo àquilo que qualifica como "imagem-afecção", identificando-a com o grande plano, e identificando este com o rosto, a partir de Eisenstein.

[15] *Op. cit.*, p. 8.

do espaço, com tema ou sem tema, etc.). Em primeiro lugar, esta constatação não deixa de se inscrever num entendimento do acto criador extremamente moderno e originariamente romântico, ao mesmo tempo que antiquíssimo e idêntico, conforme exprimem passagens como "Aí, no fogo, onde o gesto começa e a força rompe", de Ramos Rosa, ou os versos precoces de Herberto Helder "e por todas as coisas corria o sopro alucinado/ e redentor/ de um primeiro minuto de entre as mãos e a obra", e "Esta linguagem é pura. No meio está uma fogueira/ e a eternidade das mãos", entre tantos outros[16]. Trata-se, num plano imediato, de reconstituir a ligação entre olaria, escultura e escrita, já que, na escultura, mesmo que não seja a barroca a que alude Sabatier, é obviamente a mão que molda e modela, como se pode ler ainda no poema de Ramos Rosa "Louvor das esculturas de Laranjeira Santos", incluído na colectânea *Do Domínio Plástico*: "Era uma mão delicadíssima, transparente. / E o olhar palpava o esplendor que a palma ardente/ devagar modelava"[17]. Mas a verdade é que graças a esta defesa da forja e da modelagem se assume que, do ponto de vista do acto criativo, a *mão* será uma espécie de elemento anatómico transmedial, pois só ela pode atravessar todas as esferas artísticas, da pintura à arquitectura, passando pela escultura e a música, a dança e o cinema, para se consumar na suprema arte da escrita.

Com efeito, como bem enfatizou Merleau-Ponty na sua leitura de Cézanne, ou Jonathan Crary na de Chardin[18], é a mão, e não os olhos, que instaura o prazer do desenho e da pintura, desencadeando uma relação física entre o pintor e a tela, ou entre o arquitecto e o papel, que se expande ao ritmo de todo o corpo[19] – por isso Ramos Rosa termina o poema que dedicou a Vieira da

---

[16] António Ramos Rosa, "O fogo me inunda", *Terrear*, in *op. cit.*, p. 81; Herberto Helder, *A Colher na Boca*, *in op. cit.*, pp. 41 e 86.

[17] António Ramos Rosa, *Do Domínio Plástico*, sel. de Agripina Costa Marques, il. Magritte, Porto, ASA, 2005, p. 53.

[18] Em *Techniques of the Observer*, Crary comenta nos seguintes termos a especificidade da obra madura de Chardin: "His apprehension of the coidentity of idea and matter and their finely set positions within a unified field discloses *a thought for which haptic and optic are not autonomous terms but together constitute an indivisible mode of knowledge*. Thus the flickering heaviness of the atmosphere in Chardin's mature work is *a medium in which vision performs like the sense of touch*, passing through a space of which no fraction is empty. (…) And if the apocryphal stories of Chardin painting with his fingers are to be put to use, it should not be in the service of privileging timeless 'painterly' values but rather to underscore the primacy of a vision, belonging to *a specific historical moment, in which tactility was fully embedded*" (Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Londres/ Cambridge, The MIT Press, 1992, pp. 64-66; destaques meus).

[19] Na bela síntese de Daniel Arasse, em que parecem ressoar algumas palavras de Breton no seu *Génèse et Perspective Artistique*: "Le dessin prolonge l'acte de la main, et avec elle du poignet, de l'avant-bras, du regard, et finalement du corps tout entier. Contre l'intellectualisation à laquelle on a voulu parfois le réduire, le dessin produit une configuration rythmée du réel naissant du rythme même du corps" ("La mémoire du dessin",

Silva em *O Centro na Distância* com o verso "a infinita intensidade do contacto"[20], enunciação do contágio que subsume essa identidade entre o óptico e o háptico; e por isso Herberto dá início à sua obra poética apresentando-nos os arquitectos "De doces mãos irreprimíveis" que "se desfazem com suas mãos/ múltiplas" como se fossem os centímanos homéricos[21], e talvez por isso também goste de lembrar que, no cinema, não há filme sem filmagem, sem que se instaure o contacto entre o homem e a câmara de filmar, como lemos numa conhecida passagem dos seus "Exemplos": "(...) mas alguém pegou/ na máquina de filmar e pôs em gravitação uma cabeça (...)"[22]. No andamento dessa mesma inaugural *Colher na Boca*, o autor de *Ofício Cantante* não deixa de nos recordar ainda que na música, arte do tempo na convencional tipologia proposta por Lessing, é a mão que toca ou agarra qualquer instrumento, como acontece com a sua cítara: "Gostaria de pensar cada um dos meus dedos,/ esta cítara descida dentro da obra"[23] – assim como na dança, pois, ainda que, como quis Nietzsche para Zaratustra, o génio esteja nos pés, é de facto a mão a outra extremidade que permite que o corpo se converta em figura.

Obviamente, toda esta proposta de conivência entre os diversos actos de criação só faz sentido para os dois poetas, para os dois escritores, na medida em que, em primeira e em última instância, é a mão que escreve, essa "mão voltaica" que em espasmo "às vezes/ se arranca aos recessos da cabeça um relâmpago", ou que desencadeia o "movimento animal que escreve/ em pleno delírio legível e branco"[24]. Em nada nos surpreende, portanto, que no texto que dedicou a *O Amor em Visita* no n.º 3 dos *Cadernos do Meio-Dia*, Ramos Rosa tenha destacado precisamente em Herberto o facto de ele pertencer a essa "classe de poetas, para quem a palavra é uma matéria plástica, flexível"[25]. Quer dizer, a mão é o grande *operator*, arqui-membro da criação, forma e fundamento de todos os tactisignos – "Tudo se move num plano total que governa os movimentos paralelos/ do corpo e da escrita", abrevia Ramos Rosa.

---

*in* Amelia Valtolina (org.), *Annali della Fondazione Europea del Disegno*, Milão, B. Mondadori, 2005/ I, p. 13 ss.). Cf. Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au Dessin*, Paris, Galilée, 2009.

[20] "Um espaço de silêncio (proposições sobre a pintura de Vieira da Silva)", *in Obra Poética I*, posf. Silvina Rodrigues Lopes, Porto, Assírio & Alvim, 2018, p. 815.

[21] "Prefácio", *A Colher na Boca*, *in op. cit.*, pp. 9-10.

[22] *In op. cit.*, p. 305. A passagem enuncia em verso o princípio formulado por Deleuze nos seguintes termos: "La main double sa fonction préhensive (d'objet) avec une fonction connective (d'espace); mais, dès lors, c'est l'œil tout entier qui double sa fonction optique avec une fonction proprement 'haptique', suivant la formule de Riegl pour désigner un toucher propre au regard" (Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'Image-Temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 22).

[23] *A Colher na Boca*, *op. cit.*, p. 67.

[24] Respectivamente: Herberto Helder, *op. cit.*, p. 373; António Ramos Rosa, *Boca Incompleta*, *in op. cit.*, p. 135.

[25] *Cadernos do Meio-Dia*, 3, Faro, Outubro de 1958, pp. 41-42.

É esta natureza operacional e operática que plenamente legitima a presença milenar da mão no percurso etimológico de *cirurgia*, a maior das operações, *ergon* da mão que tem o poder de abrir e fechar, ferir e cicatrizar (em consonância com o desejo enunciado por Herberto Helder: "Que a ferida elementar assome/ como ao espelho: como à maneira de/ cicatriz de imagem/ (…)/ Brecha anatómica"[26]), ao mesmo tempo que aproxima o acto cirúrgico de incisão do acto quirográfico da inscrição manuscrita (χειρόγραφος, χειρῶναξ): essa "(in)tacta ferida" que, como nas cartas reproduzidas no número já mencionado da *Colóquio/Letras*, nos restitui a aura do autor, ao preservar o valor de existência da caligrafia enquanto metonímia de um corpo escrevente (em *Photomaton & Vox*, com esta formulação programática: "a escrita exercida como caligrafia extrema do mundo, um texto apocalipticamente corporal"[27]). Talvez por isso o leitor oscile entre *ler* ou apenas *tocar* estes documentos: porque a verdade é que "Não existe espectáculo para a visão mais íntima", conforme sintetizou Ramos Rosa num dos versos do magnífico *Ciclo do Cavalo*.

Regresso agora à conclusão imediatamente anterior à premissa: *Há no entanto um aspecto muito elementar que diferencia o ecrã ou a tela da página, e que tanto António Ramos Rosa como Herberto Helder sempre evidenciaram, malgrado as respectivas e decisivas convocações de várias telas e de muitos ecrãs nas suas obras.* Qualquer um de nós sabe que entre a mão do rapaz de Bergman a tocar no ecrã e a mão de Ramos Rosa a tocar no livro existe uma diferença essencial e insanável que não passa sequer pela idade dos protagonistas, e muito menos pela partilha de um sensível que se assume enquanto expressão e experiência de um mundo siderado no exterior da relação amorosa que o toque vem activar: é que a cena de Bergman instaura um regime que é da ordem do *extra*ordinário (ordinariamente, o espectador de cinema, ou de pintura, não se relaciona com os objectos artísticos através do toque), ao passo que a cena de David Clifford é absolutamente ordinária (porquanto, ordinariamente, o leitor se relaciona com os livros tocando-lhes, pegando-lhes, acariciando-os). Quer dizer: a experiência pictórica e a cinematográfica, como a musical, exigem distância, ao passo que a experiência literária exige proximidade, contacto, tacto, contágio. E isto significa que a mão, esse grande *operator*, não é de todo o grande *spectator*, estando-lhe esse papel reservado unicamente para a relação que a leitura instaura. Ambos os poetas o disseram com um tipo de clareza que só a poesia pode arriscar: Ramos Rosa, em "A leitora", de *Volante Verde*: "Ela adere à matéria porosa, à madeira do vento"; Herberto Helder, em "Para o leitor ler de/vagar": "Volto a minha existência derredor para. O leitor. As mãos/ espalmadas. As costas/ das. Mãos. Leitor: eu sou lento"[28].

---

[26] *Op. cit.*, p. 380.

[27] Herberto Helder, *op. cit.*, p. 10.

[28] Respectivamente: António Ramos Rosa, *op. cit.*, p. 219; Herberto Helder, *op. cit.*, p. 128.

Parece notório – e notável – que se trata de um projecto; não necessariamente de um projecto conjunto, mas sem dúvida concertado, pois é flagrante que os dois desejaram ultrapassar o diagnóstico de Jean-Luc Nancy de acordo com o qual "Dois corpos não podem ocupar simultaneamente o mesmo lugar" e que, portanto, "não é possível que tu e eu estejamos, ao mesmo tempo, no lugar onde eu escrevo, no lugar onde tu lês, onde eu falo, onde tu ouves", porque "Não há contacto sem intervalo"[29]. Numa leitura imediata, este projecto será pouco mais do que a proposta irrecusável de um amor louco, no qual possamos estar, *ao mesmo tempo, no lugar onde eu escrevo, no lugar onde tu lês*.

Ora, este amor tão louco e tão íntimo só é possível porque obedece a princípios cósmicos, esses mesmos que nos dizem que os pilares da criação não estavam presentes quando foram fotografados, que permite "A dilatação cósmica dos amantes" de que fala Ramos Rosa em *Os Quatro Elementos*[30], e que ilumina a sua leitura matricial de Herberto, quando logo em 1961 entreviu nele uma ligação entre o "profundo erotismo" de Vicente Aleixandre e a "ressonância cósmica" de Dylan Thomas. Numa das cartas divulgadas na *Colóquio/Letras*, datada de 10 de Julho de 1961, Herberto Helder reage em *post-scriptum* ao artigo de Ramos Rosa, escusando-se um pouco à tutela de Vicente Aleixandre que o companheiro lhe atribuíra ("teve uma importância de acidente", são as palavras de Herberto – embora isto possa ganhar outro sentido se lido à luz do verso de "Prefácio", de *A Colher na Boca*: "(…) eram breves os mestres/ da inspiração."), e acrescentando aos seus mestres a referência a Supervielle: "Você viu-os a todos, excepto um: Supervielle, o qual teve uma grande importância na minha formação"[31]. Curiosidades: Supervielle é um dos planetas solitários sobre que repousam as mãos de Ramos Rosa na imagem de David Clifford; o primeiro desses planetas solitários é Saint-John Perse, a quem é dedicado o primeiro texto crítico do primeiro fascículo dos *Cadernos do Meio-Dia*; esse mesmo fascículo abre com um poema de Adolfo Casais Monteiro, que ainda hoje será o maior conhecedor e especialista português da obra de Jules Supervielle, autor de umas *Gravitações*, como o próprio Ramos Rosa[32].

Quer dizer, há uma "potência planetária", ou interplanetária, no toque segundo Herberto Helder e Ramos Rosa que faz da mão o vínculo entre o humano, o natural e o cósmico. Por isso Ramos Rosa pôde dizer do dinamismo dos versos de Herberto que ele era "pulsional, sexual, cósmico"[33], ou declarar

---

[29] Jean-Luc Nancy, *Corpus*, trad. Tomás Maia, Lisboa, Vega, 2000, p. 56.

[30] *Op. cit.*, p. 60.

[31] *Colóquio/Letras*, n.º cit., p. 68.

[32] Coincidência decerto nada fortuita, conforme assinalou Ana Paula Coutinho no seu artigo dedicado a "António Ramos Rosa entre uma constelação poética francófona" (*Relâmpago*, 5, Lisboa, Fund. Luís Miguel Nava, Outubro de 1999, p. 46).

[33] A propósito de um poema de *Brancos Arquipélagos*, num ensaio onde traça um percurso da poesia portuguesa que ligaria a obra de Sá-Carneiro à de Herberto Helder, defenden-

programaticamente, na sua *Viagem através de Uma Nebulosa*: "A redondez das estrelas/ é um apelo às minhas mãos", e na sua *Voz Inicial*, lembrando que o tacto é o sentido da terra: "Enlaço troncos/ e o mundo é meu./ Beijo folhas/ e o amor é meu"[34]. "Tocas/ com um arrepio de unha a unha/ o mundo, (…)" poderia ser a súmula de Herberto para o valor essencial deste ofício amante[35]. É claro que estamos já todos a pensar há algum tempo no amor em revisita a que Herberto submeteu o amador de Camões na abertura do seu "Tríptico": julgo no entanto que o amor louco que tanto Herberto Helder quanto António Ramos Rosa propõem ao seu leitor, à sua leitora, não visa propriamente a transformação de um no outro, mas antes e muito literalmente a *tangenciação*, isto é, a passagem do contingente ao tangente, como acontece na "explosão das palavras como o sémen na vulva" de *Ciclo do Cavalo*. Parece ser este o verdadeiro sentido de um eventual *toque-em-separação* que o acto de ler poderia suscitar para os dois poetas: admiração e desejo, ou melhor, *eros* e *pathos*[36], o toque e o tocante, promovendo o contacto sem quebrar inteiramente a distância (cf. Schiller). Isto é: a mão do leitor como *O Centro na Distância*, assim *tornando o incorpóreo tocante, ou fazendo do sentido um toque*, se quisermos recuperar uma das formulações do *Corpus* de Nancy.

Vertigem e gravitação. Eis duas obras atravessadas pelo tremor, pelo estremecimento, pela vibração, do início ao fim do processo comunicativo que o acto literário instaura: "A língua treme dentro de ti que és/ uma fala", constata Herberto Helder[37], lá onde Ramos Rosa diagnostica um tremor nas mãos, como se assim ambos explicassem a síntese metafórica segundo a qual o poema "é um arbusto que não cessa de tremer"[38], oferecido aos seus leitores, às suas leitoras. Quer dizer que há um sexto sentido cenestésico que as duas obras solicitam e que de certa forma justificaria a sugestão de Ramos Rosa, no ensaio "A relação poética na poesia moderna", de que a leitura do poema não requereria "uma hermenêutica, mas sim essa 'erótica da arte', de que fala Susan Sontag" precisamente no ano da *Persona* de Bergman[39]. "E assim o

---

do que este continuaria, "de algum modo, a exploração abismal e fulgurante que caracteriza o autor de *Indícios de Oiro* e *Dispersão*" ("Perspectivas da poesia portuguesa contemporânea", in *A Parede Azul: Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas*, Lisboa, Caminho, 1991, p. 37).

[34] *Op. cit.*, p. 33.

[35] *Op. cit.*, p. 390.

[36] E Ramos Rosa qualifica a poesia de Herberto Helder justamente como "patética", no texto que dedica a *O Amor em Visita* nos *Cadernos do Meio-Dia*.

[37] *Op. cit.*, p. 381.

[38] António Ramos Rosa, *op. cit.*, p. 219.

[39] "a génese da palavra poética é o encontro do corpo e da palavra, das pulsões e das imagens, da materialidade e do espírito. (…) O extremo rigor e a pobreza absoluta do poema não requerem uma hermenêutica, mas sim essa 'erótica da arte', de que fala Susan Sontag" ("A relação poética na poesia moderna", *in A Phala: Um Século de Poe-*

poema, em todos os seus meandros, é sempre a produção de Eros" é a conclusão com que António Ramos Rosa ultima um dos ensaios que dedicou ao seu companheiro de aventura poética[40]. Há poetas que conhecemos bem, para os quais o maior dos problemas é o problema da habitação; parece claro que, no caso de António Ramos Rosa e de Herberto Helder, o maior problema, o mais fecundo, terá sido antes o problema da gravitação, esse problema que pode ser todo, ou apenas, dança e desejo, movimento das mãos e dos astros:

> Quem poderá dizer, dançando como danças,
> como vais terminar? Tu principias sempre.
> És o corpo inesperado que se abre a todo o espaço.
>
> António Ramos Rosa

> Entra um astro
> por mim dentro:
> faz-me potência e dança,
> Que toda a noite do mundo te torne humana:
> Obra
>
> Herberto Helder

## Referências Bibliográficas

Arasse, Daniel, "La mémoire du dessin", *in* Amelia Valtolina (org.), *Annali della Fondazione Europea del Disegno*, Milão, B. Mondadori, 2005/I.

Coutinho, Ana Paula, "António Ramos Rosa entre uma constelação poética francófona", *Relâmpago*, 5, Lisboa, Fund. Luís Miguel Nava, Outubro de 1999.

Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Londres/ Cambridge, The MIT Press, 1992.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 2: L'Image-Temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.

Helder, Herberto, "Dezassete cartas inéditas (1957-1986) (para António Ramos Rosa)", *in* Ana Paula Coutinho, "Paratextos da poesia portuguesa contemporânea. Algumas notas à margem de cartas de Herberto Helder a António Ramos Rosa", *Colóquio/ Letras*, 196, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, Setembro de 2017.

Helder, Herberto, *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987.

Helder, Herberto, *Poemas Completos*, Porto, Porto Editora, 2014.

---

*sia (1888-1988)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989, pp. 19-20; Ramos Rosa convoca o conhecido postulado de Susan Sontag, "In place of a hermeneutics we need an erotics of art", enunciado no famoso "Against interpretation", de 1966.

[40] "Herberto Helder e a subversão das categorias do real", *A Parede Azul*, *op. cit.*, p. 69. Uns parágrafos antes (pp. 63-64), antecipava: "Herberto Helder subverte as categorias concretas do real a fim de possibilitar uma penetração libidinal no corpo da linguagem e na matéria. (…) O poema deixa de ser o espelho da realidade exterior e visível, para se converter na forja ou na oficina em que se manipula uma matéria violenta e selvagem, essencialmente erótica e carregada de electricidade cósmica".

McMahon, Laura, *Cinema and Contact: The Withdrawal of Touch in Nancy, Bresson, Duras and Denis*, Londres, Routledge, 2012.

Morão, Paula, Recensão crítica a *Última Ciência*, de Herberto Helder, *Colóquio/ Letras*, 113/114, Lisboa, Janeiro de 1990.

Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Editions Métailié, 2000.

Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, trad. Tomás Maia, Lisboa, Vega, 2000.

Nancy, Jean-Luc, *Le Plaisir au Dessin*, Paris, Galilée, 2009.

Oliveira, Carlos de, *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Caminho, 1992.

Rosa, António Ramos, "A relação poética na poesia moderna", *in A Phala: Um Século de Poesia (1888-1988)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.

Rosa, António Ramos, "Duas cartas inéditas (1980, 1985) (para Herberto Helder)", *in* Ana Paula Coutinho, "Paratextos da poesia portuguesa contemporânea. Algumas notas à margem de cartas de Herberto Helder a António Ramos Rosa", *Colóquio/ Letras*, 196, Lisboa, Setembro de 2017, pp. 43-81.

Rosa, António Ramos, *A Parede Azul: Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas*, Lisboa, Caminho, 1991.

Rosa, António Ramos, *Antologia Poética*, org. Ana Paula Coutinho. Lisboa, Círculo de Leitores, 2001.

Rosa, António Ramos, *Do Domínio Plástico*, sel. de Agripina Costa Marques, il. Magritte, Porto, ASA, 2005.

Rosa, António Ramos, *Obra Poética I*, posf. Silvina Rodrigues Lopes, Porto, Assírio & Alvim, 2018.

Rosa, António Ramos, Recensão de *O Amor em Visita*, *Cadernos do Meio-Dia*, 3, Faro, Outubro de 1958.

Rubim, Gustavo, *Arte de Sublinhar: Ensaios*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

# "UM FALAR ABSOLUTO E SEM SUJEITO" LLANSOL: AS VOZES DO TEXTO

João Barrento*

> À nossa volta há vários sons de mudo e de mundo. Abrir a voz fechada à chave é o meu sonho desde criança.
>
> Maria Gabriela Llansol, Espólio: Dossier DOA 18, p. 126 | 11 de Outubro de 1995

Ao referir-se à escrita de Maria Gabriela Llansol como "um falar", o título confere-lhe desde logo o estatuto de Voz; ao dizê-lo "absoluto" remete-o para uma condição in-condicionada de escrita livre; ao afirmar que essa fala é "sem sujeito" retira-a da esfera estreita e secundária do nome e da condição autoral subjectiva, para a atribuir a uma pulsão de escrita, que terá tanto de impreciso como de incontornável. A minha incursão pela escrita da autora pretende lançar alguma luz sobre o problema da Voz (desdobrada em vozes) que fala/se ouve no seu Texto – por oposição a um mais comum Eu que se expõe, inventa ficções, se derrama em emoções ou dá conta de experiências pessoais (quando não se limita a reproduzir vivências biográficas). Essa Voz, já Paula Morão, escrevendo sobre *Causa Amante*, a definiu como "a voz única que, fazendo-se e desfazendo-se, constitui a figura central de que saem e a que regressam todas as outras"[1].

Aqui entramos de facto, da primeira à última obra, numa escrita contínua, num Livro único que, como o de Mallarmé, não remete para *alguém* que o teria escrito, mas para uma *voz* de onde a escrita emana (um pouco como o Pessoa de "não meu, não meu é quanto escrevo", mas de modo diferente, sem a interferência de instâncias transcendentais ou mediúnicas). Melhor o disse Eduardo Lourenço (a quem pedi de empréstimo o título deste escrito) num das Jornadas Llansolianas, já em 2010: o Eu dissolve-se nesta escrita numa polifonia de vozes, e o autobiográfico (que tudo ou quase tudo é) dilui-se no que ele viu como esse "falar absoluto e sem sujeito", i.e., uma voz textual que se

* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

[1] Paula Morão, *Viagens na Terra das Palavras*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, p. 131.

desdobra em vozes, por vezes indefinidas, que não são discurso directo ou indirecto de personagens, mas manifestação enigmática do ser de Figuras em metamorfose. As vozes do Texto não são sustentáculo e veículo de um saber objectivo, de uma memória da informação, mas de um saber intuitivo (um *Wissen um*, o "saber de..." que encontramos por exemplo em Novalis), o saber do esquecimento criativo: "é no espaço vago da substância esquecida que nascem as coisas que vêem a primeira luz, e se matizam", lemos num dos cadernos inéditos de Llansol (o 1.49 do espólio, com data de 26 de Dezembro de 1997).

A escrita de Maria Gabriela Llansol é quase sempre vista como um caso único, e de certo modo paradoxal, na literatura portuguesa do último meio século. Referida muitas vezes como "hermética", a sua Obra é de facto um território aberto e hostil a todas as ortodoxias ("absoluto" no sentido em que o entende também António Guerreiro, ao comentar *Um Falcão no Punho*: "a haver algo de absoluto, só a obra, o livro, a escrita, poderá sê-lo"[2], uma experiência absolutamente singular que resultou num texto verdadeiramente novo – mas sem quaisquer pretensões de vanguardismo). É tão-somente uma forma de escrita que mostra como a experiência do real se transfigura em realidade (nova) no texto: "eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pela experiência que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver" (sem no entanto ser mera escrita representativa da "vida") – e vice-versa: a escrita é aqui uma pulsão vital.

A prosa inclassificável de Llansol desliza, assim, da vulgar narrativa para uma "textualidade" que se alimenta da imaginação criadora, de um sentido particular de pujança escritural que gera focos de intensidade, com a irrupção frequente de "cenas fulgor". De tudo isto nasce a singularidade de um Texto que vive, ao mesmo tempo, da transparência da linguagem e de efeitos de estranhamento que pedem ao leitor novos modos de ler, a percepção de uma subtil gramática do sensível, de uma relação especial entre o visível e o invisível, da predisposição para aceitar a potência do corpo que age/escreve, da recusa de toda a metafísica em favor de um hiper-realismo da matéria do mundo, animada por uma energia vital de onde tudo nasce – também a escrita, ela própria integrada numa categoria à primeira vista estranha a este território, como é a do "vivo".

Uma das marcas mais evidentes dessa inserção do Texto na esfera do Vivo é a da presença das múltiplas Vozes que o leitor – mais precisamente, o "legente" – ouve, sente, capta de formas diversas nesse Texto, por vezes visto como uma partitura feita de palavras com peso próprio, ritmos, pausas, brancos, traços... e vozes: a de fundo, que parece sempre vir das fendas do tempo e dos enigmas do Ser, e as das muitas figuras que animam essa paisagem textual. Voz não é aqui, naturalmente, uma mera capacidade articulatória, nem o

[2] António Guerreiro, "O texto nómada de Maria Gabriela Llansol", *Colóquio-Letras* n.º 91, Lisboa, Maio de 1986, p. 68.

elemento identificador de uma "personagem" (que as não há aqui), mas quase sempre mais um rumor (ou "brumor") que remete para algo como uma Origem, mais próxima e identificável, ou mais distante e indefinida, de onde emana a escrita.

Uma vez que não há personagens neste Texto (com perfil psicológico e biográfico, vida e morte), a voz/as vozes chegam-nos, quer do húmus da própria escrita, da sua auto-referencialidade ou da sua remissão para um pensamento, quer também daqueles seres mutantes a que Llansol chama Figuras – e que podem ter nome de gente ou de seres do mundo, ou ser o próprio texto e a sua "escrevente". O biográfico apaga-se e afirma-se um "gesto", um tom, um traço humano universal servido por... uma voz própria (a da bondade, da rebeldia, da misericórdia, da generosidade, do encontro, da justiça, do dom...).

Des-subjectivando-se, a voz ou as vozes do Texto ganham esta universalidade. E esse Texto, em vez de veículo de narrativas pessoais ou de derrames mais ou menos "expressivos", torna-se lugar de passagem entre as vozes do real que lhe deram corpo, as que nele falam, e um outro corpo, o do *legente* que as recebe e absorve e integra: este corpo legente (que não é um leitor passivo) é o único que pode ouvir essas vozes do texto e acrescentá-las: a voz, e o seu reconhecimento, é então a marca do "sexo-de-ler".

Há, assim, em todos os livros de Llansol, de *O Livro das Comunidades* (1977) a *Os Cantores de Leitura* (2006), para além de algum substrato narrativo que algumas das obras também revelam, *vozes* reverberando em espaços sem tempo, não propriamente lugares (de acção), mas antes Lugares (de vibração), num discurso predominantemente reflexivo e imagético, vivamente fragmentário e carregado de enigmas estimulantes (mas não de mistérios insolúveis). Por esses espaços deambulam e se fazem ouvir as muitas vozes que se cruzam na arena aberta do texto. Em certos livros mais do que noutros, e mais do que em qualquer outro talvez em *Os Cantores de Leitura*, o grande livro-síntese. Aí, até as Figuras, quase todas convocadas para esse grande Simpósio final, parecem ser já apenas ecos de si próprias, vozes etéreas a caminho de algum Espaço Edénico que nem elas vislumbram, sabendo no entanto (Spinoza melhor do que todas as outras) que ele só pode existir aqui e agora, no meio do fulgor que há nas coisas, e nas vozes que trazem um saber outro, "um mais saber que há-de subir à voz" – que já subiu e se vai revelando em tons diversos em cada uma das vozes do Texto.

Em todos os livros de Maria Gabriela Llansol, se quisermos captar essas vozes do Texto (que não são os diálogos da ficção), teremos de atentar bem nesses Lugares, espaços por vezes indefinidos, outros muito familiares, que configuram e enquadram esse "falar sem sujeito" que é a Voz. Aí, as Figuras e a própria textuante, todas vindas da "áspera matéria do enigma" claro da vontade de escrita, põem-se a contemplar "o espaço sem tempo", e o Texto começa a desfiar-se, linha a linha, traço a traço, branco a branco, e o legente activo percebe que "há ritmo, há espaço, há voz". E o Texto, qualquer livro, fala então a partir não importa de que lugar do mundo, ou melhor, deixa que o

próprio mundo fale, nas muitas vozes que compõem a polifonia do *Há* (a isso o Texto chama paisagem, o Vivo, a plenitude do Ser que pede para ser escutado e recitado de novo, como na poesia de Hölderlin, que é neste Texto o paradigma da poesia e da sua "geografia imaterial por vir"). Ainda e sempre a partir de uma qualquer origem, das "dobras que apuram o silêncio", apagando o sujeito, pondo em cena um "drama-poesia" (algo assim como o terceiro excluído da poesia comum) com figurantes metamórficos, deixando falar o "poema sem-eu". Nenhum enredo está prometido a este "drama-poesia", este *polemos* constante e criativo de quem escreve com o que está aí, sempre atravessado por um *ethos* e um *eros* que se fundem numa original *sensualética*; o mundo é o seu *cenário*, o seu *objecto* e a sua *causa* maior. Porque o "dom poético", neste contexto, não é nem vocação nem inspiração, lança para longe de si toda a subjectividade para oferecer todo o palco a dois únicos actantes: a *língua* sem impostura e o próprio Ser, o mundo em todas as suas galáxias, esse "desconhecido que nos acompanha". E assim ficamos a saber que "o dom poético é a língua tocada pela expansão do universo", e que sem a Voz, que é a sua *anima*, o corpo do Texto, o barro do poema, não se sustentam. E também que sem a substância densa do Ser a voz se pode perder em jogos estéreis de sonoridades ocas sem finalidade para além de si mesmas (muitas vezes isso tem dado pelo nome de "literatura de vanguarda", "experimental", que teve o seu tempo e o seu lugar próprio, mas depressa passou). Assim, se quisesse chegar ao cerne deste Texto, "entre a voz e o poema escolheria a voz", como a própria escrevente o faz.

Expliquemo-nos: a Voz é o *antes da escrita*, a vibração que gera a escrita e a instabiliza e lhe confere outra vida que não a da palavra mais conveniente e convencional, que não conhece essa instável tensão das vozes que animam o Ser e ecoam nas distâncias infinitas do *Há*. Mas ela é também o *depois da linguagem*, silêncio e grito – que aqui não são propriamente zonas a que a linguagem não chega (como nas filosofias dos limites da linguagem), mas o seu prolongamento necessário. Acontece assim, paradoxalmente, um regresso ao *ruah* das origens, também ele enquadrado, antes e depois, pelo silêncio de onde nasce a Voz que diz "Faça-se", e também aquele que necessariamente se lhe segue (é esta a sensação que temos hoje ao ler os muitos cadernos de escrita livre e imediata de Llansol, infindáveis "fragmentos completos" enquadrados por espaços de silêncio expectante). O acto de *ler* deixa então de seguir o fluxo organizado do discurso, é uma leitura de sinais, de vozes, também, como das origens diz Walter Benjamin, um "ler o que [foi e] não foi escrito"; e a "voz do texto" será então qualquer coisa como uma "física do discurso" (H. Meschonnic) que remete para zonas mais arcaicas, ou menos exploradas, da linguagem. Llansol parece esclarecer o enigma quando escreve: "Há algo maior do que eu, ou seja, diferente, que escreve e mantém a Obra: é uma *consciência* muito mais vasta do que aquela que poderia ser a fonte do meu corpo; e uma serenidade muito maior do que aquela que tenho dia a dia..." (Caderno 1.12, p. 385, 17 de Agosto de 1982). Também o Derrida de *A Voz e o*

*Fenómeno* parece sustentar esta intuição: por mais *interior* que seja a voz, ela não deixa de ter como objecto o mundo fenoménico; e também aqui voz e consciência são inseparáveis, a voz *é* a consciência.

Mas, face a este Texto e à sua natureza sincrética, também podemos perguntar-nos: será que a dicotomia (o *antes da escrita* vs. o *depois da linguagem*) é já ultrapassada por ele, sendo como é um Texto único em que convivem e se confundem imanência e transcendência, aparência e essência, superfície e dobra, vida e morte, num coro de Vozes e Figuras que, do primeiro ao último livro, dão forma literária inconfundível à geometria quente do seu guia filosófico maior, Bento ou Baruch, mestre dos sincretismos e de um eudemonismo sem ilusões?

É, de facto, a partir desse coro de Vozes do Texto que podemos aperceber-nos do conjunto de "módulos, contornos, delineamentos" a que Llansol chama Figuras, e que podem ter nome de gente ou de seres do mundo, ou ser o próprio Texto e a sua escrevente. Apaga-se assim o biográfico ou a simples efabulação, e afirma-se um "gesto" (como na escrita de Kafka), um tom, um traço humano universal servido por uma voz própria – a da bondade, da rebeldia, da misericórdia, da generosidade, do encontro, da justiça, do dom... Des-subjectivando-se, a Voz ou as vozes do Texto ganham esta universalidade. E esse Texto, em vez de veículo de narrativas pessoais e tantas vezes iguais, ou de confessionalismos mais ou menos "expressivos", torna-se lugar de passagem – entre as vozes do real que lhe deram corpo, as que nele falam, e um outro corpo, o do *legente* que as recebe e percebe (ou não): este corpo legente, que não é leitor passivo, é o único que pode ler essas vozes do Texto e amplificá-las: e a Voz, ouvida no mundo e trazida à partitura do Texto, ao ser reconhecida, torna-se na marca do "sexo-de-ler". Ler é então receber o outro de sentidos despertos, com corpo-alma, numa predisposição libidinal, e não apenas com a curiosidade passiva de quem espera pelo que vai acontecer a seguir. Lê-se, como já antes se escreveu, "nas margens da língua, fora da literatura". Assim se entende melhor o que Llansol escreve sobre esta noção particular da voz (que aqui não é enunciado, narrativo ou outro, mas energia, vibração, uma "incandescência"), em 30 de Dezembro de 2002: "A voz é uma alma líquida, alta, que oscila entre perturbar as palavras ou sofrer ritmicamente a perturbação delas" (Caderno 1.64, p. 126).

Vivemos imersos em formas de escrita e de "narrativas" de toda a ordem que afirmam, reduzem e fecham os sentidos do real (as da superfície do "mundo"), mas há também aquelas outras que se abrem infinitamente e nos dizem que "ler é nunca chegar ao fim de um livro" (as da "restante vida"). O que o Texto de Maria Gabriela Llansol, com as suas muitas vozes, sugere e pede é dobra e desdobramento, abertura permanente, atenção a núcleos de intensidades que se acendem e apagam sem nunca se extinguirem. O "fragmento completo" é a sua medida mais habitual, trabalha por ramificação e amplificação, imprevisíveis, de constelações imagéticas que parecem seguir a lei da interac-

ção dos átomos, ou da natureza e do seu "sem porquê". Para poder criar os seus efeitos, únicos, de amplificação intensiva, a língua da escrita de Llansol precisou de mudar de paisagem – mas sem sair do quotidiano, sem procurar a Lua, sem cair na metafísica –, de arriscar a "sobreimpressão" de lugares, tempos e experiências e de trans-formar o conhecido. Como ela própria sugere: de passar da verosimilhança ao fulgor, da narratividade à textualidade, do hábito de ler ao "sexo de ler", do leitor ao "legente", da personagem à "figura", do tempo-do-poder ao espaço sem tempo, da ordem da realidade à ordem da possibilidade.

Há neste Texto uma voz própria e inconfundível, reconhecível ao primeiro contacto. Das dobras do real que "apuram o silêncio", um real que nunca é superficialmente transparente (porque, lembremo-lo de novo, "o mundo é o desconhecido que nos acompanha"), emerge, límpida no seu mistério, a Voz do Texto, que não busca fixar sentidos (que a maior parte das vezes são "impostura da língua"), mas abrir à significação, segundo um princípio que é o do possível, do im-provável e do diverso. A Voz – a que escreve e a que lê –, entrecortada de silêncios na partitura da página pontuada de brancos e de traços, torna-se assim, para Llansol, "o lugar da alma". Lugar mais libidinal e afectivo do que metafísico, lugar da "alma de um corpo" (lição aprendida em Spinoza) que em qualquer livro seu nos transporta para contra-mundos onde não há hierarquias, nem tão-pouco utopia, mas tão-somente a vibração do desejo, daquele que traz a certeza de que um dia "um *mais-saber* há-de subir à voz".

## Referências Bibliográficas

Guerreiro, António, "O texto nómada de Maria Gabriela Llansol", *Colóquio-Letras* n.º 91, Lisboa, Maio de 1986.

Llansol, Maria Gabriela, Cadernos inéditos (espólio).

Morão, Paula, *Viagens na Terra das Palavras*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993.

# REALCES (E UMA DIGRESSÃO PELOS NOSSOS DIAS)

João Dionísio*

You don't have to be rich
To be my girl
You don't have to be cool
To rule my world
Ain't no particular sign
I'm more compatible with
I just want your extra time
and your
Kiss
Prince, "Kiss"

No itinerário metodológico descrito por Burghard Dedner para a identificação de fontes literárias, o primeiro passo consiste na detecção da presença coincidente de uma sequência de três palavras invulgares no texto em análise (chamemos-lhe A) e num outro texto que lhe seja anterior (o texto X); o segundo passo corresponde à verificação de que, além do texto X, não existam outros, igualmente anteriores a A, que apresentem aquela sequência (se assim for, o texto X é considerado fonte provável de A; se assim não for, X pode ser tomado apenas como texto de referência de A); o terceiro passo é a tentativa de melhor determinar se a relação entre os dois textos é de vínculo forte, sendo um a fonte provável do outro, ou apenas de referência. Este terceiro passo é realizado através da inquirição sobre se o autor do texto A teve acesso ao texto X – por intermédio da sua biblioteca pessoal, da de algum familiar, de amigos, das instituições escolares que frequentou, etc.).

Tomando em consideração o passo 1, é a partir da coincidência textual entre sequências de palavras que se costuma construir a aproximação entre duas obras com vista ao estabelecimento de um vínculo forte. Claro está, uma tal coincidência nem de longe esgota as modalidades de apropriação, deixando na

* Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. Este trabalho enquadra-se nos projetos de investigação deste Centro, financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00214/2020.

sombra, por exemplo, o recurso a formas coincidentes ou muito semelhantes de estruturação do texto. Como foi justamente assinalado por Fernando Martinho, o título "The Seefahrer", do poema de M. S. Lourenço incluído no volume *Ode a Upsala*, é decalcado de "The Seefarer", de Ezra Pound, mas tão ou mais importante do que esse decalque é a manta de citações que constitui o próprio poema, elaborado de facto por recorte e aposição, à semelhança do que sucede em muita poesia daquele autor americano[1]. Esta e outras reservas a que podem estar sujeitos os passos 1 e 2 indicados por Dedner não atenuam a importância de que se reveste o acesso à biblioteca de um autor para o estudo da sua obra. A importância é ainda mais nítida no caso de um autor tão ostensivamente erudito quanto M. S. Lourenço.

Doados pelos filhos à Faculdade de Letras da Universidade a 6 de Maio de 2011, os livros de Lourenço ficaram disponíveis para consulta após os trabalhos de catalogação. A observação geral que pude fazer deste acervo evidencia que a maior parte dos volumes está destituída de anotações verbais, havendo um número significativo que apresenta, talvez logo a partir da segunda metade dos anos 60 do séc. XX, realces feitos com marcadores do tipo Stabilo Boss (esmagadoramente de cor amarela), prática que permanece até à morte de Lourenço. Segundo esta prática, o que justifica marcação não obedece com certeza aos mesmos critérios ao longo do tempo, mas não é invulgar o leitor deste acervo encontrar marcada uma porção de texto maior do que esperaria. É como se a leitura com marcador na mão servisse para um reforço do contacto, como se fosse um desempenho particular da função fática. Associar este tipo de leitura à função fática indica que a malha da selecção textual é larga, mas nada diz acerca dos critérios para o estabelecimento de contacto. Por isso, talvez se possa ilustrar essa amplitude de selecção recorrendo ao livro de Allan Janik, *Style, politics and the future of philosophy*, Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers, 1989 (F 40[2]). No último ensaio aqui incluído, do próprio Janik e de Martin Brody, as pp. 234-235 ilustram vários tipos de prática de leitura cultivada por Lourenço: realces colocados em zonas do texto passíveis de alimentarem um índice remissivo (p. 235: "Watson, Cal. Tech., Cavendish Laboratory at Cambridge"); destaque dado à organização estrutural do discurso (pp. 234-235: "A second feature", "This brings us to a third feature", "Finally"); síntese redaccional reduzida aos elementos fundamentais, normalmente sob forma substantivada (p. 235: "Races in science", "between individuals", "between laboratories"). De resto, encontra-se o que parece derivar de um acompanhamento global da leitura do texto, ou de um gesto de motivação incerta, como o destaque dado a advérbios ("precisely" na p. 234). Trata-se de uma leitura que, à vista destas marcas, não tem uma finalidade

[1] F. Martinho, "Pound e a poesia portuguesa contemporânea", p. 151.

[2] Todas as referências alfanuméricas deste género correspondem às cotas abreviadas dos livros de M. S. Lourenço na biblioteca da Faculdade de Letras (neste caso particular, F 40-MSL).

pragmática forte exterior ao livro, consistindo antes num meio de familiarização com o próprio texto.

Tomando em conta esta caracterização mínima, gostaria de apontar duas questões genéticas relacionadas com a obra maior de M. S. Lourenço, *Os Degraus do Parnaso*, às quais se pode chegar pela observação de realces em dois volumes do acervo. A primeira diz respeito a um conhecido manual de estilística de Rodrigues Lapa, a segunda a um ensaio do matemático Georg Kreisel.

Mais do que um preciso ideal de prosa ática, Lourenço defendeu (não só a respeito de escritores, como também a propósito de filósofos) e praticou a arte da expressão. A este respeito, subordinou o seu exercício à prossecução de três ideais, *integritas*, *consonantia* e *claritas* que associou a Oxford e a Walter Pater. O trio, de facto, teve em S. Tomás de Aquino o seu mais conhecido arauto quando afirmou na *Suma Teológica* "(…) ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem, integritas sive perfectio (…). Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas (…)", o que foi traduzido por Stephen Dedalus em *A Portrait of the Artist as a Young Man* como "Three things are needed for beauty: wholeness, harmony and radiance"[3]. Independentemente da matriz tomista (e da eventual intermediação joyceana), é à luz da importância conferida à expressão ou à consciência estilística que Lourenço louva o livro de *Grammar & Style for examination candidates and others* (London: Duckworth, L 19), de Michael Dummett, o mais constante orientador dos seus estudos de pós-graduação em Oxford. A publicação do livro ocorrera num contexto em que a tradição conjunta da "essay composition" e da educação clássica não bastava para combater a decadência daqueles ideais, sendo por isso especialmente importante "desmascarar a impostura analfabeta de que a verdade encontra a sua própria expressão"[4]. Mas *Grammar & Style* só foi publicado em 1994 (e o exemplar do acervo só foi adquirido em 1996), pelo que, embora sujeito ao trio de virtudes que Dummett cultivaria no período em que estudou em Oxford, Lourenço não pôde recorrer a este livro como ponto de referência para *Os Degraus do Parnaso*, que começaram por vir a lume em 1989 sob a forma de crónicas no jornal *O Independente*. Adicionalmente, a circunstância de se tratar de um livro em inglês não o tornava muito apto como instrumento para a composição de textos em português. Esse papel parece ter ficado reservado ao volume *Estilística da língua portuguesa*, de Rodrigues Lapa, publicado originalmente com a chancela da Seara Nova em 1945. O exemplar conservado no acervo (L 4) pertence à 11.ª edição revista, de 1984, com chancela da Coimbra Editora, e foi adquirido em 1989, ou seja, no ano exacto em que Lourenço começa a escrever *Os Degraus do Parnaso*. À primeira vista, a compra está sintonizada com o eventual objectivo de ensino autotutelado, pois desde que partira para Oxford em 1965 até ao final da década de 80 cerca de

[3] S. Tomás de Aquino, *Summa Theologiae* I, q. 39, art. 8; J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 248.

[4] "Uma entrevista a M. S. Lourenço", p. 358.

metade do tempo tinha sido passada no estrangeiro. O exemplar do acervo exibe os habituais realces a amarelo, tendo sido destacada uma frase na p. 8 que assenta perfeitamente ao programa expressivo de Lourenço: "No bom estilo não se diz nem de mais nem de menos; diz-se o que é preciso, na medida exacta do que se pensa e sente, com vigor e com clareza". Mais adiante, na p. 48, a advertência contra os galicismos certamente também lhe agradaria: "os nossos maiores estilistas, que se nutrem principalmente de literatura e idéias francesas, estão cheios de pecados contra o purismo do vocabulário". Uma tal advertência está bem de acordo com a pouca consideração que Lourenço nutria pelo estilo românico de fazer filosofia, por ele caracterizado sem piedade com as palavras de Baudelaire acerca da escrita de Abel-François Villemain em "L'esprit et le style de M. Villemain":

> Horreur congéniale de la clarté, dont le signe visible est son amour du style allusionnel [...] La phrase de Villemain, comme celle de tous les bavards qui ne pensent pas [...] commence par une chose, continue par plusieurs autres, et finit par une qui n'a plus de rapport avec les précédentes que celle-ci entre elles[5].

É claro que Lapa, que morre no ano em que se inicia a circulação d'*Os Degraus*, nem ficaria deleitado com algumas expressões estrangeiras joeiradas na prosa de Lourenço nem aprovaria sempre a sua típica colocação adjectival, como a aplicada na seguinte referência ao aeroporto de Munique: "E foi assim que só restou sentar-me a uma das exíguas mesas de alumínio de um pequeno bar do completamente destituído de graça aeroporto Franz Joseph Strauss (...)"[6].

Noutro plano, convém chamar a atenção para um realce na p. 91 do livro de Lapa, onde se lê: "A gente sorri-se do inexperiente autor, que procurou fazer estilo, seguindo precisamente o caminho contrário: não nos pôde dar os resultados da sua própria experiência, por não tê-la, e reproduziu apenas o que anda na boca ou nos bicos da pena de toda a gente. O efeito foi desastroso". É completamente alinhado com este apontamento que se formula uma das conclusões mais relevantes d'*Os Degraus*, a respeito da natureza experiencial (e, portanto, autobiográfica) da grande literatura. Escreve Lourenço no último ensaio:

> A resoluta confiança na existência de um mundo objectivo e na validade do seu conhecimento traz, para o artista literário, a obrigação de entrar em contacto directo com ele, de viver a experiência desse mundo, de modo que a representação que venha dele a fazer seja apoiada e validada por essa experiência directa[7].

---

[5] *Apud* M. S. Lourenço, "Prefácio", p. 10.

[6] M. S. Lourenço, *Os Degraus do Parnaso*, 2.ª ed., p. 194.

[7] M. S. Lourenço, *Os Degraus do Parnaso*, 1.ª ed., p. 108.

A segunda questão genética que gostaria de abordar centra-se em Georg Kreisel, um dos autores convocados por Lourenço como exemplo de superação de dualidades, no caso "um matemático com um transbordante talento literário"[8]. Interessa aqui recorrer, não exactamente a um volume monográfico, mas a um conjunto de fotocópias encadernadas como se de livro se tratasse e guardado no acervo[9]. Este conjunto inclui a reprodução do artigo de Kreisel, "Die formalistisch-positivistische Doktrin der mathematischen Präzision im Lichte der Erfahrung", pp. 65-123 (retirado de *Mathematiker über die Mathematik*, ed. Michael Otte, Berlin – Heidelberg – New York: Springer Verlag, 1974) e a versão inglesa, "The formalist-positivist doctrine of mathematical precision in the light of experience" (extraído de *L'Âge de la Science*, III, n.º 1, 1970, cf. pp. 17-46).

Creio ter sido neste trabalho de Kreisel que Lourenço colheu o binómio paronímico para caracterizar um fenómeno que analisa n'*Os Degraus*. Com efeito, no texto alemão encontra-se este passo: "Einige der kritischen Einwände gegen die 'common sense'-Position werden zwanglos als historische bzw. hysterische Zweifel klassifiziert und mit den einschlägigen Erfahrungstatsachen verglichen." (p. 66)[10]. Foi munido do par "histórico"/"histérico" que Lourenço procurou traçar uma fronteira entre os conceitos de nacionalismo e patriotismo num dos seus ensaios: "Enquanto o nacionalismo é uma reacção histórica sobre o problema da identidade nacional, o patriotismo é uma reacção histérica ao mesmo problema". Passada mais de uma década, em 2002, volta a propor uma fronteira, mas para trocar os termos: "enquanto que o patriotismo é uma reacção histórica na fixação do afecto à geografia nacional, o nacionalismo é uma reacção histérica ao mesmo afecto"[11]. Ao contrário do que se possa pensar, não estamos na presença de uma simples mudança de perspectiva, amadurecida por uma reflexão política e/ou linguística ou à observação de que em cerca de dez anos os termos tinham sido ressemantizados. É que já no rascunho da crónica original a hesitação do autor fica bem patente, conforme se vê pela seguinte transcrição simplificada:

> Prima facie seria de esperar que a derrota do nacionalismo [*riscado e substituído por* patriotismo] em Abril de 1974, após cerca de meio século de vigência, constituísse evidência inabalável da sua incorrecção, sobretudo

[8] "Uma entrevista a M. S. Lourenço", pp. 328-329.

[9] Este e outros volumes de fotocópias, estando embora no acervo, não foram catalogados.

[10] Na versão inglesa: "Section I contains a popular discussion, suitable for a reader who only wants a rough general idea, or who knows quite well that the doctrine is mistaken but is left speechless by it, as one often is by preposterous suggestions. The doubts considered fall into two classes: *historical* and *hysterical* ones. The former appeal to alleged dramatic errors of our intuitive impressions in the past; the latter worry about the line between mysticism and logic if it's not drawn according to the formalist doctrine" (p. 18).

[11] M. S. Lourenço, *Os Degraus do Parnaso*, 1.ª ed., p. 91, e 2.ª ed., p. 148. Foi António M. Feijó quem advertiu para o uso diferenciado dos termos nas duas edições.

> também pelo facto de as restantes aventuras nacionalistas [*riscado e substituído por* patrióticas] do século, na Itália e na Alemanha, terem igualmente terminado numa catástrofe de proporções até então desconhecidas. Mas deixando a Alemanha e ficando apenas no caso português estamos agora, quinze anos depois do seu colapso, a assistir a um retorno à ideologia nacionalista [*riscado e substituído por* patriótica], como se pode documentar pela condução da campanha eleitoral de MEC, pelo editorial & pelo "Acontecimento" do "Semanário", de tal modo que se é colocado perante o problema teórico de explicar o retorno a uma ideologia que a experiência já provou ser insustentável[12].

Este trecho convida a notas de contextualização e a uma digressão. O *Semanário* foi um jornal de orientação conservadora que circulou entre 1983 e 2009, enquanto a abreviatura MEC se refere a Miguel Esteves Cardoso, candidato pela segunda vez às eleições europeias em 1989. Nas primeiras eleições europeias, dois anos antes, Esteves Cardoso criara uma imagem pública com a nitidez de uma etiqueta, quando declara: "Eu nunca quis fazer política, candidatei-me ao Parlamento Europeu por ser antieuropeísta, para fazer campanha contra". Também dissera que escolhera o PPM porque tinha de ser: "Era o único partido não de esquerda com uma posição crítica em relação à União Europeia"[13]. Passados dois anos, de novo candidato pelo PPM, Esteves Cardoso não se diz tão contrário à Europa:

> Eu, que sou a favor da CEE e da integração económica, que sou a favor de uma verdadeira comunidade cultural europeia e que já estou farto de o dizer e escrever (...) fiquei a saber que era 'anti-europeu', só porque acho que Portugal e os restantes membros da CEE devem reter a sua independência política e soberania democrática[14].

Esteves Cardoso atenua assim o que dissera em 1987 e Lourenço não publica exactamente o que escrevera no passo do rascunho antes transcrito, omitindo a referência expressa a quem dirigia o jornal que o acolhia como colaborador:

| Rascunho, f.70r | Texto publicado, 1.ª ed., p. 91 |
|---|---|
| Mas deixando a Alemanha e ficando apenas no caso português estamos agora, quinze anos depois do seu colapso, a assistir a um retorno à ideologia nacionalista [riscado e substituído por patriótica], como se pode documentar pela condução da campanha eleitoral de MEC, | Mas deixando os novos republicanos da Alemanha e ficando apenas no caso português, estamos agora, quinze anos depois do seu colapso, a assistir a um retorno à ideologia patriótica, como se pode documentar na condução da campanha eleitoral para o Parlamento Europeu, |

[12] Caderno *Notizbuch*, f. 70r.

[13] F. S. Santos e L. Valente, *O Independente. A máquina de triturar políticos*, p. 26.

[14] F. S. Santos e L. Valente, *O Independente. A máquina de triturar políticos*, p. 286.

Também ele militante do PPM e favorável a um nebuloso ideal pan-europeu, Lourenço via a posição de Esteves Cardoso como uma semente para derivas perigosas.

Encontramo-las hoje sob diversas formas. No ajuste programático que o partido Chega tencionava aprovar em congresso, hesitava-se entre o nacionalismo e o patriotismo: "só ainda não está decidido se vai aparecer a palavra nacionalistas ou patrióticos", disse Gabriel Mithá Ribeiro ao *Público*. Para Mithá Ribeiro, "A questão não está no articulado, uma vez que na escrita reduzimos a defesa do princípio ao essencial, o que torna indistinto o uso do termo nacionalista ou patriótico". A indistinção, vimo-lo antes, não é de agora. Mithá Ribeiro faz notar que, perante o uso com diferenças pouco nítidas de um ou de outro termo, o que importa é "a interpretação ou sensibilidade social que depois se fará dentro e fora do partido". Noutro ponto do texto do *Público*, diz que o Chega "não abre mão" de ser um partido que tem uma visão de "baixo para cima, do senso e pensamento comum". Pátria ou Nação, o povo sabe. Tanto monta.

Terminada a digressão, regressemos ao acervo de M. S. Lourenço. São reais as promessas de felicidade hermenêutica que acompanham o acesso à biblioteca de um autor cuja obra se procura estudar. No entanto, impõe-se uma série de avisos em cascata: nem os livros são à partida mais instrumentais para este fim do que outras coisas (conversas, filmes, passeios), nem os livros que restam são mais interessantes do que aqueles entretanto desaparecidos, nem os livros com marcas de leitura são mais reveladores do que aqueles outros despojados deste tipo de sinais. A confiança excessiva nestas marcas, atalhos que abreviam a consulta (para quê ler o que o autor não achou merecedor de alguma forma de destaque gráfico?) não retira o intérprete da impressão de que faz rondas na noite, caminhando de maneira imprecisa porque não pode ser de outra maneira. Tanto o volume de Lapa, como o de Kreisler foram abundantemente lidos com o auxílio de marcador, que deixou numerosos realces. Não há por isso nenhuma distinção material entre o texto marcado que seleccionei e tantas outras palavras e expressões assinaladas de modo igual. A delegação da leitura do intérprete numa abordagem enfeudada exclusivamente a este tipo de marcações não faz sentido porque, como diz a canção, "ain't no particular sign".

## Referências Bibliográficas

Aquino, S. Tomás de, *Opera Omnia*, tomus quartus (pars prima *Summae Theologiae*), Romae, Ex Typographia Polyglotta, 1888.

Costa, Filipe Santos e Valente, Liliana, *O Independente. A máquina de triturar políticos*, Lisboa, Matéria-Prima, 2015.

Dedner, Burghard, "Originalidade e dependência de fontes", *Sinais de Cena* 8, 2007, pp. 61-67.

Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York, B. W. Huebsch, 1916.

Lopes, Maria, "Pátria ou Nação: a dúvida no programa do Chega", *Público*, 28 Maio 2021, pp. 14-15.

Lourenço, M. S., *Notizbuch | Ab | Sommersemester 1984*, 1984-1989 (caderno, colecção particular).

Lourenço, M. S., *Ode a Upsala ou Aria detta La Frescobalda*, Sintra, s.n., 1964.

Lourenço, M. S., *Os Degraus do Parnaso*, Lisboa, O Independente, 1991.

Lourenço, M. S., *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

Lourenço, M. S., "Prefácio", *A Cultura da Subtileza*, Lisboa: Gradiva, 1995, pp. 9-11.

Lourenço, M. S., "Uma entrevista a ...", por Miguel Tamen, *in* A. M. Feijó; M. Tamen, ed., *A teoria do programa. Uma homenagem a Maria de Lourdes Ferraz e a M. S. Lourenço*, Lisboa: Universidade de Lisboa. Programa de Teoria da Literatura, 2007, pp. 313-64.

Martinho, Fernando J. B., "Pound e a poesia portuguesa contemporânea", *Diacrítica*, n.º 21.3, 2007, pp. 145-162.

# TRÊS FIGURAS EM UM *OUTRO DIA* DE IRENE LISBOA

Jorge Fernandes da Silveira*

– Que belo jardim, o teu – disse-me. – Posso visitá-lo?
– É tão belo, não é?
Maria Gabriela Llansol, *Da Sebe Ao Ser*

> Estou a pensar num caso particularmente apaixonante da poesia portuguesa deste século (e que o apaixonado uso do adjectivo me seja relevado, tendo em conta que se trata de uma poesia singularmente ignorada). Falo de Irene Lisboa, que, sob o nome de João Falco, publicou, em 1936, aquele que é, ao lado de *Bicho Harmonioso* e *Eu, Comovido a Oeste* de Vitorino Nemésio (e dos só muito mais tarde publicados, no seu conjunto, *Poemas Surdos* de Edmundo de Bettencourt), um dos grandes livros da geração que medeia entre a de *Orpheu* e a que surgiria na década de 40: *Um Dia e Outro Dia* (subintitulado *Diário de uma Mulher*)[1].

Do panorama visto de Irene Lisboa por Gastão Cruz da poesia portuguesa da primeira metade dos passados novecentos, aproveito para introduzir a breve leitura rente ao texto (do jeito que gosto e julgo saber fazer) de um poema da Poeta *a dias*, dedicando-a a Paula Morão, a sua magna leitora e divulgadora, a partir de 1991, com a publicação das *Obras de Irene Lisboa* – Volume 1, Poesia 1 – *Um Dia e Outro Dia...* e *Outono Havias de Vir*. Importa notar que os 30 anos desta edição coincidem com os 80 do Poeta de *Poesia 61*, que, por sua vez, completa os seus 60, em 2021. E já que a palavra de abertura vem de um título tão significativo quanto *A Vida da Poesia*, interessa insistir mais que nunca e sempre na importância da *homenagem à literatura*.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

[1] Gastão Cruz, "Herberto Helder: *Os Passos Em Volta* ou '*O Caminho para o Conhecimento*'", *in A Vida da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, pp. 243-244.

**1.**

*Outro Dia*

Que linda rosa!
¿É a única do teu jardim?

Não, tenho mais três botões.

¿Sabes que hoje amo os jardins
sem me importar da sua beleza
nem estilo?
Por mais velhos, mais banais
e mais mal talhados que sejam
me agradam.
Aquele jardim dos Lacerdas,
fora de portas,
que encantos tinha!
Nele me recebias
como a amiga e a senhora
vinda da cidade...
Dele se via o aqueduto
e campo...
As suas pequenas ruas,
muito juntas e paralelas,
davam-lhe uma extensão desdobrada.
Caminhando por elas
eu achava que descobrira,
e que explorava,
o prazer delicado de um frade...
Caminhar, caminhar
nos lugares conhecidos,
com um fio tranquilo
de ideia,
tão longo e monótono
como os passos dados...

¡Mas que rosa tão perfeita!
¡E que altura de pé!
¿Já reparaste
na latada de rosas
dos meus vizinhos?
Não são como a tua,
são quase brancas,
desmaiadas...

como antigamente se dizia.
O vento esbandalhou-as,
e, assim, abertas,
sacudidas,
desfloradas, realmente,
têm uma graça nova[2].

"¡Que linda rosa! / ¿É a única do teu jardim? / Não, tenho mais três botões." Entre o eu que pergunta e o tu que responde, o diálogo progride de acordo com o que importa mais em termos do que seja o belo para o jardineiro que no campo o cultiva, na expectativa futura de mais três botões em lindas rosas, e "a amiga e a senhora vinda da cidade" que o hospitaleiro hortelão conhece bem e nele reconhece o bom agente da paisagem na passagem, digo com Paula Morão, "entre o tempo e a memória"[3] e, com mais justeza, por "uma fortíssima consciência do tempo"[4], em que a Natureza é "uma extensão desdobrada" aos olhos da espectadora judicativa, porque sabe o que agora aprendo com Anatxu Zabalbeascoa, leitora de Marco Martella: "un jardín cuida a quien lo cuida. Cualquier jardinero lo siente cuando termina por no saber si cumple con su tarea por el bienestar de sus árboles o por el suyo propio"[5]. Ou, nas apropriadas palavras questionadoras da visitante citadina, que, nele e dele, o jardim, que ama sem se "importar da sua beleza nem estilo", vê "o aqueduto e campo...", um entrelugar em trânsito, onde o rural ("fora de portas") e o urbano (*Esta Cidade!*) caminham – *indo, vindo* – em passos fraternos de hábito religioso e de natureza filosófica, ao encontro do lugar ideal de estar em meio ao bom e ao belo, "um fio tranquilo de ideia"; repetido, logo, sábia e monotonamente.

"Para Martella los mejores jardines son los que se descubren poco a poco. No se ve al paisajista, se ve el paisaje"[6], diz Zabalbeascoa, e, a meu ver, diria que não se vê o "estilo", sim o ponto ótimo onde a Natureza é, naturalmente, ela mesma.

Hipótese de leitura que, creio, se concretizaria no talho irregular dos versos nas estrofes. "Quem pensa, dispõe-se a um infinito de realidades para além de

---

[2] "Outro Dia", *in Obras de Irene Lisboa*, Volume 1, Poesia 1, *Um Dia e Outro Dia*... e *Outono Havias de Vir*, Organização e Prefácio de Paula Morão, Lisboa, Presença, 1991, pp. 94-95.

[3] Paula Morão, "Prefácio", *in Obras de Irene Lisboa*, Volume 1, Poesia 1, *Um Dia e Outro Dia*... e *Outono Havias de Vir*, Lisboa, Presença, 1991, p. 9.

[4] Paula Morão, "Prefácio", *in Obras de Irene Lisboa*, Volume 1, Poesia 1, *Um Dia e Outro Dia*... e *Outono Havias de Vir*, Lisboa, Presença, 1991, p. 12.

[5] Anatxu Zabalbeascoa, "Un Jardín Cuida a Quien lo Cuida", *El País*, Cultura, 16.06.2021. < https://elpais.com/elpais/2021/06/13/del_tirador_a_la_ciudad/1623607877_935207.html>

[6] *Idem, ibidem*.

si mesmo”[7]. São palavras de Maria Gabriela Llansol, mulher de *um falcão no punho*, senhora do “jardim que o pensamento permite”[8], espaço onde o vício e a virtude têm morada, boa acolhida e colheita, “têm uma graça nova”, embora “desmaiadas”, “desfloradas”, *do mal... pobres esqueletos brancos*[9], com um viço doentio, pungente, romântico.

Assim está escrita, com alguma enxertia, na última estrofe do conjunto, a primeira figura de leitura, “a bela rosa”, agora “tão perfeita” imagem-flor única da distinção desdobrada pelo diferente, em exclamações que de espanto se interrogam, “¡Mas que rosa tão perfeita! / ¡E que altura de pé! / ¿Já reparaste / na latada de rosas / dos meus vizinhos?”.

“A comparação”, porém, segundo Fiama Hasse Pais Brandão, “não é o movimento essencial / mas a posição de uma coisa face a face. Eu e o alheio / alteramo-nos, circunstanciamo-nos, e nessa diferença /a verdadeira situação é a de uma verdadeira aresta dupla”[10].

Por esses versos, errantes, caminhando, se fazem os caminhos; as ruelas paralelas se bifurcam, num labirinto seguro sob a curadoria do canteiro.

Ou, para Zabalbeascoa, mais uma vez nesta já animada interlocução:

> Son muchos los psicoanalistas, y los jardineros, que consideran que de la separación entre la naturaleza y el individuo provienen muchas de las penas que nos afligen. La prisión de nuestro yo frente al bosque cambiante, paciente, resistente que acata las calamidades y celebra la vida[11].

Tão “cambiante, paciente, resistente” que *absente*, conforme a já luxuriante, pletórica, flora rara da *Flor Mallarmé*:

> Je dis: une fleur! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets.
>
> Digo: uma flor! e, longe do esquecimento onde a minha voz relega todo o contorno, musicalmente eleva-se, como outra coisa que não os cálices conhecidos, pura ideia, e suave, a ausente de todos os ramos[12].

Tudo o que colho de “vegetal”, ausente da “latada”, vizinha, comezinha, cabe numa braçada de Silvina Rodrigues Lopes, leitora admirável de Sophia

---

[7] Maria Gabriela Llansol, *Um Falcão no Punho*, 2.ª ed., Lisboa, Relógio D’Água, 1985, p. 146.

[8] *Idem*, p. 130.

[9] Em “Contrariedades”, de Cesário Verde, no singular: “pobre esqueleto branco”.

[10] Fiama Hasse Pais Brandão,”Atendo”, *Novas Visões do Passado*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1975, p. 27.

[11] Anatxu Zabalbeascoa, “Un Jardín Cuida a Quien lo Cuida”, *in El País*, Cultura, 16.06.2021.

[12] Stéphane Mallarmé, *Crise de Versos*, Edição Bilingue, Tradução e Nota de Leitura de Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo, Porto, Deriva, 2011, pp. 33-34.

de Mello Breyner Andresen, "No Poema": "A 'flor' como palavra e ideia, ausente de todos os ramos, possui uma orla não-conceptual que a faz brilhar como potencial indefinido"[13].

Indefinição que afeta os sentidos aqui experimentados em provas de escrita, novas para as artes do meu ofício de leitura. Em frente, pois.

**2.**

Saí, cheguei...
Vai anoitecendo.
¡Que estúpido fim de tarde!
Janelas abertas...
A ave-maria de Gounod,
o recolher da gaiatada,
gritos amortecidos...

Noite.
Esqueço a tarde
e a moleza deste paraíso,
desta cidade aldeã, tranquila...
Sinto uma lufada terna.
O vento primaveril,
vindo da terra,
debaixo,
beija-me, chega-me à cara.
¿Que me importa o resto?
As ave-marias sentimentais,
todas as velharias?
Importa-me a noite e o vento.

Li há pouco,
um trecho curioso e breve,
de outras vidas,
corridas em outros lugares...
e foi como se os olhos
se me abrissem
sobre um buraco...
Outras vidas!
Os sentimentos gerais...
¡mas os aspectos tão particulares!
E sofri,

[13] Silvina Rodrigues Lopes, "Escutar, Nomear, Fazer Paisagens", *Exercícios de Aproximação*, Lisboa, Vendaval, 2003, pp. 54-55.

desgostei-me da pequenez
dos meus horizontes...
do aperto das minhas sensações,
embonecadas,
felizes...

Vi esta tarde,
à hora quente,
para o outro lado da cidade,
uma tela
rainha entre cem,
entre todas que a acompanhavam...

Era uma mulher nua:
a imagem da volúpia,
sem fantasias...
sem o espectáculo das linhas
nem das *poses*.
Era uma mulher à vontade,
Perfeitamente pintada.

Abandonada, sozinha,
tinha uma das mãos descaída,
numa posição íntima;
a cabeça derreada,
e os olhos, sem luz,
meio cerrados;
um dos joelhos levantado,
e os peitos, de bicos feitos,
tombados para os lados.
Era bem a mulher
que descansava e que esperava...
Uma malha de luz,
muito suave,
iluminava-lhe o peito
e a garganta.
Vê-la, admirá-la,
acordava em nós
não sei que inveja...
que sensualidade
e que acalmação...
¿Que representava
esta mulher?
A volúpia!
mas uma volúpia contida,

sonhada... represada...
e juventude!
verdadeira formosura...

Nela mal se adivinhava o homem.
O que dela se sentia,
ou transparecia,
era desejo... desejo...
abandono,
lassidão...
Desejo! pronúncio do amor,
graça da carne...

Esta mulher não era
a que recebia,
nem a que oferecia...
e ainda menos a saciada...
Era a sonhava,
a que imaginava
a que molemente se deleitava
com uma ilusão[14].

Pela mão do canteiro Cesário de "O Sentimento dum Ocidental", letra e pena, chego à segunda figura que interessa mais. A deambulação do dia noite adentro, à hora aldeã pontualíssima de "A ave-maria de Gounod", sob o minucioso registro de uma franqueza quase rude. Brusca, "como antigamente se dizia": "a cara" escancarada, ao invés de *o rosto*, resulta ainda mais francamente antirretórica (atenção, não digo antipoética) na zona vizinha de turbulência fonética com "o resto": "O vento primaveril, / vindo da terra, / beija-me, chega-me à cara. / ¿Que me importa o resto? / As ave-marias sentimentais, / todas as velharias? / Importa-me a noite e o vento"[15].

Para José Gomes Ferreira, tal boca desabrida era:

> Outro motivo que justificava também a difícil divulgação de Irene era o de escrever contra o leitor habituado a determinadas ideias feitas e a versos fabricados segundo certas regras de beleza consagradas e mil vezes repetidas.[16]

---

[14] "Outro Dia", *Obras de Irene Lisboa*, Volume 1, Poesia 1, *Um Dia e Outro Dia*... e *Outono Havias de Vir*, Lisboa, Presença, 1991, pp. 95-98.

[15] Curiosamente, por contraste, me lembro das "faces duns alperces", em "Num Bairro Moderno", de Cesário.

[16] José Gomes Ferreira, "Breve Introdução à Poesia de Irene Lisboa", *in Obras de Irene Lisboa*, Volume 1, Poesia 1, *Um Dia e Outro Dia*... e *Outono Havias de Vir*, Lisboa, Presença, 1991, p. 19.

Dito e feito. A segunda figura que importa mais é agora o dinamismo de impressão, no sentido do que impressiona e no do que se imprime como matéria de leitura e de escrita, em que o diário, as microunidades, "um dia e outro dia...", são, no fundo, a expressão do tempo como propriedade cognitiva e afetiva do sujeito não estranho, afetado, à sua passagem.

A muito comentada anotação crítica da realidade na Autora de *Notas do Punho de uma Mulher*, de *Apontamentos*, ambiciona ir e vir "fora de portas" em movimento ritmado das primeira ("Saí, cheguei..."), terceira ("Li há pouco,"), quarta ("Vi esta tarde,") estrofes até à quinta, em que "uma mulher nua" é a imagem voluptuosa da "graça nova" (ou renovada, revisitada, revista), impressa, estampada, ou melhor, "em tela", porque "perfeitamente pintada", sobre o lido: "outras vidas, / corridas em outros lugares...", e o visto "à hora quente / para o outro lado da cidade". Para a esquerda ou para a direita? Às voltas. "A imagem da volúpia", *lúbrica*, irrompe entre o instinto e o desejo; na encruzilhada indefinidamente perigosa entre o natural (*provinciana*) e o cultural (*esplêndida*).

Por ser uma figura do imaginário desejante de *bela e perfeita rosa*, com alguma coisa de aranha fabulosa e abelha rainha em sua teia, digo, "tela", é ela sobre cem outras super prezada – numa fricção de atributos, não sem contradições, embora sem constrangimento ou censura – sob a ação de um *strip-tease* verbal, que a vai desnudando, tecendo-a de volta ao seio materno, o seu *habitat* natural, "a figura da amiga maior"[17], "a natureza-mãe acolhedora"[18], já que se a quer despojar do repertório – uma *performance* – sócio-artístico-cultural que a mantém prisioneira ao que, moral e esteticamente, autoritária e patriarcalmente, ou seja, politicamente, se diz haver "por trás das palavras"[19], não necessariamente frutuosas, futurosas, para que volte a ser ela em si mesma, única, num sonhado, mesmo que precário, fugaz, utópico, em suma, domínio privado da paixão, afetos, entre amantes, amigos, no reino da liberdade, onde "não se adivinhava o homem". Quer ela dizer: as políticas de exclusão da mulher.

Pelo exposto: "Era a mulher nua:" um ***nu***. Uma *Natureza Viva*. Rousseauniana, numa palavra, todas as mulheres, a Mulher – a escritora portuguesa. Por exemplo: *Irene ou O Contrato Social*, Maria Velho da Costa; Irene Lisboa/João Falco ou *Um Falcão no Punho*, Maria Gabriela Llansol.

Ou, se imagino Fiama Hasse Pais Brandão leitora de Irene Lisboa, sobre essa onda verde em revolta, em *Área Branca*, diria: "Vejo assomar a natureza nua"[20].

---

[17] Paula Morão, "Prefácio", *in Obras de Irene Lisboa*, Volume 1, Poesia 1, *Um Dia e Outro Dia...* e *Outono Havias de Vir*, Lisboa, Presença, 1991, p. 12.

[18] *Idem, ibidem*.

[19] Ken Krimstein, "Tem um Walter no Teto 1955", *in As Três Fugas de Hannah Arendt: Uma Tirania da Verdade*, São Paulo, Martins Fontes, 2021, pp. 178-184.

[20] Fiama Hasse Pais Brandão, [Área Branca"] "39", *in Área Branca*, Lisboa, Arcádia, 1978, p. 113.

Meio confundido, ou maravilhado, concluo a passagem da figura 2 por via de mulheres prodigiosas com a nossa homenageada, Paula Morão: "Por isso a paisagem, as coisas e os homens em movimento, adquirem grande relevo – delas se parte para explorar um quotidiano em que se espelha, fragmentado, um 'eu' que se busca"[21].

Um "eu" que se busca a si mesmo e por um "tu" é buscado. Na ambivalência entre sujeito e objeto, considero ser extremamente subjetiva e lírica a textualidade de Irene Lisboa, apesar da objetividade da narrativa em verso e prosa, em que o seu exercício pedagógico, aprendizagem e ensino, com toda a justeza, se nota.

# IR N LX 2021
## O TEXTO DE JOAO FALCO
## UM FALCO NO PUNHO
### FIAMA LLANSOL VELHO DA COSTA
### IRENE OU O CONTRATO SOCIAL

**3.**

Neste dia 20 de junho, final de outono, em que escrevo, mantenho um espaço virtual: USOS EM URA. Nele, por meio de colagens, montagens, componho o alheio e/ou do próprio punho, e endereço à comunidade amiga o quotidiano *em ura*, ou seja, tudo o que de interesse me parece haver em termos de Cult*ura*: literat*ura*, escrit*ura*, leit*ura*, pint*ura*, partit*ura*, cinec*ura*, louc*ura*, ditad*ura*, tort*ura*...

Num dia de março, recebo o convite para o que agora me cola à escrivaninha, o convite para a homenagem à querida Amiga: ¡que Vent*ura*!

E outro dia, de maio, o blogue de Eduardo Pitta, *Da Literatura*, postava de Irene Lisboa o poema "Nova, nova, nova, nova!", de *Outono Havias de Vir*, 1937. Imediatamente, o envio para a comunidade, sob o registro de USOS EM URA: RELEITURA.

Na sequência dos fatos, Paula Morão, "rainha entre cem", entre todas e todos que me acompanham, me envia a seguinte mensagem: "Muito obrigada por esta notícia da minha Irene por mão do Eduardo (a quem responderei pessoalmente). E vai mais um poema de Irene Lisboa /João Falco, de *Um dia e outro dia – Diário de uma mulher*, 1936."

Respondo-lhe com outro poema escrito sobre o recém-lido: ¡que avent*ura*!

E, decisão já tomada de transformá-los no ensaio desejado, eu, leitor de mulheres escritoras portuguesas extraordinárias, mas não conhecedor de Irene

[21] Paula Morão, "Prefácio", *in Obras de Irene Lisboa*, Volume 1, Poesia 1, *Um Dia e Outro Dia*... e *Outono Havias de Vir*, Lisboa, Presença, 1991, p. 11.

Lisboa, vou *às Obras de Irene Lisboa*, organizadas e prefaciadas por Paula Morão, em busca do poema até então desconhecido. Levo na bagagem uma questão já antiga, n'*O Aprendiz de Feiticeiro*, 1971: "Porque não se lê Irene Lisboa?"[22]. Se desatualizada a pergunta do agora centenário Carlos de Oliveira, faz todo o sentido diante da minha insistência na repetição do nome da Escritora, como se, repetindo-o, o apreendesse e acalmasse o desafio de escrever este texto.

Descubro-o. Sim, o poema. É o terceiro de mais um *outro dia* de Irene em Lisboa. Completo a composição ternária. O fragmento pela legente principal mandado mostra a figura que faltava no jardim. Ela não mete medo. É "um riso, um sorriso". Do enigmático de Gioconda, a meu ver, expõe o traço que cativa mais: a beleza do gesto de Amor pela sua imagem em tinta e papel, pictórica e livresca, no Louvre há muito, atraindo multidões.

Mas, talvez, dramático, cortante, mostre a contrariedade à *Milady*, em "Deslumbramentos"[23]? Atrai e repugna.

Circunscrevê-lo – *riso sorriso* – ao ensaio e terminá-lo?

Entre a Ventura do convite e a aventura da escrita, escolho a via prevista, previsível:

> O que se apreende e fixa do quotidiano não está longe de um realismo visualista com base na deambulação, à maneira de Cesário Verde: a descrição ou tão-só a notação de cenários e de personagens ocorre com frequência, sendo a consciência e a problematização do diminuto intervalo entre pintar e escrever uma preocupação constante; o visualismo é o principal modo de perceber o mundo, tomado, quando se escreve, como ponto de partida para a reflexão, que procede à analogia com o universo do *eu* ou o seu recentramento a partir das imagens que foi fixando e o diário avalia, reordenando-as e conferindo-lhes um sentido mais amplo[24].

Não por inércia, por respeito e admiração, aliás, afirmo que, citada acima, a passagem de "'As Infinitamente Delicadas Coisas do Espírito' – Notas sobre a Poética de Irene Lisboa" resume com notável precisão as três seções do poema, interpretando-o por inteiro, e, sobretudo, tornam mais legível a terceira figura que interessa mais de o "outro dia" a que assisto, guiado por Paula Morão.

Já que vejo afinidades afetivas e eletivas entre o terceiro poema, lido sem conhecimento prévio do contexto que ocupa numa composição ternária, e o poema que sobre ele escrevi, arrisco a mais ousada colagem/montagem das

---

[22] Carlos de Oliveira, "À Espera de Leitores", *in Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 557.

[23] Refiro-me, obviamente, ao poema de Cesário Verde.

[24] Paula Morão, "'As Infinitamente Delicadas Coisas do Espírito': Notas Sobre a Poética de Irene Lisboa", *in O Secreto e O Real*: *Ensaios Sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011, p. 336.

muitas que ando fazendo: os proclamo em interlocução, sem qualquer mudança posterior à primeira versão dos pobres versos meus e sem qualquer interpretação que os valha.

"Cerrar la boca después de abrirla para mirar mejor", aconseja[25].

O conselheiro é o nosso já conhecido Mestre jardineiro Marco Martella.

Encontrei um riso,
um sorriso,
que abriu timidamente,
direi,
quase receosamente,
não na minha mão,
mas à frente dos meus olhos...

¡Ó sorriso,
não te sorri!
Só notei
como se concentra
uma atenção furtiva,
pretendidamente esquiva,
sobre uma boca.
Circunscrevo-a.
Abre-se vagarosamente.
Vejo-a,
sem a querer ver...
Não lhe sorrio.
Castigo-a!
Mas fico com a impressão
Daquele abrir de flor,
daquela mira
da minha involuntária atenção.

¡Uma boca não é nada!
É uma boca...
não se pensa na alma,
que é mesquinha.
Não se pensa?
Ó, por via da alma
Se não sorri a boca[26].

[25] Anatxu Zabalbeascoa, "Un Jardín Cuida a Quien lo Cuida", *El País*, Cultura, 16.06.2021.

[26] "Outro Dia", *Obras de Irene Lisboa*, Volume 1, Poesia 1, *Um Dia e Outro Dia*... e *Outono Havias de Vir*, Lisboa, Presença, 1991, p. 98.

*Querida Paula,*

"Fico com a impressão" de que,
impressa,
a imagem da boca à mão de quem a folheia
é revista,
em modo pungente...

"Fico com a impressão" de que,
"*incompleta"*,
a boca cultiva a mão de quem não
cativa. Dá-lhe uma volta sorriso.
Sorrosa florida, à glosa mirada.

"Fico com a impressão" de que,
implantada,
uma boca pouca é uma boca à
vara... bem temperada
cosquinha que a carne anima.

*BeiJorge*

## Referências Bibliográficas

Brandão, Fiama Hasse Pais, *Área Branca*, Lisboa, Arcádia, 1978.

Brandão, Fiama Hasse Pais, *Novas Visões do Passado*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1975.

Cruz, Gastão, "Herberto Helder: *Os Passos em Volta* ou '*O Caminho para o Conhecimento"*", *A Vida da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, pp. 243-244.

Ferreira, José Gomes, "Breve Introdução à Poesia de Irene Lisboa", *in Obras de Irene Lisboa*: *Um Dia e Outro dia... Outono Havias de vir*, Volume 1, Poesia 1, 1991.

Krimstein, Ken, "Tem um Walter no Teto 1955", *As Três Fugas de Hannah Arendt: Uma Tirania da Verdade*, São Paulo, Martins Fontes, 2021, pp. 178-184.

Lisboa, Irene, *Obras de Irene Lisboa*, Volume 1, Poesia 1, organização e prefácio de Paula Morão; introdução de José Gomes Ferreira, Lisboa, Presença, 1991.

Llansol, Maria Gabriela, *Um Falcão no Punho*, 2.ª ed., Lisboa, Relógio D'Água, 1985.

Lopes, Silvina Rodrigues, "Escutar, Nomear, Fazer Paisagens", *Exercícios de Aproximação*, Lisboa, Vendaval, 2003.

Mallarmé, Stéphane, *Crise de Versos*, Edição Bilingue, Tradução e Nota de Leitura de Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo, Porto, Deriva, 2011.

Morão, Paula, "Prefácio", *in Obras de Irene Lisboa*, Volume 1, Poesia 1, *Um Dia e Outro Dia...* e *Outono Havias de Vir*, Lisboa, Presença, 1991.

Morão, Paula, "'As Infinitamente Delicadas Coisas do Espírito': Notas Sobre a Poética de Irene Lisboa", *O Secreto e O Real: Ensaios Sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011.

Oliveira, Carlos de, "À Espera de Leitores", *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Caminho, 1992.

Verde, Cesário, "Contrariedades", *Cesário Verde*: *Todos os Poemas*, Organização, Introdução e Bibliografia de Jorge Fernandes da Silveira, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1995.

Zabalbeascoa, Anatxu, "Un Jardín Cuida a Quien lo Cuida", *El País*, Cultura, 16.06. 2021.
<https://elpais.com/elpais/2021/06/13/del_tirador_a_la_ciudad/1623607877_935207.html>, consulta em 20 de junho de 2021.

# *O DELFIM* DE JOSÉ CARDOSO PIRES E SUA TRANSPOSIÇÃO CINEMATOGRÁFICA POR FERNANDO LOPES: DOIS MODOS DE DECIFRAR A HISTÓRIA

José Manuel da Costa Esteves*

> (…) o leitor é como uma casa dinâmica que ora se fecha ora se abre, ora se inclina para dentro de si ora se expande, cresce, passa para outros (…)
>
> Paula Morão, *O Secreto e o Real. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*

## Introdução

A obra de José Cardoso Pires[1] apresenta um fresco, constituído por vários romances, sobre a sociedade portuguesa do século XX, na qual ocupa um lugar ímpar o seu romance *O Delfim*[2] (1968) por operar um corte radical com o discurso do neorrealismo, ganhando em adensamento do discurso, capacidade de questionamento, dimensão ideológica e simbólica. O autor-narrador, um caçador-escritor, procura numa aldeia portuguesa típica e imaginária as origens de uma família poderosa, verdadeira fábula moderna da sociedade patriarcal no estertor da sua agonia. Ao deslocar a busca da "verdade" para um *puzzle* em permanente construção, o leitor é convidado a entrar também na caçada de busca de resposta ao mistério do desaparecimento do "Delfim", após a morte da sua mulher.

* Cátedra Lindley Cintra/Camões, I.P. Université Paris Nanterre, CRILUS, UR Études Romanes.

[1] José Cardoso Pires (1925-1998). Para alguns elementos biobibliográficos consulte-se: Maria Lúcia Lepecki, *Ideologia e Imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*, Lisboa, Moraes Editores, 1977; Manuel Mozos, *José Cardoso Pires: Diário de Bordo*, Lisboa, Midas Filmes, 1998. Veja-se também a recente biografia de Bruno Vieira Amaral, *Integrado Marginal: Biografia de José Cardoso Pires*, Lisboa, Contraponto, 2021.

[2] José Cardoso Pires, *O Delfim*, [Lisboa, Moraes Editores, 1968], Lisboa, Círculo de Leitores, 1976. Todas as citações são retiradas desta edição.

A fragmentação do tempo convencional e da estrutura narrativa, a coexistência de várias versões da história, as sobreposições e simultaneidade de visões, os desdobramentos, a contaminação de registos, levantam o problema da adaptação desta obra ao cinema pelo cineasta Fernando Lopes. Dando continuidade, porém, à transposição de *Uma Abelha na Chuva* (1971) de Carlos de Oliveira[3], o realizador opta de novo por uma reescrita fílmica do romance, reduzindo-o ao osso, na qual prevalece o poder de sugestão, através da condensação metafórica de imagens que trabalham o real e o imaginário, de modo a dar a ver a desagregação de uma família, de uma classe social, de um país, de mitos, de fantasmas, de águas paradas e pantanosas, enquanto no espaço asfixiante se levanta uma brisa que anuncia a mudança do tempo suspenso.

Centramos este estudo no modo como o filme de Fernando Lopes parte destes aspetos do romance, de forma a que o espetador seja, não só um mero consumidor de imagens, mas também um leitor – caçador, decifrador de histórias e da História.

## 1. *O Delfim*: o romance de José Cardoso Pires

Em 1968 a vida literária de Cardoso Pires, iniciada em 1949, atinge a sua maturidade com o romance *O Delfim.* Obra-prima da literatura portuguesa, ela é desde a sua publicação há mais de 50 anos um marco para toda a ficção da segunda metade do século XX e ombreia pela sua qualidade estética e temáticas ao lado de romances de rutura com os cânones vigentes, como *Húmus* de Raul Brandão (1917) ou, mais tarde, *Finisterra* de Carlos de Oliveira (1978). Cada um no seu tempo produziu a diferença, operando cortes radicais com o naturalismo, com o neorrealismo e a herança de natureza lírico-romântica que emerge, diversamente, em diferentes autores ou períodos. Todos eles poderiam ser designados como "romances do fim". Em Brandão, pelo fim da crença no positivismo, na ciência, e de uma subsequente representação do mundo de carácter realista, as personagens tornam-se fantasmas, pasmadas e plasmadas num mundo em decomposição, mortos e vivos estão unidos num mesmo e único destino, são criaturas do Tempo, a verdadeira personagem do romance, tumular é certo, mas a anunciar outros tempos. *Finisterra*, como o seu próprio título indica, é não só a última obra de Carlos de Oliveira, como a chave para a leitura retroativa de toda a sua produção poética ou ficcional. O romance elabora um roteiro da memória da infância gandaresa do autor ao mesmo tempo que estabelece uma cartografia e se conta o processo de decadência de uma família burguesa rural. É de um fim de um tempo que se fala e que se conta através de processos de representação que destroem as categorias da narrativa. Em *O Delfim*, temos também a história do fim de uma família, de

[3] *Uma Abelha na Chuva*, Fernando Lopes, Lisboa, Madragoa Filmes, 2002.

um senhor, de um feudo, de um tempo, ao mesmo tempo que se indiciam outros tempos. Sem entrar em rutura ideológica, quebra, no entanto, os quadros de referência literária relativamente ao neorrealismo renovando a técnica narrativa, incorporando linguagens, registos, como o do inquérito policial, o do jornalismo ou outras práticas artísticas, o cinema, a televisão ou a fotografia.

A época abrangida pelo romance é o final dos anos 60. Do ponto de vista social e político nestes anos, impera no país o marialvismo e o caciquismo. Após a consolidação do Estado Novo e a Exposição do Mundo Português de 1940, Portugal entra numa longa noite, com uma pobreza extrema das populações rurais que se veem obrigadas a emigrar, a anexação de Goa pela União Indiana, a eclosão dos movimentos independentistas em vários territórios do Império colonial. Em 1968 assiste-se a uma viragem do regime com a queda de Salazar, o início da primavera marcelista e a agudização das lutas estudantis. O regime está no seu estertor, com uma política isolacionista que coloca Portugal à margem dos países periféricos.

José Cardoso Pires, cidadão de convicções e profundamente conhecedor do apodrecimento da situação nacional e ao mesmo tempo dos tumultos e de movimentos de resistência, organizou com todo o cuidado a saída do seu livro. Terminado o período da Censura prévia, o regime só podia apreender as obras pós-publicação. Consciente da dificuldade que o seu novo romance encontraria para ultrapassar as malhas da censura, Cardoso Pires monta aquilo que, segundo Nelson de Matos[4], se poderia designar como a primeira experiência de *marketing* no lançamento de um livro em Portugal. O próprio autor com a cumplicidade do seu editor, António Alçada Baptista, vai às livrarias de Lisboa pedir para o livro ser exposto nas montras acompanhado por pequenas tabuletas que anunciavam a saída do romance. Este processo inédito levou a que o livro fosse bastante falado, discutido e com um impacto tal que a Censura não pôde interditá-lo, insinuando-se também a sua publicação como um ato de resistência ao regime.

Tentemos uma aproximação abreviada da diegese, embora este nível não seja o mais importante no romance nem no filme. O autor-narrador, escritor-caçador, recorda os factos de uma viagem efetuada no ano anterior, exatamente um ano depois, à Gafeira (aldeia inventada do interior de Portugal), onde existe uma lagoa pertencente há onze gerações à família dos Palma Bravos, na qual se pode caçar a convite do seu proprietário atual e último, o Engenheiro Tomás Manuel, o "Delfim" também nomeado como "Infante". O autor-narrador relata as conversas que tiveram, comenta a personalidade do homem mais poderoso da terra ao qual tudo e todos pertencem: a lagoa (que permite a única atividade económica rentável da aldeia), a mulher, os criados, os cães, o portentoso Jaguar. Enquanto ele vive em noitadas e bebedeiras, a mulher, Maria das Mercês, estéril, vive murada em casa, isolada do mundo. Domingos,

[4] "José Cardoso Pires. Depoimento de Nelson de Matos", editor e amigo de José Cardoso Pires, incluído nos "Extras" da edição DVD, *O Delfim*, Lisboa, Madragoa Filmes, 2002.

o criado mestiço maneta, é uma figura ambígua, uma espécie de filho do Delfim, moldado pela sua própria mão, vai adquirindo progressivamente importância na história, pois é encontrado morto na cama de Maria das Mercês. A sua presença indicia também a colonização portuguesa e o racismo que despoleta quando é agredido.

Hospedado na pensão da aldeia, o escritor-narrador vai escrevendo sobre a família do Infante, apoiando-se para isso num texto antigo escrito pelo Abade Agostinho Saraiva, *Monografia do Termo da Gafeira*, em 1801. Ao regressar de uma das suas incursões a Lisboa, o Delfim encontra o corpo de Domingos no seu leito e logo depois é encontrado o corpo de Maria das Mercês morta na Lagoa. Crime? Suicídio? Mortes acidentais? Todos os habitantes da povoação têm a sua versão da história (o Padre Novo, o Batedor, o Cauteleiro, o Dono do Café, a Dona da Pensão), o narrador torna-se ouvinte, montando o *puzzle* quando um ano depois volta à Gafeira para a nova época de caça.

Romance aparentemente de inquérito, subestima-se, no entanto, a própria história em favor do ato de contar. Ganha volume o discurso, a construção, a realização, não havendo a preocupação de ordenar as diversas versões sobre a morte das personagens. A história é fragmentada em várias visões atribuídas aos diferentes personagens. Por parte do narrador não há também a mínima preocupação de as julgar ou de escolher uma para a indicar como certa. Quando muito caberá ao leitor a reconstituição da história, criando a sua própria verdade num trabalho incessante de descoberta do texto.

Também o tempo é labiríntico, tentam anular-se as fronteiras entre passado, presente e futuro, arrastando consigo a fragmentação da estrutura narrativa. O próprio espaço-tempo do narrar, a escrita, está contido na matéria contada. Hoje e há um ano não existiram, a sua construção é fictícia, tudo é passado. O romance apresenta, assim, sobreposições, simultaneidade de visões, desdobramentos, contaminações entre o registo coloquial e literário. Com a sua linguagem original, ágil, laboriosa, rigorosa, cheia de metáforas, constitui uma alegoria da sociedade portuguesa, de uma época cheia de vícios da sociedade patriarcal. *O Delfim* é um projeto de livro, pois a obra começa quando o livro termina, tornando-se, assim, uma reflexão sobre o próprio ato de escrever ao exprimir o espírito crítico e a inquietação do escritor no ato de criar que se vê como demiurgo e se auto-retrata, como aponta Paula Morão:

> *Ecce auctor*: eis aquele que inscreve no material perene aquilo que resistirá ao pó, à *vanitas* do humano; eis aquele que a si se configura enquanto autor, enquanto sujeito que nomeia e renomeia, fazendo nascer de Tomás Manuel não o Engenheiro, bicho da Terra, mas o Delfim, e o consagra pelo acto de o fixar na pedra do romance dedicatória ou epitáfio[5].

[5] Paula Morão, "José Cardoso Pires: o retrato em 'modo José'", *O Secreto e o Real. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011, pp. 167-168.

A aldeia representada como cenário dos acontecimentos, a Gafeira, ainda que alicerçada pelos documentos escritos e a referência à muralha com inscrições romanas, é um espaço inventado, uma paisagem literária, que se configura, como a Gândara de Carlos de Oliveira, com os seus habitantes, lugares, imaginário, mitos e fantasmas. No entanto, a escolha do topónimo não é inocente, por ser a designação antiga da lepra, esta Gafeira torna-se metáfora de Portugal em estado de deterioração. A muralha da época dos lusitanos, ou as suas ruínas de pedra, representa a resistência ao invasor e a força desse povo fundador. A lagartixa, que a habita na sua imobilidade, é símbolo de sua força vital adormecida e imóvel, mas que resiste apesar de tudo o que acontece para sair da sua longa hibernação como todos os portugueses que tentam sobreviver na obscuridade.

A lagoa é, por excelência o centro do espaço: dela vem a vida e a morte na sua ambiguidade líquida: "Lagoa, para a gente daqui, quer dizer coração, refúgio da abundância. Odre. Ilha. Ilha de água cercada de terra por todos os lados e por espingardas de lei"[6]. Propriedade do Delfim, ela simboliza a opressão e o poder de uma família sobre os seus servos. Após o desaparecimento de Tomás a lagoa é entregue à cooperativa dos camponeses-operários que agora aí podem caçar ou pescar. Nas suas águas, onde morre Maria das Mercês, como uma Ofélia rejeitada, insinua-se a esperança da partilha, da abertura para um outro mundo.

Por nos parecer da maior importância para a compreensão do romance, destacamos sinteticamente alguns elementos de quatro leituras críticas. A primeira, mais inédita, é a do próprio escritor, resultante de uma conferência proferida durante a sua residência no King's College e que foi incluída no capítulo "Memória Descritiva I" do livro de ensaios *E agora, José?*[7]. Nesta metanarrativa o autor opõe a razão à invenção e sugere esquemas interpretativos sobre o enquadramento da mulher, o estatuto da propriedade, a morte, a simbólica da presença dos cães, as máscaras, o tempo, que subdivide em presente intemporal (o delfim sem trono), um tempo mítico-histórico (a lagartixa, a muralha) e um tempo mitológico, absoluto (a lagoa, os peixes).

Óscar Lopes, num ensaio lapidar sobre Cardoso Pires[8], põe em evidência a polissemia do tempo na sua obra, a que faz equivaler o termo musical "andamento", considerado como tempo métrico e simultaneamente como tempo vivido no sentido bergsoniano de timbre psíquico. O tempo em *O Delfim* é dado na sua irreversibilidade de mudança, um tempo ou andamento social português a que o escritor-narrador assiste. A lagartixa imobilizada não se sabe quando é que se vai animar como o tempo do mundo humano que gira à volta da lagoa da Gafeira.

---

[6] *O Delfim, op. cit.*, p. 73.

[7] José Cardoso Pires, "Visita à Oficina. O Texto e o Pre-Texto. Memória Descritiva I", *E Agora José?*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, pp. 137-195.

[8] Óscar Lopes, "Os tempos e as vozes na obra de Cardoso Pires", *Cifras do Tempo*, Lisboa, Caminho, 1990, pp. 287-307.

Por sua vez Maria Lúcia Lepecki, no seu livro *Ideologia e Imaginário. Ensaio sobre José Cardoso Pires*, integralmente dedicado ao estudo do autor, apresenta uma leitura global sobre a obra. Dela destacamos os efeitos de produção de real, a sobreposição de duas histórias, a do Infante e de forma intermitente a espera da abertura da caça, com observações sucintas e cifradas que conduzem à história dos camponeses-operários. Para a ensaísta a lagoa é o elemento que melhor ensina a ver na sua decomposição o movimento da mentalidade de uma classe enquanto se movimenta a matéria burguesa (adultério e crime); "O *dito* se fará veredicto"[9]. A aldeia torna-se espaço profético. Enquanto não chega esse tempo, o sono final do escritor (com o qual terminam o livro e o filme) marca o compasso de espera da semente engendrada.

Por fim, Eduardo Prado Coelho demonstra-nos, pelo seu lado, como o modo de contar em *O Delfim* é "*um modo de decifrar*, o que significa que tudo tende a aparecer como *cifra* de outra coisa"[10]. A escrita de Cardoso Pires não nos diz nunca que os eventos se passam exatamente assim. A partilha da lagoa parece marcar uma rutura com a História, como afirmava Lúcia Lepecki, numa visão desmistificadora e confiante da História a que contrapõe uma escrita mitificadora e cética. No livro tudo se explica, mas cada efeito de desmistificação engendra uma nova mitificação, porque persiste o enigma. Enquanto se institui o mistério, outro movimento o dissipa, não de forma sequencial mas labiríntica.

Cada novo texto sobre *O Delfim* é mais um dos círculos que se opõem a uma conceção linear da História, para se aproximar cada vez mais da opacidade da literatura num jogo de condensação e alquimia.

## 2. *O Delfim*: o filme de Fernando Lopes[11]

Cardoso Pires, mais do que utilizar neste romance variadíssimos processos cinematográficos, dá-nos a ver através de um olhar uma história que se projeta no ecrã mental do leitor. Como passar para o cinema um romance desta complexidade? Como mostrar as ambiguidades, os vários níveis da história, a temporalidade labiríntica? José Cardoso Pires é o primeiro a fazer uma adaptação cinematográfica na qual substitui o narrador-escritor por um cineasta a

[9] Maria Lúcia Lepecki, *op. cit.*, p. 90.

[10] Eduardo Prado Coelho, "Cardoso Pires: o círculo dos círculos", *A Noite do Mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 86.

[11] Fernando Lopes, 1935-2012, é considerado um dos pioneiros do Cinema Novo português. Autor de mais de trinta filmes, muitos deles de carácter documental. Longas-metragens: *Belarmino* (1964), *Uma Abelha na Chuva* (1971), *Nós Por Cá Todos Bem* (1976), *Crónica dos Bons Malandros* (1984), *Matar Saudades* (1988), *O Fio do Horizonte* (1993), *O Delfim* (2002), *Lá Fora* (2004) e *98 Octanas* (2006). Para um melhor conhecimento da obra do realizador, veja-se o documentário de João Lopes, *Fernando Lopes, Provavelmente*, Lisboa, Midas Filmes, 2008.

realizar o seu filme. Esta versão nunca foi levada à tela. Carlos Saura terá sido também tentado, assim como José Fonseca e Costa e Luís Galvão Teles. Fernando Lopes faz duas adaptações que abandona face à dificuldade, até encomendar a Vasco Pulido Valente, pedindo-lhe para escrever o argumento reduzindo-o "ao osso"[12], como o realizador já havia feito anteriormente com a adaptação de *Uma Abelha na Chuva*.

Vasco Pulido Valente corta e recorta o livro, arranca páginas, faz colagens, (utiliza para o efeito vinte exemplares do romance), de modo a torná-lo percetível. Engendra, assim, um elevado nível de tensão entre o par principal, indiciando os conflitos sociais, fazendo o retrato de um Palma Bravo que se vai tornar num fantasma; dá maior relevo à personagem de Maria das Mercês, sem apagar a figura do narrador-escritor, criando ambientes, de modo a dar a ler, a ver, uma época em desagregação. O desafio é enorme, mas Fernando Lopes, graças a uma equipa magistral, além de Vasco Pulido Valente, Fernando Serra na imagem, Philippe Morel e Gérard Rousseau no som, Jacques Witta na montagem, e às fabulosas interpretações de Rogério Samora (Tomás) e de Alexandra Lencastre (Maria das Mercês) no desempenho do par principal, assim como as participações de Isabel Ruth (Aninhas), Márcia Breia (Dona da pensão), Laura Soveral (Camponesa)[13], obtém aquilo que designa por "um filme abençoado"[14].

Utilizando uma poética de condensação e contenção (talvez para conter a sua "carga explosiva", expressão de Carlos de Oliveira[15], primeiro leitor do manuscrito de *O Delfim*), de grande rigor, sem a mínima cedência à facilidade, Fernando Lopes, a partir do argumento de Pulido Valente, constrói uma obra com um certo grau de autonomia sendo no entanto fidelíssima ao romance de Cardoso Pires, pois toda a carga simbólica passa para a tela através do trabalho apurado das imagens, dos sons, da montagem, da direção de atores, das escolhas operadas, dos elementos acrescentados à história.

O filme obtido a partir do livro de Cardoso Pires está repleto de alusões cinematográficas, a filmes como *A Caça* de Manoel de Oliveira ou a *Aurora* de

---

[12] Ver o dossier dedicado a "*O Delfim*, de Fernando Lopes", *JL-Jornal de letras, artes e ideias*, n.° 822, Lisboa, 3/4/2002, pp. 14-19.

[13] Saliente-se também a colaboração de Maria João Seixas e de Maria José Branco (direção artística). Participam ainda os atores Rui Morisson (Caçador), Milton Lopes (Domingos), Miguel Guilherme (Padre novo), Rita Loureiro (Mulher jovem), José Pinto (Cauteleiro), Alexandre de Sousa (Regedor) e Paula Guedes (Virgínia). Música de Marcos Portugal (1762-1830), violoncelista Álvaro Garcia Zuñiga. Produção de Paulo Branco, co-produção de Madragoa Filmes, Gemini Filmes e RTP-Radiotelevisão Portuguesa, Lisboa, 2002. O filme obteve nomeações para o Festival de Montréal (2002) e o Festival Internacional de Cinema de Vancouver (2003).

[14] *In* "Estreia. Reportagem RTP 'Sociedade das Belas Artes', de João Macdonald", Extras da edição DVD, de *O Delfim.*

[15] Carlos de Oliveira, "Micropaisagem", *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1979, p. 205.

Murnau quando nos dá a ver a lagoa; ao *Castelo do Dragão* de Mankiewicz pela separação entre senhores e servos e a um mundo em desagregação; a *Rebecca* de Hitchcock ao estabelecer um paralelo inevitável entre as criadas, uma ao serviço da defunta esposa, a outra, Aninhas, sinistra, olhos e ouvidos do Delfim, espiando Mercês a cada gesto, ou a *Gata em Telhado de Zinco Quente* de Richard Brooks, no tratamento do desejo não realizado; a realizadores como Fritz Lang no emparedamento em que vivem as personagens, a Visconti ou a Bertolucci através do tom decadência de uma classe.

Mais explicitamente, Fernando Lopes quis fazer *raccords* visuais (sobretudo ao nível da natureza) e musicais, com *Uma Abelha na Chuva*, filmado trinta e um anos antes, para homenagear o romance e o seu autor. O realizador refere-se a este propósito, nas várias entrevistas que concedeu[16], ao desejo de querer "fazer rimas" com o universo de Carlos de Oliveira. Os espaços, quer a Gândara, quer a Gafeira, são ambos paisagens literárias; as imagens iniciais da lagoa "rimam" com as imagens das rendas e das dunas desoladas da Gândara; Maria das Mercês, embora ame Tomás, é abandonada por este, vive uma grande frustração sexual, como Maria dos Prazeres, que odeia o marido que a deseja e se sente atraída pelo cocheiro. A cena na qual Maria das Mercês, depois de chegar da missa, retira o véu diante do espelho e que antecede o ato de masturbação, corresponde exatamente ao momento em que Maria dos Prazeres na desolação do seu quarto (situado por cima das cavalariças onde se encontra o cocheiro Jacinto) retira a mantilha também diante do espelho – duas mulheres vítimas de um sistema económico e social, mergulhadas na sua grande frustração de desejo reprimido. Mas os *raccords* não se ficam por aqui. Em *O Delfim*, na cena da consoada de Natal, oferecida por Tomás a alguns camponeses silenciosos, as palavras de agradecimento à caridade dos senhores, em que se anunciam outros tempos, são proferidas por Laura Soveral, a atriz que desempenha o papel de Maria dos Prazeres em *Uma Abelha na Chuva* ou a presença de Paula Guedes (a prostituta, Virgínia), filha de João Guedes, o ator que deu corpo a Álvaro Silvestre. Ainda que não surja no filme de Fernando Lopes a personagem Dr. Neto do romance de Carlos de Oliveira, o médico que analisa as personagens desfiguradas e minadas pelo fel, ou que as configura como abelhas arrastadas na voracidade torrencial e apocalíptica da chuva, pode corresponder ao narrador-escritor no filme de Lopes, considerado como um entomologista que olha e disseca o mundo da Gafeira como se fosse feito de insetos. Se as personagens de *Uma Abelha na Chuva* são bastante abstratas, imóveis e paralisadas como quadros visuais, em *O Delfim* ganham consistência interior através dos conflitos e dramas aflorados, sendo mais "carne" do que "osso", de certa forma são mais humanizadas, pelo que parecem deixar transparecer uma certa empatia da parte do olhar do cineasta.

[16] Veja-se a título de exemplo as entrevistas dadas a Nuno Pacheco "Fernando Lopes. O fantasma lusitano", *Y*, 19/4/2008, pp. 17-19 e a Rodrigues da Silva "O passado e o presente", *JL-Jornal de letras, artes e ideias*, *art. cit*, pp. 14-15.

Como em *Abelha na Chuva*, não só se fazem cortes, como também se acrescentam certas cenas que evidenciam o grande trabalho sobre a época e o conhecimento da matéria do romance: as palavras de agradecimento da Camponesa pela consoada onde se indicia, perante a perplexidade e depois a total indiferença de Palma Bravo, que outros tempos estão para chegar; a conversa telefónica de Mercês com a sua amiga, de modo a destacar no filme o estatuto da mulher, completamente submissa ao marido; a confissão de Mercês ao Padre Novo mostrando o seu grande sofrimento por não poder gerar filhos; a mulher caçadora que, no romance, é apresentada como uma Amazonas, e no filme surge como uma aparição, ou miragem, de forte carga poética, quando no final atravessa o largo como uma figura alada (fazendo contraponto a Mercês); a invetiva do Velho Cauteleiro, a cair de bêbado, no final da festa da aldeia, sobrepondo a sua voz ao estrelejar dos foguetes, após o desaparecimento do Engenheiro, na qual vai dizer tudo o que pensa, vingando assim o povo da Gafeira de todos os vexames e submissões sofridos e acumulados por gerações sucessivas dos senhores da lagoa (ele torna-se a *vox populi* à maneira do coro grego, anunciando as vinganças); nas imagens do largo que antecedem o final do filme onde se vê a lagartixa na sua imobilidade quase se confundindo com a pedra, mas que será imediatamente contraposta a imagens de dezenas de patos e outras aves que voam ocupando todo o ecrã (simbolicamente a lagartixa representa no seu êxtase contemplativo a alma que procura humildemente a luz em contraste com o voo dos pássaros, movidos pela liberdade); as últimas palavras do narrador-escritor no romance: "Pensa no amanhã e espera. Espera. Espera o sono. O sono. Sono…"[17] são no filme seguidas de um desfecho que se projeta para um tempo que se pretende não se adiar por muito mais tempo: "Que a noite caia!", palavras que fecham o filme.

Falávamos no início de romances da literatura portuguesa que tematizam ou encenam o fim. O filme de Fernando Lopes coloca sobretudo a tónica nesse ponto. O Infante surge como um animal ferido (com uma cicatriz inventada no filme), senhor da natureza mas que será por sua vez aniquilado, simultaneamente monstruoso e frágil por saber que não haverá delfim depois dele e que o fim se aproxima, é uma morte anunciada. Palma Bravo fecha-se na sua casa da lagoa, é um puro anacronismo, nada o liga ao exterior, além dos bares de Lisboa para onde se desloca no seu Jaguar fálico. Mesmo a televisão lhe é insuportável (o realizador insinuou nela uma parada de militares a partirem para o ultramar). Quando encontra o corpo morto da sua mulher, vemo-lo caminhar veementemente e desaparecer numa curva do caminho que ladeia a lagoa, ele sabe, e nós sabemos, que estamos perante uma saída de cena.

A descrição da lagoa, apesar da sua omnipresença no espaço, é apenas feita no décimo quinto capítulo, enquanto no filme lhe serve de abertura sublinhada pela música de Marcos Portugal. O realizador utiliza um processo que lhe é próprio desde *Uma Abelha na Chuva* para marcar a presença da lagoa, sem a

[17] *O Delfim*, *op. cit.*, p. 200.

filmar, operando um desajustamento entre a imagem e o som. Desta forma há sempre um barulho de fundo, rumor de vegetação, coaxar de rãs, latidos de cães, esvoaçar de aves que ligam todo o espaço à lagoa. Adivinha-se-lhe a neblina que quase se pode tocar, o murmúrio das águas. O tiroteio aos patos, fora de campo, pode metaforizar também no romance e no filme as guerras coloniais.

Quer o romance, quer o filme convidam o leitor-espetador a entrar nesta noite escura para fazer o seu próprio percurso de reconstituição de um tempo que integra a nossa memória coletiva. Hoje *O Delfim* de Cardoso Pires está acrescentado com o notável contributo da obra de Fernando Lopes. O cineasta – caçador de imagens graças a um "divino acerto", na feliz expressão de Maria João Avillez[18] – encena e dá a ver as relações de poder, o desejo e a perdição. Cada um deles à sua maneira nos propõe uma visão, um "andamento", para a compreensão do nosso tempo, saído desses anos tumulares, ao mesmo tempo que nos arrasta para uma indagação e inquietação sobre o mundo de hoje. Se o romance de Cardoso Pires é já um clássico, o filme de Fernando Lopes entra também no desacerto das obras que se diz não poderem ser adaptadas ao cinema, prolongando e adensando o mistério que alimenta a criação, a própria vida:

> Cada novo texto sobre *O Delfim* é mais um círculo numa espiral de linhas que apenas nos dão, no dizer de Conrad "a imagem do cais cósmico". Estamos muito longe de uma versão linear da história. Mas estamos mais perto (…) do coração das trevas – isto é, da literatura. Ou, se preferirem, da lagoa de *O Delfim*[19].

## Referências Bibliográficas e Filmográficas

Amaral, Bruno Vieira, *Integrado Marginal: Biografia de José Cardoso Pires*, Lisboa, Contraponto, 2021.

Brandão, Raul, *Húmus*, Lisboa, Vega, 1986.

Coelho, Eduardo Prado, "Cardoso Pires: o círculo dos círculos", *A Noite do Mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 83-94.

Lepecki, Maria Lúcia, *Ideologia e Imaginário: Ensaio sobre José Cardoso Pires*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.

Lopes, Fernando (dir.), *O Delfim*, Lisboa, Madragoa Filmes, 2002, 83 mins.

Lopes, Fernando (dir.), *Uma Abelha na Chuva*, Lisboa, Madragoa Filmes, 2002, 75 mins.

Lopes, João (dir.), *Fernando Lopes, Provavelmente*, Lisboa, Midas Filmes, 2008, 94 mins.

---

[18] *In* "Estreia. Conversa Afiada", entrevista do realizador a Maria João Avillez. "Extras" da edição DVD, de *O Delfim.*

[19] Eduardo Prado Coelho, *op. cit.*, pp. 93-94.

Lopes, Óscar, "Os tempos e as vozes na obra de Cardoso Pires", *Cifras do Tempo*, Lisboa, Caminho, 1990, pp. 287-307.

Morão, Paula, "José Cardoso Pires: o retrato em 'modo José", *O Secreto e o Real. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011, pp. 159-176.

Mozos, Manuel, *José Cardoso Pires: Diário de Bordo*, Lisboa, Midas Filmes, Col. "Escritores Portugueses", 1998, 52 mins.

Oliveira, Carlos, "Micropaisagem", *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1979, pp. 203-207.

Oliveira, Carlos, *Finisterra. Paisagem e povoamento*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1978.

Pacheco, Nuno, "Fernando Lopes. O fantasma lusitano", *Y*, Lisboa, 19/4/2008, pp. 17-19.

Pires, José Cardoso, *O Delfim*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1976.

Pires, José Cardoso, "Visita à Oficina. O Texto e o Pre-Texto. Memória Descritiva I", *in E Agora José ?*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, pp. 137-195.

Silva, Rodrigues da, "O passado e o presente", dossier sobre *O Delfim*, de Fernando Lopes", *JL-Jornal de letras, artes e ideias*, n.° 822, Lisboa, 3/4/2002, pp. 14-17.

# UM VIDRO ESCURO
# APONTAMENTOS SOBRE A PALAVRA, A MEMÓRIA E O SONHO NA POESIA DE GASTÃO CRUZ

José Manuel de Vasconcelos

A alcova vaga é um vidro escuro
através do qual,
consciente dele, vejo essa paisagem
Fernando Pessoa

Cucchiaio nel sonno, il corpo
raccoglie la notte.
Si alzano sciami
sepolti nel petto, stendono
ali.
Franca Mancinelli

Toda a obra poética, crítica e ensaística de Gastão Cruz é atravessada pela ideia de que a poesia tem apenas a realidade que a linguagem lhe confere; ou seja, a prática poética ao ocupar-se do mundo, fá-lo de maneira própria, autónoma, singular e irredutível, não procurando espelhar directamente o que quer que seja, embora, naturalmente, haja sempre graus de referencialidade nos poemas. Não se trata porém de qualquer fuga ao real, como apressadamente por vezes se pensou, e sim de afirmar esse real *na* linguagem, "erguer um mundo verdadeiramente original, ou seja, uma linguagem forte que a esse mundo possa dar forma"[1], tendo sempre presente que a realidade nos atraiçoa. A afirmação da materialidade da linguagem poética, a contenção expressiva e a condensação formal que visavam a demarcação da torrencialidade discursiva com que certa poesia julgava "capturar" a realidade, são aspectos presentes logo em *A Morte Percutiva*, a *plaquette* com que se estreou na publicação

[1] Gastão Cruz, "O Sentido da Unidade", posfácio à 2.ª edição de *Pátria Soberana seguido de Nova Ficção*, de António Ramos Rosa, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2001, p. 46.

colectiva *Poesia 61*, um primeiro assomo dessa concepção[2] que, de forma mais activa, agudamente consubstanciou a consciência crítica da sua geração e haveria de manifestar-se em diversos ensaios, artigos, recensões, que reuniu em livro e, sobretudo, no exercício da criação poética[3]. Mas em Gastão Cruz, essa atenção à linguagem, que constitui o cerne da poesia, jamais afasta a realidade como ponto de partida; só que, para o poeta, que várias vezes qualificou o seu trabalho como realista, o conceito de real é, de certo modo, um espaço ilimitado, sem fronteiras nítidas, ou seja, tudo aquilo a que os sentidos e a consciência chegam, levantando a nuvem das palavras, mas sempre com atenção aos seus limites, ao seu poder enquanto meio de expressão, como resulta, por exemplo, do poema "Rocha", que evoca em mim a conhecida fotografia de Gérard Castello-Lopes, também ela uma versão visual pessoalíssima, que mais parece uma imagem onírica do que uma fotografia: "Talvez possa dizer que ela mergulha/ ou se levanta tendo em torno a espuma que brilha (que outro verbo poderia/ designar o real tal como o vejo?)"[4].

A poesia é um campo de ecos, um amplo espaço de reflexão ou, mais propriamente, de refracção, pois as palavras reverberam na distorção subjectiva de quem as usa, como que a tomar o pulso da realidade no tempo, já que realidade e tempo se confundem: "Na poesia procuro uma casa onde o eco/ existe sem o grito que todavia o gera"[5]. Grito e eco constituem assim o binómio conceptual com o qual Gastão Cruz expressa a referencialidade da poesia, referencialidade que, como disse, tem graus variáveis, assumindo nisso a memória pessoal, sobretudo nos livros publicados a partir de 2000, um papel preponderante, como sucede, de modo muito evidente, na segunda secção do livro *Rua de Portugal*, de 2002, em que a descrição evocativa do passado algarvio apresenta contornos mais nítidos, trabalhada por uma nostalgia calma mas intensa. Nessa mesma secção, porém, quando se passa dos lugares matriciais para outros que correspondem a fases diferentes na vida pessoal, como no poema "Nevoeiro em Lisboa", o tom altera-se, e o próprio título do poema disso é sinal, tornando a visão anterior, nítida e luminosa, mais translúcida, embora cheia de uma suavidade pouco vulgar na poesia de Gastão Cruz, e o sonho reaparece, como

[2] Esta preocupação manteve-se ao longo de todo o percurso criativo de Gastão Cruz. No seu mais recente livro, *Existência*, refere-se ao título *Teoria da Fala* (1972) como tendo "o intuito de atenuar o que (…) parecia ser algum peso romântico do texto".

[3] A menção a uma poesia que se vinha demarcando do retoricamente excessivo, do "melismático", sobrecarregada de artifícios formais, aparece em momentos mais recuados, por exemplo em José Régio (que, como é sabido, não era um poeta particularmente apreciado pelos jovens da *Poesia 61*), quando refere, no prefácio à segunda edição de *Biografia* (1939), "Aquele pendor epigramático, anti-declamatório de grande parte da poesia contemporânea".

[4] *Rua de Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 45.

[5] *Op. cit*, p. 27.

ponte habitual entre "a irrealidade/ extinta e o nevoeiro/ de Lisboa"[6], no santuário reduzido "do quarto (como câmara) escuro"[7], cercado pela névoa.

Embora vasta e de temática muito variada, a poesia de Gastão Cruz apresenta uma enorme coerência, não só pelos recursos formais e construtivos que utiliza, mas também pelos principais temas que a percorrem, desde os livros de juventude a *Existência*, último publicado até à data. Há nela, desde o primeiro poema, uma espessura idêntica, uma música quebrada que obriga a uma leitura atentíssima, a releituras sucessivas e, sobretudo, à procura de pistas que permitam aceder e conviver com o poema. Pressupõe-se um leitor activo que saiba entrar nas palavras, certamente não sem um esforço inteligente, tal como aconteceu ao poeta, que se debateu com a sua escolha no momento da escrita. Para além do peso do sentido e da sonoridade visual das palavras, o ritmo dos poemas, a sua configuração no espaço da página e sobretudo a sintaxe fracturada, com encadeamentos que são, no fundo, "abanões" na leitura, a adjectivação sóbria e essencial a juntar à anástrofe, à ausência ou escassez de pontuação, dão-lhes uma peculiaridade que, se em parte se encontrava já nos desígnios da *Poesia 61*, foi muito além nas práticas futuras dos poetas que integraram essa publicação, de forma talvez mais visível em Gastão Cruz, Fiama Hasse Pais Brandão e Luiza Neto Jorge. Gastão Cruz é bem um poeta da música, não só no sentido em que referências musicais se encontram disseminadas nos seus livros, dando testemunho de preferências (de que teremos de destacar Fauré e o seu famoso *Requiem*, Ravel e o concerto em sol maior, ou Schumann, aos quais dedica admiráveis poemas), mas, sobretudo porque na sua escrita, com vários focos que pulsam igualmente na leitura, se inscreve uma espécie de baixo contínuo que dá enorme unidade rítmica a esta obra, composta já por cerca de duas dezenas de livros. Além disso, realça-se o aspecto percuciente do som, enquanto factor de excitação, comparável ao do sol, que "fazia/ acreditar no corpo"[8] e assume-se plenamente que a poesia é sobretudo uma "música do sentido, inseparável de uma música do som"[9].

O gosto por uma expressão concentrada, sem desperdícios vocabulares e exageros retóricos, com uso discreto e oportuno da elipse, manifestam uma essencialidade, patente até na maioria dos títulos dos livros que constituem esta obra poética, que raramente vão além de uma palavra, sobretudo a partir de *O Pianista*, mas também na extensão dos poemas, que não ocupam em geral mais de uma página. Estas características aproximam a poesia de Gastão Cruz de poetas como Camilo Pessanha, Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner, Carlos de Oliveira, Luiza Neto Jorge, e Fiama Hasse Pais Brandão, que constituem boa parte da sua família poética e que, não por acaso, escolheu,

[6] *Idem*, p. 41.

[7] *Idem*, *ibidem*.

[8] *A Moeda do Tempo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 44.

[9] *A Vida da Poesia: Textos críticos reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, p. 32.

entre outros[10], para figurarem na antologia que organizou em 2004, intitulada *Quinze Poetas Portugueses do Século XX*, obra fundamental para o acesso e compreensão do essencial da poesia portuguesa desse século, mas também da do antologiador.

Há na escrita de todos os poetas palavras recorrentes, cujo sentido terá de ser determinado, tanto quanto for possível fazê-lo, através dos seus contextos. Assim, palavras como *morte*, *sono*, *carne*, *corpo*, *luz*, *dor*, *amor*, *pele*, *verão*, *sol*, *mar*, *água*, *vento*, *sangue*, *fogo*, *tempo*, etc., estão presentes desde os primeiros livros de Gastão Cruz, mantendo-se ao longo da sua vasta obra. A palavra *sonho*, porém, embora utilizada esporadicamente em livros anteriores[11], só a partir de *Rua de Portugal* (2002) se torna mais assídua na escrita do poeta, facto cuja amplitude, natureza e significado merecem atenção, em ordem a melhor se compreender o trabalho recente do poeta que, sobretudo a partir de *Crateras*, se tornou mais dúctil e evocativo.

Em *Órgão de Luzes*, a breve *plaquette* publicada em 1981 na já mítica colecção "Subterrâneo Três" da editora & etc, cujo título foi de novo usado no volume no qual reuniu pela terceira vez a sua poesia, Gastão Cruz volta a usar a palavra no poema "O caos do sonho", continuando a aparecer em alguns dos poemas seguintes desse livro: "Nocturno", "O céu do dia" e "O sonho". Ou seja, apenas no seu décimo primeiro livro a palavra surge com mais insistência, com um significado que se aproxima das ideias de desordem, obscurecimento, indefinição e indecisão, isto é, sentidos que não se afastam da ideia de sonho mais comum, enquanto actividade onírica geralmente nocturna, tendo como suporte o sono, e consistindo num aparecimento de imagens distorcidas da realidade, dada pela percepção vígil.

Em *O Pianista*, o livro seguinte se não considerarmos os textos de "Referentes", secção inédita de *Órgão de Luzes* (poesia reunida, 1990), voltamos a encontrar a palavra, nos poemas do conjunto "Tempestade do Tempo", ainda ligada à noite como momento propício ao sonho, mas também metáfora da morte, fazendo ressurgir alguém já desaparecido: "No féretro da noite ouço o cantor/ que do profundo sonho a voz levanta"[12], ressaltando ainda o trabalho lento e paciente do sonho na urdidura enigmaticamente segregada pela noite: "A aranha dos sonhos da manhã/ arrasta as patas sobre o céu do quarto"[13], a ponto de num outro poema se explicitarem os papéis da expressão *teia de ara-*

[10] Que, embora poetas de versos geralmente mais longos, nada têm de excessivo, conhecendo bem a importância da justeza das palavras e rejeitando qualquer tipo de desperdício, como sucede com Ruy Belo, Jorge de Sena, Vitorino Nemésio, Fernando Pessoa, Herberto Helder, etc.

[11] Surge pela primeira vez no primeiro poema de "Primavera", de *A Doença* (1963), terceiro livro de Gastão (se contarmos com a *plaquette* da *Poesia 61*): "Este ano conheci a primavera/ com seu cheiro de sonho e/ sangue (…)", voltando a aparecer no segundo poema.

[12] *O Pianista, Órgão de Luzes: Poesia Reunida*, Lisboa, IN-CM, 1990, p. 186.

[13] *Op. cit.*, p. 187.

*nha*: "O sono é uma teia o/ sonho aranha O sono é/ o sonho/ a aranha é a teia"[14]. Ainda na mesma sequência poética se estabelece uma relação de aproximação ou de interpenetração reflexiva entre o sonho, a escrita e "o líquido lugar da realidade"[15], como lhe chama o poeta, enquanto conservador de imagens e, num outro poema, escreve: "Ondas da água imaginária/ molham-te o sonho"[16].

Sonhar parece confundir-se no espaço poético de Gastão Cruz com a própria escrita da poesia e, mais genericamente, com outras actividades artísticas, desde aquelas que mais directamente lidam com imagens de predominância visual (o cinema, a pintura), até à própria música (cuja importância na poesia de Gastão Cruz já referi), no que toca à imagem acústica, desencadeadora de imagens de outro tipo: "O gesto do pianista é o do poeta salvando da morte as imagens que o tempo arrasta"[17].

Se a escrita poética e, de um modo geral, a criação artística são acumuladores de imagens suportadas por formas próprias, o sonho enquanto trabalho da mente, involuntário e inconsciente, pode ter um extraordinário papel propulsor dessas imagens, canalizando-as para os atalhos da criação poética. Comporta-se, no fundo, como domador da morte, envolvendo-a numa paisagem transfiguradora que a amortece e a torna mais familiar. É assim que no poema "Rainha da Noite" se realça a impossibilidade de a morte morrer: "Mas a noite da morte é que não abre/ as veias dando o sangue a outro dia"[18], substituindo-se o sonho de imortalidade pessoal ("De que serve sonhar que não acabe/alguma tarde como o dia a vida"[19]) pela certeza da permanência da morte, enquanto dado ontológico, na medida em que se revela o garante da continuidade do ser.

Alguns poemas de Gastão Cruz fazem pressupor que só podemos aceder à realidade como ficção, no que retoma o tópico da vida enquanto sonho (Platão, Calderón de la Barca, Shakespeare), ideia patente também na excelente versão do poema "On Death", de Keats, que incorporou no livro *As Leis do Caos*, e de que destaco os versos: "Pode a morte ser sono quando é um sonho a vida/ e as horas felizes passam como fantasmas?"[20]. A conservação das imagens ou mesmo a sua criação nunca, evidentemente, se faz *ex nihilo*, seja na criação artística, seja na actividade a que chamamos sonhar; só que essa matéria-prima é já algo deformado, filtrado pelas nossas capacidades cognoscitivas, sombra que deixa sempre a realidade à distância, ficando claro que o passado "É um presente falso"[21]. E aqui a palavra "presente", no duplo sentido que encerra,

---

[14] *Idem*, p. 188.

[15] *Referentes, Órgão de Luzes*, *op. cit.*, p. 170.

[16] *Op. cit.*, p. 188.

[17] *As Leis do Caos*, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 27.

[18] *Op. cit.*, p. 23.

[19] *Idem*, p. 23.

[20] *Idem*, p. 54.

[21] *Idem*, p. 29.

fala-nos sempre da arte e do sonho, enquanto viagens que só podem consistir em revisitações. A este respeito, o breve livrinho significativamente intitulado *As Leis do Caos* (e o caos é sempre qualquer coisa da ordem do poético) constitui, juntamente com os preciosos ensaios de *A Vida da Poesia*, importante indicador para o acesso à obra do poeta de *Doença* (outra palavra-chave, reveladora de que o corpo são ignora a poesia, e que não é possível fora da entropia, e mesmo da decomposição, seja ela pessoal ou social, possuir o "sentido violento da forma"[22]), para o qual a poesia surge como estabilização, embora enganadora mas inevitável, procurando "o ponto fugaz em que se interseccionam a poesia e a vida"[23]. Ser baço é pois o traço fundamental da realidade, e a poesia é, tal como a vida em geral, algo votado ao fracasso, mas a que não é possível fugir, ainda que quiséssemos. Voltamos assim à ideia de que o mundo não é propriamente objecto da poesia, objecto da poesia são apenas as palavras, ou a realidade das palavras. Michel Deguy, que tem vindo a reflectir desde há muito sobre a natureza da palavra poética, di-lo de um modo impecável:

> Le mot et la chose ne sont pas, en poème de la poésie, aussi separés: ne font pas deux à ce point-là, parce qu'ils ne sont pas deux. Le mot de la chose, la chose du mot, le toujours recherché, font un par le poème, une seule et même *chose*[24].

Dado o papel transfigurador que o sonho tem na apreensão da realidade, a similitude com a escrita poética parece-me evidente. E não o digo no sentido proclamado pelo surrealismo. Esta aproximação tem sobretudo a ver com o modo *distante* como a poesia de Gastão Cruz se ocupa da realidade, mostrando que é necessário estar longe das coisas para as *ver*, como se a realidade estivesse sempre mediada por um pano de cena translúcido ou, dito de modo mais preciso, ser necessário a poesia estar atenta "à substância indecisa do dia"[25], dar às palavras a consistência plástica do sonho, acolher a surpresa da sua aparição no movimento do poema, para melhor a captar. Talvez essa seja a característica da poesia do autor de *Escarpas* que mais a aproxima da de Herberto Helder, poeta que Gastão Cruz tem entre os melhores da poesia portuguesa contemporânea, mas com o qual não me parece ter muitas afinidades. Esta espécie de desfocagem que a poesia é em relação à realidade apreendida de forma comum aproxima-a do trabalho do sonho e da imaginação, isto é, da criação de imagens com que sustentamos o pensamento no tempo, que é o grande demiurgo, o que nos faz "morrer talvez sem morte"[26].

---

[22] *Idem*, p. 50.

[23] *Idem*, p. 35.

[24] Michel Deguy, *La pietà Baudelaire*, Paris, Éditions Belin, 2012, p. 111.

[25] *Existência*, Porto, Assírio & Alvim, 2017, p. 11.

[26] *Op. cit*., p. 14.

"Estou deitado num tempo muito extenso/ entre a luz e o escuro, estou perdido/ entre o imaginado e a verdade/ de um mundo sem imagens"[27], lemos no poema "Golpe", da secção intitulada precisamente "Sonhos e outras realidades". O aparecimento do sonho na poesia de Gastão Cruz, particularmente na publicada já no século XXI, vem acentuando a meditação sobre o tempo e a morte, ganhando o passado pessoal uma importância decisiva em cada livro, sendo a infância e a juventude algarvia um núcleo de onde irradiam reflexões de enorme intensidade, criando-se assim, nas imagens que a memória evoca e o trabalho poético refaz, uma paisagem própria, uma *região* poética, na qual a ria de Faro e a cidade velha são o centro geográfico e mental de onde tudo partiu e aonde tudo parece regressar, aquele em que predominantemente se tem vindo a concentrar a energia poética responsável pelo trabalho na linguagem, que revivifica o passado: "Faltarás algum dia nos meus versos/ isto é, na minha vida ou ficarás/ nos versos só, atravessando um tempo/ que não será futuro como agora"[28]. Estas alusões nada têm de "cor local" e nem sequer surgem à leitura como um trabalho de fixação ou de descrição realista (embora um impulso descritivo seja cada vez mais visível nos livros referidos), antes constituem a materialização de uma melancolia que, na sua sobriedade, engendra imagens moventes, um *locus poeticus* em que o pensamento abstractamente frequenta o "Presente do Passado", título da primeira secção do livro *Repercussão* (2004), bem revelador da batida do tempo e do refluxo lento do pensamento que o encara, dando-lhe a vida possível das imagens. A ria, as praias, o mar, alguns locais da cidade, revestem-se assim de um halo mítico, de uma quase sacralidade fundadora. A luz do Verão que se julgava definitiva era apenas a da "infância perdida sobre o mar"[29], mas a sua pulsão primordial repercute-se na duração de uma vida, confunde-se com a visão limpa de escórias da origem, com o despertar do corpo e do desejo e, central na poesia de Gastão Cruz, como o é na de António Ramos Rosa ou na de Eugénio de Andrade, com a água e a luz e as figuras breves e indecifráveis, as "formas indistintas" que como fantasmas a povoam. Não se trata de um cenário, mas de uma imagem mental, permanente mas vaga, diluída, que o tempo trabalha e o poema refaz, hipostasiando na escrita os ecos soltos na memória: "Há um passado, como um poço, roldana e balde. Bate o balde na água várias vezes até entrar"[30], mas os sentidos não bastam ao sentido, e o tempo lança sobre a luz uma poeira que a escurece e, por vezes, "o balde que na casa/ cortava outrora a escuridão da água"[31], não consegue penetrá-la. É o próprio sentido do sentido que se questiona (o "escuro sentido/ do sentido"[32]) a que já António Ramos

[27] *Idem*, p. 17.

[28] *Rua de Portugal*, *op. cit.*, p. 22.

[29] *Idem*, p. 24.

[30] *Repercussão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 16.

[31] *Op. cit.*, p. 11.

[32] *A Moeda do Tempo*, *op. cit.*, p. 21.

Rosa, citado por Gastão Cruz[33], se referira, escrevendo que "O sentido não está em parte alguma". O sonho surge assim, cada vez mais, como a vida ainda possível num deserto de petrificação inexorável. A sua aparição é como que a lenta e árdua respiração do movimento imparável: "Sonhos/ abalarão de vez em quando/ um mundo na aparência já parado"[34].

No sonho o tempo não existe; nele apenas encontramos sequências espaciais, um acontecer que não é mensurável, embora provoque ondas de repercussão na consciência e na memória (e usei propositadamente a palavra repercussão, pela importância que tem tido na obra de Gastão Cruz). Há no sonho um acontecer perturbador, um peso por vezes insuspeitado: "O sonho desarruma/ tudo, muda/ as formas do mundo altera a ordem dos/ assuntos"[35]. Para além disso, pela sua intensidade, sobrepõe-se à própria memória que o tempo pouco a pouco rarefaz, domesticando-a. O sonho é, assim, mais *percutivo*, provoca ondas de choque que a recordação perde na circularidade esbatida que o tempo lhe imprime: "fora do sonho é que nada é eterno, portanto aquela fúria, sendo curta, dura mais do que os anos que pareciam infinitos e já cabem agora na memória"[36]. Se o sonho passou a ocupar um papel propulsor e reflexivo na poesia mais recente do autor de *As Pedras Negras*, a insónia (essa forma atenuada de sonho) aparece também nos últimos livros, como um condutor do acesso àquilo que o estado de vigília aberta não permite: "Já o real absorve a irrealidade,/ porém que realidade é a da noite/ só vivida em palavras?"[37]. A insónia aproxima-se assim do estado criador que sustenta a poesia, ela é o átrio da deambulação mental que se organiza em versos, em frases, definindo as "colunas" que sustentam a casa onde o poeta se move "sem ao certo saber como é formada"[38]. Se os primeiros livros de Gastão Cruz constituem uma verdadeira poesia do corpo jovem, em que predomina "a cor da carne", "a brasa", a pele, "o coração preciso sobre as coxas/ destruídas na boca a pressão do amor/ nas mãos extensas/ a extensão da guerra unindo os corpos"[39], se aí a poesia parece feita ao rés das coisas, do desejo, dos momentos vividos em que o tempo ainda não se cindiu, daquilo a que chama "o jogo real dos dias"[40], nos livros publicados já no século actual, em que poesia em verso e em prosa andam a par, assumindo esta última, por vezes, um tom marcadamente reflexivo e mesmo ensaístico, a memória assume um papel fulcral, abrindo-se a uma meditação de "um tempo muito extenso/ entre a luz e o escuro", em que

[33] *A Vida da Poesia*, *op. cit.*, p. 22.

[34] *Rua de Portugal*, *op. cit.*, p. 23.

[35] *A Moeda do Tempo*, *op. cit.*, p. 17.

[36] *Idem*, p. 16.

[37] *Idem*, p. 18.

[38] *Idem*, p. 19.

[39] *A Doença, Órgão de Luzes*, *op. cit.*, p. 45.

[40] *A Moeda do Tempo*, *op. cit.*, p. 46.

a consciência de que a eternidade possível é apenas a que cabe na vida de cada um[41], sabendo que "sair do verão" é inevitável e que a própria dor que o tempo inflige não mora em local certo, já que o passado não passa de um presente enganador e o sonho, que se sobrepõe à vida vivida, é um insidioso agente do caos.

## Referências Bibliográficas

Cruz, Gastão, "O Sentido da Unidade", posfácio à 2.ª edição de *Pátria Soberana seguido de Nova Ficção*, de António Ramos Rosa, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2001.
Cruz, Gastão, *A Moeda do Tempo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.
Cruz, Gastão, *A Vida da Poesia: Textos críticos reunidos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.
Cruz, Gastão, *As Leis do Caos*, Lisboa, Assírio & Alvim.
Cruz, Gastão, *Existência*, Porto, Assírio & Alvim, 2017.
Cruz, Gastão, *Órgão de Luzes: Poesia Reunida*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
Cruz, Gastão, *Repercussão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
Cruz, Gastão, *Rua de Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
Deguy, Michel, *La pietà Baudelaire*, Paris, Éditions Belin, 2012.

[41] Num verso admirável de *A Moeda do Tempo*, lemos precisamente: "a minha eternidade é a minha vida".

# ENTRE MÚSICA E LITERATURA – AS VARIAÇÕES GOLDBERG, DE J. S. BACH, E A PALAVRA POÉTICA DE JORGE DE SENA

Luci Ruas*

*A Paula Morão*

A poesia é música feita com palavras.
Fernando Pessoa

Le sens de la musique, c'est la musique elle-même.
Mikel Dufrenne

Músico, só um: Bach.
Vergílio Ferreira

Não poderia ser outro o autor escolhido para este texto de homenagem, senão Jorge de Sena, por entender que não há tempo mais propício para lembrá-lo do que este tempo que ora vivemos. A poesia de Jorge de Sena fortalece-nos, levanta-nos o brio e nos faz meditar sobre a importância da arte, e da poesia em particular, num tempo em que se fortalecem movimentos de combate à cultura, à liberdade e aos direitos do homem.

Sena foi um homem em trânsito, quer pelo mundo das Letras, com sua incansável e prolífica prática escritural, quer pelo mundo dos homens: um homem em viagem de exílio, que fixou residência em São Paulo de 1959 a 1965, quando, avesso que era a ditaduras, decidiu partir para os Estados Unidos, vindo a ser Catedrático nos Departamentos de Espanhol e Português nas Universidades de Wisconsin-Madison e California-Santa Barbara. Lá ficou até à data de sua morte, em 4 de junho de 1978, muito embora a vontade de voltar ao seu país se tivesse fortalecido com a Revolução de abril de 1974. Nenhum

* Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

convite lhe chegou, porém. Ficou mesmo em terras do último exílio, onde já tinha consolidada a sua carreira, entre papéis, livros, alunos, no convívio com a família numerosa, entre desilusão e certa amargura, quem sabe conformado com a "medonha solidão intelectual da América?!".

Pois foi no Brasil, de onde se exilou mais uma vez, quando sobreveio o golpe de 1964, "ou a salvação do Brasil em 1.º de abril", que a ironia plena, aliada à indignação que o poeta não esconde, nem pretendeu esconder, permitiu que escrevesse "Os nocturnos merecem respeito ou a salvação do Brasil em 1.º de abril", de *Peregrinatio ad loca infecta*, em que se lê:

> Como podem chamar noite
> a isto?
> Há uma dignidade e uma nobreza
> das trevas
> Isto
> é outra coisa: a luz do dia
> lá fora (onde?),
> os sons e os cantos de alegria
> lá fora (onde?)
> o amor
> lá fora
> (onde?)
> e a vergonha
> lá fora
> (aqui).
> Como podem chamar noite
> a isto?[1]

A palavra "noturno" refere-se ao que é próprio da noite; ou ao que acontece ou ocorre durante a noite. É o que o dicionário nos oferece. Mas noturno também é o nome dado a uma composição musical, que a noite inspira ou evoca, a que Chopin emprestou intensidade dramática e maior complexidade e a quem Sena se referiu nesta forma poética:

> Uma arte de compor a música como quem escreve um poema,
> a força que se disfarça em languidez, um ar de inspiração
> ocultando a estrutura, uma melancolia harmónica por sobre
> a ironia melódica (ou o contrário), a magia dos ritmos
> usada para esconder o pensamento – e escondê-lo tanto,
> que ainda passa por burro de génio este homem que tinha o pensamento nos dedos,

[1] Jorge de Sena, *Poesia-III*, Lisboa, Edições 70, 1989, p. 66.

> e cuja audácia usava a máscara do sentimento ou das formas livres
> para criar-se a si mesmo. [...][2]

Ainda que o poema a que pertencem esses versos se pretendesse um "inventário"; ainda que o poeta afirme que o poema "não se liga a nenhuma particular execução de qualquer obra" de Chopin, ao contrário de muitos outros poemas de *Arte de Música*; ainda que, para Sena, o compositor romântico, de cujo romantismo o poeta desconfia, o autor dos Noturnos a que, numa ambiguidade evidente, se refere quando afirma que "Noturnos merecem respeito", é esse "inventário" muito mais que o arrolar de obras várias. Mesmo que o poeta critique o compositor. É o reconhecimento da partitura que brota dos dedos do compositor, à semelhança da escritura que brota dos dedos do poeta, composição em que melodia e harmonia se conjuram com ironia e melancolia, transfigurando tudo pela magia dos ritmos, o da melodia e o do poema. Seja o compositor, seja o poeta, entre eles se cria uma tal cumplicidade, que o pensamento acaba por revelar-se nos dedos de um e de outro. Audacioso compositor, mas não menos audacioso poeta, porque, ao criarem "formas livres", (re)criaram-se a si mesmos. Música não é poesia. Também poesia não é música, ainda que a musicalidade se desprenda do jogo verbal e mobilize os nossos sentidos. E todavia, guardada a irreversibilidade da primeira a outra condição que não seja a dela própria, é possível fazê-las dialogarem entre si. A música, em que "por sons se escreve que existimos"[3]. A poesia, essa magia da palavra com que, incessantemente, e sem sucesso, pretende-se dizer toda uma existência.

Por isso mesmo, porque "os noturnos merecem respeito", e porque a música é a síntese de uma vida, "algo que se ouviu/ num timbre momentâneo e sobreposto"[4], uma noite, como a de 1.º de abril de 1964[5], não pode ser chamada senão de "isto", coisa, denunciada em versos curtos e incisivos, metáfora para o que não pode ser senão o signo da vergonha que se abateria sobre nós por mais de vinte anos. É um poema que se insere no livro em que Jorge de Sena mais ferozmente ataca, com ironia não menos feroz, ao lançar mão do verso camoniano – "Esta é a ditosa pátria minha amada" – a imagem de uma pátria de que amargamente se queixa, ao dizer, em evidente denegação:

---

[2] Jorge de Sena, *Arte de Música*, Lisboa, Moraes, 1968, pp. 43-44.

[3] *Idem*, p. 49.

[4] *Idem, ibidem*.

[5] É bastante significativo que Jorge de Sena se refira ao golpe militar de 1964 como tendo ocorrido em 1.º de abril (e eu concordo com ele), quando deste lado do Atlântico se insiste em dizer que a "Revolução" aconteceu em 31 de março, insinuando nunca ter havido golpe, muito menos naquela data.

> [...] Não.
> Nem é ditosa, porque o não merece.
> Nem minha amada, porque é só madrasta.
> Nem pátria minha, porque eu não mereço
> a pouca sorte de ter nascido nela[6].

Tristeza e mágoa, é o que se lê no poema "A Portugal", inscrito nesse livro que abrange a relação do poeta com a pátria portuguesa, também considerada como um lugar de exílio. Não poderia ser diferente o seu olhar sobre o Brasil, que entrava na amarga noite de um período de exceção, que Sena não poderia aceitar e com que não poderia conviver, ele que combatia toda e qualquer forma de opressão. Daí que o poema ao 1.º de abril (entre nós, o dia da mentira) só poderia negar essa noite, que expurga "a luz do dia", "os sons e as canções de alegria", "o amor", para um "lá fora" a que se seguem sempre parênteses em que o desassossego do poeta e a sua angústia indagam (onde?). Só a vergonha se localiza – "(aqui.)", nessa noite alheia à "dignidade" e à "nobreza" das trevas. E o poema, que tem início com uma interrogação, encerra-se com a mesma interrogação, mas já ampliada pelas interrogações que a antecedem, para as quais não há resposta, a não ser o reconhecimento de que "isto" não pode ser mais que coisa e que indignifica a noite, a dos "nocturnos". Fosse Portugal (que, é evidente, lhe doía mais fundo), fosse o Brasil, eram espaços de convivência impossível.

Vergonha de ontem. Vergonha de hoje. Vergonha nossa, agravada pelo luto que se abateu sobre nós. Repito: foi no Brasil que Jorge de Sena produziu grande parte de sua imensa obra, múltipla em suas muitas formas de expressão. Mas aqui não pôde, ou não quis ficar. E exilou-se do exílio. Era um homem culto, como nos conta Cleonice Berardinelli, quando pela primeira vez o encontrou:

> Recebeu-nos com simpatia e tivemos a ocasião de conhecer um dos homens mais interessantes que nos foi dado encontrar – e recupero o sentido etimológico da palavra: "interessante" é o que interessa, o que desperta interesse, substantivo este que se origina dum verbo interessar (*inter esse*) = estar entre, estar presente, diferenciar-se –; dificilmente encontraremos outro adjetivo que melhor defina Jorge de Sena. Na verdade, quanto mais o ouvíamos falar, mais o sentíamos como aquele que, nos mais variados campos do conhecimento, está sempre entre, dentro, conhecedor e indagador; aquele que, em todos os momentos e situações, está presente e participante; aquele que, em meio aos outros, se diferencia por uma marcada personalidade, pela independência de posições, pelo desassombro de opinião; estávamos diante de um interlocutor de espantosa erudição, de um agudo senso crítico, por vezes bastante cáustico, mas não injusto[7].

---

[6] Jorge de Sena, *40 Anos de Servidão*, Lisboa, Moraes, 1982, p. 89.

[7] Cleonice Berardinelli, "Jorge de Sena, Meu Amigo", *Metamorfoses*, n.º 2, Rio de Janeiro, Cátedra Jorge de Sena – UFRJ/ Caminho, 2004, p. 17.

Diria, ainda, que conversaram muito sobre música, de que Jorge de Sena era bastante conhecedor. "Ambos tínhamos tido uma mesma ou semelhante preparação musical" – diz-nos[8]. Em Jorge de Sena, poeta excepcional que sempre foi, "algumas músicas de sua predileção [...] metamorfosearam-se em poemas dessa belíssima *Arte de Música* que se abre com "La cathédrale engloutie", de Debussy, que ele ouviu pela primeira vez no rádio. O que ele ouviu foi:

> uma série de acordes aquáticos, que os pedais faziam pensativos,
> mas cujas dissonâncias eram a imagem tremulante
> daquelas fendas ténues que na vida,
> na minha e na dos outros, ou havia ou faltavam

E o que se lhe revelou foi a própria poesia. Sobre este episódio, ocorrido em 1936, reflete Luís Adriano Carlos:

> Decerto precedida de muitos outros contactos musicais, esta experiência revestiu-se, contudo, de um carácter originário e singular. Longe de consistir na mera presença da obra de arte como coisa passivamente contemplada, tratou-se da eclosão fulgurante de uma consciência do fenómeno estético, que soltou as forças criadoras mais ou menos latentes no espírito obscuro do sujeito da percepção. [...] O poeta nunca se recompôs do assalto desta experiência estética, origem da sua poesia a vários títulos tão antiesteticista: aí estão as culminações poéticas da fértil fatalidade ao longo dos anos, em *Metamorfoses* e *Arte de Música*, experiências absolutas do mundo como expressão artística [...][9].

E todavia, que sabe a música da poesia da água, de "pedais" que tornam pensativos "acordes aquáticos" e fazem encontrar-se música e pensamento? E lá sabe que as dissonâncias metamorfoseiam-se em "imagem tremulante"? O poeta parece saber muito bem, ao dar ao andamento do seu poema esse movimento evocativo de uma liquidez que os ditongos crescentes acentuam e que se fazem significantes em palavras como: "série", "aquáticos", "dissonâncias", "tênues", que contrastam com as oclusivas e constritivas que sustentam a cadeia significante. Bem sabem os estudiosos que o sentido da música encerra-se nela mesma. Depois, tudo é silêncio. Mas o silêncio não se encerra em si mesmo. Ele é o estado primeiro, "em que sentido e sujeito se movem largamente" – diz-nos Eni Orlandi. O silêncio, esse produtor de sentidos que o

---

[8] Sobre a formação musical de Jorge de Sena, leia-se o ensaio de Rui Vieira Nery, mais de uma vez citado neste trabalho, publicado em 2020, no livro intitulado *Sena & Sophia: centenários.*

[9] Luís Adriano Carlos, "Epístola aos realistas que se ignoram", *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Porto: II Série, Vol. XXI, 2004, p. 145.

sujeito apreende e transforma em palavras, que se movem em torno do que palavra não era – era apenas (e esse apenas não implica escassez) música. Quem o sabe é o poeta. Sempre soube-o Jorge de Sena, e assim se pronunciou no "Posfácio" a esta *Arte de Música*:

> Não seria eu como que profissional amador de música, se não soubesse, ou não achasse, que a música não exprime nada senão ela mesma. Maneira de dizer que ela não é uma experiência análoga à das artes visuais ou às da palavra, que vivem de representações significativas[10].

Na sequência de suas reflexões, e como consequência delas, afirma que a poesia não é, nem pode ser música, mesmo quando sugere, mesmo quando é apenas ritmo e som; nem recitada adquire a dimensão da música. "Daí que, mais para ela que para outro meio, só haja duas maneiras de falar nela: tecnicamente ou poeticamente".

Vale repetir: Sena era bastante conhecedor de música. Sabia que não é possível ser conhecedor de música se um sujeito se exprime apenas de modo impressionista; que "uma transfiguração poética da música só se realiza se a música for entendida em si mesma", como forma em si, e não em função das variáveis e eventuais emoções que ela, não como experiência de uma forma, mas como vivência ocasional, possa despertar em nós"; que "entendê-la como forma em si não obriga a que a tomemos como coisa desumana, sem contacto com a realidade da vida e da humana experiência, e sem correlação com um contexto cultural". A técnica refinada que a cria e define evolui "para exprimir uma concepção estética do mundo (que é realizável no tempo mediante relações intrínsecas)", não lhe permite, nem pretende, "divorciá-la da humanidade"[11]. Mas Sena, conhecedor de música, não o era menos da poesia, que se revela na excepcional obra poética, da qual diria um outro poeta excepcional – António Ramos Rosa:

> poesia complexa, que não se define em uma fórmula, por que é, a um tempo, exercício espiritual e exercício de linguagem, poesia de conhecimento e de interrogação filosófica ou metafísica, mas sempre dentro da mais alta intimidade reflexiva que a alma humana possa ter consigo mesma, e ao mesmo tempo, uma poesia mais directa que corajosamente afronta alguns problemas cruciais da condição humana presente. Uma grande unidade interior, um tom que é a própria voz do poeta, preside a todas estas poesias que, afinal, se verifica serem apenas uma. É que a linguagem de Jorge de Sena é a fusão de um pensamento, de uma palavra e de um acto[12].

---

[10] Jorge de Sena, *Arte de Música*, *op. cit.*, p. 84.

[11] *Idem*, p. 85.

[12] António Ramos Rosa, "A Poesia de Jorge de Sena ou o Combate pela Consciência Livre", *in Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Ulmeiro, 1986, pp. 91-92.

De fato, estamos diante de uma obra em que o sistema de signos musicais dialoga com outro sistema de signos, o verbal. Sem construir peças musicais, opera-se nesse livro de 1968 um processo de transfiguração e categorização do silêncio em linguagem, como "atos de fala", que não são música, porque música não podem ser, pois que são formas poéticas, reveladoras da própria experiência do autor, feita poesia. São trinta e quatro os poemas que constituem esse livro, o seu oitavo livro, escritos entre 1960 e 1967 e publicados depois do extraordinário *Metamorfoses*. É o próprio Jorge de Sena que compara as duas publicações, para dizer que não é apenas numérica a diferença que as separa. Anota com precisão que "a cadência da composição também mostra que a música [lhe] foi mais fértil que as artes plásticas"[13]. Há que pensar-se que, se esta é uma convicção do poeta, não parece ser passível de aceitação tácita, porque, se a música lhe empresta a cadência dos versos, o ritmo da composição, as artes plásticas lhe inspiram a construção imagética dos poemas, para além do exercício reflexivo que cada poema provoca.

É verdade que cada uma das várias artes – artes plásticas, literatura e música – tem seu próprio processo de construção e varia de acordo com o momento em que tenha sido ou seja produzida. O que não se pode negar, todavia, é a relação que mantêm umas com as outras, num processo evidentemente dialético. Ocorreu, naturalmente, com o barroco, de que J. S. Bach é um exemplo incontornável: sua obra repercute ao longo das primeiras décadas do século XVIII, muito embora o apogeu dessa arte se tenha dado em pleno século XVII.

Em *Arte de Música*, música e poesia, duas linguagens bastante conhecidas de Jorge de Sena, dialogam entre si, permitindo ao poeta refletir sobre essas duas linguagens, ao mesmo tempo em que promove uma reflexão sobre ele mesmo e o mundo em que viveu. Por conseguinte, uma reflexão profunda sobre esta obra tem necessariamente de passar por uma abordagem que priorize o estudo da linguagem, já que é na linguagem que a literatura nos mostra seu esplendor e opera sua grande revolução. Na impossibilidade de caminhar por todos os trinta e quatro poemas de *Arte de Música*, tal como foram publicados em sua primeira edição, de que me utilizo, faço um pequeno recorte, ao escolher apenas o poema que traz em seu título as *Variações Goldberg*, de J. S. Bach (escrito em 9 de janeiro de 1966)[14].

Assisto à execução das *Variações Goldberg BWV 988* (1740) e, enquanto as mãos hábeis do intérprete percorrem o duplo teclado do cravo, lembro que devemos essa obra extraordinária a um pedido do conde Hermann Karl von Keyserling, que expressou o desejo de ter algumas peças que o consolassem dos males da insônia (era nessas ocasiões que Goldberg, o brilhante discípulo de Bach, tinha que passar a noite na antecâmara para tocar para o Conde). Bach escreveu a longa peça, de difícil execução, composta de uma ária inicial, em que se apresenta o tema da composição, seguida de trinta variações e

[13] Jorge de Sena, *Arte de Música*, *op. cit.*, p. 79.

[14] Jorge de Sena, *Arte de Música*, *op. cit.*, pp. 18-20.

finalizada pela repetição da mesma ária. Mas que devem ter sido as dificuldades da composição diante da genialidade de seu autor e da maestria do intérprete? Certo é que o nobre se viu acalentado e as *Variações* atravessaram os séculos e chegaram até nós.

Coube a Jorge de Sena trazer à literatura portuguesa e ao público leitor e amador de poesia *Bach: Variações Goldberg*. Ele sempre soube que não é possível explicar em palavras a música. Soube, todavia, e com maestria, fazer da música motivo para seus poemas, seu ponto de partida, mas não só. Como soube criar, em cada um deles, um espaço de reflexão sobre si mesmo e sobre o homem, em suas relações nem sempre pacíficas com os outros homens e com o mundo.

Sempre inquieto, Jorge de Sena demonstra essa inquietação logo ao primeiro verso do poema: "A música é só música, eu sei". Este é o motivo e a primeira reflexão. O aparente fechamento que a frase comporta se reafirma na categórica afirmação – "eu sei" – que, para mais, implica a impossibilidade de falar da música sem fazê-la menor que ela mesma. Melhor é acompanhar o tempo de seus compassos, a sua cadência, o seu ritmo, as variações que ela comporta, as pausas (seus silêncios) e num movimento duplo, poder ouvi-la ao escrever seus versos. Parecem ecoar nesse primeiro verso, de feição tautológica, mas que com aguda sensibilidade acordam para o inefável da música, para essa impossibilidade de servir ao pensamento ou ao que fosse, as palavras de Mikel Dufrene, ao tratar da música como objeto estético: *Le sens de la musique, c'est la musique elle-même.* O poeta bem o sabe. Daí em diante, dever-se-ia instalar o silêncio, já que o pensamento fecha-se em si mesmo. E no entanto não é o que acontece.

O que ocorre, então, é uma verdadeira metamorfose. Não porque a música desse extraordinário compositor barroco se pudesse metamorfosear em poesia, ou porque a poesia se ocupasse em descrever a música, cujas variações se transfundissem em palavras – são sistemas sígnicos diferentes – a metamorfose, esse processo transformador, que atua sobre o já estabelecido, desestabilizando-o, produzindo, pelos novos olhares em perspectiva, novas possibilidades de criação. Sena foi um peregrino da escrita. Sabia que aquilo que permanece é o contínuo movimento de mudança. E o experimentou nas *Metamorfoses*, esse extraordinário livro de 1963, de cujo título intencionalmente nos apropriamos. E o experimentou também na sua *Arte de Música*, com a força testemunhal da sua poesia, porque "como um processo testemunhal" Sena sempre a entendeu. A poesia, diz no conhecido Prefácio a *Poesia-I*, datado de "Assis, 1960",

> [...] cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que sejam de facto. Testemunha do que em nós e através de nós, se transforma, e por isso ser capaz de compreender tudo, de reconhecer a função positiva ou negativa (mas função) de tudo, e de sofrer na consciência ou nos afectos tudo, recusando ao mesmo tempo as disciplinas em que outros serão mais eficientes, os convívios em

> que alguns serão mais pródigos, ou o isolamento de que muitos serão mais ciosos – eis o que foi, e é, para mim, a poesia.

Sublinhe-se o quanto essa profissão de fé, de cariz humanista, reafirma o viés biográfico/ contextual já indiciado, e repercute em versos como aqueles de "Os trabalhos e os dias": "Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro/ e principio a escrever como se escrever fosse respirar/ […] Uma corrente me prende à mesa em que os homens comem/ […] este papel, esta mesa, eu apreendendo o que escrevo"[15].

Se a poesia é, como o próprio Sena o afirma, "testemunha de que em nós e através de nós, se transforma", então, ainda que construa os versos iniciais do poema fazendo com que a música não seja outra coisa senão ela mesma, e nada mais parece ecoar no vazio. Um "mas" interpõe-se entre esse momento inicial, em que tenta nos mostrar que o quanto se diga sobre a música é capaz de desmerecê-la, ela é capaz de provocar no sujeito uma enorme inquietação, de provocá-lo, como a melodia de Debussy o provocou e o fez descobrir os caminhos da arte. O mesmo parece acontecer quando se observa um quadro, sem nada dizer. Um "ser como" é o seu ponto de partida para aproximar pintura e música, e demonstrar que a primeira é sensível ao olhar; a segunda ao ouvir. Ambas as formas de arte lhe tocam a imaginação e acabam por produzir imagens que não serão a tradução de uma ou de outra, mas a transformação de que o poema acaba por ser o seu testemunho. Então, ouvir não será apenas ouvir, assim como ver não será apenas ver.

> Mas
> o caso é que falar de música em tais termos
> é como descrever um quadro em cores e formas e volumes, sem
> mostrá-lo ou sem sequer havê-lo visto uma só vez;

O ponto de partida do poeta implica o seu imediato contraponto, ao afirmar que o silêncio não perdura mais que alguns minutos, porque se faz "prenúncio". Ver implica o silêncio que implica apenas o ver "Vejamo-lo, bem sei, calados, vendo". Ouvir, e a condicional nos põe em sintonia com o poeta e implica o rigor de uma seleção, implica apenas ouvir. "E se a música/ for música, ouçamo-la e mais nada". Seria assim, se Jorge de Sena fosse apenas um excelente observador. Um "No entanto" nos põe outra vez diante de uma contraposição: "No entanto,/ nenhum silêncio recolhido nos persiste além/ de alguns minutos. E não dura na memória como/ silêncio". É que Sena foi um musicólogo (assim o afirma Rui Vieira Nery[16]) e um não menos rigoroso

---

[15] Gilda Santos, "Jorge de Sena entre nós", *Metamorfoses*, Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena – UFRJ, Edição do Centenário de Jorge de Sena, 2019, p. 19.

[16] Rui Vieira Nery, "O 'Pick-Up' de Jorge de Sena", *in* Gilda Santos, Luci Ruas e Teresa Cristina Cerdeira (org.), *Sena & Sophia: centenários*, Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2020.

crítico. Sua poesia é o seu grande testemunho, o que o faz "ser capaz de compreender tudo, de reconhecer a função positiva ou negativa (mas função) de tudo, e de sofrer na consciência ou nos afectos tudo, recusando ao mesmo tempo as disciplinas em que outros serão mais eficientes, os convívios em que alguns serão mais pródigos, ou o isolamento de que muitos serão mais ciosos".

Por isso mesmo, o silêncio não perdurará mais que alguns segundos e não perdurará na memória como silêncio. E, assim como na música o silêncio é prenúncio de som e de ritmo, para o poeta é inevitavelmente o prenúncio da palavra poética.

A partir daí, o poema se desdobra em versos que o ritmo anafórico faz dobrarem e rodopiarem sobre si mesmos, formando camadas que se vão sobrepondo e ampliando, em movimento vertiginoso, em angustiante frequência de condicionais, ampliando a reflexão para um espaço discursivo cada vez mais problematizador da arquitetura da própria música, em que os sons podem ser o produto de uma inteligência que busca uma infinita possibilidade de combinações; a "variada imagem", ainda que ideia "despojada de sentido", produto de uma organização; a repercussão de tudo em "cânones cada vez mais complexos"; a acumulação de tudo como "pedras esculpidas" em "volutas brancas e douradas", invenção que se efetiva ao bater-se nas teclas "em cascatas de ordem"; a própria "liberdade dos acasos lógicos" que reconhecidamente se fazem necessários, que necessariamente sublinha – o intérprete bem o sabe – produzindo sucessivas metáforas "que prescindem de qualquer epistemologia severa e relevam de um foro marcadamente intuitivo e criativo"[17] que vão compondo um edifício barroco, edifício musical, arquitetônico e, sobretudo, poético.

Toda essa sequência de condicionais, que constroem um edifício argumentativo-dubitativo, se fecha na probabilidade (portanto não se fecha) de que tudo o que existiu na música contribui para o seu triunfo, "de que descende tudo o que de arquitetura/ possa existir em notas sem sentido".

> COMO
> não proclamar que essa grandeza imensa
> não se comove com íntimos segredos (mesmo implica
> que não haja segredo em nada que se faça
> a não ser o espanto de fazer-se aquilo),
> é como que uma cúpula de som dentro da qual
> possamos ter consciência de que o homem é, por vezes,
> maior do que si mesmo. E que nada no mundo,
> ainda que volte ao tema inicial, repete
> o que foi proposto como tema para
> se transformar no tempo que contém. Quando, no fim,
> aquele tema torna não é para encerrar
> num círculo fechado uma odisseia em teclas,

[17] *Idem*, p. 206.

mas para colocar-nos ante a lucidez
de que não há regresso após tanta invenção.

Tudo isto, apesar de a música ser "só música". E falar dela será já falar de outra coisa. De tudo o que as formas condicionais acumulam, até explodirem na interrogação sem ponto visível, "Como não proclamar [?]", oração principal que sacode a não-segura construção, para abri-la em nova dobra, a duvidar de que toda "essa grandeza imensa" não se comova com "íntimos segredos". A forma não admite essa hipótese. Cabe à metáfora, recurso poético, tornar visível uma "cúpula de som" e nela integrar o humano em sua capacidade de superar os próprios limites, ainda que seja sensível ao tempo e à finitude: "é como que uma cúpula de som dentro da qual/ possamos ter consciência de que o homem é, por vezes, maior do que si mesmo". É teoricamente o fechamento da sua catedral, plástica e sonoramente construída. E cabe também perceber que, mesmo ao voltar ao tema inicial – e a composição de Bach retoma esse tema ao final – ainda que a música se erga, pronta, acabada, como encerrada a metafórica "odisseia em teclas", o círculo não se fecha. E se, na *Odisseia* aqui aludida, o que se conta é uma viagem de regresso, no caso da música e, por conseguinte, dos que a ouvem e apreendem o seu movimento, o resultado da "tanta invenção" não o faz senão abrir-se e colocar-nos frente à evidência de que não há regresso possível. O movimento faz-se *ad infinitum*. Para Isabel Allegro de Magalhães, o que ocorre nesse poema "Trata-se de uma espécie de êxtase, ou de ritual do êxtase"[18]. É efetivamente o que também entendo.

Ao refletir sobre as escolhas de Jorge de Sena, o musicólogo Rui Vieira Nery (ele afirma que é desse ponto de vista que nos fala da obra do poeta) acentua que "há momentos em que percebemos da parte do poeta uma especial veneração para com a perfeição paradigmática que atribui à obra abordada, como sucede em *Bach, Variações Goldberg"*. Mais adiante, acrescenta: "E se, nas Variações Goldberg há por certo os sinais de consistência intrínseca que 'os grupos, e os grandes números e as proporções/ conhecem necessários', o que ao poeta interessa, sobretudo, é sublinhar 'a própria liberdade dos acasos lógicos' dessa necessidade"[19].

Na sequência do poema, lê-se:

Nem a música, nem nós, somos os mesmos já.
Não porque o tempo passe ou porque a cúpula se erga,
para sempre, entre nós e nós próprios. Não. Mas sim porque
o virtual de um pensamento, se tornou ali
uma evidência: *se tornou concreto*.

[18] Isabel Allegro de Magalhães, "Poesia Dodecafónica? Jorge de Sena e Schönberg, à luz de Adorno", *in Capelas Imperfeitas*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, p. 84.

[19] Rui Vieira Nery, *art. cit.*, pp. 205-206.

> Um concreto de coisas exteriores – e o espanto é esse –
> igual ao que de abstracto têm as interiores que o sejam.

O poeta não hesita em dizer que a mudança que se opera na música e em nós próprios não é uma questão de tempo, mas de uma *evidência*, palavra derivada do latim "evidentia, ae", que significa "hipótese, visibilidade, transparência" e que, portanto, implica questionar a veracidade de algo que não incita dúvidas por ser excessivamente claro. Essa questão nos coloca frente ao pensamento, à indagação filosófica, já que a evidência a ele se refere, virtual em princípio, acaba por se metamorfosear em pensamento concreto. Se é possível pensar que as *Variações* de Bach permitem um fechamento, o poema de Jorge de Sena o desmente. Nada do que se propõe como tema inicial se repete. Nem nós, nem a música, nada escapa ao tempo, seja o tempo da vida, seja o tempo do compasso. Mas não é porque o tempo passe. Mesmo a categórica afirmativa inicial, primeiro verso do poema, passa por profunda metamorfose: "o virtual do pensamento" faz-se evidência, tal como o quadro que permite ver, já não mais em silêncio, cores, formas, volumes. O virtual faz-se concreto. E o que era apenas música redimensiona-se, adquire profundo valor, não apenas do ponto de vista da arquitetura musical e da arquitetura poética, em que o poeta acaba por lançar-se, em reflexão apaixonadamente subjetiva, mas também, e sobretudo, de valor existencial. A efusão lírica acaba por fundir o que ouviu desde 1965, para em 9 de janeiro de 1966, escrever o poema: "não somos quem ouve, mas *quem é*". E a linguagem, que poderia ser essencialmente racional, ou unicamente técnica (e já não seria poesia) nega essa plena racionalidade. Diz não à "transparência definitiva da iluminação", que aponta para o contraste entre a totalidade sublime da música e a incompletude deficiente do mundo: somos o presente de um momento fugidio. A música nos dá o motivo. A linguagem, rompendo o silêncio, os sentidos possíveis.

## Referências Bibliográficas

Berardinelli, Cleonice, "Jorge de Sena, Meu Amigo", *Metamorfoses*, n.º 2, Rio de Janeiro, Cátedra Jorge de Sena – UFRJ/ Caminho, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 17-21.

Carlos, Luís Adriano, "Epístola aos realistas que se ignoram", *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, Vol. XXI, Porto, 2004, pp 145-156.

Macedo, Sebastião Edson, "Uma ética da existência em Arte de Música, de Jorge de Sena", *ABRIL – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 3, n° 5, Nitéroi, Novembro de 2010.

Magalhães, Isabel Allegro de, "Poesia Dodecafónica? Jorge de Sena e Schönberg, à luz de Adorno", *in Capelas Imperfeitas*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, pp. 83-97.

Nery, Rui Vieira. "O 'Pick-Up' de Jorge de Sena", *in* Gilda Santos, Luci Ruas e Teresa Cristina Cerdeira (org.), *Sena & Sophia: centenários*, Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2020, pp. 185-216.

Rosa, António Ramos, "Poesia de Jorge de Sena ou o Combate pela Consciência Livre", *in Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Moraes, 1962, pp. 91-92.
Santos, Gilda, "Jorge de Sena entre nós", *Metamorfoses*, Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena – UFRJ, Edição do Centenário de Jorge de Sena, 2019, pp. 17-20.
Sena, Jorge de, *40 Anos de Servidão*, Lisboa, Moraes, 1982.
Sena, Jorge de, *Arte de música*, Lisboa, Moraes, 1968.
Sena, Jorge de, *Poesia-I*, Lisboa, Edições 70, 1977.
Sena, Jorge de, *Poesia-III*, Lisboa, Edições 70, 1989.

# "PALAVRAS VIVAS". SOBRE OS *CADERNOS* DE TEOLINDA GERSÃO

Margarida Braga Neves*

> E estes textos são uma espécie de diário do acaso de ir pensando.
> Nós somos os fragmentos de não sabemos que unidade.
> Vergílio Ferreira, *Pensar*

Teolinda Gersão estreou-se em 1981 com o romance *O Silêncio*, o que significa que se comemoraram em 2021 os seus quarenta anos de vida literária. A esse primeiro livro seguiu-se, em 1982, um segundo romance, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. Em 1984, publica *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, que tem como subtítulo *Diário*, vindo essa designação a ser posteriormente substituída, na lista de publicações da autora, por *Diário ficcional*. O trajecto de Teolinda Gersão como romancista e contista foi desde o início reconhecido pelo público e pela crítica, encontrando-se a Autora amplamente traduzida e tendo sido distinguida com alguns dos mais importantes prémios literários nacionais e estrangeiros. Durante as décadas de 1980 e 1990 continuou a publicar romances, mas, na viragem do século, privilegiou formas mais breves. Em 1999, *Os Teclados*, e, no ano seguinte, *Os Anjos*, adoptaram inicialmente a designação de narrativa, substituída mais tarde pela de novela.

Durante as primeiras décadas do século XXI, Teolinda Gersão continuou a publicar ficção breve – quatro livros de contos: *Histórias de Ver e Andar*, em 2003; *A Mulher que Prendeu a Chuva*, em 2007; *Prantos, Amores e Outros Desvarios*, em 2016; e *Atrás da Porta e Outras Histórias*, em 2019 – e ainda os romances *A Cidade de Ulisses*, em 2011, e *Passagens*, três anos mais tarde. Já em 2021 deu a lume o seu décimo nono volume, três novelas entrelaçadas, com o título da última, *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, correspondendo estas a uma significativa inflexão no seu percurso, que deixa entrever como nunca antes a formação em germanística da Autora.

Em 2013, Teolinda Gersão tinha publicado *As Águas Livres*[1], com o subtítulo de *Cadernos II*, o que remete naturalmente para *Cadernos I*, que com essa

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ CLEPUL.

[1] Adiante abreviado: AL.

designação não se encontra na bibliografia da autora, figurando apenas como *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (diário, Cadernos I)[2].

Estamos assim perante dois volumes que, pela sua singularidade e pela íntima relação que entre si estabelecem, se distinguem no conjunto da obra de Teolinda Gersão, ganhando por isso em ser estudados em conjunto como aqui nos propomos fazer. De resto é a própria Autora que, logo no início de AL, aponta nessa direcção:

> As águas livres. As palavras vêm ter comigo, tão carregadas de sentidos que resisto a seguir qualquer deles. Por agora só sei que será esse o nome de um *Caderno*. O segundo.
> O primeiro, a que na altura não chamei *Caderno*, foi *Os guarda-chuvas cintilantes*. Dei-lhe como subtítulo *Diário*, o que provavelmente desconcertou os leitores. Na verdade é um diário heterodoxo, que quebra os dois pilares em que era suposto assentar, o eu e o tempo: o eu surge como um feixe de possibilidades e o tempo é arbitrário, recortado de um calendário impossível.
> Mantenho a descrença na objectividade, e o mesmo desinteresse pela cronologia. Atrai-me uma espécie de avesso das coisas, uma dimensão rebelde à tirania racional.
> Houve quem, apesar de tudo, chamasse romance aos *Guarda-chuvas*. Julgo que poderia ser talvez um romance ao contrário, sem uma história dentro, embora muitas histórias possam assomar à superfície para logo desaparecerem, porque não quero contar nenhuma, e onde não há um narrador, mas apenas as sombras que ele deixa na parede[3].

Estas afirmações revestem-se da maior importância, desde logo pelo facto de situarem os dois volumes numa continuidade, não obstante o facto de entre a sua publicação mediarem 29 anos. Proclamando uma rebeldia que a torna avessa às convenções literárias e à própria racionalidade, Teolinda Gersão afirma a subjectividade e a intemporalidade de um texto deliberadamente sem enquadramento cronológico e cuja instância de enunciação oscila entre a primeira e a terceira pessoas. Em função disto, os dois *Cadernos* poderiam, à primeira vista, ser classificados como não-ficção, não fora dar-se o caso de também neles se assistir a um desejo de ficção consubstanciado em fragmentos que, retirados do contexto, poderiam ser lidos como contos. Veja-se, a título de exemplo, o caso da entrada *Sexta, quatro*, desentranhada de GCC e publicada como conto autónomo, com o título de "Um casaco de raposa vermelha", 23 anos mais tarde, na colectânea *A Mulher que Prendeu a Chuva e Outras Histórias*. Idêntica situação poderia (poderá?) vir a ocorrer com fragmentos como a "História de Neusa" ainda do mesmo volume, a pp. 43-46, ou entradas de AL, como por exemplo o fragmento inserido nas pp. 36-40, que relata a tomada da

[2] Adiante abreviado: GCC.

[3] *As Águas Livres*, pp. 12-13.

cidade pelas plantas ("Chamei a esse texto *Animais e plantas.* Não sabia ao certo se era um conto"[4]), ou o fragmento que ocupa as páginas 49-54 do mesmo volume, sobre o coleccionador de objectos tornados obsoletos pelo desenvolvimento tecnológico, ou ainda, nas pp. 99-110, o relato dos amores e desamores da prima Margarida, entre outros exemplos possíveis.

Porém, essa vontade de ficção ("Apenas mais um fio, atando as coisas, e seria um romance"[5]), que também percorre estes volumes ("A realidade transforma-se no tempo, constantemente a reconstruímos. Ficção é o que nos fica na memória, é a ficção que nos move e abala"[6]), coexiste com fragmentos que contêm o registo de recordações, apontamentos ou notas extraídas de um dia-a-dia povoado de sonhos, mas também preenchido por tarefas e factos mais ou menos anódinos e episódios e incidentes, na aparência insignificantes mas nunca banais, que vão sendo registados em pequenos cadernos soltos. A presença do quotidiano – um cego na rua vendendo cautelas, uma família na sapataria, um passeio de eléctrico, uma mulher que assoma à janela – origina reflexões despretensiosas, apesar de densas e com um fundo recorte literário, que se projectam soltas e livres, descomprometidas, na página em branco, exigindo um espaço de respiração próprio: "A pequena escrita quotidiana, deixar um risco no tempo, um traço na areia, para provar que estou viva"[7].

Resta saber se esta "pequena escrita quotidiana" não é na verdade um modo de deslocar a atenção do diário, enquanto exercício codificado e ritualizado, para o seu suporte material, o caderno, funcionando este como possível equivalente metonímico.

A escrita miúda do dia-a-dia corresponde, pois, a uma incisão no curso imparável do tempo que é, simultaneamente, uma afirmação vital e um antídoto para a uniformização e a anulação. Um desejo de permanecer, em suma, de reter o instante, de o integrar no curso lento de uma memória que é legada aos vindouros, contra a razão castradora e o poder anulador do olvido:

> A razão castradora. Também a razão pode ser – e de que modo – uma redução e um limite ao entendimento.
> Vivemos de estratégias de dispersão, velocidade, esquecimento. Mas eu quero lembrar. Exijo o tempo vagaroso da memória.
> Escrever para guardar o que vai desaparecer, ou já desapareceu e só existe porque alguém o guarda e transmite[8].

O escritor é assim, para Teolinda Gersão, um recolector lento e paciente de memórias, um respigador dos despojos dos dias, cerzindo-os na filigrana de

---

[4] *Idem*, p. 40.

[5] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, p. 90.

[6] *As Águas Livres*, p. 34.

[7] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, p. 23.

[8] *As Águas Livres*, pp. 147-148.

uma teia única e contínua que liga o consciente e o inconsciente, o antes e o depois – unindo o que já não existe ao que apenas continua a existir no texto que se oferece aos leitores e permite o salto em frente, no desconhecido, rumo ao porvir. Mas o escritor é também, ainda e sempre, uma testemunha, já que o seu é "o lugar virtual do equilíbrio, da harmonia possível", e sua é a perspectiva permanentemente disponível e equidistante, "aberta a outros olhos e outras formas de olhar"[9]. A descoberta da perspectiva do outro, dos outros, a consciência da alteridade, sob as mais diversas formas, é também um aspecto importante nestes *Cadernos*, que o retomam em diferentes modulações, assumindo deste modo uma inequívoca dimensão ética. Muito crítica em relação à sociedade contemporânea, em que se vive pisando os outros e onde proliferam megalópoles incontroláveis que fazem perder o sentido e a escala do humano, a Autora proclama com veemência: "Mas viver melhor as relações humanas é o único sentido da existência, mantenho, irredutível, obstinada"[10].

Para unir o que está desunido, para atar e religar o que está desatado e desligado, para tornar inteligível o que se apresenta obscuro e caótico, o escritor apenas dispõe das palavras, frágil parapeito contra a desordem e o caos. Com efeito: "As palavras são como redes em que ela tentava prender o universo – as malhas mal apertadas, ela esforçava-se tanto por ligá-las, mas havia sempre um ponto em que a rede rebentava e o universo caía"[11].

Verifica-se pois um forte desejo de captar e reter as coisas, de cingir o universo, através da linguagem, erguendo-se contra uma realidade dura e densa que tende a escapar-lhe por entre os dedos. É com as mesmas mãos que a escritora, essa jardineira de palavras, preenche os dias a cuidar do seu jardim: "Cultivar palavras como árvores e deixá-las aos que viessem depois. Árvores, sombra, terra, frutos. Palavras vivas"[12]. Enquanto elo de transmissão de uma cadeia vinda do fundo dos tempos, à escritora cabe não só dar testemunho mas também transmitir um legado, e a essa tarefa só aparentemente humilde consagra o melhor do seu labor: "Uma pequena vida de formiga carreando palavras. Carregando palavras. É isso que quero. Não aspiro a mais"[13].

Cabe também salientar que tanto *Os Guarda-Chuva Cintilantes* como *As Águas Livres* têm como epígrafe a mesma citação de Espinosa que diz: "Tudo o que percebemos clara e distintamente é verdadeiro". Preside assim as estes volumes um desejo de clareza e de inteligibilidade que permite coagular e ao mesmo tempo indic(i)ar uma verdade fugidia antes que ela se perca soterrada pelo curso veloz dos instantes.

Para além dessa presença luminosa e tutelar, encontram-se ainda no primei-

---

[9] *Idem*, pp. 138 e 139.

[10] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, p. 118.

[11] *Idem*, p. 89.

[12] *As Águas Livres*, p. 19.

[13] *Idem*, p. 13.

ro volume citações, nem sempre exactamente textuais, de Pablo Neruda e de Claude Bruaire, a par de presença de interlocutores ficcionais com quem o sujeito dialoga – como Pip, o professor de filosofia, que secretamente desejaria ser poeta, o Esquilo, a Girafa, ou Dax, o cão –, enquanto no volume seguinte os interlocutores ficcionais dão lugar a autores como Kierkegaard, que comparece na qualidade de personagem. Além do filósofo dinamarquês, neste segundo volume dos *Cadernos* comparecem também autores como os pré-socráticos e ainda Horácio, Freud, Kafka, Pessoa, Stanislavski, Wittgenstein, Vitorino Nemésio, ou o mais próximo Vergílio Ferreira, "amigo ímpar e fraterno, que ficaria na minha vida. Para sempre"[14], pese embora o facto de o niilismo do autor de *Aparição* o situar nos antípodas do universo vital e solar de Teolinda Gersão.

Importa todavia assinalar duas distinções importante entre *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* e *Águas Livres – Cadernos II*: é que se no primeiro se encontram referências temporais e as entradas estão datadas, em itálico e seguidas por um ponto final – *Domingo, um.*, *Sábado, três.*, ou *Segunda, catorze.* –, se bem que essa datação seja vaga e imprecisa, pois não remete para qualquer mês ou ano em concreto, apontando antes para um calendário impossível, essa menção foi inteiramente suprimida no segundo *Caderno*, em que as notas não são antecedidas de qualquer indicação que permita organizá-las cronologicamente. Resistem assim à ordenação sequencial, apresentando-se antes como fragmentos de um todo que nos escapa, contendo apenas nalguns casos indicações de proveniência: "[as notas] insistem em continuar soltas. Posso começar a lê-las pelo fim ou pelo meio. Não existe a ponta do novelo. Ou fui eu que a deixei cair, e perdi-a"[15]. Fica deste modo claro que o princípio que preside à organização destes *Cadernos*, que terminam com a evocação do incêndio no Chiado em 1988, não é a sequência, que implicaria uma linearidade temporal, mas antes a metáfora cósmica da constelação:

> São cadernos espelhados uns nos outros, de algum modo autónomos, embora estejam interligados. Vêm de vários tempos, circunstâncias e lugares, podem encaixar-se como matrioscas ou fugir em todas as direcções como fagulhas. Formarão, eventualmente, no fim, uma constelação? Não tenho nenhuma certeza.
> Até porque nunca os poderei dar por terminados, serão sempre um conjunto interrompido, folhas de papel à solta, voando ao saber do vento, que não me obedecem nem se deixam prender por mim. Pedaços do mundo em que tropeço como se tropeçasse em pedras, que não têm outro sentido para além de existirem, puro acontecer, em estado bruto[16].

[14] *Idem*, p. 28.

[15] *Idem*, p. 7.

[16] *Idem*, p. 9.

Estamos efectivamente perante uma obra inacabada e de certo modo inacabável, que ganha em ser lida como uma constelação, ou seja, na definição de Houaiss, um "grupo de estrelas próximas umas das outras, tal como são vistas da Terra, que os antigos imaginavam formar figuras", ou, por extensão, e ainda segundo o mesmo autor, um "conjunto de elementos que formam um todo coerente, ligados por algo em comum". Existe, com efeito, uma consonância profunda entre os diversos textos que se espelham entre si, espelhando segmentos da obra ficcional da Autora.

O *Caderno II* reveste-se, como vimos, de um carácter mais fragmentário do que o primeiro, centrado que está no intuito de preservar o que há de fugidio na realidade, um modo de sugar a vida até ao tutano preservando o instante mais fugaz e evanescente: "Persigo o que flutua e não se fixa, no desejo insensato de o fixar"[17].

Distinguem-se ainda os dois *Cadernos* pelo predomínio da terceira pessoa no primeiro: uma "ela" que permite, por um lado, uma maior liberdade efabulatória e, por outro, um certo distanciamento relativamente ao tempo e aos factos, terceira pessoa essa que dá lugar à primeira no segundo *Caderno*. Contudo, se nos detivermos sobre as definições de primeira pessoa nele apresentadas, verificaremos que apontam para um pronome que de todos é o mais instável e o mais inalcançável, porque organizado em torno de um vazio. Deste modo se explica a incomodidade sentida pela protagonista, tanto com os espelhos como com a fotografia, uma vez que ambos se revelam falsos e incapazes de conter mais do que a imagem convencional do sujeito – já que a verdadeira imagem, essa, se encontra permanentemente em fuga. Vejamos, pois, a definição de "eu": "Poço sem fundo onde nunca se acaba de cair; sucessão de camadas de sentido em torno de um núcleo vazio"[18]. Se o "eu" é um poço sem fundo e a escrita "é a perseguição infinita de um objecto que fica sempre além do alcançável"[19], de que modo poderemos então classificar estes *Cadernos*?

Trata-se sem dúvida de obras cuja catalogação em termos genológicos é, também ela, instável e precária, ou talvez melhor, impura, uma vez que não obedecem às categorias que modelam a escrita diarística, a saber: o eu e a cronologia. Porque o "eu" não passa de um núcleo vazio e o tempo é descontínuo e incerto, cabendo à escrita destes *Cadernos* capturar os "instantes plenos", na rede densa das palavras por onde emergem as coisas e com elas a verdade apontada desde o início por Espinosa:

> *Quinta, nove.*
>
> Agarrar de passagem os instantes plenos, os que traziam uma verdade, uma visão qualquer, agarrá-los muito depressa porque no instante seguinte esta-

[17] *Idem*, p. 142.

[18] *Idem*, p. 13.

[19] *Idem*, *ibidem*.

> riam soterrados por mil outras coisas e nunca mais ela os encontraria, vivia assim correndo entre coisas fugidias, verdades fulgurantes mas breves, que nunca conseguia apanhar vivas.
>
> *Quarta, dezoito.*
>
> Caía às vezes nos buracos do tempo.
> Porque o tempo não era contínuo. Mas nada era contínuo, também a razão não era, nem o conhecimento que se tinha das coisas. Tudo era sempre fragmentário e interrompido[20].

O apelo da ficção, por um lado, e a atracção pelo fragmento, pelo estilhaço, pelo descontínuo, por outro, presidem assim à escrita destes volumes, que a Autora manuseia com prudência, e mesmo com algum receio, admitindo que possam desviá-la do essencial, isto é, da escrita ficcional:

> Sempre tive medo de escrever estes *Cadernos*, muitas vezes os pus de lado, adiei ou desisti deles. Nunca soube até que ponto me esterilizam, me distraem do essencial, cultivando o fragmentário. Ou até que ponto são uma raiz a que posso sempre regressar, um grão de identidade que não muda embora se transforme, águas livres, onde mergulho como numa fonte de onde se regressa renascido[21].

A água – e Águas Livres é, como sabemos, nome de aqueduto, objecto de um apontamento nas pp. 66-68 do *Caderno II* – é de resto o símbolo predominante neste segundo *Caderno*, uma água fertilizadora e metamórfica "idêntica e múltipla, até ao infinito" – assumindo as formas de nuvem, de gelo, de neve, de geada, de orvalho ou de chuva – e volvendo ciclicamente a permitir o banho lustral de que se renasce purificado e renovado para as metamorfoses e os ciclos que se avizinham: "água voltando à água e de novo partindo da nascente, em círculos, em ciclos que regressam e tornam a partir de si próprios"[22].

Importa neste ponto salientar que o título algo insólito do primeiro volume, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, remete para um sonho em que a protagonista rouba guarda-chuvas, que perseguia pelas ruas enquanto eles se escapuliam de repente e se desfaziam nas suas mãos, deixando-a com um molho de varetas torcidas. Porém, é sabido, todos os símbolos contêm duas faces que são intercomutáveis, "porque há sempre dois lados nas coisas, cada uma é também sempre o contrário de si própria"[23], e o outro lado dos guarda-chuvas são os guarda-sóis. A imagem primordial de cada um deles será decerto a imitação do Sol: "A roda do Sol. Raios solares convergindo para um centro e abrindo em volta. A cúpula

---

[20] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, pp. 43 e 91.

[21] *As Águas Livres*, pp. 41-42.

[22] *Idem*, p. 69.

[23] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, p. 12.

do céu. O útero azul da Grande Mãe. E por outro lado o princípo fálico, o eixo do mundo". Masculino e feminino, terra e chuva, céu ("quem tem um guarda--chuva é dono de um pequeno céu só para si") e Sol, casa e mundo[24].

Estamos pois perante um conjunto heterogéneo mas não heteróclito de "fragmentos; ecos, pedaços de memórias. Coisas soltas, sem nexo"[25], ao arrepio da organicidade presente no diário. Aliás, é o próprio sujeito que insistentemente, através de diferentes desdobramentos, rejeita a inclusão no género a que começara por aludir. Leiam-se a título de exemplo os seguintes fragmentos extraídos do primeiro *Caderno* e atribuídos a diferentes vozes:

> *Segunda, doze.*
>
> Não é um diário, disse o crítico, porque não é um registo do que sucedeu em cada dia. Carecendo portanto da característica determinante de um género ou subgénero em que uma obra pretende situar-se, a referida obra está à partida excluída da forma específica em que declara incluir-se. Dixi[26].

A ironia presente na transcrição das afirmações abalizadas do crítico é de algum modo secundada pela intervenção peremptória do professor de filosofia:

> *Quinta, vinte.*
>
> Os diários são perversos, diz Pip. O autor é um ser desconjuntado, a que o olhar do leitor dá uma unidade ilusória (...) os diários são a forma mais idiota e mais perversa de toda a literatura[27].

Ou esta:

> *Quinta, dezanove.*
>
> Os diários assentavam no equívoco de que o eu, o real e o tempo existiam e eram definíveis e fixáveis – mas a verdade era outra, para quem tivesse olhos suficientemente corrosivos para vê-la, suspeitou[28].

No segundo *Caderno*, por sua vez, assistimos à rejeição liminar da ilusão de ordem e da ideia de obrigatoriedade que a redacção de um diário pressupõe:

> Um diário é também isso: a ilusão de que se pode arrumar o universo e esgrimir com a vida, dia a dia, manejando a caneta com destreza, como um florete certeiro e bem treinado.

---

[24] *Idem*, pp. 65 e 104.

[25] *As Águas Livres*, p. 45.

[26] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, p. 20.

[27] *Idem*, pp. 25-26.

[28] *Idem*, p. 33.

> Mas só a ideia da rotina de um diário, a obrigação ou o compromisso de registar os dias, me leva a fugir a sete pés[29].

Desfeito o equívoco de que possa tratar-se de um diário, com o que o género implica, tanto em termos de periodicidade como de disciplina, como ainda de respeito pela cronologia, resta o prazer provocado pela escrita destes volumes, compostos em parte a partir de pequenos cadernos – o *Livro de Sonhos*, o *Caderno de Sintra*, o *Caderno de São Paulo*, etc.:

> Escrever no comboio. Os pequenos cadernos, o vício desses pequenos cadernos de capas diferentes. A íntima satisfação de estar sempre ligada à escrita – ao sopro vital, à existência. O esforço de atenção para prender a vida – para não me perder dentro dela[30].

A escrita permite deste modo a (re)ligação e um prazer inequívoco e que se justifica a si mesmo pelas fugas que permite. Escapatórias, desvios, bifurcações do texto central, ou então sendas que a ele reconduzem ecoam nalguns fragmentos dos *Cadernos*, nos quais se alude a textos em gestação, ou apenas em embrião que, nalguns casos, se impõem, dominadores. Esses estilhaços mostram-se por isso preciosos, já que permitem ao leitor debruçar-se sobre o processo de escrita de ficção, interrogá-lo, sondá-lo, procurando desvendá-lo, enquanto ilumina a oficina secreta onde esse labor contínuo e cerrado se processa e ganha corpo, forma e independência próprios, apesar da expressão de vontade do sujeito em sentido contrário:

> Há uma parte do livro que escrevo que teima em saltar para fora e tornar-se autónoma. Percebo que se vai converter num novo livro e avançar, mesmo que eu não queira: o cavalo solar, símbolo vital e sexual, o sexo como desordem, derrubando o mundo que existe para criar no seu lugar outra coisa. Antes de saber como vou escrevê-lo sinto como uma tessitura diferente, um outro ritmo. É isso o que primeiro vem ter comigo. O ritmo. A música[31].

Antes do texto concluso, antes mesmo do símbolo primordial que é o cavalo, ser solar, sexuado e livre, dotado de múltiplos poderes, é o pulsar obscuro do mecanismo de criação, um ritmo, surdo a princípio, uma música depois, um apelo da página que conduz o corpo e dirige a mão para o manuscrito do romance *O Cavalo de Sol*, redigido entre Outubro de 1988 e Julho de 1989 e publicado nesse mesmo ano. Vemos assim que o cruzamento dos *Cadernos* com o conjunto da obra ficcional da Autora permite a datação aproximativa de alguns fragmentos, que constituem rápidas fulgurações do processo criativo.

---

[29] *As Águas Livres*, pp. 91-92.

[30] *Idem*, p. 144.

[31] *Idem*, p. 86.

O próximo fragmento, por sua vez, exprime apenas um desejo, vago ainda, mas que viria a ser concretizado alguns anos mais tarde:

> Escrever alguma vez um livro sobre uma casa em que várias gerações passaram. Sobre o tempo e a memória.
> (Porque a literatura é também isso, a memória lutando contra o tempo. Fintando a morte.)[32]

Sublinhe-se, por um lado, que a literatura é entendida como um meio de enganar a morte "que é de todos e virá", como afirma Jorge de Sena. Por outro lado, o fascínio pela casa, pelas casas, enquanto espaço protector e acolhedor, prolongando aqueles que as habitaram, e, simultaneamente, repositório das memórias, sombras e ecos que nelas se conservam, está na origem do romance *A Casa da Cabeça de Cavalo*, onde são relatadas as histórias de encontros e desencontros, de amores e ódios, de nascimentos e mortes protagonizados por três gerações de uma família do século XIX, que habitara a Casa que dá o título ao livro e cujos espíritos rememoram os tempos passados. Apenas aludido na passagem atrás citada como um projecto nebuloso e longínquo, ele viria contudo consubstanciar-se e a autonomizar-se plenamente com a publicação do romance em 1995.

Ponto de observação e de registo privilegiado do processo de criação ficcional, os *Cadernos* constituem também uma espécie de laboratório da obra, um instrumento de trabalho concentrado não tanto na pessoa mas na génese do pensamento em acto e no próprio processo criativo. Reservatório de ideias, de projectos e de temas que poderão ser utilizados noutros lugares, assiste-se nestes fragmentos a um processo de reflexão sobre a escrita, que se desenvolve paralelamente e permite inclusivamente formular uma breve teoria da criação poética: "Proclamarei que a ociosidade e a disponibilidade, o vazio interior, são a chave da criação e da beleza"[33].

A reivindicação das condições indispensáveis à criação estética desenvolve-se paralelamente nos diversos tempos: no passado, sob a forma de memórias e de evocações recortadas pela escrita, no presente, sob a forma de acontecimentos e de situações transfigurados por uma escrita que lhes dá cor e substância, e no futuro, sob a forma de desejos e de projetos que pela escrita se configuram. Porque "Quando se encontram as palavras certas, as coisas, sobre o papel, transformam-se no que nunca foram: a mais banal das pessoas converte-se em personagem, e em aventura a mais incolor das vidas"[34]. Dessa forma se apreende a realidade movediça das coisas, na certeza da adiada síntese que a literatura sempre é.

---

[32] *Idem*, p. 16.

[33] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, p. 84.

[34] *As Águas Livres*, p. 122.

Evidencia-se aqui o poder metamórfico da palavra, das "palavras certas", que transformam o episódio mais trivial ou a mais anódina das criaturas em literatura e, desse modo, os eximem às consequências do curso natural de Cronos – erigindo-os, frágeis estátuas feitas de palavras e cinza, em realidade capaz de resistir à usura do tempo e dos homens.

Nem diários, nem ficção, situando-se antes no avesso de ambos, algures entre os "diários heterodoxos" e a ficção impura como o é toda a ficção, os *Cadernos* de Teolinda Gersão são, acima de tudo, grande literatura. Por isso aí estão e permanecem, constelação vasta e múltipla, resistindo às etiquetas com que se pretende cingir o poder de rebeldia e disseminação que deles irradia – num insistente apelo à nossa capacidade de os lermos, decifrarmos e sermos por eles transformados, visto que é impossível resistir ao seu fascínio de seres em busca do gesto inaugural que os configura – Andrómeda, Cassiopeia, Centauro...

A escrita dos *Cadernos* é assim um modo de contrariar o tempo, de o conquistar e de o anular e, por intermédio desse complexo processo, de resgatar o tempo que é nosso e que também somos. Um modo de inventar à margem da realidade um outro tempo, um tempo infinitamente maleável e paralelo ao curso inexorável de Cronos, o tempo que passa e nos devora. Como se confirma pelos seguintes fragmentos: "Esse ano demorou-se um só dia, e fugiu que nem um pássaro, pela janela entreaberta", ou este: "Nesse dia sobraram-lhe duas horas e ela guardou-as para o dia seguinte", ou este outro: "Foi um dia que durou seis meses. O tempo voltava a enrolar-se para trás, e ela desesperava-se a empurrá-lo, até que desistia de o fazer correr. Uma bola de tempo na garganta", ou por fim este: "Viver com intensidade redobrada, para recuperar o muito tempo que perdi. Agora sou avara de todos os minutos, eu que deitei fora tantos dias como se atirasse ao ar pazadas de terra ou deitasse sementes aos pardais"[35].

O tempo é, a par da escrita, a matéria-prima mais importante dos *Cadernos*, em que se acumulam instantes e se anotam coisas mais ou menos corriqueiras, ao sabor do acaso – vivências quotidianas, encontros e desencontros, afinidades –, reiteração tantas vezes obsessiva dos mesmos fantasmas e inquietações. Assim, o "diário heterodoxo", designação que a própria Autora lhes atribui, desenha a sua órbita em torno dessa realidade evasiva e poliédrica. Ponto de chegada e ponto de partida. Mas sempre "o ponto incandescente em que o banal se converte em milagre e uma outra visão das coisas se revela"[36].

"Uma outra visão das coisas" poderia ser também uma definição feliz para estes dois volumes de Teolinda Gersão, que nos fazem aguardar com ansiedade e expectativa os *Cadernos* que se seguirão e o texto gersiano multiplica. Vale por isso a pena concluir com breves excertos de cada um dos volumes:

---

[35] Respectivamente: *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, pp. 9, 11, 57; *As Águas Livres*, p. 142.

[36] *Idem*, p. 150.

> *Segunda, vinte e seis.*
>
> – Estás a escrever um livro sobre quê? Pergunta o Esquilo mexendo nos papéis.
> – Sobre tudo, digo. Tudo aquilo que eu olho fica lá dentro. Agora olho para ti, e ficas tu[37].
>
> E, mesmo a terminar, este outro onde se identifica a escrita com a magia:
>
> A escrita como forma de adivinhação. A página em branco como a bola de cristal em que se vê o que vai acontecer, através de um enorme poder de concentração e de empatia. E também alguns dons, como a capacidade de sair e reentrar em si.
> Magia é também isso: sair do corpo e a ele voltar, depois de atravessar o pedaço de mundo que se pretende dominar nessa altura[38].

Dominar o mundo, organizá-lo e capturá-lo com uma rede no interior da linguagem, que o eterniza e ao mesmo tempo o renova: eis a magia da literatura, com o seu poder de fazer ver de outro modo, tal como é concebida e praticada por Teolinda Gersão nestes volumes essenciais para o conhecimento do seu riquíssimo universo criativo.

## Referências Bibliográficas

Gersão, Teolinda, *As Águas Livres – Cadernos II*, Lisboa, Sextante Editora, 2013.
Gersão, Teolinda, *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, Lisboa, Edições O Jornal, 1984.

[37] *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, p. 39.

[38] *As Águas Livres*, p. 41.

# DISCURSO TRANSLÚCIDO
# *O REGRESSO DE JÚLIA MANN A PARATY*, DE TEOLINDA GERSÃO

Maria de Fátima Marinho*

O mais recente romance de Teolinda Gersão desafia o leitor desde o título, título que só verdadeiramente se compreende quando se chega à terceira parte. Os dois primeiros capítulos só podem ser explicados, explicitados, depois da leitura do último, que condiciona a compreensão das duas reflexões que o antecedem e que desvenda a identidade da protagonista, a mãe de Thomas Mann. Partindo do princípio de que o leitor imediatamente identifica a personagem referida no título (o que pode não acontecer), terá de percorrer pacientemente cerca de metade da obra até encontrar a chave de leitura que lhe é proposta. As tentativas de decifração serão constantemente adiadas, propondo a narradora um pacto de leitura baseado no conhecimento (mesmo se empírico) das relações entre o escritor alemão e Freud e das circunstâncias familiares do primeiro.

Não será, com certeza, por acaso que o tempo cronológico da narração vai recuando, isto é, que a leitura se faz na direção inversa à da sequência normal dos acontecimentos. Esta opção narrativa não é inocente, dado que, e segundo os ensinamentos de Freud, factos e elementos do passado estão irremediavelmente presentes e tornam claras as atitudes e comportamentos posteriores. Sem poder contar com espelhos refletores evidentes, o leitor terá de se contentar com a clareza do translúcido que lhe permitirá desvendar os interstícios de um discurso que acaba por esclarecer os pormenores menos evidentes. Se atentarmos nas diferenças entre os dois primeiros capítulos e o último, verificamos uma distância de sete, oito anos entre cada um, o que legitima a leitura retrospetiva e analítica que é necessário fazer para perceber as reflexões presentes nos dois capítulos narrados em primeira pessoa: no primeiro, Freud, em dezembro de 1938, pensa em Thomas Mann; no segundo, é a vez do último pensar em Freud, em dezembro de 1930. No terceiro capítulo, narrado em terceira pessoa, Júlia Mann morreu, ou está moribunda, e à medida que recorda a sua vida, desde o nascimento até à morte, descobre ao narratário pequenos

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto /CITCEM.

detalhes que ajudam a compreender as afirmações/ interrogações dos monólogos antecedentes. Quase poderíamos fazer aqui um paralelismo entre este tipo de interseção do masculino e do feminino com a que faz Anne Debrosse, no artigo "Visages d'Hommes, *Persona* de Femmes", fazendo sobressair equívocos que, por vezes, podem surgir, levando a interpretações enviesadas e de claridade duvidosa. As máscaras de mulher (Júlia Mann) refletem-se no rosto de homens que, aparentemente, têm uma vida independente e autónoma, mas que serão sempre condicionados por fantasmas mal resolvidos do passado.

A noção de estrangeiro, explorada nos diversos cambiantes que ela pode assumir, encontra-se plasmada em todos os protagonistas deste estranho romance familiar, que foge ao cânone, mas que se afirma com uma força inegável. A definição que é dada por Robert Smadja, que implica a existência de várias gerações e a narração da sua ascensão e eventual queda[1], aplica-se, embora de modo diferente do habitual. Os pensamentos de Júlia à hora da morte atam pontas soltas, esclarecem relações familiares e conseguem fazer luz sobre comportamentos e sobre interpretações de algumas obras de Thomas Mann, que poderá ainda ser considerado como o verdadeiro protagonista, visualizado por sua mãe, a real impulsionadora do discurso, translúcido de tão contraditoriamente opaco e transparente.

Na verdade, todas as personagens (Freud, Thomas Mann e, sobretudo, a sua mãe) são estrangeiros, em graus mais ou menos elevados, em determinados lugares e momentos. Aliás, o romance começa precisamente, com a sensação de estranheza de Freud, da sua inevitável deslocação:

> No entanto, esta não é a casa da Berggasse 19, onde morei quase cinco décadas, nem estou em Viena, a minha cidade ao longo de setenta e nove anos, e aonde não voltarei[2].

Também Thomas Mann residirá na Suíça e nos Estados Unidos e Júlia Mann sofrerá o maior afastamento, provocador de uma crise de identidade, como oportunamente analisaremos.

A sensação de desenraizamento de Freud, quando começa a pensar em Thomas Mann e a analisá-lo, prende-se com a sua situação de judeu (estamos em 1938) e com os avanços da Alemanha nazi. No entanto, a análise que faz do ambiente alemão, "A Alemanha regrediu milénios, e mergulhou numa barbárie a que poderíamos chamar pré-histórica"[3], não se compadece, ou não consegue modificar a importância que para ele tem o uso da sua língua materna: "Será sempre em alemão que continuarei a escrever e sobretudo a pensar"[4].

---

[1] "Le roman de la famille s'étendant par principe sur au moins deux ou trois générations, l'approche critique s'efforcera d'appréhender l'histoire familiale comme un tout, avec ses origines, son ascension, ses échecs et succès, son éventuelle décadence ou déchéance" (Robert Smadja, *Famille et Littérature*, p. 54).

[2] *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, p. 7.

[3] *Idem*, p. 8.

[4] *Idem, ibidem*.

Esta afirmação poderá ler-se como uma advertência subliminar da proibição do uso do português que será imposta a Júlia quando viaja para a Alemanha.

A perseguição aos judeus, a perda de uma certa identidade de Freud provocada por condicionalismos externos, favorece o discurso que ele elabora sobre o autor de *A Montanha Mágica*, analisando as suas obras e penetrando o seu íntimo. A ambiguidade e desconforto que a mútua relação sempre provocou, o desencontro entre ambos, a curiosidade bilateral que se acentua nestes dois monólogos separados por oito anos (1938, 1930), numa fase crítica da história alemã e europeia, favorecem o tipo de considerações que Freud tece sobre a idealização de um possível duplo, Arthur Schnitzel, escritor e médico austríaco, morto em 1931. Esta sugestão, corroborada pelo significado de um outro que o representaria, esvaziando-o de si próprio, mas simultaneamente, preenchendo-o do que ele recusa, legitima a instabilidade assumida por Freud quando afirma que Thomas Mann "é todas as suas personagens, masculinas e femininas"[5], criando uma assustadora circularidade ou uma terrível evidência: "encontrar o seu próprio duplo é um sinal de morte"[6]. Não será por isso de estranhar que Mann lhe diga, no seu anterior/ posterior monólogo: "Quero que veja em mim o seu duplo, um ser igual a si, à sua altura"[7]. Esta dupla interferência terá consequências maiores do que a simples constatação de semelhanças: a interiorização de Freud em Mann possibilita melhor a compreensão dos romances e a importância da sua leitura dúplice: personagens independentes significando também um retrato de família ou um romance produzido na convivência diária. Como alerta Robert Smadja, o futuro está sempre comprometido por um inultrapassável passado[8], que o controla e condiciona.

Freud e Thomas Mann vivem assim uma essencial ambiguidade, quer na sua relação, quer na ligação às personagens das diversas obras. O psicanalista sente que o outro "sempre [o] inquietou"[9], que sempre evitaram encontrar-se, mas que a vida de um sempre influenciou, mesmo se obscuramente, o outro. Freud analisa o escritor, as suas personagens, as implicações contidas nas suas obras e daí tira ilações, que deverão também servir ao narratário quando chegar ao relato sobre Júlia, que é condicionado pelos dois capítulos precedentes e condiciona esses mesmos capítulos, posteriores no tempo cronológico, mas anteriores no tempo discursivo. A necessidade de viagem, de deslocação, presente nos três protagonistas é, de certa forma, reduplicada em obras como *A Montanha Mágica* ou *A Morte em Veneza*, onde as personagens se deslocam e ficam, por assim dizer, confinadas em espaços fechados que as impedem de continuar uma vida fora desse lugar, real ou simbolicamente claustrofóbico.

---

[5] *Idem*, p. 33.

[6] *Idem*, p. 19.

[7] *Idem*, p. 46.

[8] *Famille et Littérature*, *op. cit.*, p. 196: "L'avenir est forclos, tout entier détruit par un indépassable passé".

[9] *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, p. 9.

As observações que Freud vai fazendo da obra do escritor alemão e das associações que aquele faz com os livros do psicanalista não deixam grande margem para dúvidas: depois de se tornar prémio Nobel (em 1929), Mann nunca mais relaciona os seus escritos com os de Freud, o que lhe provoca um certo azedume e legitima muitas das afirmações que são proferidas e das ilações que o narrador (Freud) tira. A narração em segunda pessoa poderá dar a ilusão de uma proximidade e de um possível diálogo. Se pensarmos nas palavras de Michel Butor e no que ele defende em 1960, perceberemos, na esteira de Butor, que, se o romance nos dá um mundo falso, a segunda pessoa narrativa será, talvez, mais eficaz[10]. É o que faz Butor em *La Modification*, publicado em 1957 e é o que o primeiro narrador (Freud) ensaia quando cria um diálogo unilateral (diferente do monólogo), que não espera resposta, mas que desvenda, não só as relações entre ambos como as características daquele e as implicações escondidas e emergentes nos romances do autor de *A Morte em Veneza*:

> Nunca lhe perdoaremos se o senhor proceder de modo cobarde ou mesquinho, Thomas Mann. Nunca.
> É verdade que o senhor se manifestou contra o nazismo, embora só a partir de 1930. Mas o senhor é da estirpe de Napoleão e dos que ambicionam o poder e a superioridade, a qualquer preço.
> Todos esses homens o atraem irresistivelmente, porque vai atrás da sua própria imagem. O senhor está fascinado por si próprio, e por um ideal de fidelidade irracional a um poder mais forte[11].

Não será talvez descabido pensar na relevância que Freud dá aos romances de Mann, demonstrando o modo como o passado se revela fundamental para a compreensão do presente. É o próprio Mann quem, no texto "Freud e o Futuro", de 1936, apesar de aparentemente tratar do médico austríaco, faz referências à sua obra e à importância da psicanálise nesta, bem como a *José e Seus Irmãos* e à pertinência do uso da máscara nas representações[12]. A aceitação da máscara, ou a sua inevitabilidade, transporta o sujeito para esse universo do passado que o assombra e o explica, fazendo-o progressivamente recuar até aos primórdios do ser. É assim que se justifica recordar as primeiras linhas daquela obra, percebendo todas as implicações que daí decorrerão:

> É muito fundo o poço do passado. Não seria melhor dizermos que é um poço sem fundo?
> (…)
> Quanto mais fundo sondamos, quanto mais longe buscamos o mundo interior do passado, mais as remotas origens da humanidade, a sua história e a

[10] Michel Butor, *Essais sur le Roman*, pp. 110 e 80-81.

[11] *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, p. 32.

[12] "Freud y el Futuro", p. 48.

> sua cultura se nos revelam imperscrutáveis. Quanto mais longe nos aventuramos nas sondagens, mais distante nos parece o fundo do poço e, à medida que vamos descobrindo novos pontos de apoio e atingindo aparentes metas, mais longe temos de levar a nossa sonda (…)[13].

Esta constatação do próprio Mann favorece a leitura que Teolinda Gersão faz e que nos oferece numa narração que vai penetrando no passado através de três protagonistas, que constantemente se auto-implicam. Freud pensa na relação de Thomas com seu irmão Heinrich, relação que sabemos distante e conflituosa, de grande emulação, e nunca resolvida. As conclusões desse narrador, duplamente cáustico, acabam por chegar a uma afirmação, que condicionará a interpretação do triângulo narrativo: "O Diabo é um dos seus duplos, Thomas Mann"[14]. Aliás, o próprio Mann, no fim do seu monólogo, também se pergunta: "Terei porventura vendido a alma ao Diabo, a troco de uma carreira de sucesso?"[15], acrescentando que está convencido disso, e respondendo de certo modo a Freud.

Oito anos antes, e também em dezembro, o autor de *A Montanha Mágica*, dirigindo-se ao psicanalista, sem nunca esquecer esse lado demoníaco que tão bem lhes assenta e que os aproxima do sobrenatural e da divindade, comenta a mútua relação e explica aspetos da obra através de uma suposta confissão, mesmo se esta confissão peca pela falta do essencial – a confiança, "nunca confiei em ninguém"[16]. De igual modo, Mann aceita a certeza de só de si falar, mesmo quando se mascara de alguém e de tentar a todo o custo falar "sem filtro"[17].

A presença obsessiva da máscara, como referi, está bem patente nas suas reflexões, quando escreve que "a arte é falsidade e mentira"[18] e se apropria das personagens e enredos para explorar os traumas, o inconsciente e as interações entre os sexos. A certeza que o escritor tem da diferença entre o homem e a mulher e o modo como Freud lida com isso e como os intervenientes (doentes, pacientes) interagem com o médico, terá consequências profundas na escrita de Mann, que repete incessantemente o seu drama familiar, colocando-o sob diversas máscaras, em outras tantas situações e circunstâncias:

> Sou insensível, ausente, com frequência agressivo e malévolo, ou se quiser masoquista e sádico, não partilho amor nem compaixão. A minha vida é uma visão fugaz, imaginada através de interpostas figuras de papel[19].

---

[13] *José e Seus Irmãos*, 1.º vol., p. 13.

[14] *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, p. 35.

[15] *Idem*, p. 77.

[16] *Idem*, p. 42.

[17] *Idem*, p. 41.

[18] *Idem*, p. 73.

[19] *Idem*, p. 66.

Nesta *sui-generis* confissão não falta também a direta afirmação da homossexualidade, camuflada, escondida, mas presente: "Sou homossexual, já lho disse, e uma relação física com outro homem é uma obsessão omnipresente, que no entanto sempre contrariei"[20].

As suas relações familiares vão-se descobrindo à medida que ele se vai dirigindo a Freud e completar-se-ão no último capítulo. A identificação entre a vida e a obra torna-se premente e, por vezes, poderemos compreender como alguns textos funcionam como representações em abismo da realidade, como é o caso de *O Sangue dos Walsungs*, onde as relações entre os irmãos gémeos significam as de sua mulher Katia com o gémeo Klaus; de igual modo, e retomando a sua confessada homossexualidade, o casamento revela-se de fachada (e os filhos, seis, um modo de compor a máscara) e um negócio vantajoso – casa com uma judia em troca da sua fortuna. As considerações tecidas sobre a diferença das raças (a superioridade da germânica), sobre o incesto da mulher, a sua homossexualidade, as apreciações sobre os irmãos e filhos demonstram o calculismo presente na criação literária e na vida: a emulação, rivalidade com o irmão mais velho (Heinrich), também ele escritor, os filhos, sua relação com eles. Thomas não se coíbe de afirmar que não ama os filhos por igual e que só com os dois mais velhos consegue ter alguma afinidade: "Aos outros apenas tolero, e por vezes, para dizer a verdade, a sua presença enerva-me ao ponto de se tornar insuportável"[21].

Contudo, a verdadeira explicação para as duas confissões, de 1938 e 1930, está na vida de Júlia Mann, a mãe do escritor, a verdadeira estrangeira, desenraizada, mulher num mundo de homens, ainda sem direito à História, como refere Michelle Perrot. Mas é Júlia Mann que, nos últimos momentos de vida, se deixa levar através do Oceano Atlântico, numa espécie de viagem de retorno à sua origem brasileira.

Júlia (1851-1923) nasce no Brasil, de pai alemão e mãe brasileira (de ascendência portuguesa e índia); depois da morte da mãe, o pai leva os filhos para a Alemanha para aí serem educados e as filhas encontrarem bons maridos. É com uma narração em terceira pessoa, que sabemos dos pensamentos de Júlia, no momento da morte e que compreendemos os discursos translúcidos das duas narrações anteriores (mas posteriores no tempo). Deslizando pelo oceano, ela regressa ao Brasil, de onde foi arrancada, para sempre estrangeira, estranha, numa terra que a olha com sobranceria e onde ela nada encontra de superior; "ela era outra vez estrangeira numa cidade que a recusava, e também ela recusara sempre"[22]. A dicotomia entre o Brasil e a Alemanha estabelece a diferença entre a liberdade e a descontração *versus* a rigidez de costumes e de comportamentos estereotipados: "Em Lübeck as famílias eram prisões, e a sociedade uma prisão maior, onde se encarceravam todas as famílias"[23].

---

[20] *Idem*, p. 55.

[21] *Idem*, p. 69.

[22] *Idem*, p. 86.

[23] *Idem*, p. 82.

Encarcerada numa cidade-prisão onde todos os seus comportamentos são censurados, só na praia, em Travemünde, consegue sentir um simulacro do Brasil da infância. Afastada da infância feliz pela morte da mãe, Júlia vê o seu mundo perfeito desmoronar-se, as suas certezas transformarem-se em dúvidas e em conceitos antagónicos. Desenraizada, arrancada ao ambiente colorido e feliz dos trópicos, internada num colégio, com a casa da avó por única referência, subitamente encerrada num mundo a preto e branco, obrigada a mudar de religião (católica para protestante), Júlia só poderá sentir-se solitária, estranha, estrangeira. E a perda compulsiva da identidade consubstancia-se sobretudo na proibição da língua portuguesa, sua língua materna.

A exclusão do português prefigura, de modo simbólico, mas bastante avassalador, a importância da recusa da palavra à mulher, que se deve manter silenciosa, pagando um alto preço para se fazer ouvida[24]. O desenraizamento parece total e definitivo. É preciso cortar qualquer relação ao passado, matar as origens, aculturá-la, tornando-a completamente estrangeira, alheia ao mundo onde será obrigada a viver:

> A língua que falavam era incompreensível, e ninguém entendia a dela.
> Os contactos com Maria [a irmã] foram reduzidos, para não falarem português as duas[25].

Esta anulação da língua, que é também a anulação da vida passada, mas também a das crianças e das mulheres enquanto seres secundarizados na sociedade dos fins do século XIX, início do XX, na Alemanha, representa a opressão que irá condicionar a vida futura e explicar os dois primeiros capítulos, autorreflexões e tentativas desesperadas de legitimação: "Não era apenas adaptação que se exigia, mas a obrigação de copiá-los [aos adultos], e ser tão iguais a eles quanto possível"[26].

Júlia é a vítima, a perenemente deslocada (enquanto os irmãos regressam ao Brasil, ela e a irmã casam na Alemanha, e Júlia só consegue regressar numa viagem onírica, no momento da morte), casada por dissimulada imposição paterna, num país onde "tudo se reduzia a transações"[27], onde o dinheiro pode comprar a ascensão social, sem ter em conta sentimentos ou afinidades, onde as suas memórias são um "relato contido, em que o não-dito só seria percetível para ouvidos capazes de ouvir silêncios, e notas discordantes em surdina"[28].

---

[24] Mary Beard, *Women & Power*, pp. 8 e 17: "(…) women, even when they are not silenced, still have to pay a very high price for being heard"; "A woman speaking in public was, in most circumstances, by definition not a woman".

[25] *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, p. 91.

[26] *Idem*, *ibidem*.

[27] *Idem*, p. 124.

[28] *Idem*, p. 97.

Este é o relato onde a emoção se esconde, como diria Irena Dimova[29], e que se destina a estabelecer o *entre*, lugar por excelência de uma personagem, potenciadora de estranhos e desviantes comportamentos, de acordo com regras pré-estabelecidas:

> A ideia de a avó poder abrir os olhos, estar ao mesmo tempo viva **e** morta, ou **entre** viva e morta, era apavorante esse lugar **entre** duas coisas incompatíveis era o lugar dela, Júlia. Um não-lugar, entre dois mundos que reciprocamente se excluíam[30].

Por isso, ela é considerada exótica (os próprios filhos a veem assim), inadaptada, refugiando-se no teatro e na música, o mundo do simulacro e da sublimação. Proibida de pensar em ser atriz, ela recalca esse desejo e é sua filha que o realizará. No entanto, Júlia deixa-se atrair pela boémia e marginalidade, rejeitando a burguesia puritana que a oprime e rodeia. Toda a sua vida foi pautada pela repressão, escondida num ideal mundo burguês, onde nenhum bem material falta. No momento da morte, quando se deixa ir em direção ao Brasil idealizado da sua infância, ela recorda as circunstâncias do casamento de conveniência, os nascimentos e vida dos filhos e filhas: Thomas e Heinrich, escritores e rivais; as filhas, Carla, atriz e suicida, fixada em Heinrich, Lula, morfinómana; e finalmente, o filho Viktor, filho do adultério, o melhor porque não é um Mann. O fascínio da transgressão, que a adultério prefigura, significará também uma certa vitória contra o ambiente claustrofóbico em que ela é obrigada a situar-se. A dúvida que paira sobre a morte do marido, em cujo testamento julga os filhos, demonstrando um total desconhecimento das reais qualidades de cada um, acentua o estatuto excêntrico de Júlia e a sua importância na consolidação do caráter daqueles:

> Johann [o marido] nunca se mataria por amor, mas poderia tê-lo feito por vergonha, medo da sua reputação manchada, raiva ou desespero. Poderia ter-se suicidado *contra* ela, a bela mulher mais alta do que ele, e mais segura, centro das atenções e dos olhares, que se entregara a outro. Ela devorava os homens, era cruel e não amava ninguém[31].

Autoanálise de uma mulher que viu o seu mundo desmoronar-se, que aprende à sua custa que o universo colorido onde cresceu, onde a diferença de cor ou de raça não era significativa (pelo menos aos olhos da criança que era), onde Ana (a ama escrava) não representa uma raça inferior, como ela sentirá ser o seu estatuto na Alemanha. Autoanálise que sublinha a influência que esse passado e os sentimentos por ele provocados tiveram na vida dos filhos e, sobretudo, em Thomas Mann, o laureado com o Nobel, que, no início deste

---

[29] "Gender, Genre and Emotions", pp. 392-404.

[30] *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, p. 101.

[31] *Idem*, p. 130.

romance de Teolinda Gersão e sete anos depois da morte da mãe, interpela ficticiamente Sigismund Freud, que também o convoca oito anos depois da interpelação de Thomas.

Se, como é várias vezes referido, neste romance e nos escritos de Thomas e de Júlia, a família está retratada em todas as obras, se os universos narrativizados espelham mundos reais, então estruturas em abismo (como em *O Sangue dos Walsungs*) e/ou sublimações mais sofisticadas podem ajudar a compreender a urgência do regresso de Júlia ao seu Paraty natal.

O universo fechado, mas inspirador de *A Montanha Mágica*, cheio de relações ambíguas e de falsas esperanças, bem como a descoberta da atração homossexual, velada, mas elegantemente enunciada em *A Morte em Veneza*, cidade também, de certa forma, fechada, devido a uma epidemia de cólera, concorrem para legitimar a duplicidade das relações entre os elementos da família Mann, a incompreensão essencial que os define.

A má perceção do nome do rapaz por quem Aschenbach se sente irremediavelmente atraído, em *A Morte em Veneza*, o quase desconhecimento do escritor (tal como Mann) da família polaca onde o rapaz se insere, a qualificação das irmãs deste como "freiras", dado o seu aspeto andrógino, contrastando com a beleza perfeita do jovem, mesmo se camuflado por uma máscara que o falso nome, porque mal compreendido, porque em língua desconhecida (outra), podem ajudar a definir Thomas, o filho da mãe estrangeira, exuberante e adúltera (se julgada pelos códigos alemães, puritanos e burgueses), que, na hora da morte, dá a chave do enigma, da adivinha que pede descodificação.

O percurso de Hans Castorp, o protagonista de *A Montanha Mágica*, desvenda igualmente a procura desesperada de uma identidade fugidia embora, aparentemente, estável. A experiência da morte, a existência confinada num lugar fechado e regulamentado, a perceção de outras vidas cuja realidade lhe escapa, funcionam como uma espécie de iniciação do jovem cujo destino permanece incerto: perdemo-lo de vista no meio de uma batalha.

Histórias de família, mais ou menos evidentes, histórias que se repercutem no futuro, mas explicadas no passado, familiar e pessoal, histórias de memórias desconhecidas, necessitadas de decifração. Se 1938 é o primeiro momento que o discurso retém, mesmo se através da palavra de Freud, que literalmente não entra na história familiar, mas a explicita, 1851, ano de nascimento de Júlia, é o momento fulcral que tudo proporciona e que se tornará claro através da sua memória, em 1923, quando morre e percorre toda a vida, clarificando momentos obscuros, mostrando ostensivamente outros, fundamentais para a leitura do romance de Teolinda Gersão.

*O Regresso de Júlia Mann a Paraty* é uma leitura translúcida do percurso de Mann, reconhecendo o protagonismo de sua mãe, ou antes, a sua importância fundacional. Assumindo a figura da "outra", construída a partir de estereótipos mentais, sociais e comportamentais, ela destrói o preconceito de que se sente vítima, ao tentar aceder a papéis fora do âmbito consensual e adiantando explicações que o romance atualiza em 1930 e 1938, nos monólogos já referidos.

O regresso à casa da infância é o retrocesso necessário, a ilusão da felicidade, que não aconteceu:

> A mãe tinha morrido, lembrou-se mais tarde. A mãe tinha morrido. Essa ferida doía muito.
> Mas Ana [a ama negra, e escrava] estava lá, tinha a certeza de que Ana estava lá, e viria abraçá-la, contar-lhe histórias, cantar-lhe cantigas ao ouvido, pentear-lhe com jeito os cabelos, e dizer-lhe que, quando crescesse e fosse mulher, iria ser feliz, imensamente feliz[32].

## Referências Bibliográficas


Beard, Mary, *Women & Power*, Londres, Profile Books, 2017.

Beyaert-Geslin, Anne, *L'Invention de l'Autre – Le Juif, le Noir, le Paysan, l'Alien*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

Butor, Michel, *La Modification*, Paris, Coll.10/18, 1970 [1957].

Butor, Michel, *Essais sur le Roman*, Paris, Idées/Gallimard, 1975 [1960].

Criado Pérez, Carolina, *Invisible Women – Exposing Data Bias in a World designed for Men*, Londres, Penguin Random House, 2019.

Debrosse, Anne, "Visages d'Hommes, *Persona* de Femmes", *in Horizons du Masculin – Pour un imaginaire du genre*, Debrosse, Anne e Saint Martin, Marie (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 345-359.

Dimova, Irena, "Gender, Genre and Emotion", *in* Svalova, Kornelia e Boof-Vermesse, Isabelle, *Gender/Genre – Genre/Genre(s)*, Sofia, St Kliment Ohridski University Press, 2010, pp. 392-404.

Gersão, Teolinda, *O Regresso de Júlia Mann a Paraty*, Porto, Porto Editora, 2021.

Jourde, Pierre e Tortonese, Paolo, *Visages du Double – Un Thème Littéraire*, Issoudan, Nathan, 1996.

Mann, Thomas, "Freud y el Futuro", *in Freud, Goethe, Wagner, Tolstoi*, Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1944, pp. 11-56.

Mann, Thomas, *A Morte em Veneza*, tradução de Eloísa Ferreira Araújo Silva, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2011 [1903].

Mann, Thomas, *José e Seus Irmãos*, tradução de Elisa Lopes Ribeiro, 4 volumes, Lisboa, Livros do Brasil, s/d [1933, 1934, 1936 e 1943].

Mann, Thomas, *La Montagne Magique*, tradução de Maurice Betz, 2 volumes, Paris, Le Livre de Poche, 1963 [1924].

Mann, Thomas, "O Sangue dos Walsungs", *in Os Melhores Contos*, prefácio de Domingos Monteiro, seleção de Manuel de Seabra, 2.ª edição, Lisboa, Arcádia, 1966.

Marinho, Maria de Fátima, "Être Étranger: une question d'attitude?", *in L'Étranger*, sous la direction de Ana Clara Santos et Maria de Jesus Cabral, Paris, Éditions Le Manuscrit, Savoirs, Exotopies, 2016, pp. 75-99.

Perrot, Michelle, *Mon Histoire des Femmes*, Paris, Seuil/France Culture, 2006.


[32] *Idem*, p. 140.

Smadja, Robert, *Famille et Littérature*, Paris, Honoré Champion, 2005.

Vanoosthuyse, Michel, *Le Roman Historique – Mann, Brecht, Döblin*, Paris, PUF, 1996.

Wischmann, Christine e Christmann, Karin B., "Polos Opostos: Thomas Mann e Heinrich Mann", *Letras*, n.º 24, Curitiba, dezembro 1975, pp. 97-109.

# ENTRE HERDAR E TRANSMITIR: O PARADIGMA GENEALÓGICO EM *DONZELA GUERREIRA*, DE MARTA PESSOA

Maria Graciete Besse*

> Paradoxalement, la généalogie présente un discours qui prend la double forme d'une légitimation et d'une contestation.
>
> François Noudelmann

O diálogo entre a literatura e o cinema implica uma certa contaminação entre duas artes que partilham convenções semelhantes, mas que se distinguem por uma natureza semiótica diferente. Para alguns estudiosos, a relação entre um livro e a sua adaptação cinematográfica inscreve-se num processo de tradução mais ou menos fiel ao texto original, enquanto para outros analistas, o filme corresponde a uma transmutação e até a uma recriação da obra literária enquanto reconfiguração inventiva, definida pela passagem do *telling* ao *showing*[1]. Nos últimos anos, o *devir-imagem* da literatura tem dado lugar a numerosos debates que se alimentam com frequência da reflexão teórica e genealógica de William J. T. Mitchell acerca do verbal e do visual[2], ou da posição de Robert Stam que rejeita a noção rígida de fidelidade e se inspira em Genette para sublinhar que uma adaptação fílmica é sempre um processo hipertextual filtrado por operações de selecção, amplificação, concretização e actualização da fonte literária[3]. Neste caso, a montagem cinematográfica mobiliza o dialogismo, a intertextualidade, a paródia ou o "canto paralelo"[4], mas

* Sorbonne Université (Paris IV). Séminaire d'Etudes Lusophones do CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains).

[1] Sobre este aspecto, consultar Linda Hutcheon, *A Theory of adaptation*, Londres-Nova Iorque, Routledge, 2006, p. 43.

[2] W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

[3] Robert Stam, *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008, pp. 233-234.

[4] Nas palavras de Haroldo de Campos, a adaptação fílmica poderia ser entendida como uma

poderíamos também evocar uma outra perspectiva em que a recriação transformadora da materialidade verbal permite interrogar o conceito latente de herança que, como sublinhou Derrida, resulta sempre de uma escolha e de uma construção. Com efeito, qualquer legado pressupõe uma ordem biológica e cultural, que instala a permanência e a repetição de uma cadeia de mediações apoiadas na ordem patriarcal. Porém, como afirma o filósofo franco-argelino, uma herança é, antes de tudo, uma tarefa que "permanece diante de nós, tão incontestavelmente que, antes mesmo de querê-la ou recusá-la, somos herdeiros, e herdeiros enlutados, como todos os herdeiros"[5]. No caso da adaptação fílmica de uma obra literária, a herança manifesta-se como uma presença fantasmática que resulta da apreensão de um arquivo e do trabalho do imaginário inerente a qualquer filiação. Na esteira de Derrida, François Noudelmann considera que esta transmissão pode ser desconstruída, na medida em que o discurso genealógico condiciona o olhar e cristaliza modelos de representação, revelando-se paradoxal ao apontar tanto para uma legitimação como para a sua contestação[6].

*Donzela Guerreira* (2019), a quarta longa-metragem de Marta Pessoa, inscreve-se numa genealogia cultural particularmente significativa e resgata, em forma de homenagem, a mundividência de duas grandes escritoras do século XX, injustamente esquecidas, Irene Lisboa (1892-1958) e Maria Judite de Carvalho (1921-1998). Além do diálogo constante com a obra destas autoras que traçaram um perfil amargo da condição feminina no período do Estado Novo, a cineasta revela ainda uma outra filiação, ao convocar o motivo polimorfo e universal da "donzela que vai à guerra", figura mítica veiculada pela cultura popular (*Romanceiro*, de Garrett) que seduziu também um grande realizador contemporâneo, João César Monteiro (*Silvestre*, 1981), interessado pelas relações de dominação. Ao apoiar-se nestas filiações, Marta Pessoa surge como a herdeira de uma tradição literária e cultural que merece toda a nossa atenção. Se, como pretende François Noudelmann, é possível desconstruir o paradigma genealógico, seria decerto produtivo examinar brevemente esta questão à luz de algumas características de *Donzela Guerreira*, nomeadamente as escolhas da cineasta ao reelaborar o universo literário e a forma como questiona o discurso legitimador do feminino para abrir novas possibilidades ao entendimento do legado que herdou do passado.

---

forma de tradução intersemiótica ou *canto paralelo* (cf. *Ideograma Anagrama Diagrama*, São Paulo, Cultrix, 1970).

[5] Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, trad. Anamaria Skinner, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994, p. 178.

[6] François Noudelmann, *Pour en finir avec la généalogie*, Paris, Ed. Léo Scherr, 2004, pp. 12-17.

## Do texto literário ao dispositivo fílmico

As semelhanças entre Irene Lisboa e Maria Judite de Carvalho já foram amplamente sublinhadas por Paula Morão, que aborda o tema da herança para aproximar as obras destas duas autoras "viradas para a observação do quotidiano ou para o retrato de gente solitária e comum, dando corpo e voz àqueles que de outro modo passariam despercebidos"[7]. A estudiosa observa ainda que "ambas são peritas na exposição de um dia-a-dia ínfimo, insignificante e banal, conferindo-lhe dignidade por uma escrita capaz de ver mais longe e mais profundamente, para lá da aparência visível"[8]. Consciente da densidade literária proposta pelas duas escritoras, o argumento cinematográfico de Marta Pessoa (que conta, na sua elaboração, com o apoio de Rita Palma) reconstitui com minúcia a atmosfera lisboeta do final dos anos 50 do século passado e actualiza uma outra visão do mundo, metaforizando o arquétipo da "donzela guerreira" para mostrar como um corpo dissidente é capaz de escapar ao estatuto alienante da mulher imposto pelo salazarismo.

O filme desenrola-se em 1959 e começa por evocar uma genealogia enquanto modelo arborescente, ordenador de uma filiação (a mãe, o pai, a criada), apoiando-se num ritmo fragmentário para reconstituir o percurso solitário de Emília Monforte (Anabela Brígida), nascida em 1923, formada em Românicas, que interroga a decisão tomada na juventude de se reinventar a si mesma, graças a um desejo de emancipação que a conduz a pôr fim ao namoro com Luís, um estudante do Técnico, primo da Gracinha, uma amiga do colégio. Tal decisão é tomada quando descobre que o namorado lhe reserva o destino incontornável de "fada do lar", reduzindo-a à esfera doméstica onde será apenas a "mulher de alguém", segundo a ideologia arcaica do Estado Novo. Ao olhar-se "de fora pela primeira vez" e ao tomar consciência dos limites impostos pelo determinismo social, a jovem escolhe afinal o celibato e a possibilidade de se tornar escritora, escapando assim à ritualização das normas inerentes a uma conjugalidade asfixiante que lhe negaria qualquer ímpeto emancipador, bem como o acesso ao poder simbólico da escrita.

A primeira sequência do filme concentra-se nas mãos vazias da protagonista diante da máquina de escrever e introduz a cena da sua participação num programa radiofónico sugestivamente intitulado "Senhoras de si", dirigido por uma locutora vistosa (Dina Félix Costa) que lê ao microfone as palavras de um célebre crítico literário acerca da "promissora escritora", cujo livro é filmado de relance, identificado por um título, *As mãos quietas*, que sugere inevitavelmente *Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma*, de Irene Lisboa (1955). A entrevistadora coloca em seguida uma série de perguntas conven-

[7] Paula Morão, "Maria Judite de Carvalho, herdeira de Irene Lisboa?", in *O secreto e o real. Ensaios sobre literatura portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011, p. 441.

[8] Cf. *ibidem*.

cionais, capazes de satisfazer um público pouco exigente. Porém, em vez de reproduzir as respostas de Emília Monforte, a cineasta prefere interessar-se pelo desdobramento imaginário da entrevistada que mergulha em recordações familiares e revê fotografias de Lisboa entrelaçadas com vozes oriundas da infância, como as pragas da criada Etelvina (Joana Bárcia) que repete frequentemente "Rais parta a guerra!", expressão evocadora de uma realidade política materializada pela privação e pela presença de um grande número de refugiados na capital. Ao percorrer o seu itinerário marcado pela orfandade, a jovem escritora converge num balanço existencial que lhe permite simplesmente constatar: "Eu era feliz e depois comecei a deixar de o ser". Descobrimos então que, após a morte da mãe e, em seguida, do pai, advogado sem recursos, Emília conhece um momento de viragem, sendo obrigada a abandonar a casa familiar e a criada antiga que lhe povoou a meninice ("quando eu nasci ela já lá estava"), mudar de bairro, esquecer o namorado machista e viver num modesto quarto alugado onde sobrevive escrevendo para o jornal onde encontra emprego.

A experiência precoce do luto, bem como a actividade de cronista na imprensa, remetem claramente para as biografias de Irene Lisboa e de Maria Judite de Carvalho, cujas vivências se manifestam no plano literário pela criação de figuras marcadas pela perda prematura dos pais, como podemos ler respectivamente em *Começa uma vida* (1940) e *Tanta Gente, Mariana* (1959). Também o itinerário das duas escritoras inspira obliquamente o perfil da heroína de *Donzela Guerreira* pois sabemos que Irene Lisboa foi afastada pelo salazarismo das suas funções de inspectora-orientadora do ensino primário e participou em numerosos jornais e revistas (*Diário de Notícias*, *Seara Nova*, *Sol Nascente*, *Presença*, etc.), enquanto Maria Judite de Carvalho foi uma presença assídua na imprensa e uma das autoras mais lidas, sobretudo quando, em 1968, começou a colaborar no suplemento feminino do *Diário de Lisboa* e assinou várias crónicas, identificando-se como Emília Bravo entre 1971 e 1974[9]. Este desdobramento ficcional aproxima-a de Irene Lisboa que utilizou vários pseudónimos – em particular o de João Falco na poesia e na prosa literária, e o de Manuel Soares na reflexão pedagógica –, para contornar o contexto misógino da sua época, mesmo se, na opinião de Paula Morão, a escolha da escritora "não é só fruto das condições sociopolíticas de que foi vítima, mas radica mais fundo, tendo a ver com o estatuto que ela atribui ao fenómeno da escrita"[10].

Ao designar a heroína do seu filme como Emília Monforte, a cineasta recorre a uma dupla citação que a leva a mobilizar, por um lado, o primeiro nome da cronista que condensa, pela voz de Maria Judite de Carvalho, os

[9] As crónicas de Emília Bravo, reunidas por Ruth Navas em 2002, integram o sexto volume das *Obras Completas de Maria Judite de Carvalho*, Lisboa, Minotauro, 2019.

[10] Paula Morão, *Irene Lisboa: folhas soltas da Seara Nova (1929–1955)*, Antologia, prefácio, notas e bibliografia, Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986, p. 22.

"pequenos nadas" do quotidiano lisboeta a partir de uma janela imaginária e, por outro lado, a escolher um apelido conotado com uma reminiscência queirosiana colhida n'*Os Maias*, isto é, a figura de Maria Monforte, a adúltera marcada pela doença romântica, que se insurge contra as convenções sociais e luta pela conquista da sua liberdade, ao fugir de casa com um príncipe napolitano. Por conseguinte, a nomeação da protagonista de *Donzela Guerreira* corresponde à apreensão de uma herança literária que organiza correspondências, estabelecendo uma relação entre o interior e o exterior através de um destino singular que permite adivinhar as marcas precisas de uma alteridade discursiva num rasto de parentesco. Como já vimos, Marta Pessoa faz também de Emília Monforte uma herdeira da figura de excepção que é "a donzela guerreira", definida por algumas qualidades geralmente atribuídas pelo poder hegemónico ao género masculino, como a independência, a ousadia, a coragem e a firme determinação. São estas características que transformam o percurso solitário da protagonista numa luta para conquistar um reconhecimento social enquanto escritora capaz de transmitir nas suas obras uma constelação de tempos e olhares onde assomam os resquícios de muitas outras vidas.

O enredo desenvolve-se a partir da deslocação física e mental que alimenta a autognose da heroína enquanto sujeito tributário de um nome por vezes reduzido ao diminutivo, quer junto da sua própria família ("eu era a Lilita"), quer na casa onde aluga um quarto à Dona Clara que lhe chama "menina Milita", como um sinal de familiaridade ou de pouca importância, que a levam a observar, de forma irónica que, para a senhoria, o sufixo "-ita" define as mulheres "irremediavelmente solteiras". Ao deambular pela cidade, os seus "olhos de crónica" desvendam a diversidade das ruas, das casas, das gentes, e decifram os dramas populares, os "baços radiogramas de vidas" que tanto interessaram Irene Lisboa, mas desenham também o tempo estilhaçado, a amargura da "cidade remendada" de que falava Maria Judite de Carvalho[11], graças às reminiscências que deixam ainda entrever no espaço urbano a melancolia de Cesário Verde e o desassossego pessoano.

À semelhança de Emília Bravo, também a protagonista do filme de Marta Pessoa é um corpo em movimento que poderia exclamar: "A minha alma é de peão"[12]. Na *flânerie* desencantada até à beira-rio, os seus olhos captam ambientes, figuras insignificantes e a topografia de uma realidade disfórica cristalizada nas estátuas desaparecidas (como a de Neptuno, na Praça do Chile), e sobretudo nas demolições de prédios que designam o efémero, a perda, a dissolução e a dor ("Doem-me as obras da cidade"). Tal como nos livros de Irene Lisboa e Maria Judite de Carvalho, também em *Donzela Guerreira* a cidade é filtrada por uma fina sensibilidade que revela impressões, afectos,

[11] "Eis-nos pois numa cidade remendada que vai expulsando de si os habitantes antigos", Maria Judite de Carvalho, *Este tempo*, Lisboa, Caminho, 1991, p. 91.

[12] Maria Judite de Carvalho, *Diários de Emília Bravo*, edição de Ruth Navas, Lisboa, Caminho, 2002, p. 133.

vidas secretas, figuras desamparadas que se adensam através da alternância de planos fixos e móveis, de excertos de velhos filmes, de postais coloridos e de fotografias a preto e branco que reconstituem uma época e um lugar fechado a indiciar uma paisagem da frustração. Porém, em certas sequências do filme, a tristeza veiculada pelo universo literário contrasta com alguns momentos felizes inscritos em velhos bilhetes do teatro Apolo, onde Emília se encontra por vezes com a Gracinha, ou nos excertos musicais que ora evocam canções antigas e paixões românticas como a "valsa de amor", ora introduzem uma certa frescura pela voz de Tony de Matos que canta "Lisboa acordou". Assim, ao contrário do pessimismo que povoa os dois universos literários homenageados, o filme termina com uma sugestão de abertura diante do Tejo onde Emília Monforte, de costas para a câmara, parece oferecer-se à aventura possível e contrariar assim uma queixa de Maria Judite de Carvalho para quem o rio "está quase todo tapado, vedado, escondido"[13], como um destino sombrio que a "donzela guerreira" só pode recusar.

## Uma prática transformadora

Numa entrevista ao *Jornal de Letras*, Marta Pessoa afirma que o seu cinema pretende "dar a ver o que está escondido"[14] e esta intenção legitima o seu fascínio pelo palimpsesto literário, levando-a a atribuir grande visibilidade a uma série de temas e motivos frequentes nas obras das escritoras que tanto a inspiram, bem como à pintura (arte que Maria Judite de Carvalho também praticou), ilustrada pelo célebre quadro de Velázquez, "As Meninas", pintado em 1656, que corresponde à captação de um instante condensado no espaço e no tempo, como se fosse uma fotografia, ponto de partida para as interpretações de diversos críticos de arte interessados sobretudo pelo olhar do pintor e pela dimensão lúdica de uma representação dentro da representação. Em alguns momentos do filme, a apreensão visual desta obra enigmática, que a mãe de Emília considera "a mais bela pintura do mundo", aponta para a conhecida leitura de Michel Foucault sobre a relação ambivalente entre o espectador e as figuras representadas[15], mas a especulação abre-se também a um questionamento pessoal introduzido pela reminiscência da voz materna que pergunta, com alguma angústia, "quem somos nós?", enquanto a "donzela guerreira" percorre lentamente o contorno das figuras retratadas por Velázquez, tentando identificar-se com cada uma delas, observadas em grande plano, para medir "a velocidade da perda" e o sabor da independência conquis-

[13] Maria Judite de Carvalho, *Este tempo, op. cit.*, p. 73.

[14] "Marta Pessoa, um filme, duas escritoras", entrevista conduzida por Manuel Halpern, *Jornal de Letras*, n°1307, 4 a 17 de novembro de 2020, p. 21.

[15] Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines,* Paris, Gallimard, 1966.

tada. Não é certamente por acaso que este quadro do Século de Ouro alimenta as dúvidas da escritora em fase de aprendizagem da vida, como sujeito deslocado entre uma desordem inicial (a orfandade) e uma deriva solitária que culmina no encontro consigo mesma, através da identificação com o pintor. Este momento de coincidência com a prática artística volta a surgir quando, no fim do programa radiofónico, Emília Monforte imagina um livro em devir, enquanto observa atentamente a sua "entrevistadora tecnicolor" e pergunta a si mesma "Mas que sei eu dela?", o que implica um mistério a ser desvendado pelo futuro trabalho da escrita.

Tal como o historiador de arte estabelece um diálogo com a narrativa pictórica para elucidar o sentido do olhar do artista, também a cineasta propõe uma relação constante com a paleta cromática do universo literário, criando correspondências que materializam um discurso mental centrado essencialmente na condição feminina sob o Estado Novo. Para além da referência ao famoso quadro espanhol, Marta Pessoa manifesta ainda a importância da dimensão plástica na alternância do claro-obscuro, associada à montagem que valoriza a sobreposição de postais coloridos onde se ilustra o ideal feminino da "mulher perfeita imune à poesia e ao amor", acentuando a descontinuidade, bem como a confluência de territórios emocionais onde a realidade social dos sombrios anos salazaristas se afirma nos traços de um quotidiano estereotipado, sufocante e medíocre. Por vezes, o acaso introduz a surpresa, provocando o breve encontro nocturno com Olga, a mulher de Luís, que Emília descreve como "uma mulher com mistério, saída de um policial", ou o desfilar de imagens que traduzem impressões capazes de captar o indizível, subtilmente filtradas pelos arquivos fotográficos que funcionam como espectros ancorados num imaginário do espelho em forma de inventário fantasmagórico onde surgem vestígios relacionados com o nascimento tardio do filho de Dona Clara e com o espaço onde a protagonista aluga um quarto que a inscreve numa outra comunidade. Em várias passagens do filme, as imagens cinzentas representam um testemunho com o qual Emília elabora mentalmente a perda (tal como a lembrança do banco de jardim, depois da morte da mãe), da mesma forma que as cores excessivas dos postais e as figuras do quadro de Velázquez apontam para uma exploração do passado catalisador de emoções. Enquanto narrativas visuais que registam momentos crepusculares, todos estes elementos constituem fragmentos de uma herança familiar particularmente evidente nas fotografias onde se pode descobrir o "cintilar insignificante do acaso", como diria Walter Benjamin[16], construindo momentos intersticiais que imobilizam os corpos perante o devir histórico.

[16] Segundo Walter Benjamin, "Quem contempla a fotografia sente o impulso irresistível de procurar, aqui e agora, o cintilar insignificante do acaso com o qual a realidade, por assim dizer, ateou o carácter da imagem" (*Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Luz Moita, Manuel Alberto e Maria Amélia Cruz, Lisboa, Relógio d'Água, 2012, p. 118).

A tessitura fílmica conjuga a rememoração de Emília com as representações de um feminino impedido, identificado com a doença da mãe, as receitas da Etelvina, o enxoval da "menina casadoira", as experiências que se definem como uma outra espécie de "guerra", nomeadamente quando apontam para a rivalidade entre "fêmeas" que fazem "tristes figuras" em momentos de sedução adolescente, ou quando absorvem a postura sacrificial das criadas que vêm sempre da província, têm nomes de flores – Rosa, Hortense, Narcisa, Margarida –, e pousam para a câmara como corpos explorados, oferecidos ao olhar como objectos precários, sugerindo um outro livro possível, intitulado "Flores do Chile", que a autora pretende escrever sem influências neo-realistas. Para elaborar esta obra, Emília deverá resolver o mistério que envolve as criadas, inscrito na pergunta "Mas que sei eu delas?", já colocada antes, acerca da locutora radiofónica.

As imagens das criadas sugerem "sobrevivências" de seres fantasmais que habitam um tempo sem tempo ou um nó de muitas temporalidades que se repetem num destino reduzido à servidão, reflexo antropológico de uma condição social. No entanto, os corpos permanecem enigmáticos, tal como a representação de Alexandre Herculano ("o retrato mais fiel do meu pai"), colhida por acaso num jornal, ou a nova vida de Etelvina, que Emília avista um dia a descer do eléctrico e espreita em seguida, com "uma enorme tristeza", por detrás de uma árvore, como um corpo inacessível, irremediavelmente marcado pela estranheza. Em certa medida, este tipo de unidades visuais que pontuam o filme de Marta Pessoa poderiam ser de facto definidas como "imagens sobreviventes" que, segundo Didi-Huberman[17], se recusam a tudo revelar, enquanto modelos de uma produção do saber que impede a visibilidade total, introduzindo uma impressão, um traço inefável do tempo, à espera de uma clarificação. Assim, a montagem de *Donzela Guerreira* sugere um regime de percepção que se apoia em fragmentos, intervalos, elipses, lacunas e indícios abertos a outras temporalidades, exigindo a participação inconsciente da protagonista e solicitando também o imaginário activo do espectador. A rememoração de Emília evidencia traços da perda, mas alguma coisa resiste à linearidade da representação. Com efeito, é antes pela transfiguração das recordações que entendemos o seu itinerário pois, como afirma Didi-Huberman, não se trata de submeter as imagens à decifração, mas antes de as situar, tal como as palavras, numa relação de mútua perturbação, sob a forma de um questionamento que, numa espécie de vaivém, se relança sempre numa postura crítica.

É evidente que a cineasta herda as palavras e uma experiência do tempo que se manifestam em numerosos ecos intertextuais, mas ao actualizar esta filiação, o seu filme inaugura um novo prisma, em particular quando se cruza com diferentes matérias de expressão para dinamizar um notável jogo de espelhos que capta instantâneos e retrata uma arqueologia da memória onde predomina um mundo feminino enclausurado que é recusado e logo ultrapas-

[17] Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

sado pela determinação da protagonista. Como já vimos, a última imagem do filme sugere que a escritora emergente se lança na conquista de um futuro que encontra na literatura uma forma de libertação, permitindo-lhe escapar à rede de estereótipos alimentados pela ideologia da "casa portuguesa" que valoriza apenas as funções da esposa dependente financeiramente do marido, frustrada entre naperons, catálogos de móveis modernos e *bibelots* inúteis.

A partir destas observações, poderíamos considerar que, ao longo do filme, Marta Pessoa procede à desconstrução do paradigma genealógico de que fala François Noudelmann. Contudo, esta prática transformadora não implica uma destruição, mas antes um processo de "desleitura"[18] que corresponde a uma apropriação desviante e criativa do universo literário, ampliado através de um desdobramento que acentua a ressonância oblíqua entre o original e a adaptação fílmica. Nesta perspectiva, para a "donzela guerreira", a capital portuguesa não é apenas uma cidade disfórica, como na escrita das duas autoras citadas, mas afirma-se também, paradoxalmente, como um espaço onde se inscrevem duas fases essenciais da sua vida: o namoro com Luís ("Namorar é passear em Lisboa"), período feliz em que a jovem apaixonada absorve as cores, os cheiros, a imagem dos gatos, o desejo de viagem associado à beleza, exclamando que o seu estado "é ser viajante na nossa cidade e achar tudo lindo"; e o momento epifânico que converge na sua tomada de consciência com a escolha de um caminho independente, fazendo da perda (dos pais, da criada, do namorado) um elemento da conquista de si mesma, longe dos preconceitos de "muita gente (que) confunde liberdade com solidão". Antes de se inscrever plenamente na "guerra" das mulheres que lutam pela sua liberdade, Emília Monforte revisita o passado e elabora um programa de vida, podendo afirmar diante do Tejo: "Acabo aqui sozinha mas senhora de mim (…). Pronta para o que der e vier".

## Considerações finais

O desafio existencial que caracteriza a protagonista do filme fundamenta-se no interesse de Marta Pessoa pela figura arquetípica da "donzela guerreira", agente de transgressão numa sociedade petrificada por relações de dominação. O dialogismo intertextual cria ecos das obras literárias convocadas, mas a cineasta desenvolve também novos arranjos e deslocamentos que lhe permitem transcender as aporias da fidelidade, como diria Robert Stam[19], para proceder a uma transcodificação da linguagem literária como prática aberta onde a convergência dos olhares transmite uma experiência estimulante que atesta um reconhecimento da sua herança e questiona, ao mesmo tempo, o paradigma genealógico, propondo variantes do palimpsesto em que se apoia o tecido

[18] Cf. Harold Bloom, *Um mapa da desleitura*, trad. Thelma Médici Nóbrega, Rio de Janeiro, Imago, 1995.

[19] Cf. Robert Stam, *op. cit.*, p. 21.

fílmico. Desta forma, ao adaptar a temática dos dois mundos literários que a fascinam, Marta Pessoa mantém-se fiel à homenagem que presta a Irene Lisboa e a Maria Judite de Carvalho, graças a uma hibridez que amplia as fontes de inspiração literária através de múltiplos intertextos que mediatizam novas motivações ideológicas para equacionar uma mudança em forma de empoderamento, capaz de quebrar o peso da filiação, contestar o discurso legitimador do feminino e interrogar os modelos impostos à mulher pela sociedade "falogocêntrica" (Derrida).

Como acabamos de ver, o filme de Marta Pessoa é construído como um fluir de imagens e de sons, a partir do trabalho da memória de Emília Monforte que interroga a relação entre o passado interpretado e o presente interpretante. Pela fina imbricação da literatura e do cinema, a cineasta procura os sentidos escondidos nos textos que a inspiram e recria-os com algumas alterações, modificações, omissões e "sobrevivências", impondo obviamente as suas escolhas pessoais que introduzem no filme uma respiração singular. Desta forma, a herança literária afirma-se pelo que Noudelmann designa como um "ar de família"[20], isto é, uma série de afinidades que resultam de um diálogo fecundo com a literatura, mas que exige uma mudança na maneira de considerar o legado que se exprime. Tal como propunha Derrida, também aqui o conceito de herança se define como uma operação hermenêutica que mobiliza os "espectros" do passado submetidos a uma "desleitura" interrogativa e a uma afirmação emancipadora, porque a herança recebida não é apenas material, cultural ou genética, mas faz parte da ordem do simbólico, domínio que a arte se encarrega de ilustrar através do seu notável poder de transformação.

## Referências Bibliográficas e Filmográficas

Benjamin, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Luz Moita, Manuel Alberto e Maria Amélia Cruz, Lisboa, Relógio d'Agua, 2012.

Bloom, Harold, *Um mapa da desleitura*, trad. Thelma Médici Nóbrega, Rio de Janeiro, Imago, 1995.

Campos, Haroldo de, *Ideograma Anagrama Diagrama*, São Paulo, Cultrix, 1970.

Carvalho, Maria Judite de, *Diários de Emília Bravo*, edição de Ruth Navas, Lisboa, Caminho, 2002.

Carvalho, Maria Judite de, *Este tempo*, Lisboa, Caminho, 1991.

Carvalho, Maria Judite de, *Obras Completas de Maria Judite de Carvalho*, Lisboa, Minotauro, 2019.

Carvalho, Maria Judite de, *Tanta gente, Mariana*, Lisboa, Arcádia, 1959.

Derrida, Jacques, *Espectros de Marx*, trad. Anamaria Skinner, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.

Derrida, Jacques, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994.

Didi-Huberman, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

[20] François Noudelmann, *Les airs de famille: une philosophie des affinités*, Paris, Gallimard, 2012, p. 178.

*Donzela Guerreira,* argumento de Marta Pessoa e Rita Palma, Lisboa, Produção Três Vinténs, 2019.

Foucault, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

Hutcheon, Linda, *A Theory of adaptation*, Londres-Nova Iorque, Routledge, 2006.

Lisboa, Irene, *Começa uma vida*, Lisboa, Seara Nova, 1940.

Lisboa, Irene, *Esta cidade!*, Lisboa, Presença, 1995 [1942].

Lisboa, Irene, *Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma,* Lisboa, Portugália, 1955.

Mitchell, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

Morão, Paula, "Maria Judite de Carvalho, herdeira de Irene Lisboa?", *in O secreto e o real. Ensaios sobre literatura portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011.

Morão, Paula, *Irene Lisboa: folhas soltas da Seara Nova (1929–1955)*, Antologia, prefácio, notas e bibliografia, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

Noudelmann, François, *Les airs de famille: une philosophie des affinités*, Paris, Gallimard, 2012.

Noudelmann, François, *Pour en finir avec la généalogie*, Paris, Ed. Léo Scherr, 2004.

Stam, Robert, *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008.

# ENTRE SINCERIDADE E CONVENÇÃO: A RETÓRICA DAS CARTAS DE AMOR

Maria Helena Santana*

Hoje em vias de extinção, a carta de amor foi um género textual cultivado ao longo de séculos no âmbito da literatura erudita, mas que só modernamente se "democratizou". Verbalizar o amor nunca foi tarefa fácil, mas fazê-lo por correspondência formal, como era de regra no século XIX, constituía de facto um exercício complexo, exigindo literacia e cortesia. Se os amantes cultos encontravam na literatura modelos elaborados que lhes servissem de inspiração, os menos afortunados podiam recorrer aos manuais de "cartas-prontas" que se difundiram com grande sucesso até às primeiras décadas do século XX. Partirei destas coleções populares para uma reflexão sobre a retórica do discurso amoroso, incidindo na dialética sinceridade / convencionalidade.

Os exemplos convocados, quer de cartas reais, assinadas por escritores conhecidos, quer de cartas ficcionais, extraídas de obras literárias, permitem inferir que os protocolos de comunicação não se alteram substancialmente. Na sua polida formalidade, todos os amantes se dizem portadores de um sentimento único, intraduzível na linguagem humana e que só se exprime de forma imperfeita na redundância das palavras banais. Mas a carta amorosa, porque aspira a produzir laços de adesão íntima, não se esgota nas palavras nem no testemunho que regista: antes mesmo de ser lida, ela já é um objeto mágico que transporta por metonímia algo mais do que a escrita da pessoa amada. Que o assinante seja homem ou mulher não é indiferente. Terminarei com uma breve referência aos estereótipos de género no romance epistolar, onde se sedimentou um imaginário e uma retórica feminina do amor.

## 1. Cartas Virtuais: Os Manuais de Discurso Amoroso

Comecemos por observar os populares livrinhos de cordel contendo cartas-modelo para uso dos namorados. Estes pequenos manuais epistolares circulavam desde o século XIX em vários países europeus, por vezes em versões

* Universidade de Coimbra / CLP.

traduzidas ou adaptadas às várias línguas. O mais conhecido em Portugal é *O Secretário dos Amantes*[1], adaptado do francês *Le Secrétaire des Amants*[2], por sua vez inspirado em títulos italianos congéneres. No prólogo deste livrinho, datado de 1886, o editor compara a carta-modelo a um advogado ou agente diplomático que serve de mediador à comunicação. E faz algumas observações interessantes: um jovem apaixonado exprime-se de forma incoerente por motivo de perturbação, que pode confundir-se com falta de talento ou de capacidade intelectual; uma carta mal escrita torna-se objeto de riso e dó, mas se for bem escrita é relida sem cessar, desde que se adapte com a devida precaução[3].

Como sabemos, até meados do século XX os encontros entre rapazes e raparigas eram muito vigiados pelas famílias. Por isso mesmo, no final do livrinho há um "Telégrafo do Amor", ensinando truques de semiótica gestual com luvas e lenços. Ainda assim, o papel é o *medium* ideal para verbalizar o que é complexo por natureza, seja pelo teor da mensagem, seja pelas dificuldades de expressão. Encontramos no manual muitas manifestações de afeto, pedidos de entrevistas e retratos, e também queixas de silêncio, de infidelidade, etc. Há também variadas declarações de amor – masculinas – em diferentes estilos: mais formais ou mais arrebatadas, sempre muito corteses e retóricas. Eis alguns excertos.

> Senhora: Esta carta há de, sem duvida causar-vos admiração; mas sinto-me arrastado a escrever-vos pelo impulso irresistível dum amor tão puro como apaixonado. […] Desde então, não tenho podido gozar um instante de repouso. Mas, porque hei de temer confessar-vos os meus sentimentos, puros como eles são?
>
> Senhora: Deveria, talvez, ter consultado o vosso coração antes de pedir licença para vos oferecer o meu; […] A minha felicidade depende absolutamente de vós, e não poderia ser ditoso se vós mesma não desejásseis que eu o fosse.
>
> […] Pedi-vos que me escutásseis: serei agora mais atrevido – rogo-vos que me respondais. Recusar seria fazer-me julgar que vos ofendi, e o meu coração é testemunha de que o meu respeito é igual ao meu amor.

As respostas são mais raras e mais contidas, como o pudor convencional obriga. Só quando as relações estão firmes a palavra feminina é expansiva e se permite o tratamento por *tu*, *caro* e *querido*:

---

[1] *O Secretário dos Amantes ou Arte de namorar e ser afortunado em amar. Seguido do interessante Idioma histórico das flores* […], por Júlio de Faria. 6.ª ed., corrigida e aumentada por Carlos Soares da Costa, Porto, 1909.

[2] *Le Secrétaire des Amants ou le nouveau messager d'amour. Parfait guide des jeunes gens dans leurs correspondances amoureuses, par lettres et par fleurs …* Paris, Le Bailly, (1886).

[3] Por exemplo: "não copiar textualmente, mas inventar com habilidade, invertendo a ordem das palavras, e encadeando as frases de diverso modo, habilidade que, com poucos ensaios, facilmente se obtém".

> […] Receberei, pois, as visitas de V.ª S.ª com todas as atenções devidas; mas com a condição de que me não será exigida a minha mão senão quando eu possa dispor dela juntamente com o coração.
>
> Ser-me-ia impossível, querido Eusébio, pintar-te a alegria que me causou a tua carta. Quanto sofri durante tão larga ausência! O meu pensamento seguia-te […] Volta breve, meu caro, e que eu não tarde muito a poder dar-te o nome de esposo….

Afirmar o amor não é um simples ato declarativo, ou não deve apresentar-se como tal. A mesura impõe que o amante não possa simplesmente dizer "amo-te" ou pedir retribuição sem um preâmbulo, frases redundantes, gestos de circunstância ou de prevenção. Segundo Claudio Guillén, que dedicou a este tema um interessante estudo histórico-literário, a tradição pedagógica transformou a carta num *savoir faire* governado por um complexo de normas que vão muito além da literacia[4]. Ao percorrermos o nosso manual, constatamos que a frase feita, o cliché, domina o discurso típico das cartas de amor, mas também que este ato comunicativo obedece a uma retórica peculiar. Aos emissores não basta escrever bem (*by the book*): é preciso demonstrar sinceridade ou que aquilo que se diz *pareça* verdade. Os recetores conhecem a norma, até certo ponto exigem-na, mas ao mesmo tempo desconfiam do discurso convencional. O manual sabe disso, e ensina-lhes a metalinguagem do fingimento.

> Carta feminina:
> […] Expressais-vos dum modo tão original que me não atrevo a resolver se falais sério, ou se escreveis tão-somente para vos divertirdes comigo. Dentro dalgum tempo achar-me-eis talvez em estado de julgar da vossa paixão e de vos responder como convém.
>
> Carta masculina:
> Senhora: A minha posição é tão embaraçosa quanto são pobres os recursos do meu talento; sei amar, mas não atino com o modo de o dizer. […]. Se alguma consolação me resta […] é recordar que o talento é frequentemente a máscara com que se oculta a impostura, e que o verdadeiro amor não carece de frases estudadas para se revelar. Deixemos pois aos romancistas, cheios sempre dum entusiasmo fingido, a harmonia e a exageração dos pensamentos na pintura dum sentimento inimigo da arte, e voltemos à natureza, que se exprime conforme sente.

[4] "Literacy is not merely a prerequisite – the condition for the writing of a letter: it is an accomplishment. […] This capture of the letter by a complex of norms was accentuated by pedagogical practice, as it became a skill to be learned and taught. I refer of course to the practically uninterrupted tradition across the centuries of the manuals, formularies, letter-books, briefsteller, and other how-to publications" (C. Guillén, "On the Edge of Literariness: The Writing of Letters", pp. 2-3).

> Eu não conheço o amor por frases simetricamente dispostas, mas pelas vivas e profundas impressões que experimento; prefiro antes declarar-me vosso respeitoso e sincero amante, numa prosa desalinhada e incorreta, do que falar-vos dum falso amor como hábil poeta. Tal é a minha declaração: carece d'arte e de adornos, mas é feita por um coração deliciosamente cativo, que ignora o modo de exprimir a sua dor pela ferida que recebeu.

Dir-se-ia portanto que o amor verdadeiro vive da espontaneidade e que o discurso amoroso inspirado pela literatura, inimigo da verdade sentimental, é um simples talento formal, imitativo e enganador. E no entanto nem este texto antiliterário escapa à força das fórmulas literárias: a sua originalidade retórica consiste em negar aquilo que é: um discurso estereotipado. Não esqueçamos que se trata de um manual de cartas falsas, sem autor e sem amor.

## 2. *Lost in Translation*: Cartas Reais e Cartas Literárias

> Todas as cartas de amor são
> Ridículas.
> Não seriam cartas de amor se não fossem
> Ridículas.
>
> Também escrevi em meu tempo cartas de amor,
> Como as outras,
> Ridículas.
> As cartas de amor, se há amor,
> Têm de ser
> Ridículas. […][5]

Este conhecido poema do heterónimo pessoano Álvaro de Campos põe em relevo uma condição peculiar da correspondência amorosa: a expressão da intimidade, no que ela tem de mais desguarnecido e pueril; mas também sugere que essa marca discursiva, talvez por expor o nosso lado mais oculto ou vulnerável, traduz a autenticidade do próprio amor. Somos mais verdadeiros quando não pensamos no ridículo, e Pessoa, que aqui certamente se esconde, também o foi nas cartas de amor a Ofélia Queirós[6]: frequentemente apelida-a de "Bebé", "Meu Bebezinho querido" e utiliza linguagem infantil. Na trivialidade natural das conversas mal reconhecemos o escritor cerebral que, apesar da censura do "amigo" Álvaro de Campos, tenta durante algum tempo escrever como os outros, ser igual aos outros.

O *ethos* da sinceridade (expressão de Janet Altman) é próprio do discurso epistolar e encontra-se com frequência em cartas verdadeiras e também em cartas ficcionais. Esta exigência é particularmente referida nas cartas masculi-

---

[5] F. Pessoa, *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Ática, 1986, p. 84.

[6] *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática, 1978.

nas, por norma mais sujeitas (com ou sem razão) à suspeição de falsidade. Por seu lado, redigir uma carta de amor pode revestir-se de especial dificuldade para um escritor, dividido que está entre a autoconsciência literária e a verdade dos sentimentos, o desejo de ser levado a sério e o receio de ser mal compreendido. Em geral os autores homens sublinham a sinceridade absoluta dos seus sentimentos, que não se confundem com o *já dito* por outros; dir-se-ia que só o coração fala verdade e tudo o resto é literatura… A atitude de desconfiança da palavra escrita é tão frequente que se pode considerar um *topos* do discurso amoroso. Ouçamos o escritor romântico Almeida Garrett, dirigindo-se à sua amante Rosa Montufar:

> Mil vezes [te] tenho repetido, desespero com a pobreza das nossas línguas que não têm palavras para sentimentos como os meus; e dessa mesma pobreza infiro que ninguém antes de mim sentiu como eu sinto.[7]

O problema reside pois em encontrar a formulação adequada a um sentimento cuja força parece perder-se ao tentar fixar-se em palavras. Uma vez que a experiência amorosa é intransitiva, e não se pode comunicar enquanto experiência, a escrita não passa de um simulacro. Mas o inverso também sucede: o receio de que o discurso se transforme, pela sua própria imposição, num prolongamento da literatura. Assim, Florbela Espanca escreve no seu *Diário*, no último ano de vida (16 de Julho de 1930) esta frase desconcertante: "Até hoje todas as minhas cartas de amor não são mais que a realização da minha necessidade de fazer frases. Se o Prince Charmant vier, que lhe direi eu de novo, de sincero, de verdadeiramente sentido?"[8].

Quando passamos aos textos literários, os pressupostos da comunicação alteram-se substancialmente. A teoria distingue os processos retóricos da produção ficcional com base no destinatário: a carta verdadeira tem um destinatário real, necessariamente implicado no texto, ao passo que a carta literária tende ao discurso do eu, sendo o destinatário como que uma projeção retórica do sujeito que se constrói no ato de escrita. Mesmo assim, reencontramos muitos tópicos idênticos, como a sinceridade, a espontaneidade ou a insuficiência do discurso. Em *Les Liaisons Dangereuses*, de Choderlos de Laclos, há uma passagem célebre que associa a falsidade do amor à organização discursiva:

> Il n'y a rien de si difficile en amour que d'écrire ce qu'on ne sent pas. Je dis écrire d'une façon vraisemblable: ce n'est pas qu'on ne serve des mêmes mots; mais on ne les arrange pas de même, ou plutôt on les arrange, et cela suffit. Relisez votre Lettre: il y règne un ordre qui vous décèle à chaque pas.[…] C'est le défaut des romans ; l'auteur se bat les flancs pour s'échauffer, et le lecteur reste froid[9].

---

[7] A. Garrett, *Cartas de Amor à Viscondessa da Luz*, p. 216.

[8] *Diário do Último Ano*, Lisboa, Bertrand, 1931, p. 242 (16 de Julho de 1930).

[9] *Les Liaisons Dangereuses*, Lettre 33, de M.me de Merteuil (pp. 62-63).

Como observa Mme. de Merteuil (suposta autora da carta), o estilo literário trai Valmont, a quem ela aconselha a imitar a "desordem" das frases naturais ("Le discours moins suivi àmène plus aisément cet air de trouble et de désordre qui est la véritable éloquence de l'amour").

Veja-se agora o seguinte passo, extraído da *Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós, aquele que é talvez o mais belo exemplar da epistolografia literária portuguesa:

> Não penses que estou compondo cânticos em teu louvor. É em plena simplicidade que deixo escapar o que me está borbulhando na alma… Ao contrário! Toda a Poesia de todas as idades, na sua gracilidade ou na sua majestade, seria impotente para exprimir o meu êxtase. Balbucio, como posso, a minha infinita oração. E nesta desoladora insuficiência do verbo humano, é como o mais inculto e o mais iletrado que ajoelho ante ti, e levanto as mãos, e te asseguro a única verdade, melhor que todas as verdades – que te amo, e te amo, e te amo, e te amo!… Fradique[10]

O ideal da comunicação entre amantes seria prescindir de todo o discurso. Só o contacto físico (ou espiritual) consegue transmitir a verdade única e irrepetível de cada coração. Mas como fazê-lo à distância, quando é preciso usar a linguagem verbal, por definição convencional? E para dizer o quê? Que o amor é um sentimento novo e avassalador, e que é indizível por outras palavras que não sejam a repetição. Até as mais elaboradas cartas de amor se resumem afinal numa mesma declaração: *que te amo, e te amo, e te amo, e te amo!…* Mesmo assim é preciso repeti-la. Isso mesmo diz Fradique à sua amada Clara, na carta seguinte, quando ela se queixa de não ter notícias dele durante cinco dias:

> Mas não sabes tu, oh superamada, que a tua lembrança me palpita na alma tão natural e perenemente como o sangue no coração? Que outro princípio governa e mantém a minha vida senão o teu amor? Realmente necessitas ainda, cada manhã, um certificado, em letra bem firme, de que minha paixão está viva e viçosa e te envia os bons-dias? Para quê? Para sossego da tua incerteza? Meu Deus! Não será antes para regalo do teu orgulho? Sabes que és deusa, e reclamas incessantemente o incenso e os cânticos do teu devoto[11].

Segundo Alain Vaillant, a declaração de amor tem um valor ilocutório, pois apela à reciprocidade, mas envolve implicitamente um compromisso de ordem moral: quem o afirma projeta uma duração e uma espécie de promessa futura – coisa bastante inconsequente num sentimento por definição presente, passageiro[12]. Ora Fradique é um homem mundano e culto do final do século XIX, e

---

[10] 2.ª Carta a Clara, ed. Livros do Brasil, p. 206.

[11] 3.ª carta a Clara, *Ibid.*, p. 255.

[12] "En toute rigueur, 'je t'aime' signifie que j'aime (que je me pense comme aimant) au

não pode fugir a essa condição. Desejaria por vezes amar Clara arrebatadamente, à maneira das grandes paixões românticas, mas falta-lhe o *élan*. As suas cartas têm por objetivo alimentar uma relação platónica, à distância, como é de regra no amor cortês, em que o ato de escrever substitui a realização do desejo e mantém-no vivo. Resta saber até quando, já que o amor (como diria Vinícius de Moraes) só é eterno enquanto dura.

Na verdade, à exceção das paixões românticas (que são idealistas) o amor pelo outro está condenado a morrer. Na vida e na literatura, as cartas de rutura são em geral as mais interessantes, porque refletem desapaixonadamente sobre a condição mutável dos sentimentos. A conselheira de Valmont sugere-lhe uma frase lapidar: "On s'ennuie de tout, mon ange, c'est une loi de la nature; ce n'est pas ma faute"[13]. Fernando Pessoa, sem cinismo, explica isso mesmo a Ofélia:

> Nem a Ofelinha, nem eu, temos culpa nisto. Só o Destino terá culpa, se o Destino fosse gente, a quem culpas se atribuíssem. O Tempo, que envelhece as faces e os cabelos, envelhece também, mas mais depressa ainda, as afeições violentas. A maioria da gente, porque é estúpida, consegue não dar por isso, e julga que ainda ama porque contraiu o hábito de se sentir a amar[14].

Fradique Mendes acaba também por se render à "lei do universal desaparecimento e fim das cousas", porque prolongar o amor seria expô-lo ao mundo e aviltá-lo "na lenta decomposição que degrada"[15]. A promessa de amor "eterno" é então remetida ao tempo futuro da recordação: ele e Clara contentar-se-ão em partilhar essa "sublime realidade" que um dia existiu. Ao construir um sentimento por imaginação, Fradique afasta-se dos amantes vulgares, e mostra-se perfeitamente consciente do caráter literário, codificado do seu discurso. Passa então a exaltar o fulgor deslumbrante da memória através de parábolas clássicas (que Ricardo Reis também recuperará). De resto, seria utópico ignorar a literatura, quando esta se apresenta como o grande código, o único *logos* disponível para a expressão do amor.

## 3. O ato de leitura: segredo e ritualização

Na correspondência amorosa aplicam-se em princípio as regras estritas da privacidade: cultiva-se a discrição e acautela-se o voyeurismo. No campo ficcional costuma dramatizar-se a confidencialidade: a carta intercetada é um

---

moment où je le dis, en sachant bien que je ne peux rien dire du moment suivant" (*L'Amour Fiction*, p. 28).

[13] *Les Liaisons Dangereuses*, Lettre 141, p. 312.

[14] *Cartas de Amor de F. Pessoa*. Carta 36, p. 131 (de 20-11-1920). Uma carta posterior (n.º 43, de 29-9-1929) expõe razões mais ponderosas para a rutura que se impõe.

[15] *Correspondência de Fradique Mendes*, pp. 325-6.

motivo recorrente do drama romântico, onde o segredo violado alimenta a intriga. Um dos encantos da carta de amor reside na intimidade, até mesmo no segredo da comunicação, vulgarizando a prática das mensagens encriptadas. *O Secretário dos Amantes*, como já referimos, ensina métodos caseiros de escrita invisível ou codificada[16]; O *Guia dos Namorados* propõe um modelo de "carta enigmática" (para ler em linhas alternadas). Almeida Garrett (que antes de morrer mandou queimar muitas das cartas íntimas que recebeu) escreve por vezes à sua amante cartas redigidas em linhas cruzadas, que exigem cuidadosa decifração.

Em muitos casos, o objeto-carta tem um papel simbólico importante, porque se dá a ver e a tocar como simulacro material (metonímico) do seu autor[17]. Por isso mesmo, os romancistas atribuem à leitura um potencial efeito erótico, uma vez que mimetiza imaginariamente um ato de amor. Isso mesmo confessa uma personagem de Balzac: "je n'ai jamais lu ses lettres que […] au lit et au milieu d'un silence absolu; je ne sais comment on peu lire autrement les lettres d'une personne aimée"[18]. E Emma Bovary experimenta uma espécie de delírio amoroso quando se refugia no sótão com uma carta do amante: "Elle le revoyait, elle l'entendait, elle l'entourait de ses deux bras"[19]. Também na vida real o papel que transporta as palavras ganha o poder quase mágico de um fetiche. Veja-se mais uma vez o testemunho de Garrett:

> Quero que me escrevas sempre, muito, mais, tudo quanto possas. Eu não vivo senão das tuas cartas. […] Tu não sabes, oh! decerto não sabes, que […] as tuas cartas são beijadas, cobertas de carícias, postas sobre o coração, que faço mil loucuras e desvarios com elas[20].

Assiste-se, em todos estes exemplos, a uma função supletiva ou, nas palavras de Linda Kaufman, a um "deslocamento metonímico do desejo"[21] criado pelo ato de leitura. Sabemos todavia que a comunicação escrita transcende a dialética público/privado. Enviar uma carta, como lembra Janet Altman[22] apela à partilha, à necessidade de audiência; e Claudio Guillén fala de "sobreposição entre comunicação privada e exibição pública"[23]. Se a escrita parte por norma dum gesto individual, a leitura é por definição um ato partilhado – a dois, em círculo restrito, ou por nós, convidados ou intrusivos leitores.

---

[16] Tinta incolor de alúmen ou sobre sumo de limão; código de números em lugar das letras: 1 a 5 são as vogais; 1749=AMOR.

[17] Cf. Alain Vaillant, *L'Amour-Fiction*, pp. 63 e 133.

[18] Balzac, *Le Lys dans la vallée* (apud A. Vaillant, *op. cit*., p. 133).

[19] G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Garnier-Flammarion, 1979 (II, p. 13).

[20] A. Garrett, *Cartas de Amor à Viscondessa da Luz*, ed. cit., p. 217.

[21] Linda Kaufman, *Discourses of Desire*, ed. cit., p. 25.

[22] *Op. cit.*, p. 186.

[23] *Op. cit.*, p. 7.

## 4. Cartas de ficção: o romance epistolar

Concluo com um breve apontamento sobre o romance epistolar. Como sabemos, este género narrativo tem longa tradição na literatura ocidental, a começar pelas *Lettres d'Abélard et Héloïse*. Data de 1669 um dos mais famosos textos da literatura epistolar europeia – as *Lettres Portugaises traduites en français*, ou *Lettres d'Amour de la Religieuse Portugaise*. Viria depois a época dourada do género, com *Pamela* e *Clarissa* (S. Richardson, 1740, 1748), *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (Rousseau, 1761), *Werther* (Goethe, 1774), *Les Liaisons Dangereuses* (Laclos, 1782). Estas obras literárias produziram uma forte modelização intertextual nas cartas amorosas posteriores, fixando normas retóricas e, inclusivamente, alguns estereótipos de escrita feminina e masculina.

O apogeu do romance epistolar coincidiu com a chegada de muitas mulheres à esfera literária, quer como autoras quer como leitoras. Talvez por isso foi-se instalando a convicção (ou o mito) de que a efusão sentimental é uma característica essencialmente feminina, associada à propensão para um estilo mais sincero, e por isso mais espontâneo e "natural"[24]. Esta teoria carece no entanto de dados comprovativos e perde fundamento se pensarmos que a grande maioria dos romances são de facto escritos por homens, imaginando *personae* e vozes de ambos os sexos.

O caso das *Lettres Portugaises* é a este respeito paradigmático. O texto publicou-se anónimo e durante muito tempo atribuiu-se a uma freira real – Mariana Alcoforado, segundo se apurou, que teria sido abandonada por um oficial francês. O charme das cartas da religiosa provém do seu erotismo exaltado, aparentemente espontâneo e supostamente feminino: este equívoco convenceu muitos escritores europeus (apenas Rousseau duvidou que uma mulher tivesse génio suficiente para as escrever, mas Rilke ainda as traduziu sob o nome de Mariana[25]). Só muito mais tarde, já no século XX, as *Lettres Portugaises* foram convincentemente atribuídas a um aristocrata francês, conde de Guilleragues, e o texto mudou de género e de nação: ou seja, nem o estilo é feminino, nem a autora é uma mulher, e tampouco o amor é português.

A partir do Romantismo, a carta – e em particular a carta de amor – passa a ser um ingrediente habitual da prática romanesca. Em Portugal, onde o romance epistolar foi pouco cultivado[26], poderíamos invocar o exemplo de Camilo Castelo Branco. Em *Amor de Perdição*, os protagonistas comunicam sobretudo através de cartas, que conferem à ação uma densidade dramática acrescida. Os discursos de Teresa e de Simão são claramente marcados por uma retórica diferenciadora[27], reafirmando o pressuposto de que o amor

[24] Os estudos de Versini e Kaufman abordam difusamente esta questão.

[25] Cf. Guillén, p. 19.

[26] Só no início do século XX começa a surgir narrativa epistolar propriamente dita.

[27] Abordei este tema em "A força do sentimento: retórica da paixão romântica em *Amor de* Perdição". *Polifonia*, v. 23, n.º 34, 2016, p. 116-127.

feminino é mais resistente e moralmente superior, mas também autoflagelado e emocional.

Essa bipolaridade (algo sexista) parece esbater-se em três romances epistolares publicados na viragem do século: *Maria do Céu*, de Júlio Brandão (1902), *Cartas de Amor*, de Teixeira Queirós (1906) e *Doida de Amor*, de Antero de Figueiredo (1910). Destes três textos, só o último mantém a tradição de uma escrita feminina inflamada e torrencial: praticamente não há intriga, só uma mulher apaixonada, vítima de um mal-entendido, que se queixa do abandono do amante. Tal como nas *Lettres Portugaises*, trata-se de um longo monólogo sem resposta (aliás no final as cartas vêm-lhe devolvidas sem terem sido abertas), durante o qual alternam os momentos de amor e de ódio, de orgulho e masoquismo. Já o primeiro (*Maria do Céu*) transcreve cartas de um noivo saudoso que exalta liricamente a paixão correspondida. Na obra de Teixeira de Queirós, uma história de amor extraconjugal, homem e mulher exprimem-se em termos bastante racionais. Algumas cartas são pequenos ensaios de teoria amorosa, em que se questiona o direito moral da paixão, à revelia dos preceitos sociais e religiosos. Lá encontramos, curiosamente, os mesmos tópicos que a tradição consagrou: a absoluta sinceridade dos sentimentos, a insuficiência da linguagem, a pureza essencial do amor, quando é verdadeiro, intenso e total.

## Referências Bibliográficas


Altman, Janet Gurkin, *Epistolarity. Approaches to a form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982.

Bossis, Mireille (éd.), *L'Epistolarité à travers les siècles: geste de communication et/ou d'écriture*, (Colloque de Cerisy) Stuttgart, Steiner Verlag, 1990.

Brandão, Júlio, *Maria do Céu (Cartas de Marcello)*, Porto, Livraria Chardron, 1902.

*Cartas de Amor de Fernando Pessoa* (edição de David M. Ferreira e M. G. Queiroz), Lisboa, Edições Ática, 1978.

Figueiredo, Antero de, *Doida de Amor* (*Novela)*, Lisboa, Livr. Ferreira Editora, 1910.

Garrett, Almeida, *Cartas de Amor à Viscondessa da Luz* (edição de Sérgio Nazar David), Rio de Janeiro, 7Letras, 2004.

Guillén, Claudio, "On the Edge of Literariness: The Writing of Letters", *Comparative Literature Studies*, Vol. 31, No. 1, pp. 1-24, 1994 [http://www.jstor.org/stable/40246915].

Kauffman, Linda, *Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fiction*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.

Laclos, Choderlos de, *Les Liaisons Dangereuses*, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1913. [http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11936111v]

*Lettres de La Religieuse Portugaise*, Lisboa, Arcádia, 1973.

Queirós, Eça de, *A Correspondência de Fradique Mendes: Memórias e Notas*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.

Queirós, Teixeira de, *Cartas de Amor*, Lisboa, Parceria A.M. Pereira, 1906.

Vaillant, Alain, *L'Amour Fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'epoque moderne*, Saint Denis, Presses Univ. de Vincennes, 2002.
Versini, Laurent, *Le Roman Épistolaire*, Paris, PUF, 1979.

[Plaquetes /livros de cordel]:
*Guia dos Namorados. Colecção de cartas amorosas*, Nova Edição, Lisboa, Livraria Económica, s.d.
*Il segretario galante. Raccolta di lettere e biglietti amorosi aggiuntovi i brani di corrispondenza di due infelici amanti*, Livorno, Raffaello Giusti Libraio-editore, 1882.
*Le Secrétaire des Amants ou le nouveau messager d'amour. Parfait guide des jeunes gens dans leurs correspondances amoureuses, par lettres et par fleurs…* Paris, Le Bailly, 1886.
*O Secretário dos Amantes ou Arte de namorar e ser afortunado em amar. Seguido do interessante Idioma histórico das flores* […], por Júlio de Faria, 6.ª ed., corrigida e aumentada por Carlos Soares da Costa, Porto, 1909.

# *PASSAGENS* EM *DESASSOSSEGO*: DA MODERNIDADE DE FERNANDO PESSOA A WALTER BENJAMIN

Monica Figueiredo*

O trabalho de contar a realidade é infinito.
Klaus Garber

Toda a paisagem não está em parte nenhuma.
Bernardo Soares/Fernando Pessoa

Este texto foi escrito não só para homenagear a docente – que foi e que continuará sendo Paula Morão –, mas, principalmente, a crítica e ensaísta que dedicou um olhar cirúrgico e apaixonado à produção literária em língua portuguesa dos dois últimos séculos. No entanto, vivemos em tempos em que a literatura, não raras vezes, é usada como mero *suporte* para aventuras que nem sempre calham de lembrar que o texto literário é, por si só, um objeto artístico cuja *validade* não deve ser mensurada pela pretensa habilidade de servir a interesses apressados e redutores, ou meramente ideológicos, ou ainda indisfarçavelmente comerciais, variadas formas de empenho que a nossa pós-modernidade "líquida" transformou em equivocadas medidas de valor. A contemporaneidade, marcada pela pressa das conclusões, pela velhice das novidades e pela necessidade de uma produção incessante, muitas vezes impede a reflexão, optando por uma horizontalidade de raciocínio capaz de caber nos espaços disponibilizados pelas redes sociais, que prometem uma *intelectualidade confortável*, porque superficial, àqueles que só desejam assunto para preencher o próximo *post*. Ler é trabalho árduo, exercício ao qual sempre se dedicou Paula Morão.

Mas é preciso confessar que eu teria sido mais esperta se tivesse escolhido como *voz* de interlocução para esta homenagem a companhia sedutora de minha paixão mais antiga que é Eça de Queirós já que, afinal, Paula Morão

* Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (PPGLV) / Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq).

comigo também dividiu o prazer de transformar a narrativa de Eça num espaço de investigação que sempre nos garantiu imenso gozo. No entanto, confesso que fiquei mesmo envergonhada de *ensaiar* um texto-homenagem que não elegesse aquilo que ocupou seu pensamento crítico de forma mais obsedante, e refiro-me à poesia portuguesa, percorrida por um olhar atento que se debruçou com especial atenção sobre o trabalho poético realizado ao longo dos séculos XIX e XX. "António Nobre e os seus contemporâneos"[1] sabem disto muito bem! Foi em dívida com tanta poesia que retomei a leitura de dois ensaios seus que competentemente estabelecem um diálogo comparatista entre a poesia (a de Fernando Pessoa com destaque) e a linguagem pictórica, guardada nos limites do que as artes plásticas cunharam por retrato e por autorretrato. Afirma Paula Morão:

> Mas convém precisar, indo além do mero empirismo, que a auto-observação acarreta um princípio de alteridade, reconhecendo a imagem própria *fora* do *eu*, projectada numa superfície espelhada (água, vidro, espelho): para se ver como imagem exterior que propicie a descrição do rosto e do corpo, o sujeito é levado a formas mais ou menos elaboradas de identificação de si como outro, vendo-se no movimento reversível entre o fora e o dentro. No caso da literatura, mais agudamente que no da pintura, a descrição comporta ainda o retrato interior, psicológico e afectivo, de um *eu* em relação consigo mesmo, com a sua história de vida e com o que lhe é exterior; e se, aparentemente, a auto-análise diminui o peso do exterior, o carácter relacional do humano implica afinal os círculos concêntricos que figuram o *eu* na sua relação com o mundo dos outros, com a temporalidade e com os objectos[2].

Gosto da linda imagem dos "círculos concêntricos", ainda mais quando se pensa a poesia de um poeta que fez da alteridade e da aventura subjetiva um verdadeiro "drama em gente". Mas o que aqui me interessa destacar é a ideia de que quanto mais profundo é o mergulho para *dentro de si*, maior será o espraiamento em direção a tudo o que está em volta. Afinal, uma pedra atirada sobre a superfície de um espelho d'água é capaz de produzir uma série interminável de "círculos concêntricos" que conseguem abarcar o "mundo dos outros" (o espaço circundante ao sujeito), a "temporalidade" (a inscrição histórica da subjetividade) e os "objetos" (o real oriundo do *mundo das coisas*). A meu ver, o que a ensaísta sugere é que a busca poética do *eu* não é uma aventura tão solitária e ensimesmada como na maioria das vezes se quer deixar supor! No caso específico de Fernando Pessoa, a inscrição de sua poesia

---

[1] Refiro-me ao seu livro: *Retratos com Sombra. António Nobre e os seus contemporâneos* (2004).

[2] Os ensaios a que faço referência são: "A poética do auto-retrato – o caso Pessoa" (2011, pp. 83-96) e "Retrato e auto-retrato – Fronteiras e limites" (2011, pp. 55-66), inclusos em *O Secreto e o Real. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. A citação parte do primeiro ensaio, p. 83.

dentro de um universo que aqui chamarei de *materialidade prenhe de História* é uma possibilidade de interpretação que me comove particularmente, pois acho imprescindível que sua obra seja posta dialeticamente em questão, em relação ao momento estético em que foi gerada – o Modernismo das primeiras décadas do século XX –, momento histórico avassalador para Portugal e para Europa de então, que aglutinou não só a precária euforia da *Belle Époque*[3], como também assistiu às desesperadas *Années Folles*[4], sendo do mesmo modo testemunha da barbárie da Primeira Guerra, bem como da gestação genocida da Segunda Guerra Mundial, tudo isso vivido, pelo poeta, dentro de uma realidade social marcada pelo estado de anarquia que define a situação política de Portugal durante o período que vai do Regicídio (1908) à ascensão do Estado Novo (1933). Se o trabalho "ensaístico"[5] de Fernando Pessoa não deixa dúvidas sobre a sua incansável tentativa de apreensão da realidade (às vezes assinalada por equívocos ideológicos justificáveis pela aterradora referencialidade histórica que circundava o artista), acho que seria producente estabelecer um diálogo mais direto entre a sua poesia e o discurso histórico[6], porque creio firmemente que reside aí uma perspectiva pouco explorada pela análise da

[3] Sobre o período, destaco: "Tradicionalmente associada à boémia que emergia da efervescência cultural e do clima de prosperidade económica em que as grandes cidades europeias (Paris em especial) estavam mergulhadas, a *Belle Époque* sempre transportou consigo uma aura de paz, bem-estar e progresso que esteve longe de ser uma realidade à escala global. Se por um lado foi sinónimo de inovação, modernização e desenvolvimento, por outro acabaria por acentuar desigualdades e precipitar outras ainda latentes, em países pequenos e de modestos recursos como Portugal, que estavam a anos-luz da Europa civilizada" (Magalhães, *Belle époque*, p. 11).

[4] Sobre o período, destaco: "Assim vemos os anos 20 correr pela comédia tonta da Itália fascista e preparar o drama sórdido da Alemanha nazi, ou irem através da farsa parlamentar da França da III República e precipitarem-se na euforia americana, ao mesmo tempo bruta e sofisticada. Outros sítios não havia no mundo com valores comparáveis, sequer (como muito mais tarde se constataria) na jovem Rússia soviética repetindo tragédias átridas. Portugal foi um dos muitos não-sítios – e é sobre a crónica dele que aqui se pretende reflectir. (…) O decénio de 1920 foi por isso baptizado com o nome de 'années folles' no seu foco parisiense (e mais loucos eles foram no Berlim da república de Weimar), ali sucedendo a uma "belle époque" (…) A expressão foliona que baptiza o decénio tem sentido limitado nas vias sociais e culturais de Portugal. País marginal nos grandes cruzamentos do mundo, há três séculos já, ele sofreu impactes indirectos e tardios, e o seu isolamento geopolítico não lhe permitiu constituir-se numa realidade concreta em face dos movimentos da história, servindo-se, nela, de coordenadas internas, sem eco nem relação – embora em tempos de guerra e de pós-guerra" (França, *Os Anos Vinte em Portugal*, p. 8).

[5] Faço referência proposital a Fernando Pessoa, *Sobre Portugal – Introdução ao Problema Nacional*; *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*; e *Da República (1910-1935)*, em cujas organizações participou Paula Morão.

[6] Esta *intenção* de investigação desenvolve-se no âmbito de meu projeto de pesquisa "A Lisboa *desassossegada* dos de *Orpheu*: paisagem, literatura e história", junto ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq).

obra de Fernando Pessoa, insistentemente apontado, em muitas das antologias de sua produção, como o poeta/dramaturgo do "eu profundo e dos outros eus"[7]. Contudo, penso que é Bernardo Soares quem parece ser capaz de explicar melhor esse movimento de "círculos concêntricos" ao estabelecer o "mundo dos outros", a "temporalidade" e os "objetos" como elementos estruturadores de sua aventura subjetiva:

> D'hai a habilidade que adquiri em seguir várias idéas ao mesmo tempo, observar as cousas e ao mesmo tempo sonhar assumptos muito diversos, estar ao mesmo tempo sonhando um poente real sobre o Tejo real e uma manhã sonhada sobre um Pacífico interior; e as duas cousas sonhadas intercalam-se uma na outra, sem se misturar, sem propriamente confundir mais do que o estado emotivo diverso que cada um provoca, e sou como alguem que visse passar na rua muita gente e simultaneamente sentisse de dentro as almas de todos – o que teria que fazer n'uma unidade de sensação – ao mesmo tempo que via os varios corpos – esse tinha que os ver diversos – cruzar-se na rua cheia de movimentos de pernas[8].

Não se pode negar que o mais consagrado poeta do Modernismo português escreveu, a seu modo, um discurso singular para a Modernidade também vivida no início do século XX. Pessoa foi um dos herdeiros da revolução estética criada por Baudelaire um século antes, quando o poeta de *As Flores do Mal* reformulou – de maneira radical – os valores estéticos que definiam o que era então obra de arte. A ascensão do mundo burguês acarretou um número infinito de transformações que abalaram definitivamente o que até às últimas décadas do século XVIII era considerado o "belo clássico":

> Mas a Modernidade encontra em Baudelaire o seu mais fino e mais alto teorizador, quando este pensou a arte, e mais em geral, o *acto de criação*, a partir da ideia, verdadeiramente inovadora, de esta poder tornar-se numa prática capaz de reflectir e testemunhar historicamente a vida moderna e as suas convulsões. Assim, a Modernidade baudelairiana não foi, de todo, uma abstracção filosófica ou poética. Pelo contrário, foi, ela para ele e para a maioria dos que pensaram, depois dele, o fenómeno, a forma típica de um programa crítico e formal determinado, que o próprio poeta definiu para a questão da criação (…) [Baudelaire procurou] fundar uma nova teoria estética, em que o sujeito moderno se pudesse ver reflectido, enquanto habitado por uma subjectividade historicamente diferenciada[9].

---

[7] É fato que Jacinto do Prado Coelho, ao pensar sobre o conjunto de sua obra poética, defendeu a ideia de que Fernando Pessoa seria o que chamou de "eu profundo", enquanto seus heterônimos seriam "os outros eus", chegando a afirmar que "não obstante os estilos dos heterónimos traduzirem atitudes temperamentais e modos de conceber a vida diferentes, é possível (…) reduzir as afinidades de estilo dos heterónimos a uma unidade psíquica basilar" (Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, p. 140).

[8] Pessoa, *Livro do Desassossego*, p. 117-118.

[9] Almeida, *Arte Portuguesa no Século XX*, p. 31.

Esta "nova teoria estética" abria mão do caráter universal de que até então se revestira o conceito de belo, para lhe dar uma referencialidade histórica, transformando-se naquilo que Baudelaire chamou de "*belo compósito* (e histórico)", "susceptível de representar as qualidades específicas da própria época e de exprimir, com uma *qualidade essencial de presente*, as formas de uma nova experiência subjectiva"[10]. Na contramão do conceito de "belo clássico", o "belo compósito" firmava-se como uma percepção, uma forma de sensibilidade dinâmica, *afetado* que estava pelo devir histórico que lhe impingia uma mutabilidade oriunda da experiência da vida, jamais imaginada pelos valores estéticos exaltados até o Antigo Regime. A meu ver, Walter Benjamin foi aquele que mais argutamente percebeu que a nova estética criada pelo trabalho poético de Baudelaire vinha para ficar, porque era afinal, também ela, um produto criado pelas transformações histórico-sociais que se alinhavavam desde a Revolução Francesa. O *fetiche da mercadoria* apontado por Marx ganhou em Benjamim a formulação de *fantasmagoria*, espécie de espectro que envolvia a tudo e a todos dentro do universo capitalista constituído ao longo do século XIX. O aburguesamento das antigas aristocracias se ancorava agora numa perversa ideia de progresso e de mais-valia, transformando o lucro numa divindade cultuada por aqueles que podiam erguer e manter os templos do consumo fácil, restando aos *esquecidos* da História a contemplação da vitória sempre *oficial*, porque sempre *alheia*. Ao artista, espécie de visionário em tempos embaçados pela fumaça das indústrias e pelo barulho do comércio, cabia escovar a história *a contrapelo* para que, em meio a *ruínas*, fosse capaz de lançar um olhar estético sobre o cotidiano das cidades agigantadas e perceber, nos seus desvãos, a vida que escapava e que teimosamente resistia a todo o frenesi do enriquecimento e da produção[11]. Não gratuitamente, o *flâneur* e o *dandy* são os que melhor se prestam ao *despiciendo trabalho de vagar* com o propósito de observar a realidade que os cerca, num exercício crítico que se exerce para fora da linha de produção, delegado, portanto, ao artista moderno, herdeiro *empobrecido* de uma nova forma de arte que já não se pode querer como *sagrada*. Edson Rosa da Silva afirma com propriedade:

---

[10] Almeida, *Arte Portuguesa no Século XX*, p. 31.

[11] Sobre isto, comenta Edson Rosa da Silva: "Num mundo então em vias de transformação radicais – do modelo econômico que abandonava definitivamente o artesão para incentivar a produção industrial; da cidade cujo traçado medieval cedia o lugar ao planejamento urbano dos grandes eixos viários; da arquitetura que descobriu novos materiais, como o ferro que iria mudar as feições das construções civis; do pequeno comerciante, sufocado pela potência econômica dos *grands magasins*; do sistema financeiro que aderia sem volta ao sistema bancário; enfim, da agilidade dos transportes, da invenção do trem a vapor que devia facilitar as migrações e as trocas, tornando o centro urbano um lugar menos estável e mais provisório, onde o operário não mais encontraria o seu domicílio, porém o seu local de trabalho na fábrica – nesse mundo, portanto, a poesia também havia de transformar-se. Como cantar os sentimentos do homem diante da natureza livre agora controlada pelo progresso da civilização?" (Silva, *A Reflexão da Literatura*, p. 120).

> A consciência dessa pobreza, quer pelo enfraquecimento da experiência do sagrado, quer pela ausência da experiência plena no mundo moderno, leva o artista, do qual Baudelaire é um dos exemplos privilegiados por Benjamin, a explorar a vida diária, o perfil dos habitantes da cidade industrial e as novas formas de manifestação da angústia humana que as transformações do século XIX acabam por provocar. Configura-se, assim, face à impossível plenitude do sagrado, a vivência de um universo novo onde tudo está por redescobrir, onde a tentativa individual substitui, precariamente, uma ordem geral e a certeza de um cosmo de parâmetros definidos, cujo aparente equilíbrio as ideologias vigentes sempre buscaram preservar[12].

Benjamin argutamente perseguiu Baudelaire transformando-o numa fantasmagoria que percorre toda a sua obra tragicamente incompleta. O "Anjo da História", que ele imortalizou a partir da leitura da tela de Paul Klee[13], de certo *providenciou* para que muito do que ele havia pensado e planejado ganhasse a forma do fragmento, espécie de *ruína textual* que, sobrevivendo à brutal passagem do tempo, abre espaço para um universo de significações capaz de unir passado e presente. Este conjunto de *retalhos de pensamento* reunido (graças a uma edição portuguesa) no que recentemente ficou conhecido como *As Passagens de Paris*[14], volume que abarca não só as duas versões do suposto texto introdutório do livro que não houve – "Paris, capital do séc. XIX" (versão alemã de 1935 e versão francesa de 1940) –; bem como os primeiros apontamentos feitos pelo filósofo – "Passagens" e "Passagens de Paris I e II" – e, ainda, as anotações e materiais selecionados por Benjamin ao longo de sua curta vida. Tal como Fernando Pessoa planeou um *livro desalinhado através* de Bernardo Soares, Benjamin *com* Baudelaire (e com tantas outras vozes convocadas por suas "anotações") rascunhou também o seu *livro do desassossego*. Digo isto porque creio firmemente que se a "tempestade" do progresso que "impele irresistivelmente" o "Anjo da História" em direção ao futuro não tivesse conduzido a Europa (dos anos 30 de Pessoa e a dos 40 de Benjamin) em direção a formas diversas de fascismo, talvez Fernando Pessoa sobrevives-

---

[12] Silva, *A Reflexão da Literatura*, p. 119.

[13] Refiro-me ao desenho "Angelus Novus", de 1920. Segundo Benjamin: "Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso" ("Sobre o Conceito de História", p. 226).

[14] Refiro-me à competente edição que João Barrento organizou para este "conjunto" de textos e de anotações, publicada em 2019.

se ao próprio alcoolismo, encontrando possibilidades reais de ter sido, a seu tempo, o grande poeta em que *depois* se tornou, possibilitando assim que sua obra fosse publicada e lida por um filósofo judeu em fuga, que não se suicidaria na fronteira com Península Ibérica. Unindo o pensamento de Benjamin expresso n'*As Passagens de Paris* e o *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares/Fernando Pessoa há uma indiscutível *estética do fragmento*, definida de maneira arguta por Edson Rosa da Silva ao analisar a arquitetura do projeto das *Passagens*:

> O texto fragmentário, conjunto de citações ou pequenos blocos estanques, teria, portanto, a dimensão de um outro gênero que, ao invés da unicidade do pensamento conformado em livro, traria a multiplicidade de um saber interdisciplinar e intercultural, propondo um todo caótico, confuso, heteróclito, e profundamente provocador. Tal texto é a antiverdade, uma vez que, ao invés de instituir, afirmar ou decidir, hesita, compara, coloca em suspenso e não conclui[15].

Como "antiverdade", a *estética do fragmento* – presente no olhar poético de Baudelaire, no gênio crítico de Walter Benjamin, no talento criativo de Fernando Pessoa, e, por extensão, na percepção sensível de um Bernardo Soares – desestabiliza o discurso assertivo, moral e totalizante, que a experiência da modernidade decidiu pôr em xeque. Com razão, Walter Benjamin preocupou-se com as passagens criadas pela arquitetura parisiense entre as décadas de 1830-1840 ao pressentir que o novo desenho arquitetônico definia uma outra forma de existência, assentada no luxo comercial, nos ferros e nos vidros e nas lojas iluminadas pelo desmedido culto à mercadoria. Com lucidez, Benjamim intuiu que as passagens constituíam um novo "mundo em miniatura"[16]; onde a obra de arte, numa "era de reprodutibilidade técnica", seria capaz de reinventar-se, já agora de forma *profana.* Na verdade, a literatura sempre foi a tentativa de ultrapassagem artística dos impasses gerados pelo devir histórico, podendo ser entendida "como *passagem*, se considerarmos o seu caráter de fronteira imprecisa (e muito difícil de se delimitar com *certeza*, *verdade*, *precisão* – três dos mais divulgados mitos da ciência ocidental) entre o real e o imaginário, o que lhe atesta o estatuto de '*como se*'"[17]. Por isso, como espectador desalentado de seu próprio tempo, a *flânerie entre o sono e sonho* de Bernardo Soares empreende uma viagem subjetiva que atravessa *passagens*

---

[15] Silva, *A Reflexão da Literatura*, p. 102.

[16] Cito Walter Benjamin: "Num *Guia Ilustrado de Paris* lê-se: 'Estas Passagens, invenção recente do luxo industrial, são corredores com cobertura de vidro, entablamentos de mármore que correm ao longo de quarteirões inteiros cujos proprietários se agregam para levar a cabo este tipo de especulação. Dos dois lados da Passagem, que recebe luz de cima, alinham-se as lojas mais elegantes, de tal modo que uma tal Passagem é uma cidade, um mundo em miniatura'" (*As Passagens de Paris*, pp. 124-125).

[17] Helena, "A Literatura como Passagem", p. 123.

por um real quotidiano e banal, repetidamente apreendido *em fragmentos*, "como se" a concretude exterior fosse aleatória ou circunstancial. Segundo Bernardo Soares:

> Coisas de nada, naturaes da vida, insignificancias do usual e do reles, poeira que sublinha com um traço tremidinho e grotesco a sordidez e a vileza da minha vida humana. (…)/ Todos teem um chefe de escriptorio, com a piada sempre inopportuna, e a alma fóra do universo em seu conjunto. Todos teem o patrão, e a amiga do patrão, e a chamada ao telephone no momento sempre improprio em que a tarde admiravel desce e as amantes antes descobertas como amantes avisam pela linha da amiga que está tomando o chá chic como as outras senhoras./ Todos nós, que sonhamos e pensamos, **somos ajudantes de guarda livros dum Armazem de fazendas, ou de outra qualquer fazenda, em uma Baixa qualquer**. Escrituramos e perdemos; sommamos e passamos; fechamos o balanço e o saldo invisível é sempre contra nós./ Escrevo sorrindo com as palavras, mas o meu coração está como se se pudesse **quebrar, quebrar, como as cousas que se quebram, em fragmentos, em cacos, em lixo**, **que o caixote leva num gesto de por cima dos hombros para o carro eterno de todas as Camaras Municipaes**[18].

Há, no discurso errante de Bernardo Soares, um percurso a ser seguido, percurso que acompanha o projeto de modernidade que gestou o Modernismo, no qual se inclui com maior ou menor intensidade, o movimento português; por outras palavras é preciso ter em conta que o Modernismo "nasceu de uma transformação profunda, consequente do processo iniciado com a instauração da Modernidade"[19]. Não se pode, no entanto, perder de vista que o fim do século XIX e o início do XX ratificaram determinados imperativos estéticos, construindo um paradigma mais radical para o conceito de modernidade se comparado com o experimentado até então. O novo, o contingente e o atual ganham à boca de cena, quer seja através da paixão – agora desmedida – dedicada à ideia de inovação; quer seja pelo caminho aberto pela abstração, cada vez mais afastada da representação "fiel" da realidade; quer ainda através do surgimento de uma nova percepção do real – diretamente influenciada pela ideia de movimento –, oriunda da experiência cinematográfica. Refratário às formas de Realismo, o Modernismo, surgido desde a aventura do *fin du siècle* estendendo-se até o entre Guerras, pôs a Modernidade em questão:

---

[18] Pessoa, *Livro do Desassossego*, pp. 246-247. O negrito é meu.

[19] Considero producente alargar a citação: "Hoje parece-nos evidente que o Modernismo, enquanto movimento e corrente artística digna de ser considerada ao mesmo título que o Barroco ou o Romantismo, para citar apenas dois exemplos – correntes que, cada uma a seu modo, modificaram definitivamente o entendimento histórico e formal da arte – nasceu de uma transformação profunda, consequente do processo iniciado com a instauração da Modernidade" (Almeida, *Arte Portuguesa no Século XX*, p. 32).

> Ao contrário da Modernidade, porém, o Modernismo não se quis comprometido com um sentido estrito do realismo, e preferiu à referência ao real um apelo constante às formas subjectivas da percepção: mundo, sim, mas tal como visto pelo olhar subjectivo dos artistas. Do Expressionismo ao Cubismo, e destes ao Futurismo, tudo proporcionou a descoberta de uma percepção surpreendida pela visão do mundo encontrada a partir do olhar de um *eu interior*. Que se não havia, se inventou no processo de o querer encontrar[20].

A modernidade desenhada pela obra poética de Fernando Pessoa mergulhou nos abismos da subjectividade, o que lhe permitiu constatar que o sujeito só pode ser apreendido pelo fingimento poético, processo que configura a sua própria aventura de *outrar-se*. De fato, desde o Simbolismo – do qual a obra de Pessoa é incontestável leitora e herdeira –, a norma clássica e o equilíbrio pacífico entre a experiência subjectiva e a convenção objectiva tinham perdido a sua pertinência; no entanto, e paradoxalmente, é preciso levar em conta que se a arte cada vez mais dispensou uma representação *mimética* do real, cada vez mais valorizou a *historicização do eu*, posto diante de *outra* forma de experiência histórica que pode ser resumida pela demanda estabelecida entre o *sujeito fragmentado* e a *cidade moderna*, em cuja paisagem ele só sobreviveria como abstração radical, como fragmento, enfim como experiência difusa e desatenta, marcado pelo sono/sonho e pela certeza de que só lhe resta ser um rosto anônimo e imperceptível dentro do *fenômeno das multidões*. Obviamente, nas primeiras décadas do século XX, Lisboa não era Paris, mas a experiência de um guarda-livros errático pela Baixa de Lisboa constitui, a meu ver, a reescritura poética de "O Homem da Multidão" de Edgar Allan Poe (1840) e do "Homem Subterrâneo" de Dostoiésvsky[21], aprisionado numa paisagem anacrônica e pequeno burguesa que era a realidade lisboeta dos anos 20 e 30.

Nas relações de Bernardo Soares com a referencialidade histórica de Lisboa, surge assim uma nova forma de *narrativa*, marcada pelo fragmento lírico que impõe ao real uma radical forma de *retratação abstrata*, porque historicamente pessoal e subjetiva. Com Bernardo Soares, Fernando Pessoa escreve a história do pequeno, daquele que, abandonado pelo "Anjo da História", foi arrastado pela tempestade do progresso em direção a um futuro que não se cumpre, deixando-o perdido dentro da paisagem inóspita de uma *cidade metonímica*, comprimida entre o provincianismo rural e o aburguesamento ordinário a que estava condenado todo o Portugal de então.

---

[20] Almeida, *Arte Portuguesa no Século XX*, p. 34.

[21] Personagem de *Notas do Subterrâneo*, publicado em 1864.

## Referências Bibliográficas

Almeida, Bernardo Pinto de, *Arte Portuguesa no Século XX. Uma História Crítica*, 1.ª edição, Lisboa, Cardume Editores/Coral Books, 2016.

Benjamin, Walter, *As Passagens de Paris. Obras Escolhidas de Walter Benjamin*, edição e tradução de João Barrento, volume 7, 1.ª edição, Porto, Assírio & Alvim, 2019.

Benjamin, Walter, "Sobre o Conceito de História", *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet e prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, volume I, São Paulo, Brasiliense, 1987.

Bolle, Willi, "A Metrópole como Médium-de-Reflexão", *in* Márcio Seligmann-Silva (org.), *Leituras de Walter Benjamin*, 2.ª edição, São Paulo, FAPESP/Annablume Editora, 2007, pp. 93-113.

França, José-Augusto, *Os Anos Vinte em Portugal. Estudo de Factos Sócio-Culturais*, 1.ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 1992.

Helena, Lucia, "A Literatura como Passagem: Reflexões em torno das Ficções em Desassossego", *Revista Alea: Estudos Neolatinos*, n.º 1, volume 11, junho de 2009, pp. 111-129.

Magalhães, Paula Gomes, *Belle époque. A Lisboa de finais do séc. XIX e início do séc. XX*, 1.ª edição, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2014.

Morão, Paula, *O Secreto e o Real. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. 1.ª edição, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011.

Morão, Paula, *Retratos com Sombra. António Nobre e os seus contemporâneos*, 1.ª edição, Porto, Edições Caixotim, 2004.

Morão, Paula, *Viagens na Terra das Palavras*. *Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. 1.ª edição, Lisboa, Edições Cosmos, 1993.

Pessoa, Fernando, *Da República (1910-1935)*, recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão e introdução e organização de Joel Serrão, 1.ª edição, Lisboa, Ática, 1979.

Pessoa, Fernando, *Livro do Desassossego*, edição de Jerónimo Pizarro, 2.ª edição, Lisboa, Tinta-da-China, 2014.

Pessoa, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, organização e comentários de Georg Rudolf e Jacinto do Prado Coelho, 1.ª edição, Lisboa, Ática, 1966.

Pessoa, Fernando, *Sobre Portugal – Introdução ao Problema Nacional*, recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão e introdução e organização de Joel Serrão, 1.ª edição, Lisboa, Ática, 1979.

Pessoa, Fernando, *Ultimatum e Páginas de Sociologia Polític*a, recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão e introdução e organização de Joel Serrão, 1.ª edição, Lisboa, Ática, 1980.

Pizarro, Jerónimo, "Apresentação", *in* Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, edição de Jerónimo Pizarro, 2.ª edição, Lisboa, Tinta-da-China, 2014, pp. 11-29.

Silva, Edson Rosa da, *A Reflexão da Literatura. Ensaios sobre Literatura Francesa*, 1.ª edição, Belo Horizonte, Moinhos, 2020.

Tiedemann, Rolf, "Introdução à Edição Alemã [1982]", *in* Walter Benjamin, *As Passagens de Paris. Obras Escolhidas de Walter Benjamin*, edição e tradução de João Barrento, volume 7, 1.ª edição, Porto, Assírio & Alvim, 2019, pp. 9-30.

# O (NÃO) LUGAR DE ALMADA NA MODERNIDADE PORTUGUESA

Osvaldo Manuel Silvestre*

## Começar pelos alicerces

Começo por uma frase cunhada por Almada para nos lembrar que contar uma história implica uma gramática, isto é, uma restrição auto-imposta de liberdade: "Mas não falemos sem alicerces. Nós não estamos algures" [*A Invenção do Dia Claro*]. A deontologia da frase parece pretender confundir, mais uma vez, uma arqueologia com uma genealogia – ou, pelo menos, parece fornecer, em 1921, o quadro de uma sobreposição que se confundirá com o próprio Movimento Moderno, quando este começar a ser grafado em maiúsculas retrospetivas nos lugares institucionais cujo perfil, ou cuja criação, ele mesmo favoreceu: departamentos e escolas de artes e letras, museus, publicações, bibliotecas, etc.



* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Podemos perguntar-nos, por exemplo e para começar, se fotos como esta integram os alicerces da nossa modernidade; e, depois, se é possível enfrentá-las em regime arqueológico, resistindo à genealogia que nelas se instauraria e na qual Almada desempenharia o papel de um alicerce robusto[1]. A foto, diga-se, é estranhamente congruente com uma revista de nome *Orpheu* e permitiria relançar o debate sobre aquilo a que Paul de Man, num ensaio dos anos 70 intitulado "História Literária e Modernidade Literária", chamou "O apelo contínuo da modernidade, o desejo de romper com a literatura na direcção da realidade do momento"[2]. O louvor da beleza atlética argumenta, nesta foto de Almada, em favor de uma experiência da realidade do momento (o gesto cuja vibração, na mão direita ao alto, deixa, no registo fotográfico, um vestígio de derrota técnica, na nitidez esborratada dos dedos e da mão se contrastados com a nitidez da mão esquerda, o que é, em simultâneo, evidência de um triunfo do corpo não-simbólico) como experiência de uma presença ao alcance de todos os homens desde o alicerce grego. Nesse sentido, a foto produz um alicerce ambíguo, e um herói deslocado, ou melhor, um herói apropriável por qualquer fato feito à medida de um corpo não tanto nu como disponível para ser (re)vestido pelos vindouros. Contudo, o louvor da beleza atlética surge aqui sobredeterminado por uma arqueologia do monumental que, irónica ou não, esvazia a realidade do momento, ou a fenomenalidade do corpo, em favor da eterna precedência da representação. Admitir que estamos perante um espécime da moderna *crítica da representação* implica admitir que, enquanto representação encenada, este corpo perde, por isso mesmo, a realidade do momento, deslocando-se em permanência, e em vertigem, para a representação, um dos preços a pagar pela autoconsciência moderna.

A questão torna-se ainda mais pregnante na foto emblemática da atuação pública de Almada, no Teatro República a 14 de abril de 1917[3], uma foto

[1] Quando, em 1977, Ernesto de Sousa organiza a Alternativa Zero, ponto alto do momento concetual nas artes da década, pensa-a também pedagogicamente, a vários níveis. Por exemplo, trazendo "grupos escolares" à exposição, do ensino básico ao universitário. Mas a pedagogia abarca também uma exposição intitulada "A vanguarda e os meios de comunicação – o Cartaz", uma preocupação duradoura de Ernesto, e sobretudo uma outra, fotográfica e documental, sobre "Os pioneiros do modernismo em Portugal", que oscilará entre arqueologia e genealogia. A própria natureza dos suportes dessa exposição resolve-se no privilégio do *corpus* fotográfico de Almada que irei analisar, com uma extensão até Santa Rita Pintor (a famosa foto clownesca), autor ao qual, todavia, Ernesto nunca conseguirá atribuir um lugar verdadeiramente reconhecível nem no seu panteão vanguardista, nem no seu sistema crítico. Diga-se, em abono de uma ponderação do caso, que o estado incipiente da pesquisa sobre Santa Rita à data não ajudaria a um investimento na sua obra e atuação vanguardista.

[2] De Man, "História Literária e Modernidade Literária", p. 184.

[3] A pesquisa produzida na última década sobre a sessão do Teatro República, motivada quer pelos estudos de performance, quer pela reconstrução histórica da nossa vanguarda, tem carreado novos elementos empíricos e perspetivas concetuais também inovadoras, sobretudo por meio de Ana Pais, "Ensaio para uma História da *Performance Art* em



reduzida à *mise-en-scène* da representação ou pose mas sem qualquer traço contextual, isto é, deliberadamente esvaziada do momento que nos habituámos (erroneamente) a reconhecer nela: a foto tem data mas não momento, tratando-se seguramente de uma reconstrução em estúdio. Não custa reconhecer na foto, mas também na performance para a câmara, um problema que percorre todas as vanguardas, desde Dada e o Futurismo: como encenar para a câmara aquilo que se destina a contestar a ordem da representação? A performance *para a câmara* segue, em quase todos os espécimes disponíveis, o modelo do retrato fotográfico ainda oitocentista, impondo desde logo ao objecto um congelamento metodológico do instante, reconhecível mesmo quando se trate de versões de dança de teor primitivista ou maquínico, em ambos os casos performances que desnaturalizam a fluência do movimento corporal, colocando por isso um efetivo problema ontológico a uma modalidade de representação fixa, mesmo se tecnologicamente habilitada à captação do momento. No caso da foto de Almada, de que creio que não possuímos uma descrição realmente detalhada (não possuímos a descrição que permitiria incluí-la no arqui-

Portugal", Sandra Guerreiro Dias, "O corpo ao manifesto", e Fernando Rosa Dias, "Afinal o que foi e quem estava na sessão Futurista?". Um dos aspetos mais estimulantes tem sido a reintrodução de Santa Rita Pintor de um quadro que os estudos históricos no domínio das artes, por exemplo os de José-Augusto França, dividiam e repartiam (algo leoninamente) entre Amadeo e Almada. No caso de Ernesto de Sousa, como veremos, a repartição nem existe, pois Amadeo não tem verdadeiramente lugar no seu quadro histórico e concetual do moderno.

vo da nossa modernidade), o problema situa-se, porém, noutro plano, já que a assinatura aos pés do corpo implicitamente monumentalizado sobrepõe à performance para a câmara o gesto caligráfico, também ele performativo de uma identidade *em construção*, como aprenderemos mais tarde. Não parece haver diferença substancial entre os efeitos do princípio da reprodutibilidade quando aplicado à fotografia de uma pessoa como Almada ou quando aplicado à assinatura *dessa mesma pessoa*: ambos se tornam representações, suplementos materiais de um momento da produção de uma identidade iconográfica em acordo com os protocolos técnico-expressivos da era das massas.

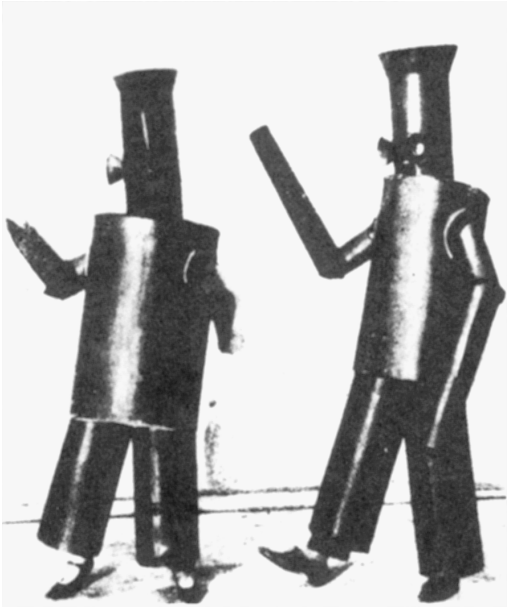



*Illustration 14* *Mary Wigman: masked dance*



Illustration 15 Rudolph von Laban in dance-mask








**O retrato depois da fotografia**

Recordo, a este propósito, as teses de John Berger sobre o impacto da fotografia no retrato pictórico. Ao contrário da perceção corrente, demasiado apoiada em exceções como Rafael, Rembrandt, David ou Goya, pintores nos quais reconhecemos "um interesse pessoal, obsessivo por parte do artista, que não pode atribuir-se sem mais à *profissão* de retratista" (Berger, *Sobre las propriedades del retrato*, p. 21, tradução minha), já que os retratos desses pintores seriam em rigor autorretratos, na esmagadora maioria dos casos "A função social do retrato era a de enfatizar e idealizar um determinado papel social do retratado" (id., p. 24). Isto significa que quando bons pintores faziam

retrato pintavam indivíduos, mas entendendo-se indivíduo não no sentido moderno de alguém que é reconhecido, a sós, por *aquilo que realmente é*, mas sim pessoas que "se viam e julgavam à única luz de uma função social pré-determinada" (id., p. 25). Isto explica o escasso interesse, e a débil ou nula penetração psicológica, da grande maioria dos retratos da tradição pictórica, neste ponto facilmente ultrapassados pela fotografia. A fotografia vem justamente ocupar o lugar deixado vago pelo retrato pictórico a partir do momento em que "Nas sociedades capitalistas, durante o último século [o texto de Berger é de 1969], o número daqueles que continuavam a acreditar no valor de funções sociais fixas reduziu-se de forma drástica" (id., p. 28). A capacidade de contextualização e tipificação do retrato pictórico não foi de facto recuperada pela fotografia, nem pela pintura, já que o retrato pressupõe um "falso isolamento; supõe que a superfície mais externa contém a pessoa ou o objecto, quando na realidade estamos plenamente conscientes do facto de que nada se contém a si mesmo" (id., p. 31). Convém, aliás, notar que as fotos isoladas dos heróis da vanguarda coincidem cronologicamente com aquele tipo de retratos cubistas produzidos por Braque ou Picasso por volta de 1911, retratos nos quais se torna "impossível identificar a pessoa, de modo que deixam de ser o que denominamos retratos" (id., p. 32).

Parece evidente que nenhum dos dois retratos de Almada que até ao momento explorei investem no domínio da informação psicológica que nos transmitem, e isso apesar de nos apresentarem o sujeito retratado num esplêndido isolamento. Do primeiro para o segundo, a própria noção de volume e profundidade de campo se perde. A primeira imagem, de Almada como discóbolo, representa uma cena escolar de representação do corpo humano, com modelo, e introduz no próprio alicerce da obra de Almada a articulação entre instituição e interpretação que é, em boa verdade, a pré-condição da sua leitura, como tentarei demonstrar em seguida. A segunda imagem, a do Almada "operário futurista", designação usada por Santa Rita para Mário de Sá-Carneiro, sem grande adesão deste, apaga o mundo sobre o qual se destaca a primeira e substitui-o pela modernidade fabril, racionalizada e reprodutiva, um mundo no qual o sujeito se torna um puro recorte: o recorte de uma figura sobre um fundo no qual funciona por colagem. O isolamento do sujeito nas duas imagens não colide porém com aquela tese de Berger segundo a qual a ilusão maior do retrato, para um moderno, consiste em supor que no retrato o retratado se contém a si mesmo. Assim como na primeira imagem o retratado está e não está na sala de aula, ou seja, é a um tempo *mise-en-scène* e performance, na segunda imagem o corpo fenomenal, reconhecível residualmente na primeira imagem, desvanece-se inteiramente ante a chegada do corpo semiótico (recorro às categorias de Erika Fischer-Lichte, "A Cultura como Performance"), patente quer no trajo, que traz consigo também toda uma crítica da representação do sujeito artista, quer na assinatura que faz contaminar o corpo pela escrita, sugerindo, mais uma vez, não uma coincidência entre nome e sujeito, mas sim o efeito performativo do nome caligráfico quando colado à

imagem do sujeito: “Ceci n’est pas un ouvrier”, diz a assinatura aos pés do operário.

Convinha recordar, já agora, que esta não é a versão mais popular desta foto. Falo por mim, que fui educado, no que toca a este retrato de Almada, na semiótica da página do *Portugal Futurista* que a inclui, e na qual toda a arqueologia da vanguarda (ou melhor: toda a possibilidade de uma arqueologia) foi desalojada por um discurso genealógico que institui o evento do Teatro República em momento fundador da vanguarda portuguesa. O retrato é devorado não apenas pelo texto mas também pela tipografia, numa contiguidade metonímica de regimes iconográficos de alto sucesso performativo, como sabemos pelo que veio depois. O comentário mais justo a esse sucesso performativo consistiria em reconhecer que após esta página, de facto, “Nós não estamos algures”.



1a CONFERENCIA FUTURISTA

José de ALMADA-NEGREIROS

COMPTE-RENDU PELO CONFERENTE

TEATRO REPUBLICA

SABADO, 14 DE ABRIL DE 1917 Ás 5 h. tarde (17 h.)

CONFERENCIA

FUTURISTA

POR

José de ALMADA-NEGREIROS

1a PARTE – ULTIMATUM FUTURISTA ÁS GERAÇÕES PORTUGUEZAS DO SECULO XX, POR

José de ALMADA-NEGREIROS

2a PARTE – MANIFESTO FUTURISTA DA LUXÚRIA, POR

Mme de SAINT-POINT

3a PARTE – MUSIC-HALL

EX

TUONS LE CLAIR DE LUNE, DE

MARINETTI

ENTRADA 52 CTS.

A minha entrada no palco rebentou uma exponta-nea e tremenda pateada seguida de uma calorosissima salva de palmas que eu cortei de um gesto.

Reduzida a plateia á sua inexpressão natural tive a gloria de apresentar o futurista Santa-Rita-Pintor que o publico recebeu com uma ovação unanime.

Comecei então o meu ultimatum á juventude portuguesa do seculo XX e a plateia costumada a conferencias exclusivamente litterarias e pedantes chocou-se nitidamente com a virilidade das minhas afirmações pelo que executaya premeditadas e cobardes reprovações isoladas mas sem efeito de conjunto.

Tendo sido concedido á plateia, segundo a orientação futurista, interromper o conferente, todas as contradições foram vàriadamente ineficazes a não ser no que dizia respeito á incompetencia dos contraditores.

Os chefes politicos presentes, quando as nossas afirmações futuristas pareciam estar de accordo com as suas restricções monarchicas ou republicanas apoiavam sumidamente com um muito bem parlamentar, mas se a nossa ideia lhes era evidentemente rival o seu unico recurso resumia-se na gargalhada, symbolo sonoro da imbecilidade.

Consegui, inspirado na revelação de Marinetti e apoiado no genial optimismo da minha juventude, transpor essa bitola de insipidez em que se gasta Lisboa inteira, e atingir ante a curiosidade da plateia a expressão da intensidade da vida moderna, sem duvida de todas as revelações a que é mais distante de Portugal.

Em seguida a minha conferencia irá dizer as minhas razões expostas no teatro República no sabado 14 de Abril de 1917, data da tumultuosa apresentação do Futurismo ao povo portuguez.

Lisboa, Maio de 1917.

José de ALMADA-NEGREIROS

O poeta futurista José de ALMADA-NEGREIROS violentamente pateado á sua entrada no palco do Theatro Republica, Sabado, 14 de Abril de 1917.

## *Raccord* para Ernesto de Sousa

Parece-me há algum tempo que o *raccord* que esta cena, e foto, pedem são os projectos que a partir de final dos anos 60 Ernesto de Sousa concebeu em torno de Almada: o *happening* “Nós não estamos algures”, de 1969, e o *mixed media*, ou *expanded cinema*, ou *action cinema*, “Almada, um nome de guerra”. É manifesto que Ernesto de Sousa leu a foto de Almada em 1917, com ou sem assinatura justaposta, como querendo dizer “Ceci n’est pas un artiste”, ponto a que já irei. Antes disso, contudo, uma citação esclarecedora, do texto fundamental “Chegar depois de todos com Almada Negreiros”, publicado na *Colóquio Artes* n.º 60, em Outubro de 1970:

> O Almada Negreiros era-me necessário, é-nos necessário. Não me preocupam muito as bandeiras da vanguarda e da modernidade, embora continue a pensar que só há uma saída, ser "absolutamente moderno". Mas hoje e aqui, original e originariamente. E isto era começar. Confusamente pensava já o que hoje julgo pensar com mais clareza: porque a minha liberdade absoluta é uma condenação, eu não posso por exemplo escolher um passado qualquer; começar, e começar com Almada Negreiros, são realidades portuguesas que se confundem.

Não vale a pena perder muito tempo a recensear o volume de estipulações prévias de que se faz este discurso, que é o discurso de alguém que via na modernidade, ou numa modernidade de que Almada seria o alicerce, "a única saída", como escreve num outro texto sobre o autor de *A Engomadeira*. Como Ernesto confessa sem subterfúgios, trata-se de escolher. Partindo, porém, do princípio, que eu não diria hegeliano, mas simplesmente histórico ou, se se preferir, existencial, de que em cada corte temporal não está ao nosso alcance escolher de entre tudo o que o passado supostamente nos oferece. O passado não é uma base de dados, mas uma reconstrução comandada por uma hermenêutica do presente. Nesse sentido, os revisionismos posteriores a Ernesto de Sousa, pós-modernos ou não, praticam demasiadas vezes a candura que lhe imputam, quando supõem a História como um vasto menu de opções a eleger, menu esse que lhes dispensaria o decisionismo constitutivo em autores como Ernesto. Infelizmente, todos nós sabemos, daquele saber constituído por intuições empíricas, que não podemos escolher um passado qualquer, desde logo porque os nossos pré-conceitos, que são e não são apenas os do nosso tempo, bloqueiam tal possibilidade. A questão realmente estimulante reside, porém, no *sequitur* produzido por Ernesto entre "liberdade absoluta" e uma realidade portuguesa que implica, ou impõe, "começar com Almada" – e, antes disso, "começar", *tout court*.

E porquê? Porque, se bem leio Ernesto de Sousa, a condenação implicada pelo imperativo de "ser absolutamente moderno" implica tomar Almada como alicerce, mas desde que previamente se faça de Almada não um autor nem um artista, mas sim o protótipo daquela figura do "operário qualificado" que Ernesto declarou ter importado de Itália (e de outras paragens conceptuais): o "operador estético". O lugar de Almada na nossa modernidade não seria, pois, o de Amadeo de Souza Cardoso, que lhe forneceria o indisputável alicerce nas artes plásticas – como também não seria o de Fernando Pessoa, que funcionaria de modo análogo para a literatura. O lugar de Almada é em Ernesto o de um começo que não é em rigor princípio de nada, já que aquilo que nele começou permanece sem garantia (permanece um imperativo, uma lei moral: aquela que me impõe começar e começar e começar). Num texto de 1969, "Almada, um nome de guerra", Ernesto dirá, a propósito do não-filme que tenciona fazer sobre Almada, que "o filme, em si, não interessa ou interessa pouco" (p. 186). E explicará que "invertendo os fatores, o filme, o próprio Almada Negreiros, constituem, para mim, originária e principalmente, não um

fim, um objetivo, mas princípios" (id.). E pergunta de imediato, em modo não retórico:

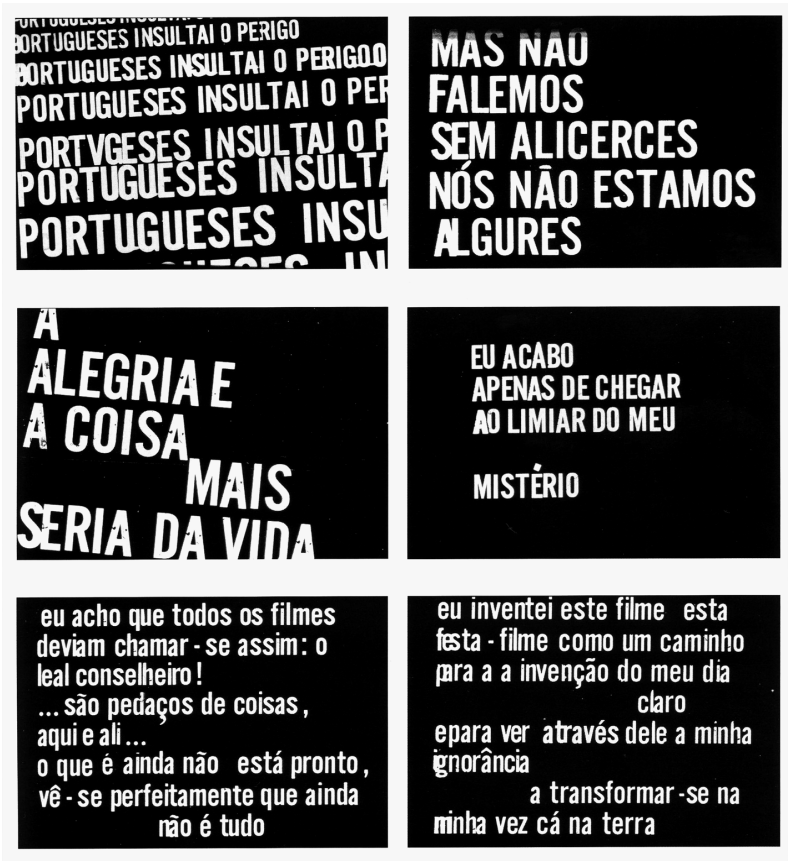
> Que princípios e para principiar o quê?
> O princípio de uma revisão crítica da cultura e da arte portuguesas, com base numa das mais extraordinárias das suas personalidades primeiras, o romancista, poeta, pintor e ensaísta Almada Negreiros?
> Certamente.

Notemos como de um texto para outro a questão parece deslocar-se do princípio para os princípios; e como estes (ou este, enquanto imperativo) não implicam agora a ética de *começar*, mas antes a de *rever criticamente*. Não consigo atribuir pertinência crítica ao facto de o texto mais tardio, o de 1970, colocar a tónica no começar, enquanto o anterior, de 1969, nos dá antes a ver o potencial do gesto revisionista. É certo que estar condenado a começar com e por Almada, na aceção de um começo que se esgota num gesto sem garantia, mas também sem alternativa ética reconhecível, é algo que parece conflituar com a inscrição de Almada como meta-princípio revisionista da cultura e da arte portuguesas. Um módico de inteligência governa, porém, este conflito produtivo, já que o que Ernesto confessa sem o admitir é que (i) aquilo que começa no começo que atribui a Almada é um imperativo (o ser original e originário) que manifesta uma extrema dificuldade em sustentar-se no mundo[4],

[4] Este ponto foi explicitamente abordado por José-Augusto França em texto que dedicou, no *Diário de Lisboa* de 21/3/1977, à Alternativa Zero, e de que Ernesto de Sousa transcreveu o excerto que se segue, no seu texto sobre a mesma Alternativa Zero "Uma Criação Consciente de Situações", publicado na *Colóquio-Artes*, n.º 34, de Outubro de 1977: "Começar a partir do Zero é dificílimo e perigosíssimo, e logo porque é perigoso e difícil de atingir o Zero de que se supõe partir, e que muitas vezes, se não sempre, não é tão zero como isso. ... Mas a verdade é que o meu amigo Ernesto de Sousa não tem outra alternativa" (França, apud Sousa, "Uma Criação Consciente de Situações", p. 229). José Miranda Justo abordou também a questão, recordando um texto de Ernesto intitulado "Notas para acompanhar o fim do mundo", um breve decálogo cujo número 7 é "O terror e o paradoxo do terror (ou a cruz e a chama)". Na leitura de Miranda Justo, o Zero eleito com frequência por Ernesto seria um zero positivo, ao contrário do zero negativo, que seria uma figura do fim do mundo, como todos os fins mais ou menos hegelianos. Para Miranda Justo, "O terror do 'fim do mundo', que é como quem diz, a possibilidade (hegeliana ainda, até certo ponto) de negarmos essa negação e de a transformarmos na absoluta certeza de que o futuro está todo em aberto, como um 'paraíso prometido'" (Justo, "Ernesto de Sousa", p. 295). A questão recenseada por Augusto França e por Miranda Justo é *a* questão decisiva para pensarmos o lugar de Ernesto de Sousa na nossa modernidade tardia, um lugar que exige em permanência a concetualização de um *lugar primordial* para Almada ("Toda a sua produção tem um caráter inaugural", dirá Ernesto, "Para Almada", p. 93), lugar esse que, como tenho vindo a defender, é apenas pensável sob a forma da sua diferição. Esta dialética estruturalmente negativa configura a situação histórica de Ernesto e explica uma boa parte das rejeições do seu construto histórico, para uns puramente decisionista, para outros sem outro lugar que não o de uma exasperação tardia.

entrincheirando-se por isso naquele mundo interior que a lei moral habita (e o argumento de que tal sucede por o mundo ser português e, por isso, avesso a começos, é pura denegação – e, ademais, uma denegação recorrente nos nossos modernos); (ii) postular que a figura com que tudo começa pode funcionar como emblema ou "princípio de revisão crítica" significa admitir que nada começa exatamente no começo, que tudo começa algures e que só por estipulação podemos decidir em contrário (ou seja, implica admitir que a ideia de começo é produzida por *revisão*). E essa, admita-se, é simplesmente uma consequência de sermos seres históricos e por isso incapazes de contar a nossa história enquanto ela tem lugar.

Este conflito entre começo e *revisio* é reconhecível nalguma iconografia almadiana produzida por Ernesto de Sousa e é seguramente responsável pela energia formal e crítica que a habita. Por exemplo, de "Almada, um nome de guerra", os *frames* com excertos de textos de Almada, em que assistimos a uma sobreposição de tempos no tratamento tipográfico da materialidade do texto, e da página-quadro, entre as experiências da vanguarda histórica e a



poesia experimental de 60 e 70. Como ocorre também em provas de contacto de fotogramas de Almada, estas páginas em que se justapõem imagens fixas, atraiçoando a ontologia das imagens animadas do cinema (ou nem tanto, já que a ontologia fotográfica da película cinematográfica é feita de imagens imóveis que um dispositivo técnico, um truque, anima), são obras válidas por si e, a meu ver, das mais notáveis de Ernesto, dispensando o filme que as não dispensa. Que tenha sido ele, ou outro operador, a montar estas imagens em páginas tão poderosas, é uma questão teoricamente desinteressante e mesmo anacrónica.




Imagens projectadas em *Almada, um Nome de Guerra*. Orientação gráfica de Carlos Gentil-Homem.

Gostava, sim, de chamar a atenção para a diferença de regime iconográfico entre estas imagens e as de Almada com que abri este ensaio. Ernesto revisita Almada, isto é, revisita o *seu começo* (dele, Ernesto), com uma estratégia formal marcada pela fragmentação, a saturação e fechamento do plano (grande e muito grande plano), a serialização e a produção de múltiplos. A origem, o começo, a figura do Pai são aqui objeto de um estilhaçamento que parece ser função de uma paixão escópica, a paixão de quem quer ver e rever de muito



perto, de tão perto que a escala se torna ingovernável, destroçando textos e reduzindo-os ou a frases-*slogans* (o que não seria antipático a Almada) ou a pedaços de palavras fulgurando nas trevas (as trevas do começo). O gesto é ainda moderno, mas em rigor não suporta já a política do retrato praticada pela vanguarda histórica, encenando, na vez do esplêndido isolamento dos seus heróis, a proliferação de múltiplos que abala a própria possibilidade de reencantamento ou, se se preferir, a possibilidade de produção da figura autoral. E o começo, ou o lugar dele, é objeto de uma centrifugação tão brutal que nos deixa incrédulos quanto à possibilidade de o virmos algum dia a reconstruir.

Poderíamos, pois, concluir, das diversas maneiras pelas quais Almada e Ernesto desejam instituir um começo, que ser "absolutamente moderno" é ser necessariamente outra coisa; ou seja, é ser diferente, desde logo dos modernos. E esse é um problema que todos eles sentiram na *longue durée*, quando tiveram o privilégio de a viver, tendo por todos eles Carlos Drummond de Andrade abordado o problema em termos definitivos, no poema "Eterno", de 1954: "E como ficou chato ser moderno / agora serei eterno".

## Referências Bibliográficas


Berger, John, *Sobre las propriedades del retrato fotográfico*, Barcelona, GG Mínima, 2006.

De Man, Paul, "História Literária e Modernidade Literária", *O Ponto de Vista da Cegueira. Ensaios sobre a Retórica da Crítica Contemporânea*, Braga-Coimbra--Lisboa, Angelus Novus e Livros Cotovia, 1999, pp. 165-187.

Dias, Fernando Rosa, "Afinal o que foi e quem estava na sessão Futurista?", *in* Fernando Rosa Dias (coord.), *Santa Rita Pintor. Polémicas e Controvérsias*, Lisboa, Documenta, 2019, pp. 141-185.

Dias, Sandra Guerreiro, "O corpo ao manifesto: linguagem, futurismo e performance", *in* Ana Pais (org.), *Performance na Esfera Pública*, Lisboa, Orfeu Negro, 2017, pp. 35-46.

Fischer-Lichte, Erika, "A Cultura como Performance. Desenvolver um Conceito", *Sinais de Cena*, n.º 4, 2005, pp. 73-79.

Justo, José Miranda, "Ernesto de Sousa: 'O Fim do Mundo' ou Depois da Tautologia". Posfácio a Ernesto de Sousa, *Ser Moderno… em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, pp. 293-305.

Pais, Ana, "Ensaio para uma História da *Performance Art* em Portugal", *in* José Quaresma (coord.), *O Chiado da Dramaturgia e da Performance. Arte na Esfera Pública*, Lisboa, CIEBA-FBAUL, Aix-en-Provence, LESA, 2014, pp. 72-82.

Sousa, Ernesto de, "Chegar depois de todos com Almada Negreiros", *Colóquio Artes*, n.º 60, Outubro 1970, pp. 44-47.

Sousa, Ernesto de, "Uma Criação Consciente de Situações", *Ser Moderno... em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, pp. 227-239.

Sousa, Ernesto de, "Para Almada", *Ser Moderno... em Portugal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, pp. 91-97.

Sousa, Ernesto de, "Almada, um Nome de Guerra", *in Revolution My Body*, Lisboa, FCG-CAM, 1998, pp. 183-187.

# UM PIRATA QUE ERA UM SANTO: MEMÓRIA BRANDONIANA E IMAGINAÇÃO TRANSFICCIONAL EM *A VISÃO DAS PLANTAS*, DE DJAIMILIA PEREIRA DE ALMEIDA

Paulo Alexandre Pereira*

> O que é belo no jardim é a possibilidade dos intervalos do jardineiro, que não os goza, e não a sua disciplina. Ele oferece às plantas o seu trabalho e, num luto antecipado, despede-se de si.
>
> Djaimilia Pereira de Almeida, "Um jardim", *Pintado com o Pé*

## 1. O corsário trânsfuga

Na crónica intitulada "Cada texto, um amigo", que abre o volume de dispersos *Pintado com o Pé*, Djaimilia Pereira de Almeida discute a conjetura de o autor poder manter com um único texto, que obstinadamente se dedica a reescrever ao longo de toda a vida, um *entretien infini*, para recuperar aqui o título do célebre ensaio de Maurice Blanchot[1], cuja memória parece, aliás, intrometer-se, não sei se intencionalmente, nas reflexões expendidas pela autora:

> Dei comigo, há semanas, a pensar pela primeira vez que qualquer texto podia continuar a ser escrito para sempre. Nunca tinha pensado na ideia de um texto que continuamos a escrever a vida inteira, sempre o mesmo texto que, no limite, pode ser apenas um parágrafo. (…) Mais comum é a ideia de que alguns autores passaram a vida inteira a escrever o mesmo livro. Mas esta é uma possibilidade diferente: a de envelhecermos na companhia de um único texto, como envelhecemos na companhia de certas pessoas, que aprendemos a amar e vamos odiando, conhecendo, desconhecendo. Pensei no que seria passar a vida com esse texto; vê-lo transformar-se, à medida que nos transformássemos, corrigi-lo, acrescentá-lo, emendá-lo, reescrevê-lo para sempre[2].

* Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

[1] Refiro-me, naturalmente, ao ensaio que, sob esse mesmo título, Maurice Blanchot publica, em 1969, nas edições Gallimard.

[2] Djaimilia Pereira de Almeida, "Cada texto, um amigo", *Pintado com o Pé*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2019, pp. 17-19.

Por razões que não será difícil depreender, parece-me hipótese tentadora a de considerar esta crónica, onde se dá conta do ingente corpo-a-corpo do autor com o texto, como uma poética involuntária, a um tempo profética e legitimante, do exercício de resgate escritural que se encontra na génese dessa narrativa incatalogável[3] que é *A Visão das Plantas*, dada à estampa em 2019, no mesmo ano em que, coincidentemente, é publicado o volume onde se colige o texto mencionado. Com efeito, parecem-me irrecusáveis as homologias que, neste entendimento da criação literária como glosa infinita de um núcleo textual obsidiante, aparentam crónica e ficção: por um lado, a narrativa de Djaimilia Pereira de Almeida retoma, como pretexto protoficcional, um único parágrafo que a autora explica ter colhido em *Os Pescadores* (1923), de Raul Brandão; por outro, as suas confessas afinidades eletivas com o genial criador de *Húmus* são especialmente reveladoras, por ser ele um desses autores que, sem grandes hesitações, incluiríamos no rol dos que, para recuperar ainda palavras da crónica, "passaram a vida inteira a escrever o mesmo livro". Assim, esse gesto fundador de reapropriação do texto brandoniano pela autora de *A Visão das Plantas* bem poderia – não sem involuntária ironia – descrever-se como a história de um glosador glosado.

Aliás, comentando a obstinação reiterativa de Raul Brandão, pedra-de-toque compositiva do seu singularíssimo edifício ficcional, já Óscar Lopes salientou que "todos os seus livros são, no fundo, refundições de um mesmo livro. Os temas, as personagens, os pequenos motivos e fórmulas estilísticas reaparecem constantemente, em versões sempre mais ou menos retocadas"[4]. Esta retórica da recursividade, que se exprime pelo retorno anafórico de personagens, cenários ficcionais ou ecos fraseológicos, projeta, no plano do idioma brandoniano, a fantasmagoria trágica ou grotesca que assombra toda a obra do autor, como se a permanente ingerência dos mortos no mundo dos vivos se pressentisse, estilisticamente reificada, num texto que é, em si próprio, um *revenant*. Como refere Guilherme de Castilho, "foi o próprio Raul Brandão quem, numa carta dirigida a Albino Forjaz de Sampaio, dividiu a sua obra em duas metades distintas que caracterizou do seguinte modo: uma em que dá conta da sua luta com o 'fantasma'; outra em que se detém 'com alegria a fixar a paisagem e a luz'"[5]. Esta cesura entre "impressionismo luminoso" e "expres-

[3] Não me ocupo neste lugar, por considerá-la excêntrica ao percurso indagativo que me proponho aqui desenvolver, da questão da conformação mais ou menos protocolar de *A Visão das Plantas* a uma das formas constelares da narrativa – romance, novela, *long short story* –, embora reconheça como justa a observação de Luís Ricardo Duarte, para quem o texto de Djaimilia Pereira de Almeida "seria uma novela se esse termo tivesse tradição em Portugal". Cf. Luís Ricardo Duarte, "Djaimilia Pereira de Almeida: Literatura, liberdade e alegria", *Revista Visão*, 2 de janeiro de 2020.

[4] Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 346.

[5] Guilherme de Castilho, *Vida e Obra de Raul Brandão*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 429.

sionismo noctâmbulo"[6], mesmo se sugerida pelo próprio autor, não resiste ao confronto direto com uma obra que se apresenta como impressivamente coesa no tom e na mundivisão, e têm, por isso, sido vários os estudiosos de Brandão a acentuar o modo como a espectralidade grotesca e o desassossego metafísico, de linhagem dostoievskiana, se infiltram no pitoresco costumbrista das paisagens, contagiando mesmo aqueles textos que, em contrato ambíguo com o leitor, se fazem passar por solar etnografia lírico-memorialística. Entre estes, encontra-se *Os Pescadores*, roteiro do périplo atlântico que o autor jornadeante perfaz, em extático (e empático) deslumbramento, de Caminha a Sagres, sem nele deixar de abrir espaço para uma nostálgica incursão na paisagem memorial da sua Foz do Douro infantil.

É certamente indicial que tenha sido neste *travelogue* impressionista, em formato de pseudodiário – que o próprio Raul Brandão incluía na parcela apolínea ou luminosa da sua obra – que Djaimilia Pereira de Almeida encontrou o *script* detonador da sua transficção; é, além disso, ainda mais sintomático que esse exercício de "pirataria literária"[7] seja por ela evocado em termos flagrantemente próximos de um verdadeiro *retorno do recalcado* textual – ou, nas suas palavras, de um *assombramento*, uma formulação que, admitamos, o criador de *Húmus* não enjeitaria decerto subscrever:

> Raul Brandão é o escritor português que mais admiro e *Os Pescadores* o livro que mais li. Desde a primeira leitura, há mais de 15 anos, as breves linhas sobre Celestino me assombram e fascinam. Voltei a esse parágrafo muitas vezes, muito antes de imaginar que viria algum dia a escrever livros. Quis escrever a sua história para perceber melhor a natureza desse fascínio e para apaziguar esse assombramento[8].

Torna-se, pois, evidente a linhagem brandoniana de *A Visão das Plantas*, entendida aqui não tanto como óbvia descendência textual, mas mais como consonância filosófica e confluência de mundivisão. Antes de acompanharmos a sua deriva transficcional, detenhamo-nos, por momentos, nesse parágrafo-assombração extraído de *Os Pescadores* – e que integralmente se reproduz como epígrafe de *A Visão das Plantas* –, em que o narrador anima, com recurso aos olhos da memória, o cortejo de "figuras diluídas no tempo de pescadores e marítimos aposentados que lhe iluminaram com as suas histórias o imaginário infantil"[9]. Entre estas, certamente magnificada pela sua recordação de

---

[6] As expressões são utilizadas, no prefácio que redige para *Os Pescadores*, por Vítor Viçoso. Cf. "A pedra a desfazer-se em espuma", *in* Raul Brandão, *Os Pescadores*, edição de Vítor Viçoso e Luís Manuel Gaspar, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2014, p. 20.

[7] Gustavo Rubim, "Pirataria e Jardinagem", *Ípsilon-Público*, 2 de março de 2020, s.p.

[8] Apud Maria Fernanda Rodrigues, "Assombro e silêncio marcam livro premiado de Djaimilia Pereira de Almeida", *O Estado de São Paulo*, 13 de abril de 2021, s.p.

[9] Vítor Viçoso, "A pedra a desfazer-se em espuma", p. 18. Colocando em destaque o impulso prosopográfico que se deteta em muitas das páginas de *Os Pescadores*, observa

menino, agiganta-se a do capitão Celestino, ex-negreiro proverbialmente brutal, já então reformado do tráfico e da pirataria. A amnésia apaziguada que o pirata demonstra em relação ao seu passado sanguinário é apresentada como salvo-conduto – que, de resto, nada fez para merecer – para uma velhice tranquila, passada a cuidar, com perícia de jardineiro exímio e afetuoso, dos seus invejáveis cravos. Vale a pena reproduzir o passo colhido em *Os Pescadores*:

> (…) e entre todos eles, principalmente, o capitão Celestino, que tendo começado a vida como pirata a acabou como um santo, cultivando com esmero um quintal de que ainda hoje não me lembro sem inveja. Falava pouco. Sorria sempre numa satisfação interior, completa, perfeita, com uma cara de páscoas rosada e inocente, enquadrada pela barba de passa-piolho toda branca. A sua vida anterior fora misteriosa e feroz. De uma vez com sacos de cal despejados no porão sufocara uma revolta de pretos, que ia buscar à costa de África para vender no Brasil. Outras coisas piores se diziam do capitão Celestino… Mas o que eu sei com exactidão a seu respeito é que para alporques de cravos não havia outro no mundo. Todo o dia um fio de água escorrendo por condutos invisíveis de que só ele sabia o segredo, caía pingue-que-pingue nos alegretes caiados de branco; todo o dia o velho corsário, com mãos delicadas de mulher, tratava embevecido as flores cultivadas como filhas. E acabou assim a vida mondando e podando, sem uma dúvida na consciência tranquila[10].

Na sua subtração elíptica e fragmentário inacabamento – imputáveis, em igual medida, tanto à ciência restrita e à memória difusa do narrador infantil, como à intenção autoral de adensar o mistério urdido em torno da enigmática personagem deste pirata converso –, o retrato incidental do pirata Celestino acomoda-se, sem esforço, à organização paratática de *Os Pescadores*, obra que o seu autor despretensiosamente caracteriza, no prólogo lacónico de que a faz anteceder, como "meia dúzia de esboços afinal, que, como certos quadrinhos ao ar livre, são melhores quando ficam por acabar"[11]. Não restam, pois, dúvidas de que já Brandão reconhecia existir, na imponderável biografia do capitão Celestino, matéria bastante para um desses *quadrinhos* que, em razão dos limites impostos pela disciplina construtiva do livro, não passará, em *Os Pes-*

---

justamente Guilherme de Castilho que "uma variada galeria masculina e feminina de tipos humanos, todos inseridos no meio em que vivem e por ele determinados – galeria que vai do pitoresco ao dramático –, impõe-se à apreciação do leitor pela pertinência da observação e pela 'mão de mestre' com que são desenhados. Uns, integrados no desfiar das recordações evocativas dos tempos da Foz, outros embrechados no relato do seu deambular de norte a sul, outros ainda como pequenos trechos, de certa maneira unitários e autónomos dentro do contexto". Cf. Guilherme de Castilho, *Vida e Obra de Raul Brandão*, p. 442.

[10] Raul Brandão, *Os Pescadores*, Obras Completas de Raul Brandão, vol. XII, Lisboa, Relógio D'Água Editores, p. 41.

[11] Raul Brandão, *Os Pescadores*, p. 37.

*cadores*, de conto anunciado à espera de ser escrito. É justamente nas fendas desta ficção *in nuce* que se instala a imaginação transficcional dinamizadora da narrativa em *A Visão das Plantas*. Depois de ter sido "um homem que se tornou personagem de um livro de não-ficção", Celestino "volta a ser inventado num livro de ficção"[12].

Ora, como lembra Richard Saint-Gelais – a quem se deve tanto a formulação do conceito de transficcionalidade, como a diligente ilustração da sua pertinência heurística – a escrita transficcional[13], porque se instala num universo diegético já instituído por uma obra precedente, faz ruir o dogma estruturalista da autarcia da obra literária. Criativamente interpelantes e diegeticamente produtivos, os brancos semânticos do texto são, antes, entendidos como pretexto de sequelas, com função expansiva ou ressignificante, da obra original. Observa o autor:

> Le lecteur d'œuvres transfictionnelles est donc amené, dans les faits, à rompre avec le principe structuraliste de la "clôture du texte" qui affirme que ce qu'on peut dire d'une œuvre est circonscrit par cette œuvre, que les silences d'un texte littéraire font partie de son projet esthétique et devraient donc être acceptés comme tels. Au contraire, la transfictionnalité investit les zones d'ombre des récits et, du coup, prétend multiplier les révélations[14].

São precisamente essas zonas de sombra, que Brandão não pôde ou não quis iluminar nas suas memórias de Celestino – as mesmas sombras que, para a criança que o autor então era, seriam presumivelmente ininteligíveis ou improferíveis –, que a narrativa de Djaimilia Pereira de Almeida escolherá escrutinar, construindo, a partir delas, uma variação que se deve simultaneamente entender como *addenda et corrigenda* – ou expansão e versão, na nomenclatura de Saint-Gelais – do fragmento brandoniano. É certo que a sobrevida narrativa da personagem que migra de *Os Pescadores* possibilita que o seu quotidiano seja, na narrativa que agora o acolhe, sujeito a uma muito mais prolongada inquirição, que incidirá sobretudo sobre a faina de jardinagem a que, nos seus últimos dias, decide entregar-se o corsário jubilado, dilatando-a até à sua morte. Contudo, sem nunca abdicar da intenção de compor uma

---

[12] Pedro Mexia, "[recensão a] *A Visão das Plantas*, de Djaimilia Pereira de Almeida", *Expresso*, 28 de dezembro de 2019.

[13] Em *Fictions Transfuges*, Saint-Gelais propõe um conceito lato de transficcionalidade, definindo-a como "le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel". Cf. Richard Saint-Gelais, *Fictions Transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 7.

[14] Richard Saint-Gelais, "Révélations transfictionnelles", *@nalyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 11, n.º 2 2016, p. 13: < https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/1570> (consulta: 19 de junho de 2021).

sequela narrativa do episódio brandoniano, completando-o diacronicamente, a *inventio* transficcional mobilizada em *A Visão das Plantas* é também inseparável de um trabalho ressemantizador que não deixará de afetar, no plano sincrónico, igualmente o sentido e alcance da matéria narrativa que figurava já no texto-fonte.

Assim, o projeto de fazer ressurgir este corsário trânsfuga não se esgota num mero desígnio completivo, sob cuja égide se procuraria devolver, em registo de especulação ficcional, a história não autorizada dos seus últimos dias. Na verdade, como lembra a autora nas várias entrevistas que concedeu, o propósito maior da sua transficção era o de, por interposto pirata, ensaiar uma "possibilidade filosófica": "a de uma pessoa nunca encontrar castigo para os atos que comete, nunca se arrepender e morrer, apesar de tudo, de consciência tranquila"[15]. Por isso, no pitoresco anódino do esboço que Raul Brandão traça de um fugidio capitão-jardineiro, insinua-se, ainda que a narrativa se abstenha de expressamente enunciá-la, uma investigação de contornos filosóficos e ressonâncias morais, religiosas e ontológicas. No seu magistério alegórico e vegetal, serão paradoxalmente as plantas – para quem consciência e culpa, pecado e expiação, crime e castigo são categorias eticamente vazias – a comunicar, pelo seu exemplo sem proveito, essa filosofia – ou, talvez melhor, essa *fitofilosofia*.

## 2. A felicidade pela jardinagem: apontamentos de fitofilosofia

*A Visão das Plantas* inicia-se com o *nostos* de Celestino que, já emancipado mas ainda ciente da sua matriz brandoniana, surge agora retratado como um "capitão velho, retornado à casa de família desagravado para morrer em descanso"[16]. As ominosas intimações de mortalidade disseminadas no texto não deixam dúvidas sobre aquele que será o epílogo imperativo da narrativa, convertendo-a em verdadeiro *memento mori* de Celestino: "Ao contrário do que se dizia na vila e lhe assegurava a língua-de-trapos do sacristão, a casa não fora ocupada por um facínora, mas por um homem atrapalhado com os preparativos do seu enterro"[17]. Se a morte do protagonista é agora o *telos* anunciado do relato, tornando-se nele mais nítido o travo crepuscular que o excerto de *Os Pescadores* se limitara a implicitar, o parentesco com o texto brandoniano é regularmente assinalado, por meio de rimas textuais que a autora vai interpolando discretamente na narrativa, num processo que poderia ser descrito como de estereofonia narrativa.

---

[15] Apud Úrsula Passos, "*A Visão das Plantas* imagina capitão de navio negreiro impune e rodeado de flores", *Folha de S. Paulo*, 26 de março de 2021.

[16] Djaimilia Pereira de Almeida, *A Visão das Plantas*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2019, p. 14.

[17] Djaimilia Pereira de Almeida, *A Visão das Plantas*, p. 23.

Esse efeito de *ritornello* encontra-se, desde logo, patente na convocação reiterada de figuras regressadas do passado nebuloso de Celestino, vítimas da sua desumana brutalidade, como a menina holandesa, que o capitão implacavelmente abandonara à sua sorte no mato africano, depois de a criança dele ter cuidado com zelo maternal, ou de uma velha negra que antes lançara ao Atlântico e que agora lhe é "enviada para lhe amparar a morte"[18]. Ambas são metonímias transparentes dos fantasmas deixados insepultos por todos os impérios[19] e, como bem salientou já Gustavo Rubim na sua recensão ao texto, "é a memória do império português que continua em jogo na escrita de Djaimilia e este bem se pode dizer que é, literalmente, um episódio pós-colonial"[20]. Entendido sobretudo como dever de memória, é óbvio que o legado crítico pós-colonial conforma a reescrita problematizante que Djaimilia Pereira de Almeida desenvolve do texto brandoniano, constituindo mesmo uma das suas mais procedentes linhas de sentido.

A esse propósito, valerá a pena lembrar como, em frequência repetitiva, a narrativa reencena, numa conjuração de tipo pulsional, essa selvática "cena primitiva" de terrorismo colonial, que Raul Brandão relatara já, em esboço rápido, em *Os Pescadores*. Refiro-me, é claro, ao episódio dos escravos negros insurgentes, que o capitão transportava no porão do seu navio e cujo motim reprime, com inclemente eficácia, à custa dos sacos de cal viva que sobre eles despeja. No texto reemergirá, uma e outra vez, a memória deste episódio emblemático da violenta política racial praticada no Atlântico Negro estudada por Paul Gilroy[21], numa repetição exorcizante que pode bem ler-se como denúncia dos silêncios cúmplices da história colonial. A memória difusa que dele se reconstitui será pretexto para um notável exercício de *patchwork* alusivo e citacional. A autora opta por desagregar os estilemas narrativos que tornavam o episódio reconhecível (negros, porão, cal), mesclando-os, num processo que poderia adequadamente caracterizar-se como de intersecionismo alucinatório, com outros vestígios de dicção importados do texto de origem. Se, por um lado, desempenham a função de marcadores transficcionais, recordando ao leitor o exercício de escrita derivativa que se encontra na origem do texto que tem em mãos, essas consonâncias textuais sinalizam, por outro, o modo como o texto-fantasma brandoniano assombra, a um nível mnésico e estilístico, *A Visão das Plantas*:

---

[18] Djaimilia Pereira de Almeida, *A Visão das Plantas*, p. 77.

[19] Como, a propósito da autoficção *Esse Cabelo*, da mesma autora, lembra Paulo de Medeiros, "a memória pós-imperial, inevitavelmente e irredutivelmente ligada à história da escravidão transatlântica, atravessa os continentes e os tempos. E é sempre, ainda, uma forma de assombramento". Cf. Paulo de Medeiros, "Memórias Pós-imperiais: *Luuanda*, de José Luandino Vieira, e *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida", *Revista Língua-lugar*, n.º 1, junho de 2020, p. 148.

[20] Gustavo Rubim, "Pirataria e Jardinagem", s.p.

[21] Por exemplo, em *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993).

> O porão que importava estava na sua cabeça, o craveiro e os cravos sentados nele, o seu halo de calor nauseabundo[22].
>
> (…) os cravos fazem muita ronha, mas não lhes quero mal, antes quero salpicar-lhes água em cima, antes água que cal nas carapinhas de luz (…)[23].
>
> O silêncio e o que se seguiu a ele: o abrir do porão, o monte de cadáveres sufocados – ainda agora gente e já alimento de larvas –, o jogar dos corpos ao mar, um a um, sem direito a enterro. O seu desaparecer sob a superfície, um a um, seguido das bolhas que a água faz quando digere um corpo. A velha negra a cair ao mar. O corpo dela: o ventre chicoteado, a boca aberta, olhos de gelo, pele manchada. O velho corsário agarrou na caixa de farinha e saiu do quintal como um cantor regressa ao palco[24].

Este expediente de *déjà-vu* elocutório, igualmente caro ao autor de *Húmus*, em cuja prosa reverberam vozes e ecos de toda a sorte, bem pode considerar-se como outra das dívidas brandonianas da narrativa. E outro tanto poderá ser dito acerca da sua sintaxe bimembre, alternante entre o relatório minudente das tarefas de jardinagem de Celestino, apresentado em regime heterodiegético, e a transcrição de alguns dos fragmentos diarísticos saídos do próprio punho do capitão, a que o leitor vai tendo acesso intermitente. Estes últimos parecem, funcional e estilisticamente, descender dos papéis em que o Gabiru brandoniano derramava, em *Húmus*, as suas anárquicas reflexões. De modo semelhante, no "diário minimal e abrupto"[25] do pirata-jardineiro, confluem, em registo de sibilina estenografia, anotações erráticas sobre o seu dia-a-dia sem história, memórias de infância, alusões crípticas a atos bárbaros cometidos no passado de pirataria ou instruções avulsas de marinharia e de jardinagem:

> O padre. A igreja tresanda a incenso e a bafio. Antes o porão nos meus tempos. 1833. Bombordo. Trazer cebolos. Perdi a guerra contra o cardo. Um canhão de pólvora na boca do padre. Caiu-me um dente junto ao abeto. Perdi-lhes a conta. (p. 34)
>
> Não esganei a holandesa. Sete, oito aninhos, mas os pescoços não têm idade. (p. 42)

Rapidamente se deduz que, neste diarismo informe, espaço que se presumiria apetente para o desvendamento autobiográfico, não dará Celestino livre curso a um qualquer exame de consciência nem, muito menos, dele se servirá para desabafar uma culpa que, na realidade, não sente. Defraudando todas as expectativas de nelas se vir a encontrar um ato de contrição sincero, a aleatori-

---

[22] Djaimilia Pereira de Almeida, *A Visão das Plantas*, p. 17.

[23] Djaimilia Pereira de Almeida, *A Visão das Plantas*, p. 26.

[24] Djaimilia Pereira de Almeida, *A Visão das Plantas*, pp. 84-85.

[25] Pedro Mexia, "[recensão a] *A Visão das Plantas*, de Djaimilia Pereira de Almeida".

edade frívola das suas notas dispersas, onde crimes hediondos surgem justapostos a recomendações sobre a arte de fazer florir, torna, pelo contrário, ainda mais repulsiva a inumana amoralidade do corsário, cujas "mãos, que outrora haviam de ter cheirado a rum e a sangue, cheiravam agora a coalho e a terra cultivada"[26]. Evitando a tentação de, por ficção translata, proceder a um julgamento *in articulo mortis* do pirata moribundo ou de ceder à exploração do *pathos* decorrente do seu eventual remorso pelos crimes do passado, Djaimilia Pereira de Almeida opta, como esclarece em entrevista, por se acercar da personagem, a partir de uma atitude de reserva moral, espécie de *epoché* fenomenológica, recusando a ingerência da razão judicativa e evitando, portanto, a exemplaridade maniqueísta dos *exempla* de culpa e expiação:

> (…) o meu ponto de vista sobre ele, o olhar com que me acerco de Celestino tenta sempre uma suspensão do juízo (à maneira das plantas do seu jardim): como escritora, tento não julgar as minhas personagens, creio que é o único modo honesto de me aproximar delas e o único que ajuda a que elas se abram comigo[27].

Em *A Visão das Plantas*, é, pois, nesse jardim que o marinheiro em terra laboriosamente cultiva que se delega a responsabilidade de enunciar, através da linguagem oblíqua da alegoria, aquilo que poderia ser descrito como uma *fitofilosofia*. Divergindo daquela que é a sua habitual figuração como "hétérotopie heureuse et universalisante"[28], o jardim é agora arena inóspita, onde agonisticamente se debate a vontade das plantas com a do seu cuidador, nele se tornando inteligível uma verdadeira ecocrítica do mal. É certo que, na pujança florescente do *hortus conclusus* que o ex-negreiro julga poder domesticar, se intui, por vezes, uma pulsão vitalista que lembra ainda o "culto pelas árvores e pelas pedras, uma espécie de panteísmo exaltado"[29] de memória brandoniana. Mas as diferenças são indissimuláveis: em explícita contravenção aos códigos do eudemonismo pastoril, o jardim de Celestino é uma *selva oscura*, insubmissa e temível, onde vinga a lei do mais forte – e esta é, não restam dúvidas, a das plantas. Na impossibilidade de aprofundar aqui os múltiplos matizes de sentido associados à complexa semiologia vegetal que o relato de Djaimilia Pereira de Almeida explora com notável mestria, deixo, ainda assim, registo daquela que me parece constituir a mais notável originalidade desta narrativa, suponho mesmo que sem precedente reconhecível na ficção portuguesa recente. Refiro-me à utilização do jardim como tropo do biopoder colonial.

---

[26] Djaimilia Pereira de Almeida, *A Visão das Plantas*, p. 22.

[27] Apud Maria Fernanda Rodrigues, "Assombro e silêncio marcam livro premiado de Djaimilia Pereira de Almeida", s.p.

[28] Michel Foucault, "Des espaces autres", *Empan*, v. 2, n.º 54, 2004, p. 17.

[29] João Pedro de Andrade, *Raul Brandão. A Obra e o Homem*, Lisboa, Acontecimento, 2002, p. 99.

Na sequência da reflexão que tem vindo a ser desenvolvida no âmbito interdisciplinar das denominadas Humanidades Ambientais, vários estudos, propondo-se reexaminar a inscrição literária das plantas – interrogando-as na sua *sentiência*, *linguagem*, *mobilidade*, *reprodução* e *representação* – têm muito legitimamente chamado a atenção para a circunstância de que "plants have lives of their own beyond human control"[30]. Mesmo que não se lhes reconheça verdadeira capacidade de agência – o que, aliás, é fonte de dissenso –, às plantas pode aplicar-se, como sustenta Patrícia Vieira, o *conatus essendi* espinosiano, já que, à semelhança dos seres humanos, são reguladas por um desejo soberano (e moralmente cego) de autopreservação[31]. É ele que exultantemente se manifesta no *struggle for life* das plantas que invadem o jardim de Celestino:

> [As plantas] Tinham até meios de se governarem sozinhas e de se manterem num compromisso com a terra, a chuva e o vento, mesmo que perdendo a integridade que o corsário lhes dera. Morresse o homem e, alforriadas, iniciariam a sua tomada da casa. As rosas presas ao muro, tornadas garras, subiriam até às janelas mais altas à procura de uma fresta nos caixilhos. A glicínia, sem a poda frequente, galgaria o muro e derramar-se-ia na rua numa colcha lilás. Os cravos casariam com as sardinheiras, as camélias casariam com os pulgões, os tomates casariam com os besouros, as ameixas nasceriam, cairiam de maduras, renasceriam até o quintal se tornar o jardim dum cego que conhece as plantas pelo tacto e pelo perfume, sem memória da atenção desmancha-prazeres do jardineiro[32].

Como alegoria biopolítica deverá, segundo me parece, ler-se esta imaginada sublevação botânica, porquanto, no seu excesso apocalíptico, se intui uma insidiosa correspondência entre *plantas invasoras* e *colonização invasora*. Deste novo jogo de forças, que a relação assimétrica entre jardim e jardineiro permite equacionar, resulta, então, uma subtil crítica pós-colonial. Enclausurado num jardim de que se arroga cuidador, mas que tiranicamente o obriga a dissipar o escasso tempo e energia que lhe restam, o colonizador é agora – mesmo que o não saiba ainda – o verdadeiro colonizado:

> (…) deixou-se estar, cismado, sem pensar nas tarefas das flores que, afinal, o tinham mantido de rédea curta. Estava cativo do viço delas, escravo do cuidado que lhes punha e do amor que lhe ganhara, que lhes ganhara a elas. Supremo castigo: deixara-se escravizar, ao julgar erguer com as suas mãos

---

[30] Lesley Head, "Living in a Weedy Future. Insights from the garden", *in* Iain McCalman & Jodi Frawley (orgs.), *Rethinking Invasion Ecologies from the Environmental Humanities*, London/New York, Routledge, 2014, p. 332.

[31] Patrícia Vieira, "Phytographia. Literature as Plant Writing", *in* Monica Gagliano, John C. Ryan & Patrícia Vieira (eds.), *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017, p. 218.

[32] Djaimilia Pereira de Almeida, *A Visão das Plantas*, p. 38.

> um pequeno mundo, tesouro cuja destruição temia agora mais do que pela sua vida, que nada ameaçava. (…) As plantas não tinham precisado de pelejar. A sua revolta fora insidiosa. Fora o jardineiro quem, de livre vontade, se tinha acorrentado, dia após dia[33].
>
> Não era mais ele que tomava conta das flores, mas elas que tomavam conta dele. Tinha medo delas, medo de que o agarrassem pelas pernas e o estrangulassem (…). Quase fora deste mundo, o jardineiro deixara de ser o jardim, porque o jardim se tornara jardineiro do jardineiro[34].

Da ecopolítica às avessas que governa este jardim[35] dimana, pois, uma disruptiva ironia por comutação que resulta da circunstância de o opressor escravocrata de outrora se ver transformado no escravo oprimido de hoje, pondo a nu a natureza provisória e a contingência histórica de todas as posicionalidades coloniais. Diga-se, de passagem, que a utilização do jardim como metáfora colonial não é propriamente inédita. Elizabeth Chang lembra, por exemplo, que, já na literatura inglesa do século XIX, "plant migration was a frequently held analogue to colonial movement: plant invaders and colonizers paralleled human circulations and yielded at times comparable results"[36]. Ora, precisamente como expressões de hibridismo pós-imperial merecem, talvez, ser interpretadas quer a inverosímil indisciplina tropical (africana?) do jardim de Celestino, quer os aromas exóticos transculturados que dele emanam:

> "Plantou caril, capitão? Anda por aqui um perfume intenso". Misturados uns aos outros, picados pela luz, os aromas dos frutos e das flores adquiriam um odor inebriante, com várias notas confusas, cítricas, mas também fundas, amadeiradas e apimentadas[37].

---

[33] Djaimilia Pereira de Almeida, *A Visão das Plantas*, p. 71.

[34] Djaimilia Pereira de Almeida, *A Visão das Plantas*, p. 86.

[35] A narrativa de *A Visão das Plantas* lucraria certamente em ser lida em diálogo com uma crónica da mesma autora intitulada "Um jardim", incluída no volume *Pintando com o Pé*, por nela se expenderem reflexões consonantes com um mesmo entendimento das relações de poder assimétricas que se estabelecem entre jardim e jardineiro, motivo a que parece atribuir-se, na obra de Djaimilia Pereira de Almeida, estatuto de verdadeiro ideologema. Cf., a título exemplificativo, seguintes passos seguintes retirados desse texto: "O aspecto do jardim é ele mesmo enganador. As plantas não são entidades ontologicamente discretas, mas uma única respiração exigente. A colecção é vivida enquanto todo para lá da diversidade do que a compõe. (…) O jardim, tal como o jardineiro, extravasa a reunião das suas partes"; "As plantas pegaram os seus modos ao jardineiro, por um contínuo peculiar. Pergunto-me quem cuidará do jardineiro enquanto ele cuida das plantas". Cf. Djaimilia Pereira de Almeida, "Um jardim", *Pintado com o Pé*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2019, pp. 81-82.

[36] Elizabeth Hope Chang, *Novel Cultivations. Plants in British Literature of the Global Nineteenth Century*, Charlottesville/London, University of Virginia Press, 2019, p. 12.

[37] Djaimilia Pereira de Almeida, *A Visão das Plantas*, p. 19.

Vítima insciente de um terrorismo vegetal[38] – que, aliás, torna estas plantas dignas descendentes das célebres trífides carnívoras, celebrizadas pelo romance distópico de John Wyndham –, é, como explica Djaimilia Pereira de Almeida, "na simbiose entre Celestino e a sua companhia não humana" que reside a "insinuação da sua inumanidade, da sua índole bestial, apesar de toda a sua humaníssima delicadeza e do seu zelo pelo seu jardim"[39].

## 3. *Reductio ad silentium*: a eloquente afasia das plantas

Por, em A *Visão das Plantas,* se procurar dar réplica narrativa a uma inquietação que claramente se inscreve no campo da filosofia moral[40], a autora irá, em sintonia com a pesquisa ficcional de contornos (para)ensaísticos que se propõe desenvolver, refigurar a personagem brandoniana, sujeitando-a a um novo regime de inteligibilidade através do qual se coloca em evidência a sua incongruência moral – aliás, já apontada em *Os Pescadores,* por ter o narrador deixado claro que o capitão Celestino acabara os seus dias "sem uma dúvida na consciência tranquila"[41] – e problematizando, a partir dela, a relação entre falta, consciência moral e possibilidade de redenção. Como explica a autora,

> Celestino interessa-me como possibilidade de pensamento e enquanto possibilidade humana, enquanto enigma acerca da justiça: poderemos nunca encontrar castigo, nunca nos redimirmos, nunca nos arrependermos nesta vida e, ainda assim, sentirmo-nos em casa no mundo e em paz connosco?[42]

Enunciada nestes termos, a questão parece reeditar as congeminações protoexistencialistas que obcecam Raul Brandão, surgindo declinadas na sua obra,

---

[38] São particularmente esclarecedoras as declarações da autora, em entrevista concedida por ocasião do lançamento de *A Visão das Plantas*: "Ecoa neste livro uma ideia que ouvi há muito tempo de uma bióloga com quem costumava falar. 'Se deixarmos, as plantas dominarão o mundo'. Nunca esqueci esta frase, que evoca uma imagem extraordinária. O lado obscuro, ou maléfico, tem a ver com esta vontade de domínio, que associo a este comandante. A sua relação com as plantas, quando finalmente arranja um jardim, é de dominação, daquele que poda, corta, constrange o crescimento. É a figura do jardineiro como aquele que está a exercer poder". Cf. Luís Ricardo Duarte, "Djaimilia Pereira de Almeida: Literatura, liberdade e alegria", s.p.

[39] Apud Úrsula Passos, "*A Visão das Plantas* imagina capitão de navio negreiro impune e rodeado de flores", s.p.

[40] Refere a autora que "talvez a questão da justiça, como equidade, da justiça não apenas como anseio, projeto político, mas também como virtude cardeal, seja das que mais me importam há muitos anos". Apud Úrsula Passos, "*A Visão das Plantas* imagina capitão de navio negreiro impune e rodeado de flores", s.p.

[41] Raul Brandão, *Os Pescadores,* p. 41.

[42] Apud Maria Fernanda Rodrigues, "Assombro e silêncio marcam livro premiado de Djaimilia Pereira de Almeida", s.p.

o mais das vezes, como absurdo metafísico e sobressalto religioso, tornados ambos redobradamente angustiantes pelo aflitivo silêncio de Deus: "Se Deus existe eu sou um homem –, se Deus não existe eu sou outro homem completamente diferente"[43].

Confinado ao *pathos* miniatural do jardim, esse *Deus absconditus* parece reencarnar agora no mudo abstencionismo das plantas, sob cuja lente amoral o passado bárbaro de Celestino nada interessa, já que "tanto lhes fazia serem cuidadas por um assassino, se eram sujas as mãos que as amparavam ou o que viera antes do amor que ele lhes dedicava"[44]. Exercendo um olhar distanciado e desafetuoso, que prescinde de qualquer metafísica ou moral, as plantas parecem, na sua inumana indiferença, absolver o jardineiro – facínora e incontrito – de todos os seus crimes. Pelo menos em aparência, o jardim surge como hipóstase da Graça de Deus, mesmo que imerecidamente concedida ao monstruoso pirata: "Se alguém, alguma coisa, no Céu, tivera piedade do monstro que fora e que era, revelava-o sob a forma de flores e frutos, mostrando-se como uma graça que só ao capitão cabia regar"[45]. Vistas bem as coisas, contudo, o quietismo impassível das plantas, se, por um lado, parece exonerar Celestino de toda a culpa, por outro, torna irremediavelmente unívoco o amor tardio que o jardineiro lhes dedica, por serem elas ontologicamente incapazes de retribuir um afeto que não sentem.

Este entendimento da Graça, que Djaimilia Pereira de Almeida revelou já ter-lhe sido sugerido por um comentário do filósofo católico Peter Geach à parábola evangélica dos trabalhadores na vinha (Mateus 20:1-16), permite compreender que tenha sido a partir do problema do *kairós* da redenção – isto é, da oportunidade de salvação oferecida a todos, mas só por alguns aproveitada – que ela escolheu revisitar o episódio do declínio e morte de Celestino. As reflexões expendidas por Geach, a propósito da parábola bíblica do Evangelho de Mateus, tornam clara aquela que foi a ética da reescrita desenvolvida pela autora:

> I would add something about the matter of the last missed opportunity, the last neglected grace, on the part of those who are lost. On the one hand, the chance may come chronologically late and yet not be missed: and the merciful Master will pay a full reward for one hour's work in the vineyard. But perhaps there is another side to this; perhaps a man may lose his last chance when he is young, and then live to be old: live contented and at home with the world, but in God's eyes be dead[46].

---

[43] Raul Brandão, *Húmus*, Edição de Maria João Reynaud, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2015, pp. 100-101.

[44] Djaimilia Pereira de Almeida, *A Visão das Plantas*, p. 37.

[45] Djaimilia Pereira de Almeida, *A Visão das Plantas*, p. 66.

[46] Peter Geach, *The Virtues. The Stanton Lectures 1973-4*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 47.

Surdo aos chamamentos do Senhor e refratário aos trabalhos na sua vinha, Celestino estaria – a aceitarmos como certo o raciocínio de Geach – já morto aos Seus olhos quando, em extemporânea palinódia telúrica, decide passar o resto dos seus dias a jardinar. A salvação pelos cravos terá, portanto, chegado tarde demais para este pirata relapso. Como, a propósito das palavras do pensador britânico, admite a autora, "esta afirmação, que sempre me perturbou, acompanhou toda a escrita de *A Visão das Plantas*, sem que eu saiba até agora lhe responder, no que diz respeito a Celestino"[47]. Na sua premeditada inconclusão, o texto limitar-se-á a reproduzir, num epílogo sem moral, a benigna mitologia que se cristaliza em torno do capitão negreiro que, uma vez morto, surgirá benevolamente retratado como "pequeno pirata" (p. 88), naquela que parece ser uma denúncia subterrânea da banalização do mal pela desmemória:

> Lembravam-no como a um herói remoto e não como o velho que ainda vivia na casa dos choupos. Os rumores sobre o seu passado feroz eram já cantigas de pescadores quando, numa noite de Inverno, acabou os seus dias sem uma dúvida na consciência tranquila[48].

Face a um dilema moral que parece indirimível, compreende-se bem o silêncio – tanto o de Djaimilia Pereira de Almeida, como o das plantas. A autora é, aliás, a primeira a reconhecer que os seus romances não são "o melhor sítio para encontrar respostas". E prossegue: "Encaro-os como um lugar onde a corrente das perguntas se estende e persiste"[49]. Na sua afasia eloquente, as plantas concordariam com ela.

## Referências Bibliográficas

Almeida, Djaimilia Pereira de, *Pintado com o Pé*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2019.

Almeida, Djaimilia Pereira de, *A Visão das Plantas*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2019.

Andrade, João Pedro de, *Raul Brandão. A Obra e o Homem*, Lisboa, Acontecimento, 2002.

Brandão, Raul, *Os Pescadores*, edição de Vítor Viçoso e Luís Manuel Gaspar, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2014.

Brandão, Raul, *Húmus*, edição de Maria João Reynaud, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2015.

Castilho, Guilherme de, *Vida e Obra de Raul Brandão*, Lisboa, Imprensa-Nacional Casa da Moeda, 2006.

---

[47] Apud Úrsula Passos, "*A Visão das Plantas* imagina capitão de navio negreiro impune e rodeado de flores", s.p.

[48] Djaimilia Pereira de Almeida, *A Visão das Plantas*, p. 66.

[49] Apud José Mário Silva, "[recensão crítica a] *Maremoto*, de Djaimilia Pereira de Almeida", *Expresso*, 21 de maio de 2021, s.p.

Chang, Elizabeth Hope, *Novel Cultivations. Plants in British Literature of the Global Nineteenth Century*, Charlottesville/London, University of Virginia Press, 2019.

Duarte, Luís Ricardo, "Djaimilia Pereira de Almeida: Literatura, liberdade e alegria", *Revista Visão*, 2 de janeiro de 2020.

Foucault, Michel, "Des espaces autres", *Empan*, v. 2, n.º 54, 2004, pp. 12-19.

Geach, Peter, *The Virtues. The Stanton Lectures 1973-4*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

Head, Lesley, "Living in a Weedy Future. Insights From the Garden", *in* Iain McCalman & Jodi Frawley (orgs.), *Rethinking Invasion Ecologies from the Environmental Humanities*, London/New York, Routledge, 2014, pp. 322-364.

Lopes, Óscar, *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

Medeiros, Paulo de, "Memórias Pós-imperiais: *Luuanda*, de José Luandino Vieira, e *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida", *Revista Língua-lugar*, n.º 1, junho de 2020, pp. 136-149.

Mexia, Pedro, "[recensão a] *A Visão das Plantas*, de Djaimilia Pereira de Almeida", *Expresso*, 28 de dezembro de 2019.

Passos, Úrsula, "*A Visão das Plantas* imagina capitão de navio negreiro impune e rodeado de flores", *Folha de S. Paulo*, 26 de março de 2021.

Rodrigues, Maria Fernanda "Assombro e silêncio marcam livro premiado de Djaimilia Pereira de Almeida", *O Estado de São Paulo*, 13 de abril de 2021.

Rubim, Gustavo, "Pirataria e Jardinagem", *Ípsilon-Público*, 2 de março de 2020.

Saint-Gelais, Richard, *Fictions Transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.

Saint-Gelais, Richard, "Révélations transfictionnelles", *@nalyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol. 11, n.º 2 2016, pp. 11-30: < https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/1570> (consulta: 19 de junho de 2021).

Silva, José Mário, "[recensão crítica a] *Maremoto*, de Djaimilia Pereira de Almeida", *Expresso*, 21 de maio de 2021.

Viçoso, Vítor, "A pedra a desfazer-se em espuma", *in* Raul Brandão, *Os Pescadores*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2014, pp. 13-32.

Vieira, Patrícia, "Phytographia. Literature as Plant Writing", *in* Monica Gagliano, John C. Ryan & Patrícia Vieira (eds.), *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017, pp. 215-233.

# A VERDADE DAS CARTAS E A MENTIRA DOS SUJEITOS – SOBRE A CORRESPONDÊNCIA DE MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Pedro Eiras*

Eis, como ponto de partida, duas citações de Paula Morão. Analisando diversas novelas de Mário de Sá-Carneiro, e mostrando como nelas o sujeito se confunde com fantasmas, duplos, projecções de si, a ensaísta comenta, no texto "Mário de Sá-Carneiro – Ele próprio, o outro": "*Eu*, tu, ela, ele, outro, aquele outro – sempre outro impede a reunificação do sujeito"[1]. Por outro lado, no ensaio "Retrato e auto-retrato – fronteiras e limites", pouco antes de fechar com uma citação do poema "7", Paula Morão já afirmava: "o *eu* que se representa nunca se encontra em estado puro, porque aquele que se interroga constrói para o fazer o espaço fantasmático de um *axis mundi* que é o *eu* mas que o excede […]. Assim, constituir o *eu* acarreta o projecto angustiante e utópico da narrativa sempre inacabada que é a história de uma vida"[2].

Estas duas citações exploram o desfasamento entre a suposta presença plena de um sujeito e a sua escrita de si como tarefa inacabável, pecando por construção ou dispersão, excesso ou incompletude, angústia ou utopia. Constituído na e pela linguagem, o sujeito é uma invenção de si mesmo, um labirinto de texto, uma multiplicação de figuras dificilmente conciliáveis. Relembro a célebre primeira quadra de "Dispersão":

> Perdi-me dentro de mim
> Porque eu era labirinto,
> E hoje, quando me sinto,
> É com saudades de mim[3].

* Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

[1] Paula Morão, "Mário de Sá-Carneiro – Ele próprio, o outro", *in* Giorgio de Marchis (org.), *Quando Eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, 2018, p. 240.

[2] Paula Morão, "Retrato e auto-retrato – fronteiras e limites", *O Secreto e o Real. Ensaios sobre literatura portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011, p. 64.

[3] Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, ed. Fernando Cabral Martins, 2.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 33.

Eis uma quadra marcada por paradoxais "saudades de mim", mas também por uma dispersão de pronomes – *(eu)* perdi-*me* dentro de *mim* –, desfasamento do sujeito em agente, objecto, lugar, e ainda tempos diversos. Ora, nem sequer é certo que todos estes pronomes remetam para um mesmo nome anterior, que todos tenham o mesmo antecedente, que o eu-agente seja o mesmo que o eu-objecto, ou o eu-labirinto, o eu-passado, o eu-fantasma… Uma vez entrados no texto (e o que possuímos de Mário de Sá-Carneiro senão texto?), estamos condenados a este jogo de uma dispersão fundamental. Por isso, a escrita inventa "o espaço fantasmático de um *axis mundi* que é o *eu* mas que o excede": e excesso é, sem dúvida, uma das palavras incontornáveis para definir a subjectividade em Sá-Carneiro.

Este ensaio pretende reler algumas passagens das cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, observando como esses textos definem um *eu* – e ao mesmo tempo apontam explicitamente os limites dessa construção. Dito de outro modo, interessa-me reler as cartas enquanto textos que *inventam* um sujeito, textos ficcionais, exigindo aquela mesma interpretação vigilante, céptica e interrogativa com que lemos um romance ou um poema. Nesse sentido, interessa-me pouco entender as cartas como documentos, testemunhos, confissão das "intenções do autor"; mas antes pensá-las como performance – e mesmo mistificação.

Perante um romance ou um poema, somos convidados, desde Coleridge, a uma voluntária suspensão da descrença; mas sabemos sempre que, em última instância, estamos perante um objecto ficcional. Já perante as cartas íntimas, privadas, pelo contrário, mal nos ocorre a ideia de criarmos sequer uma desconfiança que fosse preciso, depois, suspender; pelo contrário, lemo-las sob um protocolo de crença imediata, como registo das intenções do autor – e mesmo, muitas vezes, como instrução de leitura (mais ou menos clara) da obra literária "propriamente dita" (mais ou menos obscura). Em suma, esperamos das cartas o desvelamento daquilo que os textos literários começaram por velar; e, nesse sentido, usamos um texto para revelar o sentido de outro.

Claro que há riscos, contradições e aporias numa tal aposta. Afinal, nunca saímos do universo da escrita, do texto, da invenção de mundos; e se há fingimento, encenação, *private jokes*, encriptamento da verdade em romances ou poemas, também um epistológrafo pode mentir, omitir, deturpar, naquele mesmo registo de escrita que invoca o protocolo da verdade, da confissão, da confiança. Além disso, se as cartas permitirem aceder a um sentido do texto literário, que outro texto seria necessário para acedermos ao sentido das cartas (e etc., num desdobramento vertiginoso)?

Ora, as cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa não apenas se constroem assim; mais do que isso, elas exploram, explicitamente e às vezes com muito humor, as próprias leis da comunicação pela correspondência – ou da sua impossibilidade.

*

> Você tem razão, que novidade literária sensacional o aparecimento em 1970 da Correspondência inédita de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro – publicada e anotada por… (perturbador mistério!)[4]

Como se sabe, as cartas enviadas por Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro perderam-se, em circunstâncias nunca completamente esclarecidas. Logo após o suicídio em Paris, o dono do hotel em que o poeta residia terá confiscado os seus pertences, enquanto não eram saldadas as quantias em dívida. Tentativas posteriores de recuperar os textos – manuscritos, cartas e outros documentos – não obtiveram sucesso. Assim, para adivinharmos os conteúdos das cartas de Pessoa, provavelmente perdidas para sempre, temos de ler nas entrelinhas das cartas de Sá-Carneiro: como quem consulta um negativo, ou adivinha pelas ruínas arqueológicas um edifício que há muito já não existe.

A 20 de Julho de 1914, Sá-Carneiro reage a uma intuição de Pessoa, bastante fácil de reconstituir. Numa carta anterior, este último terá sugerido que no futuro, por exemplo no ano de 1970, as cartas, estas mesmas cartas que os dois amigos estão a trocar, haveriam de ser publicadas. Em 1970, se estivessem vivos, Pessoa teria 82 anos e Sá-Carneiro 80; mas talvez os dois epistológrafos imaginem uma publicação póstuma, realizada por algum inadivinhável estudioso de literatura. E, de facto, Pessoa e Sá-Carneiro apenas se enganaram um pouco na data: a primeira edição das cartas aconteceria, póstuma, sim, mas logo em 1958, organizada por Urbano Tavares Rodrigues, nas edições Ática.

Essa hipótese, aventada por Pessoa e aplaudida por Sá-Carneiro, parece-me muito sintomática. Primeiro, porque revela a consciência do valor das obras que ambos estão a escrever; afinal, os dois autores têm numerosos projectos e textos "na gaveta" (ou talvez "na arca"…), e é verdade que Sá-Carneiro já editou os livros *Princípio*, *Dispersão*, *A Confissão de Lúcio*, e a peça de teatro *Amizade* (escrita com Tomás Cabreira Júnior), além de numerosos textos em jornais e revistas. Mas Pessoa só publicou os artigos sobre a "nova poesia portuguesa" e mais algumas colaborações em *A Águia*, o díptico de poemas "Impressões do crepúsculo" em *A Renascença*, alguns artigos na revista *Teatro* ou no jornal *República*. Ou seja, a grande trindade heteronímica de Caeiro, Reis e Campos está inédita; e a aventura de *Orpheu*, em 1915, ajudará menos a canonizar os dois autores do que a remetê-los para uma perigosa marginalidade.

Mesmo assim, ambos sabem bem o valor do que escrevem, e compensam a incompreensão presente com a esperança de uma canonização futura; como Sá-Carneiro diz em "Caranguejola", com subtil ironia, "Daqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda"[5]. Por isso, entre livres futurologias, os dois

---

[4] Mário de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, p. 131.

[5] Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, p. 123.

epistológrafos sonham com a publicação, em vida ou após a morte, das suas obras completas – incluindo a correspondência privada…

Mas, precisamente, talvez esta carta demonstre que uma correspondência nunca é privada. Claro que há humor na proposta de Pessoa; mas também desejo, ambição, ânsia de renome. E, a partir do instante em que existe o horizonte de uma publicação, a fantasia desse futuro editor e anotador espreita sobre os ombros de Pessoa e Sá-Carneiro. Mesmo que nenhum dos dois volte a evocar a brincadeira (mas nada é mais sério do que uma brincadeira…), este instante de cumplicidade sugere que as cartas são escritas de um para um, mas com muitos leitores futuros por trás. Nenhuma carta é privada, a escrita é sempre uma performance perante um público invisível.

*

> a esta hora sinto uma tristeza de beijos que nunca dei… uma saudade de mãos que não enlaçaram, talvez, as minhas – e tudo isto suscitado pela devastação que me rodeia… Porque sentirei tão estranhamente? Meu Amigo, como uma vez você avisava numa sua carta – perdoe-me a literatura, e não duvide da sinceridade da minha tristeza[6].

Nesta carta de 6 de Agosto de 1914, Sá-Carneiro refere-se à primeira Guerra Mundial, à tensão que se sente em Paris, com "as grandes lojas fechadas, os cafés apagados – todo o conforto perdido!"[7]. Mas esses dados concretos "suscitam" uma sequência de impressões paradoxais, subjectivas e delirantes, expressas num tom que combina os mistérios do simbolismo / decadentismo e os paradoxos do interseccionismo: "uma tristeza de beijos que nunca dei… uma saudade de mãos que não enlaçaram, talvez, as minhas"[8]. Dir-se-ia que Sá-Carneiro postula (ou pelo menos pressupõe) uma diferença entre facto e impressão, objectividade e subjectividade, a carta como documentário do exterior e a carta como expressão de uma vivência íntima.

Nessa diferença, o que fazer da "literatura"? Quando escreve a Pessoa: "perdoe-me a literatura, e não duvide da sinceridade da minha tristeza", Sá-Carneiro pede que a vivência íntima seja reconhecida tão real como os factos exteriores e objectivos. Ora, essas vivências são indemonstráveis, dependem apenas da matéria verbal; e esta, por seu turno, é misteriosa, paradoxal, em suma, indelevelmente "literária".

O pedido "não duvide da sinceridade" não tem qualquer garantia a apresentar, dirige-se a uma confiança gratuita, radical, *sem porquê*; depende apenas da amizade, de uma generosidade sem contrapartidas. Quanto à "literatura", tem de ser perdoada: "perdoe-me a literatura, e não duvide"… Ou seja: distinga a

---

[6] Mário de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 137.

[7] *Ibidem.*

[8] *Ibidem.*

tristeza real da literatura artificial, desconte a subjectividade da expressão e acredite na objectividade da tristeza, indemonstrável, sem provas, dita no texto mas real para lá do texto. Uma carta exige, em última instância, um salto de fé.

*

> Não escrevo carta pois a minha crise continua. Tenho já três cartas escritas sobre ela mas que lhe não envio por um motivo de superstição. Você me desculpará portanto[9].

Trata-se agora de um postal, datado de 29 de Fevereiro de 1916. Sá-Carneiro não explicará esta crença estranha, nunca antes surgida na correspondência. Em rigor, não se compreende a relação entre a crise e o envio de cartas, ou por que razão enviar cartas poderia complicar uma crise já presente – tanto mais que essas cartas já estão escritas, quer dizer, prontas a enviar. Se interpreto bem estas linhas muito elípticas, escrever cartas não propicia a crise; mas enviá-las, sim. Talvez Sá-Carneiro pense que comunicar os detalhes da crise a pode tornar mais consciente – portanto oficial – portanto inelutável? Ou talvez as cartas não sejam enviadas porque, como teoriza Fernando Cabral Martins, comentando exactamente estas linhas, "a confissão é ou difícil ou impossível, ou, posso supor, anula a literatura. E as cartas que Sá-Carneiro quer escrever – e enviar – a Pessoa são literatura, como tal praticada e entendida"[10]. Em suma, apenas podemos responder a este enigma com uma dispersão de hipóteses. O único dado que parece certo é este: por causa dessa estranha superstição de Sá-Carneiro, perdemos – para sempre? – aquelas três preciosas cartas.

Curiosamente, se o autor de *Indícios de Oiro* não envia as cartas, envia postais; numa lógica mais uma vez muito nebulosa, um postal parece não ser contaminado pela mesma superstição. A 15 de Março, insistirá: "Dê-me notícias, potins etc. Eu é que lhe não posso responder, meu querido Amigo. […] Escreva, escreva – e não se assuste, repito. Por mim já sabe: postais"[11]. Eis um estranho desequilíbrio – entre a exigência de uma escrita (de Pessoa) e uma recusa (de Sá-Carneiro); sendo que, na verdade, este escritor escreve para dizer que não escreve, e encena a correspondência como o lugar de uma ausência presente, ou presença ausente (noutro local, com mais vagar, seria preciso ver como o mesmo paradoxo atravessa a *Carta de Lord Chandos*, de Hofmannsthal[12]…).

São, repito, linhas elípticas, misteriosas. Mas permitem entrever que as cartas e os postais não são apenas comunicação de um conteúdo, nem sequer

---

[9] Mário de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 275.

[10] Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Estampa, 1994, p. 107.

[11] Mário de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 278.

[12] Hugo von Hofmannsthal, *A Carta de Lord Chandos*, trad. Carlos Leite, Lisboa, Hiena, 1990.

simplesmente a verificação de uma função fática – mas um ritual, aliás perigoso, de consequências mágicas e incalculáveis sobre a própria vida de quem (não) os escreve.

*

> Eu não me mato por coisa nenhuma: eu mato-me porque me coloquei pelas circunstâncias – ou melhor: fui colocado por elas, numa áurea temeridade – numa situação para a qual, a meus olhos, não há uma outra saída. […] Vivo há 15 dias uma vida como sempre sonhei: tive tudo durante eles: realizada a parte sexual, enfim, da minha obra – vivido o histerismo do seu ópio, as luas zebradas, os mosqueiros roxos da sua Ilusão[13].

Teoricamente, será preciso distinguir: por um lado a vida, por outro a escrita sobre a vida; por um lado os factos, por outro o imaginário sobre os factos; por um lado a pessoa real, por outro a personagem fictícia. Mas esta carta provoca um curto-circuito entre os dois universos: "realizada a parte sexual, enfim, da minha obra – vivido o histerismo do seu ópio, as luas zebradas, os mosqueiros roxos da sua Ilusão". Como assim, "realizada a parte sexual […] da minha obra", se a obra é imaginário e a realidade realização? Na perspectiva de Sá-Carneiro, dir-se-ia que os dois níveis colidem, que a existência da pessoa civil se transforma na super-existência da personagem sonhada. Gesto modernista extremo, no sentido em que os modernismos – de Oscar Wilde ao surrealismo – exigem a transformação da vida em obra de arte, do burguês em dândi, do ser humano em artista, das obras completas em aventura espiritual. Lapidarmente, em *O Declínio da Mentira*: "A única gente real é a que nunca existiu", e "a vida imita a arte mais do que a arte imita a vida"[14].

Claro, podemos ler com algumas reservas aquelas confissões de Sá-Carneiro. Por um lado, elas compensam com exuberância "literária" todas as informações "reais" que permanecem elípticas, vagas e incompletas na carta. Nesse sentido, já não se trataria de transfigurar a vida em arte, mas de uma verdadeira elisão do real: ao converter a sua companheira em personagem de novela fantástica, Sá-Carneiro retira-lhe existência – aliás, nem sequer confia o seu nome a Fernando Pessoa. Preço a pagar no devir-artístico da existência: para ser sublimada, acaba por desaparecer.

Esta é uma tónica das últimas cartas de Mário de Sá-Carneiro; a 17 de Abril de 1916, escreve a Pessoa: "você compreende que vivo uma das minhas personagens – eu próprio, minha personagem – *com uma das minhas personagens*"[15]; e mais adiante, depois de transcrever quadras de um poema inacabado:

---

[13] Mário de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 280.

[14] Oscar Wilde, *O Declínio da Mentira*, trad. Ernesto Sampaio, 4.ª ed., Lisboa, Vega, 2005, pp. 27 e 45.

[15] Mário de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 284.

> Pois bem: previram misteriosamente a personagem real da minha vida de hoje estes versos. E você compreende todo o perigo para mim – para a minha beleza doentia, para os meus nervos, para a minha alma, para os meus desejos – de ter encontrado alguém que realize esta minha sede de doença contorcida, de incerteza, de mistério, de artifício? "Uma das minhas personagens" – atinge bem todo o perigo?[16]

Esta carta completa o devir-literatura da vida, que é também uma negação da própria vida. Como se Sá-Carneiro estivesse a viver dentro de uma das suas novelas, como se o sujeito das cartas se confessasse personagem entre personagens; e, do mesmo modo que certas figuras se materializam como que por magia (veja-se *A Confissão de Lúcio*[17], em que Ricardo inventa Marta, e esta por seu turno consegue aparecer dentro da casa de Lúcio estando fechadas todas as portas e janelas…), assim as pessoas reais surgem ao epistológrafo como personagens encarnadas. Já não há vida, tão-só literatura.

*

> 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[18].

À partida, é para comunicar que se escrevem e enviam cartas. Esta, porém, de 31 de Março de 1916 (de que já comentei uma passagem mais acima), vem lembrar, *in extremis*, uma regra omnipresente, mesmo quando silenciosa: uma carta pode sempre calar, omitir, mentir, mistificar. Em rigor, essa possibilidade é inerente a *toda* a escrita, não apenas à escrita "literária", mas também àquela que lemos como documental, mesmo a escrita de cartas íntimas a um amigo dilecto.

É verdade que, logo numa carta de Sá-Carneiro de 21 de Janeiro de 1913, podíamos ler:

> Quanto a mim, em todas as almas há coisas secretas cujo segredo é guardado até à morte delas. E são guardadas, mesmo nos momentos mais sinceros, quando nos abismos, nos expomos, todos doloridos, num lance de angústia, em face dos amigos mais queridos – *porque as palavras que as poderiam traduzir seriam ridículas, mesquinhas, incompreensíveis ao mais perspicaz*. Estas coisas são materialmente impossíveis de serem ditas[19].

Esta hipótese teórica será explorada na novela "Mistério", de *Céu em Fogo*: na última página desse texto, duas personagens atingem a comunicação plena,

---

[16] Mário de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 286.

[17] Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, ed. Fernando Cabral Martins, 2.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

[18] Mário de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 280.

[19] Mário de Sá-Carneiro, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, p. 33.

numa fusão espiritual que exige o desaparecimento do corpo; e essa sublimação da matéria apenas é testemunhada por um "poeta doido"[20], capaz de aceder aos últimos mistérios da existência, mas pela mesma razão exilado da comunidade humana. A comunicação plena exigiria uma fuga *anywhere out of the world*, um mergulho na loucura, enfim, uma renúncia à linguagem verbal: "*as palavras que as poderiam traduzir seriam ridículas, mesquinhas, incompreensíveis*". É preciso levar às últimas consequências esta premissa de Sá-Carneiro, "Estas coisas são materialmente impossíveis de serem ditas"; ou seja, o problema, aqui, é a matéria, e toda a palavra é necessariamente material.

Entre a carta de 1913 e a novela publicada em 1915 (mas decerto também antes e depois dessas duas datas), Sá-Carneiro parece considerar que a linguagem humana tem, por definição, limites inultrapassáveis. Porém, a carta de 31 de Março de 1916 não se centra nessa questão filosófica, introduz antes uma opção muito prática. De facto, o segmento "Perdoe-me não lhe dizer mais nada" não implica simples incapacidade; mas sim uma operação voluntária, consciente, calculada, uma forma de escrita pela renúncia à escrita, um silenciamento onde as cartas supostamente deveriam servir para comunicar. Claro que há impotência em "falta[-me] o tempo e a cabeça [para escrever]", mas há potência – ou mesmo soberania – em "acho belo levar comigo alguma coisa que ninguém sabe *ao certo*, senão eu". Aquela incapacidade de comunicar que define toda a linguagem humana cede agora a uma operação de encobrimento, aliás encobrimento "belo" – poético?

Mas se esta carta coloca à luz do dia a regra implícita de toda a comunicação, se esta carta é escrita para se dizer que alguma coisa não é escrita (*e essa coisa é que é linda*, poderia confirmar Pessoa), se o texto presente revela e simultaneamente encobre o texto ausente, então vale a pena pensar que todas as cartas anteriores, desde o ano já longínquo de 1912, todas as cartas privadas, íntimas, sinceras, todas as confissões e todos os desabafos – talvez afinal tenham sempre omitido, silenciado, encoberto "alguma coisa que ninguém sabe *ao certo*". (Ou coisas que apenas Pessoa poderia saber, escritas num código secreto, numa língua inventada dentro da língua, em que tudo está exposto e nada é realmente interpretável, a não ser pelos dois únicos iniciados – um pouco como quando Derrida, em *La Carte Postale*, pensa uma correspondência apenas compreensível pela destinatária: "não te falarei, nas minhas cartas, de nada que não sejas tu e legível apenas por ti, se tal é possível"[21]. Porque nada garante que esta correspondência, escrita em português, e com palavras dicionarizadas, seja afinal legível por nós, público que espreita sobre os ombros dos dois correspondentes.)

---

[20] Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 100.

[21] Jacques Derrida, *La Carte Postale. De Socrate à Platon et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 181.

Releio uma última vez: "Perdoe-me não lhe dizer mais nada: mas […] acho belo levar comigo alguma coisa que ninguém sabe *ao certo*, senão eu". Talvez as cartas sirvam, afinal, para não dizer – ou para dizer que nunca se dirá tudo, que talvez nunca se diga o essencial, que uma carta é sempre um mistério.

## Referências Bibliográficas

Derrida, Jacques, *La Carte Postale. De Socrate à Platon et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.

Hofmannsthal, Hugo von, *A Carta de Lord Chandos*, trad. Carlos Leite, Lisboa, Hiena, 1990.

Martins, Fernando Cabral, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Estampa, 1994.

Morão, Paula, "Retrato e auto-retrato – fronteiras e limites", *O Secreto e o Real. Ensaios sobre literatura portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011, pp. 55-65.

Morão, Paula, "Mário de Sá-Carneiro – Ele próprio, o outro", *in* Giorgio de Marchis (org.), *Quando Eu Morrer Batam em Latas. Mário de Sá-Carneiro cem anos depois*, Lisboa, Arranha-Céus, 2018, pp. 231-244.

Sá-Carneiro, Mário de, *Céu em Fogo*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

Sá-Carneiro, Mário de, *Poemas Completos*, ed. Fernando Cabral Martins, 2.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

Sá-Carneiro, Mário de, *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

Sá-Carneiro, Mário de, *A Confissão de Lúcio*, ed. Fernando Cabral Martins, 2.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

Wilde, Oscar, *O Declínio da Mentira*, trad. Ernesto Sampaio, 4.ª ed., Lisboa, Vega, 2005.

# ANTÓNIO NOBRE E A BALADA ROMÂNTICA

Pere Ferré*

Se falar de António Nobre implica cotejar uma enorme plêiade de escritores e críticos literários, um dos nomes maiores que não poderá nunca faltar nessa lista é o de Paula Morão. Aliás, bem cedo esta autora dedicou agudos estudos que, pese embora o passar dos anos, continuam a apresentar tanto excelentes sínteses como inovadoras reflexões que nos permitem prosseguir o estudo desse estranho e invulgar poeta. Pela minha parte, confesso, será um enorme risco aqui esboçar algumas linhas sobre Nobre. Esclareço, não obstante, que não são fruto (infelizmente!) daquela presunçosa e temerosa ousadia que caracteriza os anos da juventude, tão própria da imaturidade; correspondem, antes, a uma certa tentativa de reorganizar o que se foi aprendendo com a vida (vã pretensão!), que a idade vai propiciando. Que me perdoe o leitor e principalmente a minha admirada Paula Morão este atrevimento. Fique, no entanto, a seguinte ressalva: se as sensações e emoções se encontram à flor da pele em *Só*, seja-me permitido o desabafo feito de emoção a anteceder este estudo que, com enorme honra, é incluído nesta homenagem.

## I.

O movimento romântico (e não só o nacional), por mais problemas que coloque na sua definição, contornos, limites, cronologias,

> foi a proclamação da supremacia do homem sobre as suas próprias criações, não no sentido em que o Renascimento pudera ver a vida individual como obra de arte, mas, ao invés, transferindo o homem para a obra e fazendo desta a realização imaginária da sua vida, dos seus apetites, dos seus desejos, ou da raiva contra os seus próprios limites enquanto ser humano[1].

E é mais do que evidente que, por tudo isto e pelo superior magistério exercido por Garrett ao longo do tempo, a obra deste se manteve como uma refe-

* CIAC/Universidade do Algarve

[1] Jorge de Sena, *Estudos de Literatura Portuguesa*, I, Lisboa, Edições 70, p. 111.

rência viva, mesmo quando servia para ser contestada. Porque Garrett foi pioneiro e, a meu ver, não só com a publicação de *Camões*[2] e de *D. Branca* nasceu o Romantismo em Portugal, já que sem *Adozinda* não teríamos o verdadeiro tríptico fundacional que despertou a alma romântica ao longo desse caminho que o século XIX percorrerá.

*Adozinda* sucede às duas obras anteriores. A primeira delas espelha o Poeta em Garrett, bem como o eterno e fatal destino, tanto ao nível do individual como do colectivo; a segunda é emoldurada pelo medievalismo, pelo maravilhoso e estruturada sob o signo da paixão; a última será, finalmente, o primeiro manifesto romântico português, exemplificado pelo poema "Adozinda" que, pedagogicamente, revela a sua fonte, isto é, ilumina o leitor sobre o laborioso trabalho poético do autor, mostrando o seu ponto de partida e o seu ponto de chegada. E o ponto de chegada é, nem mais nem menos, a primeira balada que o Romantismo teve em língua portuguesa. Assim, independentemente das teorizações expendidas sobre a primitiva poesia portuguesa (a poesia das origens medievais, a do "balbuciar da língua", como escreveu Garrett), atendendo à necessidade de sondar a tradição (ao contrário do que acontecia nos romanceiros de língua castelhana, em Portugal, só o Povo conservara esse património em língua portuguesa); tendo em consideração aspectos formais, etc., *Adozinda*, como já antes disse, inaugura um género, simultaneamente velho, tal como apontam as suas origens medievais, e moderno como aquele que o presente exigia à contemporânea poesia. Por essa razão, "o velho se fez novo" e Garrett inovou de forma radical o panorama literário português. Por preconceitos vários, os seus romanceiros foram sempre considerados obras menores; por preconceitos vários, não se distinguiu o volume de 1843 dos de 1851; por preconceitos vários, o aparecimento dos materiais inéditos do romanceiro de Garrett, hoje à guarda, finalmente, da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, nunca teve a repercussão pública devidamente merecida. Mas talvez estes preconceitos tenham todos a mesma origem, que não passa da mais profunda ignorância. Como seria longo e descabido neste estudo enumerá-los, apontarei apenas três:

---

[2] Leiam-se as excelentes conclusões que sobre *Camões* escreveu Helena Buescu ("Introdução" *in* Almeida Garrett, *Camões*, Lisboa, Biblioteca Fundamental da Literatura Portuguesa, coordenada por Carlos Reis, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018, p. 24): "A escolha simbólica do Poeta Camões enquanto representante de uma consciência patriótica (que não significa dizer de uma pátria política); a íntima associação entre Poeta, Poesia e *Polis*; o reconhecimento de que essa associação, ao mesmo tempo que reforça a dignificação do papel da poesia, introduz o perigo da expulsão do poeta da sua cidade; a analogia simbolicamente inscrita entre Garrett e Camões e a legitimação literária por ela sublinhada; a forma como passado (1580) e presente (1825) se entrelaçam de forma decisiva para que a História não seja apenas aquilo que passou, mas aquilo que está constantemente a passar; finalmente, o reconhecimento de que transformações literárias são bem mais fundas do que apenas a dimensão estritamente discursiva em que ocorrem."

a) Esquece-se de que, ao reelaborar um romance tradicional, a partir de uma ou várias versões ou de um ou vários temas diferentes, Garrett está a *criar* e, deste modo, o poema deixou de ser o texto ouvido para se transformar numa obra do escritor romântico;

b) Mas também a sistemática desvalorização do romanceiro tradicional, ao ser confundido com a poesia de autor popular, é mais uma mostra da enorme falta de cultura da nossa crítica. Ao chamado Povo – seja lá o que isso quer dizer, pois eu confesso não conseguir definir este conceito – deve-se-lhe o grande mérito de ter sabido conservar um património que, de outro modo, não teria chegado até nós. Quanto à sua autoria, não tenhamos ilusões, ainda que boa parte tenha caído no anonimato, grandes poetas estiveram por detrás da sua criação. Sem ir mais longe, um deles foi Gil Vicente;

c) E não fica por aqui a ignorância da crítica. Sendo a balada romântica uma das formas poéticas mais inovadoras da cultura do seu tempo, com que direito o olhar de hoje prevalece sobre uma visão epocal? Não nos esqueçamos da importância do romanceiro e de outros tipos congéneres de literatura durante o século XIX[3]: seria vastíssima a lista bibliográfica dos vates (de pequena ou de grande dimensão literária) que foram autores de baladas românticas[4].

---

[3] É muito curiosa a ausência de uma reflexão crítica, em Portugal, sobre o papel deste género, no século XIX. De facto, com o *romanceiro*, através da balada romântica, fez-se o salto possível entre a tradição e a modernidade. A velha tradição épica assumia o modo narrativo e o romanceiro dela se serviu acrescentando uma dimensão lírica que a epopeia não tinha desenvolvido. Ora, o Romantismo encontrará nesse género um auspicioso filão: ideal para a narração e cheio de potencialidades para desenvolver um modo lírico que não partisse de uma mera emanação de um *Eu*, mas antes um *Eu* inserido num contexto, imprescindível para contar uma história ou a própria História. Aliás já Lope de Vega, na sua obra *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Madrid, C.S. I. C., 1971), escrevera que "las relaciones piden los romances" (p. 199), prática não esquecida por Garrett (veja-se a utilização de baladas, eivadas de "medievalismo", em 1842, como "O Conde de Alemanha", "A Bela Infanta" ou "O Conde Alarcos", em *O Alfageme de Santarém*). Seria interessante poder observar com mais detença o modo como os românticos se socorreram do verso e da prosa para *narrar*, até porque, curiosamente o tempo passado preenchia os seus devaneios criativos e o romanceiro incorporava esse sabor de antanho. Caberá à geração seguinte, impelida a retratar o presente, abandonar a poesia para esse efeito e desenvolver, à perfeição, o que o Romantismo e a sua prosa já tinham, aos poucos, edificado. Veja-se como o hispanismo, ao contrário do lusitanismo, se apercebeu e se aproveitou da dimensão estética do romanceiro nas letras. Sem ir mais longe, leia-se Gustav Sibenman, "Elevación de lo popular en la poesía de Lorca" *in Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*, Nijmegen (Holanda), Asociación Internacional de Hispanistas. Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 599-609.

[4] Graças a uma conscienciosa investigação feita por José Joaquim Dias Marques, contamos hoje com um vasto inventário das *baladas românticas* publicadas entre 1828 e 1870. Pode-se consultar esta riquíssima bibliografia na sua tese de doutoramento (*A Génese do*

Mais, ainda. É duplamente significativo que o próprio Eça se refira ao romanceiro. Leia-se na sua correspondência que, por comodidade, citarei de forma muito fragmentária a partir de Carlos Reis, o seguinte[5]:

> Tivemos xácaras e romanceiros, e lendas e solaus e mouros, e beguinos, e besteiros, e sujeitos blindados de ferro que gritavam com magnificência – "Mentes pela gorja, D. Vilão!" – e uma porção imensa de Novelística popular, e paisagens afonsinas com torres solarengas sobre os alcantis e tudo o mais que o meu amigo reclama como fator essencial de educação…

Duplamente significativo, escrevi. Por um lado, sem dúvida, caricaturava o género, já que nessa mesma carta, Eça, retoricamente, pergunta "E de que serviu isso tudo para o aperfeiçoamento dos carateres e das inteligências, ou sequer para a sua renacionalização?"[6]; mas, por outro, não esqueçamos que Gonçalo Mendes Ramires era quem preparava afanosamente a sua novela histórica, baseada num "poemeto em verso solto" publicado no *Bardo*, intitulado *O Castelo de Santa Ireneia*, da autoria de seu tio Duarte e devidamente elaborado compulsando um vastíssimo conjunto de obras de cariz historiográfico, o que fará que o próprio Carlos Reis relativize essa crítica queirosiana e, no seu exemplar estudo introdutório a *A Ilustre Casa de Ramires*, nos chame a atenção para o *último Eça*, para aquele escritor que passa a desenvolver "Uma certa diversidade de temas e de géneros, traduzida num acentuado ecletismo literário e ideológico;" bem como para o facto de que "alguns dos seus contos […] decorrem em ambiente medieval"[7]. Mas Carlos Reis não fica por aqui e um pouco mais adiante escreverá:

> Por irónico que pareça, Eça de Queirós, ao mesmo tempo que faz o processo crítico da novelística histórica – das suas convenções, dos seus códigos saturados e das suas limitações artísticas – acaba por escrever, pela mão de Gonçalo e projetando nele alguns dos seus traumas, a melhor novela histórica do nosso século XIX[8].

---

Romanceiro do Algarve *de Estácio da Veiga*, Faro, Universidade do Algarve, 2002, pp. 479-545). Nessa mesma obra encontra-se, ainda, uma extensa colecção de traduções portuguesas de baladas estrangeiras, dadas à estampa entre 1834 e 1868. De enorme interesse é também o estudo feito pelo mesmo autor, intitulado "A balada no Romantismo Português" *in* Petar Petrov et alii, *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas. Da Idade Média ao século XX*, Santiago de Compostela – Faro, Associação Internacional de Lusitanistas – Através Editora, 2012, pp. 267-287.

[5] Apud Carlos Reis, "Introdução" *in* Eça de Queirós, *A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Biblioteca Fundamental da Literatura Portuguesa, coordenação e edição do texto por Carlos Reis, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, p. 12.

[6] *Ibidem*.

[7] *Idem*, p. 15

[8] *Idem*, p. 24.

Também a Eça e à balada romântica se já dedicara Fátima Freitas Morna num não menos exemplar verbete que urge recordar. E uma das conclusões a extrair desta finíssima leitura sobre *A Ilustre Casa* é que esta obra "[…] não se cinge apenas ao romance histórico – não sendo, portanto, apenas ficção em prosa", acrescentando:

> Ao integrar, citando-os reiterada e esparsamente ao longo das páginas de *A Ilustre Casa de Ramires*, os versos de *O Castelo de Santa Ireneia* (que nem por ser fictício deixa de ser o intertexto porventura mais importante do romance), E.Q. opta, de facto, por representar um processo em devir mais do que o seu próprio resultado. Isto é, o que Gonçalo executa não será tanto um plágio da obra do tio como um processo de transposição de formas no interior de um subsistema narrativo (a narrativa histórica), e esse procedimento, sim, é verídico, documentalmente comprovável na literatura portuguesa oitocentista, sendo mesmo característico do sistema literário romântico[9].

Obviamente, o poemeto do tio Duarte era uma balada romântica, daquelas que, como muito bem viu a autora do mencionado verbete, seguem o modelo garrettiano, criado com *Adozinda*, para transformar – *regenerar* é a palavra usada por Garrett – a literatura portuguesa sua contemporânea, seguindo as correntes europeias da época.

Em síntese, a balada romântica foi um dos géneros mais importantes do século XIX; e mesmo quando aparentava o seu estertor, renasceu qual Fénix, mediante a recuperação da figura e da arte de Garrett, no final desse mesmo século.

## II.

Sem pretender retomar o tanto que se escreveu sobre António Nobre; sem querer discutir a pertinência, ou a falta dela, de se estabelecerem gavetas onde arrumar este autor, o que aqui quero desenvolver obriga-me a enveredar por alguns caminhos já tantas vezes traçados.

Sobejas vezes Garrett e o Romantismo figuraram iniludivelmente vinculados a este poeta (do mesmo modo que a sua influência paira sobre a literatura portuguesa de finais do século XIX e princípios do século seguinte). Mas não nos iludamos: um abismo separa o Visconde desses poetas finisseculares que, de um modo ou de outro, recuperam ideários estéticos românticos. O Portugal do liberalismo, das invasões francesas, da guerra civil não é o que é sentido sob o signo da decadência, do *Ultimatum* e, nalguns casos, do próprio desespe-

[9] Fátima Freitas Morna, "*A Ilustre Casa de Ramires* e a balada romântica" *in Dicionário de Eça de Queiroz*, organização e coordenação de A. Campos Matos, 3.ª ed., revista e ampliada, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Imprensa Oficial Governo do Estado de São Paulo/Academia Brasileira de Letras, 2015, p. 717a.

ro existencial. E mesmo quando possam existir particularidades históricas que pareçam assemelhar-se, não devemos esquecer que no processo histórico não existem meras repetições. Assim, a procura de mimetismos epocais não passará de uma total inutilidade. O Tempo, inexoravelmente, é singular e irrepetível. Certamente que à superior agudeza crítica de Jorge de Sena não escaparam certos matizes que tão notavelmente resumiu ao escrever que

> O lirismo garrettiano, por outro lado, com todo o confessionalismo em que vem a culminar e a proferir os mais formosos versos, está longe de ser precursor de um lirismo egoísta, do qual António Nobre teria sido, por outros aspectos da sua obra […], o grande profeta[10].

Não obstante reconhecer o mesmo estudioso, no mesmo lugar e página, que "De António Nobre a Afonso Lopes Vieira uma corrente poética deve-lhe muito [a Garrett], quase tanto aos versos como à sua acção pessoal e à variedade das atitudes sentimentais dispersas pela obra".

Poderei então recorrer à (para mim) tão pertinente quanto odiada (para a crítica contemporânea) palavra *influência*, dela me socorrendo para exprimir o papel de Garrett em Nobre? Sim, repito mais uma vez, *influência*; aqui pronunciada num registo liberto de qualquer dimensão pejorativa ou laudatória: influência, sem mais. Repare-se como, por variadíssimos factores, certas correntes estéticas recuperam, num determinado momento, a dignidade de ser relidas e, consequentemente, reinterpretadas, moldadas ao sabor de uma nova sensibilidade civilizacional que criou esse reencontro. Ora, é dessa afinidade com um passado, neste caso não tão distante, quiçá mesmo sempre mantido, primeiro em fogo vivo, depois, em lume brando, a que aqui me refiro. Eis, sem mais, o significado de influência.

Uma das facetas em que é visível a releitura de Garrett por Nobre e a influência por aquele exercida foram claramente detectadas, entre outros, por um dos melhores conhecedores da literatura finissecular, José Carlos Seabra Pereira, que nos recordou que

> enquanto neo-romântico, o lirismo de António Nobre dava expressão paradigmática a uma poesia de regresso às fontes populares, de nostalgia histórica e de regeneração rural que, se não assegurava uma estratégia vitoriosa, oferecia uma diversão táctica para enfrentar justamente o fatalismo da decadência nacional e o fatalismo da onda angustiosa, neurasténica, ao mesmo tempo que garantia o conforto da diferenciação castiça perante a prosperidade e a força estrangeiras e ainda, noutra perspectiva […], garantia aos escritores das classes provincianas, tradicionalmente dominantes, um paliativo para a transformação visceral do seu mundo originário perante os avanços do mundo capitalista[11].

---

[10] *Estudos de Literatura Portuguesa*, I, p. 135.

[11] José Carlos Seabra Pereira, *História da Literatura Portuguesa*, vol. 6, *Do Simbolismo ao Modernismo*, Lisboa, Publicações Alfa, p. 81.

Esta configuração do lirismo de Nobre é claramente explicada pela contextualização geracional do poeta de *Só*. Mas, como antes disse, este retorno ao passado assume, qual Jano bifronte, uma dualidade muito particular. Se o "regresso às fontes populares" ou a "nostalgia histórica e de regeneração rural" são de uma clareza cristalina em António Nobre, a sua *ressignificação* não tem menor importância.

Paula Morão, inigualável conhecedora deste poeta, desde há longos anos vem publicando estudos iluminadores sobre Nobre e que, em muitos casos, reperspectivam o poeta à luz de novas significações. Para começar recorde-se um seu artigo, publicado na revista *Anto*, intitulado "Estudo de fontes e de alguma descendência do *Só* de António Nobre". Ao iniciar o seu trabalho, justissimamente preocupada com o modo como foi treslido este livro, fará algumas advertências, como a chamada de atenção para a enganadora "Cinta vermelha aposta à muito lida edição da Livraria Tavares Martins [que] teve o pernicioso efeito de fazer crer aos leitores desprevenidos e ingénuos que, de facto, *Só* é o mais triste livro em português"[12]. Pequeno *fait divers* mas que é sempre bom denunciar recordando este lamentável episódio de grosseira propaganda editorial. Ora, precisamente neste estudo, como o título indica, procurará determinar algumas das fontes deste livro. E aponta, entre algumas delas, como não podia deixar de ser, Almeida Garrett: Nobre "Interpela o mestre no poema 'Saudade' como antepassado nos efeitos desse sentimento ('*Saudade, saudade! Palavra tão triste, / E ouvi-la sabe tão bem: / Meu caro Garrett, tu bem na sentiste, / Melhor que ninguém!*')"[13]. Se aqui selecciono esta citação, como é mais do que óbvio, é pelo explícito diálogo com o primeiro romântico, que se abre, tanto para o Garrett das *Folhas Caídas*, como para o da baladística, como adiante aprofundarei. Neste caso, com enorme argúcia, detecta como Nobre observa "a santa com o olhar finissecular que a sobrepõe a Ofélia, no soneto "Santa Iria". Eis, pois, Jano na sua plenitude: do Garrett da lírica ao Garrett da balada e, claro, da renovação interpretativa do também garrettiano romance de "Santa Iria", retomando o tema que lhe permite, como bem viu Paula Morão, na senda de Gouveia Delille, *ofelizar* Iria. A reapropriação ainda é mais evidente se tivermos em conta a localização deste poema na obra. Com efeito, "Santa Iria" (tanto na *princeps* como na segunda e definitiva edição[14]) precede o soneto "Enterro de Ophelia", como se de uma narrativa se

[12] Paula Morão, "Estudo de fontes e de alguma descendência do *Só* de António Nobre", *Anto*, 7, Primavera 2000, p. 105.

[13] *Idem*, p. 117.

[14] Remeto o leitor para duas belíssimas reedições modernas de *Só*. Dispomos, neste momento, de uma edição fac-similada, comemorativa do centenário da primeira edição: António Nobre, *Só*, Paris, Missão Permanente de Portugal Junto da UNESCO, 1992, com um estudo preliminar de José Augusto Seabra, intitulado "O espaço mitográfico de o *Só*". Foi escolhido para reproduzir nesta edição um exemplar doado à Biblioteca Pública Municipal do Porto pelo irmão do Poeta, o Prof. Augusto Nobre, a 30 de Outubro de 1934, com a particularidade de conter anotações e correcções de António Nobre de

tratasse[15]. Mas se, no estudo dedicado às fontes, Paula Morão não indicará outros *diálogos* de Nobre com Garrett, não devemos esquecer que, anteriormente, em investigação publicada em 1991, já assinalara outros textos marcados pela tutela garrettiana. Analisando o soneto 14, publicado na edição que corresponde à última vontade do autor (1898), Morão recorda que "A citação explícita de um romance como a *Nau Catrineta*, por exemplo, dá bem conta dos níveis temporais Presente/Passado e do subsumir do destino pessoal no colectivo"[16]. Repare-se que, num certo sentido, esta referência à "Nau Catrineta" (aqui verdadeiro intertexto) parece prenunciar a pessoana alusão ao mesmo romance "E ergue-se uma leve brisa marítima dentro de mim. / Às vezes ela cantava a 'Nau Catrineta': / *Lá vai a Nau Catrineta / Por sobre as águas do mar*… / E outras vezes, numa melodia muito saudosa e tão medieval, / Era a 'Bela Infanta'…" da "Ode Marítima" de Campos, também marcada por esse Presente/Passado, já trabalhado por António Nobre. Assim, teríamos, como referências, as *Viagens na Minha Terra* e o romance da "Nau Catrineta". Contudo, ainda que de forma menos explícita para o leitor comum, o ponto mais alto do diálogo com Garrett, tomado como fonte directa e intertextual (agora sim, a *intertextualidade* é exigida; construção concreta da mencionada *influência*), reside na balada "Os Cavaleiros", publicada nas primeira e segunda edições de *Só*, facto que também não escapou a Paula Morão.

---

modo a preparar uma nova edição. Da segunda edição dada à estampa no Porto, pela Caixotim, em 2002, temos também uma belíssima e cuidada edição. Repare-se que, como faz notar Paula Morão, no Prefácio, "O presente Editor optou por compor todo o livro a chumbo, numa Intertype, usando técnicas de tipografia hoje caídas em desuso, mas muito perto da feitura artesanal e manual que o *Só* teve em 1898. Mantêm-se o formato, a paginação, os diversos filetes em caixotins resguardados, mas num ou noutro caso, recorreu-se ao mais idêntico de entre os disponíveis. As ilustrações foram reproduzidas a partir de um exemplar da 2.ª edição. A encadernação é manual, com capa gravada a seco, e na tiragem especial de 300 exemplares, com caixa de madeira de cerejeira, inclui-se ainda uma serigrafia do Pintor Emerenciano, numerada e assinada, sobre um poema da 1.ª edição, emendado por António Nobre." (pp. XIX-XX). Eis mais uma rara jóia bibliográfica, publicada em pleno século XXI, coisa cada vez mais rara nos dias que correm.

[15] "Santa Iria" aparece, pela primeira vez, inserido nas *Viagens na Minha Terra*. Contudo, não deveremos esquecer que Nobre segue muito mais de perto a lenda do que o modelo fabulístico garrettiano, herdado da tradição oral. Maria Manuela Gouveia Delille, conforme a própria Paula Morão nos avisa, já estudara "a presença do mito de Ofélia em António Nobre, e pôde estabelecer a ligação entre essa figura e a de Santa Iria, que surge nestes versos e se prolonga no soneto do mesmo nome, a anteceder outro, precisamente chamado "Enterro de Ofélia" (Cf. Paula Morão, *O* Só *de António Nobre. Uma leitura do nome*, Lisboa, Caminho, 1991, p. 31). Para mais detalhes consulte-se de Maria Manuela Gouveia Delille, *A Santa Iria de António Nobre ou a nacionalização do Motivo de Ofélia*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Ingleses, 1975 e "'A Sombra' – poema hamlético e ofélico de António Nobre", *Biblos*, LI, 1975, pp. 183-229.

[16] *O* Só *de António Nobre*, p. 18.

## III.

Após "António" e "Menino e Moço", entre as páginas 13 e 17, na primeira edição (1892), publica Nobre o romance "Os cavaleiros" (seguindo-se-lhe, significativamente, "Purinha"). Este romance, não obstante, foi postergado para um grupo de poemas, numa secção intitulada "Lua Quarto-Minguante" (variação também plena de sentido), logo como pórtico do mesmo, entre as páginas 97 e 100, na segunda edição, como sabemos, datada de 1898. Neste estudo se acolhem, em nota, na transcrição que se segue, a quase totalidade das correcções e interpolações autógrafas[17], inseridas no exemplar da primeira edição conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto a que me referi na nota 6, editando-se, não obstante, pela última vontade autoral, como exige a boa filologia. Trata-se, este poema, de um autêntico romance: versos de sete sílabas, rima única nos versos pares, sem divisão estrófica, mas constituindo uma única *laisse*; por sua vez, narração e diálogo entrecruzam-se, com predomínio para o discurso directo, como na mais pura tradição oral. Obviamente, do ponto de vista sintáctico, revela-se como um romance não tradicional; contudo, mais de 50 anos depois da primeira balada romântica garrettiana, Nobre aprendera, como excelente discípulo, a lição do seu Mestre. Do ponto de vista estrutural, António Nobre oferece um dos mais perfeitos romances do século do Romantismo e, curiosamente, um dos últimos, senão o último. Aliás, a dívida a Garrett, fundamental para o seu sentido, é ainda maior do que aquilo que tem sido salientado, como adiante tentarei provar.

No que diz respeito à sua localização, na primeira edição de *Só*, o poema "António" funciona, de modo sintomático, como o *incipit*, o pórtico do livro, cantado a duas vozes (uma a *sotto voce*), marcando dois tempos, dois lugares, "narrando a história de um eu cindido"[18]; "Os Cavaleiros" (isto é, o cavaleiro[19]) inserem-se, coerentemente, logo após "Menino e Moço". Em síntese: o cavaleiro prossegue, com a sua história, a narrativa de Anto. Na segunda edição, existe uma reorganização profunda do fio narrativo deste livro; assim, "Os Cavaleiros" abrem, não menos significativamente, com o título "Lua Quarto-Minguante", acompanhado nesta secção por "Menino e Moço", um dos

[17] Não me detenho, para análise, em variantes como a utilização de maiúsculas por minúsculas (excepto num caso: vento/Vento), nem noutras *microvariantes* que nada acrescentam para uma melhor compreensão do processo criativo de Nobre e que, por sua vez, serão inúteis para a constatação da génese criativa deste poeta; assinalarei apenas as alterações que marcam a variação entre o testemunho de 1892 e o de 1898.

[18] P. Morão, *O* Só *de António Nobre*, p. 27. De forma também voluntária, aperfeiçoando a questão temporal, o eterno Antes e Depois de *Só*, a abertura desta obra é feita pelo poema em dísticos "Memória" que precederá "António", como é bem sabido.

[19] Misterioso título. Quem serão os cavaleiros quando apenas temos um cavaleiro? Será o Vento, esse elemento personificado, o outro cavaleiro? Esta interpretação, a meu ver, oferecer-nos-ia uma ainda melhor compreensão da disputa interior desse *eu cindido*.

mais desesperados poemas de Nobre, logo após o solitário percurso deste cavaleiro que dialoga com os elementos, em plena sintonia com uma lua que caminha para o seu apagamento. Ora, Paula Morão foi das poucas estudiosas de Nobre que destacou, com importantíssimas palavras, "Os Cavaleiros". Vejamos um excerto do que sobre eles (ela) escreveu: "um cavaleiro errante vai de jornada, e uma segunda personagem 'o vento viageiro', procura com perguntas sucessivas conhecer que objectivos persegue"[20]. E acrescentará:

> Quem é este cavaleiro, que outro poema identifica pelo "copo de S. Graal" (Cf. "Poentes de França")? Pela voz do Vento, procede-se a um levantamento dos seus possíveis destinos: primeiro vêm os mais exteriores, ligados à guerra e à épica […]; depois, e progressivamente, o caminho traçado pela fala do Vento aproxima-se do íntimo pelos objectos de busca enumerados – a "Infância" e o "Lar" (v. 44), a "velha tia" (v. 35), a "Mãezinha" (v.55) ou a "Irmã" (v. 61), os "Irmãos […] errantes" que "a morte" há-de juntar (vv. 67.70), ou os "Amigos" (v. 73), a "filha dum Conde" (v.81), a "Ventura". Nesta série em crescendo, todos os possíveis destinos enumerados são outras tantas quimeras, outras tantas chagas abertas num cavaleiro que é mais uma máscara de Anto, como se confirma quando, desprotegido, responde enfim ao Vento pedindo-lhe orientação, e nos diz um parêntesis que ele 'É um Menino, uma Quimera' (v. 93), traços constantes do protagonista do *Só*. […] O cavaleiro-Anto, no poema em análise, tem por único companheiro um espelho dramático de si mesmo, na face do Vento, 'criatura' (v. 89) que assume a voz do seu pensar íntimo, provocando a alucinação do tempo: […] N' "Os Cavaleiros" encontra-se uma boa síntese das principais extensões temáticas do pessimismo, do tédio e da errância que caracterizam o *Só*[21].

Recordemos, então, o poema de Nobre:

> – Onde vaes tu, cavalleiro,
> Pela noite sem luar?
> Diz o vento[22] viajeiro,
> Ao lado d'elle a ventar…
> Não responde o cavalleiro,
> Que vae absorto a scismar.
> – Onde vaes tu, torna o Vento,
> N'esse doido galopar?
> Vaes bater a algum convento?

[20] Paula Morão, *Retratos com Sombra. António Nobre e os seus Contemporâneos*, Porto, Caixotim Edições, 2004, p. 17.

[21] *Idem*, pp. 18-19

[22] Trata-se certamente de um erro a manutenção da minúscula em *vento*, já que Nobre transformou, sistematicamente, o mencionado substantivo comum *vento*, da primeira edição, em nome próprio, recorrendo à sua maiusculação, para, por essa via, personificar o *Vento*. Ao aqui não o fazer, só posso suspeitar de um lapso tipográfico que escapou na revisão de provas.

Eu ensino-te a rezar.
E a Lua surge, um momento,
A Lua, convento do Ar.
– Vaes levar uma mensagem?
Dá-ma que eu vou-t'a entregar:
Irás em meia viagem
E eu já de volta hei-de estar.
E o cavalleiro, á passagem,
Faz as arvores vergar.
– Vaes escalar um mosteiro?
Eu ajudo-t'o a escalar:
Não ha no Mundo pedreiro
Que a mim se possa egualar!
Não responde o cavalleiro
E o Vento torna a fallar:
– Dize, dize! vaes p'ra guerra?
Monta em mim, vou-te levar:
Não ha cavallo na Terra
Que tenha tão bom andar…
E os trovões rolam na serra
Como vagas a arrolar!
– E as guerras has-de ganhal-as,
Que por ti hei-de velar:
Ponho-me á frente das balas
Para a força lhes tirar!
E as arvores formam alas
Para os guerreiros passar.
– Vaes guiar as caravellas
Por sobre as agoas do Mar?
Guiarei as tuas velas
Á feição hei-de assoprar.
E os astros vêm ás janellas
E a Lua vem espreitar…
– Onde vaes na galopada,
Á tua infancia, ao teu Lar?
Conheço a tua pousada:
Já lá tenho ido ficar.
E vae longe a trovoada,
Vae de todo a alliviar.
– Vaes ver tua velha tia,
Na roca de oiro a fiar?
Loiro linho que ella fia,
Ajudei-lh'o eu a seccar!
E o luar é a Virgem Maria…
Que lindo vae o luar!
– Vaes ver a tua Mãezinha?

Coitada! vi-a expirar:
Tinha a alma tão levezinha,
Que voou sem eu lhe tocar!…
E o cavalleiro caminha,
Caminha sem se importar!
– Vaes ver tua Irmã? Ao peito
Traz um menino a criar:
Ai com que bom, lindo geito
Ella o sabe acalentar!
E o vento embala no peito
Uma nuvem, p'ra imitar!
*– Vaes ver teus Irmãos distantes?*[23]
*Vejo-os sempre a trabalhar.*
*Andaes pelo Mundo, errantes*[24]
*A Morte há-de vos juntar…*
*Cannaviaes, como estudantes,*
*Batem-se em duello, ao luar!*
*– Vaes ver (se os tens) teus Amigos.*[25]
*Que levas para lhes dar?*
*Quando a figueira tem figos,*
*Tudo nella é de gabar.*
*Que perfil e olhos antigos,*
*Que nobreza a d'esse olhar!*
– Onde vaes tu? Aonde, aonde?
Phantasma! vaes-te cazar?
Eu sei da filha d'um Conde
Que por ti vive a penar…
E o phantasma não responde,
Sempre, sempre, sempre a andar!
– Vaes á cata da Ventura
Que anda os homens a tentar?
(Ai d'aquelle que a procura,
Que eu nunca a pude encontrar!)
N'isto, pára a criatura,
Faz seu cavallo estacar:
– Vento, sim! Espera, espera!
Que estrada devo tomar?
(É um Menino, é uma chymera
E todo lhe ri o olhar…)
E o Vento com voz austera,

---

[23] *Coitados!* (na interpolação autógrafa). Desde este verso, até ao que finaliza em *olhar*, Nobre interpolou novos versos, inexistentes na primeira edição.

[24] *espalhados* (na interpolação autógrafa).

[25] Desde *Batem-se* até *luar*, na interpolação autógrafa, Nobre ainda não tinha definido a fixação da sua lição. Desta forma, assinala a lacuna com o sinal +.

Dôr, querendo disfarçar:
– Toma todas as estradas,
Todas, d'Áquem e Álém mar:
Serão inuteis jornadas,
Nunca lá has-de chegar…
Palavras foram facadas
Que é vel-o, todo a sangrar…
E seus cabellos trigueiros
Começam de branquiar,
E olham-se os dois cavalleiros…
Quedam-se ambos a scismar.
Brilha o Oriente entre os pinheiros,
Ouvem-se os gallos cantar…
– Adeus, adeus! Nasce a aurora,
Adeus! vamos trabalhar!
Adeus, adeus! vou-me embora:
Chamaram-me as velas, no Mar…
E o Vento vae por hi fóra,
No seu cavallo, a ventar…

Pois bem, em 1851, sob o título "A Noiva Arraiana", Almeida Garrett dera à estampa o seguinte romance:

– Deus vos salve, minha tia,
Na vossa roca a fiar!
– Venha embora o cavaleiro
Tão cortês no seu falar!
– Má hora se ele foi, tia,
Má hora torna a voltar!
Que já ninguém o conhece
De mudado que há-de estar.
Por lá o matassem moiros,
Se assim tinha de tornar!
– Ai sobrinho de minha alma,
Que és tu pelo teu falar!
Não vês estes olhos, filho,
Que cegaram de chorar?
– E meu pai e minha mãe,
Tia, que os quero abraçar?
– Teu pai é morto, sobrinho,
Tua mãe foi a enterrar.
– Que é da minha armada, tia,
Que eu aqui mandei estar?
– A tua armada, sobrinho,
Mandou-a o fronteiro ao mar.
– Que é do meu cavalo, tia,

Que eu aqui deixei ficar?
– O teu cavalo, sobrinho,
El-rei o mandou tomar.
– Que é da minha dama, tia,
Que aqui ficou a chorar?
– Tua dama faz hoje a voda,
Amanhã se vai casar.
– Dizei-me onde é, minha tia,
Que me quero lá chegar.
– Sobrinho, não digo, não,
Que te podem lá matar.
– Não me matam, minha tia;
Cortesia eu sei usar:
E onde faltar cortesia,
Esta espada há-de chegar.»
– Salve Deus, ó lá da voda,
Em bem seja o seu folgar!
– Venha embora o cavaleiro,
E que se chegue ao jantar!
– Eu não pretendo da voda
Nem tão-pouco do jantar;
Pretendo falar à noiva,
Que é minha prima carnal.
Vindo ela lá de dentro
Toda lavada em chorar,
Mal que viu o cavaleiro,
Quis morrer, quis desmaiar.
– Se tu choras por me veres,
Já me quero retirar;
Se é os teus gastos que choras,
Aqui estou para os pagar.
– Pagar devia coa vida
Quem me queria enganar,
Quando te deram por morto
Nessas terras de além-mar.
Mas que fiquem com a voda
E bem lhes preste o jantar,
Que os meus primeiros amores
Ninguém mos há-de quitar.
– Venha juiz de Castela,
Alcaide de Portugal;
Que, se aqui não há justiça,
Co esta espada a hei-de tomar.[26]

[26] *Romanceiro*, III, Romances Cavalherescos Antigos, Lisboa, Imprensa Nacional, 1851, pp. 108-111.

O romance garrettiano deriva de um poema tradicional, tendo sido claramente retocado pelo Visconde, e que Nobre, sem dúvida, conheceu. Neste texto temos um cavaleiro que, regressa à sua Ítaca natal; o quanto ali deixara ficar, após longa viagem, e quem deixara ficar: nesses interstícios de um presente que interroga o passado, procura conhecer o paradeiro de todos os seus familiares, dos seus bens e até da sua armada. Não menos importante, ainda, sente a ausência de sua amada. Se cotejarmos os versos de Nobre com os de Garrett encontraremos claras similitudes: a dimensão bélica está presente, o espaço familiar ocupa boa parte das preocupações do cavaleiro garrettiano, a amada ausente, o mundo marítimo, e até a velha tia. Do mesmo modo ambos os poemas são construídos sob o signo da oração interrogativa e o diálogo mantido com o Vento, em Nobre, é o espelho da conversa mantida com a tia, em Garrett. Do ponto de vista discursivo, notem-se, entre outros exemplos, como no texto de Nobre se parafraseiam ou se "citam" versos de Garrett[27]:

a) – Dize, dize! Vaes p'ra guerra // – *Dizei-me onde é, minha tia,*
b) – Vaes guiar as caravellas/Por sobre as agoas do Mar? // *Que é da minha armada, tia, Que eu [aqui mandei estar?*
c) – Vaes ver tua velha tia/Na roca de oiro a fiar? // – *Deus vos salve, minha tia, Na vossa [roca a fiar!*
d) – Vaes ver tua Maezinha?/Coitada! Via- expirar: // – *Teu pai é morto, sobrinho, Tua mãe [foi a enterrar.*
e) – Eu sei da filha de um Conde/que por ti vive a penar…// – *Que é da minha dama, tia, Que [aqui ficou a chorar?*

Se recuperarmos algumas das magníficas notas exumadas por Paula Morão sobre "Os Cavaleiros", observamos, em primeiro lugar, como Nobre transformou o cavaleiro de Garrett, uma espécie de Ulisses que se vai bater com os pretendentes, no omnipresente Anto; em segundo lugar, observamos, também, como se aproveita da dimensão bélica em que se movimenta o herói para dela se aproveitar, metaforicamente: Anto e a sua batalha existencial; em terceiro lugar, reconfigura o regresso do cavaleiro e as suas relações familiares, num tempo anterior à sua batalha vital, no tempo da felicidade que se transforma numa dolorosa constatação da ausência, do fim de um passado sem retorno possível (neste ponto Nobre parece-me ter bem presente uma idealizada Ítaca); não se esquece Nobre tão-pouco da amada deixada pelo cavaleiro garrettiano aqui a convocando (uma camuflada Purinha, e não a carnal, ainda que fiel, Penélope, poema que, na primeira edição, como já se disse, figura logo a seguir a este poema[28]); note-se, ainda, como a ligação entre os dois tempos

[27] Em *itálico* os versos de Garrett.

[28] Na obra anteriormente citada de José Carlos Seabra Pereira faz o autor notar, na página 77, o "ideal amoroso no *Só*" e recorda-nos que "como assinalou Aguiar e Silva, vários traços da Purinha aproximam-se do tipo de mulher proposto pela pintura pré-rafaelita e apropriado pelo Decadentismo".

(o edénico passado e o terrenal presente; a felicidade e a dor) se faz mediante um interlocutor: em Garrett era a tia, em Nobre um incorpóreo conselheiro, o Vento, aqui personificado, metamorfoseando, de forma imaterial, a tia garrettiana. Mas, independentemente dos rumos criativos, da estilizada linguagem de sabor finissecular, decadente, o ponto de partida, a base em que assenta os seus versos, os seus sentimentos, as suas "errâncias" ou deambulações, a sua angustiante forma de procurar, porque de uma *quête* se trata (ou não aproximara Paula Morão este poema ao Santo Graal), é Garrett e este seu romance, revisão do mito do caminho para Ítaca.

Creio ter ficado bem claro como, a partir de uma balada de Garrett, António Nobre renova o modelo herdado. Baseia-se, como já antes disse, num texto e na sua forma; molda-o, contudo, ao sabor dos novos tempos sem beliscar o género, assumindo, no entanto, a linhagem romântica deste "cadáver sucessivamente adiado que nem os ímpetos revolucionários da década de 70 tinham conseguido eficazmente enterrar e que lá ia, afinal, lançando confusas pontes para o que dela haveria de sobreviver[29].

Nobre herdou essa velha tradição "remoçando-a", como diria Garrett, e oferecendo-nos, porventura, a última grande balada, oriunda da mais genuína fonte romântica, reescrita com a voz do seu Tempo.

## Referências Bibliográficas

Buescu, Helena Carvalhão, "Introdução" *in* Almeida Garrett, *Camões*, Lisboa, Biblioteca Fundamental da Literatura Portuguesa, coordenada por Carlos Reis, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018, pp. 11-24.

Delille, Maria Manuela Gouveia, "'A Sombra' – poema hamlético e ofélico de António Nobre", *Biblos*, LI, 1975, pp. 183-229.

Delille, Maria Manuela Gouveia, *A Santa Iria de António Nobre ou a nacionalização do Motivo de Ofélia*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Ingleses, 1975.

Garrettt, J. B. de Almeida, *Romanceiro*, III, Romances Cavalherescos Antigos, Lisboa, Imprensa Nacional, 1851.

Marques, José Joaquim, "A balada no Romantismo Português", *in* Petar Petrov et alii, *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas. Da Idade Média ao século XX*, Santiago de Compostela – Faro, Associação Internacional de Lusitanistas – Através Editora, 2012, pp. 267-287.

Marques, José Joaquim, *A Génese do* Romanceiro do Algarve *de Estácio da Veiga*, Tese de Doutoramento, Faro, Universidade do Algarve, 2002.

Morão, Paula, "Estudo de fontes e de alguma descendência do *Só* de António Nobre", *Anto*, 7, Primavera 2000, pp. 105-133.

Morão, Paula, *O* Só *de António Nobre. Uma leitura do nome*, Lisboa, Caminho, 1991.

Morão, Paula, *Retratos com Sombra. António Nobre e os seus Contemporâneos*, Porto, Caixotim Edições, 2004.

[29] Fátima Freitas Morna, "*A Ilustre Casa de Ramires* e a balada romântica", p. 719b.

Morna, Fátima Freitas, "*A Ilustre Casa de Ramires* e a balada romântica", *in Dicionário de Eça de Queiroz*, organização e coordenação de A. Campos Matos, 3.ª ed., revista e ampliada, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Imprensa Oficial Governo do Estado de São Paulo/Academia Brasileira de Letras, 2015, pp. 715--722.

Nobre, António, *Só*, Edição Comemorativa do Centenário da 1.ª edição, (1892), Paris, Missão Permanente de Portugal Junto da UNESCO, 1992.

Nobre, António, *Só*, Reedição de *Só* feita a partir da 2.ª edição (1898), Porto, Edições Caixotim, 2002.

Pereira, José Carlos Seabra, *História da Literatura Portuguesa*, vol. 6, *Do Simbolismo ao Modernismo*, Lisboa, Publicações Alfa, 2003.

Reis, Carlos, "Introdução", *in* Eça de Queirós, *A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Biblioteca Fundamental da Literatura Portuguesa, coordenação e edição do texto por Carlos Reis, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, pp. 11-29.

Sena, Jorge de, *Estudos de Literatura Portuguesa*, I, Lisboa, Edições 70, 2001.

Sibenman, Gustav, "Elevación de lo popular en poesia de Lorca" *in Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*, Nijmegen (Holanda), Asociación Internacional de Hispanistas. Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 599-609.

# REGRESO A LEO SPITZER: PENSAR EN LAS HUMANIDADES

Pedro Serra*

> Sptizer nous rappelle opportunément la composante érotique dont il était difficile que la philologie pour lui se départît.
> Jean Starobinski

Empiezo por conjurar el final de un fundamental, y muy conocido, ensayo de Leo Spitzer[1] que salió de las prensas en el año de 1948. Me refiero a "Linguistics and Literary History", una conferencia en su origen –aunque presentada públicamente con otro título: "Thinking in the Humanities"–, que tuvo lugar en el *Department of Modern Languages and Literature* de la Universidad de Princeton. Nada desdeñable el título finalmente descartado, pues se deja leer en modo anfibológico, poniendo de relieve el denso meollo y ámago de este texto spitzeriano, que va más allá del problema de armonización de las disciplinas de "lingüística" e "historia literaria" como la versión de la *editio princeps* aparentemente consagra[2]. En el título antecesor de la ponencia oralmente presentada en la Universidad de Princeton a mediados de los años cuarenta, a propuesta de Américo Castro, podemos leer tanto "pensando en las humanidades" –equivalente a algo como "a propósito de las humanidades"–,

* Universidad de Salamanca. Investigador del grupo HELICOM (Universidad Autónoma de Madrid), CLP (Universidad de Coimbra) e investigador principal del grupo EP&B (Universidad de Salamanca)

[1] Nacido en Viena el 07 de febrero de 1887, vino a fallecer en aquel verano tardío del inicio de la década de los sesenta –el 16 de septiembre de 1960 para ser exactos– en Italia, concretamente en Forte dei Marmi, población de la Toscana. Añado, no obstante, en mi ámbito más cercano de reflexión crítica en sede académica, que en el bienio 2021/2022 que se avecina se cumplen 90 años de creación de un pionero instituto de estudios portugueses y brasileños en Europa, fundado por el gran filólogo y romanista vienés: el *Portugiesisch-Brasilianisches Institut*. Ocurrió en 1931/1932 en la *Universität zu Köln*. Sptizer, filólogo riguroso y jovial, fue demostrando a lo largo de su impresionante carrera investigadora una conspicua apertura de espíritu, consecuente con los fundamentos de su *praxis* hermenéutica. La creación del *Portugiesisch-Brasilianisches Institut* es buena muestra de ello.

[2] Cf. Spitzer, *Linguistics and Literary History*. La versión escrita amplió dicha conferencia.

como podemos traducir el sintagma por "el pensamiento de las humanidades" –homologable, en este caso, a "¿qué significa pensar para las humanidades?". Ambas opciones, en rigor, amalgamadas y que no distinguen dos pulsiones determinantes del artículo de Spitzer, en gran medida auto-explicativo, auto--representativo y en modo vulgarizador[3]: de un lado, argumentar la deflación del gravamen "metodológico" que se le atribuye; de otro, aclarar el valor cognitivo de la "literatura" o, si se quiere, de su contenido de "verdad".

Sea como fuere, el breve ejercicio de revisión que sigue a continuación es movilizado por la singularidad que supone la traducción francesa de dicho artículo llevada a cabo por Michel Foucault, que integra el volumen *Études de Style*, publicado en 1970 y precedido por un crucial texto introductorio de Jean Starobinski. Foucault opta, con amplias consecuencias semánticas, por traducir el texto de Spitzer bajo el siguiente sintagma: "Art du langage et linguistique"[4]. Mantiene, aunque pospone en la sintaxis del título, el recorte de la disciplina "lingüística", conmutando "literary history" por "art du langage", fórmula colocada ahora en lugar de destaque. Geertjan de Vugt, recientemente, ha puesto de manifiesto la importancia, y en gran medida el "enigma", que esta traducción foucaltiana del artículo de Spitzer supone, en el marco más amplio de la relación de Foucault con la "filología" de Nietzsche[5]. Por mi parte, en mi revisión del texto de Spitzer y de la situación que ocupa en la "trilogía norteamericana" –*Essays in Historical Semantics* (1947), *Linguitics and Literary History: Essays on Stylistics* (1948) y *A Method of Interpreting Literature* (1949)–, sugeriré la puesta en relación de la disposición y extrapolaciones latamente "filológicas" del artículo spitzeriano con el desafío llevado a cabo por Werner Hamacher de pensar la *poesía* como *filología*[6]. Una relación hacia la cual, acaso, apunte justamente la traducción de "art du langage" de Foucault, fórmula que desmoviliza el carácter disciplinar del sintagma "literary history" que el propio Spitzer atribuyó a su ensayo impreso en el cual, en rigor, no se reflexiona *strictu sensu* sobre historia literaria.

Las palabras finales de "Linguistics and Literary History" proyectan un escenario contrafactual, dando forma gráfica o plástica a un lugar evocador. Si

---

[3] Mariarosa Bricchi, refiriéndose a la etapa que detona la presencia de Spitzer en el espacio académico norteamericano, puso justamente de relieve "un sforzo consapevole di volgarizzazione" ("Leggere l'America come un testo", p. 107).

[4] *In* Spitzer, *Études de style*, pp. 45-78.

[5] El momento de traducción del artículo de Spitzer, no exactamente determinado, coincide aproximadamente con la redacción de obras mayores de Foucault: "Because Foucault only published a few translations during his lifetime, his choices are all the more worth considering. This goes especially for his translation of Spitzer's essay after which he abruptly abandoned translating. Although it is not clear when exactly Foucault was working on his translation, it is most likely that it stems from the period between *Les mots et les choses* and *L'archéologie du savoir*" (De Vugt, "Art du langage et linguistique", p. 64, col. I).

[6] Cf. Hamacher, *Minima Philologica*.

Spitzer discurre, en el ensayo, por el *modus operandi*, los posibles y los límites, de lo que llama "círculo filológico", en el período final del texto imagina, acaso con grano irónico, el desplazamiento de dicha máquina hermenéutica del espacio del "aula universitaria" hacia otro lugar, aparentemente *extra muros*, o por lo menos algo excéntrico. No ya el espacio físico del seminario del Guilman Hall –dónde ejerció y actualizó la titularidad de la Cátedra de Filología Románica–, el *theatrum domus* de su magisterio docente, arropado por las fotografías de antecesores fundacionales como el filólogo alemán Friedrich Christian Diez, el medievalista francés Gaston Paris o el romanista suizo Wilhelm Meyer-Lübke, su maestro[7]; más bien, el entorno hacia el cual desplaza, en proyección fantasmal, su "círculo filológico", como leemos, bien pudiera ser el de un comedor universitario común, una suerte de *refectorium*. Me permito traducir del inglés al español la figura final de "Linguistics and Literary History", líneas terminales acaso movilizadas tanto por el deseo como por la melancolía:

> A veces me he preguntado si mi *explication de texte* en el aula universitaria, donde me esfuerzo por crear una atmósfera adecuada a la apreciación de la obra de arte, no hubiera tenido mucho más éxito si esa atmósfera hubiera estado presente en la mesa de desayuno de mis alumnos[8].

La palabra "atmósfera" proviene, como sabemos, del griego ἀτμός (*atmós*, vapor) y σφαῖρα (*sphaira*, es decir, esfera). Constituye, en este sentido, la figura que permite, en este lugar de clausura del ensayo spitzeriano, hacer la mediación entre dos emplazamientos en apariencia ontológicamente estables: de un lado, el "aula universitaria"; y, de otro, "la mesa de desayuno". La figura de la "atmósfera", así, tanto los discrimina y separa; como los acerca y armoniza. En un mismo enunciado, pudiéramos decir, se indiferencia su precintado y desprecintado, concediendo concreción formal pero también figurativa –"estética", digamos– a un movimiento de desplazamiento en dos sentidos. En rigor, la palabra "atmósfera" valdrá como *etymon* que antecede la propia discriminación orgánica de los lugares, es anterior a la relación que entre ellos se establece. Asimismo, señala un movimiento irreductible simultáneamente "hacia fuera" y "en contra". De tal modo que, para significar, de modo gráfico y algo pedestre, lo que la figura de un vapor esférico, autocontenido pero que, simultáneamente, al desplazarse a sí mismo se excede, podría decir que el movimiento que ahí se miniaturiza pudiera venir a nuestro encuentro en este libro de homenaje al magisterio teórico-crítico de la Profesora Doctora Paula Morão. Es decir, acaso la "atmósfera" del seminario del Gilman Hall prosiga

---

[7] Cf. la descripción hecha por John Freccero, *in* Spitzer, *Representative Essays*, p. XII.

[8] Spitzer, *Linguistics and Literary History*, p. 40. Mi traducción de los extractos recortados del artículo spitzeriano se aleja, en diferentes lugares, de la traducción de José Pérez Riesgo. Mantengo, por ejemplo, el sintagma "explication de texte" utilizada en lengua francesa por el filólogo vienés (cf. Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, p. 53).

su movimiento, haciendo de mi texto una suerte de desayuno *con* Leo Spitzer, o que –da lo mismo– pudiera ser que el fantasma de esa "atmósfera" sublevada aquí recurra y, eventualmente, se haga presente.

No es poco lo que está en causa en el sintagma "A veces me he preguntado si" o "I have sometimes wondered if" con que Leo Spitzer remata "Linguistics and Literary History". Lo entiendo como una suerte de costura pespuntada –el *DRAE* aclara que "pespunte" (en portugués "pesponto") significa "Labor de costura, con puntadas unidas, que se hacen volviendo la aguja hacia atrás después de cada punto, para meter la hebra en el mismo sitio por donde pasó antes" (*s.v.* "pespunte")–[9], algo como un pespunte enunciativo. Algo singular –una puntada–, pero también, en igual medida, banal –el punto "hacia atrás", *repitiendo* "el mismo sitio por donde pasó antes". Asimismo, una clausura en modo "como si", "as if", una suerte de lance fingido –e, insisto, desiderativo– que se dispone como *visión* insípida, ciertamente rebajada. Una visión extática sin énfasis que acaso pudiéramos leer *con* –en el sentido de "arrimado" o "adosado"– y *en contra*, el dramatismo de los modelos de éxtasis diferenciados a los que Spitzer se enfrentó, por las mismas fechas, en los poemas de John Donne, San Juan de la Cruz y Richard Wagner en el magistral "Three Poems on Ecstasy", ensayo que fue incluido en *A Method of Interpreting Literature*[10], libro publicado en 1949 reuniendo tres conferencias proferidas en el Smith College (institución universitaria con sede en Northampton, Massachusetts) los días 5, 12 y 19 del año anterior, 1948. Es decir, conferencias contemporáneas de "Thinking in the Humanities", posteriormente "Linguistics and Literary History", al que vengo aludiendo, ensayo que impondría, reitero, el propio título del libro que sale de las prensas de Princeton University Press en 1948, *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistic*[11].

Sea como fuere, en el libro que recoge ese seminal "Three poems on ecstasy", *A Method of Interpreting Literature*, lo que llama la atención, en un primer acercamiento, es la ausencia de una introducción de tipo teórico. Bajo mí concepto, pudiera ser este uno de los legados de Spitzer: se pueden decir cosas teóricas sobre objetos artísticos –pongamos por caso: sobre poemas– sin *una* teoría. Asimismo, al mostrarse de modo tan "desnudo" como un ejercicio de *explication de texte*, que además incide sobre tres modelos del difícil objeto que es la "unión mística" –diferenciando, a partir de una atención extrema a las palabras en su autonomía, es decir, como medio –*medium*–, en un poeta metafísico inglés, un poeta de la mística española y un pontífice del *ethos* genial romántico–, el ensayo spitzeriano no deja de cumplir, en boceto, la poderosa tesis de Werner Hamacher, recientemente malogrado: "La poesía es *prima philologia*". Constituye esta proposición, concretamente, la décimo

[9] Real Academia Española, 23.ª ed., s.d.

[10] Cf. Spitzer, *A Method of Interpreting Literature*.

[11] Cf. Spitzer, *Linguistics and Literary History*.

cuarta tesis de sus *Ninety-Five Theses on Philology*[12]. Los poemas analizados por Spitzer no son, digámoslo así, ilustración o muestreo de una metodología o una teoría. Ahí, bajo mi concepto, poemas y comentarios se amalgaman devolviéndonos la inconsistencia de todo evento lingüístico. Pude, en otro lugar, establecer algunas cláusulas provisionales sobre "Three poems on extasis"[13]. Opto, alternativamente, en el presente ensayo, por un acercamiento más atento a "Linguistics and Literary History" que, si me permitirá proponer algunas observaciones suplementarias sobre *A Method of Interpreting Literature*, ellas dependerán de aquel movimiento de tránsito del "aula universitaria" a la "mesa de desayuno".

Efectivamente, Spitzer no dejó de discurrir de forma mas teorética, prefigurando aquella *poesia como "prima philologia"* de Hamacher, y lo hizo justamente en "Linguistics and Literary History". El punto decisivo, en mi lectura, de este texto spitzeriano estriba en una algo sorprendente ausencia. Efectivamente, no deja de ser llamativo que ahí Leo Spitzer no someta a crítica filológica la etimología de la palabra "click" –mantengo aquí la grafía dispuesta por el ilustre romanista vienés–, un vocablo que, no obstante, soporta gran parte de la tropología que informa el acercamiento al centro irradiador de su práctica de lectura, equívocamente nombrada "método" que alude –así lo asienta Spitzer–, a un conjunto de operaciones que conforman un *habitus*, en tanto *scholar* que establece una singular relación con el lenguaje en general y la literatura en particular, bien como *magister* que, como ya he subrayado, se "esfuerz[a] por crear una atmósfera adecuada para la apreciación de la obra de arte". Dicha "atmósfera", consecuentemente, es la que puede acomodar algo como un "clic", otorgarle hospitalidad.

La incidencia de la palabra es especialmente destacable en "Linguistics and Literary History", sobre todo si comparamos este ensayo de 1948 con otro texto fundamental, tardío, en el que Spitzer vuelve al problema del sonado "método spitzeriano": me refiero, claro está, a "Sviluppo di un metodo" –en inglés: "Development of a method"; en español: "Desarrollo de un método"–, que empieza por ser también una conferencia, concretamente presentada a la Universidad de Roma en mayo de 1960, a pocos meses de que sobreviniera su deceso. En este ensayo netamente retrospectivo y, una vez más, movilizado por la aclaración de lo diferencial de su *praxis* hermenéutica mediante comparaciones múltiples; en este ensayo, digo, y salvo error, no utiliza el término "click" una única vez[14].

En nuestros días se ha saturado de modo conspicuo la rentabilidad de las formas *clic* y *clicar*, de curso muy corriente, como sabemos, en contexto

---

[12] Hamacher, *Minima Philologica*, p. 17.

[13] "Filología: éxtasis", ponencia presentada en el seminario *Leo Spitzer: para una filología del éxtasis*, organizado por el GIR Hermenéutica y Literatura Comparada/Seminario de Filosofía y Literatura (Universidad Autónoma de Madrid), 22.10.2020.

[14] Cf. Spitzer, *Representative Essays*, pp. 425-448.

telemático globalizado. No obstante, como aclara el *Oxford English Dictionary*, forma de origen onomatopéyica, existe en diferentes lenguas germánicas –es el caso del neerlandés *klik*, del alemán *klick* o del danés *klik*. Asimismo, en francés medio, la forma es ya registrada en la segunda mitad del siglo XVI. En su acepción principal refiere "Un sonido breve y agudo, producido por dos objetos sólidos que se golpean ligeramente entre sí, o al accionar un interruptor" (cf. *s.v.* "click")[15]. El *Diccionario de la Real Academia Española* también acopia esta significación genérica: "Onomatopeya para reproducir ciertos sonidos, como el que se produce al apretar el gatillo de un arma, pulsar un interruptor" (cf. *s.v.* "clic")[16]. Del mismo modo, el *Diccionario Panhispánico de Dudas* refiere tratarse de "Onomatopeya usada para reproducir un sonido seco y breve, generalmente metálico" (cf. *s.v.* "clic")[17].

Ahora bien, cobra destaque, en este breve muestreo, el poco énfasis lexicológico y lexicográfico de su acepción *figurada*, en realidad la que pudiéramos vincular, en un principio, a la inscripción spitzeriana del término en su ensayo. En el ya mencionado *Oxford English Dictionary* el sentido figurado "Un momento repentino de comprensión, conciencia y reconocimiento" es dispuesto como séptima acepción y, por otra parte, el *Diccionario de la Real Academia Española* ni tan siquiera la recoge. En fin, incluso en inglés esta significación es francamente tardía, su primera incidencia ocurre hacia 1880, concretamente en una obra de William James, *The Feeling of Effort*[18]. Aquí, James se refiere a la morfología de los estados mentales, concretamente al tránsito, pongamos por caso, entre la volición de "actuar" o "consentir". El sintagma concreto es: "el "click" mental resolutivo".[19] Sea como fuere, veamos, pues, como predica Spitzer, en su ensayo, el objeto nombrado con el término "click".

Anticipo que, bajo mi punto de vista, en dicha predicación retumba más la acepción sónica que aquella significación mentalista, aunque esta pueda comparecer en enganche fantasmal. Mi propósito será, asimismo, el de acotar el lugar que la palabra ocupa en el "círculo filológico" spitzeriano o, si se quiere, de su consabida acomodación del *Zirkel im Verstahen* de Friedrich Schleiermacher y Wilhelm Dilthey, determinante tanto para su explanación "a propósito de las humanidades" como para enfrentar el "pensamiento de las humanidades": "Thinking in the Humanities". Me excuso, en este punto, del ejercicio de "defensa" de Leo Spitzer en lo que atañe a los equívocos que su *habitus* de lectura suscitó. Recuerdo, tan sólo, el *misreading* de Wellek y Warren –para quienes, la "*Erlebnis* [es] un témino que invoca una versión ligeramente revi-

[15] Cf. Simpson and Weiner, *The Oxford English Dictionary*.

[16] Cf. Real Academia Española, 23.ª ed., s.d.

[17] Cf. Real Academia Española, 2005.

[18] Cf. James, *The Feeling of Effort*.

[19] *Idem*, p. 22.

sada de la falacia biográfica"[20]–, o el magnífico ensayo de Jean Starobinski "La stylistique et ses méthodes: Leo Spitzer" (1964), quien, en arguta y sustancial apreciación, ha reconocido el movimiento pendular que anida en el ámago de la singular "estilística" *vitalista* spitzeriana[21].

En "Linguistics and Literary History", el primer registro de la palabra ocurre en el sintagma "inner click", o "clic interno": "Sentimos el mismo "clic interno" que acompaña nuestra comprensión de esta evolución en el tiempo tal como cuando hemos captado el significado de una oración o un poema, que luego se convierten en más que la suma total de sus palabras o sonidos individuales"[22]. La palabra asiste, pues, a una descripción posible del *acto* propiamente *etimológico*, que poco antes Spitzer había asentado como la introducción de "sentido" en el "sin sentido", de la significación en lo insignificante. Un acto humano pero que, es esta la descripción de Spitzer, "es un milagro"[23]. Un poco más adelante, por otra parte, el filólogo austriaco atraerá otro término fuerte para aproximarse del *acto etimológico*. El "vaivén" inducción/deducción que determina su práctica de lectura tiene un punto de ignición o arranque: "una súbita intuición"[24]. Atraerá, a continuación, un tercer término difícil, concretamente, en inglés, "feeling", que sigo dudando si debiéramos traducir por "sensación" o por "sentimiento"[25]; acoplando, además, un cuarto término, en esta oportunidad, la palabra "imaginación". Cito mi propuesta de traducción:

> No hay demostración matemática en semejante ecuación, tan sólo una sensación ["feeling"] de evidencia interna; pero esta sensación ["feeling"], en el lingüista entrenado, es el fruto de la observación combinada con la experiencia, de precisión suplementada por la imaginación –cuya dosis no puede ser fijada *a priori*, tan sólo según el caso concreto[26].

---

[20] Wellek and Warren, *Theory of Literature*, p. 184.

[21] Véase la siguiente descripción del "vaivén" entre semántica histórica y estilística: "Spitzer eût pu être tenté para la construction d'une théorie critique systématique, fondée elle-même sur une philosophie de la culture. Il n'a voulu s'y emprisonner: il préférait la pratique quotidienne de l'interprétation, l'expérience sur le vif, que stimulait une immense curiosité, et qui se laissait régir par un esprit de finesse aussi hostile à la timidité intellectuelle qu'au fanatisme méthodologique" (*in* Spitzer, *Études de style*, p. 12).

[22] En todas las citas del ensayo, salvo mención en contrario, sigo Spitzer, *Representative Essays*, p. 9. Foucault traduce "inner click" por "le 'déclic' intérieur" (Spitzer, *Études de style*, p. 50).

[23] Spitzer, *Representative Essays*, p. 9.

[24] *Idem*, p. 11. Spitzer aclara que prefiere "quick intuition" a "inductive method". Sorprendentemente, Foucault obvia la palabra "intuition" expresamente preferida por el filólogo vienés. Así, su traducción de este lugar es: "c'est à vrai dire une induction rapide" (Spitzer, *Études de style*, p. 52).

[25] La traducción española del ensayo, de la responsabilidad de José Pérez Riesgo, opta por "sentimiento" (cf. Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, p. 19).

[26] Spitzer, *Representative Essays*, p. 12.

Pero no se queda por aquí, pues Spitzer aún adicionará otra descripción del *acto etimológico* que formaliza como "un momento de conmoción" –la palabra inglesa que utiliza es "shock"– "un momento de conmoción seguido por una sensación ['feeling'] de seguridad"[27]. Retengamos, en este punto, la serie que va siendo dispuesta por Spitzer: *milagro*, *clic interno*, *súbita intuición*, *sensación* e *imaginación*. La labor de acercamiento a la figura del "clic", así, avanza como una suerte de *via* que de algún modo compensa, son sus propias palabras, el uso "aberrante" de la palabra "método". Como se dirige a un auditorio y a un lector étnicamente marcado, digamos –al auditor/lector norteamericano– no lo entiende como "programa regulando *a priori* una serie de operaciones"[28] con vistas a un *télos* definido. Es aquí, en este sentido y punto, dónde lleva a cabo un *distingo* o reparo aparentemente menudo: "De la forma como empleo [la palabra 'método'] es casi un sinónimo de *Erlebnis*"[29]. Subrayo: "*casi* un sinónimo", lo que conlleva proyectar en la actualización negativa que el uso de la palabra supone *su* "propensión para ver las cosas cambiando y fundiéndose entre sí"[30]. Es importante, asimismo, prestar especial atención a este "casi" que integra el sintagma spitzeriano que acabo de citar, en un texto, por otra parte, en el que el romanista vienés alude explícitamente a la cláusula de Friedrich Gundolf, *Methode ist Erlebnis*[31]. La explanación de Spitzer introduce una poderosa restricción con ese "casi" que la suplementa. A la postre, lo que ése "casi" insinúa y permite desplegar, es la dimensión *performativa* de su labor filológica, algo que fue siendo suficientemente subrayado al ser destacado el halo "virtuoso" de su labor crítica[32].

Ahora bien, la importancia del modo como va avanzando en el sondeo de su *praxis* crítica, atrayendo hacia su explanación la palabra "clic", estriba en el siguiente hecho: si, por concatenación francamente veloz y densa, aparenta describir una suerte de continuo, dicha fluidez tiene agazapada una ruptura o discontinuidad que, a la postre, coloca en suspensión la propia *relación* que Spitzer establece con el lenguaje y la literatura, con lo lingüístico y lo literario. Se manifiesta, en realidad, una razón *contra*-metodológica, y que en cualquier caso no reduce la práctica hermenéutica a determinaciones estrictamente mentalistas –Spitzer se desmarcó, hacia los años 20, del psicologismo freudiano, por motivos filológicos: la atracción de Freud hacia la interpretación de la literatura es anacrónica en el caso de los objetos artísticos anteriores al siglo XVIII[33]– ni supone la correspondencia y dependencia homotética, en lo que

[27] *Idem*, p. 19.

[28] *Idem*, p. 36.

[29] *Ibidem*.

[30] *Idem*, p. 11.

[31] *Idem*, p. 4. En "Sviluppo di un método" vuelve inscribir la clásula de Gundolf (cf. Spitzer, *Representative Essays*, p. 425).

[32] Cf. Gubrecht, *Leo Spitzers Stil*, p. 9.

[33] Spitzer, *Representative Essays*, p. 22.

atañe a lenguaje y a literatura, entre "outward crystallization" e "inward form".[34] Y ello porque dicha "cristalización" es el modo de nombrar el "clic" en tanto, como ya citado, modo de "ver las cosas ['things'] cambiando y fundiéndose entre sí". Un enunciado que, bajo mí concepto, pudiera ser la descripción miniaturizada del "humanismo" spitzeriano, *et pour cause*, de lo que entiende por "círculo filológico". He aquí también, asimismo, como considero ser posible abducir una *etimología* mínima de la palabra "clic" en el texto de Spitzer, que ostenta aires de familia con la acepción sónica a que antes aludí, y en menor medida con la significación de William James arriba mencionada. Recuerdo, pues, el "clic" como "sonido breve y agudo, producido por dos objetos sólidos que se golpean ligeramente entre sí". Esta descripción semántica es el tropo de un modo de "relación" que anuda "cambio" y "fusión", "continuidad" y "ruptura".

Abrevio algunas extensiones más de lo que el "clic" del "círculo filológico" supone. Por un lado, un "filólogo", para Spitzer, será aquél erudito que "que se esfuerza hacia el objetivo de atravesar el espacio dando saltos"[35]. El "clic", así, en su movimiento inestable, supone también una suerte de "salto", una discontinuidad espacial y sublevación de lo que en él se inscribe. Tiene lo *subitáneo* temporal como atributo, pero también lo *intermitente* espacial. En este sentido, es como si, en el "círculo filológico", todo paso, toda huella, fuese un "primer paso". El sintagma que Leo Spitzer emplea es justamente este: "first step"[36], al que volveré a aludir un poco más adelante. De momento, propongo que la figura pudiera aparentar determinación o firmeza, pero en realidad no es el caso. Como no se trata de un acto volitivo –un "clic" no es programable–, prima por su labilidad que, por cierto, nos devuelve no sólo la condición precaria del "detalle" y del "todo" en sí mismos, como también la precariedad del "vaivén" entre ellos que define la labor del "círculo filológico", y lanza tanto el lenguaje como la literatura hacia una suerte de "intermundio" o intersticio que no es más que la aberración de las cosas que los integran en su movimiento de diferición y diferenciación. El lugar del ensayo dónde Spitzer lo muestra es el que atañe a su aclaración del valor heurístico de las "familias de palabras" las cuales, nos dice, "sólo tienen realidad en el mundo del lenguaje, establecidas en un mundo intermedio entre realidad e irrealidad"[37]. Y el romanista vienés nos proporciona un ejemplo de la literatura francesa que conoce íntimamente, Rabelais, su *archi*-conocida invención de "familias de palabras demonio": "Ahora, súbitamente ['of a sudden', es la expresión que utiliza], ya no reconocemos la lengua francesa, que devino un caótico mundo-palabra situado en algún lugar en el frío del espacio cósmico"[38]. Pudiera retumbar aquí

[34] *Idem*, p. 21.

[35] *Idem*, p. 27.

[36] *Idem*, p. 37.

[37] *Idem*, p. 20.

[38] *Ibidem*.

algún Epicuro, algún Poe o algún Lovecraft, en este modo de relacionarse con la lengua y la literatura como excedencia frígida de lo humano, una suerte de "libro del frío"[39], si se permite el abuso de esta bella y terrible figura.

El acto etimológico, el balanceo entre inducción y deducción del "círculo filológico", la oscilación entre la imponderable intuición y el deseo ["desideratum"] de un *consensus omnium* –que sólo por esta tensión anida lo polémico en su perímetro–, hace con que de la figura del "clic" emane la posibilidad de un modo distinto de concebir la propia historia literaria. Leo Spitzer, en la lectura que propongo, subordina la historia de la literatura a la "apariencia", a lo "aparente": es decir, a "lo que aparece". Por otras palabras, la entiende como *aesthesis*. El filólogo no renuncia a contar una historia o muchas –es fundamental que lo haga, en realidad–, pero de tal modo que el "clic" no sea por ella subsumido. Así, nos dice: "No debemos confundir una línea histórica con un sistema solar que reposa sobre sí mismo"[40]. Poderosa figura, esta, la de "un sistema solar que reposa sobre sí mismo", que tanto puede valer para una "lengua" (y su historia), una "literatura" (y su historia) o, claro está, algo como un poema una vez que todas estas cosas supongan una relación que con ellas se establezca que se fundamente en la "creencia" ["belief" es la palabra utilizada] de la, cito, "realidad de las palabras", es decir, la creencia en la "autonomía de la palabra"[41]. Dicho de otro modo, la "apariencia", el "aparecer" de todo ello en tanto "etimología de la escritura ['writing']"[42]. Asimismo, la "autonomía de la palabra", bien entendido, no supone en Spitzer que suspenda su *referencialidad*, su significación y sentido, que es un horizonte regulador pero no normativo. La dimensión "relacional" de la palabra literaria atañe intrínsecamente a la labor del filólogo, que la demanda tanto por *pasión* como por disquisición *crítica*[43].

Asimismo, como intuición, el "clic" tiene una dimensión de prognosis. Vale, para Spitzer, como anticipación del "todo" que el filólogo demanda en el "detalle". Efectivamente, la afección del "detalle", súbita, nombra un evento no programable con el cual no se puede coincidir. Por ejemplo, asentará Spitzer, la relación con un determinado poema es detonada por la "conciencia" –utiliza los verbos "realize" y "awareness"– *siempre tardía* de dicha afección. Como "primer paso" –la correcta "entrada" en el "círculo filológico", digamos– sólo es válido *in absentia*. El "primer paso", así, es una "huella": el "primer paso, de que todo puede depender, no puede nunca ser planificado: tiene que ya haber tenido lugar. Este primer paso es la conciencia de haber

---

[39] Obviamente, aludo al conocido libro de poemas de Antonio Gamoneda, *Libro del frío*, Madrid, Siruela, 1992.

[40] *Idem*, p. 30.

[41] *Idem*, p. 29.

[42] *Idem*, p. 38.

[43] Cf. Gumbrecht, *Vom Leben und Sterben der großen Romanisten*, p. 144.

sido golpeado por un detalle"[44]. Vuelvo, así, a la ya mencionada figura del "first step". La cual, como vemos, acarrea una aparente paradoja, pues se llama "primer paso" tanto a lo que "ya ha tenido lugar" como al acto de conciencia que lo tiene como contenido. Aparente porque, en realidad, el "clic" amalgama afección y conciencia, que brillan extáticamente en el instante en que se ausentan. En todo caso, esta aparente paradoja expone el *modo de ser tardío* tanto de la "etimología de la escritura", como del "círculo filológico".

Por otras palabras, la labor filológica se dispone como "impulso" –"urge", es la palabra que utiliza Spitzer– "casi-metafísico"[45] de oscilar entre "detalle" y "todo", la huella de una intuición del detalle y la diferición de un sentido totalizador. Del mismo modo que no se puede coincidir con la afección del detalle, el "todo" intuido permanece como operador heurístico siempre diferido e inestable. Lengua, literatura y filología son, así, "milagro" sin un *terminus* escatológico, digamos. Una suerte de milagro secularizado: es decir –punto importante de la estilística *vitalista* spitzeriana–, un milagro que puede volver a ocurrir. Consecuentemente, en el compás final del ensayo Spitzer enfrenta como problema del "círculo filológico", delante de un auditorio de universitarios norteamericanos, el de cómo "repetir" el "clic", la disponibilidad para hacerlo más "frecuente" y la posibilidad de "acelerar" su actualización. La consigna práctica de "leer y releer, pacientemente y con confianza"[46] no es condición suficiente, asevera Spitzer, para que sobrevenga el *acto etimológico*, ya que puede redundar, como consigna en una nota a pie de página, en un banal resumen de "manual universitario"[47]. Un milagro secularizado conduce, asimismo, a aquel tránsito entre "aula universitaria" y "mesa de desayuno" que he empezado por recortar, un movimiento que, en rigor, *A Method of Interpreting Literature* también consagra, al concatenar, en tanto libro, un ensayo como "Three Poems on Ecstasy", por un lado; seguido de "Pages from Voltaire", por otro; y, por último, "American Advertising Explained as Popular Art". La serie encadena poesía, epistolografía y publicidad, objetos sometidos por el mismo ímpetu a la *explication de texte*, que Spitzer asimila a la locución latina *ex ungue leonem*[48].

Me detengo, aquí llegados, en el hecho de que el "círculo filológico" incorpora un nuevo objeto de arte, la "publicidad" –la poética del zumo de naranja Sunkist, concretamente–, arte popular como lo propio del *ethnos* norteamericano. En la nota 4 de esta otra conferencia y posterior capítulo del libro, Spitzer recuerda el poeta y amigo español, Pedro Salinas. Concretamente, remite a su "Aprecio y defensa del lenguaje" –publicado en Puerto Rico en 1944– en el

---

[44] Spitzer, *Representative Essays*, p. 37.

[45] *Idem*, p. 38.

[46] *Ibidem*.

[47] *Ibidem*.

[48] Spitzer, *A Method of Interpreting Literature*, p. 64.

que Salinas sostiene que la "retórica del anuncio" en la sociedad capitalista se vale del dispositivo putativamente sublimado de la lengua literaria. Spitzer hace una corrección importante a la valoración de Salinas, subrayando, por una parte, que la "retórica" ni siempre asistió a la lengua purificada de la tribu, y también, en este sentido, por otra parte, que su propósito de "comprender el texto no escrito del estilo de vida americano"[49] se encamina en el sentido contrario del poeta español. Una vez más, traduzco las palabras de Spitzer: "Así, el uso de artificios retóricos refinados en la "retórica del anuncio" no es necesariamente reprehensible sobre la base de su naturaleza puramente utilitaria. Es precisamente el propósito de este artículo mostrar que el arte puede surgir ["art can arise"] en el seno de lo utilitario"[50]. El valor facial de esta proposición, en rigor, me atrevo a proponer, abre la posibilidad, por ejemplo, de algo como la "Brillo Box" de Andy Warhol, virtualidad que tendrá su actualización, como sabemos, en el año de 1964. La nota 11 del texto de Spitzer, por cierto, atrae para su argumentación el anuncio de la "Campbell Soup"[51].

El *pop art* de Andy Warhol, contra el dogma del artista-creador de factura romántica, colapsó el binomio negación/afirmación que aún informa el arte alto-moderna mediante la apropiación de la cultura del consumismo masificado norteamericano. En este sentido, su modelización de la iconografía publicitaria como *readymade* aún "juega con el límite entre arte 'elevado' y cultura de masas"[52]. Este mismo límite informa el análisis de Leo Spitzer en "American Advertising Explained as Popular Art", como también –y esta es mí sugerencia de lectura al poner tempestivamente *en relación* el filólogo austriaco y el artista plástico norteamericano– la suspensión del binomio negación/afirmación al que aludí, pespuntado en un libro como *A Method of Interpreting Literature*, dónde se distingue pero también indistingue hablar de John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner o de Voltaire, de un lado, o de la poética del zumo de naranja *Sunkist*, de otro.

Sea como fuere, en la nota 13 de este ensayo, Spitzer aclara: "Obviamente, la 'poesía de la publicidad' no puede nunca ser poesía de vanguardia: en el período de un [Robert] Frost no puede ser nunca 'Frostiana', solamente puede ser Emersoniana, Tennysoniana, Swinburniana o Isabelina; debe sonar familiar, debe reproducir el *stock* ['suministro'] de artificios que el lector medio de publicidad ha sido educado en aceptar como poético –como si fuera el folclore de la poesía"[53]. Quien dice "folclore de la poesía", dice, en el fondo, el *kitsch* poético. Cancelación de lo "nuevo", lo que aquí importa es que Spitzer cumple

[49] *Idem*, p. 133.

[50] *Idem*, p. 133.

[51] Cf. Spitzer, *A Method of Interpreting Literature*, pp. 136-137.

[52] Groys, *Particular Cases*, p. 33.

[53] Spitzer, *A Method of Interpreting Literature*, p. 139.

su condición de "filólogo" en tanto que muestra de que manera lo "nuevo" se transfigura en "novedad", es decir, se banaliza. Lo verdaderamente estimulante en Spitzer, asimismo, es que de este modo no niega dicha banalización afirmando ortopedias del sentido y de la sensibilidad. Los valores, prácticas y materialidades del "estilo de vida americano" son interiorizados y devienen una "segunda naturaleza", como manifiesta en el texto que sirve de preámbulo a *Linguistics and Literary History*. Cito:

> opuestas a su naturaleza como puedan haber parecido ["may have seemed to him"] al inicio [las "luchas íntimas" –"inner strivings"– de la "nueva" nación], tienden imperceptiblemente a devenir una segunda naturaleza suya –en realidad, iluminan ["make shine"] por contraste su primera naturaleza con la luz más intensa. Y, al ser así, [el erudito emigrante] viene a sentirse enriquecido y a darse cuenta de que ha alcanzado paz y felicidad[54].

Habiendo llegado a los Estados Unidos de América en 1936 –después de una más breve, pero intensa, estancia en Estambul–, pasada una docena de años *in exilium*, a la edad de 60 años, la trilogía de libros de Leo Spitzer que, entre 1947 y 1949, ven la luz, tematizan y apuntan esta suerte de filología iluminada: el "círculo filológico" nombra esta disposición *extática* secularizada. No es, en rigor, consensual que al inmanentismo textual de spitzeriano[55] –aunque, no obstante, haya que matizar, al no haber significado que la atención a lo formal por parte de Spitzer, especialmente notoria a partir de los años 30, supusiera abdicación de lo contextual– admita la designación de "filología". Acaso no sea necesario suscribir la rigurosa restricción de Hans Ulrich Gumbrecht en lo que atañe al uso de la palabra "filólogo" para referenciar figuras mayores del pensamiento crítico sobre el objeto literario[56].

De un modo muy estimulante, lo tiene presente, con suma justicia, Starobinski, al reconocer en el ámago del *acto etimológico* de Spitzer una irreductible componente "erótica"[57]. Y es aquí dónde la amplia reflexión de Werner Hamacher sobre lo "filológico" como perpetuo movimiento deseante del lenguaje puede refluir sobre la performance crítica spitzeriana. Para Hamacher, la "filología" no es una "logología", ampliando la distinción aristotélica entre *logos apophantikos* y *euche*. De ahí que su décimo tercera tesis consagre que

---

[54] Spitzer, *Linguistics and Literary History*, p. VI.

[55] Cf. Gumbrecht, *The Powers of Philology*, p. 1.

[56] En *The Powers of Philology*, podemos leer: "I guess that a more or less preconscious reaction to the difference between a certain German (or Continental) style of dealing with the literary past and the interpretive tradition of Anglo-American New Criticism comes into play here. Curtius's, Spitzer's, and Auerbach's works are indeed significantly different from the writings of Arnold, Richards, or Singleton – although this difference should not be enough to call the former scholars philologists." (Gumbrecht, *The Powers of Philology*, p. 2)

[57] Spitzer, *Representative Essays*, p. 14.

"Poetry is the language of euche"[58]; y que, en la tesis que inmediatamente le sigue, asiente que "Poetry is *prima philologia*"[59]. Poner en relación Spitzer y Hamacher no obsta a reconocer en ellos una diferencia sustancial: si la filología del primero es "vaivén", la del segundo es un radical "amor del *non sequitur*"[60]. Sea como fuere, Spitzer no abdicó, hasta el final, de la palabra "filología". En el tardío "Sviluppo di un método" –desmarcándose de la *topología* de Curtius, de la crítica "existencialista", de la hiper-alegorización del texto (que entiende ser un modo de "moralismo")– hará una alusión a Friedrich Schlegel mediante una singular cita que recorta de Erich Auerbach. Vale la pena reproducir esta mención indirecta: "Friedrich Schlegel, el gran crítico moderno, afirmaba que la mejor teoría del arte era su propia historia, y que no se puede proseguir la lectura de la filosofía o de la poesía en sí mismas sin la ayuda de la filología"[61]. Los editores y traductores de "Development of a method", Alban K. Forcione, Herbert Lindenberger y Madeleine Sutherland han completado una *adnotatio* que Spitzer dejó incompleta y por hacer. Así, aclaran en la nota 40 de la conferencia devenida capítulo de *Representative Essays*: "Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie* (Berna, 1967), pp. 356, 357, 261, respectivamente. Spitzer, que no proporcionó notas a pie de página de sus citas en este ensayo, aparentemente cita de tres pasajes diferentes de Auerbach"[62]. La singularidad del recorte estriba en el hecho de que se trata de una cita compuesta, o, si queremos, supone un redondeo totalizante de una fragmentación previa.

El singular modo de citar a Auerbach no deja de replicar el propio agregado de ensayos que integran *Linguistics and Literary History. Essay on Stylistics*, pero también *A Method of Intepreting Literature* y *Essays in Historical Semantics*. Me refiero a estos volúmenes *qua* libro, es decir, como un "todo" lábil. Me permito destacar, de los paratextos que anteceden *Linguistics and Literary History. Essay on Stylistics*, el siguiente párrafo: "Because the chapters listed above are intended to be read as articles one after the other, and consultation as a reference book is not envisaged, the autor has decided that an index should not be included in the book"[63]. Libros *sin índice*, los que integran la "trilogía norteamericana". Considero crucial esta nota: el conjunto que integra el libro –los libros– no busca la conformación de un *digesto* teórico-crítico, un "manual de consulta o referencia". Asimismo, los capítulos no se organizan de modo a subrogar su carácter autónomo: son "artículos" que se

---

58 Hamacher, *Minima Philologica*, p. 16.

59 *Idem*, p. 17.

60 Cf. la 37.ª tesis, *idem*, p. 40.

61 *Apud* Spitzer, *Representative Essays*, p. 442. La traducción del inglés es de mi responsabilidad.

62 *Idem*, p. 474.

63 Spitzer, *Linguistics and Literary History*, p. vii.

pretende sean leídos consecutivamente. Consecuentemente, "Linguistics and Literary History" adquirió un carácter *pivotante* en diferentes coligaciones de artículos. Es el caso de Spitzer, 1955 –traducción española–, 1970 –versión francesa– y 1988 –nueva edición en lengua inglesa de los "ensayos representativos" spitzerianos llevada a cabo por Forcione, Lindenberger y Sutherland.

Para concluir provisionalmente mí acercamiento a la filología de Leo Spitzer, a su insobornable amor por la palabra, regreso al pespunte final de "Linguistics and Literary History" por el que he empezado. La "atmósfera" que transita entre "aula universitaria" y "mesa de desayuno" es, bajo mi concepto, signo no de la represión de la seguridad ontológica de aquellos *topoi*, el "aula universitaria" o la "mesa de desayuno" –que no aluden a espacios geométricos u ortopédicos–, sino de su paradójica continuidad en suspensión. Una suspensión que no suspende o, quizás mejor, una *reanudación suspensiva*. Como medio o *medium*, también ella, la "atmósfera" es infinitud subsumida por la finitud, "transcender sin transcendencia", otra de las "tesis" de Werner Hamacher[64] que acaso permita seguir iluminando el sentido del sintagma spitzeriano de una filología como "etimología de la escritura", fórmula que más arriba he podido destacar. El *acto etimológico* en el ámago del "círculo filológico" persigue ese objeto singular y absoluto que Spitzer nombra "etimología de la escritura". En cierto sentido, lo que esto significa es que, para el romanista vienés, la *literatura* nombra un evento lingüístico en que una lengua, y el lenguaje, se emancipan como *escritura*. Por un lado, la literatura es "palabra autónoma", y esta autonomía lo que significa es que la palabra deviene *medio*. Es este el contenido de verdad del "arte de la literatura" –para recuperar aquí la justa traducción de Foucault: si lo queremos plantear en otros términos, su "mensaje" es el de ser "medio". Así, tanto *literatura* como *filología* nombran un movimiento a la vez infinito y finito, una ab-errancia extática, un milagro secular, en que una y otra vez se actualiza el vaivén de los binomios irracional/racional, detalle/todo, intuición/deducción. Una figura de esa actualización es, justamente, el "click". Otra, la "etimología de la escritura", que tematiza y apunta el primado de la palabra como *medium*. Para la dificultad de pensar la palabra como medio –que es, en rigor, la dificultad de "pensar en las humanidades"– vale recordar el siguiente *insight* de Boris Groys: "El medio solo se convierte en el mensaje si el medio es infinito, lo que nunca puede ser. Como algo finito, el medio está sujeto a su forma respectiva"[65]. Es esta infinitud de lo contingente que, asimismo, encuentra una figura en la "atmósfera" que distingue y asimila "aula universitaria" y "mesa de desayuno". "Atmósfera" a la que el siguiente *acto etimológico* de Leo Spitzer, en el ensayo "Milieu and ambience", el sexto capítulo de sus *Essays in Historical Semantics*, pudiera adensar y ajustar en su significación: "Es cierto que la poesía apenas suaviza la rigidez de la geometría euclidiana; el hombre debe navegar siempre entre los dos

[64] *Idem*, p. 6.

[65] Groys, *Particular Cases*, p. 19. La traducción es de mi responsabilidad.

infinitos, sin llegar nunca a un puerto. Sin embargo, la concreción de la que este término [‘milieu’, ‘ambiance’: *medium*] es capaz no debe pasarse por alto”[66].

## Referencias Bibliográficas

Bricchi, Mariarosa, “Leggere l’America come un testo. Leo Spitzer alla Johns Hopkins University”, *Strumenti Critici*, n.º 119, 2009, pp. 105-121.

De Vugt, Geertjan, “Art du langage et linguistique: On Foucault’s Spitzer”, *in* J. Jens (ed.), *Humanities Perspectives*, Tilburg, Tilburg University Press, 2012, pp. 63-66.

Groys, Boris, *Particular Cases*, Berlin, Sternberg Press, 2016.

Gumbrecht, Hans Ulrich, *Leo Spitzers Stil*, Aus dem Englischen von Sabrine Greiner, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001.

Gumbrecht, Hans Ulrich, *Vom Leben und Sterben der großen Romanisten: Carl Vossler, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Krauss*, Munich, Hanser, 2002.

Gumbrecht, Hans Ulrich, *The Powers of Philology*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2003.

Hamacher, Werner, *Minima Philologica*, translated by Catharine Dihel and Jason Groves, New York, Fordham University Press, 2015.

James, William, *The Feeling of Effort*, Boston, Boston Society of Natural History, 1880.

Real Academia Española, *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Santillana Ediciones Generales, 2005.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea], s.d. <https://dle.rae.es> [consultado: 10.07.2021].

Simpson, J. A., and E. S. C. Weiner, *The Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1989.

Spitzer, Leo, *Essays in Historical Semantics*, New York, S. F. Vanni, 1947.

Spitzer, Leo, *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*, Princeton, Princeton University Press, 1948.

Spitzer, Leo, *A Method of Interpreting Literature*, Northampton, Massachusetts, 1949.

Spitzer, Leo, *Lingüística e historia literaria*, traducción de José Pérez Riesgo, Madrid, Editorial Gredos, 1955.

Spitzer, Leo, *Études de style*, préface de Jean Starobinski, traduit par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1970.

Spitzer, Leo, *Representative Essays*, edited Alban K. Forcione, Herbert Lindenberger, Madeline Sutherland, foreword by John Freccero, Stanford, Stanford University Press, 1988.

Wellek, René and Austin Warren, *Theory of Literature*, 3rd. edition, New York, Harvest Book, 1956.

[66] Spitzer, *Essays in Historical Semantics*, p. 209. La traducción es de mi responsabilidad.

# O SUJEITO POETA EM ANTÓNIO NOBRE

Ricardo Nobre*

Considerando a poesia de António Nobre tanto como uma recriação literária da sua biografia quanto uma produção ficcional, um dos aspectos que nela se salientam é a reiterada configuração de um sujeito lírico enquanto poeta: o eu afirma-se poeta não só diante dos vultos populares da sua geografia de infância como também diante dos colegas e raparigas de Coimbra, em Paris, etc. Esta evidência não coincide, todavia, com uma reflexão teórica acerca do conceito de poesia e do significado de ser poeta: Nobre não escreveu nenhum poema que se possa classificar de "arte poética" nem nas suas cartas se manifesta uma intenção de fundamentar ou esclarecer, metalinguisticamente, aqueles conceitos[1]. No entanto, naqueles versos em que o eu se declara poeta, acumulam-se informações coerentes que permitem, no âmbito metafórico ou alegórico, compreender concretamente o que significa para António Nobre ser poeta.

Neste ensaio – que consagra a minha homenagem à Professora Paula Morão, provavelmente a leitora mais perspicaz deste poeta, a quem também se deve a imposição incontestada de António Nobre no cânone literário português –, a minha intenção serve dois propósitos: enquanto dilucido nos versos e na correspondência de Nobre conceitos de poeta e de poesia, sugiro a possibilidade de se considerar artes poéticas momentos não necessariamente teóricos e didácticos (que caracterizam o género), mas também poemas de homenagem ou auto-referenciais de um sujeito poeta. É esta *mise-en-scène*, assomo do eu empírico no eu representado, que pode ser considerada relevante para a configuração da poética do autor.

## 1. A tragédia de nascer poeta

O primeiro aspecto a considerar diz respeito ao nascimento do sujeito lírico enquanto poeta, acontecimento noticiado em "Memória"[2], poema em que se

* Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Estudo elaborado no âmbito do projecto de Pós-Doutoramento SFRH/BPD/115195/2016, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

[1] Lopes, "António Nobre", p. 80.

[2] Nobre, *Só*, pp. 9-10. A primeira edição (1892) inicia-se com "António" (pp. 1-11). O soneto "Memória" surge aí em página não numerada, em corpo de letra reduzido, por se

acumula sofrimento pessoal com o fado que o predestina para a poesia[3] – vindo ao mundo "debaixo dum signo mofino" (v. 9), "Três moiras[4]"(v. 14) anunciam-lhe: "Serás um Príncipe! mas antes… não fosses" (v. 16). Por outro lado, a invocação às "mães dos Poetas" (v. 11), dizendo-as "virgens antes e depois do parto" (v. 12), coloca-o num nível divino[5] ou extraterreno, que outros passos confirmam: "E assim se criou um anjo, o Diabo, o *lua*[6]: / Ai corre o seu fado! a culpa não é sua!" (vv. 29-30). Por ocasião do seu vigésimo aniversário, o poeta escreve um soneto em que insiste nos mesmos termos: "Há quatro lustros, viu a luz um poeta / Que melhor fora não a ver jamais"[7].

Em "António"[8], persistem as mesmas categorias trágicas da autobiografia do sujeito (v. 41: "fado cruel", v. 42: "coitadinho!", v. 49: "desgraçado!", v. 264: "infeliz…"), apelando à compaixão, que a declaração pungente de "Lusitânia no Bairro Latino"[9] sintetiza paradigmaticamente (vv. 1-4):

---

tratar de uma dedicatória "à minha mãe e ao meu pai". Sobre as diferenças entre as duas edições do *Só*, v. Morão, *Retratos com Sombra*, pp. 91-124. As citações desta obra seguem a 2.ª ed., a partir da edição de 2000 indicada na bibliografia, que reproduz aquela. Mantenho a pontuação em todas as citações, mas actualizo a ortografia.

[3] A obediência ao destino prolonga hereditariamente o fado paterno (v. 4); cf. Morão, *O* Só *de António Nobre*, p. 22.

[4] No contexto fatídico em que são nomeadas, leio aqui uma referência às Moiras (ou Parcas); cf. Hesíodo, *Teogonia*, vv. 216-222: "as Moiras e as Keres, que castigam, impiedosas / [Cloto, Láquesis e Átropo, que aos mortais, / à nascença, concedem o que é bom e o que é mau], / que perseguem os delitos dos homens e dos deuses, / deusas cuja cólera terrível não cessa / até atingirem um castigo ao culpado, seja ele quem for" (tradução de Ana Elias Pinheiro, v. bibliografia; cf. vv. 904-906).

[5] Além disso, se o pai tem "estirpe divina", o filho também beneficia dessa herança (Buescu, "Dois poetas da evocação", p. 37). A aproximação e a emulação de Cristo são patrocinadas pela reescrita de um verso camoniano em "A Ares numa Aldeia" (secção I de "Males de Anto", *Só*, pp. 159-169): "Ó Cristo! que outra dor mais alta se alevanta!" (v. 44). "Nestes versos", explica Morão, *O* Só *de António Nobre*, p. 66, "Anto surge como uma figura crística, de acordo com outros passos do *Só* em que a sua excepcionalidade se mede pela comparação a entes superiores, como os poetas Virgílio e Camões; por outro lado, o símile com Cristo faz-se também pelo lado da ascendência ancestral de Anto que, como o filho de Deus, sofre uma dor individual mas nela subsume a Dor de um povo que nem consciência tem da presença do redentor". Acrescente-se que esta paráfrase de Camões conduz, por seu turno, ao tópico clássico do "esquema de superação" (Pereira, *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos*, pp. 109-111).

[6] Cf., no v. 10 da "Memória" da 1.ª ed., "o lua, o santo, a cobra".

[7] Soneto 2, Coimbra, 1889 (*Só*, p. 118, vv. 3-4).

[8] Poema datado de Paris, 1891 (*Só*, pp. 13-21), apresenta uma estrutura que plasma a invasão exterior do espaço textual e do pensamento do sujeito pela intercalação de vozes discursivas. Essa intromissão, tal como em "Poentes de França" (*Só*, pp. 86-88), é assinalada tipograficamente (corpo menor, texto avançado), mas em "Males de Anto" I, tal diferença é atenuada porque as diversas vozes, do exterior, do sujeito, da sua consciência no momento da escrita se misturam também na mancha gráfica do poema.

[9] Paris, 1891-1892 (*Só*, pp. 25-35).

…… Só!
Ai do Lusíada, coitado[10],
Que vem de tão longe, coberto de pó,
Que não ama, nem é amado.

Sobre personagens como esta, Aristóteles[11] afirmou que não "caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro". A ausência de culpa é, por isso, um elemento eficaz na sugestão da tragédia que será a existência do sujeito de *Só*, enquanto a compaixão, que no final do poema se reclama ("é o livro mais triste que há em Portugal", v. 36), é identificada por Aristóteles como elemento fundamental na tragédia[12].

Autenticado em poemas posteriores, configuram-se, assim, desde "Memória" os "contornos de épica deceptiva"[13] – ao apresentar-se enquanto ser-nascido, o sujeito afirma-se simultaneamente "poeta-nato"[14], dizendo-se "Virgílio" (v. 31) e apresentando ao leitor[15] os "carmes[16] que eu compus no exílio"[17] (v. 32). Além disso, se Virgílio[18] é modelo de Camões, e o autor d'*Os*

[10] Frase repetida, mas terminando em exclamativa, no v. 47. Cf. no mesmo poema "Que triste foi o seu fado!" (v. 6), "Que triste fado! / Antes fosse aleijadinho, / Antes doido, antes cego…" (vv. 44-46).

[11] *Poética*, 1453a. Cita-se a tradução de Ana Maria Valente (v. bibliografia).

[12] *Poética*, 1453b. A relação com o trágico aqui apresentada não tem que ver com a "tragicidade" de que fala Gonçalves (*Só de António Nobre*, p. 188), dado que tragédia não significa morte.

[13] Pereira, "António Nobre e o Mito Lusitanista", p. 178. Tal decepção terá prolongamentos n'*O Desejado*, que remete para a personagem d'*Os Lusíadas* e, como se verá, de *Camões*, de Garrett.

[14] Usando a expressão do v. 10 da "Memória" da 1.ª ed. Com efeito, o poeta confunde-se com a obra, como leram críticos da poesia de Nobre (e. g., Cláudio, *Páginas Nobrianas*, p. 30).

[15] Na 1.ª ed., o soneto proemial escrevia o *envoi*, entrega formal do livro ao leitor (processo com tradição clássica), nos termos seguintes: "Tomai lá a vossa obra!".

[16] É notável a utilização do latinismo *carme* (única ocorrência no *Só*), que prolonga o ambiente clássico sugerido pela nomeação de Virgílio.

[17] Esta situação justifica que se evoque Virgílio (que não escreveu "carmes no exílio") e não Ovídio (poeta-síntese da experiência do degredo e, nessa situação, como Camões, que com ele se compara).

[18] Na obra de António Nobre, o épico latino parece ser antes de mais a personagem do "Inferno" de Dante (Nobre, *Correspondência*, p. 61; cf. v. 14 de "Poentes de França": *Só*, pp. 86-88) e figura como bucólico na "Virgiliana" de *Alicerces* (cf. Cláudio, *Páginas Nobrianas*, p. 214). Curiosamente, Dante e Virgílio (tal como Balzac, Baudelaire, Bernardim, Bocage, Camilo, Camões, Ésquilo, Flaubert, Gomes Leal, Herculano, João de Deus, entre outros) faziam parte da lista de "Livros a comprar" (Cláudio, id., p. 283). Deve sublinhar-se, todavia, que desejar comprar livros não quer dizer que não os tivesse lido – porque os livros se emprestam e são lidos em bibliotecas; Castilho (*António Nobre*, p. 56) informa que António Nobre passou muito tempo em bibliotecas públicas de Paris.

*Lusíadas* é modelo de Nobre, seu émulo, o poema inaugural de *Só* anuncia também a genealogia poética do livro que prefacia (e que, como uma mãe[19], manteve em gestação[20]). No entanto, é preciso assinalar que Camões parece ser modelo de Nobre por mediação de Almeida Garrett, pelo menos até 1896[21].

## 2. A formação do poeta

Enquanto nascer poeta pode significar uma predisposição natural para a expressão da alma, a obra poética e a correspondência de António Nobre não ignoram o tema da formação do poeta, das suas leituras e dos seus modelos, dinamizando a distinção clássica entre talento e arte.

Já se fez a leitura dos antecedentes literários de António Nobre, que, juntando o popular ao erudito, o tornaram o "primeiro poeta verdadeiramente moderno de Portugal"[22]. A poesia de António Nobre resulta, por consequência, de um trabalho em que o conhecimento da tradição erudita, aludida ou transfigurada, enriquece semanticamente um texto, legitimando o discurso poético enquanto convergência de um processo gradual de leitura, cruzando-o com novas perspectivas oferecidas pelo poeta[23].

António Nobre reconhece que a leitura faz parte do processo de preparação para a escrita, expressando a convicção de que a poesia contemporânea tem de resultar da "leitura das obras modernas, daquelas que não levam às idealizações metafísicas do romantismo; mas sim às que dominam por meio de sentimentos novos, que são a sinceridade, a alegria, a honestidade, enfim, todos aqueles que resultam duma alma bem formada, e dum organismo rijo, forte, sadio"[24]. Na carta a Alberto Baltar que estou a citar, António Nobre lamenta

---

[19] Na "Memória" da 1.ª ed., afirma sobre o *Só*: "Trouxe-o dum ventre: não fiz mais do que o escrever…" (v. 11). Na obra, esta é a única vez que o verbo "escrever" se associa a poesia. Numa carta de 5 de Julho de 1892, agradecendo a Rafael Bordalo Pinheiro a caricatura no António Maria, fala no "parto do *Só*" (Nobre, *Correspondência*, p. 171).

[20] Conhecem-se, pela correspondência, cadernos de apontamentos e testemunhos contemporâneos, os planos de publicação ao longo de vários anos.

[21] Ano em que Nobre lerá *Os Lusíadas* (Cláudio, *Páginas Nobrianas*, p. 302), circunstância biográfica que reforça a importância da mediação garrettiana.

[22] Nemésio, "O *Só* de António Nobre", p. 235. António Nobre "trouxe a linguagem poética ao nível da fala comum, fazendo da poesia o milagre de uma conversa à lareira" (Nemésio, *id*., p. 233).

[23] "O simbolismo de António Nobre, embora sugerido por poetas franceses […], é um fruto português, feito de seivas nossas, Romanceiro e folclore, da tradição lírica que desce dos trovadores e de Camões a João de Deus, e, no mais, criado com a própria tristeza da árvore, que foi esse incurável poeta-menino do Choupal e dos sanatórios" (Nemésio, "Do livro mais triste", p. 98).

[24] Nobre, *Correspondência*, p. 46. Não é inoportuno pensar que esta defesa da poesia moderna está próxima da que Eça de Queirós dera à estampa em 1888 pela boca de João da Ega (e. g., *Os Maias*, pp. 204-205).

que as leituras românticas, tanto em poesia[25] como em prosa[26], lhe tivessem provocado danos na formação:

> Eu não tive quem me avisasse a tempo [;] deixei-me seduzir pela leitura dos romances antigos e dos poetas da mesma data e o resultado foi eu hoje não poder espancar do meu cérebro, completamente, as ideias fantasiosas e sem verdade, matéria em que, muitas vezes erro, e que só a custo de grandes sacrifícios e trabalho tenho podido desvanecer"[27].

Como se vê, Nobre aprendeu pela experiência; por isso, entre as primeiras leituras que constituíram a sua formação, a Bernardo Lucas identificaria Heine, "veneno" que o "enervava"[28]. Ainda a Baltar, elucida quais os objectivos com que dá estes conselhos: "excitar-te o gosto moderno", "prender uma grilheta às tuas crenças românticas e mandá-las para o degredo eterno"[29].

Pela correspondência, sabe-se que leu Taine e Tolstói[30], mas não passa despercebida a declaração de 3 de Maio de 1890: Shakespeare é "o maior poeta do Mundo"[31]. De facto, a importância de Hamlet excede o *modelo literário*, pois é transposto para o plano de reflexão sobre a vida, uma referência fundamental, como bem demonstra, entre outros, a carta a Augusto de Castro (18 de Outubro de 1888): "passo eu infinitos segundos, meditando na minha vida que

---

[25] Declara que "Tomás Ribeiro […] é o poeta que eu mais detesto e aborreço" (*Correspondência*, p. 45); Casimiro de Abreu "dá-nos apenas desalentos e lágrimas" (pp. 46-47).

[26] Por exemplo, aconselha Alberto Baltar a evitar Alexandre Dumas Pai (*Correspondência*, pp. 46-47).

[27] Nobre, *Correspondência*, p. 47.

[28] Carta de 6 de Setembro de 1888 (Nobre, *Correspondência*, p. 55). Em carta a Vasco da Rocha e Castro (20 de Outubro de 1891), a propósito de uma frase em que escreveu "eternamente ele dobrará a finados", pasma-se e declara: "Horrível! Parece de Camilo!" (p. 148).

[29] Nobre, *Correspondência*, p. 47.

[30] Nobre, *Correspondência*, pp. 92, 102 e 105.

[31] Nobre, *Correspondência*, p. 92. Na poesia, "Enterro de Ofélia" (*Só*, p. 142), que no v. 6 nomeia Hamlet, recorda a personagem de Shakespeare, presente mesmo quando transfigurada em "Santa Iria (Que Floresceu em Nabnciano Século VII)" (*Só*, p. 141; cf. Garrett, *Viagens na Minha Terra*, pp. 320-330; v. Delille, "A Figura da 'Femme Fragile'"). A recorrência com que estas personagens ou seus símbolos são mencionados é evidente: Sir Falstaff ("Poentes de França": *Só*, pp. 86-88, v. 43); Hamlet ("A Vida": *Só*, pp. 101--103, v. 4; "Adeus!": *Só*, pp. 104-107, v. 81); "Olhos ofélicos" ("A Vida": *Só*, pp. 101--103, v. 31) e "ofélicas visões" ("Carta A Manoel", *Só*, p. 52, v. 36). São mencionados no plural (por antonomásia): Macbeths ("Males de Anto": *Só*, pp. 159-169, v. 73), Reis Lears ("Males de Anto": *Só*, pp. 159-169, v. 74), Hamlets ("Males de Anto": *Só*, pp. 159-169, v. 74; "Os Rios": Nobre, *Primeiros Versos*, p. 135, v. 10), Ofélias ("Males de Anto": *Só*, pp. 159-169, v. 75; "Os Rios": *Primeiros Versos*, p. 135, v. 14; "Febre Vermelha": *Só*, pp. 84-85, v. 8). Cf., ainda, Garcia, "António Nobre", e Morão, *O* Só *de António Nobre*, pp. 16-17, e *Retratos com Sombra*, pp. 144-148.

é ainda mais triste do que eu. Não me acho bem em parte alguma do Planeta… […]: às vezes chego a crer que só na cova serei feliz. Dorme-se, tão bem, lá: pergunta ao Hamlet"[32].

A verdade, contudo, a acreditar nas suas próprias palavras, é que António Nobre não é crítico literário[33] e, sobre a poesia apenas pode afirmar se gosta ou não[34]. Talvez por isso, o vocabulário por si empregue para avaliar a poesia e o juízo que dela faz nem sempre sejam objectivamente críticos. Por exemplo, Guerra Junqueiro (de cuja amizade gozou[35]), é descrito como "amigo dos rapazes", dotado de uma "Bondade inteligente" e "um segundo cérebro dentro do coração e um segundo coração dentro do cérebro"[36]. Reconhece-lhe, além disso, o magistério no aconselhamento na formação enquanto poeta: relançando a questão das leituras que deve fazer, Junqueiro reconfigurou (para não dizer corrigiu) e actualizou as influências dele. Por isso, naquela carta a Alberto Baltar retransmite o conselho recebido: ler Michelet "faz bem ao espírito e à saúde". Nos seus "livros tu verás diante de ti a natureza, mas a natureza descrita como deve ser"; "Ali tens ciência e poesia"[37].

A preocupação da modernidade e da busca da novidade parece dar a Guerra Junqueiro um papel fundador, pois foi "o primeiro que deitou por terra as pieguices sentimentais dos românticos, […] por vezes, um gigante, como Victor Hugo"[38]. No entanto, deve sublinhar-se que a admiração e amizade por Junqueiro não impediram António Nobre de criticar "banalidades" tiradas desse mesmo Hugo[39].

Quando dedica poemas a amigos poetas, o sujeito não se revela um crítico ou analista da obra, mas das "almas" dos escritores. Num soneto datado de 1883, descrevem-se a alma e o olhar do "cismador" e "pálido poeta" Eduardo Coimbra[40]. Sobressai o campo semântico da suavidade (vv. 1, 11), bondade e

---

[32] Nobre, *Correspondência*, p. 56. A Agostinho de Campos (a 30 de Junho de 1889), o poeta refere, além de Shakespeare, as personagens Hamlet, Romeu, Julieta (p. 69); a Alberto de Oliveira (cartas de 25 de Setembro e de 8 de Outubro de 1889, 9 de Outubro de 1890 e 1 de Novembro de 1891) menciona constantemente Hamlet, além de Shakespeare (pp. 72, 76, 108, 151 e 160).

[33] Nobre, *Correspondência*, p. 55: "não sei ser crítico". A carta a Alberto Baltar termina com uma nota em que pede: "não leias a ninguém esta carta, porque digo muita tolice".

[34] A 19 de Outubro de 1886, escrevendo a Xavier de Carvalho, Nobre (*Correspondência*, p. 49) acusa os escritores de vaidade superior à obra (existem excepções, que não nomeia).

[35] É com uma carta de recomendação de Junqueiro que Nobre chega a falar com o cônsul Eça de Queirós (*Correspondência*, p. 126).

[36] Carta a Xavier de Carvalho, 19 de Outubro de 1886 (*Correspondência*, p. 49).

[37] Nobre, *Correspondência*, p. 46.

[38] Nobre, *Correspondência*, p. 46.

[39] Nobre, *Correspondência*, p. 159.

[40] Nobre, *Primeiros Versos*, p. 131.

pureza (a que não falta a metáfora do "Onde germina o lírio da candura", v. 3). No segundo terceto, o desejo da fama literária exprime-se pela imagem da "coroa da Glória – entrelaçada, / Como um beijo de luz na tua fronte!" (vv. 13--14). Da mesma data, o soneto "Alexandre Braga, Filho"[41] enaltece "Um cérebro de luz!" (vv. 1 e 9) como o "talento" "mais audaz da geração moderna" (vv. 1, 2). Sugere-se uma obra poética de intervenção, dado que "Combate" e "Azorraga", e descreve-se "uma doçura eterna" (v. 6) "Quando recita com pausado acento" (v. 5). No primeiro terceto, afirma-se: "A inspiração / Que o diviniza é um rúbido vulcão, / Cuja lava é um soluço, um grito, um ai…" (vv. 9-11).

Dois anos depois, em 1885, descreve a Alberto Baltar, comentando poemas deste, "poesias em que transparece, límpido, todo o sentimento humano de uma alma vivamente impressionável"[42]. Em 1890 (22 de Junho), levado a criticar a poesia de Alberto de Oliveira, fala muito difusamente em "Óptimos versos", reconhecendo que lhe provocaram "tamanha impressão" e usando da metáfora celeste e de luz: "são um céu – Alexandrinos de Pureza, onde entretanto saltam faísca, em ziguezagues"[43]. No poema "Sepulcrozito"[44], ao trabalho do já citado Eduardo Coimbra chama "Poemas de oiro e luz" (v. 8). A avaliação da poesia como um bem precioso e luminoso desenvolve-se no mesmo "Sepulcrozito" como "manuscrito da alma" (v. 11), sugerindo uma transposição directa do sentimento para o papel, sem mediação do artifício.

As opiniões estéticas de António Nobre estão ainda expressas na troca de ideias literárias com Eça de Queirós, embora a carta a Alberto de Oliveira (25 de Novembro de 1890) descreva sobretudo a posição do cônsul romancista[45].

---

[41] Nobre, *Primeiros Versos*, p. 132.

[42] Nobre, *Correspondência*, p. 45.

[43] Nobre, *Correspondência*, p. 95.

[44] Nobre, *Primeiros Versos*, pp. 52-53.

[45] Recordem-se, por exemplo, os passos seguintes: "confessou-me que de Zola só lera completo o *Germinal* […]. Que era uma obra de génio"; "em Portugal só ele [Eça de Queirós] e o [Oliveira] Martins trabalhavam […]. Enfim, Junqueiro era um poeta e os poetas nem sempre podiam dispor da lira" (Nobre, *Correspondência*, p. 131); "Fialho, que tinha muito talento: por vezes, chegava a ser poeta. Mas que tinha descaídas espantosas. E, depois, um ignorante: não sabia nada de nada. E passa uma vida criminosa: não trabalha, só cafés, dizendo mal de tudo, cheio de azedume, – é pena, 'dizem-me que é uma existência perdida.' Confirmei o que ele disse de Fialho. E notei-lhe que uma das causas do seu azedume era a pobreza" (p. 132). Sobre Fialho, cf. carta a Vasco da Rocha e Castro (1 de Março de 1890) (pp. 85-86). António Nobre apenas terá lido a obra de Oliveira Martins em 1898. Com efeito, nos poemas "Dispersos" (maioritariamente quadras, algumas com indicação Ilha da Madeira, 1898 e 1899), aqueles que têm os números 21 e 22 (Madeira, 1898) acusam a leitura da obra do historiador: "Ponde este livro, ao pé do vosso coração: / Adormecei, rezando a 'Imitação de Cristo' / E 'Nun'Álvares', que é de Cristo a imitação" (Nobre, *Despedidas*, p. 69); "Quem ler os "Filhos de D. João primeiro" / Se o não é, faz-se soldado ou marinheiro".

Com efeito, a propósito dos encontros que teve com o nosso representante diplomático em Paris em 1890[46], o poeta comenta que Verlaine era o único autor "de talento"[47].

Em 1891, noutra carta a Alberto de Oliveira (datada de 10 de Dezembro), António Nobre[48] insiste que apenas os poetas João de Deus, Guerra Junqueiro e Antero de Quental são "artistas" harmónicos e simples que conhece. Em contrapartida, censura "tudo que é postiço, ares, vaidade, literatura"[49], posição que deve ser lida ao lado de textos como a "Carta A Manoel"[50], em que – antecipando talvez Alberto Caeiro mas seguindo Garrett de *Retrato de Vénus*[51] – defende que na Natureza se encontra a verdadeira "Escola Livre", a "Mãe pura" (v. 62), "Escola sem par" (v. 70)[52]. É nela que o sujeito faz a sua aprendizagem, com o reitor Pã (v. 70) e o professor Oceano (v. 65), frequentando o curso de "Psicologia com o Mar" (v. 68)[53]. Se liberdade, pureza e impossibilidade de substituição se associam à Natureza, dela emana a própria poesia, caracterizada pelos mesmos traços na crítica atrás citada. Em "Tomber du Ciel" (1886) chega mesmo a reconhecer a poesia da natureza, pois os cravos são poemas: "Contemplo os cravos onde estão escritos / Poemas que nunca li"[54]. Em "Febre Vermelha"[55], suplicaria: "Dá-me o teu génio, dá! ó túlipa de aurora!" (v. 11).

Por conseguinte, se a crítica literária de Nobre (romanticamente impressiva e muito genérica) se centra na defesa da simplicidade, da pureza poética e da harmonia do verso, da modernidade e da expressão sincera (sugerindo pouco artifício) do sentimento do poeta, pode dizer-se que a sua própria poesia acompanha esses ideais.

---

[46] Morão, *Retratos com Sombra*, pp. 51-74.

[47] Nobre, *Correspondência*, p. 129.

[48] Nobre, *Correspondência*, p. 163.

[49] Nobre, *Correspondência*, p. 159, em carta de Dezembro de 1891 a Alberto de Oliveira.

[50] Nobre, *Só*, pp. 51-57.

[51] Monteiro, *A Formação de Almeida Garrett*, pp. 227-228.

[52] Cf. soneto 11 de *Só*, p. 127, vv. 4 e 13.

[53] No "soneto antigo" "Ao Mar" (Nobre, *Despedidas*, p. 62) toma a forma de invocação: o sujeito poético solicita para si (tratando-se ora na primeira ora na terceira pessoa, sobretudo para distanciar o presente do passado) ao mar, "amigo" e "companheiro / De infância" (vv. 1-2), protecção (v. 8) e ajuda (v. 9). A prece culmina na última estrofe com pedidos que confundem saúde, talento poético e longevidade: "Dá-me talento e paz, dá-me saúde, / Que um dia eu possa enfim, poeta velhinho! / Trazer meus netos a beijar-te a mão… (vv. 12-14).

[54] Nobre, *Primeiros Versos*, pp. 65-66, vv. 9-10.

[55] Nobre, *Só*, pp. 84-85.

## 3. Antecedentes literários

Para compreender a "Poesia extremamente simples e astuciosamente complicada"[56] de António Nobre, é preciso insistir nos "antecedentes literários" do poeta e desenvolver o que atrás ficou esboçado sobre o facto de o conjunto da sua obra ter sido "feito de literatura e por um dos poetas mais 'literatos' (no sentido de astúcia estética)"[57]. Refiro-me concretamente ao modo como na obra de Nobre ecoam outros poetas, em especial Camões e, mais surpreendentemente, Horácio[58].

Com efeito, se se acreditar que a educação do sujeito lírico esteve a cargo do horaciano "conde da Lixa", que lhe ensinava a "Lição de latim" (v. 186), como diz em "António", poderia admitir-se que a poesia de Horácio foi efectivamente aprendida, pois é de tonalidade horaciana a expressão de amizade que dirige a Alberto de Oliveira numa missiva de 10 de Dezembro de 1891: "metade de minha Alma"[59] é a tradução de *animae dimidium meae*[60]. Em "Febre Vermelha"[61], o sujeito da enunciação exclama: "Ó favos rubros! os meus lábios são abelhas, / E eu ando a construir meu cortiço de mel" (vv. 15--16); e a estrofe 17 de "Para as Raparigas de Coimbra"[62] diz:

> Meu violão é um cortiço,
> Tem por abelhas os sons,
> Que fabricam, valha-me isso,
> Fadinhos de mel, tão bons.

A imagem do poeta compositor de versos como as abelhas é horaciana – e Nobre certamente conhecia-a, senão do conde da Lixa[63], pelo menos de

---

[56] Nemésio, "O *Só* de António Nobre", p. 235.

[57] Nemésio, "Do livro mais triste", p. 98, referindo-se, porém, apenas ao *Só*.

[58] É injustificável Gonçalves (*Só de António Nobre*, p. 87), considerar que "António Nobre é um clássico no sentido em que aproveita [na segunda secção de 'Lusitânia no Bairro Latino'] a lição de Horácio, que proclamou na sua *Arte Poética* o princípio da *ut pictura poesis* (a poesia como pintura)". O texto latino é claro e muito fácil: dizer que a poesia *é como* a pintura não significa que a poesia *deve ser como* a pintura (e, por isso, descritiva, colorida e sugestiva). Almeida Garrett soube ler Horácio e este hemistíquio, como testemunha o prefácio de *Camões*: "para tomar as liberdades de Byron, e cometer impunemente seus atrevimentos, é mister haver um tal engenho e talento que, com um só lampejo de sua luz, *ofusca todos os descuidos* e *impede a vista deslumbrada de notar qualquer imperfeição*" (Garrett, *Camões*, p. 42; realces meus).

[59] Nobre, *Correspondência*, p. 159.

[60] Horácio, *Odes*, 1.3.8: literalmente "a metade da minha alma". Cf. Verg. *A.* 4.6: *unanimam* (qualificando *sororem*, "irmã").

[61] *Só*, pp. 84-85.

[62] *Só*, pp. 47-50.

[63] António Nobre teve aprovação a Latim e Latinidade em 1884, exames necessários à

Almeida Garrett, que traduziu do poeta latino. Em *Flores sem Fruto*, com o título "O Génio de Píndaro", lê-se: "Eu […], como a abelha humilde / […] / […] / Colhe do Tibur os tomilhos gratos, / Assim a custo meus lidados versos / Componho tímido…"[64].

Em dois poemas de 1884[65], António Nobre usa a locução "compor versos", com a qual Garrett, neste poema, traduzira *carmina fingo*[66] de Horário (*Odes* 4.2.32): em "Inglesinha", sendo a destinatária descrita como "sincera" e, nessa qualidade, comparada com "versos / Que eu componho"[67]; num soneto[68] dirigido a uma "modesta rapariga" (v. 3), recorda um percurso nocturno "pela floresta amiga" (v. 1): depois de dizer que "ia lendo essa balada antiga / Duns noivos mortos" (vv. 7-8), o sujeito lírico assume a tarefa de criador literário nos últimos versos do poema: "E eu compondo estes versos, tu a lê-los, / E ambos cismando na floresta amiga…" (vv. 13-14).

Quanto a Camões, o essencial da sua presença na obra de Nobre está estudado[69], merecendo embora cuidado o facto de, como penso, a imagem do poeta maior da literatura portuguesa vir filtrada pela mediação da leitura de Almeida Garrett[70]. Um exemplo é o poema escrito em Paris no ano de 1894, "Saudade"[71], no qual se aproxima a experiência do sujeito com a de Garrett (vv. 1-4):

> Saudade, saudade! palavra tão triste,
> E ouvi-la faz bem:
> Meu caro Garrett, tu bem na sentiste,
> Melhor que ninguém!

---

entrada da Universidade de Coimbra. Quando se encontrou com Eça de Queirós, António Nobre recordou "o Leite, nosso comum mestre de Latim" (Nobre, *Correspondência*, pp. 44, 133). Horácio ser-lhe-ia pelo menos conhecido destas lições.

64 Garrett, *Flores sem Fruto*, pp. 49-51, vv. 27, 30-32.

65 Mencione-se também "In Amore Vita" (v. 13), poema transcrito em carta a Joaquim de Lemos (Nobre, *Correspondência*, pp. 41-42).

66 O verbo, que significa "moldar" (como o oleiro), está etimologicamente ligado a "ficção".

67 Nobre, *Primeiros Versos*, pp. 10-12, vv. 22-23.

68 Soneto 5, Porto, 1884 (*Só*, p. 121).

69 Morão, *O* Só *de António Nobre*, pp. 15-16, e *Retratos com Sombra*, pp. 34-36 e 136-138, estudou a presença de Camões na obra de Nobre, que a ele dedicou ainda, em *Alicerces*, "Luís de Camões" (cf. Cláudio, *Páginas Nobrianas*, p. 231-232). Nesse poema, Camões não é evocado como épico, mas como poeta lírico, cantor de Natércia (anagrama da amada de Camões mencionada no poema epónimo de Garrett, *Camões*, 86, 126, e. g.).

70 Identificando os antecedentes literários de Nobre, Nemésio ("O *Só* de António Nobre", p. 233) aponta: o "lirismo quinhentista, o folclorismo de Gil Vicente, o Romanceiro e o casticismo teórico e prático dos românticos. São, sobretudo, as *Viagens na Minha Terra* ('Garrett da minha paixão!'), com o seu esteticismo *dandy*, o seu génio da bagatela, a delícia da evocação lenta de lugarejos e costumes".

71 Nobre, *Só*, pp. 58-60.

Trata-se de uma engenhosa forma de aludir a Luís de Camões, pois onde o romântico evoca a saudade como "gosto amargo de infelizes" é no *incipit* do poema *Camões*, de 1825[72]. Também aí a imagem de um poeta solitário é potenciada pelo desequilíbrio entre o génio pessoal e a degradação nacional, como amplamente se tem estudado[73]. Dizendo-se herdeiro de Garrett, António Nobre insinua-se continuador de Camões, pois é o épico que evoca, em "António", pedindo ajuda na solidão da noite parisiense ("Camões! Ó Poeta do Mar-Bravo! / Vem-me ajudar…"[74]). A súplica em nome do escravo de Camões (que, como Nobre, se chamava António: "Tenho o nome do teu escravo: / Em nome dele e do Mar-Bravo / Vem-me ajudar!"; vv. 206-208) coloca o sujeito na mesma posição daquele jau, mas não de submissão, pois alude a uma relação ímpar de estima e devoção[75].

Em "A Escuna "Spes" (Porto, 1888), evoca-se o episódio biográfico do naufrágio de Camões, no qual o poeta quinhentista viria a salvar a sua obra. A construção do ambiente épico (de que participa o adjectivo "ilíadas") em Nobre parece feita por mediação de Cesário Verde[76]; o objecto que salva não é, porém, a obra maior, mas, em metáfora, as ilusões: "Lutei ainda. Contra o mar salgado / Arremeti, entre canções ilíadas, / Para salvar, como Camões, a nado / As minhas ilusões, os meus 'Lusíadas'!"[77].

Se existe poema de António Nobre exemplar da aproximação a Garrett, será "Viagens na Minha Terra"[78]: da apropriação do título a outras referências mais difusas, embora explícitas, de que aqui não me ocuparei[79], é notável que, tal como aquele narrador que sonha acordado e a andar[80], nesse poema, o

---

[72] Garrett, *Camões*, p. 56.

[73] Cf. Monteiro, "Camões e o Romantismo".

[74] Nobre, *Só*, pp. 13-21, vv. 200-201; cf. v. 208.

[75] Cf., e. g., Garrett (*Camões*, pp. 64, 72, 94, 216-217). Em *Camões*, de Garrett, lê-se: "não abandoneis o pobre escravo!" (Garrett, id., p. 60, v. 211).

[76] Ferreira, "Serás Poeta e Desgraçado", p. 22.

[77] Nobre, *Primeiros Versos*, pp. 36-38, vv. 41-44.

[78] Nobre, *Só*, pp. 61-65.

[79] Embora Vergílio Ferreira ("Serás Poeta e Desgraçado", p. 22) garanta que estas "Viagens" "nada têm de garrettianas", a verdade é que têm um título de Garrett, sobre quem se diz: "às ocultas, eu trazia, / No seio, um livro e lia, lia, / Garrett da minha paixão…" (vv. 133-135). A interpretação do poema a esta luz ganha amplidão semântica (cf. Guimarães, "António Nobre", p. 90, e Morão, *Retratos com Sombra*, pp. 139-140). As diferenças entre Nobre e Garrett são anotadas por Lopes ("António Nobre", p. 80) numa perspectiva social.

[80] Refiro-me ao passo no fim do cap. IV: "Sou sujeito a estas distracções, a este sonhar acordado. Que lhe hei-de eu fazer? Andando, escrevendo: sonho e ando, sonho e falo, sonho e escrevo. Francamente me confesso de sonâmbulo, de soníloquo, de… Não, fica melhor com seu ar de grego (hoje tenho a bossa helénica num estado de tumescência pasmosa!); digamos sonílogo, sonígrafo…" (Garrett, *Viagens na Minha Terra*, p. 117).

sujeito lírico, "Sonhando o tempo que lá vai" (v. 3), "jornadei[a] em fantasia" (v. 4) uma viagem[81] pelo Douro na companhia do pai, com lugar ao repouso numa estalagem[82]. Retomando o caminho, duas estrofes contam, em tom narrativo, uma nova versão da predestinação para a poesia de que se falou no início (vv. 73-84):

> Caía a noite. Eu ia fora,
> Vendo uma estrela que lá mora,
> No Firmamento português:
> E ela traça-me o meu fado
> "Serás Poeta e desgraçado!"
> Assim se disse, assim se fez.
>
> Meu pobre Infante, em que cismavas,
> Porque é que os olhos profundavas
> No céu sem par do teu País?
> Ias, talvez, moço troveiro,
> A cismar num amor primeiro:
> Por primeiro, logo infeliz…

A criação de um ambiente místico e próximo do divino, que prepara a chegada de um poeta à Terra, anunciada por um mensageiro (ἄγγελος, em grego), apresenta semelhanças importantes com o imaginário e o simbolismo da vinda do messias e já tinha conhecido no romantismo portuense um desenvolvimento idêntico, a propósito da figura de Camões. Pode dizer-se, por isso, que o épico se encontra no horizonte semântico deste poema de *Só*, embora por via indirecta. Com efeito, nas duas estrofes de "Viagens na Minha Terra" agora transcritas, assomam as linhas de leitura de "A Camões", de Soares de Passos[83]:

> Ai do que a sorte assinalou no berço
> Inspirado cantor, rei da harmonia!
> Ai do que Deus às gerações envia
> Dizendo: vai, padece, é teu fadário,
> Como um astro brilhante o mundo o admira,
> Mas não vê que essa chama abrasadora
> Que o cerca d'esplendor, também devora
> Seu peito solitário.

---

[81] A palavra usada (vv. 5, 7) é *jornada* (termo vernáculo para deslocação por terra), embora *viagem* (originalmente deslocação marítima) surja no v. 61.

[82] Nos vv. 61-72. O narrador garrettiano teve menos sorte com a estalagem da Azambuja e com o café do Cartaxo. Há outros ecos das *Viagens*; mencionem-se os flagrantes perigos da estrada (vv. 88-96) e a atenção concedida ao transporte (vv. 97, 101-102: também aqui a mala-posta é mais confortável que a "mulinha asneira" de Garrett).

[83] Soares de Passos, *Poesias*, pp. 1-8, vv. 1-16.

Pairar nos céus em alteroso adejo,
Buscando amor, e vida, e luz, e glórias,
E ver passar quais sombras ilusórias
Essas imagens de fulgor divino:
Tais são vossos destinos, ó poetas,
Almas de fogo que um vil mundo encerra;
Tal foi, grande Camões, tal foi na terra
Teu mísero destino.

A utilização destes tópicos pode ser coincidente em ambos os autores, provavelmente, ambos dependentes de Garrett, que, em nota, afirma: "O pensamento verdadeiro e dominante deste poema é ligar a vida e feitos de Camões como a um fado, a uma sina com que nasceu […]. Seus amores, suas desgraças, suas viagens; seus estudos, suas meditações; tudo tem um fim predestinado – a composição dos Lusíadas"[84]. No caso de António Nobre, o fim seria a publicação de *Só*[85].

Outro mediador entre Camões e Nobre é o poeta João de Deus. Ainda em 1885, António Nobre considerava-o "delicioso", "dando uma nova feição à poesia lírica de Camões"[86]. N'"O Desejado", o poeta algarvio é evocado juntamente com o épico: "Ó minha Lisboa! […] / […] Com seus / Jerónimos dos Poetas e Mareantes! / Lisboa branca de João de Deus!"[87]. A este respeito, deve também recordar-se que João de Deus foi a primeira voz a reagir contra a ideia de substituir *Os Lusíadas* nas escolas pelo *Dom Jaime*, de Tomás Ribeiro, defendida por António Feliciano de Castilho em 1862. A reacção a este despropósito é um predecessor da Questão Coimbrã[88].

Juntamente com Camões, e mau grado a importância de Garrett, o outro autor que, na obra de António Nobre, sintetiza o ideal de poeta é Antero de Quental[89]. Quando, em "Afirmações religiosas"[90], se agudiza a melancolia de

---

[84] Garrett, *Camões*, p. 253.

[85] Deve sublinhar-se também que António Nobre cita textualmente Soares de Passos em "O Desejado", publicado postumamente em *Despedidas*. A referência ocorre na estrofe VI (p. 79), descrevendo a singularidade do "Luar de Lisboa", que "Lembra leite a escorrer de tetas nuas!" (v. 2): "Pregoeiro gentil lá grita a espaços: / 'Vai alta a lua!' de Soares de Passos" (vv. 7-8). Anote-se que provavelmente a lua mais famosa na época (cf. Queirós, 2017: 125) seria o poema "A Lua de Londres", de João de Lemos (*Cancioneiro*, pp. 27-31), mas tem o inconveniente de, referindo-se uma cidade estrangeira, ser uma composição com demasiados lugares-comuns do ultra-romantismo ("É noite: o astro saudoso / Rompe a custo um plúmbeo Céu, / Tolda-lhe o rosto formoso / Alvacento, húmido véu", vv. 1-4).

[86] Nobre, *Correspondência*, p. 46.

[87] Nobre, *Despedidas*, p. 108, vv. 17-20.

[88] Monteiro, "Camões e o Romantismo", p. 182.

[89] Morão, *Retratos com Sombra*, pp. 140-144. É evidente a alusão a Antero em "Fala ao Coração" (*Só*, p. 110), quando, dirigindo-se ao coração, suplica: "Não batas mais! vamos morrer… / Bati à porta da Ventura / Ninguém ma abriu, bati em vão" (vv. 10-12). É notável o uso, em versos sucessivos, do verbo "bater".

um sujeito que se diz "farto de civilização" (v. 6), a exclamação "Basta de livros, basta de livreiros! (v. 5) expande-se na segunda estrofe pela ansiedade de voltar a ser "simples como eu era dantes" (v. 10); por isso, exorta: "Sol de Junho, queima as minhas estantes, / Poupa-me a Bíblia, Antero… e pouco mais!" (vv. 11-12). Em comum, as sagradas escrituras e a poesia de Antero, assim elevado à categoria de apóstolo ou evangelista, servem para rezar (ideia já expressa na correspondência[91]). Também é a melancolia e o *spleen* que, em "Ao Canto do Lume"[92], lhe faz desejar "ir à Ilha orar sobre a cova do Antero" (v. 39). Assim, o livro de poesia pode ser objectivado como missal[93] ("missal de poetas" no mesmo "Inglesinha" e soneto 1 de *Só*: "com a mão firme e serena, / Compus este Missal dum Torturado: / Talvez choreis, talvez vos faça pena… / Chorai! que imenso tenho eu já chorado", vv. 5-8). Neste caso, sendo um "livro encantado", o sujeito não o "compõe" (como trabalho artesanal), mas "cisma"[94].

Como se vê a partir destes exemplos, a poesia enquanto religião vai além de uma tradicional projecção divina na terra, por intermédio do Poeta, porta-voz dos deuses. Em António Nobre, a poesia-religião tem culto e é ritualizada: o poeta é um asceta em "Inglesinha"[95] e em "Victor Hugo"[96], que, por seu turno, sendo evocado como o "Avô de todos os poetas" (vv. 2, 8), delineia a genealogia da poesia contemporânea[97].

## 4. O trabalho poético

A biografia do sujeito poético traçada em "Quando eu fiz versos pela vez primeira"[98] recorda este momento de tirocínio[99] como uma necessidade motiva-

---

[90] Poema de 1897 (Nobre, *Despedidas*, pp. 49-50).

[91] Nobre, *Correspondência*, pp. 167 e 168.

[92] Composto em Paris entre 1890 e 1891 (*Só*, pp. 91-93).

[93] Um dos títulos pensados para o *Só* (Nobre, *Correspondência*, p. 152).

[94] "As Algas" (Nobre, *Primeiros Versos*, p. 26, vv. 4, 12). "Meu pobre amigo! Sempre silencioso!" (St. Johann-am-Platz, Outubro, 1899; Nobre, *Despedidas*, p. 37) é um poema que descreve um sujeito desencantado que as circunstâncias obrigaram a mudar, da crença para o cepticismo: "Assim eu fui. Cismava, lia, lia… / Mudei no entanto de Filosofia. / Não creio em nada! e fui tão religioso!" (vv. 2-4).

[95] Composição de 1886 (Nobre, *Primeiros Versos*, pp. 21-24, secção XIX).

[96] Nobre, *Primeiros Versos*, p. 67, v. 11.

[97] A força (artística) de Hugo é metaforizada num leão (v. 3), sugerindo-se, ao mesmo tempo, uma alma nobre, pois "teve olhos de arminho" (v. 3), mamífero que o simboliza.

[98] Nobre, *Primeiros Versos*, pp. 60-62. Cf. "maldigo a hora em que fiz versos, / Pela primeira vez…" (vv. 50-51).

[99] "Imaginados e principiados em Leça, no caminho que vai da Capela do Ruas à Boa Nova (riacho, canaviais), em 1884. Concluídos, Porto, 1886" (Nobre, *Primeiros Versos*, p. 162). Aludindo ainda à poesia da juventude, em "António" (*Só*, pp. 13-21), recorda outro ambiente e contexto: "Meus versos primeiros estão no adro, ainda, / […] / Canta-

da pela visão funérea de uma criança "deitada num caixão estreito" (v. 5), como a Ofélia de Hamlet (cf. vv. 41-48). O ponto de onde a observava – dos "altos montes" (v. 21), correspondendo ao isolamento de um sujeito romântico "Por entre os pinheirais" (v. 22) – é propício à reflexão de que resulta a poesia: "Ali ficava extático, cismando" (v. 25). Retomando a expressão com que se exprime a escrita poética ("fazer versos", que evoca a etimologia de *poeta*), este poema lembra as condições necessárias para o poeta trabalhar, muitas vezes associadas à solidão e silêncio – ambiente amplificado no soneto[100] "O Poeta, está[101] (deu meia-noite, agora), / Na sua Torre, só, lendo e fumando…" (vv. 1-2).

Espaço favorável à meditação (sobre a morte, como se alegoriza neste poema), a torre[102] é símbolo da elevação do poeta e da sua distância em relação à terra e da tranquilidade necessária para escrever. Com efeito, em "António"[103], a agitação exterior provocada por estudantes ("Passam na rua os estudantes / A vadrulhar[104]…", vv. 57-58) perturba o sujeito-poeta, por isso ele suplica[105]: "Deixai o Poeta trabalhar" (v. 65); e repete adiante: "Bairro Latino! dorme um pouco, / Faze, meu Deus, por sossegar!"[106] (vv. 148-149); por fim, "Cala-te, Georges, estás já rouco! / Deixa-me em paz! Cala-te, louco. / Ó boulevard!" (vv. 154-156). E, ainda, na "Carta a Manoel"[107], antes de dar notícias ao destinatário, o sujeito (identificando-se como Anto no v. 2) exorta-o: "dize aos choupos do Mondego que se calem" (v. 6), "pede ao Vento que não uive e gema tanto" (v. 7). Noutro texto, quem revela a capacidade de apaziguar a natureza é o poeta, mas antes de chegar a esse momento, importa notar que o trabalho do poeta se faz durante a noite[108]. De novo em "António", à meia-

vam Aquela que é a rosa mais linda / Que tem Portugal!" (vv. 170-173). Mas, de acordo com testemunho de "Sepulcrozito" (Porto, 1884: *Primeiros Versos*, pp. 52-53), as primícias poéticas foram enterradas. A essas tentativas, o sujeito chama "primeiros, remendados versos" (v. 6).

100 Texto de 1889 (Nobre, *Correspondência*, p. 151).

101 A vírgula respeita a edição citada. A mudança da 3.ª para a 1.ª pessoa do singular faz-se a partir do v. 7, identificando-se o poeta com o eu.

102 Depois da morte ("Quando eu Morrer", de 1886), o sujeito ambiciona que a sua alma seja levada para a "Torre de Marfim" (Nobre, *Primeiros Versos*, p. 25, v. 16) por "uma pomba, um Anjo ebúrneo e triste" (v. 13). Segundo diz em "A Cisma" (Leça, 1886), a Torre é "Ideal do céu" (id., pp. 48-50, v. 10), que deve ser notificada de "Que um poeta morre" (v. 11).

103 *Só*, pp. 13-21.

104 Galicismo (de *vadrouiller*) que significa "vaguear".

105 O mesmo acontecia em Coimbra (cf. "As Ondas do Mar": Nobre, *Primeiros Versos*, pp. 75-76, vv. 9-10: "Aqui, só oiço entre destroços / Cantigas de estudantes pela rua").

106 Em "Ao Canto do Lume" (*Só*, pp. 91-93), roga: "Calai essas canções imundas, / Cervejarias do Quartier!" (vv. 46-47).

107 Coimbra, 1888-1889-1890 (*Só*, pp. 51-57).

108 Recorde-se, por exemplo, a "Carta a Manoel" (*Só*, pp. 51-57): "E, pela noite em claro, eu fico-me a cismar, / Triste, ao clarão da lamparina que desmaia" (vv. 28-29).

-noite, ouve-se, "trágico, o sino" do Panteón (vv. 122-123), e sente-se o Vítor "A compor um alexandrino, / Pelos seus dedos a contar!" (vv. 129-130).

Em "Ca (ro) Da (ta) Ver (mibus)"[109] – "Memória a J. de Oliveira Macedo, Eduardo Coimbra, António Fogaça"[110], poetas coetâneos de Nobre, escrita em Leça, 1885 –, a indicação da hora é sugerida por uma acumulação de elementos astrofísicos ("Às horas do crepúsculo", v. 1; "Lua", v. 2; "luar do céu", v. 10; "o céu sem fim, a abóbada estrelada", v. 11) e religiosos ("Às horas das *Trindades*", v. 4; "milagres e sublimes Cousas", v. 5; "convento", v. 7). Interessa notar que "Nessa hora indecisa, angustiada, / Em que o Universo está, meio às escuras" (v. 13-14), "Eu pude ver, erguendo-se às alturas" (v. 16), "uma estrela a mais no azul do céu: / É que um poeta, que era justo e santo, // Às horas do crepúsculo… morreu!" (vv. 20-22).

Recuperando tópicos da religião da Poesia, o sujeito define poeta como aquele que tem "O simples coração de Julieta / Dentro da alma virgem de Romeu!" (vv. 23-24), sucedendo-se metáforas a explicitar a definição: "Uma criação de Deus, mas incompleta: / Águia que tinha um coração de pomba" (vv. 25-26). A descendência divina encontra complemento na sugestão da altura enquanto espaço por onde águia e a pomba voam. Mas as duas aves têm características e simbologias muito diferentes, de que o poeta é a síntese. De facto, simbolizando a majestade, a agudeza visual e inteligência, a águia, que a crítica literária romântica[111] utilizou como imagem do génio, seus "voos" nas alturas infinitas da imaginação, é, segundo informa Aristóteles (*HA* 619b), "a única ave a quem os homens aplicam o qualificativo de divina"[112].

À poesia são dados poderes sobrenaturais e paranormais que exigem uma reconfiguração da natureza, assim interpelada pelo sujeito por ocasião da morte de um poeta (vv. 46-51):

> Vós, pombas de marfim, aves de linho,
> Que ides tão alto, divagando errantes,
> Quase mortas, perdidas no caminho:
>
> Do Vento sobre as velas almirantes
> Prendei a asa e, assim, acompanhai
> O cantador que vos cantava dantes!

---

[109] *Só*, pp. 148-151.

[110] E. Coimbra morre em 1884, com 18 anos. Sobre António Fogaça, recorde-se o testemunho de Nobre, em carta de Outubro de 1888: "tem talento e alma" (*Correspondência*, p. 61).

[111] Por exemplo, comparando Victor Hugo a uma águia: Eça de Queirós (*Notas Contemporâneas*, p. 84), falando em 1885 da influência do autor francês na literatura portuguesa, lembra que a "geração mais moça […] alude sempre a Hugo misteriosamente, chamando-lhe o 'titã', a 'águia', o 'vulcão'". O romancista poderia estar a referir "A Victor Hugo", de António Xavier Rodrigues Cordeiro (*Esparsas*, p. 75), publicado nesse mesmo ano.

[112] Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva (v. bibliografia).

Estes versos, plenos de metáforas e de simbologia, mereceriam cuidada análise, mas sublinhe-se apenas o uso de "cantador" em vez de "cantor", que, além da sugestão da linguagem popular, admite uma subtil proposta eufónica *canta-dor* ("que canta a dor")[113].

A conjuntura astral pode dinamizar o potencial criativo do escritor, como reconhece em "Da Influência da Lua"[114], a partir da descrição gradual e acumulativa de diversos fenómenos naturais por influência que aquele satélite tem na terra. Sobressai um princípio gerador, incluindo a criação artística: "Tardes de sonho em que a poesia escorre / E os bardos, a cismar, molham a pena!" (vv. 3--4). O verbo "cismar" associa-se, de novo, à composição de versos[115]. Segundo o dicionário, o vocábulo significa "pensar insistentemente (em)" e "ficar absorto em pensamento"[116], mas em António Nobre o verbo exprime a composição de versos, desde que eles lhe surgem no espírito até à elaboração do poema. Aplicado ao fazer poético, o verbo entra na sua linguagem epistolar: depois de se mudar para a Torre de Anto ("à sombra de Maria Teles"[117]), escreve: "versos ainda não cismei; mas cismá-los-ei"[118]. Menos de uma semana depois cumpre a promessa: "Agora (já deu meia-noite) vou cismar alguns versos"[119].

Quanto a "molhar a pena"[120], trata-se de uma imagem alegórica que trans-

---

113 Com cantar se liga a metáfora que concretiza a poesia a partir do campo semântico da música, com especial atenção dada à lira (que durante o Romantismo foi o instrumento associado à poesia clássica; cf. Garrett, *Viagens na Minha Terra*, p. 116), que define a própria poesia. A metáfora expande-se em imagem quando o objecto de canto se confunde com o cabelo da destinatária de um poema como "Intermezzo Ocidental" (datado de 20 de Maio de 1882, é o primeiro poema escrito por António Nobre: *Primeiros Versos*, pp. 5-6): "Ficou-me a lira presa em teus cabelos, / E, sem ter de estudar, / Eu conjuguei, ó flor dos meus anelos! O doce verbo amar!…" (vv. 21-24).

114 Escrito no Porto em 1886 (*Só*, pp. 75-76).

115 "Cismo já farto de velar minha alma doente" (v. 33 de "Febre Vermelha", *Só*, pp. 84--85); "cismar" surge nos vv. 129, 181, 186, 318 de "A Ares numa Aldeia" (secção I de "Males de Anto", *Só*, pp. 159-169); "meu trágico fado" (v. 165 de "A Ares numa Aldeia"); "cismar no meu destino" (v. 176 de "A Ares numa Aldeia"). Além das citações anteriores, encontram-se exemplos da ocorrência de "cismar" em "Dispersos": "Cismo se tu és, querida, / A vida do meu amor, / Ou o amor da minha vida" (Nobre, *Primeiros Versos*, pp. 95-97, vv. 5-8); e em "Quintilhas" [Porto, 1883] (Nobre, id., pp. 108-110): estrofe V: "Eu cismo, então, que a luz que te ilumina a fronte / Poderia queimar o fero Mastodonte" (vv. 3-4); estrofe VI: "Eu cismo que tu és pétala caída / Da resplandecente flor que cobre a fria terra" (vv. 1-2)

116 Sublinhe-se que *cisma*, com o sentido de "divisão de opinião", é uma palavra com origem no grego bíblico e proveniente do latim eclesiástico *schisma*, pelo que não tem na literatura clássica utilização semelhante à de António Nobre.

117 Nobre, *Correspondência*, p. 104.

118 Carta a Alberto de Oliveira, 4 de Outubro de 1890 (Nobre, *Correspondência*, p. 105).

119 Carta a Alberto de Oliveira, 9 de Outubro de 1890 (Nobre, *Correspondência*, p. 108).

120 No primeiro soneto do *Só* (p. 117), o vocábulo "pena" é usado duas vezes (vv. 1, 7) com sentidos diversos, o primeiro dos quais significando o instrumento usado para escrever, mas o tinteiro que a alimenta é afinal a "chaga aberta desse corpo amado" (v. 2).

põe para a tinta o tema da poesia, dando substância à imaginação ou à inspiração enquanto instrumento da escrita, como se lê em "A Vida"[121]. O sujeito faz contínuas invocações a "grandes olhos outonais" da pessoa amada, referindo-se a eles como "Olhos de génio, aonde o Bardo molha a pena!" (v. 14). Suplica, de seguida, que, com aqueles olhos, ela olhe o mundo à sua volta, particularizado em diversas realidades sociais e políticas, com acentuado efeito negativo (sobressaem doenças e miséria); no entanto, há três versos que continuam o campo semântico do que acabei de citar: "Olha um artista a ler, soluçando, uma crítica… / Olha esse que não tem talento e o julga ter / E aquele outro que o tem… mas não sabe escrever!" (vv. 78-80). O soneto 18 do *Só*[122] tem como *incipit* "E a Vida foi, e é assim, e não melhora". Depois de dizer "Tudo é ilusão. / Quantos não cismam nisso mesmo a esta hora / Com uma taça, ou um punhal na mão!", a segunda estrofe, introduzida por uma conjunção adversativa, parece propor uma alternativa a este desânimo: "Mas a Arte, o Lar, um filho, António? Embora! / Quimeras, sonhos, bolas de sabão" (vv. 5-6).

Na penúltima estrofe de "Da Influência da Lua", que estava a citar, o sujeito, atento apenas a acontecimentos externos, fala de si (vv. 25-28):

> Ai os meus nervos[123], quando a Lua é cheia!
> Da Arte novas concepções descubro,
> Todo me aflijo, fazem lá ideia!
> Ai a ascensão da Lua, pelo Outubro![124]

Uma sugestão muito semelhante encontra-se expressa em "Febre Vermelha"[125].

## 5. A Doença da Poesia

Muitas das ideias que foram sendo ordenadas nas últimas páginas encontram em "Males de Anto"[126] expressão de contornos admiráveis: na primeira secção ("A Ares numa Aldeia"), o sujeito, em busca de remédio para "Moléstias de Alma para as quais não há remédio" (v. 4), descreve o acolhimento em ambiente quase bucólico[127]. Se o sujeito nasce poeta, não conseguir escrever é

---

121 Paris, 1891 (*Só*, pp. 101-103).

122 Paris, 1891 (p. 134).

123 Na carta a Alberto de Oliveira de 30 de Junho de 1890, referindo-se a "Males de Anto", escreve: "Os 130 alexandrinos da poesia, que, ontem concluí, levaram-me dos nervos o suco" (Nobre, *Correspondência*, pp. 96, 507).

124 Cf. Guimarães ("António Nobre", pp. 95-96).

125 Poesia escrita em Leça no ano de 1886 (*Só*, pp. 84-85, v. 11, citado *supra*).

126 Nobre, *Só*, pp. 159-169.

127 Na verdade, a paisagem rural apazigua o coração do jovem poeta: cf. e. g., "Dezasseis Anos", Porto, 16 de Agosto de 1883 (*Primeiros Versos*, pp. 13-14, vv. 10-12).

um sintoma de doença, prefigurando-se o poeta com bloqueio de inspiração[128] (vv. 5-9):

> Nada compunha! Nada, nada. Que tormento!
> Dir-se-ia acaso que perdera o meu talento:
> No entanto, às vezes, os meus nervos gastos, velhos,
> Convulsionavam-nos relâmpagos vermelhos,
> Que eram, bem o sentia, instantes de Camões!

A metáfora, com valor de metonímia, no último verso citado denuncia o processo criativo por que passou o poema, visto encontrar-se num caderno de António Nobre: "Nasci poeta. Tive génio e […] / Juro que já senti segundos de Camões"[129].

O poema descreve, assim, a condição melancólica da alma de um sujeito em sofrimento[130] e a forma como era tratado por "Aldeões" (v. 22), enquanto ia melhorando (vv. 24-25), sem faltar o envelhecimento precoce do romantismo nem a observação do Narciso[131] que se reconhece reflectivo: "Ora uma vez / […] / Quando para beber me debrucei na pia, / No fundo de água, vi uma fotografia… / […] Um velho! […] / […] Esse velhinho era eu!" (vv. 202--208)[132]. À vinda do médico, a receita prescrita impõe: "nada de versos" (v. 233), transformando a actividade poética na causa do problema – "o que eu tenho é, apenas, uma / Tísica de Alma" (vv. 236-237). Também Carlota pedirá: "durma, não cisme" (v. 263), e a poesia surge na enumeração de vícios e perigos para a saúde: "Nunca foi assim: foi depois que se meteu / A fumar, a beber e lá com as po'sias" (vv. 308-309). O sujeito de enunciação lamenta a falta de compreensão da sua excepcionalidade, tal como lhes falta o discernimento para apreciar Shakespeare (v. 346). Embora procure a sua presença e com eles se entusiasme, o sujeito diz-se incompreendido pelas populações, mas é a elas que lê Shakespeare, são elas que testemunham que o eu "bota versos, diz coisas tão más!" (v. 347).

---

128 Ou a "condição ameaçada do Poeta", como diz Morão, *O* Só *de António Nobre*, p. 64. Na carta de 1 de Agosto de 1890 a Alberto de Oliveira, Nobre (*Correspondência*, p. 99) descreve a sensação de "bloqueio criativo": "sempre que me assento aqui para escrever versos, escrevo sempre, eu já assim era. Longas semanas sem nada parir e, ao cabo, uma semana de ninharias. Os artistas são como as mulheres: têm como elas o *drapeau--anglais* e que lhes faz delíquios".

129 *Apud* Pereira, "António Nobre e o Mito Lusitanista", p. 175.

130 O poema merece uma análise circunstanciada que o tema deste ensaio não permite fazer (Morão, *O* Só *de António Nobre*, pp. 63-75).

131 Cf. ainda Morão, *O* Só *de António Nobre*, pp. 68-69, 71.

132 "A 'fotografia' que imobiliza o rosto dá a medida da alucinação do tempo, retomando o envelhecimento precoce que surge em outros poemas; a vertigem da morte, antevista na face monstruosa que a água devolve a Anto, é a expressão suprema do terror de um olhar que o defronta consigo mesmo e o aponta como um rosto impossível, recusado, desfigurado" (Morão, *O* Só *de António Nobre*, p. 71).

## 6. Conclusão

Na correspondência publicada por Guilherme de Castilho há que ler ainda a carta a Alberto de Oliveira datada de 10 de Dezembro de 1891. Esta exprime algumas ideias de António Nobre[133] sobre a poesia e o fenómeno poético:

> Crês bastante em mim como poeta, muito pouco como inteligência. E, depois, a circunstância de eu ler menos do que tu e não me importar demasiadamente com o que os escritores – vocês – vão pensado da Arte e da sua evolução, para somente penetrar em mim e de mim tirar o que tenho cá dentro, leva-te a considerar-me apenas como um talento nativo que só produz o que a Natureza lhe semeou e nada do que influências estranhas poderiam semear também.

Este lamento harmoniza-se com as condições que foram sendo descritas neste estudo: o poeta é um ser excepcional que nasce predestinado, mas precisa de definir leituras que o orientem correctamente no sentido da modernidade, da escrita simples e ímpar de uma alma também única, sem artifícios nem retórica ornamental. Por isso, a poesia e o pensamento poético de António Nobre, embora expressos de forma genérica e por meio de alegorias – baseadas em metáforas religiosas, de instrumentos de escrita o de música que semantizam a poesia –, concordam em assumir que o poeta é o ser que sintetiza as ideias de inspiração, harmonia, ritmo e novidade.

## Referências Bibliográficas

Aristóteles, *História dos Animais*, trad. Maria de Fátima Sousa e Silva, 2 tomos, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006-2008.

Aristóteles, *Poética*, trad. Ana Maria Valente, pref. Maria Helena da Rocha Pereira, 3.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

Buescu, Helena Carvalhão, "Dois Poetas da Evocação: Cesário Verde e António Nobre", *Colóquio/Letras*, 75, 1983, pp. 28-39.

Castilho, Guilherme de, *António Nobre*, 3.ª ed., Lisboa, Presença, 1988.

Cláudio, Mário, *Páginas Nobrianas*, pref. Maria Alzira Seixo, Porto, Caixotim, 2004.

Cordeiro, António Xavier Rodrigues, *Esparsas: Ensaios Líricos*, vol. II, Lisboa, A. M. Pereira, 1889.

Delille, Maria Manuela Gouveia, "A Figura da 'Femme Fragile' e o Mito de Ofélia na Lírica Juvenil e no *Só* de António Nobre", *Colóquio/Letras*, 127/128, 1993, pp. 117-134.

Ferreira, Vergílio, "Serás Poeta e Desgraçado", *Colóquio/Letras*, 127/128, 1993, pp. 17-26.

133 *Correspondência*, pp. 161-162.

Garcia, Mário, "António Nobre, Narciso e Ofélia (no Centenário do Seu Nascimento)", *Brotéria*, 8/9, 1967, pp. 240-254.

Garrett, Almeida, *Camões*, introd. Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018.

Garrett, Almeida, *Viagens na Minha Terra*, ed. e introd. Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

Garrett, Almeida, *Flores sem Fruto*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1845.

Gonçalves, Maria Madalena, apres. e notas, *Só de António Nobre*, Lisboa, Comunicação, 1987.

Guimarães, Fernando, "António Nobre: os Desvios da Linguagem", *Linguagem e Ideologia: uma Abordagem desde Almeida Garrett a Jorge de Sena*, 2.ª ed., Porto, Lello, 1996, pp. 89-97.

Hesíodo, *Teogonia. Trabalhos e Dias*, pref. Maria Helena da Rocha Pereira, introd., trad. e notas Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira, 2.ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.

Horácio, *Odes*, trad. Pedro Braga Falcão, Lisboa, Cotovia, 2008.

Lemos, João de, *Cancioneiro*, vol. III: *Impressões e Recordações*, Lisboa, Escritório do Editor, 1866.

Lopes, Óscar, "António Nobre e o Neogarretismo de Alberto de Oliveira", *Entre Fialho e Nemésio*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, pp. 67-84.

Monteiro, Ofélia Paiva, *A Formação de Almeida Garrett: Experiência e Criação*, vol. I, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.

Monteiro, Ofélia Paiva, "Camões e o Romantismo Português", in *Dicionário de Luís de Camões*, coord. Vítor Aguiar e Silva, Alfragide, Caminho, 2011, pp. 176-182.

Morão, Paula, *O* Só *de António Nobre: uma Leitura do Nome*, Lisboa, Caminho, 1991.

Morão, Paula, *Retratos com Sombra: António Nobre e os Seus Contemporâneos*, Porto, Caixotim, 2004.

Nemésio, Vitorino, "Do Livro mais triste". *Conhecimento de Poesia*, introd. José Martins Garcia. 3.ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, pp. 97--99.

Nemésio, Vitorino, "O *Só* de António Nobre". *Ondas Médias: Biografia e Literatura*, pref. Maria Idalina Resina Rodrigues, 2.ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, pp. 233-236.

Nobre, António, *Só*, Paris, Léon Vanier, 1892.

Nobre, António, *Correspondência*, org., introd. e notas Guilherme de Castilho, 2.ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

Nobre, António, *Primeiros Versos (1882-1889)*, Porto, Livr. Chardron, 1984.

Nobre, António, *Despedidas*, pref. José Pereira de Sampaio (Bruno), Porto, Livr. Chardron, 1985.

Nobre, António, *Só*, pref. Paula Morão, Porto, Caixotim, 2000.

Passos, Soares de, *Poesias*, 2.ª ed., Porto, Casa de Cruz Coutinho, 1858.

Pereira, José Carlos Seabra, "António Nobre e o Mito Lusitanista", *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. VII: *Do Fim-de-Século ao Modernismo*, Lisboa, Verbo, 1995, pp. 173-216.

Pereira, Maria Helena da Rocha, *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, 2.ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012, pp. 109--131.

Queirós, Eça de, *Os Maias: Episódios da Vida Romântica*, ed. Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.
Queirós, Eça de, *Notas Contemporâneas*, ed. Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, 2000.

# "O CAMINHO PARA CASA": GESTOS DE RECURSO EM *TRADE MARK* E *FRENTES DE FOGO*, DE A. M. PIRES CABRAL

Rita Patrício*

## I.

No ensaio "O Secreto e o Real – Caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas", surgido inicialmente no terceiro número da revista *Românica* em 1994 e republicado no volume a que dá título em 2011, Paula Morão aponta para a indissociabilidade, na escrita autobiográfica, entre tempo e consciência, que se veria nos movimentos temporais desta, condenada a um agora precário sempre transitável para o passado ou para o futuro: "a consciência e o tempo vão a par no projecto autobiográfico, centrando o sujeito no presente por sucessivas incursões no passado, por retrospecção, e inferindo ou deduzindo sobre o futuro, por prospecção"[1]. Inscrita no presente, a consciência de si impele o sujeito ao transbordo desse limite, nesses olhares que buscam num tempo outro (pretérito ou futuro) referências para se ler no momento em que se escreve. Tomando as palavras de Paula Morão, a coincidência do ritmo de consciência e de tempo parte da impossibilidade de o sujeito se circunscrever a um agora, estando destinado a estas deslocações no tempo, nas quais se vai construindo.

Nessa construção de si, para além do oscilar entre tempos distintos, a ensaísta sublinha a inevitabilidade de um outro duplo movimento: "ao procurar-se no passado, ao antever-se no futuro, o *eu* entra na dialéctica entre os princípios de concentração e de dispersão, dividido entre uma força centrípeta e uma força centrífuga"[2]. Esta divisão dilacera o sujeito, que se encontra assim objecto de forças contrárias: o reconhecimento de si seria sempre precário, fugaz, pois o próprio fluxo de consciência que o viabiliza vem perturbá-lo a seguir. Também

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas

[1] P. Morão, "O Secreto e o Real – Caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas", *O Secreto e o Real*, p. 50.

[2] P. Morão, "O Secreto e o Real – Caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas", *O Secreto e o Real*, p. 51.

por isso acrescenta Paula Morão: "Nem sempre é fácil reencontrar o caminho para casa depois de um tal esforço de fragmentação, nem sempre é fácil voltar à interpretação global da vida que é propósito da autobiografia". A figuração do espanto ou mesmo do terror de muitos auto-retratos de pintores revelados decorrentes da análise implicada nessas operações retrospectiva e prospectiva – que Paula Morão ilustra com *Portrait de l'artiste, dit Le désespéré*, de Courbet – daria conta da violência desse processo de autoescopia.

Encontramos descrita, por A. M. Pires Cabral, essa irrupção súbita e efémera da consciência de si num momento autocontemplativo:

> Por vezes – uma em cada mil –, defronte de um espelho, olhando a minha imagem sem ser com algum intuito utilitário (pentear-me, barbear-me, etc.), mas apenas olhando por olhar, como que me desloco para fora de mim e posso assim observar-me a uma luz diferente da habitual e simples intuspecção. É uma sensação estranha, aquele interrogar-me sobre o que realmente sou (ou sobre o que é aquele fulano que me fita do lado de lá do espelho), sendo ao mesmo tempo o observador e a coisa observada. Isto nunca dura muito, porque cedo se torna penoso demais e entretanto algum interruptor automático funciona, desligando a incomodidade e trazendo-me de volta a este mundo. Mas percebo que estive num outro mundo ou pelo menos num patamar diferente, e, enquanto durou, foi um exercício implacável de busca de identidade – ou por isso o tomo. Exercício mal-sucedido, porque não avancei um só centímetro no conhecimento de mim; apenas tive, digamos, o privilégio, e por poucos segundos, de *sair de mim* e compreender que de facto *sou* qualquer coisa que não sei explicar, mas de que, quando *dentro de mim*, não me consigo sequer aperceber[3].

Nestas palavras, lemos esse espanto e essa estranheza de, saindo de si, se ver como um outro, desdobrando-se em observador e observado; e também a fugacidade desse movimento, no retorno rápido a si mesmo, pelo funcionamento desse "interruptor automático" da consciência; lemos ainda a imobilidade a que se sente preso nesse trânsito entre patamares perceptivos. Ainda que não permita avançar no autoconhecimento, "este implacável exercício de busca de identidade" vem sinalizar uma impossibilidade: a de explicar ou sequer vislumbrar essa "qualquer coisa" interior que se é.

Se aqui o desdobramento do sujeito é esse "exercício mal-sucedido", na poesia de A. M. Pires Cabral essa busca de si faz-se muitas vezes olhando para trás, rememorando pessoas e coisas do passado, ou imaginando o futuro, sobretudo no confronto com a morte. Estar ao espelho é, nesta poesia, ver revelada a fragmentariedade e a incompletude a que a consciência nos condena, tal como se descreve no poema "Insónia", de *Arado*:

> Estamos na insónia como diante de um espelho

[3] A. M. P. Cabral, "Identidade em dois contos de Miguel Torga", *Por esta terra adentro*, p. 267.

estilhaçado que fragmenta cada dúvida
em mil – que, nem por serem tantas,
são a dúvida, mas apenas
esquírolas dela, simples peças soltas
dum puzzle não resolúvel
porque faltam outras peças.[4]

Ou no poema "Restam as hortas", de *Gaveta do Fundo*:

Só já escombros.
Só já um espelho que se estilhaçou
e que, quando tento recompô-lo,
me faz rasgões na alma.[5]

No ensaio de Paula Morão, sublinha-se a importância da retrospecção e da prospecção na escrita autobiográfica e o sujeito autobiográfico, radicado no momento presente e tentando apreendê-lo, só cindido entre passado e futuro se consegue olhar; a auto-escopia, pressuposta em todo o projecto autobiográfico, implica esse movimento entre tempos e o sujeito só pode dizer-se nesses transportes. Se o estilhaçamento de si o dispersou pelas coisas e por outros tempos, o desejo de reencontrar o "caminho para casa" obriga-o a um trabalho de recomposição na busca de uma desejada síntese final.

Gostaria de partir destas sugestões críticas para ler na poesia de A. M. Pires Cabral essa cisão do sujeito entre os tempos em que se projecta e esse desejo de regressar a casa, muito em especial nos seus dois últimos livros de poemas, *Trade Mark*, de 2018, e *Frentes de Fogo*, de 2019.

## II.

Em *Algures a Nordeste*, livro de estreia de A. M. Pires Cabral, Joaquim Manuel Magalhães reconheceu na voz que emergia um modo próprio de representar poeticamente um projecto de escrita intimista, numa poesia que se servia

> da sua própria experiência e da explicitação das suas relações com o mundo para nos contar, através das raízes que são as suas o solo comum de todos nós. As cenas da vida familiar, a revisitação emocional dos lugares e das pessoas amadas restauram a confiança perdida numa sinceridade de que a poesia também vive[6].

[4] A. M. P. Cabral, "Insónia", *Arado*, p. 72.

[5] A. M. P. Cabral, "Restam as hortas", *Gaveta do Fundo*, p. 85.

[6] J. M. Magalhães, "Sobre a poesia de A. M. Pires Cabral", *Artes Marginais*, pp. 161-162.

No ensaio, o crítico assinala nos volumes que se lhe seguiram (*Trirreme*, de 1976, e *Solo Arável*, de 1978) um afastamento relativamente a esta pulsão autobiográfica em favor de um maior investimento no estranhamento da linguagem, o que não significa, contudo, a recusa por completo desse pendor inicial. Em livros posteriores, o poeta viria a retomar com insistência essa revisitação emocionada de cenas familiares, muitas vezes em tom elegíaco: a angústia da perda desse primeiro mundo havia ficado muito evidente em poemas como "Elegia do reencontro", de *Cobra-d'água*:

> Mas diz-me que sim, que voltarei a tê-los,
> capazes de fogo, sob os dedos dóceis,
> não apenas em memória, cujas asas friáveis
> a simples chama da vela pode invalidar,
> mas em presença, nos seus corpos e naquilo
> que parecia ser uma alma, mas também
> às vezes parecia não o ser.[7]

A. M. Pires Cabral, a meio do seu caminho de poeta (a citação é retirada de uma entrevista contemporânea da publicação de *Cobra-d'água*), distinguia na sua obra três títulos fundamentais:

> *Algures a Nordeste*, pelo élan seminal: ali estão já, em embrião, todas as linhas poéticas que explorei posteriormente. Além disso é o primeiro livro – e o primeiro livro é como o primeiro amor… Depois citaria *Como se Bosch tivesse enlouquecido*, pelo empurrão decisivo que me deu para entrar na temática da morte e das agonias existenciais. Finalmente *Que comboio é este*, pela sua concisão e coesão[8].

*Trade Mark*, publicado em 2018, insere-se num percurso poético que o próprio autor apresenta como marcado, desde o início, pela sua experiência vivencial, dominado depois pela consciência da morte e pelo tom elegíaco, e em que o rigor e a construção unificadora passaram a ser lições. O volume constitui-se como um catálogo de vinte e uma coisas do passado, recuperadas pela rememoração poética[9]. O índice do volume apresenta-as alfabeticamente

---

[7] A. M. P. Cabral, "Elegia do reencontro", *Cobra-d'água*, p. 11.

[8] Entrevista a A. M. Pires Cabral disponível em: https: / / www.alagamares.com / entrevista-com-a-m-pires-cabral /.

[9] Recorde-se que o primeiro livro de poesia de A. M. Pires Cabral subintitulava-se "Catálogo de feios, simples e humildes". Nesse uso de "catálogo", Joaquim Manuel Magalhães via a ilustração "dos sucessivos quadros de real com que se faz a cobertura humana de uma série de situações e objectos ligados à vivência comum do Nordeste", acrescentando que "Esse 'catálogo' de resistências alastra a vários planos que vão da família aos costumes, dos animais aos povos, dos monumentos às vegetações" (J. M. Magalhães, "Sobre a poesia de A. M. Pires Cabral", pp. 160-161). Os poemas apareceriam já aí como constituintes de uma lista. Este princípio compositivo retorna em *Trade Mark*.

(não pelos títulos dos poemas, que por vezes fazem referência ao nome comum, mas pelas marcas referidas), numa disposição que sugere o livro como um arquivo organizado e o poeta como o garante dessa ordem[10].

A epígrafe de Camilo Castelo Branco – "Relembra tudo o que é da infância quando a vida nos vai no cabo" – inscreve o sujeito num período biográfico muito preciso e coloca os poemas que se seguem sob a tutela desse assalto da memória na fase mais tardia da vida, em especial das memórias da infância, ligadas ao círculo familiar. A seguir a esta epígrafe, uma nota autoral começa por explicar o título do livro, remetendo para uma cena da sua infância, que aparece como fundadora do volume:

> Quando aos meus seis anos começava a soletrar, defrontava-me às vezes com palavras e expressões que me intrigavam. Uma delas foi *Trade Mark*, que me disseram ser inglês e corresponder ao português Marca Registada (que também não sabia então o que era ou para que servia)[11].

A aprendizagem da leitura, aqui descrita como um início compassado e meticuloso (o "soletrar") em que a linguagem se deixa decifrar a pequenos passos (o confronto é ainda com "palavras e expressões"), comportou mistérios. Um deles teria sido *trade mark*, cuja tradução seria ainda insuficiente para esclarecer o menino. Essa dupla opacidade semântica seria um motivo acrescido para o fascínio exercido por estas palavras, a materializar sonoramente a resistência da linguagem a uma apropriação dócil. Dando a seguir conta da génese dos textos que se seguem, o autor recentra-se no presente:

> Um dia destes veio-me à ideia submeter a tratos de poesia algumas das marcas com que me cruzei, na infância ou na adolescência ou ainda na idade adulta – coisas que usei ou vi usadas por outrem, e que, geralmente pelos bons motivos, me ficaram gravadas na memória[12].

Depois de explicado o título, justifica-se o móbil poético: recuperar pela poesia as marcas de coisas que ficaram inscritas no sujeito, registadas na sua memória[13]. Essa inscrição aparece fundada em razões que o sujeito reconhece como válidas e boas (anunciam-se memórias de um passado feliz) e tanto decorre do uso como da observação do uso de coisas (o sujeito também gravou

---

[10] O cuidado na organização dos volumes de poesia de A. M. Pires Cabral é evidente desde o primeiro livro, *Algures a Nordeste*, que contém, quase como fazendo parte da ficha técnica, o seguinte aviso: "Esta colectânea reúne poemas compostos entre 1962 e 1974. A ordem de apresentação não é, de forma alguma, cronológica"; no prefácio do último volume, *Simbioses*, que reúne poemas e fotografias, o autor explicita as razões que presidiram à disposição dos textos.

[11] A. M. P. Cabral, *Trade Mark*, p. 11.

[12] A. M. P. Cabral, *Trade Mark*, p. 11.

[13] "Dizem que a infância tem um ferro em brasa com que nos marca para o resto da vida…", A. M. Pires Cabral, "Memórias do barbeiro", *in Barbearias*, p. 6.

em si aquilo com que outros se cruzaram). O título recobre-se assim de um novo sentido, pois o registo que verdadeiramente importa é o íntimo. Ser esse registo descrito como "gravação" dá conta, por um lado, da sua permanência (suporte que fixa uma imagem), e por outro, da possibilidade da sua repetição (suporte que permite reproduzir uma sequência temporal). Nesse sentido, a memória é um arquivo ao mesmo tempo de coisas e das circunstâncias em que estas coisas se deram a conhecer: por isso, os títulos dos poemas são nominais, dizem a marca, a coisa lembrada, mas os poemas não são ecfrásticos, desenvolvendo-se antes como a narrativa de pequenos episódios domésticos, que sustentam o seu registo.

Se a epígrafe de Camilo sugere um assalto generalizado das coisas da infância a que o assaltado parece não poder escapar, esta descrição aponta para um sujeito que elege (e, portanto, controla) as suas memórias: note-se que do volume constam só "algumas das marcas com que me cruzei". A eleição das marcas parece repetir o fascínio do menino soletrante, pois quase todas são estrangeiras, com grafias a desafiar a normalidade ortográfica portuguesa, a repetir essa estranheza inicial. Aliás, o relato da ideia da submissão a "tratos de poesia" incidiu sobre as "marcas", ou seja, sobre o nome pelo qual a coisa era chamada e assim ficou na memória. O repto inicial parece assim ser o nome em si, a marca; mas o que resulta da leitura dos poemas é a marcação que as coisas deixaram nele e o nome – a marca – funciona como seu sinal diferido. As pessoas e as suas circunstâncias perdem-se inevitavelmente no tempo; ficam alguns nomes a apontar as suas passagens e as suas ausências.

A dedicatória, que encerra esta nota inicial, é um testemunho irónico e desalentado de um sujeito que, olhando para trás, encontra um vazio: "Dedico à minha própria infância, onde quer que ela esteja, estes poemas"[14]. A sua infância, essa parte de si agora num desconhecido paradeiro, para além de mote, torna-se a destinatária dos poemas. Este gesto mostra a cisão do sujeito do olhar retrospectivo: no desejo de retorno à infância e à adolescência a que esta dedicatória dá voz, descobre um lugar deserto e fica assim cindido entre um presente em que precariamente inscreve o olhar sobre as marcas da infância e um impossível regresso a esse passado (na sua revelação como perdido, em parte incerta). Os poemas, assim suspensos, dizem a não coincidência entre as marcas da infância e a própria infância (e a ênfase colocada na propriedade – "minha própria" – da infância é significativa): é possível resgatar algumas coisas do passado, algumas das suas marcas, mas não é possível reencontrar-se nesse resgate nem reencontrar a casa perdida.

Ainda que o volume se estruture como um catálogo, é possível, nessa seriação alfabética, descortinar uma reflexão progressiva sobre o próprio gesto poético a que os poemas dão corpo. O primeiro poema, "Anglia fascinante", começa por declarar que "alcunhar, já se sabe, / é uma forma capciosa / de aconchegar ao coração", sugerindo o poder afectivo e conservador da nomeação:

[14] A. M. P. Cabral, *Trade Mark*, p. 11.

Não são todos os carros que merecem o carinho
duma alcunha (porque alcunhar, já se sabe,
é uma forma capciosa
de aconchegar ao coração).
[…]
O meu primeiro carro também tinha a sua alcunha.
Melhor: duas. Melhor ainda: talvez três.
Era Anglia, dito o 'Fascinante'
e, desmentindo a pretensão do fascínio,
era também dito o 'Ora Bolas', ou ainda
o 'Ora Porra', em versão menos civil[15].

Se a nomeação é um sinal de ternura pelas coisas, registar marcas é também um gesto arguto que tenta guardar coisas na memória: partir desse registo é o princípio declarado destes poemas. O último, "Relógio Viergines", declara a inevitável morte da infância, assim como a sua presença assombrada no presente:

Há coisas que se diriam feitas
para matar a infância.
O primeiro cigarro, atrás do muro.
Um relógio no pulso.
[…]
Já perdi a conta aos relógios que tive,
mas uma coisa é certa:
nenhum deles como o velho Viergines
me turva tanto aquele
lamechas fio de água interior
sempre pronto a turvar-se.

Será a infância – que ele ajudou a matar –
Que se vinga nesta brava turvação?[16]

Se a dedicatória esfumava a infância até à impossibilidade da sua determinação, o dístico final interpela-a, já não como a própria, mas enquanto uma entidade genérica, sombra vingadora a agir no presente. A vingança estaria nesse sobressalto constante que mostra a insuficiência de tudo face à primeira exaltação perante o mundo. O poema apresenta "Duas maneiras de matar a infância": com o primeiro cigarro "julgávamos poder acelerar o tempo"; com o relógio "acreditávamos poder comandá-lo"[17]. A infância é assim definida como a possibilidade de uma vivência fusional com o tempo, sem expectativa

[15] A. M. P. Cabral, "Anglia Fascinante", *Trade Mark*, p. 13.

[16] A. M. P. Cabral, "Relógio Viergines", *Trade Mark*, p. 58.

[17] A. M. P. Cabral, "Relógio Viergines", *Trade Mark*, p. 57.

de se lhe sobrepor. As duas maneiras de a matar apresentam-se como gestos envoltos na crença ingénua num domínio sobre o tempo: perder a infância é ganhar a consciência de que não comandamos o tempo nem podemos medir o que nele acontece: mesmo às coisas – relógios, máquinas de escrever ou computadores – perdemos a conta[18].

Esse enfrentamento do passado a partir de um objecto muito concreto e familiar anunciava-se já no poema "O meu carro de lata", de *As têmporas da cinza*:

> Era um carro de lata. Era amarelo.
> Não era um carro para uma marca só:
> a maior parte das vezes era um Plymouth,
> mas também podia ser um Dodge
> ou mesmo um Caddillac.
> Dependia.
> […]
> Ainda deve existir mas já não anda.
> A poeira das décadas soterrou-o
> e vai-o corroendo,
> metodicamente e por esta ordem:
> primeiro o amarelo, depois a lata,
> depois a memória.
>
> Dentro, perpetuamente encarcerados,
> estendendo os braços aflitos para mim,
> os meus oito anos.[19]

O poema dá a ver a possibilidade de revisitar o passado na convocação de um elemento específico desse tempo, aqui designado pelo nome comum: neste poema, o carro recordado era um objecto que podia receber qualquer marca (no poema seguinte, "O Studebaker", o título é já de uma marca[20]). O desgaste que o tempo impõe é um lento processo a atingir a coisa e a memória dela, tudo condenado a desaparecer; o que se perpetua aqui é a imagem da infância presa nesse escombro.

Em *Trade Mark*, entre o primeiro e o último poema, encontramos a memória de coisas desaparecidas ou de que restam só presenças inanimadas. Mesmo quando os objectos permanecem, o que fica é só o eco de um passado perdido. Veja-se o poema sobre o rádio, ruína doméstica tornada decorativa:

---

[18] Veja-se o poema "Máquina de escrever Smith-Corona", *Trade Mark*, pp. 53-56.

[19] A. M. P. Cabral, "O meu carro de lata", *As Têmporas da Cinza*, pp. 26 e 27. Já em *Trirreme* se anunciava o poema como "Minha epopeia / privada / pequenina" (p. 28), ou seja, a possibilidade da escrita de si estava remetida ao ínfimo e ao particular. É também desse princípio que *Trade Mark* parte.

[20] A. M. P. Cabral, "O Studebaker", *As Têmporas da Cinza*, pp. 28 e 29.

Ainda o tenho. Na dolorosa partilha
das memórias da família que fomos,
calhou-me ficar com o rádio NorMende.

As suas válvulas já não me trazem a voz de Estocolmo
e a traça roeu a um canto a sua parte têxtil,
mas em compensação tornou-se
uma bonita peça para ter sobre uma mesa.

Mais bonita, porém, é a memória
dos momentos que me deu
– vigílias alvoroçadas
À espera que falasse um português
A Rádio Estocolmo, tão didáctica,
tão feita para pôr em marcha a minha
máquina de sonhar em construção[21].

É na memória que se dá a reverberação possível do mais íntimo sentido das coisas. A "máquina de sonhar" que começou a ser construída na infância torna-se agora numa "máquina de memória" e essa vem revelar o halo que a vivência no passado acrescentou aos objectos:

Acho que ainda se fabricam coisas Husqvarna:
motocicletas, corta-relvas, moto-serras,
ferramentas prestimosas, praticáveis.

Mas aposto que nenhuma dessas coisas boas
Tem mães a cantar nela nem sequer
Lembra pombas a ninguém[22].

Outras vezes, o que resiste ao tempo guarda-se como mero sinal do que desapareceu. É o que acontece no poema "Máquina de escrever Smith-Corona":

[…] conservo na gaveta,
como se fossem fotografias com o peso da história,
algumas folhas dactilografadas que não têm outro valor
senão o de terem passado um dia
pelo rolo manual da Smith-Corona[23].

Do passado podem ficar vestígios, restos guardados em gavetas. O volume anterior, *Gaveta do Fundo* (2013), anunciava a importância desse arquivo pessoal onde, como se diz no poema inicial com o mesmo título, se guardavam

[21] A. M. P. Cabral, "O rádio NordMende", *Trade Mark*, p. 36.

[22] A. M. P. Cabral, "A máquina de costura Husqvarna", *Trade Mark*, p. 32.

[23] A. M. P. Cabral, "Máquina de escrever Smith-Corona", *Trade Mark*, pp. 54-56.

"brasas e jóias de família / ou seja, reservas de calor / para os dias de frio que aí vêm". O poema descreve a sua destruição violenta e o consequente intensificar do fogo que consome o guardado:

> A gaveta do fundo:
> forçada a fechadura, saqueada,
> desmantelada em tábuas e ferragens.
>
> Dada a beber às altas labaredas
> que, bebendo, multiplicam a sede,
> em vez de a extinguir[24].

Aqui anunciava-se o desmantelamento da memória como o princípio dos poemas e vários remetem para esse arquivo em que se guardam ecos do passado. Esses podem ser cautelosamente revisitados, como, por exemplo, o tilintar de uma nora, "o som mais húmido do campo, / o mais quebradiço, mas também / o mais apto a fecundar", que não desapareceu, "limitou-se a migrar para dentro de mim":

> Guardei-o num baú de que só eu tenho a chave
> e donde às vezes o tiro para ouvir de novo
> os pingos de prata derretida
> caindo insistentes sobre a tarde esguia[25].

Outras vezes, o que se anuncia é, perante a desolação de presente, uma desistência, num gesto que pretende fechar, ou fazer esquecer, a possibilidade de qualquer olhar para trás ou de qualquer renovação, como em "Sunt lacrimae rerum":

> Diante disto, resta
> dizer adeus às armas da paz
> fechá-las na arca e deitar a chave fora,
> represar as águas que transbordam
> da extrema secura do solo[26].

Em *Gaveta do Fundo* a memória parece instituir-se como perturbadora, só pontualmente capaz de proporcionar momentos compensatórios e daí o momento inicial de recusa e sacrifício dessa "gaveta do fundo"; *Trade Mark* funda-se num movimento oposto, o que recompõe esse arquivo pessoal, catalogando, de modo irónico e comovido, as marcas do passado. Muitas vezes, na poesia de A. M. Pires Cabral, o olhar para trás vem revelar a dor da ausência – veja-se, por exemplo, o poema "Natais distantes", de *As Têmporas da Cinza*:

---

[24] A. M. P. Cabral, "A gaveta do fundo", *Gaveta do Fundo*, p. 7.

[25] A. M. P. Cabral, "Nora", *Gaveta do Fundo*, pp. 74-75.

[26] A. M. P. Cabral, "Sunt lacrimae rerum", *Gaveta do Fundo*, p. 86

De cada um desses Natais
que aboliam a noite,
instituíam a luz – o que ficou?

Pouca coisa: incertos
farrapos de memórias
que nada resgatam
e nada ressuscitam –
apenas doem[27].

Em *Trade Mark*, contudo, esses "farrapos de memórias" vêm agarrados a coisas muito concretas, particularizadas por um nome que as resgata da incerteza e o livro é assim uma celebração da memória possível: a que, no reconhecimento dos ecos do passado, inscreve o sujeito no presente como marcado por esse tempo perdido.

O título *Frentes de Fogo* é já anunciado em *Trade Mark*. No poema em que evoca as pastilhas *Rennie*, o sujeito é o combatente de um fogo que o ameaça em várias direcções:

eu combato os fogos que me rodeiam,
ameaçam e aos poucos me desgastam,
usando um tosco lança-chamas de algibeira,
a que uns chamam versos e a que outros
preferem simplesmente chamar palavras à toa.
Fogo contra fogo, e que ganhe o melhor[28].

A poesia como fogo agónico em que o sujeito se consome retoma uma metáfora insistente em A. M. Pires Cabral, *Leitmotiv* de *A Noite em que a Noite Ardeu*, por exemplo. Neste poema de *Trade Mark*, esse "[…] fogo vicioso, / obstinado, aberto em labaredas" aparece "menos disposto a extinguir-se, mais / disposto a fazer de mim carvão"[29], tal como no incêndio da *Gaveta do Fundo*. A pluralidade dos fogos vem anunciar a estrutura do volume de 2019, dividido em três partes: "Para que fui agora mexer nisso; "Ronda das árvores"; "Mister P".

*Frentes de Fogo* começa com o anúncio de um fim, declarado no primeiro verso do poema "Epígrafe": "Vai fechar-se a roda"[30]. Declarada essa iminência, o poema dá-se a ler como uma inscrição testamentária, cujo ensinamento final – o da utilidade da possibilidade de "remir da ganga uma só palavra / portadora de luz" – passa a tutelar todo o livro: "É uma safra exígua, mas ainda / há nesses grãos potencial / para virem a ser uma migalha de pão". Essa poética do resgate estava presente em poemas anteriores, como por exemplo,

[27] A. M. P. Cabral, "Natais distantes", *As têmporas da cinza*, p. 24.

[28] A. M. P. Cabral, "Pastilhas Rennie", *Trade Mark*, p. 40.

[29] A. M. P. Cabral, "Pastilhas Rennie", *Trade Mark*, p. 41.

[30] A. M. P. Cabral, "Epígrafe", *Frentes de Fogo*, p. 7.

nos poetas descritos "como ratos, / que vêm às migalhas do banquete"[31]. Em "Safra de safiras", de *Gaveta do Fundo*, descreve-se a aceitação da escassez como exemplo de sabedoria e como possibilidade de, no respigo do mínimo, colher algo de salvífico: "qualquer migalha que possa recolher / no bornal de mendigo é agora bem-vinda"[32]. O fim anunciado no texto inicial é retomado em "Posfácio", poema que integra a primeira parte do livro ("a eira está varrida / fechado o ciclo"[33]), e nessa subversão de lugar textual podemos ler a presença familiar da morte, cujo enfrentamento passou a ser, desde a sequência inicial de *Como se Bosch tivesse enlouquecido*, um tópico recorrente da poesia de A. M. Pires Cabral.

O "varrer a eira e garimpar" que fecha "o ciclo de trabalhos, desânimos e pragas" vem dizer esse movimento final de arrumação da memória, que distingue, por entre os resíduos irresgatáveis, alguns grãos "como pepitas de um ouro menor". Nessa medida, o volume abre com uma apologia desse trabalho de escolha entre o que se guarda e o que se rejeita, e o poeta é, num primeiro momento, um respigador. O recolhido e o guardado são ainda matérias primas, só transformadas se tornam "uma migalha de pão". Assim, nessas palavras solitárias será depois replicado o gesto de varrer e garimpar, tal como se explicita na "Advertência": "muito me esforcei, / senhores, por dar caça aos adjectivos / que tanto vos molestam"[34]. Nesse aviso irónico aos leitores, os textos, as "laudas que aí ficam", instituem-se como potencialmente guardáveis, a possível memória futura daquele que neles se projecta.

O texto que inicia a primeira parte do volume, a que dá título, mostra a inquietação que a memória, um "isso" que começa indeterminado no poema, provoca:

> Para que fui agora mexer nisso –
> nessas coisas que estavam sossegadas
> em caixas de arquivo morto,
> tirando partido do silêncio,
> e que – embora às vezes peçam
> que as deixe sair um pouco
> (porque escuridão e bafio sempre
> também cansam) –
> é na caixa que se sentem bem;
>
> essas coisas que estavam dobradas sobre si
> e se desorganizaram como um novelo

[31] A. M. P. Cabral, "Douro, S.A.", *Douro – Pizzicato e Chula*, p. 31.

[32] A. M. P. Cabral, "Safra de Safiras", *Gaveta do Fundo*, p. 60. O poema "Da inútil idade" é o espelho reverso dessa lição, na aprendizagem de que o tempo tudo leva e nada ensina (*Frentes de Fogo*, pp. 20-22).

[33] A. M. P. Cabral, "Posfácio", *Frentes de Fogo*, p. 42.

[34] A. M. P. Cabral, "Advertência", *Frentes de Fogo*, p. 9.

que por descuido nosso cai ao chão
e depois não temos maneira de recompor –

– para que diabo fui agora mexer nisso?[35]

No poema, mexer na memória vem abalar uma ordem só possível no silêncio e no esquecimento. As coisas do passado estavam quietas, fechadas em caixas, dobradas sobre si mesmas. Perturbar esta quietude parece ser responsabilidade quer das próprias coisas, que pedem para sair um pouco (instituindo-se o sujeito como o guardião frágil desse museu morto), quer do gesto incauto do poeta que vai mexer em gavetas que não pode depois voltar a arrumar. A impossível recomposição de si parte da precariedade da ordem prévia, afinal tentativa de melhor esquecer coisas ("Isso são coisas esquecidas, muitas vezes à força, / que no olvido devem permanecer"), pois uma vez revividas (mexidas) ficam sem lugar, dispersas e desorganizadas nesse chão do presente. Na segunda parte do poema enfrenta-se esse estilhaçamento e aponta-se um futuro onde "isso" se torna cada vez mais ruína do tempo,

a esfarelar-se sempre um pouco mais
a cada ano que passa
até não serem mais do que uma suspeita
de pó facilmente confundível
com os detritos que o caruncho deixa
ao roer madeira velha[36].

Os poemas dessa primeira parte, começando em cenas da infância, surgem como estilhaços sobreviventes a este "mexer nisso". Em alguns deles, o sujeito é o objecto do assalto das imagens pretéritas: "Pequenos fantasmas (à minha dimensão) / provocam-se / desassossegam-me as entranhas"[37]. O reencontro da casa mostra esse movimento do passado em direcção ao sujeito, mover cuja intensidade se apoia precisamente no aumento da distância: "A casa vem ao meu encontro. / Agora que está longe, vem ao meu encontro. / Nunca tinha vindo tanto ao meu encontro"[38]. Se, no ensaio de Paula Morão de que parti, se aponta como constitutivo do sujeito de um projecto autobiográfico o desejo de um regresso a casa, andamento a pressupor uma recomposição de si, o que lemos neste poema é antes um assalto desse tempo e dessa imagem: o sujeito, radicado num agora que não supera, é tomado por essa memória espectral (é o regresso da casa e não o regresso a casa).

O título da segunda parte, "A ronda das árvores", mantém a importância do

[35] A. M. P. Cabral, "Para que fui agora mexer nisso", *Frentes de Fogo*, p. 13.

[36] A. M. P. Cabral, "Para que fui agora mexer nisso", *Frentes de Fogo*, p. 14.

[37] A. M. P. Cabral, "Escaramuças", *Frentes de Fogo*, p. 24.

[38] A. M. P. Cabral, "A casa", *Frentes de Fogo*, p. 37.

movimento no exercício da memória e do sentido agónico desse confronto. O sujeito, por um lado, é o observador, a percorrer memórias de várias árvores ("Sim, eram castanheiros. Bons gigantes"[39]); mas é também o observado, pois as árvores são aqui, como foram noutros poemas do autor, um espelho:

> Sou como folhas de árvore – reparo.
> […]
> Assim múltiplo e trémulo.
> Apenas um pouco menos perecível,
> Julgo […][40]

Voltamos a encontrar o catálogo como princípio de arrumar lembranças, como se o circunscrever-se um tipo de memórias – a das árvores – viesse viabilizar a superação do estilhaçamento desarrumado que a parte anterior anunciou. Esta sequência de poemas – cujos primeiros títulos só indicam a árvore, para nos últimos quatro já terem uma explícita dimensão afectiva ou metafórica – aparece como um arquivo possível. A primeira árvore lembrada diz sobretudo a perda ("Onde estão os castanheiros / dessas impetuosas manhãs irrepetidas?"[41]), mas este conjunto de textos mostra a passagem do tempo também de outros modos e tanto lemos a celebração da beleza efémera ("Diospireiro", "Árvores de Outono") como o anúncio da morte que cada árvore pode ser ("Ciprestes", "Ronda das Árvores Mortas", por exemplo). As árvores são ainda um espelho possível: na fala aos salgueiros, o poeta reconhece a dádiva da "sofreguidão / de ser uma coisa como vós, / sincera, ignorante de si, verdejando à toa"[42]; e no vento nas carvalheiras é a si que se ouve:

> Também nos interstícios de mim
> – de mim, que em tempos me cheguei
> a julgar inteiriço e insubmersível! –
> soa um vento esdrúxulo, ganindo exasperado,
> perseguido de lobos – e que não prenuncia
> nada de bom.
>
> É o que chamo, com heróico desvelo
> e arreigado sentido de posse,
> o meu vento nas minhas carvalheiras.
> E no vento adormeço[43].

[39] A. M. P. Cabral, "Sim, eram castanheiros", *Frentes de Fogo,* p. 51.

[40] A. M. P. Cabral, "Sou como folhas de árvore", *As Têmporas da Cinza,* p. 37.

[41] A. M. P. Cabral, "Sim, eram castanheiros", *Frentes de Fogo,* p. 51.

[42] A. M. P. Cabral, "Salgueiros", *Frentes de Fogo,* p. 53

[43] A. M. P. Cabral, "O vento nas carvalheiras", *Frentes de Fogo,* p. 68.

A terceira frente de fogo com que o sujeito se debate é Mister P, comandante da ruína do corpo. Num poema dedicado ao seu dedo mínimo, em *Cobra-d'água*, a doença era já algo extrínseco, ameaçador e que não deve ser nomeado:

> Vejo-te tremer, dedo, com tanta convicção
> e sem me pedires licença,
> como se fosses autónomo de mim
> – acaso anunciando algum distúrbio
> grave que nem quero nomear[44].

Se relativamente às coisas do passado se exalta o nome como a forma possível da sua presentificação, neste olhar angustiado sobre o futuro, pelo contrário, evita-se o nome por inteiro. A terceira parte de *frentes de fogo* é uma sequência dramática que mostra, de modo irónico e magoado, o domínio crescente de Mister P, personagem cuja nomeação truncada a torna ao mesmo tempo familiar e enigmática. A mutilação do nome é um gesto de resistência a marcar a distância entre o sujeito e Mister P: ainda que o primeiro se saiba sob as ordens do segundo, não deixa de assinalar a estranheza da sua presença e a recusa do nome diz o desejo de rejeitar a realidade a que ele se refere.

Em *Arado*, o enfrentamento da morte preparava-se na vontade determinada de ir guardando algumas armas secretas, protectoras nesse momento final:

> saibam todos que para esse tempo
> tenho ainda alguns gestos de recurso
> (que não revelo), com que espero
> morrer mais comodamente[45].

Nesta derradeira frente de fogo, o poeta, consciente da sua inevitável submissão e derrota, usa contra esse inimigo íntimo as armas de que dispõe, "sobrevivendo entre súplicas / – estas e muitas outras de que não falo aqui, / que Mister P não gosta". O presente é um tempo de sobrevivência, fragmentado, intersticial, a esgotar-se no agora, enfrentado com ironia, desalento e coragem. Mas já não encontramos, nesta secção do livro, retrospecções, vislumbres do passado: "olhar para trás só complica as coisas. Aprende a viver com a vertigem, / pois que na vertigem morrerás"[46], explicou Mister P. "Relembra tudo o que é da infância quando a vida nos vai no cabo": este foi o mote para *Trade Mark*. Quando a vida parece terminar, as recordações ficam esquecidas. Este soldado raso às ordens de um sargento implacável obedeceu e não mais olhou para trás. O poema final da última frente de fogo intitula-se

---

[44] A. M. P. Cabral, "Ao meu dedo mínimo", *Cobra-d'água*, p. 50.

[45] A. M. P. Cabral, "Gestos de recurso", *Arado*, p. 71.

[46] A. M. P. Cabral, "[É assim, explica Mister P]", *Frentes de Fogo*, p. 78.

"Cabo", a dizer o fim (do livro, da vida) e a dar voz a este soldado menor, que lança uma derradeira pergunta, último gesto de recurso: "Só mais uma pergunta, Mister P: / morrer a prazo é menos morrer?"[47]. Assim se redescreve o presente, já nem sobrevivência entre súplicas, mas lenta antecipação do fim. A casa, tomada por Mister P ("Com todo o à-vontade, / como um parente inesperado que veio de longe, / alojou-se no quarto das visitas"[48]; "…E a sobranceria / com que Mister P vai ocupando / aposento após aposento"[49]), começa a ser já a morada da morte.

## Referências Bibliográficas

Cabral, A. M. Pires, *Algures a Nordeste*, Macedo de Cavaleiros, edição do autor, 1974.
Cabral, A. M. Pires, *Trirreme*, Coimbra, Centelha, 1978.
Cabral, A. M. Pires, *Como se Bosch tivesse enlouquecido*, Mirandela, João Azevedo Editor, 2003.
Cabral, A. M. Pires, *Que Comboio é Este*, Vila Real, Teatro de Vila Real, 2005.
Cabral, A. M. Pires, "Memórias do Barbeiro", *in* Duarte Carvalho (org.), *Barberarias – Exposição de fotografias e objectos*, Teatro de Vila Real, 2006, pp. 5-6.
Cabral, A. M. Pires, *As Têmporas da Cinza*, Lisboa, Cotovia, 2008.
Cabral, A. M. Pires, *Arado*, Lisboa, Cotovia, 2009.
Cabral, A. M. Pires, *Cobra-d'água*, Lisboa, Cotovia, 2011.
Cabral, A. M. Pires, *Gaveta do Fundo*, Lisboa, Tinta-da-China, 2013.
Cabral, A. M. Pires, *A Noite em que a Noite Ardeu.* Lisboa, Cotovia, 2015.
Cabral, A. M. Pires, *Trade Mark*, Lisboa, Cotovia, 2018.
Cabral, A. M. Pires, *Por esta Terra Adentro – Páginas Transmontanas*, Lisboa, Âncora Editora, 2018.
Cabral, A. M. Pires, *Frentes de Fogo*, Lisboa, Tinta-da-China, 2019.
Cabral, A. M. Pires, *Simbioses – Poemas e Fotografias em Diálogo*, Carviçais, Lema d'Origem, 2020.
Magalhães, Joaquim M., "Sobre a poesia de A. M. Pires Cabral", *Artes Marginais*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998, pp. 157-169 (1.ª edição *Os Dois Crepúsculos: Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981).
Morão, Paula, "O Secreto e o Real – Caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas", *O Secreto e o Real – Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2011, pp. 43-54 (1.ª edição *Românica*, n.º 3, 1994).

[47] A. M. P. Cabral, "Cabo", *Frentes de Fogo*, p. 90.

[48] A. M. P. Cabral, "[Sem se fazer anunciar]", *Frentes de Fogo*, p. 77.

[49] A. M. P. Cabral, "[E a sobranceria]", *Frentes de Fogo*, p. 82.

# ENSAIO E NARRATIVA: PENSAMENTO, AÇÃO E DISCURSO

Rosa Maria Goulart*

Em "El ensayo y la figuración narrativa del yo", publicado no volume *Poéticas do Ensaio*, José Maria Pozuelo Yvancos, começando por dilucidar o seu entendimento do conceito teórico-literário de autoficção, escreve que ele poderia precisar-se se se tivesse em conta que nem sempre o eu narrativo tem que ver com o eu biográfico. Argumenta que, mais do que uma projeção biográfica, há na narrativa do presente a influência de um *eu* pessoal nascido da tradição e das necessidades do ensaio[1].

O professor da Universidade de Múrcia desenvolve, neste seu ensaio sobre o ensaio, toda uma argumentação à volta do assunto, defendendo que é a partir do ensaio que podem entender-se melhor as transformações que tem sofrido o romance dos últimos quinze anos na Europa (o autor fazia estas afirmações em 2009). Esse pressuposto leva-o a percorrer sendas de aproximação entre ensaio e *eu* autobiográfico e bem assim entre ensaio e discurso narrativo não propriamente autobiográfico, mas de primeira pessoa gramatical, que geralmente também serve esse tipo de discurso. O seu propósito é então explorar o modo como um *eu* ensaístico, chamemos-lhe assim, se revela na autoficção, mas há que dizer que Pozuelo Yvancos escolhe dois autores e um *corpus* que bem lhe facultam a tarefa, Javier Marías e Enrique Villa-Matas, embora aponte na literatura recente outros casos igualmente significativos desse ponto de vista.

Esta tendência reflexiva que o romance de hoje nos apresenta, remete não só para a questão do ensaio ou da autoficção como junção de narração do *eu* e reflexão sobre si e sobre o mundo (e Montaigne surge sempre como o incon-

* Universidade dos Açores/CLP/CEHU

[1] Cf. José Maria Pozuelo Yvancos, "El ensayo y la figuración narrativa del yo", *in* Rosa Maria Goulart (coord.), *Poéticas do Ensaio*, Coimbra/Ponta Delgada, Centro de Literatura Portuguesa-Universidade de Coimbra/Universidade dos Açores, 2010, p. 11: "Es desde el ensayo, pues, desde donde pueden entenderse mejor algunas de las transformaciones que ha experimentado la novela de los últimos quince años en Europa. Por tanto me propongo desarrollar el concepto de *figuración del yo* explicando que el yo ensayístico es una de las líneas de fuerza predominantes en tal figuración del yo narrativo".

testável paradigma de tal procedimento), mas também para a questão mais ampla, e sempre discutida, das formas literárias e dos géneros discursivos que com a literatura dialogam.

Para além do processo analisado por Pozuelo Yvancos, que aborda o ensaio do ponto de vista da figuração de um *eu* por ele modulado, há uma outra vertente do género quando, não sendo deliberadamente ficcional, introduz dados narrativos, como desenvolvimento dos assuntos abordados, como modo de suscitar uma reflexão firmada em exemplificação eficaz ou como exposição das próprias experiências do sujeito da escrita, que, assim, reflete narrando-se, o que não significa o seguimento sem desvios do legado montaigniano.

Estamos, portanto, em face de duas opções divergentes. Nos autores analisados por Pozuelo Yvancos, exemplarmente selecionados, trata-se do que se pode designar "romance-ensaio", onde convivem narração de uma história ficcional e reflexão por ela suscitada ou nela incluída como excurso, assumindo esta última destaque quer pela matéria quer pelas estratégias enunciativas. Aí se instaura, no dizer daquele autor, um "eu narrativo", não exclusivamente ficcional nem propriamente autobiográfico, mas uma "figuração do eu" ensaístico.

A segunda modalidade, a ser aqui tratada, consiste na opção inversa: a partir de textos ensaísticos, sem qualquer pacto narrativo ou ficcional estabelecido como estratégia de leitura, modela-se a reflexão com apoio da narração, chamada a comparecer em momentos pertinentes do discurso reflexivo. É uma comparência de forma muito natural quando o *eu* ensaístico não se distancia – a não ser pela distância que sempre vai do vivido ao escrito ou da imagem de si, que já neste é uma construção – do sujeito que episodicamente se narra.

Ao contrário do que já se afirma, será excessivo considerar que todo o ensaio seja, por norma, narrativo, muito menos ficção, a não ser que ele seja entendido numa conceção demasiado lata que perde a sua funcionalidade, na medida em que se esbatem todas as diferenças entre ensaio e ficção narrativa, entre o discurso reflexivo que integra uma ação e o discurso crítico, retórico-argumentativo, que recebe com naturalidade elementos ficcionais, fruto da imaginação do eu que (se) pensa.

Colocar todo e qualquer ensaio sob o signo da narratividade pressupõe um outro conceito de narratividade, diverso daquele onde se manifestam os géneros narrativos tradicionais. O texto "O ensaio como narrativa", da autoria de um professor de filosofia, é um dos que seguem esta linha de pensamento. O texto abre com uma espécie de provocação, sem dúvida polémica: "Todos os textos são narrativos. Mesmo os que não são, são"[2]. O autor, brasileiro, no resumo ao artigo havia precisado em que consiste tal narração, e logo ficamos a saber que se trata de encarar a questão em aceção diversa daquela em que o faz a teoria literária, especificamente narratológica.

[2] Duarte, Pedro, "O ensaio como narrativa", *Viso. Cadernos de Estética Aplicada. Revista Eletrónica de Estética*, n.º 17, jul.-dez./2015, p. 191 (http://www.revistaviso.com.br/).

Tendo como objetivo demonstrar que "todos os textos, mesmo aqueles cuja natureza é teórica, têm alguma forma de narrativa", o autor explicita: "O objetivo do artigo é apontar que, se o ensaio é uma forma, como explicitaram Lukács, Benjamin e Adorno, ele é também uma forma de narrar – ainda que de narrar conceitualmente objetos da cultura"[3]. Bem longe está o autor das teorias da narração que fazem pender a definição de narrativa da presença do discorrer temporal, apesar de toda a desestruturação a que as modernas narrativas tem submetido o tempo na ficção, especificamente a romanesca.

Tem essa atitude a sua justificação num conceito de narrativa que, umas vezes, parece querer dizer historicidade, outras, marcha do pensamento, atitude do intelecto, quando é aproximada a incompletude (abertura da ação, enfim) da narrativa moderna à forma aberta do ensaio, por ser este um género em incessante pesquisa, certo de que não é de sua natureza um fechamento decorrente da total aquisição de uma qualquer verdade.

Não é o caso de Pozuelo Yvancos no texto citado nem o é nos autores aqui trazidos como exemplos de ensaio atravessado, de modos diversos, pela narratividade, a começar por Vitorino Nemésio, em *Quase que os Vi Viver*. A imaginação nemesiana compraz-se em dar aos autores analisados segundas vidas, tal o vigor do perfil com que os desenha. Não se trata, adverte David Mourão-Ferreira na "Introdução", de um mero interesse da biografia pela biografia nem "a exaustiva exegese dos textos, independentemente das vicissitudes existenciais dos respetivos criadores, da intimidade das suas vivências, do espírito do tempo em que se encontram imersos, até da aura lendária ou do simples anedotário que a posteridade conservou"[4].

É, no entanto, menos a questão da autoria – reconhecidamente pressuposta, sem dúvida – que nos interessa nestes textos de Vitorino Nemésio, e mais o modo como a imaginação do autor, aliada à sua prodigiosa capacidade de expressão verbal, inventa "quase personagens"; personagens que não têm apenas como modelo o autor empírico de determinada obra como também as *personae*, que assim ganham uma segunda vida. É modelar o dinamismo conferido às figuras vicentinas, como se Nemésio, narrador e personagem/observador, visse viver o homem Gil Vicente e simultaneamente as personagens da sua dramaturgia. No entanto, a nova vida a que são submetidas desloca-as, ensaisticamente, do mundo vicentino para serem, metonimicamente, a representação do povo português.

A primeira frase dá o tom, estabelecendo à partida uma série de analogias que determinam uma caminhada e uma exploração intelectual nos caminhos da densa obra vicentina, analogicamente transformada em selva. Por ela se adentra o ensaísta, vivificando personagens a que Gil Vicente já dera existência, reconfigurando-lhes o sentido e conferindo nova amplitude à sua aplicabilidade:

---

[3] Loc. cit., p. 189.

[4] David Mourão-Ferreira, "Introdução", *in* Vitorino Nemésio, *Quase que os Vi Viver*, Lisboa, Bertrand, 1985, p. 8.

> À sombra da Floresta de Enganos ouço uma voz feminina perguntar a Frei Cigarra: "Onde vai aqui a estrada onde os agravados vão?" Portanto: uma Romagem de Agravados no rasto da Floresta de Enganos; a humilde via-sacra do povo português num universo de ilusões e de sombras: a nossa Comédia Humana, episódio da *Divina Comédia*[5].

Estamos em presença de um ensaio narrativo menos comum, assente num discorrer apoiado nos textos, mas com boa dose de imaginação, sobre a ação das personagens, sobre a caminhada metafórica do escritor que as acompanha, sendo também o tempo da marcha do pensamento do ensaísta Nemésio[6]. Plenamente consciente do discurso deliberadamente figurado, leva consigo o leitor (culto e crítico, teria de ser) e acredita-o capaz de descodificar, na riqueza e originalidade da linguagem criativa que bem lhe conhecemos, a sua mensagem crítica. Aliás, porque assim é, Vitorino Nemésio não esclarece, o que seria mais lógico, as conotações, metáforas ou outras figuras de retórica que pontuam o seu discurso; porque está recheado delas, a advertência surgida é a menos usual, quando esclarece que se trata de significação denotativa e referencial, sem ambiguidades. Então, após ter circulado, metaforicamente, pela floresta vicentina, quando deseja ir "literalmente" a Manteigas e a Seia, adverte que é "para fazermos realmente uma viagem que não seja metáfora pura"[7].

Nesta viagem, aparentemente de puro prazer, como quem se diverte com Gil Vicente a passear por Portugal, há uma profundíssima leitura da obra e o apontar de aspetos ainda à altura não explorados na obra vicentina, entre eles o lirismo, tão exaltado pelo escritor açoriano, e que José Cardoso Bernardes haveria de estudar, de par com a sátira, na sua tese de doutoramento.

O ensaio de Montaigne pode também ser agora convocado, mas sobretudo como metáfora, como sucessão de metáforas, ou como da marcha do pensamento. A haver ação, esta é bem diferente da das narrativas onde há um encadeamento necessariamente dependente do devir temporal (mesmo que seja desrespeitada a ordem cronológica). Não se trata de narrativa de monólogo interior, de "fluxo de consciência", ou psicológica, ao jeito do "romance numa cabeça", de ação não exteriorizada, mas vivida no interior da personagem como o que, em pleno cultivo de estética presencista, assinou João Gaspar Simões e, como tal, ainda narrativizável. É a marcha do pensamento que está em causa, não forçosamente obediente (ainda que possa sê-lo, no ensaio mais declaradamente autobiográfico e memorialista) à sintagmática narrativa, porque se desloca na vertical, aprofundando tópicos, olhando de vários ângu-

---

[5] Vitorino Nemésio, *Quase que os Vi Viver*, Lisboa, Bertrand, 1985, p. 13.

[6] Como exemplo de ensaio mais especificamente autobiográfico, onde o percurso intelectual se mostra paralelo ao percurso de vida, leia-se Vítor Aguiar e Silva, "Retrato do camonista quando jovem com alguns pingos de melancolia", *in A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008, pp. 13-22.

[7] Vitorino Nemésio, *op. cit*., p. 15.

los, questionando-se o ensaísta a si próprio para se autoesclarecer, e, se possível, serenar, com a melhor resposta encontrada. Apesar de declarar que é a si próprio que pinta (embora não seja propriamente um retratista), é frequentemente o seu processo mental que, na procura do conhecimento, se expõe:

> De cent membres et visages, qu'a chaque chose, j'en prends un tantôt à lécher seulement, tantôt à effleurer, et parfois à pincer jusqu'à l'os. J'y donne une pointe, non pas le plus largement, mais le plus profondément que je sais. Et aime plus souvent à les saisir par quelque lustre inusité. Je me hasarderais de traiter à fond quelque matière, si je me connaissais moins. Semant ici un mot, ici un autre, échantillons dépris de leur pièce, écartés sans dessein et sans promesse, je ne suis pas tenu d'en faire bon, ni de m'y tenir moi-même, sans varier quand il me plaît; et me rendre au doute et incertitude, et à ma maîtresse forme, qui est l'ignorance[8].

Pela sua natureza de género acolhedor e dialogante, o ensaio convive pacificamente com os géneros narrativos literários, quer pela adoção de procedimentos discursivos próprios da narratividade quer pela tendência a contar histórias de vida que são histórias de experiências e de aquisição de saberes. Podem consistir num breve episódio, quer pela constituição de uma entidade discursiva que é uma ficcionalização do autor ou, como acontece em *Carta ao Futuro*, de Vergílio Ferreira, pela interpelação a um *tu* distinto de um real destinatário. A meio caminho entre o discurso literário e o ensaio, cartas como esta fogem às regras da epistolografia para se aproximarem, em termos de pragmática, da mensagem literária, destinada a circular sem tempo nem lugar definidos.

Se o género epistolar acolhe naturalmente a narratividade e tão próximo está da narrativa autobiográfica, quando não é mesmo uma autêntica "escrita do *eu*", a sua tangencialidade com o ensaio literário não ocorre em todas as situações. Ela só tem geralmente lugar naqueles autores cuja obra é já de si uma obra plural, no que aos géneros literários diz respeito, e provém de um escritor crítico ou ensaísta.

Acrescente-se um outro exemplo de ensaio narrativo diverso dos anteriormente mencionados: os excelentes ensaios de João Lobo Antunes, que, do alto da sua ciência médica, constrói, de forma tão sentida e tão artística, um discurso que vive de uma íntima e consistente solidariedade de saberes, da Medicina e das Humanidades. Que o autor os toma como ensaios está comprovado no título *Memória de Nova Iorque e Outros Ensaios*, mas ele repete-o noutros

---

[8] Michel de Montaigne, *Essais I*, livro primeiro, cap. L, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 438. A afirmação era precedida da seguinte, precisamente a abrir o capítulo: "Le jugement est un outil à tous sujets, et se mêle partout. A cette cause, aux essais que j'en fais ici, j'y emploie toute sorte d'occasion. Si c'est un sujet que je n'entende point, à cela même je l'essaie, sondant le gué de bien loin; et puis, le trouvant trop profond pour ma taille, je me tiens à la rive; et cette reconnaissance de ne pouvoir passer outre, c'est un trait de son effet, voire de ceux de quoi il se vante le plus" (*idem*, p. 437).

espaços. É então oportuno, com "Memória de Nova Iorque", ou com "O eco silencioso", primeiros ensaios dos livros com o mesmo título, indagarmos o que ensaia no seu discurso memorialístico-reflexivo este médico que tão bem escreve[9] e cuja vocação ensaística está espelhada nos seus escritos.

Sendo próprio das memórias a urdidura segundo um fio narrativo em que o memorialista vai tecendo com os fragmentos da experiência vivida uma história com sentido, é isso que se passa nos dois textos mencionados. Neles se cruzam experiências e memórias, do médico, do cidadão, do homem culto, nunca relatados ou descritos na pura objetividade, mesmo quando a atividade médica permitiria, mas sempre inseridos num contexto humano e cultural mais vasto, onde toda a problemática humana, da parte do médico e da parte do doente, foge à tipificação desumanizadora.

"O eco silencioso" é, na verdade, um texto narrativo autobiográfico, com as características próprias dos géneros autobiográficos canónicos: um narrador/sujeito da narração conta um fragmento de vida marcante e exemplar como médico e como homem. Narra-se na singularidade de médico com excelente formação e rica experiência profissional, ao mesmo tempo que exibe um "suplemento de alma", chamemos-lhe assim, onde cabe toda a cultura do mundo, a começar pela sabedoria dos gregos, que tanto nos ensinaram, e que o médico toma como referência primeira. Mas nada fica à margem na sua sede de conhecimento: a filosofia, a pintura, a escultura, a literatura, o texto bíblico.

João Lobo Antunes traça narrativamente, como ensaísta, um percurso profissional e cultural, onde se aliam em feliz convivência o saber médico e os saberes das ciências humanas e da arte nas suas variadas manifestações. Fá-lo num texto originariamente apresentado como conferência nos XIII Cursos Internacionais de Cascais (2006), com o título "Memória – da realidade pessoal à realidade científica", um bom pretexto para um discorrer temporal e de encadeamento de eventos que, ao mesmo tempo que descrevem ações, fornecem elementos para o traçado de um perfil, não propriamente de uma personagem, mas de uma personalidade. Uma personalidade alvo de uma autocaraterização sucinta e perentória, espontaneamente surgida em resposta a uma inesperada pergunta em entrevista ("Diga-me quem é."): "Eu sou um homem, que a medicina fez médico"[10].

---

[9] Quanta ilusão se apodera do leitor na apreciação da fluidez discursiva de um discurso alheio e quanto trabalho lhe está subjacente! Eis uma bela confissão de João Lobo Antunes quanto à procura da "linguagem perfeita": "Tenho observado que à medida que avanço no tempo me preocupo cada vez mais com a procura da inteligibilidade e de uma certa elegância formal. Infelizmente a revisão sucessiva do que escrevo não me liberta da sensação incómoda de que qualquer coisa me escapa, que me é inacessível a mestria da admirável língua que é a nossa, e que a perfectibilidade do seu uso nunca está ao meu alcance, embora, paradoxalmente, cresça igualmente o reconhecimento de que é a língua que me ensina a procurar a clareza no que procuro exprimir" (João Lobo Antunes, *O Eco Silencioso*, Lisboa, Gradiva, 2008, pp. 11-12).

[10] João Lobo Antunes, *O Eco Silencioso*, Lisboa, Gradiva, 2008, p. 17.

Como fazer-se médico leva tempo e exercer medicina mais tempo ainda, está dada a motivação para a especificação, em modo narrativo, com a imprescindível intervenção da memória, de um especial jeito de fazer e de um modo de ser, uma "memória atuante, constantemente revivida, uma memória falada e devolvida por um *eco silencioso*". O que se segue explica como é entendida esta memória, que o autor bem exercita, e que resume em quatro forças: memória dos livros; memória das pessoas, dos mestres que teve na Faculdade, dos que lhe mereceram a designação de mentores e de outros *maîtres à penser*; memória das instituições percorridas; memória da tradição milenar, uma memória coletiva. Esta é, aliás, também feita da grande narrativa do transporte de um saber ancestral que passa em testemunho os seus valores, ainda válidos.

Da parte de Lobo Antunes, ensaísta narrativo, essa era ao tempo uma história em aberto, incompleta, sempre disponível a novas narrativas que o médico contou enquanto a vida lho permitiu, em busca de uma resposta, talvez ainda incompleta, de como a medicina o fez médico. Inspirado em Santo Agostinho, que também escrevera não conseguir perceber tudo o que era, porque "o espírito é limitado para se contar a si próprio na sua inteireza", conclui: "De facto, nesta memória falada, a que responde, em silêncio, um eco interior, há algo de esquivo, de intangível, que me obriga a continuar a procurar como de facto a medicina me fez médico. Se algum dia o descobrir, talvez volte para contar"[11].

Muitos estudos sobre ensaístas e obras particulares, a par de teorias, continuam a ser dados a público, confirmando, prolongando e aprofundando uma tendência que se vinha afirmando nas últimas décadas do século passado. O facto de as teorias do ensaio ou os ensaios sobre o ensaio não terem ainda encontrado (o que é, tem-se sublinhado, da natureza deste género) uma linguagem teoricamente rigorosa e uniforme talvez deva continuamente ser pensado, como já está a ser feito, em íntima relação com a evolução da prática literária e da teoria que a tenta compreender e explicar.

Embora conservando características fundamentais da sua matriz, o ensaio não poderia ficar imune à evolução das formas literárias e das tendências teórico-críticas das épocas e das correntes estéticas que foi encontrando pelo caminho. Não só o género adquire então especificações que tem que ver com o seu objeto de estudo (v. g., ensaio filosófico, ensaio literário) como igualmente tende a fazer entrar em diálogo áreas de conhecimento tidas por distanciadas nos seus pressupostos conteudísticos e formais, situação que já vemos atenuada nos cientistas que se aventuram pelo ensaio em termos próximos das Humanidades, pedindo de empréstimo as metáforas que a literatura, melhor do que qualquer outro discurso, sabe construir. Quando a medicina, por exemplo, quer munir-se do saber da teoria literária para construir narrativas de aproximação médico-doente, ou quando o crítico literário pede de empréstimo (quantas vezes metaforizando-os) à linguagem da ciência conceitos e linguagens que melhor precisem as suas ideias.

[11] *Idem*, p. 30.

Este é assunto para o qual, de outra perspetiva e com outra formulação discursiva vinha sendo desenvolvido já na última metade do século XX por autores que pretendem novamente uma aproximação entre os vários ramos do saber. Não falavam especificamente do ensaio, mas o entendimento, como notava Georges Gusdorf, em 1977, de que "Ciências e Letras, Ciências da Natureza e Ciências do Homem, que pareciam votadas a caminhos distintos, devem tomar consciência, cada uma pelo seu lado, que são como paralelas que, sem se afastarem da sua própria direção, se encontram no infinito"[12], leva-nos para essa possibilidade.

Na prática do ensaio de fins do século XX, continuada até ao presente, deparamos com excelentes exemplos desta partilha de saberes e de discursos. Já em *Era do Átomo Crise do Homem*, Nemésio trata assuntos do foro científico com o à vontade de quem não se sente mal por entrar em ciência que não lhe pertence como formação académica de base, gesto repetido no seu tão original *Limite de Idade*, coletânea de poemas que integra conceitos da química, da biologia e da física e que o autor, na dedicatória a Aurélio Quintanilha, classifica de "delírios microfísicos e biopoéticos", mas cujo rigor científico é atestado por Maria Leonor Pavão, especialista em bioquímica[13].

Posições como as expostas abrem caminho a um diferente entendimento da relação entre discursos – artísticos, crítico-literários ou científicos – no seu sentido mais restrito. Isto porque o conceito de ciência deste médico ensaísta é abrangente e a cultura científica convive com saberes que algumas vezes a precedeu na utilização de termos que as ciências depois adotarão:

> As diversas disciplinas recorrem aos temas umas das outras, fornecem-nos também à cultura geral. E por essa razão que os conceitos-chave são na maioria das vezes interdisciplinares, dando aqui e ali este ou aquele sector em que tem a possibilidade de se desenvolver. Acontece mesmo que um conceito, antes de ter uma formulação científica precisa, tenha tido uma longa carreira como imagem, ou como ideia-força sem justificação objectiva precisa[14].

---

[12] George Gusdorf, *Da História das Ciências à História do Pensamento*, Lisboa, Pensamento, 1988, p. 44.

[13] Maria Leonor Pavão, "A química de que somos feitos – Nemésio autodidacta das ciências", *in* António Machado Pires e Margarida M. Gouveia (coord.), *30.º Aniversário da Morte de Vitorino Nemésio – Actas*, Ponta Delgada, Seminário Internacional de Estudos Nemesianos, Universidade dos Açores, 2009, pp. 199-207.

[14] *Idem*, pp. 343-344. Esta posição encontra eco noutros cientistas da atualidade, igualmente abertos a um saber não confinado dentro das fronteiras da sua especialização. Cf., e.g., Alexandre Castro Caldas, "A insustentável solidão das ciências exactas", "A insustentável solidão das microciências", *in Novos Horizontes para as Humanidades*, Braga, Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia, 2006, pp. 11-23. O autor afirma logo no início que a leitura do seu texto podia ser acompanhada pela música de *Tristão e Isolda* de Wagner, aproximando, assim, "duas leituras bem diferentes do universo" (*idem*, p. 11) e prossegue em discurso científico altamente especializado sobre a atividade

Para os estudiosos das humanidades, cuja desvalorização tem sido frequentemente referida, e lamentada, é reconfortante e salutar colher estes exemplos, nomeadamente quando provêm de vozes autorizadas em áreas científicas muito específicas. Um olhar em sentido inverso, das humanidades para uma convergência de saberes outros que as complementem e as enriqueçam, também tem sido recomendado por reconhecidos pensadores, normalmente académicos, como atesta esta pretensão de Vítor Aguiar e Silva. Num texto brilhante sobre "A Biblioteca da Universidade e a República das Letras", é recomendada a recuperação do ideal da *república das letras* humanística e iluminista, irradiado a partir da Biblioteca como fonte de saberes interdisciplinares:

> Na cartografia arquipelágica em que se encontra representada grande parte da Universidade contemporânea, a Biblioteca da Universidade poderá constituir, em meu entender, uma espécie de "Ilha Afortunada" como *locus* institucional privilegiado do diálogo, da reflexão e da prática interdisciplinares que recusam a fragmentação crescente e, no limite, o insulamento radical dos saberes[15].

Novos modos de produção e de exposição de um conhecimento que se quer amplo e aberto (como se tem verificado nas bem-sucedidas tentativas de diálogo entre discursos de vários domínios do saber) refletem-se, sem dúvida, nesse "género proteico" que é o ensaio, testemunho bem vivo de como uma determinada época expõe o conhecimento do mundo e, nele, da sua cultura.

---

de do cérebro, ao mesmo tempo que procede a uma resenha histórica da medicina desde a Antiguidade, passando pelas diferentes representações da anatomia humana apresentadas por nomes conceituados que ficaram para a História: André Vessálio, Galeno, Leonardo da Vinci. Com os exemplos apresentados, segundo perspetivas não coincidentes, e sem nunca sair do seu domínio específico, Castro Caldas tece um discurso de cientista que introduz a visão pessoal nas interpretações e que se encaminha para outros domínios do saber. A breve historicização do discurso científico por ele exposto culmina no seguinte exercício de imaginação: "Apetece-me imaginar um cientista que estando preocupado com uma mínima parcela do real descobre na sua bancada, por acaso, e deita fora por ignorância e falta de enquadramento cultural, um achado que podia explicar os segredos da vida e da morte. A ciência, e em particular as ciências biomédicas não podem perder a relação com a dimensão universal dos fenómenos que estudam. A bancada de um qualquer laboratório não é o melhor lugar para compreender o que nos transcende" (*idem*, p. 23).

[15] Vítor Aguiar e Silva, "A Biblioteca da Universidade e a *República das Letras*", in *Colheita de Inverno. Ensaios de Teoria e Crítica Literárias*, p. 317.

## Referências Bibliográficas

Aguiar e Silva, Vítor, "A Biblioteca da Universidade e a *República das Letras*", *Colheita de Inverno. Ensaios de Teoria e Crítica Literárias*, Coimbra, Almedina, pp. 307-319.

Aguiar e Silva, Vítor, "Retrato do camonista quando jovem com alguns pingos de melancolia", *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008, pp. 13-22.

Antunes, João Lobo, *Memória de Nova Iorque e Outros Ensaios*, Lisboa, Gradiva, 2002.

Antunes, João Lobo, *O Eco Silencioso*, Lisboa, Gradiva, 2008.

Caldas, Alexandre Castro, "A insustentável solidão das microciências", *in Novos Horizontes para as Humanidades*, Braga, Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia, 2006, pp. 11-23.

Duarte, Pedro, "O ensaio como narrativa", *Viso. Cadernos de estética aplicada. Revista eletrónica de estética*, n.º 17, jul.-dez. de 2015. Disponível em http: //www.revistaviso.com.br (acedido em 24.06.2021).

Gusdorf, Georges, *Da História das Ciências à História do Pensamento*, Lisboa, Pensamento, 1988.

Montaigne, Michel de, *Essais I*, Paris, Librairie Générale Française, 1972.

Mourão-Ferreira, David, "Introdução" *in* Vitorino Nemésio, *Quase que os Vi Viver*, Lisboa, Bertrand, 1985.

Nemésio, Vitorino, *Quase que os Vi Viver*, Lisboa, Bertrand, 1985.

Pavão, Maria Leonor, "A química de que somos feitos – Nemésio autodidacta das ciências", *in* António Machado Pires e Margarida M. Gouveia (coord.), *30.º Aniversário da Morte de Vitorino Nemésio – Actas*, Ponta Delgada, Seminário Internacional de Estudos Nemesianos, Universidade dos Açores, 2009, pp. 199-207.

Pires, Maria Laura Bettencourt, "João Lobo Antunes. A ciência e a arte", *Gaudium Sciendi*, n.º 12, junho de 2017, pp. 177-188.

Pozuelo Yvancos, José Maria, "El ensayo y la figuración narrativa del yo", *in* Rosa Maria Goulart (coord.), *Poéticas do Ensaio*, Coimbra/Ponta Delgada, Centro de Literatura Portuguesa-Universidade de Coimbra/Universidade dos Açores, 2010, pp. 11-23.

# DO OUTRO LADO DO ESPELHO (AUTO-REFLEXIVIDADE E EXEMPLIFICAÇÃO)

Rosa Maria Martelo*

**1.**

Ao definir o conceito de autonomia, tantas vezes invocado pela arte moderna, Charles Altieri defendeu peremptoriamente que as condições de auto-regulação dos trabalhos artísticos ou poéticos – tão criticadas quando esses mesmos trabalhos são acusados de afastamento relativamente à realidade social – também permitem esclarecer os poderes que a arte disponibiliza no plano cultural[1]. Distanciando-se das críticas que o pós-modernismo dirigiu às poéticas autonómicas modernas, revisitando o entendimento kantiano da arte como "finalidade sem fim", e mostrando ainda que autores como Wilde, Yeats, Pound e Stevens exploraram a energia formal para nela alicerçar uma ética individual, Altieri defendia, na década de 1990, que a ênfase dada por uma obra artística às relações internas podia corresponder a uma afirmação de responsabilidade ética:

> (...) a work's emphasis on its own internal relations becomes its means of taking overt responsability for the stance on values that it projects. Such work then offers society exemplary modes of forging attitudes which are fundamental to the ideals of moral identity and moral judgement held by the culture[2].
>
> [a ênfase de uma obra nas suas próprias relações internas transforma-se num modo de se responsabilizar pelo quadro de valores que projecta. Consequentemente, um trabalho desse tipo disponibiliza modos exemplares de a sociedade forjar atitudes fundamentais para os ideais de identidade moral e de juízo moral defendidos pela cultura]

Apesar de subscrever o ponto de vista de Altieri, suponho que valerá a pena acrescentar que a conceptualização autonómica da obra de arte sempre correu

* FLUP / ILCML.

[1] Cf. Altieri, "Autonomy, poetic", p. 112.

[2] Altieri, "Autonomy, poetic", p. 114.

largos riscos de desentendimento ao passar do domínio de uma poética da produção artística ao de uma poética da recepção, já que esta última exige que o leitor identifique na obra processos de referencialidade específicos, substancialmente diferentes daqueles que operam no discurso comum.

Quando, em *L'Adieu à la Littérature*, William Marx acusa a literatura novecentista de ter menosprezado o corpo social devido à tentação de reivindicar a sua autonomia, responsabilizando esse gesto de "arrogante auto-suficiência" pela progressiva desvalorização da literatura ao longo do século XX[3], podemos perguntar se o que estava em causa não era, na verdade, a emergência de poéticas que exigiam, da parte do leitor, uma destreza hermenêutica diferente, pouco compatível com o desconhecimento dos processos de referência que a arte moderna em geral tinha vindo a enfatizar. Esses processos de referência não pretendiam fechar a obra de arte em si mesma, não pretendiam ignorar as condições políticas e sociais. Bem pelo contrário, intentavam responder-lhes. Mas parece indiscutível que exigiam novas técnicas de leitura.

## 2.

Em *O Aprendiz de Feiticeiro*, Carlos de Oliveira descreve *Micropaisagem*, um dos livros de poemas que publicara em 1968, como "[u]m texto diante do espelho: vendo-se pensando-se"[4]. Depois de sublinhar a importância do "trabalho oficinal" na sua escrita, as "horas de paciência, consciência profissional", considerava essa maneira de escrever norteada pelo desejo de "alcançar um texto muito despojado e deduzido de si mesmo": "o que me obriga por vezes a transformá-lo numa meditação sobre o seu próprio desenvolvimento e destino", concluía, recorrendo então à metáfora do "texto diante do espelho".

Nestas reflexões de Carlos de Oliveira, há dois pontos a sublinhar. Primeiro, o facto de a especularidade auto-reflexiva ser aqui claramente equacionada do ponto de vista de uma poética da produção textual; em segundo lugar, o facto de o escritor sugerir que só algumas vezes a auto-reflexividade transformaria o texto "numa meditação sobre o seu próprio desenvolvimento". De resto, a expressão "um texto diante do espelho: vendo-se pensando-se" refere-se apenas a este último caso. Ou seja, o que Carlos de Oliveira chama um texto "deduzido de si mesmo" implicaria sempre uma poética da produção de

[3] A primeira etapa considerada por este investigador consiste na evolução da teoria do sublime até à consagração oitocentista do escritor enquanto "sumo-sacerdote de uma religião à qual aderia a sociedade inteira", que teria levado a valorização da literatura ao seu ponto mais alto; uma segunda fase corresponderia à tentação de reivindicar uma posição de autonomia e o consequente afastamento do corpo social, ao qual a literatura devia essa posição, a par da consequente valorização da forma; desta segunda fase decorreria, finalmente, o isolamento e o descrédito (cf. Marx, *L'Adieu à la Littérature. Histoire d'une Dévalorisation, XVIII-XX Siècle*, pp. 12-13, *passim*).

[4] Oliveira, *O Aprendiz de Feiticeiro*, p. 587.

carácter auto-reflexivo, ou melhor, meta-discursivo; porém, só em certos casos esta poética da produção geraria uma poética da leitura de características idênticas, pois apenas alguns textos, ao transformarem-se em meditações explícitas sobre o seu próprio desenvolvimento, tornariam manifesto o processo auto-reflexivo que lhes dera origem.

E são estes os dados do problema que pretendo equacionar: até que ponto a auto-reflexividade transitaria do domínio da produção para o da recepção de um poema? Até que ponto um texto "deduzido de si mesmo" implicaria o leitor numa descodificação equivalente?

Sabemos que a tradição vinda da modernidade estética se opôs frequentemente aos mitos da inspiração, enfatizando a consciência das formas e a experimentação formal, e associando-lhe ainda a ideia de trabalho artesanal. Na verdade, não é apenas por razões de índole marxista que, em 1976, Carlos de Oliveira dará à recolha da sua poesia o título de *Trabalho Poético*. Por detrás desta escolha também se entrevê uma extensa tradição de poéticas modernas e/ou modernistas. Com efeito, a auto-reflexividade decorre, sem dúvida, do "trabalho de arte", para usar a noção que João Cabral contrapôs à ideia de inspiração; decorre da junção entre poeta e crítico, tal como a formulou Eliot; decorre – e volto a João Cabral – da defesa de poéticas de produção nas quais "[o] trabalho artístico é (...) a origem do próprio poema. Não (...) o olho crítico posterior à obra", sublinha o poeta brasileiro: "O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera como poeta"[5].

## 3.

Quando desenvolveu as reflexões que comecei por referir[6], Carlos de Oliveira estava ciente de correr o risco de ser lido como um poeta da linguagem e da metapoesia, risco esse que as suas origens neo-realistas o levavam a evitar. Por isso mesmo, antecipou de imediato alguns esclarecimentos:

> A secura, a aridez desta linguagem, fabrico-a e fabrica-se em parte de materiais vindos de longe: saibro, cal, árvores, musgo. E gente, numa grande solidão de areia. A paisagem da infância que não é nenhum paraíso perdido mas a pobreza, a nudez, a carência de quase tudo.
> Desses elementos se sustenta bastante toda a escrita de que sou capaz, umas vezes explícitos, muitas outras apenas sugeridos na brevidade dos textos[7].

---

[5] Neto, *Poesia 1960-1989*, p. 733.

[6] Importa ter presente que a versão do texto "Micropaisagem" que consta de *O Aprendiz de Feiticeiro* foi desenvolvida a partir de uma entrevista concedida a Maria Teresa Horta, na sequência da publicação do livro de poesia homónimo (cf. Horta, "O escritor e a sua criação", pp. 1-2).

[7] Oliveira, *O Aprendiz de Feiticeiro*, p. 588.

Nesta passagem, o poeta chama a nossa atenção para as características discursivas da sua poesia e faz corresponder "a secura, a aridez" da linguagem que a caracteriza à escassez, à pobreza de uma certa geografia física e humana (a paisagem gandaresa da sua infância, como sabemos). Os seus poemas seriam "espaços" verbais idênticos a esse mundo primordial; seriam, como diz noutro lugar, "metamorfoses repetitivas"[8], concreções da mesma matéria, embora sob uma outra forma. Vejamos um exemplo, extraído precisamente de *Micropaisagem*:

Mapa

I
O poeta
[o cartógrafo?]
observa
as suas
ilhas caligráficas
cercadas
por um mar
sem marés,
arquipélago
a que falta
vento,
fauna, flora,
e o hálito húmido
da espuma,

II
pensando
que
talvez alguma
ave errante
traga
à solidão
do mapa,
aos recifes desertos,
um frémito,
um voo,
se for possível
voar
sobre tanta
aridez[9].

[8] Oliveira, *O Aprendiz de Feiticeiro*, pp. 574, 577, 578.

[9] Oliveira, *Trabalho Poético*, pp. 273-4.

Este texto apresenta-nos o poeta como um criador de representações esquemáticas da paisagem e auto-descreve-se enquanto mapa. Para Manuel Gusmão, o "mapa é [aqui] uma figura do poema enquanto organização verbal, espaço-tempo que miniaturiza um outro lugar e condição possíveis de uma habitação a que somos convocados"[10]. Repare-se que as "ilhas caligráficas" que o poeta-cartógrafo produz são assumidamente sem marés, sem vento, fauna ou flora: existem sobre o papel, são feitas de palavras, de letras, de versos que não se confundem com a natureza que o poema paralelamente reconhece como sendo-lhe alheia, diferente. E todavia, as paisagens escritas não põem de parte a possibilidade de virem a ser surpreendidas por "um frémito, um voo". Que estremecimento de vida seria esse? De onde viria ele? A expressão "alguma ave errante" e a própria sugestão de movimento que ela comporta sugerem que esse estremecimento viria da paisagem com a qual o mapa está correlacionado; mas também decorreria do facto de as "ilhas caligráficas", como todas as outras ilhas, poderem esperar a visita das aves. A "ave errante" sinaliza a existência de uma correlação entre as palavras-ilhas e a paisagem de onde essa ave viria; e essa correlação é possível na medida em que o poema põe em evidência o facto de a sua matéria verbal possuir traços comuns ao mundo que tematiza: os versos muito curtos escandem uma única frase, que se separa em fragmentos enunciativos que por sua vez fragmentam o decassílabo num ritmo onde predomina o hexassílabo, de maneira que, na aridez do mapa – isto é, do poema –, a aridez, a rarefacção do mundo seria, ao mesmo tempo, dada como perdida (diferida na geografia física e humana) e reconstruída como forma. Uma forma capaz de chamar a si "alguma ave errante" precisamente por se supor a existência de um nexo material, matérico, entre ela e uma determinada descrição da *physis*: o mundo árido e pobre tematizado na obra de Carlos de Oliveira. Retomo, uma vez mais, o pensamento de Manuel Gusmão:

> Uma parte pelo menos da singularidade da poesia de Carlos de Oliveira vem da articulação de dois movimentos, um de representação o outro de mostração auto-reflexiva, ou por outras palavras um de suposição e de desejo insistente do real, e o da figuração das formas operatórias desse desejo, o da inscrição dos gestos caligráficos que produzem cenas e mapas[11].

Digamos que esta poesia faz questão de nos lembrar que não pode, ou não quer, reproduzir o mundo como se abrisse uma janela para a paisagem (física, e também humana); mas, simultaneamente, ela mostra-se como sendo *da mesma natureza* desse mundo que não pode representar senão esquematicamente (como a analogia entre o poema e um mapa sublinha). Ou seja, o poema assume que

[10] Gusmão, *Tatuagem & Palimpsesto*, p. 322.

[11] Gusmão, *Tatuagem & Palimpsesto*, p. 325.

não pode mostrar esse mundo a não ser mostrando-se: ou *amostrando-se*[12], quer dizer, funcionando como amostra desse mundo que não isolamos das descrições que o constituem. Ainda voltarei a esta questão, mas de momento o que pretendo realçar é que, para Carlos de Oliveira, a auto-reflexividade não reduz a referencialidade a um mecanismo linguístico auto-referencial, tal como não implica uma leitura autotélica da autonomia do objecto estético.

Um texto diante do espelho não é, para o poeta, um texto cujo objecto referencial fosse unicamente a linguagem, ou o poema, ou a poesia; tal como não é um texto isolável do seu contexto político e social; é, sim, um texto que procura re-criar retoricamente, figuralmente, no plano da matéria que lhe é própria, um conjunto de traços partilháveis com um mundo a que afirma pertencer – e que só assim o leitor poderá ter diante dos olhos. Não haveria, portanto, para estes textos, possibilidade de dar a ver sem um *dar-se a ver*. Materialmente, o mundo do texto é, antes de mais discursivo. Só conceptualmente ele poderá extravasar dessas fronteiras; materialmente, não o poderá fazer. Se se limitasse a explorar apenas esse extravasamento, ou seja, a sua dimensão constativa, referencial, o texto provocaria um efeito (ilusório) de transparência da linguagem, e perder-se--ia enquanto matéria. Um texto sobre a natureza nunca pode ser natureza, salvo num aspecto: a sua própria natureza textual, discursiva, caligráfica, pois a sua realidade ontológica é, acima de tudo, de carácter linguístico. Consequentemente, se o texto tiver as propriedades do mundo que pretende tematizar, o espelho diante do qual se vê e pensa no processo da sua gestação deverá mostrá-las na realidade verbal assim reflectida. A linguagem ter-se-á tornado auto-reflexiva, mas nem por isso terá deixado de referir esse mundo com o qual partilha as características que possui. Dito nos termos de Nelson Goodman, poderá exemplificá-las, referi-las por exemplificação, além de as denotar, ou mesmo sem ter que as tematizar directamente. No poema "Mapas", a aridez é tematizada ao longo do texto, mas também é exemplificada (reinventada) na estrutura sucinta dos versos que a põem em evidência, nas características que o texto refere em si mesmo, isto é, nos traços que exemplifica.

## 4.

Ao contextualizar a frase de Carlos de Oliveira, vemos claramente que para este poeta, como para a generalidade dos poetas que assimilam a tradição moderna, a auto-reflexividade não é um fim em si mesma. É um processo; o processo (heurístico) que permite intensificar o funcionamento do texto por referência exemplificativa; ou seja, que permite pôr o texto a funcionar, explicitamente, como amostra desse mundo com o qual se relaciona e que nele se organiza. Embora resumindo muito, importa dizer que, para Nelson Goodman, a exemplificação (ou referência exemplificativa) consiste na **referência feita**

[12] Cf. D'Orey, *A Exemplificação na Arte – Um Estudo Sobre Nelson Goodman*, p. 281

**por uma amostra, ou símbolo-amostra, a um traço que denota esse símbolo-amostra, mas com a particularidade de o símbolo-amostra possuir esse mesmo traço e o pôr em evidência.** Se entendermos que *Micropaisagem* (ou um dos seus poemas) funciona como um símbolo-amostra, por exemplo do traço *rarefacção*, deveremos poder provar que *rarefacção* não só é um traço possuído por esse texto, mas também um traço que o texto põe em evidência (por exemplo, através da erosão dos versos, da proliferação das pausas métricas, da redução do poema a uma frase única, etc.). Feito isto, poderemos afirmar que *Micropaisagem* estabelece uma relação referencial com *rarefacção*, isto é, exemplifica *rarefacção*, porque este traço também denota esse texto. Ou seja, *rarefacção* é uma etiqueta que denota *Micropaisagem*, mas este texto refere essa mesma etiqueta (que o denota) por exemplificação. É por isso que Goodman considera que a exemplificação envolve a denotação, invertendo-a, mas sem ser simplesmente a relação conversa da denotação.

Goodman explica a noção de exemplificação de várias maneiras. Uma delas é esta:

> Uma amostra de alfaiate, no seu uso normal, exemplifica a sua cor, textura e espessura, mas não o seu tamanho ou forma. A nota dada pelo maestro antes da execução exemplifica a altura, mas não o timbre, a duração ou a força. **Por conseguinte, a exemplificação está longe de ser uma variedade da denotação. Ao contrário desta, a exemplificação vai daquilo a que a etiqueta se aplica [a amostra ou símbolo-amostra] para a própria etiqueta (ou para o traço associado à etiqueta), e não desta para aquilo a que ela se aplica**. Se a exemplificação comporta uma denotação por inversão, isso não significa que ela possa ser identificada como a relação conversa da denotação. Com efeito, **a exemplificação é selectiva e diz respeito apenas à relação entre o símbolo e certas etiquetas que o denotam ou certas propriedades que possui e não outras.** A exemplificação não é a simples possessão de um traço mas exige também a referência a esse traço. É essa referência que distingue os traços exemplificados daqueles que são meramente possuídos. Por conseguinte, a exemplificação é uma subrelação da relação conversa de denotação; distingue-se pelo retorno da referência para o denotante através do denotado[13].

Se agora pensarmos que é possível correlacionar traços literalmente possuídos (por exemplo, *rarefacção*) com traços metaforicamente possuídos (por exemplo, *aridez*), perceberemos melhor por que razão as ilhas caligráficas de Carlos de Oliveira podem esperar a chegada de "alguma ave errante". O que legitima uma tal espera é precisamente esta correlação e o facto de ela estabelecer uma relação referencial.

Parece legítimo supor que a ênfase dada a este processo de referência na

[13] Goodman, "Les Voies de la Référence", pp. 21-22, destaques meus.

poesia moderna decorre, antes de mais, da convicção de que a única realidade que a linguagem pode mostrar em presença é a própria linguagem. Tudo o mais é referido, sim, mas, como Paul de Man diria, alegoricamente, em diferimento. O texto não pode espelhar, transitivamente, o mundo; apenas pode espelhar-*se*. Mas é precisamente esse espelhamento que lhe permite esperar que "talvez alguma / ave errante" sobrevoe as imagens reflectidas, ou seja, é esse espelhamento que o integra no mundo. Podemos, portanto, inferir que, quando envolve este tipo de mecanismos de referência, a auto-reflexividade não produz a autotelia do discurso.

E todavia, para se articular com o funcionamento da exemplificação, a auto-reflexividade presente na produção do texto deverá reflectir-se no processo da leitura, pelo que o texto muitas vezes engloba instruções para esse efeito: o leitor, tal como o autor, deverá procurar no próprio texto os traços de um mundo cuja natureza esse texto prolongaria, exemplificaria: é essa a instrução de leitura dada por Carlos de Oliveira quando afirma que os elementos que sustentam a escrita podem estar "apenas sugeridos na brevidade dos textos".

Ou seja, na poesia aquilo a que chamamos **auto-reflexividade seria sobretudo uma poética da leitura**, tanto mais que, se nos colocarmos apenas no plano de uma poética da produção, é difícil imaginar um poema que não se produza diante do espelho, vendo-se, pensando-se. Mesmo nos casos mais radicais de suspensão da dimensão meta-reflexiva (o "cadavre exquis" dos surrealistas, por exemplo), esta suspensão decorre de uma poética que, inevitavelmente, envolve uma reflexão sobre a poesia.

Do ponto de vista de uma poética da produção, a asserção "a poesia ao espelho" é, na verdade, uma formulação tautológica. Se a poesia é sempre um uso da linguagem consciente de si mesmo, da sua história, de uma tradição que pode ser revisitada, transformada, repudiada, ela decorre sempre de um processo auto-reflexivo. É o que nos diz Fiama nos versos de "Catálogo botânico da Primavera" que passo a citar:

> Também os loureiros em flor, visíveis
> Ao longe como nuvens, são visões
> Completas, com a floração e as folhas
> Na mesma cor de sempre, indecifrável.
> Alguém pega no ramo do loureiro,
> num verso clássico, e o dá a toda
> a humanidade, pois a memória
> da poesia passa de poeta a poeta,
> para o mundo. Se 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[14].

[14] Brandão, *Obra Breve – Poesia Reunida*, pp. 682-3.

Outra coisa é o que acontece ao nível da recepção dos *corpora* que etiquetamos como obras poéticas. Aí, devemos considerar que alguns poemas suscitam explicitamente uma leitura auto-reflexiva, na medida em que se mostram, explicitamente, a funcionar por exemplificação, enquanto outros omitem ou secundarizam esse facto. É sintomático que Carlos de Oliveira não fale de poesia diante do espelho e fale, sim, casuisticamente, de "*um* texto diante do espelho", passando directamente da descrição de uma poética da produção textual às consequências desta no plano de uma poética da leitura, aplicada a textos específicos. "À chaque instant du travail d'expression", escreve Ponge, "au fur et à mesure de l'écriture, le langage réagit, propose des solutions propres, incite, suscite des idées, aide à la formation du pòeme" [a cada momento do trabalho de expressão, à medida que a escrita progride, a linguagem reage, propõe soluções específicas, incita, suscita ideias, ajuda à formação do poema][15]. Não será sempre assim? E todavia, é só quando este trabalho deixa um rasto legível, quando se traduz numa poética da leitura, que falamos de auto-reflexividade num poema.

E devemos ainda equacionar um outro caso particular: além de auto-reflexivos, alguns poemas são auto-referenciais, o que é um caso-limite do efeito da auto-reflexividade (ao nível da produção) numa poética da leitura. O problema da auto-referencialidade é magnificamente tratado por Ponge neste texto de *Proêmes* (1948):

> Fable
>
> Par le mot *par* commence donc ce texte
> Dont la première ligne dit la verité,
> Mais ce tain sous l'une et l'autre
> Peut-il être toleré?
> Cher lecteur déjà tu juges
> Là de nos difficultés...
>
> (APRÈS sept ans de malheurs
> Elle brisa son miroir.)[16]

Derrida debruçou-se longamente sobre este texto e revisitou a partir dele as teses do Paul de Man de *Alegorias da Leitura*, argumentando que, em "Fable", Ponge mostra bem a existência de uma indecidibilidade entre o que na linguagem é constativo, ou referencial, e o que é performativo, ou figural[17]. O que está em causa neste poema é, antes de mais, a própria especularidade da linguagem, já que o primeiro uso da palavra "par", que começa por nos parecer

[15] Ponge, *Méthodes*, p. 33.

[16] Ponge, *Œuvres Complètes I*, p. 176.

[17] Cf. Derrida, "Psyché –invention de l'autre", pp. 22-25.

constativo, rapidamente se transforma em performativo, quando percebemos que o poema está a auto-descrever-se. Mas, se nos dois primeiros versos vemos exemplificada a capacidade auto-referencial da linguagem, é precisamente essa auto-referencialidade que permite chegar a uma conclusão ambivalente: no sétimo verso, "ela" (a fábula que o poema é, provavelmente) parte o seu espelho. E parte-o, ao contrário do que diz um aforismo bem conhecido, "APRÈS" (DEPOIS de) sete anos de desgraça (o tempo dos sete versos do poema?), ilustrando uma tese que Ponge formulou nestes termos, em *La Fabrique du Pré*: "En somme, les choses sont, *déjà, autant mots* que choses et, réciproquement, les mots, *déjà*, sont *autant choses que mots*"[18] [em suma, as coisas já são tanto palavras quanto coisas, e as palavras já são tanto coisas quanto palavras]. Para Ponge, o texto procura uma passagem, uma equivalência, entre as palavras e os seus referentes. Mas, em *Méthodes*, o poeta analisava esta relação com cepticismo:

> Quand je dis que nous devons utiliser ce monde des mots, pour exprimer notre sensibilité au monde extérieur, je pense (...) que ces deux mondes sont étanches, c'est-à-dire sans passage de l'un à l'autre. (...) On ne peut pas entièrement, on ne peut rien faire passer d'un monde à l'autre, mais il faut, pour qu'un texte, quel qu'il soit, puisse avoir la prétention de rendre compte d'un objet du monde extérieur, il faut au moins qu'il atteigne, lui, à la réalité dans son propre monde, dans le monde des textes, qu'il ait une réalité dans le monde des textes. (...) C'est-à-dire que ça soit un complexe de qualités aussi existant que celui que l'objet présente[19].
>
> [Quando digo que devemos usar o mundo das palavras, para exprimir a nossa sensibilidade ao mundo exterior, considero (...) que estes dois mundos são estanques, ou seja, sem passagem de um para o outro. (...) Não é possível de modo nenhum, não é possível fazer passar nada de um mundo para o outro, mas é preciso, para que um texto, seja ele qual for, possa ter a pretensão de dar conta de um objecto do mundo exterior, é preciso, no mínimo, que ele próprio atinja a realidade no seu mundo específico, no mundo dos textos, é preciso que tenha realidade no mundo dos textos. (...) Quer dizer, que seja um complexo de qualidades tão existentes quanto aquele que é apresentado pelo objecto]

## 5.

É precisamente esta correlação que Nelson Goodman trabalha através do conceito de referência por exemplificação, mas esclarecendo que, a uma obra artística, não basta "ser um complexo de qualidades partilhadas", como diz

---

[18] Ponge, *La fabrique du pré*, p. 23.

[19] Ponge, *Méthode,* pp. 282-3.

Ponge, porque é também necessário que o objecto artístico além de possuir essas qualidades as ponha em evidência, ou seja, as refira por exemplificação. E aqui também voltamos à questão da autonomia do objecto estético tal como a concebeu o Modernismo, e ao rol de críticas subsequentes.

Num texto recente, Charles Altieri veio novamente em defesa do Modernismo, rebatendo ponto por ponto a leitura que dele é feita por quantos o acusam de escapismo e de ter subestimado as condições sociais e históricas da arte. Para Altieri, "abstraction was not so much the negation of concreteness as the recuperation of concreteness otherwise lost to habits deriving from the codification of orientations toward nature" [a abstracção foi menos a negação da concretude do que a recuperação de uma concretude que de outro modo se teria perdido nos hábitos derivados da codificação das orientações para a natureza]. E a autonomia, enquanto "a willed distance from claims about nature, made it possible to trust in a liberating development of concreteness into forces that can be expressive in their on right and that can find their way into a world desperately in need of reconfigured ways of making sense" [ambicionada distância de pretensões sobre a natureza, tornou possível confiar num desenvolvimento libertador da concreção através de forças que podem ser expressivas em si mesmas e que podem encontrar o seu caminho num mundo desesperadamente à procura de formas reconfiguradas de fazer sentido][20]. Assim, e ainda segundo Altieri, o termo autonomia designa "a principle by which artists claim the right to redefine every element of their heritage by balancing energies and tensions that are exemplified in the mutual involvement of authorship, audience, work and world"[21] [um princípio pelo qual os artistas reclamam o direito a redefinir todos os elementos da sua herança equilibrando as energias e tensões que são exemplificadas no mútuo envolvimento entre autoria, audiência, obra e mundo].

Não é por acaso que também encontramos a palavra *exemplificação* na definição de Altieri, tal como não é por acaso que, para defender este conceito de autonomia, o ensaísta começa por comparar duas pinturas, uma de Pissarro e outra de Cezánne, ambas dando conta da mesma paisagem[22]. Altieri observa que, ao contrário do que acontece no óleo de Pissarro, onde "locus is the plenitude of the scene"[23] [a plenitude da cena reside no lugar], na pintura de Cézanne as harmonias criadas pelas cores já não podem ser naturalizadas: "They are effects of painterly will, albeit a will to enter the scene more fully than can any naturalized eye"[24] [são efeitos de uma vontade de pintura, embora uma vontade de entrar na cena mais completamente do que o pode fazer o olho

[20] Altieri, "Why Modernist claims for autonomy matter", p. 4.

[21] Altieri, "Why Modernist claims for autonomy matter", p. 2.

[22] As obras em confronto são "Le Pont du Chemin de Fer à Pontoise" (ca. 1873), de Camille Pissarro, e "Le Pont et le Barrage à Pontoise" (1881), de Cézanne.

[23] Altieri, "Why Modernist claims for autonomy matter", p. 3.

[24] Altieri, "Why Modernist claims for autonomy matter", p. 3.

natural]. Mas neste ponto, devemos lembrar-nos do furor desesperado de Cézanne, tal como o descrevem Élie Faure ou Joachim Gasquet. "A natureza não é em superfície, é em profundidade", dizia Cézanne a Joachim Gasquet. "Nessa superfície as cores exprimem essa profundidade. Sobem desde as raízes do mundo"[25]. Era isso que Cézanne queria pintar: as cores e os volumes interagindo. Queria pintar o princípio, o processo, não a superfície. Por isso dizia ter a certeza de que Tintoretto, "a pintar, não pensava em nada, só no seu tecto, em equilibrar volumes e justapor valores. Em pintar bem. Mas pintar bem é, contra vontade sua, exprimir a sua época no que ela tem de mais avançado, estar no cimo do mundo, da escala dos homens"[26]. E concluía:

> Um pintor que conheça a sua gramática e leve a sua frase ao excesso sem a romper, que a decalque sobre o que vê, queira ou não queira traduz na tela aquilo que o cérebro mais informado do seu tempo concebeu e está nesse momento a conceber[27].

É por este motivo que a arte moderna põe as características da obra em evidência. Porque os traços que a obra exemplifica (ou seja, que possui e põe em evidência) são, em si mesmos, uma versão-de-mundo, e uma versão-de-mundo também faz parte do que designamos por mundo. E, por consequência, "um texto diante do espelho" nunca é simplesmente um texto diante do espelho; é uma coisa do mundo, que está à procura de um modo de atravessar o espelho e sair desse jogo de reflexos. É isso que nos diz Ponge. É ainda isso que nos diz por exemplo Fiama, numa das suas *Fábulas* (2002):

> Nomeamos os nomes e nunca
> as criaturas ou as coisas.
> Essas recebem apenas o eco.
> Todavia tornam-se únicas e são
> Vistas no seu próprio tempo[28].

Com uma ligeira adaptação (se o primeiro verso começasse por "Pintamos as tintas", por exemplo...) talvez reencontrássemos aqui a síntese da descoberta de Cézanne no seu avanço para a arte moderna. Tratava-se de abrir passagens, de estabelecer equivalências, proporcionar encontros entre a obra e o mundo ao qual ela entende pertencer. E para isso, é verdade que foi preciso desaprender muito. A indecidibilidade que Fiama observa entre o nome e a coisa está na base de inúmeros poemas que, em maior ou menor grau, recorrem à auto-reflexividade. Poemas que nos falam de nomes-coisas e de coisas-nomes. Mas

---

[25] *Apud* Faure/Gasquet, *Paul Cézanne, seguido de O Que Ele Me Disse…,* p. 85.

[26] Faure/Gasquet, *Paul Cézanne, seguido de O Que Ele Me Disse…,* p. 88.

[27] Faure/Gasquet, *Paul Cézanne, seguido de O Que Ele Me Disse…,* p. 88.

[28] Brandão, *Obra Breve – Poesia Reunida,* p. 715.

nunca é bem disso que se trata. Nunca é apenas isso. Trata-se de correlacionar, de proporcionar encontros entre a obra e o mundo.

É nesta perspectiva que essa indecidibilidade que é trabalhada por Carlos de Oliveira no poema "Dicionário", quando descreve "o suor" como "palavra rude / que desprende / calor":

> Lado
> a lado
> no tosco dicionário
> da terra
> o suor
> palavra rude
> que desprende
> calor
> e as sílabas
> do orvalho
> a dor
> friíssima
> da água[29].

É essa mesma indecidibilidade que encontramos no poema "A Magnólia", de Luiza Neto Jorge, no qual não podemos decidir se "o mínimo ente magnífico" de que ele fala é a magnólia que a palavra *magnólia* denota, ou a própria palavra na sua capacidade de denotar. O mesmo acontece em "A palavra faca", de Sophia de Mello Breyner Andresen:

> A palavra faca
> De uso universal
> A tornou tão aguda
> O poeta João Cabral
> Que agora ela aparece
> Azul e afiada
> No gume do poema
> Atravessando a história
> Por João Cabral contada[30].

Lendo o poema "Nomad Exquisite", de Wallace Stevens[31], Altieri conclui:

---

[29] Oliveira, *Trabalho Poético*, p. 170.

[30] Andresen, *O Cristo Cigano*, p. 365.

[31] Transcrevo o poema estudado por Altieri, extraído de *Harmonium* (1923/1931), de Wallace Stevens:
As the immense dew of Florida
Brings forth
The big-finned palm
And green vine angering for life,

> Now the world of sensations pulsates both in the represented world of the scene and the actual world of the writing – each modifying, and collapsing into, the other. In their mutual dependencies one might say (...) that author, audience, work and world all here buckle[32]
> [agora o mundo das sensações pulsa tanto no mundo representado da cena quanto no mundo actual da escrita – cada um deles modificando o outro, ou colapsando no outro. Poder-se-ia dizer que, através desta dependência mútua, o autor, o público, o trabalho e o mundo, todos eles se articulam]

É precisamente à luz desta concordância, que correlaciona, que melhor podemos compreender a auto-reflexividade da poesia de tradição moderna. A especularidade de um texto que põe em evidência os traços que partilha com o mundo que refere por exemplificação é um modo de fazer com que esses mesmos traços possam assumir uma função referencial. A questão que permanece é a de sabermos que o leitor tem que ser sensível a este mecanismo de referência para que a poética de produção textual se reactualize deste modo no momento da leitura. Quando assim não acontece, o texto pode parecer hermético, fechado sobre si próprio... Daí que muitos artistas modernos ou de tradição moderna tenham insistido na necessidade de não confundir uma pintura de um cachimbo com um cachimbo, ou uma tela com uma janela, do mesmo modo que Mallarmé lembrara que a palavra *flor* era "a ausente de todos os ramalhetes". Para que as duas realidades se possam correlacionar por exemplificação, elas devem manter-se diferentes e autónomas. Mas, e porque essa diferença não é nem linear nem estanque, paralelamente, é possível promover e explorar a indecidibilidade entre umas e outras. Como lembrava Ponge, "tratava-se do objecto como noção". De ideias, como Mallarmé diria. De passagens, poder-se-ia acrescentar.

---

As the immense dew of Florida
Brings forth hymn and hymn
From the beholder,
Beholding all these green sides
And gold sides of green sides,

And blessed mornings,
Meet for the eye of the young alligator,
And lightning colors
So, in me, come flinging
Forms, flames, and the flakes of flames.

[32] Altieri, "Why Modernist claims for autonomy matter", p. 20.

## Referências Bibliográficas

Altieri, Charles, "Autonomy, Poetic", *in* Alex Preminger e T. V. F. Brogan, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, New York, MJF Books, 1993.

Altieri, Charles, "Why Modernist Claims for Autonomy Matter", *Journal of Modern Literature*, vol. 32, n.º 3, Primavera, 2009, pp. 1-21.

Andresen, Sophia de Mello Breyner, *O Cristo Cigano* (1961), *in Poesia Completa*, ed. Carlos Mendes de Sousa, Lisboa, Caminho, 2010.

Brandão, Fiama Hasse Pais, *Obra Breve – Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

Derrida, Jacques, "Psyché –invention de l'autre", *in Psyché – Inventions de l'Autre*, Paris, Galilée, 1998, pp. 11-61.

D'Orey, Maria do Carmo, *A Exemplificação na Arte – Um Estudo Sobre Nelson Goodman*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e FCT, 1999.

Faure, Élie e Gasquet, Joachim, *Paul Cézanne, seguido de O Que Ele Me Disse…*, tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa, Sistema Solar, 2012.

Goodman, Nelson, "Les Voies de la Référence", *in* Nelson Goodman e Catherine Elgin – *Esthétique et Connaissance (Pour Changer de Sujet)*, s.l, Editions de l'Éclat, 1990.

Gusmão, Manuel, *Tatuagem & Palimpsesto*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

Horta, Maria Teresa, "O escritor e a sua criação", *A Capital*, suplemento "Literatura e Arte", 26 de Março, 1969.

Jorge, Luiza Neto, *Poesia 1960-1989*, organização e prefácio de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.

Marx, William, *L'Adieu à la Littérature. Histoire d'une Dévalorisation, XVIII-XX siècle*, Paris, Editions de Minuit, 2005.

Neto, João Cabral de Melo, "Poesia e composição – A inspiração e o trabalho de arte" [1952], *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

Oliveira, Carlos de, *O Aprendiz de Feiticeiro* [1971], *Obras*, Lisboa, Caminho, 1992.

Oliveira, Carlos de, *Trabalho Poético* [1976], Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

Ponge, Francis, *Méthodes*, Paris, Idées/Gallimard, 1961.

Ponge, Francis, *La Fabrique du Pré*, Genève, Albert Skine Editeur, 1971.

Ponge, Francis, *Œuvres Complètes I*, direcção de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

# CAMILO CASTELO BRANCO *ET AL.* MEMÓRIAS, CARTAS, DIÁRIOS E CASOS DE JUSTIÇA

Serafina Martins*

Quando, em 1931, no n.º 33 da revista *Presença* se publicou um textozinho intitulado "Bruma (Argumento para um filme)", assinado por Manuel de Oliveira, estava-se a décadas de se conhecer o lugar que o autor, mais tarde Manoel, viria a ter na história do cinema português e também na divulgação, *sui generis*, de Camilo Castelo Branco, que foi, com Agustina Bessa-Luís, fonte e colaboradora da sua obra, um escritor afeiçoado à sua vocação de cineasta.

É revelador comparar *Amor de Perdição* (1978), *Francisca* (1981) ou, sobretudo, *O Dia do Desespero* (1992) com *Singularidades de uma Rapariga Loura*, adaptação que me parece falhada do conto que Eça de Queirós publicou como brinde aos leitores do *Diário de Notícias* em Dezembro de 1874 (e não em 1875, como por vezes se indica).

Na verdade, aspectos fundamentais das obras camilianas, e também da vida, comparecem esplendidamente nos três filmes referidos: a mentalidade epocal; o poder que o escritor oitocentista teve na moldagem não apenas dos seus textos e respectivos intervenientes, mas também de um retrato de autor de tal modo disperso e labiríntico que dele nunca teremos uma forma que nos apazigue, no mínimo, a curiosidade.

Isso, justamente, não acontece com *Singularidades de uma Rapariga Loura*, um filme incongruente, a ponto de se tornar incompreensível a sua necessidade – que importa aqui distinguir de utilidade. Não que se trate de uma obra 'infiel' ao conto, usando aqui um conceito 'matrimonial', como por vezes diz o crítico Mário Jorge Torres. Passa-se, no entanto, que Manoel de Oliveira insistiu na criação de um efeito de estranhamento – ou desfamiliarização –, de forma experimental, que negligencia um texto que foi e é tão… singular. Em contrapartida, na sua filmografia camiliana, o cineasta conseguiu dar o maior

* Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa.

fulgor e diferença a um universo tão confundível com coisas banais, tão imerso em *topöi* da imaginação mundial (como o do amor fatal) que o próprio Camilo Castelo Branco, grande conhecedor de Retórica e um argumentador prático, fez de tal universo o seu mais comum objecto de paródia.

Um motivo para a grande qualidade dos filmes camilianos consiste numa imersão, por Manoel de Oliveira, naquilo a que poderíamos chamar, em termos um pouco arriscados, a intenção do autor, em especial a de provocar a adesão afectiva do receptor, como aliás, fica claro, para dar um exemplo conhecido, no prefácio à 2.ª edição (1863) de *Amor de Perdição* e na "Introdução" desta novela: comover o leitor incentivando um tipo de emoções resultantes da afinidade com as personagens – "Não seria fiar demasiadamente na sensibilidade do leitor, se cuido que o degredo de um moço de dezoito anos lhe há de fazer dó."[1] – e, sobretudo, de uma harmonia entre os sentimentos representados no livro e os sentimentos naquele tempo inscritos na cultura e nas mentalidades. Congraçado com o espírito da época, que encontramos seja em enredos ficcionais, seja em vidas concretas, os tais filmes camilianos não são menos idealistas do que os textos trágico-românticos do escritor, transformando a matéria, tudo o que é concreto ou acção, em artefactos subjectivos e a existência subjectiva na única admissível como existência real.

Esta síntese, que Camilo Castelo Branco recriou sem aparentes dificuldades e o cineasta entendeu profundamente, é oportuna para falar de Fanny Owen (Francisca Owen Pinto de Magalhães) – uma das personagens centrais de *Francisca* –, caso da vida do escritor com o qual os biógrafos se têm ocupado, em termos mais ou menos polemizantes, com maior ou menor vontade de esclarecerem, culparem ou desculparem. Não há uma história segura do que aconteceu. Sabemos que Camilo era amigo de José Augusto Pinto de Magalhães e que este em 1853 casou com Francisca, uma menina cuja família tinha casa de férias em Vilar de Paraíso, onde os três conviveram. Também sabemos que Fanny morreu 11 meses a seguir ao casamento, de tuberculose, sem que esse casamento tivesse sido consumado, de acordo com o testemunho do médico Joaquim José Ferreira. José Augusto Pinto de Magalhães terá mandado retirar o coração da mulher para depois o guardar em formol; morre cerca de um mês e meio depois de enviuvar. Camilo, identificando-se a ele mesmo como muito próximo do casal (em *No Bom Jesus do Monte*, de 1863), segundo teses que circularam na época estaria igualmente apaixonado por Fanny – portanto, havia um triângulo amoroso – e ficou para a história como o denunciante de uma relação em simultâneo e à margem do namoro, agora entre Francisca e um espanhol de nomes Fuentes, confirmada por cartas. O capítulo memorialístico de *No Bom Jesus do Monte* onde o autor escreve sobre todos estes episódios é à transparência uma defesa, em causa própria, das tais teses que lhe imputavam uma denúncia – por despeito e vingança, como compete. Depois do que escreveram os biógrafos sobre todo este caso, criando um

[1] p. 142.

labirinto de hipóteses, nenhuma das grandes interrogações ficou resolvida e, daí, nenhuma avaliação consistente sobre o que realmente fez Camilo, pois é um juízo sobre o escritor o que mais tem estado em causa, um puro juízo de culpa ou de inocência como se de uma questão jurídica se tratasse, aspecto clarificado por Maria Antónia Neves Nazaré de Oliveira em *Os Biógrafos de Camilo*.

No âmbito dos estudos camilianos, é analisada com cuidado uma questão multifacetada tendo a ver com o conceito de verdade e os diferentes papéis que desempenha na bibliografia do autor. Como explica detalhadamente João Paulo Braga Correia da Silva em *Retórica da Ficção: A Construção da Narrativa Camiliana* consiste num mecanismo, apoiado em diversos elementos probatórios, para levar a crer que os textos ficcionais, em especial, constituem um traslado de factos acontecidos, com o autor a desempenhar a função de ou editor de um qualquer 'manuscrito encontrado' (tópico da literatura romântica) ou relator de uma história de que teve conhecimento em circunstâncias que Camilo não raro conta desenvolvidamente, integrando-as no decurso das suas narrativas. Além disso, a verdade camiliana estrutura a condição ético-moral das personagens, mediante a qual, aliás, se decide o valor, a atenção, a empatia, até mesmo a apropriação pessoal – enquanto exemplo – que o leitor lhes deve assegurar.

Ora, o convívio entre Camilo, José Augusto Pinto de Magalhães e Fanny tornou-se, devido à putativa divulgação das cartas dirigidas ao espanhol, num caso sobre a verdade. O discurso *pro domo mea* em *No Bom Jesus do Monte*, não sem alguma ironia, coloca o autor num plano equivalente ao das supostas figuras reais dos seus romances pois, em qualquer dos casos, se trata de reconstruir o passado e orientar o *feedback* interpretativo do receptor. Importa dizer que, mais do que uma probabilidade conceptual, aquela enunciada nas frases anteriores, estamos perante um factor inalienável do dito universo camiliano tendo em conta as múltiplas formas como aí se misturam a realidade e a ficção, a ponto de ser legítimo realizar sobre as narrativas autobiográficas deste "forçado das letras" um trabalho hermenêutico com pressupostos idênticos aos do que suscita a sua obra romanesca.

Na área dos estudos da mente, e no caso particular da psicanálise, aceita-se hoje em dia que com o relato de factos sucedidos, designado exactamente como "reconstrução", não se espera encontrar a verdade desejada por Freud. De acordo com Sara Collins, "The improbability of truth in reconstruction represents the general view that the past cannot be objectively verified once we take into account the subjective, the internal and the emotive colouring of historical facts"[2]. O passado é, por contingência, adaptado ao "imediatismo do presente"[3] e a rememoração constitui um 'ecrã protector' para defender a identidade pessoal quando ela se expõe. Aceitando estes princípios, válidos, ainda segundo Collins, para narrativas de pacientes sobre o seu passado e para textos autobiográficos, poderemos, segundo creio, ter uma visão menos judica-

[2] "On authenticity: The question of truth in construction and autobiography", p. 1393.

[3] Cf. *ibid.*

tiva, independente de ideias impressionistas de culpa ou inocência, relativas ao que teria contado Camilo Castelo Branco sobre uma traição de Fanny. Da ensaísta indicada *supra*, leia-se ainda este excerto:

> The author wishes to write his⁄her autobiography at a particular contemporary stage of 'now'; this is serving a current need in their lives. The patient too is with his⁄her analyst in a specific 'present' moment of the analytic relationship. And it is within that present context that a past reconstruction occurs[4].

Quer se trate de histórias para fins terapêuticos ou de histórias autobiográficas com ambição literária, ainda mais para serem publicadas, estamos perante situações de construção de uma identidade e do interesse em a preservar. A isso acresce, nos textos literários, a regulação do discurso devido a preocupações artísticas, como propõe igualmente Sara Collins[5]. E como não encontrar estas preocupações nas palavras de *No Bom Jesus do Monte*, que Camilo Castelo Branco redigiu com as formas ágeis da escrita romântica, expedientes típicos e clichés muito redundantes? Desde logo, a existência de fontes manuscritas, aqui cartas de José Augusto Pinto de Magalhães então em "papel amarelado […] caracteres desmaiados"[6], que o autor transcreve. Outra transcrição, neste caso de *Memórias do Cárcere* (1862), constitui a epígrafe de *No Bom Jesus do Monte*, onde ocorre um tópico tanto da literatura como das artes plásticas (v. obras de Cristino da Silva), o do homem sozinho, em exílio voluntário, simultaneamente um protesto contra a civilização, por vezes mediando pensamentos de teor ecológico *avant la lettre*, e um reclame de sentimentalidade: "Àquelas florestas [do Bom Jesus] sinto eu atado ainda o coração por mui tragadoras lembranças. Em diversas estações da minha vida lá fui conversar com o passado que aí me florira, ou a enflorar esperanças que reverdeceram no pó doutras que se desfizeram"[7].

Refira-se ainda uma ideia reincidente na literatura romântica, das mais pitorescas que a época cunhou, bastante comum enquanto meio para se desenharem retratos de autor, que consiste na auto-representação de um envelhecimento precoce ligada a um antecipar da morte e talvez garantisse um efeito dramático ou a piedade de quem lia – o 'leitor piedoso'. Nestes termos:

> Poderia diferir para mais [o momento para revelar a história], se eu contasse com a vida. Obedeço ao presságio que ma está abalizando por pouco e para pouco. Da região escura vem bater-me na fronte uma aragem fria. Temo que se faça inverno e noite álgida em minha alma. Estes derradeiros calores de espírito devo-os à dívida de coração e de honra[8].

---

[4] *Id*., p. 1404.

[5] Cf. *id*, p. 1403.

[6] p. 731.

[7] p. 687.

[8] P. 733.

Os passos antes citados de *No Bom Jesus do Monte*, com excepção da epígrafe, encontram-se todos no capítulo I, claramente preparatório quer da boa vontade do leitor, quer da tonalidade ultra-romântica que os episódios vão adquirir. Uma semântica do fúnebre e da predestinação fatalista progride na história a partir desse capítulo I, conferindo uma unidade indispensável aos resultados desejados. De forma geral, verificamos que "José Augusto era…um desgraçado"[9] e que Fanny se transforma rapidamente num "cadáver"[10] em vida, morrendo virgem. No autor, claro, projectam-se todos os sofrimentos alheios, do mesmo modo que a responsabilidade de mostrar ao mundo uma absolvição do amigo Pinto de Magalhães, vítima da "mais contumeliosa calúnia"[11] a seguir à morte da mulher, que roubara ao amor da família. A elaboração ideológica do texto, resultante de inúmeros detalhes, proporciona a inocência dos principais intervenientes, Camilo incluído, algo viável a partir do momento em que autobiografia é biografia e vice-versa.

Essa inocência, sublinhe-se, cabe no âmbito intratextual e não no das decisões póstumas com que este caso tem sido tratado por alguns camilianistas, tais como Aquilino Ribeiro, Teixeira de Pascoaes ou o Visconde de Vila-Moura (Bento de Oliveira Cardoso e Castro Guedes de Carvalho Lobo) num texto pouco conhecido, inicialmente publicado em 1917 na revista *A Águia* e com edição autónoma no mesmo ano. Este último realiza um *pastiche* do ultra-romantismo que é possível encontrar no conjunto de textos que estuda e edita, formado por bibliografia camiliana e cartas de José Augusto Pinto de Magalhães. Contemporaneamente, e havendo interesse em estudar o caso como peça literária de forma mais lata, temos disponíveis os diários do casal na transcrição de Amândio César em *A Casa Assombrada de S. Miguel de Seide* (1964), cujos originais estão conservados no Centro de Estudos Camilianos[12].

A poética noção de espírito da época, antes mencionada, em termos não metafísicos tem a ver com a reificação, na escrita, do tempo em que se escreve e com o qual se está inapelavelmente em conformidade. Quando está envolvido o autor-sujeito, quando há um procedimento auto-explicativo dirigido ao exterior, existe, de forma mais ou menos consciente, a noção das repercussões. Se aceitarmos que os textos e autobiográficos e outras escritas do "eu" estão ligados a processos de influência, veiculam o seu tempo de produção e são artefactos subjectivos, verificamos com tranquilidade o pouco interesse dos julgamentos primários sobre os autores, sendo preferível compreender, pelo menos na forma tentada, os aspectos intelectuais e estéticos das suas composições; como se sabe desde Aristóteles, nem tudo tem uma função pragmática.

---

[9] p. 739.

[10] p. 753.

[11] p. 751.

[12] Ao Doutor José Manuel de Oliveira, director da Casa de Camilo – Centro de Estudos Camilianos (http://www.camilocastelobranco.org/), agradeço o envio de bibliografia e os muitos esclarecimentos que gentilmente me prestou.

Camilo, José Augusto e Francisca Owen deixaram testemunhos? Sim. Da verdade? Não sabemos. Tiveram vontade de escrever como escritores e os seus textos são literariamente românticos ou ultra-românticos? Sim, é o que parece. Os filmes camilianos de Manoel de Oliveira também, com o esforço a que a distância temporal o obrigou. Foi um dos melhores biógrafos do escritor oitocentista, não se preocupou com a investigação em prol de verdade tal como é concebida por mentes racionalistas, deu um enlace estético a tudo em que tocou sobre ele e exibiu, em sintonia com o biografado, um manifesto pela também aristotélica liberdade de criação-invenção.

## Referências Bibliográficas

Castelo Branco, Camilo, *Amor de Perdição*, edição genética e crítica de Ivo Castro, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007.

Castelo Branco, Camilo, *No Bom Jesus do Monte*, *in Obras Completas*, XI, direcção, estudos biobibliográficos, fixação do texto e anotações por Justino Mendes de Almeida, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990.

César, Amândio, *A Casa Assombrada de S. Miguel de Seide*, Vila Nova de Famalicão, Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, 1964.

Collins, Sara, "On Authenticity. The Question of Truth in Construction and Autobiography", *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 92, n.º 6, 2011, pp. 1391-1409.

https://doi.org/10.1111/j.1745-8315.2011.00455.x (consulta: Junho de 2021).

Oliveira, Manuel de, "Bruma (Argumento para um filme), *Presença*, vol. 2.º , n.º 33, Julho-Outubro de 1931, p. 10.

Oliveira, Maria Antónia Neves Nazaré de, *Os Biógrafos de Camilo*, Lisboa, edição da autora, 2010 [tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa].

Silva, João Paulo Braga Correia da, *Retórica da Ficção: A Construção da Narrativa Camiliana*, s.l., edição do autor, 2011 [tese de doutoramento, Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa].

Visconde de Vila-Moura, "Fanny Owen e Camillo", *A Águia*, 2.ª série, vol. XI, n.os 61--62-63, Janeiro-Fevereiro-Março de 1917, pp. 5-23.

http://ric.slhi.pt/A_Aguia/visualizador/?id=09613.012.001&pag=3 (consulta: Junho de 2021).

# MODOS DE LER, IRONIA E REALISMO EM CAMILO. SOBRE *A QUEDA DUM ANJO*

Sérgio Guimarães de Sousa*

**1.**

De forma magistral, Camilo recupera, em 1866, n'*A Queda dum Anjo*, o motivo da dualidade campo/cidade, já explorado, 4 anos antes, em *Coração, Cabeça e Estômago*. Em conformidade com a representação clássica deste motivo, o mundo rural, porque afeto à tradição e aos bons costumes, configurar-se-ia na feição de um universo convivente e harmonioso, favorável a imaculadas personalidades e canduras sem fim, ao invés da cidade, lugar propício, é certo, a relações socialmente avançadas, mas também inscrito sob o signo de inconsistências ético-morais.

A situação, como é claro, não se afigura, em rigor, tão esquematicamente dualista em Camilo (pense-se em *Novelas do Minho*), como, de resto, é disso suficiente exemplo *A Queda dum Anjo*. Se neste romance o campo aloja a tocante austeridade de uma Teodora, também nele encontramos ostensivo calculismo na figura pouco recomendável (qual lobo) de um Lopo. Em todo o caso, a dualidade campo/cidade, diz-nos com inteira justeza Helena Carvalhão Buescu, permite confrontar o presente com o passado:

> [...] [a] transformação [de Calisto] encontra-se intimamente ligada a vários *topoi* literários, aqui reactivados através de um seu binómio paradigmático: o binómio cidade *vs*. campo, recuperando a atribuição, a ambos os termos, respectivamente dos seus tradicionais avatares, corrupção e inocência. É claro que não é, na verdade nunca foi, assim (e lá estão personagens como o mestre-escola e o boticário para no-lo lembrar). Mas a recuperação (e ironização) deste principal *topos* do bucolismo literário permite-nos compreender que se trata aqui de analisar a desadequação entre os tempos que foram, figurados através do lugar simbólico (mas também ele alterado) do campo; e os tempos que são, figurados através da cidade.

* Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho.

> Ergue-se deste modo uma geografia simbólica, coincidente também com uma análise simbólica do tempo histórico. Não é por acaso que Calisto Elói é no início considerado uma espécie de herdeiro (caricato) do seu "querido Manuel Bernardes", mas também de Sá de Miranda, o recto e impoluto homem de corte que optou pelo "exílio" na sua casa na província, em detrimento da corrupção que reconhece e critica na cidade e muito em especial na corte. Ora Sá de Miranda é também o nosso principal poeta bucólico, na mais pura tradição de Teócrito e Vergílio. O que Camilo revisita, pois, é também a história do pensamento literário, mostrando a ineficácia e a desadequação de *topoi*, anteriormente cristalizados, à literatura que o seu presente pode conceber. Calisto Elói pareceria um "herói" bucólico. Mas os tempos não vão já para bucolismos – nem para heróis[1].

E para efeitos de sátira político-civilizacional, o romance não deixa de rentabilizar ficcionalmente uma colisão entre esses dois horizontes socioculturais antagónicos e inconciliáveis que são o mundo rural e a vida em Lisboa, achando-se no centro da colisão o protagonista da narrativa. Um protagonista desterrado do seu lugar sociogeográfico de origem e a viver na cidade como figura exemplar e representativa, muitas vezes a despeito do senso comum e da realidade imediata que se lhe apresenta, do provinciano desfasado dos valores e das práticas sociais e privadas da civilização urbana. Consensos intersubjetivos rejeitados pelo discurso cultural autoritário de Calisto em nome do qual a personagem advoga o retorno aos edificantes modelos de um passado pré-moderno, como se a realidade fosse uma clausura isenta de história e das suas sequências temporais e não obedecesse ao balanço perpétuo de uma evolução. Calisto, enfim, é, digamos, um diferencial de valores, crenças e convicções entre si e os outros, dado o arco temporal de vários séculos cavado entre a sua subjetividade e a objetividade do mundo.

Convicto de estar moralmente blindado por uma irredutível resistência estoica, o morgado começa por ceder à tentação, certamente por vaidade política, de se transferir para Lisboa, largando essa autossuficiência feliz que parecia viver nessa antecâmara do Paraíso que dá pelo nome de Caçarelhos. A sua eleição, diga-se, porque imprevista dentro do campo político, constituiu, tomando de empréstimo palavras de Slavoj Žižek, "[...] o ponto de inscrição da contingência histórica numa estrutura formal [...]"[2], evidenciando assim uma relatividade que a personagem, conservadora, se esforçará, em termos ideológicos, por rasurar em prol de uma conceção estaticista da realidade. De qualquer modo, na capital, já na condição de deputado, conjugando preocupações de teor ético-moral e político, esforçar-se-á por morigerar os costumes, formal e substancialmente atingidos de modo gravoso, segundo crê, pelo progresso. Este, ao remover as verdades essenciais (e essencialistas) do passado, reduzir-

[1] Helena Carvalhão Buescu, "Doenças do tempo: Camilo, A Queda dum Anjo", pp. 61-62.

[2] Slavoj Žižek, *Acontecimento*, p. 38.

-se-ia à expressão da decadência moral, assevera o morgado a quem o quer ouvir. A firmeza do seu programa moralizador, proporcional ao seu irredutível desacordo com a realidade, fica bem à mostra quando, a certa altura, reage a críticas do abade Estevães, homem experiente e de sintonia equilibrada com o mundo, dizendo que: "[...] viera de sua terra a cauterizar as chagas do corpo social, e não a cobri-las de adesivos e lenimentos paliativos em respeito à sensibilidade dos doentes"[3].

A nutrir este enfático moralismo está a vasta erudição da personagem em matéria de autores antigos[4], um sistema fechado de autorreferência doutrinária usado sem moderação como arma política contra os adversários e pelo qual se educou. Assim, recorrendo a cada passo aos clássicos, o deputado Calisto, fornecendo a evidência bastante de um anacronismo patológico, enfrenta, em modalidade quixotesca, sem concessões os fundamentos do mundo progressista e civilizado – ou seja: o mundo da civilização burguesa triunfante. Fala a partir de um passado remoto, dogmaticamente adotado como terreno firme de virtudes sem prazo de validade. Vivendo em profunda simbiose com livros antigos, alguns sem dúvida bolorentos, deles pretende convincentemente extrair argumentos empíricos inquestionáveis e, logo, consequências aplicadas ao presente. Debita, para tanto, a todo o instante sentenças e máximas extraídas dos clássicos, os quais, como bom discípulo, tende a robustecer, validando nos autores do antigamente, ao arrepio da prescrição temporal, um imaginário cujo impacto muito gostaria de tornar produtivo, a bem de todos, na atualidade. Porque julga, enfim, a partir da razão normativa das vozes autorizadas do passado, saber o que à sociedade convém. Significativa parte da narrativa consiste, deste modo, nas atribulações sofridas pelos clássicos, abusivamente aplicados a um presente de que se querem descritivos, como se deles emanasse uma prescrição racional inquestionável.

E assim, convencido de toda a realidade natural ou social já se achar de antemão devidamente explicada pela erudição livresca de outras épocas, sem se aperceber da inutilidade dessa erudição – isto é, sem dispor da consciência de o conhecimento também depender do contexto contingente, social e material no qual é produzido –, o morgado coloca o seu vasto, e vetusto, saber enciclopédico ao nobre serviço da regeneração dos costumes lisboetas. E como não há reforma de costumes sem prévio e explícito diagnóstico, Calisto, aproveitando a visibilidade conferida pelo Parlamento, propõe-se denunciar o circo e o lodaçal do mundo civilizado. Definindo-se, em suma, como um caso extremo de resistência ao mundo movediço do progresso e aos valores professados pelo

[3] Camilo Castelo Branco, *A Queda de um Anjo*, p. 58.

[4] Note-se que, no âmbito da vasta ficção camiliana, a erudição anacrónica de Calisto não lhe é exclusiva. Aplica-se perfeitamente ao morgado, por exemplo, esta singela descrição, extraída d'*O Bem e o Mal* e referente a padre Praxedes: "[...] sôbre ser virtuoso, era grande letrado; a sua ciência, porém, atrasara-se dois séculos na história do espírito humano" (Camilo Castelo Branco, *O Bem e o Mal*, p. [11]).

Portugal da capital, a qual associa à degenerescência moral, o protagonista, tanto dentro como fora do hemiciclo, vale sobretudo como sintoma ou eco do estado de consciência de um país refém de uma dualidade ideológica e cultural – a vida do campo e a vida da cidade – e das suas consequências sociais.

A narrativa, porém, como é sabido, não se fica pela recensão do confronto entre estes dois universos inconfundíveis e contrapostos, cada um com valores e expectativas próprios, apesar de o explorar copiosamente, recorrendo à minúcia exemplificativa de diversos desencontros cómicos do herói com a realidade empírica[5]. O que o romance sobretudo enfatiza, através da *desruralização* do seu emblemático protagonista, é a possibilidade de códigos e valores, pela inesperada irrupção do desejo amoroso, sofrerem, por assim dizer, uma drástica transferência civilizacional. O anacrónico Calisto, que parecia, tanto em contexto transmontano como em boa parte da sua vivência lisboeta, encafuado na patologia de um inexpugnável exercício de revivescência de uma época revoluta, porque escondida em bafientos cartapácios, apercebe-se, afinal, de que a memória de tempos idos não é muitas vezes recuperável senão enquanto obsolescência. Esta tomada de consciência, que o refunda em cidadão moderno, ele que perspetivava a mudança sempre tintada de sinais negativos, fica a dever-se a uma banal história de enamoramento – melhor dizendo, a um adultério.

Sintomática de uma época e da sua cultura, a metamorfose do morgado num homem novo, convém assinalar, não deixa de traduzir – e por aqui se vê a eficácia do funcionamento metonímico da personagem – a transição do país para a modernidade, que por essa época significava, como mais tarde a obra de Eça reforçará, estar de olhos postos na Europa; e, mais especificamente, em sintonia, por imitação, com a França, pátria então sem igual do esplendor civilizacional.

## 2.

Seguramente, o primeiro desafio interpretativo colocado pela narrativa ao leitor consiste em avaliar o saldo da radical evolução do herói. É possível ajuizar de modo dececionante a reviravolta de Calisto, o que significa ler a "queda" no seu sentido mais literal. Aquele pelo qual o destino do deputado significa, antes de mais, uma capitulação face à impoluta moralidade que até então professava de maneira ativa e desinibida, tornando-se, ao fim e ao resto, equiparável a todos aqueles sobre os quais lançava a sua implacável e certeira censura moral. Numa palavra, a cidade operou no protagonista um irreparável desvio de integridade.

[5] Desencontros cómicos, dotados de claro intuito satírico, aos quais se aplicam sem dificuldade estas palavras de Stanley Cavell proferidas a propósito de *Otelo*, de Shakespeare: "La chose est comique et nous rions, non sans quelque anxiété, de voir nos coutumes tenues à distance et de voir démasquer, l'espace d'un instant, leur caractère arbitraire". Stanley Cavell, *Le Déni de Savoir dans Six Pièces de Shakespeare*, p. 158.

Neste caso, a leitura do trajeto do herói, recheado de peripécias cómicas e de episódios em registo paródico, o que desde logo se entende pela sua "rudeza" de rústico não se compadecer com os usos e costumes sociais generalizados em Lisboa, sustentar-se-á por um repertório de argumentos nos quais leitores, digamos, mais conservadores largamente se reconhecerão. Esses argumentos, com efeito, são claros em relevar que a existência daquele Calisto que seguia de perto a lição dos clássicos e com eles encarava a exemplaridade moral, tanto em ambiente doméstico como na esfera pública, essa existência dissolveu-se quando o até então virtuoso marido de Teodora, cedendo ao desejo, se apaixona, um tanto puerilmente, por uma jovem brasileira. Não há, de facto, aqui como não ver uma notória denegação dos valores morais e políticos professados pela personagem bem como a perda daquele excecional estatuto de figura ético-política autêntica de que beneficiava (aquele seu "eu" muito puro e alheio às convenções sociais da civilização e com a autoridade do qual se apresenta como modelo). Apanhadas pelos malefícios da civilização, corporificados pela beleza de "uma criatura linda, linda quanto se pode ser!"[6], como diria, instigando o desejo de seu amo, D.ª Tomásia, as estáveis e fortes convicções morais e culturais de Calisto, riqueza interior com função sublimativa através da qual resistiu com facilidade à lógica aditiva da vida mundana, revelaram-se inoperantes. A avassaladora detonação do desejo amoroso pulverizou-as.

Realçar, pelo contrário, no percurso da personagem um corte epistémico decisivo com os conhecimentos estéreis, despoletado por essa poderosa combustão que foi a descoberta do amor, o que fez com que descobrisse a felicidade sentimental e se sincronizasse com a sua época, é assaz revelador de uma leitura da "queda" em sentido irónico. E também aqui a narrativa não carece de argumentos, senão vejamos: Calisto, em Caçarelhos, vive a plácida existência de um aristocrata parasita, ao passo que a mulher, com a qual celebrou um casamento de razão, se apresenta num plano de subalternidade, sejamos claros, chocante – é pouco menos do que uma escrava. Vale a pena transcrever o resumo da situação feito pelo perspicaz Lopo à prima:

> Nunca [ele] te levou aos banhos do mar, precisando tu de tónicos; nunca te levou a festa nenhuma de Miranda nem de Bragança; sendo tu a mais rica herdeira destes arredores, deixou-te viver para aí sujamente, a cuidar em cevados e galinhas. As senhoras que não te chegam em fidalguia aos calcanhares vivem à lei da nobreza, visitam-se, têm os seus bailes, vão às romarias ricamente vestidas; e tu?... Chorava-me o coração quando vim de me formar, e te visitei, e vim dar contigo a cortar couves para fazer a comida dos patos[7].

Ao apaixonar-se por Ifigénia, fixação amorosa que lhe transtorna por completo a imersão na vida lisboeta, o deputado torna-se a imagem de uma nova

[6] Camilo Castelo Branco, *A Queda de um Anjo*, p. 165.

[7] Camilo Castelo Branco, *A Queda de um Anjo*, p. 217.

visão do mundo: o mundo sensível, intimista, em que a mulher (neste caso, Ifigénia) surge na condição de objeto do desejo e não somente como um mero apêndice da superioridade patriarcal do homem. Ao contrário do que acontecia com Teodora, a brasileira ocupa o centro das atenções de Calisto, que não poupa esforços para satisfazer os seus caprichos. Dir-se-á que, muito provavelmente, a viúva se estará a aproveitar da fortuna e do estatuto social do morgado. Talvez. Ou porque se sentia desamparada e viu no primo o último recurso de uma vida desafogada e consentânea com a sua aspiração social, ou porque porventura se apaixonou de facto por Calisto, não obstante a diferença geracional, o certo, porém, é que a jovem viúva torna Calisto manifestamente feliz[8] e, mais, sincroniza-o com o século XIX. Desde modo, a narrativa, como é bem característico da novelística camiliana, questiona a legitimidade do casamento radicado na conveniência genealógico-patrimonial e, com isso, como diria o filósofo Stanley Cavell, a propósito das comédias de Hollywood dos anos 30 e 40, "[...] c'est simultanément la question de la légitimité de la société que l'on soulève et même que l'on allégorise"[9].

Outro argumento favorável ao desfecho do texto, apesar de esse desfecho se afigurar nalguns sentidos problemático e com pontas soltas (Calisto, devido ao adultério, não consegue legitimar os filhos, sucedendo a mesma infração jurídico-legal com Teodora em relação à legitimação de Barnabé; faz-se reeleger, em flagrante desprezo pelos valores democráticos, por via da manipulação; etc.), tem a ver com a patológica *fixação na ficção* do morgado. Por razões sempre difíceis de apurar, mas que acaso terão a ver com o facto de ter sido um autodidata, Calisto padecia, como vimos, de uma crónica, por assim dizer, intoxicação livresca. Grudado na ficção, já que mesmo não sendo totalmente ficcionais os livros da sua passadista biblioteca convertiam-se em ficção à conta da desatualização que os caracterizava, o morgado mostra aquela falta de discernimento típica de quem, incapaz de estabelecer uma distância crítica em relação ao que lê, confunde realidade com teoria. Dito de outro modo: o que Calisto faz é duvidar da validade do mundo empírico, sustentando o ceticismo[10] através da elevação da sua biblioteca a critério ou condição de

[8] A felicidade, assinala em impressiva fórmula Alain Badiou, "[...] *é o advento, num indivíduo, do Sujeito que ele descobre poder vir a ser*" (Alain Badiou, *Metafísica da Verdadeira Felicidade*, p. 62). No tocante ao romance, o que isto significa é que o morgado, ao apaixonar-se, descobre no interior de si mesmo a possibilidade, interdita pelo "velho mundo" de que se fazia apóstolo, do enamoramento, tornando-se outro em si mesmo.

[9] Stanley Cavell, *À la Recherche du Bonheur. Hollywood et la Comédie du Remariage*, p. 55.

[10] É de referir, porém, o seguinte: ao inverso do ceticismo, segundo o qual o conhecimento seguro do "mundo exterior" é improvável, dado tudo assentar em convenções e conveniências socialmente construídas, Calisto, antes da "queda", vive na ilusão de a sua relação ao mundo, por via dos clássicos, ser da ordem do conhecimento. De qualquer maneira, a verdade é que o morgado antes de "cair" manifesta-se cético, na exata medida em que nega o mundo exterior aos livros, dele duvidando a cada passo, a não ser quando reequacionado pela lição dos clássicos. Quer por não suportar as incertezas do mundo, o que o

verdade. Desta forma, à revelia do que recomenda a racionalidade sustentada por princípios epistémicos e pragmáticos, nele crença confunde-se com conhecimento, visto lidar com os clássicos como se estes constituíssem panaceias com doses de conteúdos justificados e verdadeiros aplicáveis a qualquer necessidade ou interesse contingente. Neste sentido, ao não conseguir ver a precisão factual da verdade objetiva do mundo, encarcerando-se na verdade autorreferente da sua posição subjetiva enquanto enunciação de um passado distante, mas que deseja reintegrar de forma universal no presente, Calisto adota ao extremo uma conceção clássica do conhecimento. A conceção segundo a qual os factos sobre o mundo, definidos por autores antigos, vigoram à margem dos valores socioculturais e dos interesses particulares[11]. Como se compreende, este modo errado de ler a vida nos livros e não na experiência empírica sintomatiza, entre outras coisas, um receio da contingência do mundo moderno. E engendra, como também se disse, o fatal divórcio do herói com o quotidiano exterior.

Isto dito, não é difícil recensear na personagem a figuração de um idiota. Como observa a filósofa norte-americana Avital Ronell, o idiota, carente de pensamento próprio, é aquele tipo de indivíduo dotado de uma prodigiosa memória, o que lhe possibilita memorizar frases-feitas, sentenças, máximas, etc., ou seja, fórmulas suscetíveis de se aplicarem em qualquer circunstância:

> [Le lecteur imbécile] [...] reste fidèle au texte ; il n'a pas l'énergie d'y ajouter un supplément, de le gauchir ou de l'altérer. Il n'y a pas de besoin appropriatif chez le lecteur servile, juste une répétition compulsive et mortelle qui paralyse la mémoire et affaiblit la pensée. […]. La seule chose que possède l'idiot et qui manque à l'intelligent, c'est une mémoire mécanique. Il peut mémoriser n'importe quoi tant qu'il n'a pas à produire ses propres images ou ses propres pensées[12].

Não é, por conseguinte, preciso especial clarividência para reconhecer nesta definição, pelo menos, a tendência de Calisto, cuja memória é de facto fabulosa, tudo explicar por recurso aos textos dos outros sob a forma de fórmulas, latinismos, etc., sem atender aos contextos. E não é por acaso, aliás, que a personagem patenteia uma cómica dificuldade, muito afim de um idiota, em jogar, a certa altura, às damas, um jogo simples e de regras básicas: "[...] o

---

leva a enveredar por uma falência cognitiva mascarada de certeza teórico-intelectual, quer por não consentir que o mundo se possa erigir sem as bases de uma sólida fundamentação, que julga satisfatoriamente encontrar nos clássicos, o certo é que Calisto se acha refém da demanda cética da certeza. Aquela demanda cética por intermédio da qual o sujeito, com o seu quê de loucura, busca obsessivamente atingir uma certeza pura (verdade absoluta), encontrando-a somente nas certezas, supostamente inabaláveis, da erudição livresca bafienta.

[11] Cf. Paul Boghossian, *O Medo do Conhecimento*, pp. 32-33.

[12] Avital Ronell, *Stupidity*, pp. 36-37.

morgado" – diz o narrador – "revelou uma inabilidade que excede todo o encarecimento"[13]. O certo é que a transformação de Calisto num homem do seu século, se o não curou de decalcar a vida recorrendo a modelos (parisienses, agora), teve ainda assim o grande mérito, o que não é pouco, de o curar da insuficiência ou cegueira interpretativa com que lia os autores antigos. O homem novo que é Calisto já não deposita uma inexpugnável confiança nos modelos literários e culturais do passado e deixa de ostentar signos identitários anacrónicos, como era o caso da sua ridícula vestimenta, rendendo-se a novas ideias e a novos conceitos da verdade.

Tudo isto é suficientemente exemplificativo do grande virtuosismo discursivo-narrativo da narrativa, na medida em que nela convivem duas leituras que dificilmente andam a compasso e com desempenhos bem diferentes. E se assim é, é-o porque ambas se acham atravessadas pela ironia romântica, particularmente arrasadora neste romance de Camilo para quem o queira ler com a força de sentidos inequívocos e estáveis[14]. Afirma Charles Larmore:

> L'ironie opère par ce que l'on pourrait appeler un *supplément* de conscience. C'est un défi à l'idée que la pensée a pour fonction de représenter et de contrôler la réalité, dans la mesure où l'ironie fait retourner la pensée sur elle-même et prend du recul par rapport à ce qu'elle semble énoncer[15].

É da ironia que o narrador extrai boa porção da ambiguidade que embarga e legitima sentidos de forma contraditória. Não surpreende, assim, que possam existir boas e salutares razões para se ficar dececionado com o facto de Calisto ter renunciado a viver em contraciclo com a modernidade, como igualmente as há, como se viu, e não menos pertinentes, para festejarmos essa renúncia.

A complicar ainda mais este panorama hermenêutico, convirá acrescentar que no interior da lógica opositiva de cada uma destas interpretações se hospedam contradições, facto consequente em termos da complexidade semântica de Calisto e, mais latamente, da densidade textual do romance. Fiquemo-nos por um elucidativo exemplo. O morgado, dissemos, evidenciava traços inegavelmente idiotas no modo como, tendo por base velhos volumes, interpretava erroneamente o presente. Ora, salta à vista, neste ponto, um apreciável paradoxo: Calisto é, em sede parlamentar, o deputado mais competente. Desde logo, porque exibe, mesmo se por vezes em tom um tanto oracular, a excelência fraseológica de uma oratória superior. Nesse dimensionamento político-representativo da língua que é o seu confronto parlamentar com um deputado do Porto, o Dr. Libório, sobressai o contraste entre o vácuo discurso da empas-

---

[13] Camilo Castelo Branco, Camilo, *A Queda dum Anjo*, p. 103.

[14] Sobre a questão da *ironia* n'*A Queda Dum Anjo*, veja-se, principalmente, Maria Saraiva de Jesus "Aspectos da ironia e da sátira n'*A Queda dum Anjo*" , Maria de Lourdes A. Ferraz *A Ironia Romântica* e Lélia Parreira Duarte "Arte e manhas da ironia camiliana em *A Queda dum Anjo*" e "Reversibilidade, sátira e ironia na obra de Camilo Castelo Branco").

[15] Charles Larmore, *Modernité et Morale*, p. 148.

telada retórica deste último, exemplificativa da linguagem de bacharel, que seria de uso na Assembleia Parlamentar, e a linguagem, que se tem por pura e desafetada, do morgado. Mas a superior competência política de Calisto manifesta-se sobretudo, e surpreendentemente, em diversas matérias progressistas e do lado dos desprotegidos. Sucede isso quando, insurgindo-se contra as ideias do Dr. Libório em matéria prisional (decalcadas das de Aires de Gouveia), propõe um tratamento humanitário para os presos, denunciando um abusivo exercício de poder sobre o corpo dos detidos. Dir-se-ia uma posição ideológica contrastante com o exacerbado conservadorismo do morgado; e, todavia, ele assume-a à vista de todos. O que temos aqui é presumivelmente a voz de Camilo a intrometer-se na da sua personagem (reconhece-se em pano de fundo o encarceramento experienciado pelo escritor).

Ora, o paradoxo de uma personagem a vários títulos idiota, porque incapaz de vislumbrar a realidade, somente a validando pelo viés de um filtro representacional extemporâneo, mas fazendo prova, em contrapartida, de grande argúcia, lucidez e competência enquanto agente político, esse paradoxo desdobra-se noutro: a ficção, na qual Calisto vive soterrado (ensinamentos anacrónicos como razão explicativa suficiente da realidade), é o centro de gravidade sobre o qual o deputado põe a nu as ficções do mundo. Quer dizer, Calisto parece obedecer ao mecanismo de um paradoxo dialético, uma vez que o que nele aparece como um problema inultrapassável (o anacronismo) vem a revelar-se uma solução (a visão inteligente e incisiva dos problemas reais de que padece a nação, dentro e fora dos círculos políticos, e algumas soluções pertinentes que propõe). Nele, ainda por outras palavras, dá-se a situação paradoxal de as ficções de que se alimenta intelectualmente e com a luneta das quais contempla o mundo, desencontrando-se do presente, serem, em simultâneo, a causa da perda de realidade do morgado, mas também o acesso pleno à realidade político-social do país, conforme demonstram as suas argutas intervenções. Segundo Žižek,

> [...] le paradoxe fondamental des fictions symboliques est que d'un même mouvement, elles emportent la "perte de réalité" *et* offrent le seul accès possible à la réalité. En vérité, les fictions sont des semblants qui occultent la réalité, mais si l'on y renonce, la réalité elle-même se défait[16].

Calisto, em síntese, desmascara as ficções da realidade (hipocrisia social, enfatuamentos vários, etc.) a partir da sua ficção conservadora, ou mesmo ultraconservadora, significando isto que o ingresso na realidade de modo consistente e sensível se opera por recurso à ficção; e mais tarde, desembaciar-se-á dessa ficção por recurso a uma outra, quiçá a mais poderosa de todas, a ficção do idealismo amoroso.

[16] Slavoj Žižek, *Subversions du Sujet*, p. 97.

**3.**

Aqui chegados, coloca-se a questão de saber como, então, ler o romance. Talvez não seja despiciendo sugerir, com Franco Moretti, a possibilidade de o perspetivar enquanto texto afeto ao *realismo irónico*. Em primeiro lugar, forçoso é constatar que a narrativa, em claro contraciclo com as novelas românticos-sentimentais da ficção camiliana (*Amor de Perdição, O Retrato de Ricardina, Carlota Ângela, Estrelas Funestas*, etc.), traça uma descrição negativa do amor. Dir-se-ia que uma das finalidades de Camilo consistiu em desmistificar, reduzindo-a a um nível pouco menos do que corriqueiro e falacioso, a sentimentalidade romântica. De facto, todas as relações do enredo dissimulam, ainda que em graus de ênfase desiguais, diversos ludíbrios: Teodora, repudiada pelo marido, cederá às investidas sentimentais de Lopo, ficando refém, é de crer, da velhacaria do primo, que nela vê uma forma airada de suprir carências financeiras; Calisto, esse, atinge uma aparente felicidade, por não ser certo que Ifigénia o ame – é até, para dizê-lo de outro modo, um tanto duvidoso que o ame[17] – e dele se não sirva, como Lopo em relação a Teodora, a fim de superar a penúria material em que se achava e obter estatuto e reconhecimento sociais; a filha mais velha do desembargador Sarmento, que mantinha uma relação adúltera com D. Bruno de Mascarenhas (o nome da personagem diz tudo) que o hábil moralismo de Calisto, na sua fase "angélica", consegue suster, regressará, muito provavelmente, mais tarde para os braços do amante; quanto à filha mais nova do ancião, Adelaide, é noiva de um moço que, muito apegado a tradições familiares, espiará Ifigénia, replicando Calisto, quando este, arrastado pelo indómito desejo, lhe espiava a noiva... Como se vê, a sátira do romance não se esgota em questões políticas, abrange também a componente sentimental. A realidade do amor romântico, tão presente noutros lugares da narrativa camiliana, é aqui dissecada em modalidade de desencanto. O amor surge associado à hipocrisia e não apresenta aquela radicalidade transgressiva reconhecível no discurso e nas práticas sentimentais do Romantismo. E isto é, como mais adiante a criação romanesca queirosiana deixará claro, uma marca de realismo: aquele realismo pelo qual ocorre a renúncia à ilusão romântica.

Outro aspeto condizente com o realismo é, como não podia deixar de ser, a representação que Camilo nos dá dos meandros da política e, por intermédio dos debates parlamentares, da realidade socioeconómica e cultural do país. Por vezes, a narrativa camiliana é acusada de pouco sensível à descrição demorada de atmosferas e estados sociais, focada que está na vertigem da ação diegética. Ora, essa crítica perde fundamento se aplicada a este romance, tal é a expressividade com que nele Camilo nos descreve quer o mundo da capital, quer a realidade rural do Portugal profundo. Leia-se, entre outras possíveis, esta

[17] Neste ponto, a brasileira lembra a célebre pergunta formulada, em fase tardia da vida, por Freud: "*Was will das Weib?*" ["O que quer a mulher?"]

passagem, na qual o morgado descreve, perante os deputados, com particular eloquência a penúria produtiva da nação:

> O que eu vejo? Quer o ilustre deputado saber o que eu vejo? É a indústria agrícola de Portugal devorada pelas fábricas do estrangeiro; é o braço do artífice nacional alugado à escravidão do Brasil, porque a Pátria não lhe dá fábricas; é o funcionário público prevaricado, corrupto e ladrão, porque os ordenados lhe não abastam ao luxo em que se desbarata; é o julgador dos vícios e crimes sociais transigindo com os criminosos ricos, para poder correr parelhas com eles em regalias; é a mulher de baixa condição prostituída, para poder realçar pelos ornatos sua beleza; é a aluvião de homens inábeis, que rompe contra os reposteiros das secretarias pedindo empregos, e conjurando nas revoluções, são sete abismos, e à boca de cada um o rótulo dos sete pecados capitais que assolaram Babilónia, Cartago, Tebas, Roma, Tiro, etc.[18].

Nas certeiras palavras de Óscar Lopes, em

> *A Queda de Um Anjo,* [Camilo] começa […] por ridicularizar a nobreza provinciana, mas acaba por dar das classes lisboetas dirigentes do Constitucionalismo um quadro de torpeza, vício, corrupção administrativa, que os futuros romancistas naturalistas, como Abel Botelho, continuarão[19].

A crítica dirigida à classe política e ao meandro parlamentar é, aliás, a razão pela qual, passados tantos anos, este texto, que Fidelino de Figueiredo considerava mesmo "exclusivamente satírico"[20], continua a pautar-se por uma flagrante atualidade. E para Adriano Moreira, o livro merece figurar na biblioteca ideal camiliana. No seu dizer, o papel de Camilo

> na definição da sociedade civil, na identificação dos valores que considerava fundamentais, no diagnóstico da permanente dialéctica cultural que anima a arte de ser português, foi extremamente importante, e encontra neste livro uma das mais significativas contribuições[21].

---

[18] Camilo Castelo Branco, *A Queda dum Anjo*, p. 61. O romance, além disso, desconstrói a moralidade do regime patriarcal, sublinhando as suas inerentes contradições internas. Veja-se que a respeitabilidade social de Calisto – o seu alinhamento com a ordem vigente – não fica melindrada com o facto de o deputado fazer passar por amparo patriarcal a sua relação proibida com a brasileira. Ocorre até o inverso. É o adultério a integrá-lo, enquanto elemento estabilizador, no sistema patriarcal. Porque as relações sociais no regime patriarcal são, em boa verdade, permeadas, reguladas e dominadas por diversas infrações relativamente ao modelo patriarcal. O que o patriarcado não poderia consentir era num Calisto permanentemente moralizador, a recensear sem tréguas as suas inconsistências. Qualquer regime ideológico – e o patriarcado não é exceção – sustenta-se na base de um reverso (não raramente obsceno) da sua Lei (cf. Slavoj Žižek, *Subversions du Sujet*, p. 213). Ou, se se quiser, de uma prevalência da razão prática sobre a razão pura.

[19] Óscar Lopes, *Álbum de Família*, p. 54.

[20] Fidelino Figueiredo, *História da Literatura Romântica*, p. 244.

[21] Adriano Moreira, "*A Queda dum Anjo* e a classe política", p. 113.

Sublinhemos, por fim, o crucial papel da ironia na construção do realismo textual. Atrás, dissemos que a ironia embarga sentidos, engendra ambiguidades, em resumo, complexifica o sentido da narrativa, tornando-o esquivo. E isto, dir-me-ão, não é realismo. Depende. Eis o que observa, em *Le Roman de Formation*, Franco Moretti:

> Rien n'est plus éloigné du réalisme que le sérieux et la pondération. Et C'est précisément de là que tire son origine une théorie du réalisme narratif […]. Formulée par Bakhtine dans ses études sur le roman et développée en termes sémiologiques par Lotman dans *La Structure du texte artistique*, elle estime par exemple que la grande nouveauté d'*Eugène Onéguine* réside dans "la possibilité simultanée de plusieurs points de vue": le fait que ces derniers ne soient pas réduits à l'unité, que la discontinuité de ces points de vue soit accentuée est précisément ce qui rend *Eugène Onéguine* "réaliste", car ce n'est qu'ainsi que "le modèle artistique reproduit un côté aussi important du réel que son caractère inépuisable devant n'importe quelle interprétation finie". La "vérité du texte" ne réside donc plus dans une perspective priviligiée, mais dans la capacité du lecteur à maîtriser "l'intersection de tous les points de vue".
> Fondée sur cette "complexification structurelle" et sur une infinie multiplication des perspectives, le réalisme de Lotmann sera, en substance, *ironie*[22].

Ora – cumpre questionar – não é precisamente este tipo de realismo irónico que temos n'*A Queda dum Anjo*? E não é ocioso ainda acrescentar, de novo com Moretti, outra vertente realista: o facto de a essência da realidade não visar a concretização de valores formativos (livrescos, pensando em Calisto) e enquadrados numa dada formação social, antes vincar o objetivo de se escapulir deles, em nome de outros interesses e de contingências várias, e de questionar quem queira fazer corresponder formação a desempenho social. Escreve ainda Moretti:

> C'est pourquoi le roman réaliste ne peut accepter les conventions d'une fin heureuse, qui souligne l'union harmonieuse des valeurs et des faits, alors que la nouvelle image de la réalité est fondée sur l'idée de leur séparation. Il ne peut y avoir de justice en ce monde: il faut que le récit soit dépourvu de sens, qu'il ne signifie rien[23].

Daqui se explica que, na sua "Conclusão", este romance de Camilo se coíba de extrair a validade de uma lição moral[24]; e daqui também se percebe sem

---

[22] Frank Moretti, *Le Roman de Formation*, p. 137.

[23] Frank Moretti, *Le Roman de Formation*, p. 165.

[24] "Na qualidade de anjo, Calisto, sem dúvida, seria mais feliz; mas, na qualidade de homem a que o reduziram as paixões, lá se vai concertando mal com a sua vida.

custo que, sendo muito sensível às contingências e contradições da modernidade romântica, a ironia camiliana – repita-se – ganhe n'*A Queda dum Anjo* significado por desempenhar, com perfeita clareza, o papel de arruinar a possibilidade de o leitor fundar uma leitura, impugnando outras, na autoridade de um sentido, inculcado como único e definitivo.

## Referências Bibliográficas


Badiou, Alain, *Metafísica da Verdadeira Felicidade*, Lisboa, Edições 70, 2021.

Buescu, Helena Carvalhão, "Doenças do tempo: Camilo, *A Queda dum Anjo*", *in Encontros Camilianos 3*, J. P. Braga, J. M. Oliveira, S. G. de Sousa (org.), V. N. de Famalicão, Casa de Camilo – Centro de Estudos, 2019, pp. 57-65.

Boghossian, Paul, *O Medo do Conhecimento. Contra o Relativismo e o Construcionismo*, Lisboa, Gradiva, 2015.

Castelo Branco, Camilo, *O Bem e o Mal*, 9.ª edição, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1936.

Castelo Branco, Camilo, *A Queda dum Anjo*, 12.ª edição, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1976.

Cavell, Stanley, *Le Déni de Savoir dans Six Pièces de Shakespeare*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

Cavell, Stanley, *À la Recherche du Bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Éditions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993.

Duarte, Lélia Parreira, "Arte e manhas da ironia camiliana em *A Queda dum Anjo*", *Luso-Brasilian Review*, Vol. XXXI, n.º 1, Summer 1994, pp. 45-71.

Duarte, Lélia Parreira, "Reversibilidade, sátira e ironia na obra de Camilo Castelo Branco", *Boletim da Casa de Camilo*, III série, n.º 1, 1999, pp. 45-71.

Ferraz, Maria de Lourdes A., *A Ironia Romântica. Estudo de um processo comunicativo*. Lisboa, IN-CM, 1987.

Figueiredo, Fidelino, *História da Literatura Romântica*, São Paulo, Editora Anchieta, 1946.

Jesus, Maria de Saraiva de, "Aspectos da ironia e da sátira n'*A Queda dum Anjo*", *Tellus*, n.º 17 (número dedicado às 3.as Jornadas Camilianas – 24 a 27 de julho de 1986), julho de 1987, pp. 71-81.

Larmore, Charles, *Modernité et Morale*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

Lopes, Óscar, *Álbum de Família*, [s.l.], Associação Portuguesa de Escritores, 2001.

Moreira, Adriano, "*A Queda dum Anjo* e a classe política", *Tellus*, n.º 19 (número dedicado às 5.as Jornadas Camilianas – 1988 e 1989), julho de 1990, pp. 112-116.

Moretti, Frank, *Le Roman de Formation*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

Ronell, Avital, *Stupidity*, Paris, Éditions Stock, 2006.

Žižek, Slavoj, *Subversions du Sujet. Psychanalyse, philosophie, politique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

Žižek, Slavoj, *Acontecimento. Uma Viagem Filosófica Através de um Conceito*, Rio de Janeiro, Zahar, 2017.


---

Eu, como romancista, lamento que ele não viva muitíssimo apoquentado, para poder tirar a limpo a sã moralidade deste conto." (Camilo Castelo Branco, *A Queda dum Anjo*, pp. 265-266).

# O LIVRO PERDIDO DE GARRETT

Sérgio Nazar David*

## I.

Em 1905, Teófilo Braga lamentava, em *Garrett e os dramas românticos*, que se tivessem perdido os *Vinte Anos da História de Portugal*. O livro – também referido como *Crónica de D. Pedro IV* ou ainda *História da Revolução de Portugal desde 1820 até ao Presente* – fora já anunciado em 6/5/1843, em "Ao Conservatório Real", prefácio de *Frei Luís de Sousa* (1844); depois no prólogo, de 12/8/1843, do primeiro volume do *Romanceiro* (1843); ainda na autobiografia publicada parcialmente no *Universo Pitoresco* (1843); uma vez mais na *Memória Histórica da Excelentíssima Duquesa de Palmela* (1848); e por fim, numa nota, apensa à 3.ª edição do *Romanceiro* (1853)[1].

As várias notícias testemunham a "tarefa longa e pesada que não deixará nem a sesta do descanso ao trabalhador", "o ponto de honra" de que "[se] não [demitiu]" Garrett, "nem [se demite]"[2], o "trabalho antigo" que talvez já ande "mais enredado e confuso do que o dos mais antigos e obscuros séculos da monarquia"[3], a "tarefa (...) de ha muito preparada", "principal cuidado da sua vida"[4]. Na *Memória Histórica da Excelentíssima Duquesa de Palmela*, de 1848, lemos que "pode estar escripto o livro – mas deve estar, e está, fechado a sete sêllos", portanto "por ora, e para aqui muito menos, nem uma linha d'elle."[5] Na nota de 1853 do *Romanceiro*: "Dez anos são passados e a promessa nem começou a cumprir-se. Supomos o Autor receoso de arrostar com a audaciosa responsabilidade de historiador contemporâneo"[6]. Ao que tudo indica, o livro estava pronto ou muito adiantado quando, no ano seguinte, Garrett morreu.

---

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

1 Theophilo Braga, *Garrett e os Dramas Românticos*, pp. 366-370.

2 Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, p. 37.

3 Almeida Garrett, *Romanceiro*, p. 42.

4 Almeida Garrett, *Obras Completas de Almeida Garrett – Garrett e a sua Obra*, p. 147.

5 Almeida Garrett, *Obras Completas de Almeida Garrett – Memorias Biograficas*, p. 56.

6 Almeida Garrett, *Romanceiro*, p. 42.

Francisco Gomes de Amorim, o devotado biógrafo de Garrett, que compulsou muita documentação e teve acesso aos seus escritos, dá notícia da preparação do livro, sem formular qualquer hipótese sobre a localização do manuscrito após o desaparecimento do escritor na casa da rua de Santa Isabel, atual Saraiva de Carvalho, em Campo de Ourique[7].

No *Inventário do Espólio Literário de Garrett*, Ferreira Lima elenca, no item 114 da seção "Obras manuscritas de Garrett": "*História da Revolução em Portugal*, Domingo 24 de Abril de 1853, 2 meias folhas de almasso. Autógrafo." No rodapé: "Seria este o projeto da sua obra *Vinte Anos da História de Portugal*, anunciada por ele, com vários títulos, e a que se refere Gomes de Amorim, em vários lugares das suas *Memórias* e, nomeadamente, a pág. 71 do vol. 3.º ?"[8]

Para Teófilo Braga, a obra, aparentemente perdida, talvez possa ser recomposta com a leitura coordenada de opúsculos, memórias biográficas, correspondência, discursos parlamentares, relatórios e manifestos políticos de Garrett. No conjunto aludido, as memórias biográficas ganham, sem dúvida, enorme relevo. Está correto Teófilo: na *Oração Fúnebre de Manuel Fernandes Tomás* (1822), temos o quadro da Revolução de 1820; na *Memória Histórica do Conselheiro António Manuel Vieira de Castro* (1843) – que reúne o necrológio e a memória histórica propriamente dita – estão apresentados os embates do setembrismo nos últimos anos da década de 30; e os elogios históricos do barão da Ribeira de Sabrosa (1843), da duquesa de Palmela (1848) e de Mouzinho da Silveira (1849) em tudo impressionam pelo quadro complexo e pormenorizado desde a revolução de 1820 até os dias mais conflituosos da ditadura cabralista.

A circunstância da morte, motor maior desses escritos, impõe justiça e verdade. Com isso, como assinala Leonor Arfuch, o discurso biográfico – e é precisamente o caso das memórias históricas de Garrett – nos traz não simplesmente vidas exemplares, mas vidas na história das lutas sociais[9].

Tal relação entre o biográfico e o histórico favorece uma terceira modalidade discursiva de igual modo muito presente em Garrett: o autobiográfico.

Este elemento vem já nos primeiros escritos e prossegue nos demais de juventude e maturidade. Aparece na *Lírica de João Mínimo* (1828), em poemas que representam o sentir e o agir dos tempos de estudante em Coimbra, as vivências dos primeiros anos em Lisboa e os revezes do primeiro exílio; está no *Camões* (1825-1839-1844-1854), quando o autor d'*Os Lusíadas*, de volta a Lisboa, é confrontado com o poeta (Garrett), proscrito, também personagem do livro; em *Viagens na Minha Terra*, na visita do Autor ao amigo Passos Manuel em Santarém e na evocação das guerras civis, que o atingiram direta-

[7] Francisco Gomes de Amorim, *Garrett – Memorias Biographicas*, pp. 68-71.

[8] Henrique de Campos Ferreira Lima, *Inventário do Espólio Literário de Garrett*, p. 24.

[9] Leonor Arfuch, *O Espaço Biográfico*, pp. 48-51.

mente. Refira-se, obviamente, a autobiografia, publicada no tomo III do *Universo Pitoresco*, em 1843. Por fim anotem-se, nas memórias históricas, embora de modo discreto, os posicionamentos de Garrett perante os acontecimentos narrados, construindo assim a sua própria imagem de poeta atento e perplexo perante os movimentos políticos e sociais do mundo em que viveu. O "buril" é, segundo ele, na *Memória Histórica da Excelentíssima Duquesa de Palmela*, "imparcial", mas nem por isso são menos "espantosos" os "factos" "gravados" de uma época "tremenda e única"[10]. O seu gesto, que afinal o coloca em primeiro plano, longe de ser puramente narcísico, é significativo, como assinala Helena Carvalhão Buescu, "na medida em que duplamente funda a poesia da acção e a acção da poesia"[11]. Também Ofélia Paiva Monteiro destaca este aspecto: "olhando com lucidez crítica o que à sua volta acontecia", "sonhando com Liberdade e Justiça da juventude à maturidade", "lançando-se corajosamente à acção pela palavra"[12], é como sintetiza a vida, a obra e a atuação de Garrett como escritor e homem público.

Para o autor de *Folhas Caídas*, o biográfico, o histórico e o autobiográfico estão sempre submetidos a um filtro estético e, portanto, em constante transformação. Esta engrenagem, porém, não se move sem a ficção.

São estreitas e ambivalentes, bem sabemos, as relações entre verdade e mentira, sinceridade e fingimento. O relato objetivo, imparcial, depurado pelo tempo e pela experiência (observada e sentida) nunca escapa, segundo Paula Morão, de "resvalar para o estatuto ficcional"[13]. Por outro lado, também a ficção não deixa muitas vezes de convocar o biográfico, o histórico e o autobiográfico.

No caso específico de Garrett, esta quebra de fronteiras e de modelos discursivos é, sem dúvida, outro elemento estruturante de sua multifacetada obra. Frequentemente, na montagem das equações, ele embaralhou os termos, lançando mão, por exemplo, de um autor fictício, trocando datas, afirmando viver onde nunca vivera, publicando sem assinar. A sua autobiografia, recorde-se, foi vazada na terceira pessoa (fingiu que a não escrevera). Mais: no prólogo não assinado de *Viagens* Garrett se defende das acusações de ceticismo feitas por D. João de Azevedo e traça um autorretrato singularíssimo[14]. E é na carta

---

[10] Almeida Garrett, *Obras Completas de Almeida Garrett – Memorias Biograficas*, p. 56.

[11] Helena Carvalhão Buescu, "O caleidoscópio garrettiano", pp. 80-81.

[12] Ofélia Paiva Monteiro, "Sessão de abertura", p. 15.

[13] Paula Morão, "Memórias e géneros literários afins. Algumas precisões teóricas", p. 18.

[14] A acusação de ceticismo é do *Quadro Politico, Histórico e Biográfico do Parlamento de 1842* (assinado por "Eremita da serra d'Arga"). V. Theophilo Braga, *Garrett e os Dramas Românticos*, p. 266. O prólogo não assinado surgiu na *Revista Universal Lisbonense* (t. V, n.º 25, 11 de dezembro de 1845, pp. 299-300), como anúncio da publicação em livro do volume I da obra, sendo depois integrado à mesma com ligeiras alterações. V. Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, pp. 83-86; e também Helena Carvalhão Buescu, "O caleidoscópio garrettiano", pp. 79-96, mais precisamente o capítulo "Legitimação do 'retrato de artista': formas de poética explícita no prefácio garrettiano".

final, que o Autor lê e transcreve, que Carlos – tantas vezes apontadas as suas semelhanças com o seu criador – mais se distingue de Garrett. Evoco a esse respeito a síntese de Vieira Pimentel: "Por paradoxal que pareça, a autenticidade é um valor nuclear em Garrett; escolhe, porém, a via longa da dramatização para melhor a granjear: não é por acaso que uma das suas peças ostenta o significativo título de *Falar Verdade a Mentir* – que é como quem diz: falar verdade a fingir"[15].

A biografia, a história, a autobiografia e a ficção, vistas na obra garrettiana sob tal perspectiva, como mundos vizinhos e tantas vezes complementares, favorecem a compreensão da tese de Teófilo Braga.

Peter Gay, em *Freud para Historiadores*, salienta que "todo historiador tem algo de biógrafo, e todo biógrafo, algo de historiador"[16]. O que une historiador e biógrafo é justamente "um comprometimento com o meio social relevante, uma sensibilidade informada e treinada sobre os mundos nos quais o seu objeto viveu"[17]. Podemos dilatar um pouco mais o raio de observação: ficção e biografia são modos de agir na história; e o fazem muitas vezes construindo, por meio de estratégias autobiográficas, uma imagem mais nítida do autor.

*Viagens na Minha Terra*, ao mesclar ficção, ensaio filosófico, narrativa popular em verso, crônica, traz elementos valiosos para a recomposição do quadro político de então. Ao fazê-lo, não prescinde da estratégia, acima referida, de forjar uma imagem do poeta-cidadão, o Autor, no centro da cena social.

Na *Memória Histórica da Excelentíssima Duquesa de Palmela*, é o poeta quem escolhe as peças do mosaico pelo que revelam e pelos enigmas que guardam, quem ordena e dá sentido, aconselha e conduz o público, mas nem por isso tem um caminho completamente aberto. A morte aqui tem papel incontornável. É quem aconselha o que, por discrição, sobretudo na sociedade burguesa do século XIX, deve ser ocultado, quem dita o que merece maior relevo.

São estes movimentos (biografia, história, autobiografia e ficção) que passamos a examinar em *Viagens na Minha Terra* (1843-1844-1846) e na *Memória Histórica da Excelentíssima Duquesa de Palmela* (1848). Lendo assim os dois textos, talvez possamos reconstruir um capítulo do livro perdido de Garrett: *Vinte Anos da História de Portugal*.

## II.

Ocupo-me, nas *Viagens*, mais precisamente da visita de Garrett ao amigo Passos Manuel em Santarém. Em 17 de julho de 1843, segunda-feira, às 6 horas da manhã, ele desce a rua do Alecrim, em Lisboa, em direção ao Terreiro do Paço, para encontrar os seus "madrugadores (...) companheiros de via-

[15] F. J. Vieira Pimentel, "Modernidade e romantismo em Almeida Garrett", p. 357.

[16] Peter Gay, *Freud para Historiadores*, p. 124.

[17] Peter Gay, *Freud para Historiadores*, p. 125.

gem", rumo a Santarém. Trata-se de uma visita, cujo propósito político é astutamente negado.

Dois anos antes, com o discurso de 23/6/1841, na sequência da recomposição ministerial de 9/6/1841, o autor de *Portugal na Balança da Europa* tinha passado às fileiras da oposição. Sob o argumento de restrições financeiras, António José de Ávila, Ministro da Fazenda, pretendeu extinguir o Conservatório Real de Lisboa, o que esteve mesmo à beira de acontecer. A reação de Garrett veio com o discurso chamado *Da Discussão da Lei da Décima*, em 15/7, ao qual se seguiu o decreto de 16/7/1841, pelo qual Joaquim António de Aguiar, Ministro do Reino, o exonerava da Inspeção Geral dos Teatros, da Vice-Presidência do Conservatório Real de Lisboa e do posto de Cronista-mor do Reino. Ele pressentiu o que estava por vir: a ascensão dos Cabrais, o recrudescimento das discórdias entre fações liberais e o ressurgir do miguelismo.

No Cartaxo, em 1843, já próximo de Santarém, capítulo VIII de *Viagens na Minha Terra*, num final de tarde, o Autor de repente é acordado do letargo por alguém que, bradando, lembra ter decorrido ali "a última revista do imperador":

> Então caí completamente em mim, e recordei-me, com amargura e desconsolação, dos tremendos sacrifícios a que foi condenada esta geração, Deus sabe para quê – Deus sabe se para expiar as faltas de nossos passados, se para comprar a felicidade de nossos vindouros...
> O certo é que ali com efeito passara o imperador D. Pedro a sua última revista ao exército liberal. Foi depois da batalha de Almoster, uma das mais lidadas e das mais ensanguentadas daquela triste guerra.
> Toda a guerra civil é triste.
> E é difícil dizer para quem mais triste, se para o vencedor ou para o vencido.
> Ponham de parte questões individuais, e examinem de boa fé: verão que, na totalidade de cada facção em que a nação se dividiu, os ganhos, se os houve para quem venceu, não balançam os padecimentos, os sacrifícios do passado, e menos que tudo, a responsabilidade pelo futuro...[18]

A recordação da batalha de Almoster (18/2/1834) chega por um companheiro de viagem. Garrett não estivera lá, mas sabe o que é uma guerra civil, com as suas nódoas e cicatrizes, as dissensões no interior das famílias e entre amigos, que nunca se apagam por completo.

Garrett permaneceu nas fileiras da oposição até o fim do primeiro período cabralista, em 1846. No princípio do ministério chefiado pelo duque de Palmela, volta a colaborar com o governo em diligência em Santarém, junto a Passos Manuel. Fora escolhido em reunião na casa do conde de Alcáçovas, em 30/5/1846, em Lisboa, com o objetivo de "sossegar os ânimos e acabar com a revolução" (Maria da Fonte). Nesse período os capítulos do segundo volume

[18] Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, pp. 145-146.

de *Viagens* (de XXVI a XLIX) estavam ainda saindo na *Revista Universal Lisbonense*.

O testemunho é de Rodrigo da Fonseca Magalhães, no seu *Memorandum*, algo como um diário:

> O Sr. Garrett partiu [de Lisboa] no dia 31 de Maio [1846] às 7 horas da manhã e quando desembarcou em Vila Nova soube-se em Santarém que o objecto da sua ida era induzir o Sr. Passos a que viesse a Lisboa. Esta presença acautelou a Junta [de Santarém] que não consentiu na vinda do seu Presidente; e bem claro era que havia quem se opusesse em certo modo a que o Governo conseguisse acalmar a agitação pública não porque houvesse interesse em fazer perdurar a anarquia mas sim porque a meu ver se pensava que o Governo não tomasse certas medidas como garantia aos empenhados na revolução (...) O Sr. Garrett nada pôde conseguir da junta e do seu Presidente mais do que as mostras da mais leal disposição.[19]

Depois é o próprio Rodrigo quem vai a Coimbra com semelhante intuito. Parte em 3 de julho, lá chegando três dias depois. Pelo relato do *Memorandum*, a visita é ainda menos auspiciosa que a de Garrett a Santarém. Rodrigo volta para Lisboa já mesmo na madrugada de 6 para 7, porque o pernoitar poria em risco a sua vida. José Alexandre de Campos e outros senhores o acompanharam por temor dos "exaltados" até certo ponto mais avançado do caminho de saída de Coimbra. Rodrigo leva consigo a certeza de que urgia recompor o ministério.

No *Memorandum* relata que alguns – entre os quais Garrett e Passos Manuel – queriam que "dos ministros ficassem apenas o duque de Palmela e o conde do Lavradio entrando quatro dos mais pronunciados da cor setembrista". Palmela e seus colegas "resistiam a esta pretensão e diziam ao menos uns com os outros que esta maioria decerto marcava a passagem para o partido setembrista e que lhes parecia não só arriscado mas sumamente desairoso: além de que isto era mal aceite no Paço"[20].

Garrett desejava tomar parte na nova administração. Em seu abono: fora membro conspícuo da oposição. Segundo Rodrigo, chegara o seu tempo de dizer "quero ser ministro". Assim o fez. Algumas objeções foram apresentadas, com destaque para os conhecidos dissabores do período em Bruxelas (1834-1836). Por fim, cedeu a vez a Mouzinho de Albuquerque, que ficou na Marinha. Formou-se o ministério com moderados e setembristas: "O Sr. Garrett fazendo uma espécie de renúncia mereceu os gabos dos seus amigos", registra Rodrigo, "que na abnegação do ilustre candidato achavam talvez mais razão do que nas suas pretensões. Mas o Sr. Garrett ficou longe e muito longe de satisfeito"[21]. O ministério não foi bem aceito por D. Maria II e D. Fernando. Rodrigo, no entanto, fez-lhes ver, em 19 de julho, "que tudo era pior do que

---

[19] Rodrigo da Fonseca Magalhães, *Memorandum*, pp. 22-25.

[20] Rodrigo da Fonseca Magalhães, *Memorandum*, pp. 58-59.

[21] Rodrigo da Fonseca Magalhães, *Memorandum*, p. 59-60.

apoiar o ministério proposto"[22]. No mesmo dia se publicou no *Diário do Governo* a nova composição.

Saldanha retorna ao país, Palmela segue sob suspeita no Paço. Garrett afasta-se da política, como testemunha Gomes de Amorim: "Tendo previsto pela politica do ministério Palmella a duração ephemera d'esse governo, e sendo contrário á guerra fratricida do partido liberal, absteve-se de entrar na lucta, não tomando posição por nenhum dos contendores"[23].

Em 7/10/1846, dia seguinte ao golpe de Saldanha, a Emboscada, mais que tudo uma traição da rainha à solução de compromisso adotada meses antes, Rodrigo anota no *Memorandum*:

> O Marechal [Saldanha] tendo sido buscado pelos homens dos clubes dos Cabrais aqui lançou-se nos braços deles e com espantosa facilidade filiou os seus planos e se prestou a ser a alma da execução deles. (...) Temo que o acto desta noite renove as cenas de reação em algumas terras do Reino e que o sossego que tanto custou a restabelecer seja de novo alterado[24].

Os temores de Rodrigo não eram infundados. A guerra civil imediatamente lavrou por todo o país.

Em 1847, Rodrigo faz poucos apontamentos no *Memorandum*. A situação é tal que lhe parece "mais prudente nada confiar ao papel". Mas não deixa de conclamar a Rainha por "moderação", em 21/3, com a ressalva de que "se houvesse intervenção que fosse apenas de Inglaterra"[25]. Aqui devo acrescentar: e não de Espanha.

Para este conjunto de circunstâncias, referidas em *Viagens* e no diário de Rodrigo, trago uma das cartas de Garrett a Rodrigo da Fonseca Magalhães, de especial interesse. É curto e dramático o apelo pelo fim das discórdias civis na carta de Janeiro-Maio de 1847: "Continuaremos a derramar sangue que aumenta de hora a hora a impossibilidade de todo o futuro racionável, ou esperas que entre algum senso comum, em alguma alma nestas cabeças não sei de quê?"[26]. Garrett estava preocupado em evitar o agravamento dos conflitos civis que varriam o país.

Na bela, fresca e vasta charneca do Cartaxo – indo de Lisboa para Santarém –, o Autor de *Viagens na Minha Terra* fora "acordado do letargo" por um "foi aqui", que lhe trouxe à consciência os terríveis dias da guerra civil portuguesa. Já no caminho de volta a Lisboa, uma vez mais no Cartaxo, reencontra os seus companheiros de viagem. Depois de rir e folgar até alta noite, dorme e sonha "com uma enorme constelação de barões que luzia num céu de papel, donde

---

[22] Rodrigo da Fonseca Magalhães, *Memorandum*, p. 63.

[23] Francisco Gomes de Amorim, *Garrett – Memorias Biographicas*, v. III, pp. 231.

[24] Rodrigo da Fonseca Magalhães, *Memorandum*, p. 70.

[25] Rodrigo da Fonseca Magalhães, *Memorandum*, p. 71.

[26] Almeida Garrett, *Correspondência para Rodrigo da Fonseca Magalhães*, pp. 211-212.

choviam como farrapos de neve, numa noite polar, notas azuis, verdes, brancas, amarelas, de todas as cores e matizes possíveis", como "nas Mil e Uma Noites". Por meio do sonho, o viajante reencontra o mundo dos barões, todo falso, feito de papel, de farrapos de neve. O retorno é "cheio de agoiros, de inguiços e de tristes pressentimentos"[27].

Ao publicar este último capítulo de *Viagens*, Garrett já tinha retornado à casa de Passos Manuel, em Santarém, em maio de 1846, em missão diplomática – ao que tudo indica, infrutífera –, conforme demonstramos. Entre a volta a Lisboa, em julho de 1843, e a publicação de tal capítulo, em 12/11/1846, na *Revista Universal Lisbonense*, a história do liberalismo português registra o fortalecimento das posições de Costa Cabral até a sua primeira queda, a que se seguiu o frágil gabinete Palmela (maio/outubro de 1846) e o golpe de Saldanha de 6 de outubro de 1846.

Garrett, para escrever *Viagens na Minha Terra*, fez não uma, mas duas viagens a Santarém, duas visitas a Passos Manuel. O escritor de 1846, diferente do de três anos antes, tem sob os seus pés uma terra "em armas". O que, em 1846, na sequência da Emboscada, Garrett já vê e sabe aparece na narrativa, decorrida em 1843, sob a forma de um saber inconsciente: o sonho e os "tristes pressentimentos", que certamente – sobretudo para o leitor daquele tempo – evocam mais uma guerra fratricida.

A narrativa, publicada em folhetins na *Revista Universal Lisbonense*, esconde uma viagem dentro da outra: a de 1846 (narrada no diário de Rodrigo) está dentro da de 1843 (narrada em *Viagens na Minha Terra*). As duas, com firmes propósitos políticos, levam ao líder da oposição democrática, Passos Manuel, notícias de Lisboa. Em Santarém, situava-se um dos redutos de oposição ao cabralismo. A proximidade de Garrett com o setembrismo está mais do que provada. Temos, portanto, razões para crer que também ele certamente trouxe para Lisboa alguma avaliação sobre o que os chamados "exaltados" faziam e planejavam.

A Emboscada, o golpe de Saldanha de 6/10/1846, foi o que se tentou evitar. Fracassados os esforços de moderação, a narrativa do desembarque no Terreiro do Paço, em 1843, traz as marcas da outra viagem, a de 1846, narrada no diário de Rodrigo da Fonseca Magalhães.

Nas *Viagens*, mais precisamente nos trechos que selecionamos, estão presentes as quatro modalidades discursivas aqui em análise. O biográfico (na memória histórica de Passos Manuel), o histórico (na reflexão sobre os últimos dias do primeiro cabralismo, o gabinete Palmela, a Emboscada, já com a Patuleia no horizonte), o autobiográfico (como se move Garrett para tentar evitar uma nova guerra civil) e a ficção (o sonho do Autor, como uma expressão de verdade, porém sob a forma de uma alucinação). É esta a base sobre a qual o nosso autor ergue o viés político e interventivo deste romance tão moderno sob todos os aspectos.

---

[27] Almeida Garrett, *Viagens na Minha Terra*, p. 460.

## III.

A vida da duquesa de Palmela, decorrida de 1798 a 1848, atravessa o reinado de D. João VI e alcança o de D. Maria II. É narrada pouco depois de sua morte, em 20 de abril de 1848, já no segundo período da ditadura cabralista.

Os conflitos políticos de então a afetam, mas também ressaltam o exemplo de moderação, caridade, devoção e, mais do que tudo, fidelidade à causa liberal e às virtudes cristãs: como esposa e companheira nos exílios e outras longas temporadas do duque de Palmela fora do país; como mãe de 15 filhos, suportando com altivez a morte de sete deles; como embaixatriz de Portugal, com presença marcante na corte de Inglaterra; como cidadã dedicada ao socorro dos mais pobres em Lisboa. No século XIX, como lembra Peter Gay, em *O Coração Desvelado*, "as biografias tinham (...) esse papel na vasta literatura de sermões impressos, tratados de medicina, guias de conduta", "conselhos dados através de exemplos"[28]. A *Memória Histórica da Excelentíssima Duquesa de Palmela*, no entanto, não se reduz a isso. Mostra também o quadro das lutas políticas em Portugal na primeira metade do século XIX, golpes, traições, soluções de compromisso, exílios, privações, separações, guerra civil e outras misérias.

Passo a examinar duas passagens do texto.

Na iminência do exílio em 1828, o então marquês de Palmela não hesita, segundo Garrett, em "protestar abertamente contra o que, por honra e por princípios, tinha obrigação de reconhecer como usurpação e perjúrio"[29]. Garrett registra:

> Era mais que arriscado o passo que dava; era certo que, por largo tempo ao menos, sacrificava ao dever todas as vantagens de fortuna e de situação. Talvez jogava a sua cabeça e a herança de seus filhos. Fôra desculpavel ter hesitado, na presença de uma mulher querida e delicada, de uma familia numerosa, costumadas aos confortos da vida, affeitas á posição elevada em que tinham nascido. Não o fez, nem lh'o consentiram os rogos e instigações da marqueza, que n'essa ocasião solemne o animou denodadamente, protestando que antes queria mendigar com seus filhos do que soffrer a menor quebra de honra em seu nome[30].

O risco, aludido no excerto acima, não terá sido parte da vida de quase todos os exilados liberais, incluindo Garrett? Por conseguinte, há na narração uma nota autobiográfica. Mais ainda, a narração desta vida traz igualmente um desenho do que terão sido as aflições mais cotidianas dos exilados. Garrett, neste passo, escreve uma página da história pública e privada do liberalismo.

---

[28] Peter Gay, *Freud para Historiadores*, pp. 208-209.

[29] Almeida Garrett, *Obras Completas de Almeida Garrett – Memorias Biograficas*, p. 37.

[30] Almeida Garrett, *Obras Completas de Almeida Garrett – Memorias Biograficas*, p. 37.

Por fim, a cena, do modo como é narrada, por certo evoca, na memória do leitor, um mote que a ficção tantas vezes glosou, o da mulher que não hesita em sacrificar-se, não por um patriotismo abstrato e peralvilho, mas pela liberdade usurpada.

Uma segunda passagem que trago para a análise é do período da rainha D. Maria em Inglaterra sendo a marquesa de Palmela

> (...) sua constante guia e companheira, velando com interesse e com uma ansiedade verdadeiramente maternal na augusta rainha, cuja tutella lhe havia sido, por assim dizer, deparada pela Providencia, e a cujo serviço e educação ella de bom grado e inteiramente se consagrava.
> Entre as recordações da emigração – que tantas são de saudade – que tantas vezes se teem feito ainda mais doces pelas subsequentes amarguras e desapontamentos da sorte – conservo na memoria a de uma manhã na nossa embaixada de South Audley Street. Junto á marqueza de Palmella, cercada de suas filhas e sobrinhas, a jovem rainha de Portugal bordava a bandeira que em seu nome ia ser mandada ao leal batalhão 5 de caçadores[31].

Ao evocar a fidelidade da duquesa à causa liberal, a cena aviva num contraponto a traição da rainha na Emboscada (6 de outubro de 1846), que deflagrou, em 1847, a guerra civil da Patuleia, tão temida por Garrett. Vemos neste passo um posicionamento firme de Garrett ao lado do duque, de quem dirá mais tarde, em 1850, em *Monumento ao Duque de Palmela*: "Nenhum nome illustra mais a historia contemporânea de Portugal do que o do Duque de Palmella, D. Pedro de Sousa Holstein."[32] A página – um encontro de senhoras e jovens à roda de uma bandeira a ser enviada aos heróis do Mindelo – está, com as devidas adaptações, nos romances de então, nas causas mais nobres, protagonizadas pelos homens nas cortes, nos campos de batalha, nos gabinetes de estado, nos parlamentos, nos tribunais, nas academias, nos salões, mas abraçadas nos bastidores pelas mulheres. Mais uma vez: biografia, história, autobiografia e ficção.

A morte exige verdade. Mas a memória histórica também impõe alguns limites. Na nota I, ele registra: "Não é este o logar nem o tempo ainda é apropriado para deslindar a historia d'esse período."[33] O compromisso de Garrett com o que certamente julgava a missão do poeta-cidadão terá exigido, com as limitações que os modelos discursivos e as convenções sociais impunham, um ajuste de contas, uma vez mais, consigo mesmo e com a história de seu tempo.

---

[31] Almeida Garrett, *Obras Completas de Almeida Garrett – Memorias Biograficas*, pp. 39-40.

[32] Almeida Garrett, *Obras Completas de Almeida Garrett – Memorias Biograficas*, p. 171.

[33] Almeida Garrett, *Obras Completas de Almeida Garrett – Memorias Biograficas*, p. 69.

## IV.

Vimos, num primeiro bloco do nosso texto, as notícias que nos chegaram dos *Vinte anos da História de Portugal*, de Garrett. Apontamos os testemunhos do autor sobre a escrita do livro, as notas sobre o seu desaparecimento e a indicação de Ferreira Lima do que talvez seja uma pequena parte do todo perdido. Teófilo Braga lança uma hipótese para a recomposição da obra. Seguimos a notação do autor de *Garrett e os Dramas Românticos*. Para tanto, valemo-nos das relações entre biografia, história, autobiografia e ficção na obra de Garrett.

Mostramos em seguida o entrelaçamento das modalidades discursivas em *Viagens na Minha Terra*. Selecionamos a saída de Lisboa e as duas passagens do Autor pelo Cartaxo com os seus companheiros de viagem. Com o auxílio das cartas de Garrett para Rodrigo da Fonseca Magalhães e do diário de Rodrigo, ainda inédito, sustentamos que Garrett fez na verdade duas viagens a Santarém, ambas com motivações políticas. Com isso, o que está no horizonte no retorno de Santarém é a Emboscada, o golpe de Saldanha, patrocinado pela rainha D. Maria II, e a iminência de mais uma guerra civil.

Por fim duas passagens da *Memória Histórica da Excelentíssima Duquesa de Palmela* foram examinadas. Está presente aqui outra vez a estratégia de mesclar biografia, história, autobiografia e ficção. Demonstramos que não se trata de um simples panegírico das virtudes cristãs da duquesa. Mais do que isso, a personagem escolhida permite a Garrett rever a sua própria trajetória como poeta e cidadão, posicionando-se criticamente perante os acontecimentos do seu tempo, separando o trigo do joio, fora e dentro da família liberal.

Pelo método e pelos resultados, o nosso gesto talvez tenha alguma eficácia como um primeiro impulso para recompor, ao menos parcialmente, os *Vinte Anos da História de Portugal*, de Garrett.

## Referências Bibliográficas

Amorim, Francisco Gomes de, *Garrett – Memorias Biographicas*, Lisboa, Imprensa Nacional, 3 vols., 1881-1884.

Arfuch, Leonor, *O Espaço Biográfico. Dilemas da Subjetividade Contemporânea*, tradução de Paloma Vidal, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010.

Braga, Theophilo, *Garrett e os Dramas Românticos*, Porto, Livraria Chardron, 1905.

Buescu, Helena Carvalhão, "O caleidoscópio garrettiano", *in Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001.

Garrett, Almeida, *Obras Completas de Almeida Garrett – Memorias Biograficas*, edição revista, coordenada e dirigida por Theophilo Braga, vol. XXII, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1904.

Garrett, Almeida, *Obras Completas de Almeida Garrett – Garrett e a sua Obra*, edição revista, coordenada e dirigida por Theophilo Braga, vol. XXVIII, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1905.

Garrett, Almeida, *Romanceiro*, edição revista e prefaciada por Fernando de Castro Pires de Lima, 3 vols., Lisboa, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho / Gabinete de Etnografia, 1963.

Garrett, Almeida, *Frei Luís de Sousa*, com introdução de Ofélia Paiva Monteiro, Porto, Civilização, 1999.

Garrett, Almeida, *Viagens na Minha Terra*, edição de Ofélia Paiva Monteiro, Lisboa, Imprensa Nacional, 2010.

Garrett, Almeida, *Correspondência para Rodrigo da Fonseca Magalhães*, edição de Sérgio Nazar David, Lisboa, Imprensa Nacional, 2016.

Gay, Peter, *Freud para Historiadores*, tradução de Osmyr Faria Gabbi Junior, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.

Gay, Peter, *O Coração Desvelado*, tradução de Sérgio Bath, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

Lima, Henrique de Campos Ferreira, *Inventário do Espólio Literário de Garrett*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1948.

Magalhães, Rodrigo da Fonseca, *Memorandum* (1846-1857), transcrição de Maria de Fátima Bonifácio, DGARQ/TT, SV, 100/14.

Monteiro, Ofélia Paiva, "Sessão de abertura", *in* Ofélia Paiva Monteiro & Maria Helena Santana (orgs.) *Almeida Garrett. Um Romântico, um Moderno. Actas do Congresso Internacional Comemorativo do Bicentenário do Escritor*, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

Morão, Paula, "Memórias e géneros literários afins. Algumas precisões teóricas", *in Viagens na Terra das Palavras. Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Cosmos, 1993.

Pimentel, F. J. Vieira, "Modernidade e romantismo em Almeida Garrett", *in* Ana Maria Brito et alii (orgs.), *Sentido que a Vida Faz. Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, 1997.

# INCERTEZA E ESPERA, CONDIÇÕES DE ENCONTRO

Silvina Rodrigues Lopes*

> Uma pessoa não pode fazer experiências se não houver coisas de que não duvide. Mas isso não significa que confie em certos pressupostos. Quando escrevo uma carta e a ponho no correio, parto do princípio de que chegará ao destino – espero-o.
>
> Ludwig Wittgenstein, *Da Certeza*[1]

Proponho-me reflectir sobre as condições em que "literatura" e "crítica literária" designam modos de expressão nos quais prevalece a insubmissão ao autoritarismo, da qual não há garantias, não podendo ela ser atribuída a uma qualidade excepcional de alguns indivíduos – "vocação" ou "genialidade", susceptíveis de antecipar o futuro pela sua ligação misteriosa às forças da Natureza ou à História do Espírito, englobantes supostas determinarem consensos e dissensos como processos de um mecanismo evolutivo.

Entendendo que "literatura" designa composições de versos, frases e tipos de discurso cuja articulação mostra que pensamentos, emoções e referências são construídos em palavras, afirma-se aqui a sua não compatibilização com teorias essencialistas. A impossibilidade de determinar a extensão do termo "literatura" faz parte da sua condição e está patente no facto de ele ser usado para designar inúmeros textos, que não podem ser caracterizados por um elemento comum, para além daquele de serem escritos. Aí se incluem: textos ou fragmentos muito antigos; aqueles em que se criam ou se seguem certas regras de composição; aqueles onde se torna explícito que no escrever se desencadeiam movimentos que constituem uma aventura voltada contra a intenção de quem escreve; alguns que apresentam semelhanças com o que foi identificado pela pertença a um género literário, e outros que não as apresentam ou as contestam.

---

* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

[1] Ludwig Wittgenstein, *Da Certeza*, Lisboa, Ed. 70, 1998, p. 97.

Apesar da multiplicidade e do vago da designação, quando a usamos admitimos frequentemente que não o fazemos inteiramente na sequência de poderes instituintes que lhe são exteriores. Trata-se de haver variações no uso das palavras e da sua organização sem que isso seja comandado pela vontade de obtenção de um sentido mais puro e consequente exclusão do aleatório e da mudança. O que é decisivo é que a pluralidade ilimitável persiste, e com ela também a indagação de como se diferencia a literatura de outros usos da escrita. Para tal, não basta considerarmos a literatura como arte, pois ao fazê-lo relevamos apenas um tipo de semelhança que contribui para a sua caracterização e amplia o problema.

Há instituições do campo literário que organizam a existência da literatura em nome de ideias de cuja verdade são depositários e guardiães, como as de "beleza", "prazer", "fruição", "perfeição", "verdade", "Ser", "universalidade", "relação com o mistério", "excelência" "rigor formal", "inovação", "progresso", "rebeldia", "inconformismo" e muitas outras. Através delas é indicado aos simples leitores o que devem reverenciar, disfarçando-se esse gesto humilhante pela sedução sacerdotal de quem se digna dirigir-se-lhes para os elevar. Isso ocorreu em todas as épocas, fosse naquelas em que a arte tinha claramente uma função aurática, a de emanação de uma distância em que confluíam deus e o poder, fosse no extremo oposto, o de certos modernismos em que a ideia de ruptura foi um virar de costas ao público, a não ser para o ultrajar, considerando-o incapaz de aceder a uma arte que, dotando-se de cada vez da sua própria lei, apenas era acessível aos que a faziam e aos que a promoviam.

A afirmação de inexistência de uma origem transcendente que garanta superioridade e excelência – portanto, o retirar da crença num princípio determinista, que anularia a liberdade e a responsabilidade dos indivíduos – permite-nos considerar que a inteligência do mundo, de tudo o que dele faz parte, apenas pode existir na sua partilha. Em relação à arte e à literatura isso conduz à postulação de que elas existem expondo-se a apreciações sem limites de qualquer tipo. Sem limites, pois nessas apreciações, para além de tudo o que se possa "extrair" delas – o estímulo da imaginação, o contacto com realidades desconhecidas, ocasiões para reflexão, comprazimento, etc. –, há o que nelas não está disponível, uma vez que não se trata de receber informação, conhecimento ou qualquer estímulo direccionado a um fim. Trata-se de uma relação que não é susceptível de ser generalizada, pois enquanto acontecimento ela é imprevisível.

Tal como a relação com a lei figurada por Kafka em *Diante da Lei*, a relação com a arte só existe quando há participação, encontro. Sem transcendência absoluta que a conceda, ela é encetada por cada um, cuja existência é já relação com tudo o resto que existe. Na referida narrativa, quando um homem do campo se apresenta diante da Porta da Lei pedindo para entrar, o guarda dissuade-o dizendo-lhe que não só o seu poder de o impedir era temível como depois dele havia outros portões e outros guardas mais temíveis ainda. O homem ficou sentado e esperou que o guarda lhe abrisse a porta até que, quando estava

prestes a morrer, aquele o abandonou, dizendo-lhe que aquela porta era só para ele. Também em guarda à literatura se vão colocando sequências de guardas que se interpõem entre os textos e os leitores e se encarregam de os fazer desistir de encetar relações singulares e, assim, assumir a liberdade e a responsabilidade como inultrapassáveis.

A liberdade de escolha de leituras é a única maneira de a crítica literária respeitar o viver em comum, que não tem uma medida. Como foi notado, nomeadamente por John Dewey, a arte possui uma potência ética, sendo, no entanto, indiferente ao elogio e à reprovação, ambos modos de comparar que supõem a existência de modelos ou ideias como padrão. No prolongamento dessa advertência diga-se que elogio e reprovação fazem parte dos dispositivos de controlo voltados para dar forma a maiorias, na base dos quais está o desprezo por aquilo de que se fala e por aqueles a quem essa fala se dirige. Em contraste com isso, a possibilidade de alargar sem constrangimentos a reflexão sobre obras de arte, incluindo as literárias, exige a defesa da liberdade de escolha, única maneira de possibilitar a atenção à diversidade do que se oferece e aos modos da sua aceitação.

Desde o aparecimento da noção de literatura no séc. XVII, o abandono da subordinação da escrita literária a ideias e modelos prescritos pelo anterior e pelo exterior da circunstância de que ela participa passou a ser o elemento mais decisivo da sua distinção face outros tipos de escrita. Isso, que a afasta de qualquer forma de autoritarismo, torna desejável ler e conversar ou escrever sobre o que se leu, sem que aí se reafirmem ou pretendam criar hierarquizações sociais. Há portanto uma condição da literatura que torna inconcebível que nessa designação alguém inclua textos nos quais apenas encontra imposição, ditado e sedução, ou que, de qualquer outro modo, lhe aparecem como redutíveis a um desígnio instrumental. Em suma, quando na apreciação de um texto alguém apenas encontra um conjunto de repetições do mesmo, ausência da palavra dada ao outro, a crítica desse texto apresenta-se-lhe como indesejável, pois nada haveria a observar senão a repetição.

A avaliação implícita numa crítica literária não é aplicação de uma lei, ela supõe perspectivas e empenhos que valorizam aquilo que, decifrável ou indecifrável, suscita respostas. Daí que a crítica literária nada tenha a ver com o julgar em função de modelos ou teorias, aplicados em nome de uma exigência de objectividade ou cientificidade. Pelo mesmo motivo, também não é crítica um tecido de banalidades ou apreciações formais e eruditas. A avaliação a que a crítica procede não só não unifica, mas, no respeito da letra dos textos, interfere neles como parte de um relacionamento pelo qual, abrindo umas perspectivas e não outras, seleccionando e relacionando, não pretende organizar informações, mas sim, escrever o texto que, em resposta, é também solicitação de leitura.

Ao considerar a inobjectividade do juízo estético, Kant postulou a possibilidade de valorizar uma obra de arte sem que o procedimento de apreciação se desse como acabado. Essa possibilidade assenta na distinção entre juízos de

conhecimento, determinantes, e juízos de gosto, reflexivos, pela qual, relevando dos segundos, a apreciação da arte ocorreria como um pensar que parte de um sentimento suscitado para uma discussão sempre em aberto, sem garantia, portanto. Contudo, essa possibilidade é limitada pelo facto de Kant colocar como condições do juízo estético a necessidade e a universalidade, as quais supõem um acordo das faculdades, de julgar, de conhecimento e ética, pelo qual a sujeição à unidade é reintroduzida com base num pressuposto transcendental. Fora deste pressuposto, isto é, sem vinculação ao acordo das faculdades, continua a ser relevante para o modo de entender a crítica concebê-la como uma apreciação que, sem iludir a relação das várias faculdades, não a subordina a um acordo. Com o romantismo de Jena, a crítica foi considerada imanente à obra, que assim determina a origem e limite de toda a apreciação, subjugada a um mistério anterior, um *telo*s do progresso universal de que a poesia enquanto devir seria a manifestação mais elevada.

É com Baudelaire, pensador da modernidade, que a saída do ensimesmamento totalizante é pensada enquanto afirmação de divisão irredutível, expressa como ideia de arte-anti-arte, aquela que, sem *telos* nem padrão, não faz parte de qualquer mecanismo original. A arte é dividida porque inacabada e inacabável, o que decorre de não se cingir à sua época, pelo que não pode ser a-histórica, mas também nenhum contexto pode dar conta dela – nem aquele em que é criada, nem aqueles em que posteriormente existe. Essa divisão pode ser lida na afirmação de "O Pintor da Vida Moderna" em que Baudelaire caracteriza a modernidade pela sua ligação à circunstância, prazer fugitivo, na qual se evidencia o tempo como divisão permanente em que o que foi e o que é, o "já não" e o "ainda", comunicam: "Trata-se [para ele] de retirar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de puxar o eterno do transitório"[2].

Se pretendermos interpretar "eterno" como "sempre o mesmo" anulamos a sua relação com "transitório". Mas se tivermos em atenção a etimologia latina, *aeternitas,* admitiremos que se trata da qualidade do que não tem princípio nem fim. Considerando que aquilo que não começa nem acaba existe nas suas modificações, pode ler-se na frase de Baudelaire a postulação do reconhecimento da historicidade da arte, do seu persistir no tempo, pelo qual de cada vez nos relacionamos com o singular, múltiplo, que não pode ser objecto de prova, pois o tempo confere ao uso da linguagem uma incerteza inultrapassável, particularmente evidente na literatura, devido à sua condição de autonomia que a subtrai a finalidades específicas e por conseguinte a tipos de discurso reconhecíveis.

Havendo nos gostos e nas maneiras habituais de sentir um grau de repetição do idêntico, eles constituem-se como obstáculos ao pensamento. Com efeito, pelo pensamento a relação dos seres humanos com o exterior é acompanhada da consciência de uma não subordinação à natureza, a qual implica o assumir

[2] Charles Baudelaire, "Le Peintre de la vie moderne", *Œuvres Complètes* II, Paris, Gallimard, 1976, p. 694 (trad. minha).

da responsabilidade pelos outros, que não são "eus" e como tal não se resumem a partes de uma intersubjectividade. Pensar solicita uma atenção sempre particular que ocorre em tensão entre uma resposta espontânea a solicitações e o respeito do princípio de equidade, suporte do viver em comum, que reclama a compreensão das situações e das acções. No seu uso mais comum, "crítica" é uma designação que engloba estudo, avaliação e argumentação sobre factos ou situações, sem no entanto ignorar que se trata de uma aposta e não de uma certeza, isto é, sem deixar de se ver como um modo de dar a palavra ao outro na sua singularidade, sem se apresentar como a última palavra, portanto. Aquilo que entendo como crítica literária transpõe esse uso da palavra "crítica" para a relação com textos literários. Ao fazê-lo dedica grande atenção ao mínimo pormenor, pelo qual as palavras e frases se afastam do seu uso corrente, introduzindo variações mais ou menos notórias.

Enquanto possibilidade ilimitável de apreciação dos textos literários, a crítica literária consiste justamente em, através da análise e da disponibilidade de atenção às palavras, às frases e aos seus encadeamentos e interrupções, apresentar hipóteses interpretativas que não só salvaguardem o acima referido movimento de divisão, mas ainda, que não se alheiem das suas circunstâncias, que não as entendam como contextos estritos que seriam os da escrita do texto e os da crítica dele. É que também nelas são importantes as relações com outros textos, memórias e representações diversas, propiciadas pela escrita e que nela se alteram, implicando não só o texto criticado e o texto crítico, mas muitos outros textos e elementos do mundo.

A abertura para fora de qualquer contexto determinável, e a consequente exigência de "inventar" novas formas de expressão, não é apenas constitutiva da literatura, mas também da crítica que relança o apelo que daquela vem, sem o fixar, deixando-o exposto à mudança. Não se trata de resposta a uma questão ou a um conjunto de questões, mas de resposta como modo de receber a dádiva não objectivável, pela qual a possibilidade de várias interpretações não pode ignorar a impossibilidade de uma interpretação final, atestada pela divisão imanente dos textos literários, o que Bakhtine, na sequência do seu estudo da poética de Dostoievski, designou por dialógico.

É legítimo e pode ser proveitoso para outros que alguém torne público o que escreveu. Ao publicar, assume o risco de dirigir-se aos outros e, no entanto, poder não encontrar ninguém que aceite o que publicou. À partida não prevê isso, mas sabe que é uma possibilidade, embora tenha, em algum grau, a convicção de que o que escreveu é susceptível de interessar. A aceitação do que é publicado e se considerou interessante dá-se no respeito pelo texto, incluindo pelo que nele é indecifrável e apenas assinalado pelo sentimento de que a leitura se não esgotou, tendo ficado dela o rasto de um enigma e o apelo a continuar. A escrita de uma crítica é então um ensaio em que alguém escreve sobre o que leu e dá isso a partilhar. Essa sua aceitação não significa um simples estar de acordo, e também ela não obedece a uma regra, podendo desdobrar-se em muitos tipos de procedimentos e inventar novos – assinalar

surpresas, motivos, dúvidas, propor interpretações e apresentar os argumentos que as sustentam, discutir, comparar, ampliar, deslocar –, sem esquecer a disponibilidade para o inesperado. Por isso, esse ensaio é também literário, crítica literária.

Tal como o autor é responsável pelo que dá a ler, aquele que escreve uma apreciação crítica assume a responsabilidade pelo que escreve. Nem um nem outro escrevem fora do tempo, ambos estão cientes de que não usam as palavras em vão, que elas têm efeitos calculáveis e incalculáveis – os primeiros, que a fariam resvalar para a instrumentalização da fala, os segundos, aqueles que supõem a imaginação não subjugada pela consciência. Essa divisão engendra a suspensão de um efeito imediato, a perturbação que incita a pensar. Por esse motivo, nem o autor de uma obra literária nem o seu crítico podem decidir pela anulação da tensão gerada pelos contrários e transformá-la numa guerra em que um deles vence, deixando assim que o seu confronto venha perturbar as escolhas: nem espontaneidade da imaginação nem recusa dela, nem uso de regras nem entrega ao caos, nem a forma nem o informe, nem o hábito nem a extravagância, nem a moral nem o imoral. Isso quer dizer que há na escrita um combate sem vencedor nem vencido e que, sem iludir que nada é certo, a exigência de ser justo não se suspende quando alguém escreve.

Poder dizer tudo não é negar a responsabilidade, que decorre da afirmação da liberdade. Não há formalismo ou inconsciente que justifiquem a abdicação daquela, que pelo contrário, persiste em expressões irredutíveis, que sabotam justificações definitivas e desse modo são susceptíveis de oferecer uma incitação a continuar a pensar. Enquanto escrita cujos princípios são a afirmação do incondicional e a exigência de ser justo, a crítica literária tem como "método" a fuga à totalização quer como prescrição quer como pretensão de conhecimento. No que diz respeito à relação com uma herança em comum, a possibilidade de recusar ou aceitar o que veio do passado é assumida pela crítica que não ignorando as suas circunstâncias se distancia delas para permitir a reflexão sobre o que, vindo do passado, nelas interfere.

Os textos literários não são transmissíveis e conserváveis como as coisas materiais, eles solicitam o pensamento que ajuíza, escolhe, recusa, afirma e altera, que não acolhe tudo indiferentemente como se tudo o que ocorreu fosse equivalente pelo simples facto de ter ocorrido. É por isso que em relação a eles a herança é também acontecimento. Trata-se de agradecer e prolongar a dádiva, deslocando-a para outro tempo, de modo a que através de sucessivas aceitações, críticas, se vá afirmando o que do passado é abertura de futuro. Há por isso uma distinção importante entre herança literária e cânone: a primeira é plural, justamente porque a extensão do termo literatura é múltipla, existindo em variações *inconjuntas*, que não são aferíveis por qualquer modelo que as constituísse num conjunto; o segundo, pelo contrário, pretende dar forma a um inventário universal, a listas formadas por sucessivas revisões do mesmo – a tarefa de acrescentar novos nomes é aí solidária da actualização de leituras dos anteriores com o objectivo de tornar coerente o conjunto de canonizações.

Quando ao apelo que vem dos textos se antepõe uma designação, como a de cânone, que indica um procedimento de determinação geral de valor, a literatura é preterida, admitindo-se que o que nela é instauração de relações únicas, solicitantes e heterogéneas é susceptível de ser encerrado num conjunto do que deve ser conservado. Tal indicação é sustentada pela crença de que o valor da literatura enquanto modo de ser arte é objectivável e pode dar lugar a prescrições ou, no mínimo, a conselhos aos leitores. O valor do que se reúne e apresenta revisto seria captado, por "génios" ou por indivíduos que formam uma "comunidade científica", directamente da história tal como ela foi sendo formada pelos seus antecessores, pela influência que exerceram. Porém, nem qualquer daquelas designações se justifica, nem a história é conservação de um repositório.

O enquadramento constituído pelo título *Cânone* suscita em relação aos textos que sob ele se reúnem o estatuto de emanações da cultura, do seu fazer lei enquanto missão, pela qual acrescenta novos guardas à sequência que os precedeu e prepara os novos que nessa carreira lhes irão suceder, sempre para ditar aos supostos ignorantes aquilo que os transcende. Nada disso é motivado pela literatura, por textos que afirmam a liberdade, não apenas a da consciência, mas a de não excluir o fora dela, a de afirmar segundo o risco e não segundo o previsível. Harold Bloom é exemplo de como na base de um cânone se encontram visões historicistas e naturalistas, que podemos ver conjugadas na sua defesa de um princípio agonístico[3]. Em apoio da sua tese de que a história é o triunfo dos vencedores ele apresenta os gregos, Burckhardt e Nietzsche, sem ter em conta, nomeadamente, as considerações em que este último insiste na descontinuidade histórica. Quanto a este aspecto ainda, pense-se em Píndaro, que nas suas Odes se dedica à magnificação do poder, fazendo assim um uso laudatório da linguagem, e em Beckett que não só disso se afasta completamente, mas faz do "como mal dizer" não um objectivo, mas a participação da espera de desestabilizar o dito e as pretensões da sua perfeição enquanto adequação a uma realidade anterior.

Nem há passagens garantidas entre os antigos e os modernos, nem a narrativa da História como movimento de superações é credível. Walter Benjamin assinalou isso ao dizer que é preciso "escovar a história a contrapelo", o que implica abandonar o historicismo e estar atento aos sinais daquilo que a lei do Cânone recusaria e que podem ser apelos a um viver sem guerra. Não há cânones em literatura. Se alguém, ou mesmo um grupo, pode sempre escolher/criar a tradição da qual quer fazer parte e apresentá-la a outros, esse gesto não cabe sob a designação *Cânone*, a qual indica em primeiro lugar que se trata de uma lista de autores, relegando a apresentação deles para uma função acessória, que acabaria por se resumir à justificação de unidade pretendida. A publicação de um cânone coloca-se na continuidade de pressupostos eclesiásti-

[3] Cf. Harold Bloom, *O Cânone Ocidental*, Trad. Manuel Frias Martins, Lisboa, Ed. Temas e Debates/Círculo de Leitores, Lisboa, 1997, p. 18.

cos e jurídicos, dos quais a literatura se distancia: os de uma autoridade primeira, no caso ratificada pela história literária e suas revisões especializadas. O autoritarismo que ele evoca é para ser tomado a sério, mesmo quando adopta a tom jocoso. *O Cânone Ocidental*, de Harold Bloom é um exemplo que mostra como um título pode sobrepor uma vontade autoritária ao que de outro modo seria crítica literária onde se chocam convicções, hesitações e afirmação de irrisão. É que o título e as teorizações que o sustentam dão livre curso à vontade autoritária, que se baseia num individualismo extremo, aquele que aparece, por ex., nesta justificação da leitura apresentada noutro livro do autor:

> Lemos […] para reforçar o eu, e para tomar conhecimento dos seus verdadeiros interesses […] Permaneço céptico perante a tradicional esperança social segundo a qual a solidariedade pode ser estimulada pela expansão da imaginação individual, e desconfio de quaisquer argumentos que relacionam os prazeres da leitura com o bem comum[4].

Como fazer coexistir o individualismo com a importância concedida ao Cânone enquanto preservação da cultura ocidental? De acordo com a citação acima, quem lê, fá-lo "para reforçar o eu". E quem escreve? Se o fizesse apenas para se reforçar a si mesmo não publicaria. Fá-lo-á então para mostrar a sua pertença a um grupo superior? Se assim fosse, quer aquele que lê quer aquele que escreve precisariam um do outro, o que apela a uma certa solidariedade, estimulada pela imaginação individual. E porque é que a imaginação individual tem de ficar presa desse efeito de espelho? Ao afirmar-se céptico quanto à possibilidade de ela ser um factor de solidariedade, Harold Bloom declara a sua desconfiança particular disso, inclinando-se no sentido de um individualismo extremo. Sob este, é no entanto aceite uma base estável, a natureza, pela qual a leitura permite "ponderar e reflectir, aquilo que se nos dirige, como se partilhasse connosco uma mesma natureza, livre da tirania do tempo"[5] É esse individualismo que assoma na apresentação do *Cânone Ocidental* – construir uma súmula objectiva do ocidente, aí residiria o reforço do seu "eu", e o prazer legítimo de escrever, que a ideologia individualista lhe permitiu admitir. Mas no que escreve, o combate também vai em sentido contrário, o do prevalecer do paradoxo, do engraçado, do desconcertante, da imaginação sem propósito final. Aquilo que afinal é irrisório em relação à grandiosidade do projecto.

Uma afirmação de incerteza irresolúvel indica que as escolhas que se fazem podem sempre ser alteradas, pois não há juízo definitivo, mas a assunção de irrisão do que se escreve num livro com o título *O Cânone Ocidental* não impede que, independentemente do que é escrito sobre cada autor, o desígnio de apresentar um conjunto representativo se apresente vinculado ao objectivo

---

[4] Harold Bloom, *Como Ler e Porquê*, Lisboa, Ed. Caminho, 2001, p. 21.

[5] *Op. cit*, p. 20.

de conservação e renovação de uma elite ou aristocracia intelectual e artística, segundo um mito de eterno retorno do mesmo, o das canonizações. Tal é a reciclagem ideológica em que o empenho na naturalização da cultura funciona como obstáculo a escolhas e decisões únicas que nascem de partilhas indeterminâveis.

A literatura tem pouco a ver com a historiografia, mas o que eventualmente nela sirva de auxílio para esse ramo do saber não exclui aquilo que se entende ser o que nela mostra que há mundo fora das narrativas historiográficas, e que é afinal a sua razão de ser, aquilo pelo qual é arte. A frase "pintar não o que se vê, pois não se vê nada, mas pintar que não se vê" é atribuída por Proust a Monet, no livro *Jean de Santeuil*, integrada numa discussão sobre a pintura. Tomo-a como fórmula extensível a qualquer modo de arte, entendida como um movimento de apresentação de que há irrepresentável. A literatura não irmana à natureza, mas evidencia no uso da linguagem a possibilidade de se lançar contra os seus limites: essa é a sua dimensão ética, pela qual o viver em comum diz respeito a todos os falantes, ela dá a compreender que é preciso ler, que nada é colhido imediatamente da realidade, pois esta é construída em palavras que a representam, sem se esgotarem em qualquer representação, que nunca é uma adequação. Não há literatura sem que o aparecimento dessa falha ocorra.

Assim, os textos literários retiram-se das exclusivas perspectivas da realidade, pelo que deixa de prevalecer neles o objecto feito e destinado aos outros e irrompe um movimento que toma a forma de uma experiência de des-subjectivação e des-objectivação que abala a *Cultura asfixiante* (título de um livro de Dubuffet). Como tal se inscreve na forma a intensidade do seu apagamento dada como duplicidade do tempo: tempo vazio – tempo sem sujeito que o actualize, relação pré-humana ou inumana ao que há – e tempo da percepção do desaparecimento das imagens através da criação de novas sensações.

O texto literário existe sem que nenhuma imagem e nenhum discurso o completem, nele, imagem e linguagem deixam expostas as cinzas de um combate, indicando o que não é visível nem invisível, não é dizível nem indizível. Como tal, a sua linguagem não se fixa e as imagens que nela se constroem também não – incitam à não fixação, à mudança. Num mundo sem primeira palavra, sem Soberano ou Criador, a criação literária participa do aprender a viver, do desprender-se de si como sujeito e do começar, nesse desprender-se, um movimento de aproximação dos outros enquanto igualmente outros, que igualmente aprendem como não se limitar à auto-preservação. Essa evidência é partilhada pela crítica literária tal como a entendo. Instável, inacabada e interpelativa, destaco nela três movimentos decisivos: primeiro, trata-se de um exercício de escrita de textos que propiciam à reflexão; segundo, esses textos participam da situação de leitura e da situação da sua enunciação, mas, tal como os textos sobre que incidem, não se limitam a elas – ler é sempre já atravessar épocas e países, sem passaporte e sem viseiras (cânones); terceiro, a crítica literária não está vinculada a funções religiosas ou profanas,

o que não quer dizer que não haja nela uma componente decisiva que é o esforço de compreensão do que se passa no mundo, do qual participa e na melhoria do qual não pode deixar de empenhar-se. Em síntese, a crítica de arte é um exercício de escrita que tem como princípios a afirmação do incondicional e a exigência de ser justo e como "método" a fuga à totalização, tanto sob forma prescritiva como cognitiva.

A literatura existe porque o mundo não é dedutível, porque sentir e pensar estão em permanente desajustamento, em permanente divisão, motivo pelo qual também lhe diz respeito esta observação de Paul Valéry: "Todas as artes olhadas [lidas] durante muito tempo se aprofundam em problemas insolúveis"[6]. A linguagem, que não nos limita ao comunicável, permite-nos a consciência de sermos separados e o sentimento de partilha, indissociável da experiência de exposição à singularidade de qualquer outro. Essa experiência, que contraria as visões agonísticas, é a de uma pacificação, na qual faz sentido a ideia, stendhaliana, da arte como "promessa de felicidade", desprendida de um sentido messiânico, utópico, e entendendo-se nela a afirmação de um vazio de conteúdo, espaço de aproximação do outro, que não é um abandono da significância, mas a promessa que se realiza e permanece promessa, confiança no futuro que nasce da atenção ao que se vê e ao que não se vê, uma vez que a intensidade do sentir, *aisthesis*, sendo abandono do reconhecimento, é também iminência de sentido, incerteza e espera.

## Referências Bibliográficas

Baudelaire, Charles, "Le peintre de la vie moderne", *in Œuvres Complètes*, II, Gallimard, Paris, 1976.
Bloom, Harold, *O Cânone Ocidental*, Lisboa, Temas e Debates, 1997.
Bloom, Harold, *Como Ler e Porquê*, Caminho, Lisboa, 2001.
Dewey, John, *Art as Experience*, New York, Tarcher Perigee, 2005.
Kafka, Franz, "Diante da Lei", *in Contos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
Valéry, Paul, "Degas, danse, dessin", *in Oeuvres II*, Paris, Gallimard, Bib. de la Pléiade, 1960.
Wittgenstein, Ludwig, *Da Certeza*, Lisboa, Edições 70, 1998.

[6] Paul Valéry, "Degas, danse, dessin", *in Oeuvres II*, Paris, Gallimard, Bib. de la Pléiade, p. 1178 (tradução minha).

# O HOMEM NAS VIAGENS: O MAR DESCONHECIDO E O ESPAÇO SIDERAL

Teresa Cristina Cerdeira*

*Para Paula Morão, viajante da literatura*.

Qualquer leitor verdadeiramente interessado e interessante sabe que *Os Lusíadas* são mais do que um hino de louvor aos descobrimentos. O saldo laudatório, que existe, como em toda épica, caminha *pari passu* com um agudo sentimento crítico que tem a ver – no caso de Camões – com a defasagem de pouco mais de 70 anos, em grande parte experenciados pelo poeta.

Qualquer leitor verdadeiramente interessado e interessante saberá perceber que essa dupla temporalidade – a da experiência da viagem marítima com a chegada às Índias, por um lado, e o tempo da escrita do poema (que ignoramos exatamente qual foi, mas que se assinala pelo ano de sua publicação – 1572) – comprometeria definitivamente *Os Lusíadas* com uma ambiguidade ideológica que caracteriza bem a sua modernidade.

Um contra-argumento sobre a lógica e o valor dessa causalidade poderia advir do fato de também as epopeias clássicas se referirem a um tempo que não é o da sua escritura. A *Odisseia*, assim como a *Ilíada*, são poemas elaborados ao longo de séculos de tradição oral, tendo tido sua forma canônica fixada por escrito provavelmente durante o século VI a.C. Sendo a Guerra de Troia datada aproximadamente entre os anos 1300 e 1200 a.C, podemos afirmar que pelo menos seis séculos separam o evento da sua eternização em letra escrita[1]. E uma diferença ainda maior separam Virgílio do seu herói, Eneias. Ora, por que motivo, então, os já agora poucos anos que separam a aventura de Vasco da Gama e a produção do grande poema camoniano teriam gerado uma metamorfose no próprio entendimento da matéria épica?

A questão tem à partida dois possíveis entendimentos: o primeiro é que par-

* Universidade Federal do Rio de Janeiro / CNPq.

[1] Sem pôr em questão a polêmica da autoria (Homero VIII a.C.) a *Odisseia* assim como a *Ilíada* ganhariam formatação escrita canônica durante o governo de Psístrate, (século VI a.C.), tirano de Atenas, que teria obrigado sua difusão pelos aedos, tornando esses poemas parte integrante da educação dos gregos.

te desses 70 anos foram realmente vividos por Camões, contemporâneo que foi da aventura marítima dos portugueses, tendo ele próprio experimentado uma longa viagem para o Oriente, onde viveu exilado por largos anos de sua juventude e da sua maturidade, e onde terá certamente iniciado a escrita d'*Os Lusíadas*; o segundo, em parte daquele derivado, é que no poema que Camões escreve ele também se inscreve como personagem e como observador crítico do empreendimento marítimo, disputando com os heróis da viagem o lugar de herói do poema que compõe[2]. Essa dupla inscrição epistemológica do poeta na história e no poema justificariam, ao menos em parte, as transgressões frente ao modelo clássico do gênero épico. Estamos longe aqui das leis aristotélicas do não envolvimento do narrador com a matéria narrada que permitia a Homero – olhar externo lançado sobre a história – descuidar de uma emoção que não lhe cabia, e, no furor da batalha, mergulhar numa longa catálise descritiva do escudo de Aquiles, o exemplo mais recorrente do que ficou conhecido como *ekphrasis* de um objeto, neste caso, puramente imaginado.

Outro é obviamente o lugar de onde Camões espreita a viagem de Vasco da Gama. Juntamente com o passado relembrado, via de regra como matéria laudatória, concorre uma aventura presente, a do próprio poeta, que não se exime de um comprometimento afetivo com o que está a narrar: descreve, sim; narra, sim; mas também comenta, critica, duvida, esconjura.[3] Mergulha de corpo e alma no que está narrando, insere o eu como instância narrativa de efetiva consistência, traz o passado ao presente teatralizando-o para o seu rei, a quem diz: "Inclinai por um pouco a majestade" e ainda "Os olhos da real benignidade ponde no chão", modo de convidá-lo a ler o livro que ele lhe apresenta e para o qual gostaria de receber autorização para publicar; e insiste: "Ouvi" as façanhas verdadeiras dos heróis do passado "e vereis ir cortando o salso argento / Os vossos Argonautas, por que vejam / Que são vistos de vós no mar irado."(canto I). Esse projeto de presentificação dramática – *ouvir* o poema significa *ver* concretamente, através poema, o que já é história, o que já é passado, em outras palavras assistir como num filme à trajetória dos Argonautas no mar irado – tem o objetivo não apenas de engrandecer o feito passado, mas possivelmente, e sobretudo, de fazer com que ele sirva de exemplo a um projeto de aprendizado, não pelo modo da repetição e mais – neste caso no

[2] Retomo, como sustentação dessa hipótese de leitura, as palavras de Helder Macedo na sua interpretação refinadíssima do poema: "Os comentários pessoais de Camões revelam um esforço permanente de colocar todo o poema numa perspectiva crítica que apresenta como sua. [...] a aventura terminou e o poema é o registro dessa aventura, a sua comunicação à comunidade após o regresso. Mas quem regressou para a comunicar foi o poeta, não foram os navegantes. Nesse sentido, parece possível afirmar que é o próprio Camões, e não Vasco da Gama, quem encarna a figura do herói da viagem iniciática registada n'*Os Lusíadas* [...]". Macedo, Helder Macedo, *Camões e a Viagem Iniciática.* Rio de Janeiro, Móbile, 2013, p. 49.

[3] Relembre-se aqui a imprescindível leitura de Cleonice Berardinelli – "Os excursos do poeta n'*Os Lusíadas*", *in Estudos Camonianos.* Rio de Janeiro, MEC, 1973.

exercício da tradição humanista e renascentista – do julgamento e da análise.

Camões intuía sabiamente, no espaço da literatura, a lição de Lucien Febvre ao referir, no século XX, o sentido da História: "É em função da vida que ela (a História) interroga a morte. Organizar o passado em função do presente: assim se poderia definir a função social da História"[4]. É, pois, em função do tempo do poeta, do tempo de um D. Sebastião anterior ao desconcertado sebastianismo, em função desse tempo presente – que o poeta desejaria outro e diverso no futuro – que o poema se escreve. O passado glorioso deveria servir como esteio para que a "austera, apagada e vil tristeza" pudesse receber o fogo novo com que se acende o engenho. O seu texto é, nesse sentido, um lento aprendizado da dor, haurida na reflexão sobre as consequências dramáticas do desenrolar da política expansionista portuguesa, que já se faziam notar aos olhos de quem era mais que um expectador do passado, mais inclusive que um mero crítico do presente, porque ainda tinha, naquele momento, uma aposta concreta para o futuro.

O poema funciona como um alerta – já inscrito em plena dedicatória, aparentemente feita apenas de louvações ao rei, a quem ele se dirige apostrofando: "Vós, ó bem-nascida segurança / Da Lusitana antiga liberdade"; "Vós, tenro e novo ramo florescente / De hua árvore de Cristo mais amada / que nenhuma nascida no ocidente"; "Vós, poderoso rei, cujo alto Império / O Sol logo em nascendo vê primeiro; / Vê-o também no meio do Hemisfério, / E, quando desce, o deixa derradeiro". Nessa mesma série de louvações que se sucedem umas às outras, o poeta, contudo, já sugere que vai cantar a história dos reis, dos navegantes e dos heróis do passado porque o rei presente – a quem aconselha que tome as rédeas do reino que, a seu ver, andavam demasiado frouxas – ainda não lhe dera razões para o louvar. E insiste: "Tomai as rédeas vós do Reino vosso: / Dareis matéria a nunca ouvido canto". É, pois, um contrato de honra que o poeta estabelece com o seu Rei: tornai-vos digno e eu cantarei em vosso louvor; e observai o passado para entender onde o amor se perdeu, onde a cobiça e a rudeza tornaram os amantes de Vênus na gente surda e endurecida.

Em resumo, Camões é um humanista, um homem da modernidade, para quem as leis são passíveis de questionamento, para quem o poder – político ou religioso – deveria estar a serviço dos homens. É este o mote que vou recortar: o da ousadia do poeta que põe em questão o estabelecido, a ordem, a doxa, sob pena de conviver com o paradoxo. E é, pois, sob o modo do paradoxo que ele se situa entre a glória e a decadência, no que tange às leis da história; e entre a crença em Deus e a angústia do desamparo divino, no que tange à realidade do espírito. Esse entrelugar, que opera um corte na razão como instância de verdade, que é pura interpelação que não afasta o paradoxo, será a ponte para o diálogo fecundo que a posteridade trava com a sua tradição.

A última estância do canto I d'*Os Lusíadas* é um desses momentos em que o narrador da viagem épica se deixa invadir pela perturbadora inflexão de um

[4] Febvre, Lucien, *Apud* J. Le Goff, "História" *in Enciclopédia Einaudi*, vol 1, p. 164.

eu capaz de se co-mover, de se deixar afectar, de se deixar mover pelo afeto diante dos personagens que constituem a matéria do seu canto: os navegantes no mar irado. Já não narra, então, mas indaga sem respostas o silêncio de Deus. Montaigne, seu contemporâneo, expusera também essa solidão da criatura em relação ao Criador, mas tomava quase sempre esse lugar como um modo da alegria e da força humanistas, como a constatar que, pela condição mesma da transcendência que o define, Deus não brilha entre os homens senão pela própria ausência. Camões, cristão também como o outro, emite não raro a face do desespero, ou senão, ao menos, da perplexidade diante desse abandono a que o homem é relegado, e o faz numa estância final, toda ela concebida sob o modo da interrogação que põe em xeque a dura serenidade do Céu.

> No mar, tanta tormenta e tanto dano,
> Tantas vezes a morte apercebida;
> Na terra, tanta guerra, tanto engano,
> Tanta necessidade avorrecida!
> Onde pode acolher-se um fraco humano,
> Onde terá segura a curta vida,
> Que não se arme e se indigne o Céu sereno
> Contra um bicho da terra tão pequeno? (Canto I, est 106)[5]

Sobre que tema reflete o poeta nessa inquietação filosófica sobre a relação do Criador com a sua criatura? Em termos imediatos, que as incertezas da viagem impõem, fala sobre o destino da dor humana quer na terra quer no mar; sobre esse homem abalado pela tormenta e ameaçado pela morte, condenado à guerra e ao engano. Mas fala de modo mais amplo da sua precariedade intrínseca, da sua vida curta, da sua insegurança, do seu abandono e da sua fragilidade de *bicho da terra tão pequeno*. Afinal, como poderá o homem equilibrar-se diante do silêncio e da serenidade de um céu tornado inacessível e, nesse sentido, posto sob radicalmente sob suspeição? A perplexidade do poeta dá bem conta de sua independência visceral frente ao modelo medieval do plano de Deus para o homem, acentuando antes a liberdade e a visão antropocêntrica que caracterizaram o pensamento humanista.

Quatro séculos mais tarde, nos idos dos anos 1960, esse *bicho da terra tão pequeno* lançava-se numa outra viagem que o senso comum inscreveu, com certo acerto, como épica. O homem pousava pela primeira vez na lua, punha os pés fora do planeta Terra e deixava ali – tal como no passado – o seu padrão. No avesso da glória, uma modinha popular brasileira lamentava romanticamente que *a lua que no céu flutua*, que *a lua que nos dá luar* estava ameaçada pela ousadia da ciência e da tecnologia que ousavam roubá-la dos amantes e namorados. E de forma mais contundente, valeria relembrar uma composição de Gilberto Gil, intitulada ironicamente “Lunik 9” (a fazer eco evidente ao

[5] L. Camões, *Os Lusíadas*, Porto, Porto Editora, 1977, p. 95.

Sputnik russo, que antes de ser vacina foi um foguete espacial), como um presente para os jovens que hoje, com certa razão, olham para os anos 60 do século XX como parte de uma história já passada, deixando aqui o link que lhes permitirá o acesso à interpretação de Elis Regina, cujo vigor e cuja contundência só fazem comprovar os ganhos da intermidialidade: https://www.youtube.com/watch?v=q4paTTsscxc. Centrada no seu tempo histórico, a canção de Gilberto Gil elege um ritmo frasal e musical de vocação bélica para referir a nova guerra fria que nutria, desde os anos 1950, a conquista do espaço; mas ela mantém ainda, em contraponto, certo tom nostálgico – verbal e musical – com que inicia e finda a composição, ao interpelar os agentes do amor – poetas, seresteiros e namorados – para que aproveitem os últimos momentos do ameaçado mistério da beleza lunar[6].

---

[6] Poetas, seresteiros, namorados, correi
É chegada a hora de escrever e cantar
Talvez as derradeiras noites de luar

Momento histórico, simples resultado
do desenvolvimento da ciência viva
Afirmação do homem normal, gradativa
sobre o universo natural.
Sei lá que mais

Ah, sim! Os místicos também
profetizando em tudo o fim do mundo
E em tudo o início dos tempos do além
Em cada consciência, em todos os confins
Da nova guerra ouvem-se os clarins
Guerra diferente das tradicionais,
guerra de astronautas nos espaços siderais
E tudo isso em meio a discussões,
muitos palpites, mil opiniões
Um fato só já existe que ninguém pode negar,
7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, já!

E lá se foi o homem conquistar os mundos lá se foi
Lá se foi buscando a esperança que aqui já se foi
Nos jornais, manchetes, sensação, reportagens, fotos, conclusão:
A lua foi alcançada afinal.
Muito bem, confesso que estou contente também.

A mim me resta disso tudo uma tristeza só
Talvez não tenha mais luar pra clarear minha canção
O que será do verso sem luar?
O que será do mar, da flor, do violão?
Tenho pensado tanto, mas nem sei.

Poetas, seresteiros, namorados, correi
É chegada a hora de escrever e cantar
Talvez as derradeiras noites de luar.

Paralelamente, mas na via oposta desse questionamento ainda romântico, está a versão do poeta Carlos Drummond de Andrade, que vai buscar em Camões os sintagmas conhecidos d'*Os Lusíadas* para comparar a aventura do mar no século XVI e a aventura do homem moderno pelo espaço sideral. O poema a que me refiro é bastante conhecido, e eu gostaria de acentuar nele a metamorfose na leitura da épica, a partir de seu descolamento do tom ora grandiloquente ora seriamente crítico de Camões. A opção de Drummond é antes a do humor cáustico, um quase sarcasmo diante da pretensa grandiosidade do feito heroico e do apuro técnico da humanidade, incapazes, contudo, de reverter a fatalidade humana de "bicho da terra tão pequeno", tão desamparado na sua solidão e no falso poder das suas conquistas como outrora estiveram os argonautas camonianos.

**O homem; as viagens**

O homem, bicho da terra tão pequeno
Chateia-se na terra
Lugar de muita miséria e pouca diversão,
Faz um foguete, uma cápsula, um módulo
Toca para a lua
Desce cauteloso na lua
Pisa na lua
Planta bandeirola na lua
Experimenta a lua
Coloniza a lua
Civiliza a lua
Humaniza a lua.

Lua humanizada: tão igual à terra.
O homem chateia-se na lua.
Vamos para marte – ordena a suas máquinas.
Elas obedecem, o homem desce em marte
Pisa em marte
Experimenta
Coloniza
Civiliza
Humaniza marte com engenho e arte.

Marte humanizado, que lugar quadrado.
Vamos a outra parte?
Claro – diz o engenho
Sofisticado e dócil.
Vamos a Vênus.
O homem põe o pé em Vênus,
Vê o visto – é isto?
Idem
Idem
Idem.

O homem funde a cuca se não for a Júpiter
Proclamar justiça junto com injustiça
Repetir a fossa
Repetir o inquieto
Repetitório.

Outros planetas restam para outras colônias.
O espaço todo vira terra-a-terra.
O homem chega ao sol ou dá uma volta
Só para tever?
Não-vê que ele inventa
Roupa insiderável de viver no sol.
Põe o pé e:
Mas que chato é o sol, falso touro
Espanhol domado.

Restam outros sistemas fora
Do solar a col-
Onizar.
Ao acabarem todos
Só resta ao homem
(estará equipado?)
A dificílima dangerosíssima viagem
De si a si mesmo:
Pôr o pé no chão
Do seu coração
Experimentar
Colonizar
Civilizar
Humanizar
O homem
Descobrindo em suas próprias inexploradas entranhas
A perene, insuspeitada alegria
De con-viver[7].

O poema de Drummond é certamente um exercício de desmonumentalização da épica das viagens, que revisita, em intertexto paródico, o poema camoniano, resgatando algumas de suas clássicas metáforas e asserções, tais como *bicho da terra tão pequeno* ou *se a tanto me ajudar o engenho e arte*. Ao se despir da aura e mergulhar no prosaico, o poema opta por uma linguagem acentuadamente trivial e voluntariamente repetitiva, que desconcerta a aura antiga dos "mares nunca dantes navegados" ou "nunca de outrem navegados". Na contramão da épica, a banalidade das ações é formulada através de uma

[7] Andrade, Carlos Drummond de, "O homem; as viagens", *in As Impurezas do Branco.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.

banalidade da linguagem que passa por verbos como *chatear*; que refere o objeto buscado como um *lugar quadrado*; que define o esforço humano como *fundir a cuca*; que reduz o extremo limite do Sol ao adjetivo *chato*; que opta por trocadilhos como *tever /* tv (ou, mais explicitamente, ser visto na tv); e que afinal se autorreferencia através da expressão *terra a terra* que, por acaso, até é capaz de passar por um processo de revitalização do sentido ao poder ser lida como o modo inteligente de dizer que o recém-descoberto era simplesmente a imagem da velha terra conhecida.

É pela ironia que, em modo de ficção científica, Drummond refere a desmesurada viagem capaz de levar o homem a todos os planetas do sistema solar, passando evidentemente por Vênus – onde, contudo, o mítico erotismo da deusa inexiste – até chegar ao limite do Sol. Este suposto humor se inscreve, todavia, numa clave retórica de denúncia, para seriamente relembrar que nessa nova epopeia do espaço está ainda presente o velho modelo da colonização e do imperialismo ocidentais – desembarcar, pisar, deixar o padrão ou a bandeirola, colonizar, civilizar os ímpios que possa haver em novas *terras viciosas*, impor os valores humanos num espaço ainda virgem – discutíveis etapas para um mundo que, em pleno século XX, teoricamente ao menos, já deveria ter aprendido a reconhecer a alteridade.

Mas supreendentemente há ainda mais encontros entre os dois textos, e esse *mais* é estrutural. Tal como Camões sugerira em seu poema ao inventar uma Ilha do Amor – que afinal não acontece na história, mas tão somente no plano da enunciação poética (afinal Vasco da Gama, ao voltar a Portugal e ao narrar as peripécias da viagem ao seu rei, certamente não poderia incluir, entre os eventos, o episódio de radical sensualidade da ilha de Vênus ou a visão espetacular da máquina do mundo) –, tal como Camões, repito, também Drummond oferece, como única saída à banalidade das continuadas e cada vez mais radicais viagens, tão somente o Amor. Nesse sentido, a aposta drummondiana não é diferente da do poeta português, para quem a viagem fora, antes de tudo, conhecimento e iniciação. A viagem drummondiana é, só aparentemente, uma simples viagem *de si a si mesmo para pôr o pé no chão do seu coração*; na verdade trata-se de uma *dificílima* viagem, já que para ele, como para Camões, esse autoconhecimento, esse aprender a amar-se a si próprio, era tão somente uma primeira etapa necessária que lhe permitiria dar conta da *gravidade* do grande passo para chegar ao outro, um passo certamente muito mais radical que o dos astronautas contra, justamente, *a ausência de gravidade* na lua. Um passo a ser dado, não mais para colonizar, como outrora, mas para aprender a con-viver, assim mesmo, dividido em dois sintagmas, que constituem um esdrúxulo *enjambement* no interior do mesmo verso, modo de ressaltar uma etimologia que a utilização banalizada do verbo *conviver* deixara de evidenciar.

A estratégia formal dessa quebra do sintagma serve ainda para indicar que a sabedoria de con-viver exige um salto para fora de si, que se concretiza naquele salto no próprio interior da palavra; exige o esforço ontológico de *enjamber*, de *cavalgar* sobre o nada, esse vazio insondável – mas precioso e de *insuspei-*

*tada alegria* – que se descobre no encontro com o outro, depois de ter sabido reencontrar-se consigo mesmo. Esta sim é a "dificílima dangerosíssima viagem" para a qual, mais do que para qualquer outra, o homem, esse *bicho da terra tão pequeno*, será obrigado a se equipar, sob pena de naufragar, sem remissão, na pequenez e na solidão de um mundo excludente e arbitrário, onde os genocidas se dão o direito, senão de matar, de deixar morrer; onde as guerras fratricidas, com suas sequelas de extremismos religiosos, produzem milhões de refugiados, apátridas não absorvidos pela gestão dos países que muitas vezes contribuíram para essa ignóbil dependência.

Num quadro semelhante, em que se repete a versão distópica desses mesmos acontecimentos ditos épicos, surpreendemos um outro exemplo no poema de José Saramago: "Fala do velho do Restelo ao astronauta", que envereda intertextualmente pelo clássico episódio do canto IV de *Os Lusíadas*, um dos momentos mais graves de contraposição ideológica do poema camoniano ao projeto das grandes navegações. Episódio exemplar do mais puro espírito humanista, sua argumentação põe a nu o modo como "os nomes" se podem instituir como *engano*, o que é, talvez, o conceito mais adequado de ideologia, para o qual seria redundante a utilização do adjetivo "dominante". Afinal, se as minorias não são capazes de se inscrever em linguagem é porque toda ideologia é ideologia dominante.

No caso do Velho do Restelo, a estratégia de desvelamento dessa farsa ideológica se funda estruturalmente na utilização reiterada do verbo "chamar"[8], indiciador de uma nomeação forjada por interesses do poder, que estão longe de corresponder à verdade. É assim que o personagem do Velho acusa a "glória de mandar" e a "vã cobiça" / Desta vaidade a quem *chamamos* Fama"; que ele investe contra o "fraudulento gosto que se atiça / Cua a aura popular que honra *se chama*"; e põe a descoberto o falso heroísmo que move o orgulho épico: "*Chamam-te* ilustre, *chamam-te* subida"; *Chamam-te* Fama e Glória soberana / Nomes com quem se o povo néscio engana"[9].

Mesmo no segundo momento da sua argumentação, em que a estratégia acusatória evolui para uma sugestão de caminhos a seguir – "Não tens junto contigo o Ismaelita /Com quem sempre terás guerras sobejas?" –, o Velho garante, no contexto do seu tempo, uma lógica histórica e econômica indiscutível, que torna polêmica a habitual acusação de que ele estava a substituir simplesmente uma conquista por outra e, neste caso, com o agravante de superestimar o modelo medieval da guerra santa em detrimento do projeto

[8] O ensaio de Maria do Socorro Almeida, "*Os Lusíadas* e o discurso ideológico da expansão", publicado na *Convergência Lusíada* número 7, pelo Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, nas comemorações do 4.º centenário da morte de Camões, refere justamente a utilização do verbo *chamar* no episódio do velho do Restelo como estratégia para o velamento operado pela ideologia.

[9] Luís de Camões, *Os Lusíadas.* Porto, Porto Editora, 1977, pp. 186-189, (Canto IV, est 94--104).

humanista de desvendar o desconhecido. A questão pode, possivelmente, ser lida de outro modo: afinal, se era para *espalhar a fé e o Império*, o norte da África tinha uma consistência econômica que faltava às longas viagens à Índia ou ao Brasil, como aliás ficou provado no decorrer da história futura do império; evitar-se-iam os altíssimos investimentos financeiros e de força humana, que empobreciam literal e metaforicamente o reino, com o ganho suplementar de um retorno concreto e mais seguro para a economia. Encontramos aqui as primícias dos ecos oitocentistas de Antero de Quental[10] e, já no século XX, de António Sergio[11], naquilo a que ele chamou de *política de fixação* por oposição a uma *política de transporte*. Este é também o modo como Helder Macedo[12] justifica a opção do Velho do Restelo, reiterada mais tarde na exortação do poeta a D. Sebastião, e que ficou conhecida, de modo algo pejorativo (porque não heroico), como a "política de pão e vaca", que se queria intensificadora da pecuária e da agricultura nos algarves africanos.

Pois é justamente a esse personagem do Velho do Restelo que fará apelo José Saramago no seu poema inscrito na coletânea de *Os poemas possíveis*. Apesar de separada por quatro séculos da aventura no mar desconhecido, a aposta dos astronautas guarda tal similitude com a dos navegadores do século XVI que bem merece do passado o eco de um "experto peito".

> Fala do Velho do Restelo ao astronauta
> Aqui, na Terra, a fome continua.
> A miséria, o luto, e outra vez a fome.
> Acendemos cigarros em fogos de napalme
> E dizemos amor sem saber o que seja.
> Mas fizemos de ti a prova da riqueza,
> E também da pobreza, e da fome outra vez.
> E pusemos em ti sei lá bem que desejo
> De mais alto que nós, e melhor e mais puro.
>
> No jornal, de olhos tensos, soletramos
> As vertigens do espaço e maravilhas:
> Oceanos salgados que circundam
> Ilhas mortas de sede, onde não chove.

[10] Antero de Quental, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, Lisboa, Tinta-da-China, 2008.

[11] António Sérgio, *Ensaios II*, Lisboa, Sá da Costa, 1955.

[12] "A ocupação das terras adjacentes do Norte de África – desde os tempos da Reconquista Cristã entendidas como uma extensão natural dos algarves ibéricos – permitiria expandir as fronteiras da nação real, com um benefício económico mais tangível para a maioria da população portuguesa do que a política imperial em terras distantes. O novo projecto épico defendido por Camões seria, assim, um necessário complemento da ideia de império celebrada n'*Os Lusíadas*". Helder Macedo, "As rédeas do Reino e os muros de Marrocos", *Arquitextos.* 148-03. https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.148/4494 ISSN 1809-6298.

Mas o mundo, astronauta, é boa mesa
Onde come, brincando, só a fome,
Só a fome, astronauta, só a fome,
E são brinquedos as bombas de napalme.[13]

Esta "Fala do velho do Restelo ao astronauta" substitui muito claramente o peso grave das imprecações do texto camoniano – feitas de interjeições sucessivas diante do cenário disfórico e patético da partida naus – por um discurso em tom menor, que dá conta, na intimidade de uma conversa desalentada entre um velho e um astronauta, do absurdo histórico de que se ausenta toda e qualquer forma de consciência ética. A sua "fala" é trágica por ser a expansão de uma fatalidade forjada pela inépcia dos poderosos, de que afinal o "astronauta" é simples metonímia: "Aqui, na Terra, a fome **continua**. /A miséria, o luto, e **outra vez** a fome". Antes o mar e agora o espaço sideral, antes as especiarias comercializáveis e agora a demonstração de poder tecnológico, bélico e político são agentes a-históricos que transformam a história em mito, na medida em que só produzem a repetição de modelos conhecidos. Por isso há nessa "fala" uma espécie de cansaço ontológico que nem sequer pretende, como outrora, admoestar, advertir ou arguir, contentando-se em constatar o irremediável, lido através da lente grotesca das metáforas que projetam sobre o tempo a ignomínia da guerra do Vietnã: "Acendemos cigarros em fogos de napalme", "E são brinquedos as bombas de napalme". O discurso do eu lírico já não tem a oratória grave do personagem camoniano e se limita a repetir, desalentado, a sua denúncia do tempo em tom menor: "só a fome, / Só a fome, astronauta, só a fome".

Se Drummond denunciava a pretensa heroicidade da conquista espacial, que reduziu – de modo irrisório – o diverso à mesmidade, José Saramago usa a sabedoria do personagem camoniano para um lamento não menos acusatório sobre a infecundidade e a arbitrariedade de ir buscar outros mundos quando, na terra, as questões essenciais estão longe de estarem resolvidas: guerras, pobreza e fome, tríade banalizada pelo poder do espetáculo "da vertigem do espaço e maravilhas" que, mais uma vez, os néscios *soletram de olhos tensos* nas palavras dos jornais.

Essas escritas em direção contrária têm mais em comum do que o tempo referencial que as une. Elas viram do avesso as aparências, tornam o heroísmo irrisório, denunciam o constrangimento ideológico, fazem confluir as claves do épico e do grotesco. Mantém-se nelas, contudo, o eco da tradição, ora revertida ora revitalizada na seleção das citações, na configuração dramática, no lugar de fala. Enfim, o que se pode dizer é que, a uma distância de quatro séculos, Drummond e Saramago fazem eco a Camões, e, nesse sentido, a estância 145 do canto X d'*Os Lusíadas* nunca deixou de ser – dramaticamente – de tanta atualidade.

[13] José Saramago, *Os Poemas Possíveis*, 2.ª ed. Lisboa, Caminho, 1996.

No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a Pátria, não, que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
Dhua austera, apagada e vil tristeza.

Março de 2021

## Referências Bibliográficas

Almeida, Maria do P. Socorro Corrêa Lima de, *"Os Lusíadas* e o discurso ideológico da expansão", *Convergência Lusíada,* ano IV nº 7, Rio de Janeiro, Real Gabinete Português de Leitura, jul. 1979 a dez.1980.

Andrade, Carlos Drummond de, "O homem; as viagens", *in As Impurezas do Branco.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.

Berardinelli, Cleonice, "Os excursos do poeta n'*Os Lusíadas*", *in Estudos Camonianos,* Rio de Janeiro, MEC, 1973.

Camões, L. *Os Lusíadas,* Porto, Porto Editora, 1977.

Gil, Gilberto. "Lunik 9", *in LOUVAÇÃO*, 1967.

Le Goff, J. "História", *in Enciclopédia Einaudi*, vol 1, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

Macedo, Helder, *Camões e a Viagem Iniciática*, Rio de Janeiro, Móbile, 2013.

Macedo, Helder, "As rédeas do Reino e os muros de Marrocos", *Arquitextos,* 148.03, n.º 13, set. 2012 https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.148/4494

Antero Quental, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. Lisboa, Tinta-da-China, 2008.

Saramago, José, *Os Poemas Possíveis*, 2.ª ed, Lisboa, Caminho, 1996.

# *MEMORIAL DO CONVENTO*: A PRÁTICA FICCIONAL E A REESCRITA DA HISTÓRIA

Vítor Manuel Pena Viçoso*

Em *Viagem a Portugal* (1981), deparamo-nos com os primeiros registos e avaliações de José Saramago relativamente ao Convento de Mafra. Face à imensidão pétrea do monumento, sente uma sensação de estranheza que um guia, com o seu discurso estereotipado e funcional, não consegue atenuar. O espaço estreita-se artificiosamente com a condução hábil do guia e a sua informação necessariamente redutora. Aliás a figura do cicerone e a sua visão deturpada da história do monumento reaparecerão de modo esparso em *Memorial do Convento*, quando se opõe a versão da *via crucis* dos escravizados obreiros à versão do poder. E, perante a galilé, com as estátuas que vieram de Itália, conclui o viajante ironicamente: "talvez sejam obras-primas [...] mas deixam-no frio, frio. E a igreja vasta, mas desproporcionada, não consegue aquecê-lo. […] A religião que as imagens da Igreja de Mafra exibem é uma religião de devotos, não de crentes"[1]. Relativamente a outros monumentos setecentistas (a Igreja de São Roque, a do Menino-Deus ou a capela de S. João Baptista), onde a sumptuosidade dos lugares de culto contrasta ironicamente com a pretensa humildade da crença e dos santos mártires, manifesta também a sua retórica distância:

> Nem tem o viajante mostrado grande afeição pela arte setecentista, cujo maior florão é o chamado ciclo joanino, abundante em talha e grande importador de produções italianas, como em Mafra se viu. Logo parece pouco imaginativo […] beneficiar com nomes reais estilos artísticos em que os ditos reis não puseram dedo: têm os britânicos o isabelino ou o vitoriano, temos nós o manuelino e o joanino, só para dar estes exemplos. Mostra isto que os povos, ou quem por eles fala, ainda não se resolveram a passar sem pai e mãe, muito putativos neste caso[2].

* Universidade de Lisboa.

[1] *Viagem a Portugal*, 17.ª ed., Lisboa, Caminho, 1998, p. 181.

[2] *Op. cit.*, p. 194.

Os reis tinham, aliás, "autoridade e o poder de dispor dos dinheiros populares" e, neste âmbito, cita a tendência perdulária e majestática de D. João V, presente por exemplo no evento da compra dos dois carrilhões de Mafra. Estes comentários do crítico viajante seriam certamente, segundo nota irónica do narrador, censurados pelos santos daquela época como uma heresia, contudo "hoje [tais alusões] são maneiras de procurar entender"[3]. Estas notações críticas sobre D. João V, na vizinhança das de Camilo Castelo Branco[4] ou sobretudo de Oliveira Martins ("Vejamos apenas, como espectadores da plateia, a ópera sumptuosa que se desenrola entre os bastidores de Mafra. Por fim o rei conseguira o cúmulo da sua ambição; e a mania do monumento, que lavrara em França com Luís XIV, transportada para cá, erguia de uma só vez, num lugar único, uma montanha fria de pedra"[5]), podem ser consideradas o *leitmotiv* de *Memorial do Convento*, publicado no ano seguinte. A busca dessa compreensão tornaria o escritor num *homo viator* através do tempo, das palavras e dos espaços e num inventor de outros peregrinos, próximos por razão e afecto, e, neste caso, centrado no percurso e escrita da nossa História, na primeira metade do século XVIII, e irradiada através da fundação do barroco Convento e da utópica invenção da Passarola pelo padre Bartolomeu de Gusmão. Nesta labiríntica viagem, destaca-se o desvelamento parodístico do poder absolutista, simultaneamente devoto e lúbrico, e a emergência dum actor colectivo silenciado pela História oficial ou a do sentido da utopia que a ficção pode relevar. Logo no início do romance, a desmontagem sarcástica dos rituais do sacro poder sinaliza desde logo a configuração dominante na obra: "D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou"[6]. Por outro lado, este romance poderia ser considerado uma glosa do célebre poema de Bertolt Brecht, "Perguntas de um operário letrado": "Quem construiu Tebas, a das sete portas? / Nos livros vem o nome dos reis. / Mas foram os reis que transportaram as pedras?"[7].

Para José Saramago, "a História é parcial e é parcelar. É parcelar, porque conta uma parte apenas daquilo que aconteceu"[8], e segundo uma determinada perspectiva de acordo com a época da sua elaboração, do estatuto sócio-ideológico dos seus emissores ou da sua função simbólica, tal o caso da chamada

---

[3] *Ibid.* p. 198.

[4] Cf. a este propósito *O Judeu I*, Selecção e notas de Alexandre Cabral, Lisboa, Círculo de Leitores, 1982, pp. 110 e 139-140 [1866].

[5] "IV – As minas do Brasil (D. João V)", *História de Portugal*, 17.ª ed., Lisboa, Guimarães Ed., p. 441 [1879].

[6] *Memorial do Convento*, 6.ª ed., Lisboa, Caminho, 1983, p. 11.

[7] *Poemas*, Selecção, estudos e notas de Arnaldo Saraiva, Lisboa, Presença, s/d, p. 64.

[8] Carlos Reis, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho, 1998, p. 11.

História Pátria, daí a emergência de um espaço vazio que a ficção pode ocupar, pressupondo, por outro lado, um novo enquadramento dos eventos históricos. O romance *Memorial do Convento* estrutura-se portanto a partir dessa perspectiva, reinventando as histórias da História, nas quais os actores colectivos olvidados ou o sentido da utopia contrastam com as narrativas tradicionais sobre o século XVIII, em Portugal, ou sobre o simbolismo da fundação do Convento de Mafra. É também uma obra que se exclui dos cânones do romance histórico (designação que o autor recusa no que concerne aos seus romances), codificando-se segundo um novo percurso da memória colectiva e da virtualidade polifónica de o dizer/escrever. Nesse sentido abre-se criativamente ao fabuloso, uma outra vertente da inscrição da ficção no horizonte da História.

A versão padronizada da História Pátria (os compêndios) contém lacunas e memórias silenciadas, em função duma hipotética exemplaridade cívica e didáctica, mas comprometida com o poder dominante. Os documentos não existem sem a sua interpretação, o que pressupõe um contexto sociocultural e político de enunciação. Face às lacunas, deturpações ou vazios da historiografia oficial, a ficção projecta-se como um discurso alternativo, onde novos temas e sujeitos até então olvidados ou recalcados podem emergir. A virtualidade de novos temas e sujeitos no horizonte histórico deve, pois, ser potenciada pela ficção narrativa. Reinterpretar, corrigir ou reinventar a História constituem um campo criativo da literatura, como modo de nos interrogar e interrogarmos o mundo. Em ruptura com a estrutura tradicional do romance histórico, com raízes no romantismo oitocentista, teorizada no campo da teoria estética marxista por György Luckács[9], recorre a anacronismos com uma função crítica, irónica ou parodística, numa singular intersecção de tempos, pois "o Tempo [seria] como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projectam todos […]. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos […] como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra 'arrumação caótica', na qual depois seria preciso encontrar um sentido"[10].

Por outro lado, o autor reconheceu sempre as suas raízes neo-realistas[11] sendo *Levantado do Chão* (1981) o romance mais paradigmático dessa herança, embora o seu modo de perspectivar o mundo seja já obviamente outro, pois o optimismo teleológico daquele movimento já não seria possível no contexto sociocultural do autor. Todavia, uma boa parte da sua obra, incluindo *Memorial do Convento*, pode-se identificar com o projecto literário de Alves Redol, "em favor dos homens olvidados e também da literatura aviltada"[12]. Convém referir

[9] *Le Roman Historique*, Paris, Payot, 1972.

[10] Carlos Reis, *op. cit.*, p. 80.

[11] Cf. Baptista-Bastos, *José Saramago – Aproximação a um Retrato*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores-Dom Quixote, 1996, pp. 23-24.

[12] "Breve memória" (1966), *Gaibéus*, 17.ª ed., Lisboa, Caminho, 1989, p. 49.

também que, na tradição do neo-realismo, o autor encena-se como um tradicional contador de histórias orais: suspende a narrativa para comentar os eventos com o leitor, com recuos e avanços na história narrada, quase sempre de forma irónica ou paródica relativamente aos dizeres dos poderes dominantes. Em 1936, o escritor alemão Walter Benjamin (1892-1940), referia, com certa nostalgia, que "l'art de raconter est en voie de se perdre. Il est de plus en plus rare de rencontrer des personnes qui sachent narrer une histoire"[13]. Este saber artesanal no âmbito da cultura popular tradicional estava associado à oralidade e à sua capacidade inventiva: "quem conta um conto, sempre acrescenta um ponto". Ora o contador popular foi desaparecendo com a emergência de novos modos de comunicar que o progresso tecnológico viabilizou e com o desaparecimento de certos modos de sociabilidade específicos da pré-modernidade. O ecrã de televisão ou o do computador substituem hoje, na "reunião" familiar, a tradicional lareira junto à qual era provável que algum dos presentes despertasse os sonhos dos ouvintes com a sua imaginação narrativa. E o jeito de contar histórias era um dom que alguns possuíam e que, muitas vezes, se transmitia de geração em geração. Segundo Walter Benjamin, o romance, enquanto género literário, não dependeria dessa ancestral tradição oral (contos, lendas, quadras, etc.). O lugar de nascimento, de produção e leitura do romance seria então o do indivíduo solitário. Enquanto a narrativa oral pressupunha a comunidade, relações de convivialidade colectiva, já o romance, pelo contrário, se adequaria a uma sociedade não só cada vez mais individualizada, mas também mais próxima de um estatuto inexorável da solidão do romancista. Contudo, um dos aspectos mais peculiares desta obra residiu na tentativa de incorporar criativamente o modelo das narrativas orais da tradição popular na literatura erudita. Aliás Saramago atenua e desvaloriza certas referências dos leitores e dos críticos ao tendencial barroquismo da sua linguagem, pois as suas frases teriam "uma raiz muito mais próxima da narração oral, com o modo de contar, com os efeitos oratórios de suspensão que os bons narradores orais dominam, porque não se limitam a contar linearmente uma história. Usam a alusão, os gestos, a expressão, suspendem, interrompem, olham as pessoas a quem estão contando tudo isso. É uma espécie de teatro de marionetas em que o narrador exibe, além da acção e das personagens, os sentimentos e as expressões com o simples uso da palavra"[14]. Os provérbios, a citação ou o intertexto (por ex. a *Bíblia*; *Os Lusíadas* de Camões ou a *Mensagem* de Fernando Pessoa), funcionam, por outro lado, como comentário e ironia crítica na instância narrativa, acentuando a tendência para a plurivocalidade do romance. Por outro lado, inserem-se na figuração de um narrador que se inscreve, como postura ficcional, na tradição do contador de histórias, na qual os aforismos recorrentes remetem para o acervo da cultura popular. Num

[13] Walter Benjamin, "Le narrateur", *in Œuvres 2. Poésie et Révolution*, Paris, Denöel, 1971, p. 139.

[14] Baptista-Bastos, *op. cit.*, p. 39.

outro plano, como nota Maria Alzira Seixo, a "toada litaníaca, ligada à seriação e não à hierarquização […] supera a dimensão de escrita do texto para o aproximar de uma fala de cariz ritual, repetitivo e popular"[15].

O narrador é um viajante no tempo que tanto regista o discurso erudito ou o discurso padronizado sobre a História, como o sociolecto popular enquanto instrumento crítico deste. Viagem, pois, através da História e das modalidades socioculturais para a contar. O registo da sabedoria popular insere-se também no acto de parodiar as convenções e normas das classes dominantes setecentistas e contribui para desconstruir a hodierna história oficiosa. Ora, neste romance, em oposição à versão institucional que, como destaca Teresa Cristina Cerdeira da Silva, colocava "o rei como sujeito da acção de 'erguer' o Convento de Mafra"[16], opera-se uma outra maneira de contar ficcionalmente esta história, alterando a perspectiva historiográfica tradicional e preenchendo um vazio, agora ocupado pelos trabalhadores (cerca de 50.000), atados como reses por todo o país, peregrinantes violentados pelo poder absolutista, sendo compulsivamente afastados das suas terras e famílias e tornados obreiros do monumento, em função da promessa do Rei aos franciscanos de construir um Convento, em Mafra, caso a sua mulher D. Ana Maria Josefa lhe desse um descendente. Surgem então dois universos antagónicos, o dos anónimos construtores do Convento e o do Rei, com seus caprichos megalómanos e sumptuosos, suportados conjunturalmente pelo ouro e diamantes vindos do Brasil, e aureolado pela sua corte e clero, cuja força repressiva estava na Inquisição, um teatro barroco com os seus códigos de simulacros e submissão e que, através das ritualísticas festividades católicas (Semana Santa, Quaresma ou procissão do Corpo de Deus), envolviam numa expiação o povo da capital: "Agora é tempo de pagar os cometidos excessos, mortificar a alma para que o corpo finja arrepender-se, ele rebelde, ele insurrecto, este corpo parco e porco da pocilga que é Lisboa"[17]. Era uma atmosfera onde se fundia, durante a Quaresma, a devoção (o êxtase religioso), a flagelação expiatória dos corpos e o erotismo libertino, num cenário sadomasoquista, onde o sangue dos auto-supliciados se misturava com os fluidos duma sexualidade desbragada, um caos orgiástico, no qual proliferavam as infidelidades e os adultérios. Aliás, o próprio rei era um modelo da ambígua mistura de devoção religiosa e de dissoluto apetite sexual, como é o caso das freiras do Convento de Odivelas, entre as quais sobressai a célebre madre Paula. Ou mesmo das cantoras e bailarinas da ópera barroca ou até duma misteriosa cigana, citada também por Camilo com o nome de Margarida do Monte[18]. E o universo fradesco, simulta-

---

[15] *Lugares da Ficção em José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, p. 69.

[16] *José Saramago – Entre a História e a Ficção: uma Saga de Portugueses*, Lisboa, Dom Quixote, 1989, p. 33.

[17] *Op. cit.*, p. 28.

[18] *Op. cit.*, pp. 153-158; cf. tb. a este propósito, Oliveira Martins, *op. cit.*, pp. 448-49.

neamente fanático, devoto e concupiscente, duplicava este cenário orgiástico, ritmado pelos voos voluptuosos dos anjos barrocos. Convém ainda referir o notável motim das freiras de Santa Mónica, vítimas duma clausura forçada, normalmente por motivos familiares e de património, revoltadas com a proibição do rei, escandalizado com as numerosas esposas do Senhor engravidadas, de receberem, no espaço conventual, homens exteriores ao foro familiar. Esta manifestação, de feição anacrónica, acabaria com as freiras sentadas em acto de protesto numa praça de Lisboa e com o recuo da interdição por parte de D. João V. Neste mundo viril e machista, tal sucesso faz ressaltar a força da união colectiva, com óbvia remissão simbólica para o presente.

Numa outra vertente, os cortejos, aquando da exposição e castigos dos supliciados (judeus, cristãos-novos, hereges, feiticeiras, praticantes de sodomia, molinistas) pela Inquisição (os autos-de-fé), despertavam a cruel euforia popular: perversas e exorcistas festas populares a mascarar o medo da suspeição e da delação, neste *Theatrum Mundi*.

Do outro lado, estão então os obreiros do Convento de Mafra, cuja cena nuclear está no transporte de uma pedra de mármore de 31 toneladas (a Mãe da pedra), de Pêro Pinheiro para Mafra, que serviria de varanda da futura casa de *Benedictione.* Esta multidão de seres mutilados, estropiados, física e mentalmente, acorrentados pelo poder, constitui um outro pólo da condição humana. No percurso trágico do transporte da grande pedra, o grotesco do colectivo emerge através das deformidades dos trabalhadores e, numa relação intertextual, nomeia-se Quasimodo, personagem de Victor Hugo (*Notre-Dame de Paris*, 1831), meio animal, meio homem, corpo disforme e abominável, mas dotado dum hiper-vigor, uma hipérbole e uma sinédoque deste conjunto de seres desumanizados, em prol dum capricho do rei ("o cortejo de lázaros [o pobre da parábola bíblica] e quasímodos que está saindo da vila de Mafra"[19]): belfos e tartamudos, coxos e prognatas, zambros e epilépticos, seres reificados, mas todos com vontade íntima de ser outra coisa. Mas isso eram ainda sonhos recalcados. Por isso, para Baltasar, um dos operários desta gesta, e de que adiante falaremos, "Toda a gente se admirava com o tamanho desmedido da pedra, Tão grande. Mas Baltasar murmurou, olhando a basílica, Tão pequena"[20]. Daí que, como assinala Manuel Gusmão, "A basílica parece pequena a Baltasar, porque enquanto monumento, ela *reduz a história*, não contém a desmesura do trabalho que a fez"[21]. Este colectivo épico de corpos aviltados, estão na antítese dos heróis lendários fortes e formosos de outras epopeias, como ironiza o narrador, tal o caso dos camonianos "barões assinalados". Outras cruzadas, outras gentes, outros modos de representar. Neste âmbito, muitos heróis anónimos serão também simbolicamente nomeados pelo narra-

[19] *Op. cit.*, p. 243.

[20] *Ibid.*, p. 264.

[21] "O sentido histórico da ficção de José Saramago", *Vértice*, Lisboa, n.º 87, Nov.-Dez. 1998, p. 12.

dor, de acordo com a ordem alfabética, para que constassem para memória futura. Nomes apenas já que as vidas não caberiam nas páginas do romance, algo que se projectaria noutra moldura no romance *Todos os Nomes* (1997).

Este *Corpus Homini* é a antítese da procissão do Corpo de Deus. E aquele cortejo sacrificial é também o contraponto do cenário de ópera da corte, com as suas máscaras, intrigas e delírios, e uma metáfora da amputação dos seus nomes da memória histórica.

Também a contraponto da faustosa fundação da Basílica de Mafra, que o rei consagrará, em 22 de Outubro de 1730, depois do anunciado aumento de 13 para 300 frades, está a história da Passarola (a máquina voadora) do Padre Bartolomeu de Gusmão, uma aventura na órbita da utopia, no sentido da exploração de mundos alternativos, embora sob a suspeição do poder inquisitorial. Numa procissão lisboeta dum auto-de-fé, encontra-se com Blimunda, uma jovem com a capacidade fabulosa de, em jejum, ver o interior das pessoas (as suas vontades) e cuja mãe, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que, acusada de feitiçaria, seria condenada ao degredo em Angola. Ali estava também Baltasar Sete-Sóis, um ex-soldado que perdeu a mão esquerda durante a Guerra da Sucessão espanhola (1702-1714), de retorno a Mafra, sua terra natal, e à sua família, depois duma longa vagabundagem, desde o Alentejo, durante a qual foi pedinte, açougueiro, de molde a poder adquirir o espigão e o gancho de ferro que lhe pudessem substituir a mão amputada. Um maneta e uma visionária irão então constituir com o Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, sábio vocacionado para o sentido do futuro, a santíssima trindade laica (a união do saber, da capacidade de captar as vontades das pessoas e a técnica artesanal) que estará na criação da máquina voadora, capaz de superar a gravidade, o que lhes permitirá voar como as aves. A estes poderíamos acrescentar Domenico Scarlatti, contratado pelo rei para músico da infanta, comparsa secundário desta tríade, mas cuja música ritmou esta ascensão e que salvou Blimunda dos males da epidemia de febre amarela que grassou em Lisboa, quando recolhia corajosamente as vontades dos doentes e moribundos, o que permitiria o voo da passarola, pois o alquímico éter, energia necessária à ascensão da Passarola, nada mais seria, depois de aturadas pesquisas na Holanda pelo Padre Bartolomeu Lourenço, do que a reunião de milhares de vontades escondidas no interior dos seres. Com a bênção do padre Lourenço, seria celebrada a relação amorosa entre Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas, assim baptizada pelo padre. Uma conjunção de vontades metaforizada na reunião do Sol e da Lua e no número sete, símbolo da perfeição. Contraste hiperbólico entre a partilha plena deste casal com os simulacros do amor cortesão. Como nota Teresa Cristina Cerdeira da Silva, "Nessa tensão de contrários, a música vence a doença, a passarola vence o convento, Blimunda e Baltasar vencem o rei e a rainha, a ficção vence o discurso do poder e resgata a possibilidade de o homem superar o fatalismo, a repressão e a morte"[22].

[22] *Op. cit.*, p. 99.

Depois do sucesso da ascensão da máquina voadora – aliás, em Mafra, a população tomara-a como o voo do Espírito Santo –, Bartolomeu Lourenço, perseguido pela Inquisição, morreria durante a fuga, em Espanha, segundo sibilina informação dada ao casal por Domenico Scarlatti. Mas Baltasar, um incansável herdeiro do sonho de Bartolomeu, continua activo na conservação da nave. Nesse sentido, deslocava-se de Mafra, por sinuosos caminhos, até à serra de Monte Junto, onde se dera a descida da passarola, no voo inaugural, e mantinha-a escondida dos olhares indiscretos. Porém, depois duma ascensão imprevista da passarola, viria a cair nas garras dos inquisidores. Blimunda procurará infatigavelmente durante nove anos o amante, sem sucesso. Com peripécias trágicas, pois vítima de tentativa de violação por um frade jesuíta, em Monte Junto, tivera de o matar com o espigão de Baltasar que encontrara entre os seus despojos. Até que ao assistir, em Lisboa, a um auto-de-fé, onde também é queimado António José da Silva, cristão-novo e autor do teatro de bonifrates do Bairro Alto, com Sete-Sóis se encontra para sempre:

> São onze os supliciados. A queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem. Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. Talvez por ter a barba enegrecida, prodígio cosmético da fuligem, parece mais novo. E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda[23].

O fanatismo inquisidor não se compadece tanto com a crítica social do judeu António José da Silva, como com aqueles (Baltasar e Blimunda) que transportam o sonho de mudar o mundo, embora a vontade e as artes de Blimunda consigam anunciá-lo. Esta é também uma história de "proveito e exemplo", contrariando os horizontes da História oficiosa, pois contada de outra maneira e centrada nos voos da utopia. À monódia daquela sucede a polifonia futurante do actor colectivo.

## Referências Bibliográficas

Baptista-Bastos, *José Saramago – Aproximação a um Retrato*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores-Dom Quixote, 1996, pp. 23-24.

Benjamin, Walter, "Le narrateur", *Œuvres 2. Poésie et Révolution*, Paris, Denöel, 1971.

Brecht, Bertolt, *Poemas*, Selecção, estudos e notas de Arnaldo Saraiva, Lisboa, Presença, s/d.

Castelo Branco, Camilo, *O Judeu I*, Selecção e notas de Alexandre Cabral, Lisboa, Círculo de Leitores, 1982 [1866].

Gusmão, Manuel, "O sentido histórico da ficção de José Saramago", *Vértice*, Lisboa, n.º 87, Nov.-Dez. 1998, pp. 7-22.

Lukacs, Georges, *Le Roman Historique*, Paris, Payot, 1972.

[23] *Op. cit.*, p. 357.

Martins, Oliveira, *História de Portugal* (1879), 17.ª ed., Lisboa, Guimarães Ed., 1977 [1879].
Redol, Alves, "Breve memória" (1966), *Gaibéus*, 17.ª ed., Lisboa, Caminho, 1989.
Reis, Carlos, *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Caminho, 1998.
Saramago, José, *Viagem a Portugal*, 17.ª ed., Lisboa, Caminho, 1998 [1981].
Saramago, José, *Memorial do Convento*, 6.ª ed., Lisboa, Caminho, 1983 [1982].
Seixo, Maria Alzira, *Lugares da Ficção em José Saramago*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.
Silva, Teresa Cristina Cerdeira da, *José Saramago – Entre a História e a Ficção: uma Saga de Portugueses*, Lisboa, Dom Quixote, 1989.
Viçoso, Vítor, "*Levantado do Chão* e o romance neo-realista", *Colóquio-Letras*, n.º 151/152, Janeiro-Junho 1999, pp. 239-248.

# À PROCURA DE UMA "LÍNGUA NOVA": ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE "TRANSPARÊNCIA DISCURSIVA" NA *RECREAÇÃO FILOSÓFICA* [1751-1800] DE TEODORO DE ALMEIDA

Zulmira C. Santos*

A *Recreação Filosófica* [1751-1800], que foi um verdadeiro "best seller" no seu tempo, a segunda metade do século XVIII, tanto em Portugal como em Espanha, é uma obra de divulgação científica da autoria do oratoriano Teodoro de Almeida, uma figura complexa que Pombal perseguiu e que, no entanto, representa, sobretudo com este texto, o mais amplo quadro das Luzes em Portugal, com toda a probabilidade o quadro das Luzes "possíveis", mesmo que por vezes apontando outros caminhos, mas situando-se, em todo o caso, pelo menos no plano das intenções, no campo cultural destas[1]. É uma obra que, em termos de publicação, se estende por um lapso de tempo muito longo, entre 1751 e 1800, e embora estejamos perante um projecto a que Teodoro de Almeida pretendeu conferir alguma unidade, no sentido da apresentação das áreas do saber que entendia como fundamentais, e que poderia funcionar também em termos editoriais e de circulação livreira, verdadeiramente a *Recreação* integra várias "Recreações". Existem cesuras já sublinhadas em trabalhos anteriores, embora um conjunto de estratégias discursivas que comportam uma utilização criteriosa de marcas temporais e de profunda atenção à importância da verosimilhança e da *varietas* contribuam para uma aparente unidade global[2].

Nos cinco primeiros tomos sobre a Filosofia Natural publicados pela vez entre 1751 e 1762, com reedições várias neste lapso de tempo, por vezes com alterações importantes, o autor desenvolve sobretudo temáticas ligadas à Física – a gravidade, as cores, o som, o fogo, a água, o ar –, numa estrutura dialógica

* CITCEM – Universidade do Porto.

[1] Nesta introdução, retomamos algumas das considerações explanadas em Santos, Zulmira C., *Literatura e Espiritualidade na obra de Teodoro de Almeida [1722-1804]*, Lisboa, FCG, 2007, na medida em que, salvo melhor opinião, continuam pertinentes como enquadramento geral.

[2] Tal como procurámos provar em *Literatura e Espiritualidade na obra de Teodoro de Almeida [1722-1804]*, pp. 150-175.

que faz da necessidade de clareza quase uma obsessão[3]. Embora a imagem da "luz" presida aos tomos publicados até 1768, a luz do conhecimento que ilumina as trevas da ignorância, ela é especialmente representativa no Tomo I, publicado em 1751, curiosamente no mesmo ano em que a *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert começou a ser editada como o lugar que procurava compendiar, explicar e dar a conhecer a organização do mundo e dos saberes. Discursos diferentes, diferentes enquadramentos e objectivos– não nos deteremos agora sobre o "combate" que Teodoro de Almeida travará mais tarde contra os "philosophes" –, mas idêntico recurso à metáfora da luz que dilui e aniquila as trevas da ignorância. Enquadrado pelas orientações pedagógicas da Congregação do Oratório, na década da abertura das Necessidades ao ensino público, Teodoro de Almeida situava o seu projecto, como acima se disse, no campo favorito do "Iluminismo", usando a repetida mas sempre fecunda metáfora da luz. Como já frisámos em trabalhos anteriores e a bibliografia sobre a *Recreação* tem sublinhado, o autor escolhia, como afirma na "Dedicatória", escrever para aqueles a quem são "ocultas as maravilhas da natureza", que seguem "venerando os erros que trouxerão do berso, e que adorão com respeito as sombras, porque ainda não tem visto a lús", que se esconde "dentro das aulas com feia avareza"[4]. Na opinião do oratoriano, a luz que desvendava as trevas da ignorância passaria simultaneamente pela opção pela língua materna e por estratégias discursivas que evitavam "ser lido com fastio"[5], – o título *Recreação* era um programa –, transportando, simultaneamente, as verdades inerentes às demonstrações matemáticas e físicas e formulando um modelo alternativo ao das escolas, de evidentes orientações pragmáticas, porque atraente e em português. Desse ponto de vista, o padrão procurado possuiria, sobretudo, uma forte componente discursiva, isto é, a questão fundamental residiria na procura duma "língua nova", capaz de substituir, com acrescidas vantagens explicativas, por um lado, o latim e, por outro, as fórmulas físicas e matemáticas[6]. As linhas de divulgação de saberes, em que Teodoro

[3] Em 1751 foram publicados os Tomos I e II, tendo sido o primeiro reeditado em 1753, em 1752 o Tomo III, o Tomo IV, em 1757, em 1761, o Tomo V e, em 1762, o VI e último, todos por Miguel Rodrigues, "Impressor do Eminentissimo Senhor Cardeal Patriarca".

[4] Teodoro de Almeida, *Recreação Filosófica*, t. I, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, 1751, "dedicatória".

[5] Retomámos aqui algumas das considerações explanadas em *Literatura e Espiritualidade*, Cap. II, pp. 152-185.

[6] Marie-Hélène Piwnik transcreve, parcialmente, o anúncio da *Gazeta de Madrid*, em 1787, sobre a subscrição dos primeiros seis tomos da *Recreação*, cuja publicidade acentua precisamente esta dimensão: "...un traité complet de Physique ou Philosophia Naturelle, avec cet avantage particulier sur les autres ouvrages du même genre qu'on y voit expliqueés touts les matières de cette science, sans que rien de ce que les Modernes out apporté n'y soit omis pour ce qui est des systèmes, expériences, observations et machines, d'une manière si simple et si claire que même ceux qui ne savent pas les Mathématiques ou n'ont pas étudié du tout y ont accès". Marie Hélène Piwick, "Les souscripteurs espa-

de Almeida se inseria, definiam os contornos de dois níveis de conhecimento "científico": o daqueles que frequentavam as aulas, sabiam latim e matemática – as marcas mais pertinentes da distinção entre "públicos" – e os outros que, muitas vezes limitando-se à língua materna[7], faziam da "ciência" matéria de conversa de salão, no estabelecimento de uma sociabilidade que passava pela "ilustração" não apenas da nobreza, mas também de outros grupos sociais que as doutrinas iluministas entendiam como fundamentais para atingir "o progresso das nações e a felicidade dos povos"[8]. O título completo da *Recreação*, como se frisou, concentra um verdadeiro programa profundamente ideológico: ao clarificar, seguindo as práticas editoriais do tempo que continuavam a apostar em títulos longos e explicativos, que a obra versava *a Filosofia Natural para instrução das pessoas curiosas que não frequentaram as aulas*, Teodoro de Almeida identificava com precisão o público-alvo**,** na sequência de um movimento de moda de "divulgação" que, em Portugal, encontra variados exemplos, de naturezas diversas, na primeira metade do século[9]. A preocupa-

gnols du P. Teodoro de Almeida (1722-1804)", *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, Nouvelle Série, t. 42, Paris, 1981, p. 100.

[7] Lembremos que Teodoro de Almeida, no Prologo do Tomo I da *Recreação Filosófica* (1751), frisava que não lhe agradava "a opinião daqueles, que fazem as sciencias anexas a algum idioma" e que "a filozofia não tem idioma próprio; mas se ouvese de apropriar o da Patria onde nasceo, certamente não seria o Latino" (Prologo), argumentação que retoma na reedição do tomo em causa, em 1758, aludindo às críticas que tinha recebido: "Não falta quem diga, que a Filozofia só se deve tratar na língua Latina, mas eu não vejo razão, que o persuada". Esta questão, debatida desde o início do século XVII, encontra uma formulação muito semelhante no "Discours Préliminaire" da Encyclopédie, embora aqui o latim continue a desempenhar uma função importante no discurso científico: "Notre langue étant répandue par toute l'Europe, nous avons crû qu'il était temps de la substituer à la langue latine, qui depuis la renaissance des lettres était celle de nos savants. J'avoue qu'un philosophe est beaucoup plus excusable d'écrire en français, qu'un français de faire des vers latins; je veux bien même convenir que cet usage a contribué à rendre la lumière plus générale, si néanmoins c'est étendre réellement l'esprit d'un peuple, que d'en étendre la superficie. Cependant il résulte de là un inconvénient que nous aurions bien dû prévoir. Les savants des autres nations à qui nous avons donné l'exemple, on cru avec raison qu'ils écriraient encore mieux dans leur langue que dans la nôtre. L'Angleterre nous a donc imité; l'Allemagne, où le latin semblait s'être réfugié, commence insensiblement à en perdre l'usage: je ne doute pas qu'elle ne soit bientôt suivie par les Suédois, les Danois, et les Russes".

[8] Sobre os círculos da divulgação, lembremos, apenas como exemplo, algumas das considerações da obra de Manuel Azevedo Fortes (1660-1749) *Logica Racional, Geometrica e Analitica* (Lisboa, Officina de Jozé Antonio Plates, 1744). Ao escolher a língua portuguesa e não o latim, Azevedo Fortes apostava no alargamento do público leitor, desejando que a obra pudesse ser lida não apenas pelos "Officiaes Engenheiros, e nem todos sabiam latim, mas também por se ter lembrado "que as Senhoras Portuguezas em nada são inferiores às Estrangeiras […] he força serem mais attentas no exame da verdade, e he certo, que aplicando-se, farão na Filosofia muito mayor progresso, do que os homens".

[9] Ana Cristina Araújo, *A Cultura das Luzes em Portugal. Temas e Problemas*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, pp. 23-50. Zulmira Santos, *Literatura e Espiritualidade*, pp. 150-157.

ção pela clareza espelhada no título, e de resto em todo o aparato paratextual, comporta uma espécie de obsessão pela selecção de um discurso "transparente", objecto de prática e reflexão teórica ao longo da obra, coagulado na expressão "língua nova" usada, justamente, pela personagem, o médico "peripatético" Sílvio, que representa o discurso escolar que o autor entende como ainda vigente:

> Silv. Ainda nas mesmas materias, que estudei, vós lhe fazeis tal mudança, que sempre venho a ouvir lingua nova, nem vos ouço aqueles termos, com que me creárão, que nem hum *Signate*, nem hum *exerciter*, nem hum *formaliter*, ou *reduplicative*"[10].

De facto, Teodósio, o professor, mestre no uso da "língua nova", representa, ao longo da *Recreação*, uma instância de saber prestigiada, na medida em que compagina a competência na Sagrada Escritura com a capacidade de ler o livro da natureza, juntando, deste modo, um duplo conhecimento que não menorizava nenhum dos saberes e que mostra como o conceito "ilustração católica"[11], cuja pertinência tem vindo a ser posta em causa, pode ajudar a perceber alguns desenvolvimentos das "luzes ibéricas" que muitas obras contemporâneas, em Itália, também não ignoram. Teodósio, personagem que beneficia da experiência pedagógica de Teodoro de Almeida, escolhe uma linguagem simples, metáforas claras, evitando o equívoco – fonte de "obscuridade", na medida em que se projectava em sentidos plurais[12] –, e expunha de forma tranquila diferentes teorias, como se quisesse marcar a diferença face à violência verbal das polémicas de matriz jesuíta, originadas pela publicação do *Verdadeiro Método de Estudar* (1746) de Luís A. Verney ou da *Gramática Latina* (1746) de Manuel Monteiro[13]. Para ele, a organização do mundo revelava, à saciedade, a marca divina, traduzida em leis e equações matemáticas, como se glosasse, a seu modo, a afirmação de Galileu de que a natureza está escrita na linguagem das matemáticas, entendendo, porém, que a mão divina era responsável por tal organização. O discurso encarregar-se-ia de traduzir,

---

[10] Teodoro de Almeida, *Recreação Filosófica*, Tomo VII, Lisboa, Miguel Rodrigues, 1768, p. 5.

[11] Ulrich L. Lehner, *The Catholic Enlightenment. The Forgotten History of a Global Movement*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

[12] À metáfora do "equívoco" dedica Tesauro uma atenção fundamental: "MetaforaTerza. Di Equivoco", entendendo-a como muito diferente das duas precedentes [di "somiglianza" e di "attribuzione"]: "Vengo io dunque al Terzo GENERE; cioè, all' EQUIVOCO: ingeniosissimo comento dell'humano inteletto […]". Emanuele Tesauro, *Il Cannochiale Aristotelico*, p. 365 (citamos pela edição anastática de Torino, Per Bartolomeo Zavatta, 1670).

[13] António A. B. de Andrade, *Vernei e a Cultura do seu Tempo*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1966.

procurando a "convenientia" entre matéria e estilo[14], equações e fórmulas, facultando a quem não sabia nem latim nem matemática um primeiro patamar do entendimento do "ordo mundi", na sequência de preocupações que autores do século XVII, como Pallavicino, por exemplo, já tinham manifestado na pesquisa de "formas", da comparação a metáforas e hipérboles, susceptíveis de traduzir a linguagem matemática, centrando as técnicas compositivas do discurso "científico", ou sobretudo de divulgação científica – uma espécie de "retórica da ciência" –, na selecção de "figuras" que permitissem a compreensão por públicos mais alargados[15]. Teodoro de Almeida – que incorpora o filão de autores que, ao longo do século XVIII, estimula a divulgação de saberes – isola, também, de algum modo, um conjunto de estratégias discursivas que lhe permitirão atingir os objectivos propostos. Sintetizadas numa metodologia tributária da técnica "iluminista" do "brevius atque facilius" que enquadra, por exemplo, a produção de compêndios e manuais de António Pereira de Figueiredo[16], investe sobretudo no que podemos classificar como "transparência discursiva", evitando uma eventual opacidade de palavras e construções sintáticas – resultante, sobretudo, da técnica da expansão de sentidos e das metáforas de trnsfiguração e amplificação, que dificultem a compreensão imediata, contribuindo, deste modo, para a expansão dos circuitos de circulação dos saberes, como meio de conseguir melhor Agricultura, melhor Comércio ou melhor Indústria[17].

---

[14] Sobre a questão da "matematização" do universo, veja-se, entre outros, Lino Conti (ed.), *La Matematizzazzione dell'Universo. Momenti dalla Cultura Matemática tra' 500 e 600*, Assisi, Porziuncula, 1992. E a conhecida passagem de Galileo Galileu, *Il Saggiatore* (1623), in *Opere*, vol. VI, p. 232.

[15] Giovanni Baffetti. "Un problema storiografico: Tra Ciampoli e Pallavicino", *Lettere Italiane*, vol. 56, n.º 4, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 2004, pp. 602–617.

[16] Apenas como exemplo, o *Compendio das Epocas, e Successos mais Ilustres da História Geral*, Lisboa, na Regia Officina Typographica, 1782, ou *Elogios dos Reis de Portugal, em Latim, e em Portuguez, Ilustrados de Notas Históricas e Criticas (= Elogia Regum Lusitanorum Latine et Lusitane, Historicis et Criticis Notis Illustrata* ). Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1785.

[17] É talvez na questão dos circuitos da divulgação de saberes que residem as diferenças essenciais entre práticas de escritas ditas "barrocas" e as "ilustradas": as primeiras preservam os circuitos da divulgação, as segundas expandem-nos. Recordemos palavras de Gongora e o prefácio de D. Juan de Lastanosa a *El Discreto (*Huesca, Juan Nogués, 1646) de Gracián: "[...] Demás que honra me ha causado hacerme escuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego [...]". Don Luís Góngora y Argote, "Carta de don Luís de Góngora, en respuesta de la que le escribieron", in *La Batalla en Torno a Góngora* (selección de textos de Ana Martínez Arancón), Barcelona, Antoni Bosch Ed. S. A., 1978. p. 43. E, em *El Discreto,* D. Juan de Lastanosa regista as críticas da Condessa de Aranda, "Mas a dos géneros de lectores he oído quejarse de estas obras; a unos de las cosas y a otros del estilo; aquéllos por sobra de estimación, y éstos por deseársela. Objetan los primeros, y aun se lastimaba la Fénix de nuestro siglo para toda una eternidad, la excelentísima

As breves notas que se seguem pretendem justamente equacionar a questão das "práticas da divulgação", no sentido de estratégias discursivas a adoptar, que mereceram reflexões várias em diferentes enquadramentos, procurando sublinhar como as estratégias de Teodoro de Almeida mais não fazem do que adaptar um conjunto de princípios teóricos estruturantes que tornam a clareza, como busca de um sentido unívoco, e como expressão de uma ideia pensada clara e distintamente, um tema central.

## 1. A procura de uma "língua nova" e o exercício da "disciplina mental"

A questão da expansão dos circuitos da divulgação de ciência, ao longo do século XVIII, filia-se em motivações de raízes várias: a opção por um discurso claro, em língua vulgar, pode encontrar um dos seus paradigmas, que não o único, em Descartes e nos desenvolvimentos de Port Royal, mas também em Locke e na consideração da lógica como "arte de pensar" e como instrumento de que o estudioso da experiência se serve para evitar o engano. A lógica dispõe o juízo para que ordene com rectidão os conhecimentos, distinga o verdadeiro do falso, trace a ordem da verdade. Pela lógica, o entendimento concebe ideias claras e precisas sobre as verdades científicas. Neste sentido, haverá que ter em conta que a reflexão sobre a importância da estruturação do discurso "lógico", eixo em que verdadeiramente se baseia a "clareza", não ignora, sobretudo ao longo da segunda metade do século XVIII, as polémicas entre jesuítas e os "jansenizantes" herdeiros das "doutrinas" de Port Royal e incorpora um complexo cultural, político e "espiritual" em que, numa visão simplificadora da questão, com todos os riscos que as simplificações comportam, podemos identificar combates pela supremacia "literária" da França face a Itália – que a *Querelle des Anciens et des Modernes* não ignora – ou de correntes de orientação jansenista e galicana face ao "ultramontanismo" jesuíta, na medida em que os discípulos de Inácio de Loyola eram, de um modo ou de outro, os autores dos tratados teóricos tidos como modelos da superioridade do "engenho" e de uma linguagem criativa que apostava profundamente na fecundidade da metáfora na criação de sentidos equívocos e, por isso mesmo, plurais[18]. De acordo com Marc Fumaroli, "le retour à l'antique", em que é

señora Condesa de Aranda, en fe de sus seis inmortales plumas, de que materias tan sublimes, dignas de solos Héroes, se vulgarizasen con la estampa y que cualquier plebeyo, por precio de un real, haya de malograr lo que no le tiene. Oponen los segundos que este modo de escribir puntual, en este estilo conciso, echa a perder la lengua castellana, destruyendo su claridad, que ellos llaman pureza. ¡Oh, cómo solemnizara este vulgar cargo, si lo oyera, el crítico Barclayo, y aun lo añadiera a su *Satiricón*, donde apasionadamente condena a barbaridad la española llaneza en sus escritores!" (Baltasar Gracián, *Obras Completas*, Madrid, Turner, 1993, vol. II).

[18] Marc Fumaroli, *Le Sablier Renversé. Des Modernes aux Anciens*, Paris, Gallimard, 2013.

fundamental sublinhar a "marca" filosófica inglesa, mostra ao mesmo tempo a superioridade dos "Modernos" do ponto de vista "técnico" e um "retour esthétique et politique aux Anciens, à la lumineuse simplicité de leur style, à la virile liberté de leur civisme, et ils relancent la "guerre des goûts" dans l'Europe des Lumières"[19].

Ao cunhar a expressão "língua nova", que permite, no entender de Teodoro de Almeida, examinar com clareza e simplicidade problemas complexos, permitindo que o discurso científico encontre os lugares da divulgação, deve atentar-se no facto de a expressão ser produzida pela personagem, o médico Sílvio, que representa a Filosofia "peripatética" e que assim se torna o lugar privilegiado para, de um ponto de vista simbólico, opor a pedagogia jesuíta à oratoriana, que investia no ensino nas línguas nacionais e na Filosofia Moderna. Daí que Sílvio afirme: "Sendo isso assim, já vejo que tenho que aprender depois de velho e doutorado, Metafysica de novo; porque não vos ouço fallar em *Entes da razão*, nem *Predicamentos, Contínuo, Possíveis, Universaes*, § c. que he o que me ensinarão"[20]. A "língua nova", em que Teodoro de Almeida diz escrever a *Recreação*, estriba-se na utilidade, desprezando tudo quanto dificulte a explicação e distingue-se dos "Antigos" porque estes "costumavão tratar misturadas, e desfiguradas com mil cousas inuteis, posto que delicadas"[21], matérias importantes. O desafio fundamental que o autor se colocava consistia, assim, em encontrar um conjunto de fórmulas discursivas – das palavras aos esquemas argumentativos de persuasão –, susceptíveis de conciliar o interesse de um público dessa natureza para "não ser lido com fastio", sem atraiçoar a "verdade" científica, encontrando a fórmula mágica da divulgação: "como pertendo dar lús, é preciso evitar a confuzaõ, e seguir boa ordem, e methodo natural"[22].

Independentemente de todas as relações que o "desenvolvimento científico" do século XVIII mantinha com as formas de "comunicar" ciência, questão já estudada por uma vasta bibliografia, importa-nos aqui inserir Teodoro de Almeida e o seu discurso da divulgação científica num contexto mais amplo que envolva nesta questão temas tidos como mais "literários", no sentido da teorização e da prática, que aproxima esta argumentação das considerações de Luís António Verney nas Cartas V, VI e VII do *Verdadeiro Método de Estudar* (1746) e de Francisco José Freire na *Arte Poética* (1748), recuperada em sede mais "literária" nas práticas e na teorização da Arcádia Lusitana (1756) e dos seus membros[23].

Se tivermos em atenção as décadas de 40 do século XVIII e, essencialmen-

---

[19] M. Fumaroli, *Le Sablier Renversé. Des Modernes aux Anciens,* ob. cit.

[20] T. de Almeida, *Recreação Filosófica*, tomo VIII, Lisboa, na Regia Officina Typographica, 1792.

[21] T. de Almeida, *Recreação Filosófica,* ob. cit., tomo VIII, p. 6.

[22] T. de Almeida, *Recreação Filosófica*, ob. cit., tomo I, "Prologo".

[23] Fernando M. Oliveira, *Poesia e Metromania. Inscrições Setecentistas (1750-1820)*, Coimbra, 2008, tese de Doutoramento em Letras (Literaturas e Línguas Modernas), apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

te, o reinado de D. José e o "consulado" pombalino, sobretudo depois do terramoto de 1755, verificaremos, como já tem sido amplamente sublinhado, que existe um conjunto de obras em que a questão da "transparência discursiva", naturalmente no quadro da retórica, encontra discursos e formulações várias, invocando quase sempre a simplicidade da forma e o uso moderado da metáfora como instrumentos fundamentais de práticas de escrita que se estendem das áreas da divulgação científica, no sentido do estudo da "ordo mundi", ao ensino do latim e da retórica, mas também de uma "imitação" poética tributária de um vocabulário tido como "normal", uma espécie de poesia do "real quotidiano" que qualquer leitor possa entender e que, de algum modo, recupera a polémica quinhentista, de matriz italiana, que opunha o filósofo ao poeta e que fazia equivaler a poesia ao falso e à mentira.

Na década de 40, entre outros exemplos que poderiam ser aduzidos, a *Lógica Racional* (1744) de Manuel Azevedo Fortes[24] insistia no paradigma da simplicidade e a mesma ideia, formulada em diferentes enquadramentos, ocorre em obras como os *Apontamentos para a Educação de um Menino Nobre* (1734) de Martinho de Mendonça de Pina e Proença[25], o *Verdadeiro Método de Estudar (1746)* de Luís António Verney ou a *Gramática Latina* (1746)[26] do oratoriano Manuel Monteiro ou na *Arte Poética* (1748)[27] de Francisco José Freire. E na década de 50, na *Recreação* de Teodoro de Almeida, nos volumes de António Pereira de Figueiredo, nas dissertações e nos versos de Correia Garção e de outros membros da Arcádia Lusitana.

## 2. Mau gosto/bom gosto: tempos "programáticos"

Tratando-se, embora, de uma obra de divulgação científica, a *Recreação* não ignorava as apreciações sobre questões tidas como mais "literárias", evidenciando como a questão da clareza, fulcral na oposição entre o "bom" e o "mau" gosto, se encontra no cerne da definição de práticas de escrita diferenciadas. No caminho do tratamento dos diferentes temas apontados, Teodoro de Almeida detém-se, na "Tarde Quadragesima Oitava", na apreciação da "Poezia, [...] Theatro, [...] Pulpito", ao longo do século em causa, comentando que "Poucos annos ha que começarão a levantar a cabeça, e tirar-se do miseravel estado da escravidão, em que vivião os homens"[28]. Para ilustrar a diferença

[24] Manuel de A. Fortes, *Lógica Racional, Geométrica e Analítica*, ob. cit.

[25] Martinho de M. de Pina e Proença, *Apontamentos para a Educação de hum Menino Nobre*, Lisboa, Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1734, p. 343.

[26] Manoel Monteiro, *Novo Methodo para Aprender a Grammatica Latina,* Lisboa, Officina de Francisco da Silva, 1746.

[27] Francisco José Freire, *Arte Poetica ou Regras da Verdadeira Poesia em Geral e de Todas as suas Espécies Principaes,* Lisboa, Officina de Francisco Luiz Ameno, 1748.

[28] Teodoro de Almeida, *Recreação Filosófica*, ob. cit., tomo VIII, p. 157.

entre "[...] Perfeito, e [...] Imperfeito; e do Bom, e do Máo" recorre a questões de teorização "literária", directamente filiadas na parenética e nas funções do teatro e da poesia. Para Teodósio, o mestre "criador" da "língua nova", "o theatro foi inventado, hum para inspirar amor á virtude heroica; outro para inspirar terror, e horror ao vicio; outro para ridiculizar, e fazer fugir os defeitos mais communs, e vulgares: este he o fim verdadeiro das Operas, das Tragedias, e das Comedias"[29]. Contudo, "que fizerão os homens pelo decurso do tempo? Esquecerão-se dos fins, e puzerão o theatro de fórma, que em vez de inspirar amor á virtude heroica, e horror ao vicio, só servião para desterrar todo o amor á virtude, e ensinar praticamente todos os vicios, os mais abominaveis e contrarios á Religião, á Republica, e ás familias particulares"[30]. Nem o teatro, nem a poesia, nem a parenética cumpriam, no entender de Teodósio, os fins para que tinham nascido. Esqueciam a "utilidade" e, frequentemente, os sermões transmitiam mais mentiras que verdades "[...] buscando todos fazerem-se admirar do povo pelo novo, e inaudito das proposições, e das provas, e não olhando para o fim que devião ter naquella acção"[31]. A preocupação expressa por Teodósio, sobretudo nos momentos em que o discurso avança, é a utilidade. Só vale a pena discutir o que for útil para a instrução de Eugénio, tudo o resto se lhe afigura supérfluo. "Theod. Eu demoro-me mais na applicação desta regra, porque attendo á vossa utilidade, Eugenio, e quero arrancar da vossa alma alguns prejuizos que lá tenhais"[32]. O objectivo fundamental residiria, assim, na pesquisa de palavras que, na linguagem quotidiana, transportassem sentidos próximos dos da metalinguagem específica da Lógica: "Agora vós o vereis; pois explicados simplesmente alguns termos, espero que Eugénio, sem ter nesta materia instrucção alguma, vá respondendo como vós [Sílvio] respondereis: vós que estudastes nas aulas"[33]. Deste modo, o autor procede a uma pesquisa, no léxico do quotidiano, da palavra que, tendo um sentido "vulgar" nas aplicações discursivas da linguagem corrente, sirva também para penetrar e simultaneamente descodificar as operações complexas da lógica, no universo daquelas que são necessárias ao uso correcto da "arte de pensar". Isto é, existe uma parte importante desta "ciência" que deve ser conhecida fora das escolas, de forma a que um público "letrado", mas não universitário, tenha acesso a modalidades de estruturação do pensamento discursivo que eram apanágio daqueles que frequentavam as "aulas" e agora se tornam necessários a grupos cada vez mais amplos.

A coincidência da argumentação exposta com as considerações explanadas por Verney, sobretudo na Carta VII, parecem evidentes. Mas poderíamos recu-

[29] Teodoro de Almeida, *Recreação Filosófica*, ob. cit., tomo VIII, p. 158.

[30] Teodoro de Almeida, *Recreação Filosófica*, ob. cit., tomo VIII, p. 158.

[31] Teodoro de Almeida, *Recreação Filosófica*, ob. cit., tomo VIII, p. 63.

[32] Teodoro de Almeida, *Recreação Filosófica*, ob. cit., tomo VIII, p. 60.

[33] Teodoro de Almeida, *Recreação Filosófica*, ob. cit., tomo VII, p. 278.

perar afirmações anteriores de Martinho de Mendonça de Pina e Proença e de outros autores. De algum modo, a utilidade e o "bom gosto", ainda que de naturezas diferentes, estruturam as práticas de escrita "ilustradas" e vale a pena atentar na hipótese de que, como lembra Marc Fumaroli, o século XVIII europeu tenha herdado da "Querelle des Anciens et des Modernes" o apreço pela "ciência moderna" e pelo avanço do conhecimento científico expresso numa "forma" que reproduzia a "clareza" des "Anciens", fazendo depender desta a utilidade e a divulgação da primeira. Obviamente, a questão não é simples: V. Aguiar e Silva já acentuou que "mesma sincronia e na mesma comunidade cultural coexistem, em conflito latente ou declarado, tempos históricos diversos, sistemas ideológicos distintos, visões do mundo heterogéneas"[34]. Mais do que confronto entre a "transparência" e a "obscuridade", até porque este último é um conceito debatido na tratadística dita "barroca", o século XVIII examina as diferentes faces de uma visão "utilitária" dos recursos linguísticos, entendendo que é possível disciplinar as formas de pensar a realidade contribuindo, a seu modo, no quadro da "ordo mundi", para a decifração das leis da organização da natureza traduzidas na "organização discursiva".

Numa revisão da bibliografia sobre o assunto, encontraremos, com maior ou menor importância atribuída à componente de teorização literária, e sobretudo ao debate sobre a "imitação", constatações que acentuam a "polémica", no sentido da relação atribulada com as práticas de escrita ditas seiscentistas – como se a "clareza discursiva" se opusesse à opacidade criada por metáforas "violentas" –, mas também a natureza da "fidelidade" às fontes clássicas, gregas, latinas e dos autores do século XVI, na harmonização de um programa que opõe o bom ao mau gosto, implicando neste último, como dizia Ignacio de Luzán, essencialmente Gracián e Tesauro[35]: "Del origen de la poesía vulgar" (Libro Primero): "Añadióse a esto el haber Lorenzo Gracián acreditado para com los españoles tan depravado estilo en su Agudeza y arte de ingenio como para los italianos Emanuel Tesauro en su Cannocchiale aristotelico. Desde entonces empezó a faltar en Espanã el buen gusto en la poesía y en la elocuencia […]"[36].

Não tenho intenção, nestas breves notas, de problematizar as questões do "bom" e do "mau gosto" que Ludovico Muratori, modelo de Francisco José Freire[37], discute não apenas em *Della Perfetta Poesia Italiana* (Modena,

[34] Vítor M. de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 2002 [1.ª ed. 1986], p. 428.

[35] Ivan Teixeira, *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*, FAPESP-EDUSP, 1999. – Belmiro Fernandes Pereira (coord.), *Primeira Arte de Retórica*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2019.

[36] Ignacio de Luzan, *La Poetica, o Reglas de la Poesia en General, y de sus Principales Espécies*, Zaragoza, por Francisco Revilla, 1737.

[37] A. J. da Costa Pimpão, "Um plágio de Francisco Joseph Freire (Cândido Lusitano)", *Biblos*, vol. XXIII, t. I, 1947, pp. 203-209. Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo* (Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973.

1706), atribuindo ao "bom gosto" a capacidade de método de reconhecimento do belo, mas talvez até sobretudo nas *Riflessioni sopra il Buon Gusto intorno le Scienze e le Arti* (1708) – em que o gosto se encontra associado à "ordem". Nem sequer discutirei, portanto, a distinção entre o "sterile buon gusto" (gosto passivo por parte do receptor) e o "buon gusto fecondo" (gosto activo por parte do artista criador), aceitando que, nos escritos teóricos da primeira metade do século, em Espanha e em Itália, o "gosto" é percebido como meio de reconhecimento da beleza, do verdadeiro, do bom e do belo, como valores universais. A verdade, príncipio de toda a perfeição, implica que a beleza, a graça e o gosto só podem basear-se nela, enquanto os "seiscentistas" se ancoravam no "falso" e nas figuras da transfiguração. Princípios que Verney, em 1746, e Francisco José Freire, em 1748, repetirão no âmbito do "ideário" iluminista e que, em muitos aspectos, sustentam a poesia que chamei de "real quotidiano" de Garção e dos seus confrades geracionais, conferindo ao discurso poético potencialidades que, aproximando-o da linguagem comum, almejavam o alargamento do público leitor, conciliando a utilidade e o deleite[38]. Limitar-me-ei a tirar a conclusão possível que pretende, tão simplesmente, encontrar o lugar da "língua nova" de Teodoro de Almeida numa reflexão que a insira no "ar do tempo", sublinhando, contudo, alguns aspectos aqui não desenvolvidos, mas não ignorados: o papel de Muratori, em oposição aos jesuítas na chamada questão do "voto sanguinário", nos mesmos anos 30-40 que valorizaram as suas obras de "teorização literária", e o o filão "jansenizante" presente no Oratório português e a consequente admiração por Port Royal e pelos seus autores, mas também a ambivalência de outros, como Teodoro de Almeida, de orientação "jesuíta" nas devoções, anti-jansenista nas opções eclesiológicas[39], divulgador científico guiado pela "clareza", mas longe, no entanto, da "regulada devoção" que dá o tom à "Ilustração Católica".

[38] Estão estudadas as "divergências" entre Verney e Francisco José Freire pelo que respeita aos fins da Poesia: na Carta VII, mas será preciso recordar que Verney traça um quadro de natureza "pedagógica", o que não é o caso de Francisco José Freire, e que, nesse âmbito, tendo a poesia como fim fundamental o deleite, ela não é necessária nas escolas. Para Francisco José Freire, que explicitamente invoca a posição de Verney, a Poesia (com maiúscula) "considerada em si mesma procura causar seu deleite, e considerada como Arte sujeita á faculdade civil toda se emprega em causar utilidade. E como quer que esta tal faculdade seja a que encaminha todas as Sciencias, e Artes á felicidade eterna, á temporal, e ao bom governo dos póvos, por isso a verdadeira e perfeita Poesia deveria sempre igualmente deleitar, que utilizar a huma Republica. (…) A vista do que temos dito se segue também, que muito mal fundada he a opinião (como infinitas outras) do Author Anonymo de huns livros modernos escritos em Portuguez, intitulados: Verdadeiro methodo de estudar…, onde na Carta Poetica afirma, que o fim da Poesia he só o deleite". (Francisco José Freire, ob. cit., Livro I, Capítulo IV, p. 25).

[39] Cândido dos Santos, *Jansenismo e Antijansenismo nos Finais do Antigo Regime*, Porto, Citcem, 2011.

## Referências Bibliográficas

Almeida, Teodoro de, *Recreação Filosofica, ou Dialogo sobre a Filozofia Natural para instrucsão de pessoa curiosas, que não frequentam as aulas*, tomos I e II, Lisboa, Officina de Miguel Rodrigues, 1751; tomo III, Lisboa, na Officina de Miguel Rodrigues, 1753; tomos IV e V, Lisboa, na Officina de Miguel Rodrigues, 1757; tomo VI, Lisboa, na Officina de Miguel Rodrigues, 1763; tomo VII, Lisboa, na Officina de Miguel Rodrigues, 1768; tomo VIII, Lisboa, na Regia Officina Typographica, 1792; tomo IX, Lisboa, Officina da Patriarcal, 1793; tomo X, Lisboa, Regia Officina Tipographica, 1800.

Andrade, António Alberto Banha de, *Vernei e a Cultura do seu Tempo*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1966.

Araújo, Ana Cristina, *A Cultura das Luzes em Portugal. Temas e Problemas*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

Baffetti, Giovanni. "Un problema storiografico: Tra Ciampoli e Pallavicino", *Lettere Italiane*, vol. 56, n.º 4, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 2004, pp. 602–617.

Conti, Lino (ed.), *Matematizzazzione dell'Universo. Momenti dalla Cultura Matemática tra'500 e 600*, Assisi, Porziuncula, 1992.

Figueiredo, António Pereira de, *Compendio das Epocas, e Successos mais ilustres da História Geral*, Lisboa, na Regia Officina Typographica, 1782.

Figueiredo, António Pereira de, *Elogios dos Reis de Portugal, em Latim, e em Portuguez, Ilustrados de Notas Históricas e Criticas* (= *Elogia Regum Lusitanorum Latine et Lusitane, Historicis et Criticis Notis Illustrata*). Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1785.

Fortes, Manuel Azevedo, *Logica Racional, Geometrica e Analitica*, Lisboa, Officina de Jozé Antonio Plates, 1744.

Freire, Francisco José, *Arte Poetica ou Regras da Verdadeira Poesia em Geral e de Todas as suas Espécies Principaes*, Lisboa, Officina de Francisco Luiz Ameno, 1748.

Fumaroli, Marc, *Le Sablier Renversé. Des Modernes aux Anciens*, Paris, Gallimard, 2013.

Galileu, Galileo, *Il Saggiatore* (1623), in *Opere*, vol. VI.

Góngora y Argote, Don Luís, "Carta de don Luís de Góngora, en respuesta de la que le escribieron", in *La Batalla en Torno a Góngora* (selección de textos de Martínez Arancón, Ana), Barcelona, Antoni Bosch Ed. S. A., 1978.

Lehner, Ulrich L., *The Catholic Enlightenment. The Forgotten History of a Global Movement*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Luzan, Ignacio de, *La Poetica, o Reglas de la Poesia en General, y de sus Principales Espécies*, Zaragoza, por Francisco Revilla, 1737.

Monteiro, Manoel, *Novo Methodo para Aprender a Grammatica Latina*, Lisboa, Officina de Francisco da Silva, 1746.

Oliveira, Fernando Matos, *Poesia e Metromania. Inscrições Setecentistas (1750-1820)*, Coimbra, 2008, tese de Doutoramento em Letras (Literaturas e Línguas Modernas), apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Pimpão, A. J. da Costa, "Um plágio de Francisco Joseph Freire (Cândido Lusitano)", *Biblos*, vol. XXIII, t. I, 1947, pp. 203-209.

Piwnick, Marie Hélène, "Les souscripteurs espagnols du P. Teodoro de Almeida (1722-1804)", *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, Nouvelle Série, t. 42, Paris, 1981, pp. 95-119.

Proença, Martinho de Mendonça de Pina e, *Apontamentos para a Educação de hum Menino Nobre*, Lisboa, Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1734.

Santos, Zulmira C., *Literatura e Espiritualidade na Obra de Teodoro de Almeida [1722-1804]*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

Tesauro, Emanuele, *Il Cannochiale Aristotélico* (ed. anastática), Torino, per Bartolomeo Zavatta, 1670.

# FERNANDA BOTELHO: O PROJECTO

# DANÇAS COM RIMAS

Quando eu era infanta num reino chamado Família, as crianças por espontaneidade ou obrigação, aprendiam poemas de cor para recitar. Nós, as pestinhas das famílias, substituíamos nas festinhas os declamadores profissionais, e fazíamo-lo com esterilizadez, desqualificada e perversa habilidade, vomitando em voz alta, nas pausas possíveis, as palavras, por ordem nos versinhos e nas estrofes da nossa aprendizagem. E lá vinham A Lua de Londres, O Noivado do Sepulcro, A Balada de Neve um poema ou outro de João de Deus, and so on. Lembro-me particularmente de ter decorado na instrução primária, para dizer frente aos meus parceiros de classe um poema regurgitante de boas intenções e bankertia ideológica, intitulado O Edital. Ignoro o autor. Sei que começava assim:

Manuel era um pretiz de palmo e meio
Ou pouco mais teria na verdade
De resto morenino e olhar cheio
De inteligente e energica vontade.

Voltando à prosa: acontece que este Manuelinho de palmo e meio conforme escrito mais adiante:

Lia nos livros que nem um doutor
Fazia contas que nem um banqueiro

Tudo bem, temos homem de futuro e para o futuro de um Portugal decadente. Acontece que na aldeia onde

de uma maneira geral, os ultra-românticos, porém com peso e medida,

# AI BALANCÉ, BALANCÉ!

Joana Botelho

Recordo-me de entrar na Faculdade de Letras de Lisboa, pela primeira vez. Combinara com a Professora Cristina Pimentel que me levaria a um encontro que veio, sem qualquer expetativa, a alterar o curso da minha vida. Repito, o curso da minha vida, sem tirar nem pôr! O modernismo altivo e o gélido rosáceo das paredes da nobre instituição entranhara-se pelo meu corpo, ainda que o meu sorriso dissimulasse o grau absurdo de nervosismo em que me encontrava. Recordo-me de pouco ou quase nada: o percurso que me pareceu assaz longo – ilusão psicológica, era ali logo ao virar da esquina –, dos sons dos meus passos parecerem ecoar numa cabeça toldada por pensamentos inefáveis, até entrar numa saleta, não dignificada pela luz natural e parcamente iluminada, onde se encontrava alguém aguardando pela minha chegada, dada pelo nome de Paula Morão.

Ora, recuando no tempo e no espaço, a neta de Fernanda Botelho decidiu, em conluio com a família, que o espólio da escritora ficasse na sua posse, num "pardieirozinho", venha de lá um pouco de ficção: assim falou, não Ana, mas Joana, sem correção familiar. A nefelibata neta "gravou" que cada livro, cada folha de papel escrita, cada pedaço de correspondência, cada objeto, cada quadro, enfim, todo e qualquer pormenor, por mais insignificante que fosse, deveria ficar, exatamente, onde a avó deixara. Haveria um sentido a dar a essa vontade, de forma a que o tempo não escorresse "para a poeira das coisas esquecidas", o imenso afeto que emanava das paredes daquele "pardieirozinho". E assim uma jornada, dir-se-ia, missão!, sem precedentes, deu início…Mal sabia ela!

Verdade é que Joana Botelho se aventurou por umas "férias assaz longas, longe do mundo urbano", com a sua filha recém-nascida MMB e uma mala preta a tiracolo. Determinada, sem saber muito bem o caminho, pôs-se a caminho. Resumindo os dois anos seguintes: um pontapé na sua autoestima e determinação. Foram imensos os sorrisos e supostos "bem-haja" por intenção tão nobre: o de colocar o acervo à disposição da comunidade e com isso contribuir para o desenvolvimento sociocultural da região. Com maturidade mais aguçada, recorda-se da vida gestual que a mão de Fernanda Botelho tomava enquanto escrevia. Sentada na sua poltrona, uma parafernália de gestos meló-

dicos enchia o espaço de linhas geométricas invisíveis, com grafias ora concretas, ora rasuradas, em múltiplas tipologias de cadernos, com linhas, sem linhas, mas que tantas das vezes delinearam reconhecimentos públicos incondicionalmente meritórios. Joana Botelho procurava dar continuidade a essa recordação e atmosfera pessoal de investigação. Pensara que memória e significado do espaço entrelaçavam-se de forma evocativa, exercendo uma relação de sentido em quem visitaria: o tal "pardieirozinho". Assim, a comunidade de potenciais visitantes enquanto agentes que se apropriariam de um lugar, que é simbólico, confiar-lhe-iam significados através das suas próprias memórias e afetos. A partir de uma dimensão privada, uma memória pessoal inscrever-se-ia numa relação de sentido na comunidade onde pretendia atuar, sofrendo transferência para uma dimensão pública, reforçando os alicerces de uma memória coletiva: enfim o "Bailado de São Vito". Mas ao contrário do que julgara como certo, as promessas chegavam-lhe levianas, dilacerantes e inglórias. O *breake-dance*, de Fernanda Botelho, era a palavra de ordem de uma dança, sem ninguém para dançar. Infelizmente, deu-se ainda conta de que, como a Escritora, tantas outras personalidades determinantes no patamar cultural e artístico da segunda metade do séc. XX, seguiam o mesmo caminho: o abismo dos esquecidos. No meio desta "terra sem música" a determinação continuara, teimando em não abandonar Joana Botelho: quebrava rochedos mentais, perscrutava percursos por calcar, procedimentos por executar, "sozinha", no famigerado "pardieirozinho", acarinhada pela sua filha MMB que lhe dava robustez para não desistir. Interessante que a dado momento do abismo passamos para a Abysmo e um novo sopro de esperança surgiu no horizonte e sublinhe-se um marco histórico inolvidável.

Não se trata, como é óbvio de um ensaio literário, não será com certeza esse o escopo, muito menos atrever-me-ia a tal propósito. É, sobretudo, um texto introdutório ao capítulo sobre Fernanda Botelho, com a pretensão de contextualizar afetivamente o estimado leitor. Uma geometria emocional une-me ponto por ponto à Professora Paula Morão. Volvidos quase 10 anos, viu a MMB crescer, acompanhou o "estado de graça" de PB, ocupando uma cartografia incomum, intacta nos meus apegos. Testemunhou as minhas palavras de ordem, os meus sorrisos, mas também as minhas indignações e tristezas. Tem sido mentora, companheira, amiga, acreditando sempre e repito, sempre!, na missão daquela nefelibata neta. E a terra já se encontra com música, a Casa com significado, a Memória com sentido. "A festa em casa de Flores" está longe de estar terminada, mas...

Aí balancé, balancé…não fora eu colocar o pé naquela saleta parcamente iluminada, parca continuaria a ser a memória de Fernanda Botelho!

# QUANDO EU ERA INFANTA NUM REINO CHAMADO FAMÍLIA

Sofia Andrade*

O gesto de acusar-te? Suspendi-o.
Mas foi só aguardando melhor dia
em que tenha lugar a execução.
David Mourão-Ferreira

## 1. "No me ne andrò mai da questa casa, capito?". O romance de família.

Em *Sogni d'Oro* (1981), de Nanni Moretti, o jovem realizador Michele Apicella debate-se com as suas manias e obsessões edipianas durante a rodagem do seu filme *La Mamma Di Freud*. Numa das cenas centrais, Michele agride pateticamente a sua mãe, gritando: "No me ne andrò mai da questa casa, capito? Io non voglio superare il complesso di Edipo". As duas negações levarão o protagonista a sucumbir às suas fantasias até se metamorfosear em Licantropo (ou em Monsieur Opale de *Le Testament du Docteur Cordelier*, numa homenagem a Jean Renoir).

O abandono da casa de família, a questão de sair ou não sair de casa, é o tema que nos leva até à obra narrativa de Fernanda Botelho (1926-2007), composta por onze romances publicados entre 1957 e 2003[1]. Visitar as casas nos romances da autora faz-nos abrir as portas de quartos de hotéis e pensões, residências de estudantes, casas fechadas na montanha e na praia, casas de amigos com sofás-cama, quartos em casas de tios, dormitórios em colégios; uma sucessão de espaços transitórios e incaracterísticos que acentuam o seu avesso, ou seja, o lugar de onde partem as personagens: a casa de família. Este lugar dotado de uma vitalidade transbordante motiva a condição passageira de

* Universidade de Génova.

[1] *O Ângulo Raso*, 1957; *Calendário Privado*, 1958; *A Gata E A Fábula*, 1960; *Xerazade E Os Outros*, 1964; *Terra Sem Música*, 1969; *Lourenço É Nome de Jogral*, 1971; *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, 1987; *Festa Em Casa de Flores*, 1990; *Dramaticamente Vestida de Negro*, 1994; *As Contadoras de Histórias*, 1998; *Gritos Da Minha Dança*, 2003.

todos os que o seguem, como a "pequena sala que servia, ao mesmo tempo, de refeitório, sala de visitas, sala de estudo e escritório"[2], com armários portáteis desprovidos de loiça, onde Samuel e Jonas improvisam jantares com a comida que chega da casa de família, em *O Ângulo Raso* (1957); ou a casa da tia Guilhermina, em *Calendário Privado* (1958), que Aninhas herda e, na sua imaginação, faz desabar com fragor, no instante em que indaga: "Quanto poderá valer um terreno daqueles?"[3]. Mas é Pepe, o amante de Luiza em *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (1987) – romance que se inicia à porta da casa de família dos Raposo – quem formula claramente a dicotomia do tema da casa quando, respondendo ao apelo para restruturar o seu apartamento, afirma: "Mas, sabes, aquele apartamento é só um apartamento, não é a minha casa, a minha casa fica longe, é a da minha família"[4].

As casas de família mais emblemáticas onde podemos entrar são as que possuem um nome, a Casa das Ogivas, ou Quinta do Rio, e a Casa do Senhor Mateus, dois solares vizinhos, imersos no "verde-verde-verde do Minho"[5], em *A Gata e a Fábula*. Publicado em 1960, o terceiro romance da autora recebeu o Prémio Castelo Branco da Sociedade Portuguesa de Escritores, e narra a história de Duarte Henrique e Paula Fernanda, amigos inseparáveis e filhos de duas numerosas famílias da aristocracia rural minhota. As personalidades opostas – ela rebelde e dominadora, ele brando e introvertido – concorrem para acentuar a cumplicidade que os une e os separa dos restantes irmãos. Destinados a um casamento que uniria as duas famílias, colmatando com esta aliança as várias carências que as abalam no período histórico que permeia as duas grandes guerras, Paula e Duarte enredam-se em jogos de enamoramento secretos e perversos, que os condicionam na procura do amor para além das fronteiras familiares. A narração termina com a recusa de Paula Fernanda a este destino.

Na abertura do romance, as duas crianças presenciam o atropelamento do cão Maroto e fogem com o cadáver no colo para lhe dar uma sepultura, longe dos irmãos. Este episódio retarda o regresso às respectivas casas, onde os aguarda o jantar em família. A narração heterodiegética do momento em volta da mesa nas duas casas, com uma focalização interna nas personagens das mães, permite desvelar a teia complexa de relações de sangue, na qual devemos pensar as personagens de Paula e Duarte.

"– Por onde andaste, meu 'menino de coro'?"[6] pergunta o pai a Duarte Henrique e os "rostos dos irmãos e da prima (...) logo lhe denunciaram, pela

[2] Botelho, 1957, p. 25.

[3] Botelho, 1986, p. 210.

[4] Botelho, 2017, p. 170.

[5] Botelho, 2018, p. 17.

[6] Botelho, 2018, p. 22.

cruel e oculta alegria que exprimiam, a recepção que lhe estava destinada"[7]. O urro e o copo de vinho arremessado ao filho denunciam a natureza violenta de Mateus, e a mulher, Alexandra, alheia-se na mancha que alastra no estofo do cadeirão, recordando a "[m]enina prendada que fora, aristocrata que era (e continuaria a sê-lo, mau grado as brutalidades do marido, porque a raça estava no sangue e nele subsistiria até à morte, mesmo para além da morte!)"[8].

Já Paula Fernanda insere-se numa cena familiar oposta e, quando narra o enterro do animal ao pai, Luís Soares, nauseado, abandona a mesa pedindo silêncio para o seu momento de estudo. Esta ausência presta-se a uma longa digressão interior da mãe, Maria da Luz Cantaclaro, sobre o pesado silêncio reinante *dentro de casa* – o uso do itálico ocorrerá em mais páginas do romance –, daquela casa e de todas as casas onde habitara. Um silêncio que esmaga há anos a sua natureza irrequieta e impulsiva, e "[n]isso, os filhos eram melhores do que ela, a não ser talvez aquela maluquinha da Paula, às vezes tão má, outras tão arreliadora"[9].

É à mesa das refeições, onde os membros do clã se reúnem em volta do *pater familias* para perpetuarem o rito privado de estarem juntos, que o tempo se expande e o espaço se contrai revelando tensões familiares e, em vez de recortarem o perfil individual das personagens, acentuam a sua identidade relacional, ressaltam um património genealógico colectivo que determina a sua subordinação a uma dialéctica familiar. Duarte Henrique e Paula, mas também André, Teresinha, Nuno Duarte, Chiquinha, Isabel, entrelaçam-se, não só pelas relações de parentela, mas porque os seus destinos são pautados por um tempo comum e a sua existência individual está submetida à ascendência.

Em *A Gata e a Fábula* podemos encontrar os aspectos temáticos mais relevantes no subgénero do romance de família, tais como as refeições como *tópos* e a casa como cronótopo. Para além destes, sublinhamos a necessidade de que as suas personagens "percepiscano un decorso di tempo sentito collettivamente"[10]. As dinâmicas inter e intra-gerações são a estrutura em volta da qual a narrativa se enlaça como uma trepadeira, não servem apenas como paisagem às acções das personagens principais. Este traço permite-nos fazer a distinção entre o romance de família, por um lado, e as narrações da infância e o *Bildungsroman*, por outro, em que a atenção dada ao percurso formativo das personagens se sobrepõe à cenografia familiar.

A composição plural deste romance acentua-se, desde logo, pela presença de duas famílias e pelas numerosas gradações de cumplicidade entre todos os seus membros. A paixão de juventude de Mateus fora Luz Cantaclaro, tendo, porém, acabado por casar com Maria Alexandra; este facto reflecte-se na

[7] Botelho, 2018, p. 21.

[8] Botelho, 2018, p. 22.

[9] Botelho, 2018, p. 26.

[10] Orlando, 2015, p. 73.

preferência que Mateus tem por Paula Fernanda e na indiferença que manifesta perante o seu filho do meio, Duarte Henrique, o mais parecido com a mãe. Duarte, por sua vez, tem uma relação conflituosa com o irmão Nuno, o preferido do pai, mantendo com André, o irmão de Paula, uma amizade cúmplice. Crianças e adultos tecem a rede de afectos e rejeições que medeia a sua comunicação com o mundo. Há no romance o cruzamento entre uma dimensão diacrónica (um eixo vertical), que abrange as várias gerações, e uma dimensão sincrónica (eixo horizontal) entre os vários membros de uma mesma geração, sendo que este cruzamento se pauta pelo conflito, determinante para a personalidade de cada uma das personagens, para além do imperativo genealógico.

Na trama de *A Gata e a Fábula* temos apenas duas gerações de duas famílias, mas estas não se podem caracterizar como personagens colectivas, como acontece na saga de família (*Generationenroman*, *Family romance*), onde as gerações espraiadas na narrativa são pelo menos três, e a família é "(...) un'entità astratta e concretissima, statica e dinamica: il superpersonaggio familiare (...)[11]". No romance de família (*Familienroman*, *Family novel*) encontramos a formulação flexível de *several generations*[12]; a reconstrução da identidade individual da personagem nasce do colectivo ao qual pertence e a sua pretensão à autonomia provoca a ruína das relações familiares.

Na Casa das Ogivas e na Casa do Senhor Mateus paira, desde o início da narração, uma atmosfera de declínio físico e moral – as casas e os casamentos espelham esse sentido do fim, como quando Alexandra, "(...) desamparada dentro daquele temível casarão às escuras (...)"[13], caminha para o quarto do casal que é "[u]m túmulo dentro de outro túmulo (...)"[14]. Na família de Duarte, a doença de Mateus ensombra a continuidade familiar, bem como a deficiência mental do último filho, uma personagem sem nome, referido pela alcunha de Bebé. No seio dos Cantaclaro Soares a ruína financeira contrasta com a origem aristocrática de Maria da Luz e com um hipotético título nobiliárquico que "Luís Soares (Pena d'Alba)"[15] nunca herdará de um tio longínquo. Este sentido de decadência do romance de família tende a extravasar os limites da casa e a abarcar uma comunidade mais vasta ou região, constituindo a família o verdadeiro retrato de uma época. A forte imagem da decadência das duas casas como metonímia de uma realidade histórica minhota, no fim da primeira metade do século XX, é-nos dada pelo narrador logo no primeiro capítulo do romance, ao lermos:

> O verde-verde-verde da província do Minho é por vezes interrompido da forma mais insólita por pardas mansões (chamemos-lhe mansões!), que, es-

[11] Spinazzola, 1990, p. 21.

[12] cf. Dell, 2007, p. 37.

[13] Botelho, 2018, p. 35.

[14] Botelho, 2018, p. 35.

[15] Botelho, 2018, p. 72.

> sas, nem verdes nem de cor alguma; perderam-na, a cor, há dezenas de anos, quando os seus proprietários teriam porventura verificado que a bolsa agrícola não dava para obras de pintura e saneamento[16].

A ironia, presença constante em toda a obra de Fernanda Botelho, é aqui reiterada pelo comentário entre parêntesis, que conduz o leitor a detalhar o elemento arquitectónico e a inseri-lo na natureza perene, contrastando a sua condição temporária e perecível. O uso da repetição em ritmo ternário, outra figura retórica recorrente na autora, aparece no texto como um eco que intensifica e faz perdurar o seu significado. Encontramos o exemplo mais emblemático do uso da repetição ternária com esta função em *Calendário Privado*, referindo-se, justamente, à má reputação da família paterna que pesa sobre Aninhas: "São os Moleiros! São os Moleiros! São os Moleiros!"[17] soa ao longo do romance com a acuidade de um metrónomo.

Em *A Gata e a Fábula* este sentido do declínio alia os destinos individual, familiar e social, cumprindo um dos preceitos mais caros à definição do romance de família:

> (…) the often melodramatic fate of individuals in the family novel derives not only from their clashes within the family, but also from the fact that their troubles coincide with the decay of the family. In a more important symbolic function, the problems of the individual, family and society reflect one another and converge into a great complication[18].

Este romance coloca-se, porém, na encruzilhada de duas forças gravitacionais: se, por um lado, seguimos um percurso rumo à decadência das duas famílias, por outro, notamos a busca das raízes e da origem secular do nome de família. Cantaclaro "(...) é um nome que já vem dos Cruzados"[19] e a importância da pré-história familiar vai pontuando o texto, até a encontrarmos descrita numa composição escolar que Paula Fernanda escreve sob indicação do pai, um estudioso dedicado à arqueologia das famílias importantes na história nacional. A antiguidade e a importância social do nome mais não fazem do que exponenciar o sentido do fim da família.

## 2. "*É a minha 'faca de língua' para represálias futuras*". O romance familiar.

Na segunda parte da narração, Duarte Henrique é um estudante universitário a viver numa pensão em Coimbra. Os longos diálogos, com o seu melhor

[16] Botelho, 2018, p. 18.

[17] Botelho, 1986, p. 33.

[18] Ru, 1992, p. 10.

[19] Botelho, 2018, p. 34.

amigo, Afonso, revelam a vontade de instaurar um tempo só seu, um calendário privado onde apontar os seus encontros com a namorada, Henriqueta. Através de novas experiências, Duarte parece querer rasurar o tempo e o espaço de "essoutro universo de símbolos ferozes"[20] que é a sua infância e adolescência em Almeira, mas "[o]s episódios ocorriam-lhe vertiginosamente à memória. Parecia que o tempo não passara senão aparentemente, ou que talvez fosse possível regressar-se ao passado e ficar-se nele para sempre. Era assustador"[21]. Afonso é perspicaz ao identificar no amigo essa contradição temporal que o paralisa e que a cultura freudiana define como o presente incessante do inconsciente, em contraposição à necessidade que o eu tem de escandir temporalmente esse magma de acontecimentos passados, a fim de reconstruir a sua biografia. Para Duarte Henrique o tempo é uma colisão entre as forças contraditórias de uma cronologia pessoal e o presente incessante plural das memórias de família. Mas tudo o que acontece em Coimbra resulta sempre num apelo irresistível "(...) à sua outra vida, à sua infância, às recordações dela, ao panorama verde de Almeira, à mole da Citânia, à família, a tudo o que, em suma, estava 'do outro lado'"[22].

De esse outro lado despontam duas recordações fundadoras na trama de *A Gata e a Fábula*. Uma encerra violentamente a infância, a outra inaugura o tempo da adolescência, e ambas desvelam a natureza desconcertante de Paula Fernanda no que ela tem de mais primário e feroz – a sua sexualidade. Estando todas as crianças e adolescentes reunidos em volta do tanque de uma das casas, Paulinha despe-se e mergulha nas águas para depois emergir, expondo provocatoriamente a sua nudez. "[O] corpo nu, escuro e sem formas e sem encantos, de Paula Fernanda[23]" tem um efeito perturbante no grupo, provocando uma reacção coral de sentimentos complexos que colocam as personagens para além das expressões afectivas da infância. É neste instante que em Duarte Henrique se descobrem as pulsões sexuais, inaugurando irremediavelmente uma dimensão erótica na sua relação com Paulinha:

> E ele, Duarte Henrique, perante o comportamento gloriosamente pessoal e humano dos outros (o sorriso incompreensivo e tenso, o grito sobressaltado, a gargalhada sonante e trémula, o riso grotescamente adolescente, o olhar oportunista!), mirara, com um prazer tão perverso quanto temeroso, o corpo nu que lhes surgira pela frente (...)[24].

A cena assume, no entanto, um valor simbólico quando Paulinha responde à indignação colectiva com a imitação bizarra e sinistra de vários animais,

[20] Botelho, 2018, p. 52.

[21] Botelho, 2018, p. 41.

[22] Botelho, 2018, p. 43.

[23] Botelho, 2018, p. 54.

[24] Botelho, 2018, p. 54.

numa performance grotesca que vale a pena ler inteiramente:

> Paula Fernanda entretinha-se a fazer caretas – esgares absurdos, expressões medonhas, olhares de ave assustada com bocarras de chimpanzé, dentuças de cavalo com orelhas de coelho; uma crista (cabelos repuxados) enfeitando (?) um focinho de *bulldog* que, por seu lado, tinha olhos de coruja; e, ao mesmo tempo, ia emitindo o que cada esgar lhe sugeria como voz, e cada voz que emitia era um absurdo, um outro absurdo, mais pungente ainda, se possível, que toda a restante mascarada. "Pára com isso! Pareces doida!" berrara-lhe Duarte Henrique. Mas Paulinha insistira: cada careta agora era mais exagerada e mais repulsiva. (Os outros riam! Ou faziam que riam, nervosos. Ou pareciam que riam, assustados). "Um diabo!", sussurrara a Chiquinha, num misto de pasmo, temor e resignação. "Pareces um compêndio de zoologia", acrescentava André[25].

A categoria do grotesco remete-nos para *Esta Noite Sonhei com Brueghel*. Neste romance, a recriação textual do universo grotesco das telas do pintor holandês corresponde às divagações oníricas da protagonista, imprescindíveis para a escrita *in progress* da sua autobiografia (intitulada *Esta Noite Sonhei com Brueghel*). No prefácio da última reedição deste romance, Paula Morão salienta a importância da figura de Brueghel como "fio condutor" na intrincada trama, mas, principalmente, "(...) Brueghel ergue-se como um companheiro mental ali mesmo diante dos olhos, e elementos das suas telas servem de analogia para compreender tantas situações do mundo interior da personagem"[26]. Nos elementos grotescos destas pinturas sonhadas, Luiza reencontra a memória do pai e da mãe; nessa deriva pelo inconsciente, "Brueghel (...) propicia também – e sobretudo – a reconciliação das memórias materna e paterna que instituem e fundam a protagonista (...)"[27].

Na cena referida de *A Gata e a Fábula* o grotesco coloca simbolicamente Paulinha no universo da loucura ("'Pareces doida!' berrara-lhe Duarte Henrique."). Através deste estado ininteligível e irracional, a categoria estética do grotesco opera a representação do interdito, fazendo emergir, tal como Paula Fernanda emerge das águas do tanque, imagens do inconsciente, do *id* freudiano tal como propõe Wolfgang Kayser[28] na sua interpretação do uso do grotesco na arte. Mas o episódio também se reveste de um simbolismo bíblico ("'Um diabo!', sussurrara a Chiquinha, num misto de pasmo, temor e resignação."), já que a nudez da protagonista evoca a de Eva e a expulsão do Paraíso. A educação católica pauta a família Cantaclaro, ao ponto de Chiquinha declarar a sua vontade de ingressar num convento e de Luz começar a dar sinais de fanatismo religioso no fim da sua vida. Este duplo valor simbólico da cena converge para

[25] Botelho, 2018, pp. 54-55.

[26] Morão, 2017, p. 14.

[27] Morão, 2017, p. 14.

[28] Calazans, s/d.

a representação do fim da infância de todas as personagens, ou seja, a perda da inocência é um acontecimento individual sentido colectivamente: "O mundo parecera subitamente ter-se acabado naquele mesmo instante – quando em cada um deles o animalismo, vencido ou vencedor, viera à superfície da própria modalidade de reacção (...)"[29].

Paula Fernanda é a responsável pela ruptura brusca da infância de Duarte e marca-o com uma memória que age como um trauma, na medida em que interfere negativamente na leitura que o protagonista passará a fazer de toda a sua infância, descrevendo-a como "(...) a maçã que apodreceu no estômago dos que não souberam preservar a sua pureza"[30]. Este episódio relaciona-se com outro, que assombra continuamente Duarte, reevocado quando o protagonista regressa ao seu quarto na pensão em Coimbra e, embriagado e às escuras, pisa a gata Rezinza, que o agride. A gata transfigura-se na Gata do título do romance, ou seja, Paula Fernanda, que durante uma noite se introduz às escondidas no quarto do jovem Duarte, tentando inaugurar uma adolescência feita de cumplicidades sexuais. Como resposta à rejeição física de Duarte, Paula profere um discurso vingativo e devastador:

> A gata! A gata! O que ela lhe contara – a Gata! Era uma vez uma Gata de olhar duro e boca rasgada. Aconteceu em Janeiro. A Gata tinha garras e, pela calada da noite, em Janeiro, veio procurar o menino bom que dormia consolado na sua cama. O menino enxotou-a e a Gata, enraivecida, começou a falar[31].

Se na primeira memória é o corpo da protagonista que marca Duarte, na segunda é o poder do seu discurso. Paula Fernanda ergue-se inteira – corpo e mente – dominando com o seu fascínio destrutivo quaisquer intenções de esquecê-la. As suas palavras ofensivas têm o poder de inculcar dúvidas relativamente à sexualidade de Duarte num momento fundador da sua identidade sexual, mas repetem, também, as invectivas paternas do insulto proferido no jantar de família: "Nunca serás um homem! És um maricas! (...) Menino de coro!"[32]. Por outro lado, as suas palavras aprisionam-no quando ela vaticina que um dia será ele a desejá-la ("Hás-de querer e eu hei-de mandar-te à fava, maricas!"[33]) e esta recusa não porá um termo às irresoluções sexuais latentes em Duarte, a quem bastam alguns copos de vinho e "(...) eis-me acorrentado ao medo, à ignorância, à suspeita da minha virilidade!"[34]. A relação com a nova namorada de Coimbra nunca se consumará, como se através do nome da

[29] Botelho, 2018, p. 55.

[30] Botelho, 2018, p. 99.

[31] Botelho, 2018, p. 59.

[32] Botelho, 2018, p. 61.

[33] Botelho, 2018, p. 61.

[34] Botelho, 2018, p. 61.

personagem – Henriqueta – ela representasse apenas uma intenção débil e unívoca, uma projecção de Duarte Henrique desprovida de uma intenção concreta.

Na mesma noite, Paulinha apodera-se do instrumento de poder e domínio que os adultos da família têm sobre todas as crianças – a corda com que as fustigam para castigá-las. Este instrumento de terror e violência, usado ora por Mateus ora por Maria da Luz, desenha-se na imaginação de Duarte. Ao olhar para a estante dos livros, a esquadria do móvel sugere-lhe uma das janelas da casa de família: "As linhas cruzadas da guilhotina! Em Almeira, também as janelas são de guilhotina. Ao lado duma delas, havia uma escápula bem presa à parede; nela estava sempre pendurada a corda que servia para os castigos. Um dia a corda desaparecera..."[35]. A corda ou o fio são na obra de Fernanda Botelho uma metáfora recorrente da ligação viva entre as memórias passadas e o presente das personagens. Lourenço, o suicida de *Lourenço é Nome de Jogral* (1971), ilustra a necessidade de escrever a sua vida antes da morte como um exercício de embrenhamento nos fios da memória para, depois de os desenredar, ser capaz de os dobrar, dominando finalmente a sua história:

> Procuro pela primeira vez enredar-me nos fios para depois, aos poucos, ir puxando por uma ponta e conseguir uma linearidade tal que me permita enovelar a minha vida e contemplá-la de perto, como um brinquedo ou um sortilégio, que então lançarei para a distância[36].

O desaparecimento da corda não desvanece o seu elo com os terríveis mecanismos de punição familiar, até porque Paula Fernanda não a destrói, esconde-a como um tesouro de infância e, ao encontrá-la, já adulta, guarda-a no bolso do velho avental ("Guardo-a aqui no bolso do avental. Assim não me esqueço dela"[37]), passando a trazê-la sempre consigo. Ao apoderar-se da corda, que não hesita em usar, a protagonista repete a subordinação à ordem familiar instituída. Num dos episódios mais marcantes do romance, Paula açoita o irmão André quando o surpreende a tentar violar Rosa, uma órfã sua protegida dentro de casa. O movimento lesto com que reproduz a violência de Mateus, que açoitara o filho Nuno Duarte ao descobrir que este frequentara a prostituta da aldeia (e, não por acaso, mãe de Rosa), revela por um lado a inversão de uma moral familiar, já que Paula pune um membro do clã, não por denegrir o seu bom nome, mas para preservar a inocência de um estranho que esta adopta como família; por outro lado, esta moral é imposta com a repetição do mesmo imperativo de violência. Se as memórias do tempo em família assolam Duarte Henrique, descontinuando o seu presente, o dinamismo da personagem de Paulinha consiste na sua capacidade de dominar estas recorda-

[35] Botelho, 2018, p. 63.

[36] Botelho, 2020a, p. 35.

[37] Botelho, 2018, p. 208.

ções e repeti-las, num círculo vicioso em que a causa coincide com o efeito.

Numa carta endereçada a Duarte, Paula revela-lhe de forma cruel uma aventura sexual com outro rapaz com quem ela não pensa em casar por ainda o esperar. Antes das palavras da revelação, a carta refere um antepassado medieval, conhecido por usar uma "faca de língua" que arremessava aos amigos de El-Rei. Este antepassado vingador é para Paula uma "(...) *relíquia que eu não posso perder. É a minha 'faca de língua' para represálias futuras*"[38]. Tal como a corda, tudo o que a feriu se transforma numa arma à espera da sua vingança. A tipologia textual da carta e o uso da primeira pessoa reforçam a sua autoconsciência dos desígnios que as histórias de família comportam. Com a corda no bolso e a faca entre os dentes, ela é a única que não abandona a casa de família, garantindo assim a continuidade de todos os rituais para além das mortes, das idas e vindas das outras personagens e do declínio financeiro, com uma tenacidade que a consome física e mentalmente mas aumenta o seu fascínio destruidor. A corda e a faca são também as armas da figura que magnetiza Luiza num dos quadros de Brueghel, o Velho. Em *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, a protagonista detém-se perante a virago do folclore flamengo, conhecida como Dulle Griet, que, com uma faca que pende de uma corda atada à cinta, se apressa a saquear o inferno de onde regressa ilesa. Em Dulle Griet espelha-se a mulher na qual Paula Fernanda se transforma:

> A Dulle Griet! Vomitório de pragas, ei-la, essa Guida louca, alfobre de toda a raiva do mundo, semente e semeadora de ódio! Onde foi ela buscar a força – escanzelada e esgalgada como é, só osso e nervo, espantalho vestido de trapo e ferro, coroada pela máscara de um furor carnavalesco sob o casco marcial? Corifeu de esconjuros, ela destrói, dilacera, fascina. O que a levou a um tal ponto de exasperação? Ela é causa e efeito?[39]

Ela, Paulinha, é causa e efeito de um vestígio trágico que encontramos no romance familiar, como refere Elisabetta Abignente[40] num estudo recente sobre as várias tipologias textuais contemporâneas das memórias de família. Desde a tragédia grega que a estrutura familiar é um palco de sangue vertido no conflito atávico entre a norma e o desvio, a predestinação e a culpa. A genealogia é a condição hereditária da culpa e da vingança. As relações parentais representam entre os mortais a ordem divina e é através da fidelidade ao vínculo de sangue que o ser humano contém as suas pulsões destrutivas. Mas a lição freudiana, que abre o século breve, ensina-nos o quão mais interessante é pensar sobre os desvios à norma e sobre os mecanismos de censura, autocensura e punição que regulam e determinam as normas. O romance de família, com a sua ordem burguesa, revela-se incapaz de neutralizar estes conflitos ances-

[38] Botelho, 2018, p. 107.

[39] Botelho, 2017, p. 54.

[40] Abignente, 2020.

trais e comete a *hybris* de encarnar a normatividade pertencente a um tempo ao poder divino e ao sobrenatural.

*Il Romanzo Familiare dei Nevrotici* (1908) de Freud é um ensaio crucial não só para analisarmos os textos do romance de família, mas para reflectirmos sobre a presença que este subgénero literário tem tido na literatura contemporânea em várias línguas. Se elencarmos as obras traduzidas[41] por Fernanda Botelho, notamos desde logo a sua preferência por autores do *Family novel*, tais como Bazin, Françoise Sagan, Nathalie Sarraute ou Nina Berberova.

O sintagma "romance familiar" indica, então, a teoria freudiana segundo a qual a criança apresenta a propensão natural para reinventar as suas origens e como esta efabulação estabelece o primeiro passo para o seu distanciamento dos pais. Este momento de contraste é crucial para a formação da personalidade e a sua falta daria origem a uma situação anómala de confusão identitária, propícia ao desenvolvimento de complexos; ou nas palavras de Michele Apicella: "Io non voglio superare il complesso di Edipo". O momento criativo do romance familiar abre o primeiro pressuposto para a oposição entre gerações e funda o progresso da própria sociedade. Na obra de Fernanda Botelho também é possível encontrar o romance familiar? A resposta é afirmativa e encontramo-la logo na obra que antecede *A Gata e a Fábula*, ou seja, em *Calendário Privado*, que, já no título, sela a escrita ordenada do tempo do eu. No segundo capítulo, Aninhas efabula sobre as suas origens e sobre a morte do pai para impressionar a colega do colégio, porque sabe que "[s]e fosse aceite por Dália Maria, ser-lhe-iam abertas as portas das efusões mais rasgadas, das anedotas ciciadas nos quartos congregados ao grupo (...)"[42]. Ana cumpre todos os preceitos do romance familiar porque não trai a verdadeira história de família, antes a nobilita em todos os seus pormenores e com tanta mestria que chega a pensar: "Por Deus, que tenho imaginação!"[43]. A ironia deste episódio é uma paródia atenta do ensaio de Freud, cumprindo, no entanto, toda a lição da psicanálise. Aninhas distancia-se das suas origens e, efabulando-as, elabora uma vida nova de onde se entrevê a nostalgia da infância, ou como afirma Freud: "Tutti gli sforzi per sostituire il padre con um altro più illustre sono solo espressione della nostalgia del bambino per il felice tempo perduto (...) e la fantasia è propriamente solo l'espressione del rimpianto che questo tempo felice sia svanito"[44].

A Duarte e a Paula parecem faltar estes momentos resolutivos que apartam

[41] As principais traduções de Fernanda Botelho foram: Max Frisch, *Não sou Stiller*, Lisboa, Arcádia, 1958; Hervé Bazin, *Amar sem ver a quem*, Lisboa, Bertrand, 1959; Françoise Sagan, *A Cama Desfeita*, Lisboa, Dom Quixote, 1978; Nathalie Sarraute, *Infância*, Lisboa, Dom Quixote, 1984; Nina Berberova, *A Ressurreição de Mozart*, Lisboa, Contexto, 1991.

[42] Botelho, 1986, p. 44.

[43] Botelho, 1986, p. 48.

[44] Freud, 1972, p. 474.

a infância num lugar longínquo e a família num tempo paralelo. A ausência de perspectiva das dimensões do espaço e do tempo colectivos distingue este romance dos restantes da autora. *A Gata e a Fábula* é também o texto onde a acção narrativa decorre nos anos trinta e quarenta do século XX sem ambientações cosmopolitas, mas estas diferenças não o desvinculam da proposta de Mário Sacramento sobre a coesão narrativa da obra da autora, ou seja, a de os seus livros serem "tomos sucessivos dum só e longo romance em curso de publicação"[45]. Na trama de *A Gata e a Fábula* adensamo-nos no estádio originário das personagens principais dos restantes romances, como se Duarte e Paula fossem os primigénios.

## 3. "Quando eu era infanta num reino chamado Família". O romance de amor.

A personagem de Afonso merece a nossa especial atenção em *A Gata e a Fábula*. A sua presença na narração nunca é autónoma, já que o encontramos sempre na companhia de Duarte. O fulgor do seu raciocínio, sempre certeiro e objectivo, atrai Duarte Henrique no instante em que se encontram na companhia de outros estudantes e, antes de saber o seu nome, distingue-o atribuindo-lhe o epíteto de "o rapaz dos superlativos"[46]. Esta ideia de superlativo também se estende à sua caracterização física e psicológica: "[m]as, acima de tudo, o que mais o impressionava era o olhar de Afonso: um superlativo de zombaria e de menosprezo; um superlativo de força e de hierarquia adquirida, algo de superlativamente diabólico[47]". Este estranho par de amigos não é, no entanto, formado por oposição, porque Afonso nunca se afirma como o contrário de Duarte. Coloca-se, tal como o superlativo, num grau mais alto de significação, como um superlativo relativo do amigo.

Ao falar-lhe do seu passado, Duarte pressupõe que o despreendimento de Afonso é revelador de uma infância serena: "Tu podes falar assim (repetiu Duarte Henrique) porque não tiveste problemas... problemas de infância ou adolescência. A vida correu-te como um rio..."[48]. No entanto, Afonso nunca lhe conta a sua história, é o narrador que, com ironia e em breves linhas, revela que este fora abandonado pela mãe e crescera com uma avó louca que tinha incendiado a casa de família. Afonso não tem parentes nem sabemos o seu apelido, mas, principalmente, não tem lar. O que os une não são nem os contrários, nem as semelhanças, como recorda André numa frase, grafada em itálico, que soa como um alerta ao longo do texto: "*Não é como nós*"[49].

---

[45] Sacramento, 1974, p. 79.

[46] Botelho, 2018, p. 46.

[47] Botelho, 2018, p. 49.

[48] Botelho, 2018, p. 165.

[49] Botelho, 2018, p. 213.

Duarte faz de Afonso o seu confidente ao pedir-lhe que leia a terrível carta de Paula Fernanda. A carta, que durante oito dias permanecera no bolso de Duarte, não só é lida pelo amigo, como passa a ser sua, uma vez que Afonso "[g]uardara-a no bolso das calças. E lá continuou"[50]. As suas teorias filosóficas placam as angústias de Duarte, como se Afonso o ancorasse ao quotidiano e lhe transmitisse "[u]m alívio de momento: alívio enquanto Afonso lhe apoiasse a mão no ombro e tivesse o poder de o transpor nitidamente para 'o lado de cá'"[51]. Mas o papel de confidente evolui para o de testemunha quando Afonso se junta à família do amigo para umas férias na Póvoa do Varzim, e aí conhece Paulinha. Para além de testemunhar as dinâmicas familiares, Afonso estabelece uma ligação imediata com Paula Fernanda, pautada pela atracção sexual e pela transparente expressão do desejo. A frontalidade verbal deste encontro contrasta com os jogos velados que solicitam a atenção constante dos vários membros do clã e os reúne em todas as suas acções. Nenhum deles é livre de se isolar, ninguém possui um espaço de liberdade onde expressar a sua opinião senão de forma cifrada, porque o convívio familiar contém os conflitos, abafando-os. A submissão de Duarte à normatividade doméstica impede-o de interpretar o aviso de André e, embrenhado em fazer com que o amigo seja aceite pela família, não percebe a evidência de Paula e Afonso não serem como eles.

O "rapaz dos superlativos" cumpre-se ao superar o amigo, mas Duarte não vê este passo em frente, apesar de Afonso revelar o que os demarca. Em resposta à pergunta: "Queres tu dizer: se nós pudéssemos fazer do subconsciente um consciente apoio da consciência?"[52], Afonso afirma não se deixar assoberbar pelos conteúdos que permanecem no limiar da consciência e irrompem fragmentando-a, por ser capaz de os advertir e domesticar. "O subconsciente às vezes acenava – dizia Afonso. Seria preciso captar os sinais dados num *morse* para a consciência alerta, e nunca ninguém devia dormir sobre tais sinais"[53], tal como fazia Duarte. Esta sua aptidão, que ele define como "(...) a minha segunda ciência, o meu bocado do bolo, a minha suprema garantia", parece ser um elemento a considerar para o desenlace da trama. No entanto, estes desafios intelectuais, circunscritos aos cenáculos universitários, animam a vida dos estudantes mas dissociam-nos da realidade histórica – privada e colectiva.

Ao ler nos periódicos as últimas notícias sobre a guerra, Duarte comenta: "Não pensas nestes dramas, não sofres, não te sentes enjoado?"[54], provocando em Afonso um afastamento da visão histórica, em detrimento da reflexão

[50] Botelho, 2018, p. 123.

[51] Botelho, 2018, p. 116.

[52] Botelho, 2018, pp. 143-144.

[53] Botelho, 2018, p. 144.

[54] Botelho, 2018, p. 102.

filosófica sobre a condição humana em tempos de guerra:

> Todos falam da guerra, de todos os titulares das rédeas, Hitler, Churchill, Montgomery, Rommel... uma série de nomes! Ninguém fala do homem soldado, esse desgraçado nosso irmão e condenado a matar ou a morrer, como as feras... É ele que me preocupa, realmente[55].

A ficcionalização das inquietações da juventude intelectual, desprovida de vontade para participar na história colectiva ou tomar as rédeas da sua vida privada, reveste-se de uma importância crítica em *A Gata e a Fábula*. O decénio anterior inaugurara-se com uma polémica feroz no campo literário, entre o crítico Jaime Brasil e Agustina Bessa-Luís, aquando da publicação do segundo romance desta autora, *Os Super-Homens*, no qual uma Coimbra bucólica e pacata serve de palco para as digressões, em volta da obra de Nietzsche, de Pedro e Alexandre, dois amigos impassíveis perante os dilemas reais da vida de quem os rodeia. Em *A Gata e a Fábula*, e dez anos depois, o fechamento do ambiente académico não só é ineficaz na história das vidas privadas, como coloca a questão da consciência histórica num momento crucial da História contemporânea. A percepção do indivíduo, relativamente aos acontecimentos históricos, ocupará muitas das páginas de *Lourenço é Nome de Jogral*, porque a vida do protagonista adquire sentido se contada na intersecção com a vida do outro e do mundo.

O ensaio de Maria Zambrano *Persona y Democracia: Una Historia Sacrificial*, publicado em 1958, lembra que o homem moderno, a quem a História acontecia protagonizada só por alguns, deu lugar ao homem contemporâneo capaz de aceitar as responsabilidades da História, tendo o dever de vivê-la moralmente porque dotado de uma consciência nascida em colectividade. O momento que os separa é descrito como um instante trágico, solitário e vazio, que obriga o ser humano a encontrar-se consigo mesmo, o instante necessário para o nascer da consciência histórica. Os estudantes em *A Gata e a Fábula* integram uma instituição universitária, um lugar de saber privilegiado para responder à questão: "quem sou eu no mundo?", mas parecem prolongar-se nesse labirinto trágico que os retém nas infinitas respostas a "quem sou eu?". Afonso destaca-se porque faz a apologia do "segundo nascimento"[56], uma etapa que havia alcançado ao libertar-se de constrições sociais e morais para a obtenção daquilo que deseja, mas o alcance desta sua conquista não se estende para além do território do individualismo exacerbado. No ensaio "O Secreto e o Real – Caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas"[57], Paula Morão traça as origens dos textos intimistas modernos, lembrando que a disciplina da reflexão interior é "um prolongamento do 'conhece-te a ti

[55] Botelho, 2018, p. 103.

[56] Botelho, 2018, p. 144.

[57] Morão, 2011, pp. 43-54.

mesmo' dos gregos"[58]. Nestes textos o sujeito mantém um lugar central, mas

> (...) busca fundamentalmente dois objectivos indissociáveis, a que as perguntas "quem sou eu?" e "quem sou eu no mundo?" podem servir de formulação.
> A primeira destas questões, "quem sou eu?", dirige-se ao sujeito enquanto indivíduo, ao seu lado privado e secreto; mas a outra, que enquadra o sujeito no mundo, serve-lhe de complemento e par dialéctico, desmontando o que haja de extremo no individualismo[59].

Duarte Henrique e Afonso entretêm-se com a taxonomia desse "lado secreto e privado", nenhum deles tem disponibilidade para o mundo e, reclusos um no outro, Afonso é afinal o alter-ego de Duarte. Apenas Paula Fernanda reitera ao longo do texto uma natureza livre, se bem que à espera de ser cumprida porque dependente dos desígnios familiares: "Sou a mais livre das criaturas. Deram-me certo dia a liberdade. Mas também estou presa a uma promessa. Uma só"[60].

Será a coincidência do fim da Segunda Guerra Mundial e do suicídio do tio Mateus a marcar um segundo andamento na trama, permitindo a Duarte Henrique uma longa estadia na Bélgica. "*De filhos para pais vivos não há misericórdia*"[61] afirmara-lhe o pai, reconhecendo que a sua autoridade não se compadecia, nem com a culpabilização, nem com os indultos filiais. A morte paterna é para o protagonista uma autonomia financeira mas, principalmente, representa o fim de uma relação irredutível e tutelar do presente incessante do inconsciente. Duarte consegue finalmente estancar uma memória passada e inscrevê-la, não só no seu calendário privado, mas também na narração histórica do seu tempo, porque a morte do *pater familias* marca, no romance, o cessar da guerra:

> Fosse como fosse, ali estava ele a contemplar o monumento comemorativo da batalha de La Lys que naturalmente lhe evocava, por associação de ideias, os antigos combatentes portugueses que já em 17 ali tinham lutado. E, daí, a sua terra natal, o seu velho país, a imagem distante. E o pai morto com um tiro, numa noite de vendaval e tempestade, um teatro de tragédia onde se acabava a sua própria aceitação[62].

A Casa do Senhor Mateus, "uma casa que, se fosse gente, tinha ficado cega"[63], encerra-se temporariamente com a sua morte, dispersando a família,

[58] Morão, 2001, p. 44.

[59] Morão, 2011, p. 45.

[60] Botelho, 2018, p. 208.

[61] Botelho, 2018, p. 190.

[62] Botelho, 2018, p. 189.

[63] Botelho, 2018, p. 206.

mas sobre Duarte incide um outro olhar que o vigia, além do paterno. Ao juízo de Afonso, omnipresente nas pequenas conquistas de Duarte – "(...) o que diria Afonso em semelhantes circunstâncias"[64] –, o laço que o prende a Paula Fernanda condiciona a sua emancipação sexual. A relação com Yvette concretiza-se porque Duarte projecta a Gata nesta personagem feminina e, contrariamente ao que tentara com Henriqueta, rende-se à sua fábula mais antiga: "(...) como um selvagem, supôs morder um rosto moreno, beijar uma boca de lábios grossos, repuxar uns cabelos escuros e espantar uns olhos negros que pareciam transportar mensagens do Diabo"[65].

Na terceira e última secção do romance narra-se a espera de Paula, na Casa das Ogivas. Uma espera escandida pelos ritos domésticos do espaço familiar: as refeições do pai doente no quarto e as do pessoal da casa na cozinha, sempre escassas pela falta de dinheiro que Afonso vai suprindo, as cartas enviadas e recebidas da família Mateus que anunciam uniões e novos nascimentos. O acto da espera não suspende o tempo, antes lhe dá um rumo que é o do futuro, um "ainda não" onde se acalentam as velhas razões do que há-de acontecer. Antes do suicídio, Mateus convoca Paula e, nas suas últimas palavras com valor testamental, pede-lhe que não case com Duarte. Este pedido prende-se com a intenção de não querer para o filho um casamento infeliz que replique o seu, como se a decisão da sua morte fosse também um fim consciente da ordem familiar. Mateus vai mais além ao espelhar-se no carácter de Paula, vaticinando em ambos uma compulsão destruidora que se compraz na infelicidade de quem os rodeia. Perante a impossibilidade de serem jamais amados e perdoados, Mateus tenta salvar Paulinha propondo-lhe um exercício redentor:

> Eu explico-me melhor: renuncia a qualquer coisa, castiga-te. E depois pensa: "O meu castigo acabará no dia em que..." e limita-o com coisa não muito fácil de conseguir. Faz de conta que te metes num quarto interior, sem janelas, isolado. Depois, pensa: "Conquistarei o direito de sair deste quarto sem janelas, interior e isolado, quando conseguir ouvir o canto duma cotovia".

Assim, as palavras de Paula Fernanda – "Deram-me certo dia a liberdade. Mas também estou presa a uma promessa" – têm um sentido dúplice: ou espera por Duarte para cumprir a implacável fábula familiar, ou espera para renunciar a Duarte e, castigando-se, abre um novo percurso individual. É no sintagma "canto da cotovia" que entrevemos o significado das palavras da protagonista. No terceiro acto da tragédia de Shakespeare *Romeu e Julieta*, os dois amantes decifram o canto de um pássaro. A hipótese de o canto ser o do rouxinol, que prediz a chegada da noite, prolonga o encontro secreto, enquanto o da cotovia, anunciadora da alvorada, determina o seu termo. Perante a morte

---

[64] Botelho, 2018, p. 202.

[65] Botelho, 2018, p. 204.

certa de Romeu ao ser descoberto no seu quarto, Julieta decide-se pela cotovia e, apesar de o seu canto simbolizar um novo dia, apartando as trevas da luz – "Some say the lark makes sweet division[66]" –, dita a separação dos amantes. O canto da cotovia que Paula espera é a renúncia ao seu amor destrutivo por Duarte, é o instante da deposição das armas da família – a corda e a faca –, mas que promete duas liberdades individuais: a sua e a de Duarte Henrique.

A Casa do Senhor Mateus reabre as suas janelas sobre o parque com o retorno de Duarte, pronto a recomeçar um novo ciclo familiar. O ritual do jantar repete-se no romance num movimento especular e Duarte é recebido por Paula e André Cantaclaro, na Casa das Ogivas: "Tudo aquilo estava igual a si mesmo: o velho salão oitocentista, com móveis em pau preto, muito retorcidos; os grandes vasos, azuis e brancos, de begónias idosas e saudosistas (...)"[67]. Antes de o deixar a sós com Paula, André pede à irmã que se retire na cozinha, para negociar, com o casamento, uma ajuda financeira, em nome dos velhos vínculos entre as duas casas. Para a disposição patriarcal da cena concorre o comportamento aparentemente conivente de Paula Fernanda que "(...) sorriu, delicada, cerimoniosa, convencional"[68]. Mas a narração em terceira pessoa é interrompida pelo discurso indirecto livre de Paula Fernanda, ou suspensa pelo uso da primeira pessoa, revelando a contradição interna da personagem, que se desvela ao retirar-se: "Estúpida, besta, caricata, animal, barafustou consigo mesma, logo que abandonou a sala. E deu um murro no próprio rosto"[69]. Esta auto-agressão estilhaça o que resta da frágil dinâmica familiar e, quando Duarte pede a sua mão – "*Queres casar comigo, Paulinha?* – eis a frase"[70] –, Paula afirma, sem apelo, a sua liberdade: "Não quero casar contigo, não posso nem quero, mas sinto-me extraordinariamente feliz"[71] porque "o canto da cotovia soara aos seus ouvidos. Acabara-se o castigo, a renúncia, o quarto interior, isolado"[72].

João Gaspar Simões, em 1957, recenseia com entusiasmo o primeiro romance de Fernanda Botelho. De entre as características literárias de *O Ângulo Raso*, o crítico salienta a inovação no tratamento das personagens femininas que, livres de uma caracterização imbuída de "misoginismo ingénuo"[73], recebiam finalmente uma atenção análoga à das personagens masculinas. Em *Calendário Privado*, o mesmo crítico nota o recurso a materiais mnemónicos que desvirtuariam a frescura da prosa concreta da autora. E em 1960, a sua

66 Shakespeare, 1974, p. 782.

67 Botelho, 2018, p. 239.

68 Botelho, 2018, p. 239.

69 Botelho, 2018, p. 239.

70 Botelho, 2018, p. 244.

71 Botelho, 2018, p. 244.

72 Botelho, 2018, p. 244.

73 Simões, 2001, p. 330.

recepção de *A Gata e a Fábula* é incisiva quando ao abstracionismo da trama, que padece de "(...) certa nostalgia romântica dos caracteres bravios à Emily Brontë"[74], contribuindo para que a personagem de Paula ingresse na senda da codificação literária da natureza feminina como o eterno garante do lar, mesmo que revoltosa.

Nos anos anteriores aos romances da autora, duas são as obras que se destacam pela imponência das suas heroínas: *Mau Tempo no Canal* (1944) de Vitorino Nemésio e *A Sibila* (1954) de Agustina Bessa-Luís. Mas Paula Fernanda Cantaclaro, renegando a fábula prescrita, não contraria também os destinos espectáveis das heroínas que a precedem? Paulinha não só recusa encarnar Margarida Clark Dulmo, como rejeita as vestes de Quina, corporizando as mudanças na figuração narrativa feminina que ambas haviam anunciado. Mário Dionísio, membro do júri do Prémio Castelo Branco, no discurso de motivação sublinha, sagazmente, a singularidade desta metamorfose no campo literário:

> (...) nessa desconcertante, impiedosa e tão humana Paula Fernanda, na qual, desde o princípio, não vejo de modo algum apenas a Gata da Fábula, de uma fábula mais ou menos gratuita e intemporal, mas a própria imagem da revolta (inconsciente, ou não) verdadeiramente histórica, da Gata contra a Fábula[75].

O canto da cotovia é o repto de uma fábula nova, na qual a vontade individual da protagonista se tece nos condicionamentos sociais e familiares de uma época, sem ter de proscrever-se para se cumprir. A singularidade da personagem de Paula Fernanda não é a diferença da sua natureza, mas a aptidão de com ela operar uma mudança nos destinos comuns das heroínas da literatura portuguesa. A descrição final da sua partida da Casa das Ogivas testemunha a passagem consciente a uma ordem outra, já que Paulinha ao voltar-se para a casa de família, acenando num adeus arrebatado, vislumbra o pai que a saúda. E é este gesto concordante que lhe permite contar a fábula no tempo e no modo que mais se lhe adequa: o das coisas longínquas e finitas, o imperfeito singular de "[q]uando eu era infanta num reino chamado Família..."[76]. *Acta est fabula*.

## 4. Baloiçar-se num ângulo raso

Do muro que separa os dois solares, não resistimos a espreitar Duarte Henrique que, como Michele Apicella, permanece na casa das memórias que não soube dispersar pelo caminho. A viagem não foi de formação, mas serviu para

---

[74] Simões, 2001, p. 340.

[75] Dionísio, 1960, p. 281.

[76] Botelho, 2020b, p. 131.

concluir que lhe restava "(...) pensar na sua infância e dela deduzir o mais agradável dos extractos"[77]. Alquimia rara, que acontece no átomo de um presente consubstanciado pelo que se peneira de um passado rumando ao futuro. Não sabemos se em alguma das casas havia um baloiço. Vamos supor que sim e deixemo-lo entregue, primeiro, ao movimento às arrecuas adensando-se na sua infância e, depois, ao voo em frente, direito ao que há-de acontecer, como num ângulo raso. Aquele desenhado por Samuel, que ilustra a sua teoria das reacções humanas ao longo da vida. Do grau zero aos cento e oitenta graus, esta figura geométrica forma-se por duas semi-rectas, que partem em direcções opostas do mesmo ponto de origem, tal e qual a mecânica do baloiço. "Um ângulo raso desenhado pelas cordas!"[78] diz-nos Fernanda Botelho. Mas não será também esta a geometria da sua obra? Se *O Ângulo Raso* fosse o nosso ponto zero e, passando por *Calendário Privado*, chegássemos ao longínquo ponto A com *A Gata e a Fábula* – afinal, romance da infância de todas as personagens –, na vertigem deste impulso, não vislumbraríamos todas as outras obras até ao ponto B, até *Esta Noite Sonhei com Brueghel*? Com *Gritos da Minha Dança* (2003) retornamos ao ponto de origem e, imóveis, deslaçamos todas as cordas.

## Referências Bibliográficas


Abignente, Elisabetta, *Rami nel Tempo*, Roma, Donzelli Editore, 2021.

Botelho, Fernanda, *O Ângulo Raso*, Amadora, Livraria Bertrand, 1957.

Botelho, Fernanda, *Calendário Privado*, Lisboa, Contexto, 1986.

Botelho, Fernanda, *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, Lisboa, Abysmo, 2017.

Botelho, Fernanda, *A Gata e a Fábula*, Lisboa, Abysmo, 2018.

Botelho, Fernanda, *Lourenço é Nome de Jogral*, Lisboa, Abysmo, 2020a.

Botelho, Fernanda, *Gritos da Minha Dança*, Lisboa, Abysmo, 2020b.

Dell, K., *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millenium. A Study in Genre*,
Saarbrücken, Vdm Verlag, 2007.

Dionísio, Mário, "Prémio Castelo Branco, 1960", *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, n.º 124, 1960, pp. 280-81.

Freud, S., "Il Romanzo Familiare dei Nevrotici (1908)", *Opere. 1905-1908. Il Motto di Spirito e Altri Scritti*, Musatti, C.L. (org.), Vol. V, Turim, Boringhieri, 1972, pp. 472--474.

Hobsbawm, Eric, *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Morão, Paula, "Um Prefácio", *in* Botelho, F., *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, Lisboa, Abysmo, 2017, pp. 7-15.

Mourão-Ferreira, David, "Adiamento", *Obra Poética 1948-1988*, Lisboa, Presença, 1997, pp. 171-172.


[77] Botelho, 2018, p. 257.

[78] Botelho, 2020b, p. 167.

Orlando, Francesco, *Gli Oggetti Desuetti. Rovine, Reliquie, Rarità, Robaccia, Luoghi Inabitati e Tesori Nascosti*, Turim, Einaudi, 2015.

Polacco, M., "Romanzi di Famiglia. Per una Definizione di Genere", *Comparatistica*, Número 13, 2005, pp. 95-125.

Ru, Yi-Ling, *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, Nova Iorque, Peter Lang, 1992.

Sacramento, Mário, "Fernanda Botelho: *A Gata e a Fábula*", *O Comércio Do Porto*, 24 de Maio de 1960, p. 6.

Shakespeare, William, *Romeo and Juliet*, *in The Oxford Shakespeare Complete Works*, Oxford, Oxford University Press, 1978, pp. 764-794.

Simões, João Gaspar, *Crítica III: Romancistas Contemporâneos*, Lisboa, IN-CM, 2001, pp. 329-341.

Tobin, P. D., *Time and the Novel. The Genealogical Imperative*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

# II. TESTEMUNHOS

# A PEGA: AS OUTRAS CORES DO MUNDO

Ana Luísa Amaral

No jardim tangente à minha casa
por entre os pássaros
que lhe habitam as árvores e cantam
em trinado desacerto,
vive uma pega

O seu nome não é um nome belo
como andorinha ou rouxinol,
que lembram odes e mornas tradições,
ou como arara, quetzal ou beija-flor,
nomes felizes com as cores inteiras
que o olho humano entende
– e ainda outras
que as entendem eles

Mas ela, elegante no corpo todo negro, a cauda longa,
só laivo a branco leve na asa e pelo peito,
parece que vestiu alta-costura
para voar pelos ramos de outono e
os telhados das casas
que estão perto

Dizem os entendidos
que reconhece ao espelho o seu reflexo,
algo que ao bicho humano
exige anos de vida

Nestes dias tão magros
em que os cavalos de apocalipse e espanto
cavalgam livres, trazendo novas pestes, guerras, fomes,
é um prazer de afago

alegria sem nome
vê-la todos os dias a voar

equilibrista bicolor,
dona do mundo

# UMA FORMA DE FORÇA: TRÊS IMAGENS

António Carlos Cortez

Para Paula Morão, mestre entre mestres. Na recordação da suas aulas entre 2014 e 2018. Uma amizade construída em torno de três palavras: *tradição, memória, historicidade*.

"Nós, escritores, trabalhamos com palavras. Não nos é lícito ignorar que podem ser uma arma de força terrível ou terrivelmente frágeis. [...]"

Carlos de Oliveira, "Almanaque Literário", *in O Aprendiz de Feiticeiro*, Sá da Costa, Lisboa, 1995 (4.ª ed.), p. 66.

**1.**

Era inverno. Novembro. Na sala de vidro (ou assim parecia) havia uma voz que, dicção firme, pura, se distinguia. Esperava pela sua aparição: um carrinho de mão onde livros, organizados para a lição, se organizavam. Não tinha ainda cruzado a esquina que, ao fundo, separava o corredor do espaço enorme, da sala até onde, seus firmes passos, haveriam de chegar. Sorria. Por vezes podia parar, falar com um ou outro dos que, respeitosos, lhe reconheciam o saber que, delta e rio, depois nos oferecia. Um dia, nesse inverno duro, vi claramente visto o seu olhar parar numa figura que, dir-se-ia, atravessava o tempo. Não sei se fui o único. Mas pressenti-lhe no movimento delicado da voz, um pouco estremecida, o deslumbramento de ver, de repente, irromper do centro do tempo (anos setenta, a atmosfera de clausura, a literatura a formar-se, corpo resistente), mestres que, ali, na sua lição maior, de novo lhe confirmavam as razões de ser aquela a sua forma de força. Era já tarde. A cidade decerto era um dilúvio de deserto. Ficámos falando até anoitecer nos corredores: eu acompanhando seus pequenos passos velozes, ela, a mestre, tecendo a sua luz: aqui eu vi prado coelho dobrado sobre si falando de camilo, eterno professor maior; ali ficava a voz de david, o sedutor docente que trouxe a esta casa uma energia funda; depois acolá o lindley cintra, príncipe dum tempo que passou e enumerava datas, edições, nomes, páginas de cor, porque o órgão de fogo à consumi-

da chama do amor é um órgão de memória irradiante, de intacta limpidez que tudo faz viver porque em si vibra. Um tempo era. Um tempo que, nela, sentia que passou? Não. Era um tempo que ela, nas suas mãos sensíveis, olhar de lince, sagaz, ouvindo como quem lê, fazia seu. Falou-me de coração aberto. Os olhos rasos da aquática lonjura de saber ter cumprido, humanamente, o seu dever. Uma pedra de amor por sobre as eras: seu nome sabia-o de lhe ter lido ensaios no princípio da minha adolescência. Naquele dia de inverno, parados já depois no empedrado exterior, disse-me: *a literatura é uma escolha de vida* e não pude deixar de a abraçar – a essa voz de olhar que era ali um mundo íntegro e inteiro: imagens que passais pela retina e para sempre vos fixais, deixai que aqui fique, lavrado e dito, quanto devo (eu que nada sei, que tão pouco posso buscar sequer aqui este refúgio) a quem me deu, diversas vezes, o molde e o modelo da lição. Textos abertos até ao âmago, cenas vivas, a mão percorrendo as nervuras da leitura: uma imagem (um largo), um título, *ostinato rigore*, e era o firmamento da tradição que a mestre nos abria, apontando-nos a galáxia, a constelação da memória (gusmão, maria lúcia, manuel antunes, gastão, fiama, luiza, maria de lourdes belchior, mário dionísio, colegas e colegas com quem teceu um tempo vivo). À luminosa luz do seu exemplo, uma flor de som sincopado absorvo: levarei comigo a tessitura da sua face franca, a mim, naquele dia, dizendo-me, *as palavras pesam, mais do que as lajes, ou a vida, tanto* e hoje, sei-o, compreendo a forma do seu espanto.

**2.**

Um dia – 2010, creio, março – no CCB, estando eu a dar uma pequena aula sobre poesia contemporânea na sala jorge de sena, apareceu paula morão para ver o que aquele jovem dizia. Ficou escutando, em pé, ombro na ombreira, a porta aberta, sala quase cheia. Tive de interromper e agradecer a sua presença. «está connosco paula morão, professora da faculdade de letras da universidade de lisboa» e os alunos que, no dia da poesia, ali estavam, viraram-se para a ver. Sorriu. Um gesto cúmplice fez dizendo-me, dizendo-nos 'não se incomodem – não quero atrapalhar' Queria ouvir, estar, estar entre todos e diria de sua justiça se assim quisesse. Era dia da poesia. discretamente levantou-se depois de me ter ouvido ler carlos de oliveira e ruy belo. Um dia – outro dia – já mais tarde, talvez 2018, com textos sobre a mesa, ensinou-me ainda a cadência frásica no ensaio, a importância da ponderação argumentada, da lógica e da clareza. Olhava-me, perscrutava os indícios do aprendizado? Talvez. Fiquei sempre em falta para com seu ensinamento. Mas há um rio que sempre correu de margem a margem: o rio, feito de ecos, da tradição que sabe ser ainda a minha. Um dia – talvez 2023 – direi de modo a que se grave a bronze da minha não palavra abstracta – quererei firmar com palavra concreta – a inesquecível impressão: eu vi a literatura e um livro era escrito.

**3.**

Ao ler a esfinge quem melhor do que paula morão inquiriu de modo humano o claro enigma do seu espanto? É isso o ensaio feito arte: um saber de leituras feito que persiste e no persistir ensina, a quem ao lê-la reconhece *a literatura existe* Seu é o modo melhor de abrir o corpo dos textos, assim como quem, de cuidado e exímio fazer, sabe que, lendo, transforma-se o amador na cousa amada, e é por isso que, de um dia e outro dia até aos ecos de camões em gastão cruz, seu labor é uma leitura (antónio nobre em suas mãos é um autor renascido) que sempre um novo olhar, para nós, produz. O ensaio é ali, no livro, o seguro assento da coluna firme. A vida.

# O POEMA

Bernardo Pinto de Almeida

Entre vielas
sórdidas, litanias
de fuligem
envolvem as
cidades. Silêncio
no meio do
pouco de real
que a tudo
envolve. A
voz do
poema – a
que, falando
de tudo
só fala de
si mesma –
põe acerto,
talvez, onde
faltava olhar,
mais claramente,
cada coisa.

Vejo.

# MÚLTIPLO BINÁRIO

Carlos Mendes de Sousa

1

Todos os corpos estão parados,
na hora viva do cais.
Invisíveis passos se adiantam
– olhares e vozes de acasos largados –
abrindo-se em aéreas raízes,
coisa nascida tão de fora
no empedrado. Veios que persigo
enquanto espero
(que há tanto tempo espero!)
entre os mais certos, insuportáveis,
cadenciados ecos, as linhas,
o ar pleno, os cabelos mortos
separados no vento, os poucos jornais
da ocasião viageira
nos toscos assentos da plataforma.

E já cortados os gestos e já cortado o som
– o pré-arranque, as palavras surdas –
nas janelas e no pequeno ecrã,
quando de súbito tudo é frio
e noite e fuga.

2

Distribuídos de um modo
aplicadamente recitado
todos os lugares desarrumam
os pensamentos ritmados.
Nos corredores, onde sempre tropeço,
atravessam-me os ruídos menores,
o intermitente adormecimento,
a janela do abandono vertical,

as velozes linhas de árvores despedidas.
Gira-me à cabeça a carruagem,
o instante trémulo estonteia.
Assombra-me a erva alta e roxa
da berma africana – campo longínquo,
longínqua luz – *gloria cosmos*.
A morrer a correnteza do andamento
– "saída para o exterior" –,
a hora metálica que agora tomba,
as letras, o vidro, os rostos
de todas as viagens passadas.
Da regional via única
repercute a interminável travessia;
do vagão, o seu interior,
– chão de cigarros apagados –,
sua via ilusória, nossa única imagem.

**3**

Os dias lentos dobravam as carruagens
longamente, as curvas eram o tempo
sobrando. Fora, as cabeças
flamejavam em gritos altos,
a outros dizeres de dobradas mágoas
se escusando. Embranquecia a carne verde
das árvores escuras, em vale ameno,
ao novo espanto da luz retida
das viagens de janelas abertas –
clarão de outros dias excessivos, irreais;

corríamos para a linha
transviados, os olhos longe
no comboio da noite, em estarrecida
paralisia não víamos o tremor,
falávamos do delito menor
como coisa alheia, os astros próximos;
assim a manhã, que de passo
ronceiro a veludo me foge a pouco,
e de tudo se há-de erguer,
aurora e ouro de primeira viagem,
gota de orvalho, lugar comum,
o seu esplendor, infante raiz semovente,
welwitschia mirabilis;

e todos seríamos dispersos sobre a terra
– onde me levas? violentamente
acordado em outro cais? anos e anos
– como te lembrarias?
abeirando-te da mãe passageira
pegavas dessa maneira a manhã,
a passagem da estrela, a voz.

Entre sono e solavanco,
continuavam a entrar as vagas
vozes no compartimento,
e eu, ainda que dormitasse,
atravessaria o corredor citando
o *andamento vagabundo do espírito*,
adiando o adiado dia agreste,
prosaísmo carregado
de peso de literal vida larga.

**4**

Às mesmas indistintas linhas,
de idas e vindas, regressado,
sem que o desimpedido ar
campestre se achasse,
caminhar era a espera;
a terra, ao redor,
a repetição dos dias fatigados.
Sem norte me acharia,
e quase sem dar por ela,
esquecido de mim mesmo,
talvez rezasse
ao deus do encontro.

Entreabrem-se os semicírculos
desordenados. As incertas,
vagantes crianças
já nada sabem do lugar,
dos restos negros de ervas negras,
da pinha em decomposição,
da cana cinza, dos seixos
brancos e oleosos, entre carris,
– a turvada luz do dia –,
pedregosas piriscas,
insectos vegetais,
cratera, clarão pisado.

Se voltasse a luz da madrugada,
não recordaríamos
a maneira de as nuvens baixas
se fecharem, rodeando
tudo o que nos move, transeuntes,
no extremo fio por nenhuma partida.

Como desenraizadas hastes altas
tremeluzem minúsculos instáveis
mundos, os rectângulos faiscantes.
As cabeças fixas, de olhos fixos,
elevam em feixes cegos
o iridescente azul hialino.
Explode o rasteiro íman mortal
E nada interrogam os dedos aprisionados,
nada adivinham
na cindida hora digital.
Insondável chão, o abismal lume estelar.

**5**

Não saímos deste lugar,
a vida toda a caminho deste lugar,
pensei nisso, no *uber*
que me transportava ao cais.
Contra o fluxo dos passageiros,
vi os dias em retirada,
como se visse a última
viagem e, depois dela, em velocidades
simultâneas, nossa sorte
– estação extranumerária –
de todos nós raso horizonte.
Os calados passos soterrados, o mar fechado,
– único legado das nossas misérias.

# SONHO

Fernando Pinto do Amaral

> "Nunca se terminam os meus sonhos.
> Vou beijar e não beijo, vou dar-me e não me dou.
> Que sonham os outros, o mesmo?
> Todos nos parecemos!
> Ó logro, cansaço dos desejos!
> Fonte do amor, porque não secas?
> Sossega, corpo solitário e ansioso.
> Um sopro passou?
> O bafo da noite, o seu mistério…
> Enganou-te, passou."
>
> Irene Lisboa

Só um bafo que passa
como um sopro feliz
ou a estranha ameaça
do que sei que não quis

Sonho sonhado a sós
sem dor nem cicatriz
espera apenas a paz
do que nunca se diz

Breve logro da luz
no seu raio veloz
só a noite o seduz
e me deixa sem voz

E quando se desfaz?
Quem falará por nós?

# MUDAM-SE AS FESTAS, MUDAM-SE AS IMAGENS – BREVE CRÔNICA A SAUDAR UMA AMIGA

Gilda Santos

Abro o livro *Viagens na terra das palavras* e leio a dedicatória: "Para a Gilda, viajante desta mesma terra de palavras, e a melhor anfitriã do Brasil. Um abraço da Paula. Rio de Janeiro, Maio 96". A evidente hipérbole, ditada pelo olhar generoso de quem começava a se deslumbrar com os encantos da cidade – que, apesar de todos os esforços de seus governantes em destruí-la, teima em ser "maravilhosa" –, recorda-me um passeio dominical, com Paula Morão e Gastão Cruz, à casa que já foi sede de uma antiga fazenda de cana-de-açúcar ao tempo dos primeiros assentamentos portugueses no Rio de Janeiro. Desmembrado o terreno e passando a casa de dono em dono, durante o Segundo Império pertenceu ao Ministro da Justiça de D. Pedro II, o Conselheiro Ferreira Viana, que, segundo consta, muito gostava de recepcionar visitantes ilustres nesse recanto de repouso e veraneio, então só acessível por mar. Aliás, reza a lenda que o mais ilustre deles, o próprio Imperador, teria plantado parte das palmeiras que lá sobrevivem. Consta ainda que, sobre lustrosa mesa também preservada, redigiu o Ministro a "Lei Áurea", libertadora dos escravos, que a Princesa Isabel veio a assinar.

Mais de um século depois, naqueles anos 90, a casa pertencia à pianista Cesarina Riso, zelosa em resguardar a feição nobre e o mobiliário senhorial da propriedade em meio a uma São Conrado já coalhada de modernosos arranha-céus. Como forma de garantir sobrevivência e manutenção, cedia os amplos espaços – com jardins, capela, terraços, salões e biblioteca – para festas corporativas ou familiares. E, aos domingos, nos salões recobertos de madeiras raras e talhas de Mestre Valentim, acolhia interessados em degustar um lauto almoço de especialidades brasileiras, acrescido do pitoresco serviço a cargo de moças e rapazes com trajes inspirados nas gravuras de Debret. Portanto, em meio ao frenético desenvolvimentismo do bairro, a Villa Riso em tudo propiciava um regresso ao passado, uma recuperação de um Rio oitocentista, meio rural. Eis porque eu gostava de levar os amigos estrangeiros a esse "cenário histórico", ausente dos cartões-postais.

Pois bem, no domingo agendado com Paula e Gastão, ou porque nós tivéssemos chegado antes do previsto, ou porque os trabalhos de bastidores esta-

vam atrasados, certo é que testemunhamos algo inusitado: as jovens figuras debretianas, pajens e mucamas, caminhavam em procissão pelos salões, levando nas mãos as imagens sacras que solenemente, respeitosamente, iam entronizando nos respectivos nichos e peanhas das paredes. Estupefactos, inertes, aguardamos o fim daquela cena perfeitamente anacrônica, que, por instantes, dera vida aos desenhos de Debret e parecia neles nos incluir. Refeitos, ouvimos a explicação: na véspera, celebrara-se um casamento judaico; santos e santas tiveram de ser recolhidos… Voltavam agora para seus lugares.

Já à mesa, comentando o caso, a tônica era a sensação de termos vivenciado algo irreal, como personagens repentinamente lançados num palco-túnel-do-tempo. "Quem de tão longe alguma vez regressa?"

A ensaísta de *Viagens na terra das palavras* prometeu um conto; o autor de *Órgão de luzes* prometeu um poema. Não sei se cumpriram as promessas, mas aqui fica o registro.

Rio, outubro 2021

# LER, OUVIR E CONTAR

Gonçalo M. Tavares

Com Paula Morão estamos diante de uma inteligência que pesa e compara. Pesar é distinguir o leve do pesado e comparar é uma forma ponderada, mas também ágil, de ligar dois objectos textuais (ou outros). Nenhum texto é um absoluto estrangeiro, no mundo real ou no mundo da literatura e das artes, e daí a importância dos estudos que não fecham uma obra numa caixa a muitas chaves e que, pelo contrário, deixam o vasto ar, que sai de uma obra, circular entre uma superfície e outra.

O que Paula Morão fez, tantas vezes, foi também uma outra coisa, que é bem rara e bem necessária: tratar os objectos textuais como orgulhosos sujeitos. E, assim, em vez de os interrogar, simplesmente estudou-os para os ouvir melhor. Aliás, é esse cuidadoso curvar do ouvido em direcção a um texto ou uma obra, que permite detectar os murmúrios mais importantes que dali saem. O percurso de Paula Morão, que neste contexto se homenageia, é então, em parte, a simples, mas bem rara, conjugação de uma leitora excelente com um belo e atento ouvido.

Em algumas situações cruzei-me com Paula Morão e pude sempre testemunhar nela o que de melhor há na Universidade; Universidade que, pese embora todos os problemas que todas as instituições têm, devemos hoje defender – ainda para mais nos tempos selváticos que por aí andam – pois é, sem dúvida, um dos últimos redutos para o pensamento reflectido e sem pressas.

Paula Morão foi sempre um dos melhores exemplos desta espécie de aldeia de Astérix do pensamento, que é a melhor parte das melhores universidades, e por isso, nós, hoje, neste momento simbólico, só lhe podemos agradecer.

# ARTE POÉTICA COM MEL E CANELA

Isabel Cristina Mateus

"Dois ovos,
escolher os mais redondos e sublimes,
a evocar Alice e maravilhas"
Ana Luísa Amaral, *E Todavia*

O poema é um animal feroz avançando a versos lentos,
o músculo das sílabas tenso,
a escandir o terreno na busca de alcançar
a carne da palavra.
Isto dizem os poetas viris,
perseguindo o tigre ou o jaguar,
outros hesitam entre a chama e o cristal
ou preferem a cal, o osso cremado da rocha,
a rigorosa mas engenhosa
caligrafia do real.

E todavia eu que sou mulher
gosto de outras metáforas e suculências,
outras composições ou ardências
de primícias cozinhadas com cuidado,
e palavras bem temperadas como na música de Bach,
de texturas e de aromas, de ritmos e de rimas
cuidando com rigor os tempos de cozedura.
Um arroz de tomate vermelho e aromatizado
com salsa (embora eu prefira os coentros),
uma empada de frango acompanhada ou não
de versos sussurrados
ou mesmo ervilhas com ovos e sentidos a escorrer
no poema (da ana luísa) deixam-me
de água na boca
e vontade de cozinhar.

Um toque de doçura, porém, faz falta à arte poética
e uma tigela de barro ao sabor tradicional.
Seis ovos bem batidos com o açúcar das imagens,
meio litro de leite fresco (deve ser exacta a medida)
seis colheres de mel de rosmaninho e
outras metáforas campestres dão o travo original
ao líquido que vai ao forno cozer
polvilhado de canela.
Uns trinta minutos da mais exótica fragrância
das mais douradas cores do deserto
e o poema está pronto.

Pode degustar-se quente ou fria,
a qualquer hora do dia,
a tigelada de versos.

# A PASSAGEM

José Manuel Vasconcelos

*A Paula Morão*

"toda e qualquer viagem se joga entre a pausa e a fuga"
Claudio Magris

Acabara de transpor a fronteira. Para trás ficara a noite, uma noite espessa e interminável que agora passaria a ocupar apenas o lugar das más recordações. O guarda do posto de controlo, que folheara a documentação à luz mortiça do lampião pendurado na pequena torre de madeira, parecia ensonado, pelo que tudo foi rápido e sem perguntas que podiam ter comprometido a saída. Passadas as barreiras, seguiu em frente pela estrada, sem nunca olhar para trás e caminhou durante cerca de uma hora até avistar ao longe as luzes da pequena cidade de C.

O amanhecer arrastava-se no cinzento azulado do ar que se comunicava às coisas, e o bosque dividido pela estrada não passava de uma mancha espessa e indistinta. À medida que se aproximava, as casas ganhavam nitidez; os telhados velhos e uniformes subiam pela encosta, ocupando todo o lado esquerdo da paisagem. À direita, o porto terminava num pontão rasgando o mar que se escondia numa cortina densa de neblina. As primeiras ruas percorridas estavam praticamente desertas, uma ou outra pessoa seguia apressada à distância, logo desaparecendo numa porta ou numa das vielas que desembocavam na via marginal. O ar pesava, carregado de humidade, e o lajedo das ruas, molhado e escorregadio, reflectia as luzes de alguns candeeiros ainda acesos. As lojas estavam fechadas, os taipais corridos, escuridão e silêncio nos interiores onde não se via vivalma. Caminhou por algum tempo e já um pouco cansada por causa da mala de mão que, apesar de pequena estava muito pesada, sentou-se num banco do extenso jardim que corria ao longo da alameda perto do porto. Sentiu fome, a boca seca e um arrepio de vazio apoderou-se do seu espírito, da lucidez que procurava a todo o custo manter. Meteu a mão direita na algibeira da gabardina que vestia e encontrou uma pequena pedra escura de que já nem se lembrava, certamente apanhada num qualquer passeio pela praia perto da

vila de onde viera, talvez para a pintar. «A pedra negra do destino» – pensou, lembrando-se da letra de uma velha canção popular da sua região, que aprendera em criança. Apalpou depois o bolso interior do lado esquerdo e tirou de lá o passaporte com uma capa grossa e áspera; abriu-o e olhou a fotografia, quase não se reconhecendo nela. Tinha sido tirada há muito tempo, não tinha outra que servisse. Numa das folhas um nome: Magda e uns apelidos que lhe evocaram rostos há muito desaparecidos, frases esgarçadas por uma memória sempre em suspensão, diluída no tempo que fora a sua vida. Tinha escolhido aquela cidade por estar relativamente perto, podendo fazer o percurso até à fronteira em pouco tempo, e porque se tudo corresse bem, apanharia ali o barco onde teria a ajuda de alguém que a esperava e ajudaria, sem ter verdadeiramente conhecimento do motivo da viagem. Era, no fundo, uma primeira etapa num percurso que se adivinhava maior, sem fim à vista. Tinha sido preciso sair de onde viera, e rapidamente, sem dar notícia, sem avisar ninguém. Sentia a sua vida cortada em dois, mas não conseguia separar completamente as partes, pois bem no fundo muitas coisas comunicavam, provocando-lhe um arrepio que a perseguiria para onde quer que fosse. Estava agora sozinha numa cidade que só conhecia de nome, que era um mero local de passagem, mas não sabia exactamente para onde, só sabia que tinha de se afastar depressa e para o mais longe possível. Toda a sua vida fora isso: passagens sucessivas, sem pausas para descansar, um pé pousando a custo, sem que o outro se pudesse erguer inteiramente, hesitações, dificuldades, incompreensão, ausência de um sentido que clarificasse as atitudes. Agora, finalmente, tomara a decisão que há muito devia ter tomado: tudo abandonar, desaparecer sem dizer palavra, procurando apagar os rastos, ou pelo menos confundi-los. Chegara àquele lugar onde acreditava não a encontrariam se não se demorasse por lá muito tempo. Tinha sido levada a isso pelas circunstâncias. Olhava bem para o fundo de si e só via treva, uma incerteza penosa arrastava-se como se tivesse acordado amarrada num quarto escuro, de olhos vendados, sem saber a razão. Voltou à caminhada pela longa avenida junto ao mar. A atmosfera tinha qualquer coisa de irreal, as ruas continuavam quase desertas. Dos navios no porto não vinha qualquer sinal de vida. Tudo parecia concorrer para uma espécie de perda que a dominava, como se pressentisse que nunca mais voltaria a encontrar-se. Tudo à sua volta mudara, a paisagem era agora vasta, por comparação com o mundo exíguo e mesquinho que deixara: o casario, numa subida irregular, e o mar, uno e poderoso como uma religião. Mas apesar dessa mudança, tudo ainda permanecia. Sentia-se como uma folha ressequida a voltejar no ar, ao sabor do vento, sofrendo a aspereza dos desencontros. Durante muito tempo crescera em si a certeza de que precisava de sair de onde estava, por causa da situação em que se encontrava. Agora, fora inevitável. Tinha boas razões para isso, mas para além dos motivos imediatos que a levaram a partir e deixar tudo para trás, e que estavam ainda bem presentes no seu corpo, como feridas que sentia jamais poderem cicatrizar, uma certeza se foi formando pouco a pouco no seu pensamento: a de que as únicas verdades

são as que aprendemos à nossa própria custa, e para isso é preciso cortar as raízes que nos tolhem e agir sem embaraços. Sair, para sairmos do que em nós não é nosso. Tudo isso, porém, não nos liberta de nós mesmos, tornando-nos de certo modo prisioneiros e carcereiros ao mesmo tempo. Antes de ter atravessado a fronteira e de deixar o mundo que durante anos e anos fora o seu, a ideia de que viver é um caminho de sentido único, tornara-se pesada na sua mente. Quando saiu de onde viera, ainda pensou que um dia poderia voltar, mas sabia agora que isso era impossível e tomou-a um sentimento vago de lamentação por não ter vivido a vida passada de outra maneira. Agora era fácil pensar assim, mas nos próprios momentos, quando as coisas acontecem, há uma força que nos domina e que é tão inelutável como a irreversibilidade que se apresenta como o dado mais evidente da vida. Pouco pudera fazer, amarrada como estava, mas sentia-se culpada por ter deixado as coisas arrastarem-se até ao que se passara.

O mar atraía-a, caminhava agora em direcção a ele. Atravessou as ruas largas e desertas do porto com seus barracões sombrios, junto aos quais jaziam velhas máquinas desconjuntadas, cheias de ferrugem. Olhava os navios atracados como se procurasse um sinal que lhe desse alguma protecção. Apetecia-lhe chegar ao pontão que vira ao longe, extenso e abaulado como o dorso de um gigante marinho que fugindo da terra fosse ao encontro do mar ilimitado. No seu pensamento várias coisas se atropelavam, mas sem violência, antes com uma inesperada suavidade tranquilizadora, pois a deambulação pela cidade tinha-lhe dado algum ânimo para encarar o que tinha pela frente. O mundo que deixara reduzia-se a imagens que a revisitavam como um carrossel fantasmático, mas assumindo de cada vez formas diferentes. Como era estranho o pensamento nas suas metamorfoses, adaptando-se ao novo, à procura de estabilidades possíveis. Veio-lhe à memória um poema lido há muito, que nunca esquecera:

> Par moments la pensée jaillit par flaques
> là où la lumière ne pénètre pas
> là où les mots confus n’arrivent même pas à les contourner
> dans leur bouleversement bondissant
> elle s’étire, tâtonne, passe d’un déséquilibre à un autre
> se nourrit de monstrueuses fleurs et de viscères violentes
> parmi lesquelles prisonnière tout doucement elle se consomme

Numa das visões fugidias que a fustigavam, estava dentro de um automóvel com aquele homem. Ele gritava-lhe, mas ela não se lembrava bem do que dizia, deixara de o ouvir; as palavras seriam as de sempre; não via mais que o movimento descontrolado da boca em grande plano a falar, como num filme mudo. No exterior, um turbilhão de inverno com rajadas fortíssimas, objectos pelo ar, os vidros do carro embaciados e a escorrer água. Era junto ao mar. Ouvia-se o ruído das ondas e as gaivotas por vezes atravessavam o ar, sem

controlo, levadas pelo vento. Nesse momento tinha experimentado um desejo intenso de evasão que lhe vinha do fundo de si, como se ditado pelo próprio corpo. Queria ficar só a todo o custo, ansiava por algo que rapidamente a tirasse dali, qualquer coisa que fulminasse o próprio momento. A solidão era sempre a sua fiel companheira, presente em tudo o que fazia, como agora, neste preciso momento em que avistava ao longe um outro mar, um mar que se confundia com a expectativa que a dominava, como símbolo de um futuro de opacidade. A brisa humedecia-lhe os olhos e deu-se conta do som dos próprios passos no empedrado do porto, a lentidão de um andar pensativo. Quisera ser senhora de si, ficar sozinha com o silêncio, seu único verdadeiro amante, as linhas do horizonte confundiam-se com esse desejo intenso, como se sintetizassem todo o sentido do viver a partir dos significados múltiplos que a vida lhe fora dando. Aos poucos, o passado diluía-se, dissipava-se nesse mar desconhecido, entregando-se-lhe como uma promessa, como se aquilo a que se chama alma desaparecesse no horizonte. O céu homogéneo, sem a alacridade de uma nuvem, era uma pasta cinzenta, um cenário pintado à pressa para condizer com o seu estado de espírito. As nuvens estavam em lado nenhum, tal como ela, com o seu passado, que no entanto a continuaria a ameaçar, talvez para sempre. A vida que tinha vivido e que parecia não ter qualquer importância por ser uma vida como tantas outras, apenas tinha acontecido, e certamente mais dentro de si do que objectivamente no mundo dos outros. Ser mulher era a única certeza que lhe ficara, que se mostrava viva ainda naquele momento. E não seria o corpo, a máquina fisiológica de cujo imperativo há muito se afastara, mas o modo como sempre olhava as coisas à sua volta, os outros, as reacções, egoísmos, cinismos, o tropel de máscaras de sempre. As horas passadas nesta cidade, apesar de tudo, estavam a dar-lhe um pouco de tranquilidade como se o que pensava se desvanecesse no horizonte, na lonjura misteriosa mas desafiante. Durante muito tempo procurara um sentido para si e para a vida, mas agora que tudo se confundia na consciência, e num futuro próximo estaria sem apelo submergida numa incerteza sempre mais espessa, não conseguia já valorizar o sentido das coisas, mas apenas uma maior ou menor adesão possível aos momentos. O próprio corpo surgia-lhe às vezes como um fardo, como se carregasse um monstro informe às costas, que lhe dificultava o pensamento.

Enquanto caminhava, metia por vezes a mão no bolso para se certificar que o passaporte estava no lugar. Magda! Que nome seria afinal o seu? O que sempre lhe haviam chamado ou o que figurava no passaporte? E teria isso alguma importância? O que era um nome? Na ordem geral podiam atribuir-nos apenas um número. O dela poderia ser o da data do seu nascimento, nada mais, como se estivesse numa prisão ou num campo de concentração. Não era afinal o mundo um espaço fechado, um sinistro aviário onde somos forçados a encostar-nos uns aos outros à procura de um calor que nunca vem, ou que vem apenas de modo artificial, e onde sempre esperamos sem saber o quê? Interrogações sem fim, ausência de certezas mesmo nas mais pequenas coisas, tudo

tocado pela falta de sentido. «O que vou fazer afinal da minha vida?» – pensou, limpando do rosto as gotas de água atiradas pelo vento que soprava insistente do mar. «Terei de andar como os transeuntes que vira quando entrara na cidade, sempre num passo apressado, sem mostrar o rosto, a desaparecer à distância?» Abria os olhos com dificuldade e inclinou a cabeça para o chão olhando o movimento dos seus pés na marcha errante a que se entregara: um passo, outro passo, um passo, outro passo, um coração que bate, a dança monótona das sístoles e diástoles que balizam a vida, até que a música pára e a dança termina. Aqueles pés pareciam-lhe baquetas a percutir a pele de um tambor, como se o caminhar fosse um grito sincopado, um apelo surdo, sentido apenas pela consciência, pela dor, por um sofrimento sem nome que se confundia com a própria vida, em que tudo parecia ter ficado muito longe, como aquele homem que a agredia com palavras dentro do carro numa tarde de chuva e que lhe ensinara o desprezo e depois o ódio. Depois disso, as coisas precipitaram-se, como um pé-de-vento que levasse tudo à frente.

As luzes tinham-se entretanto apagado e havia já nas ruas algum movimento. Encontrou finalmente um café aberto e sentou-se numa mesa do fundo. Encomendou uma bebida quente e qualquer coisa para comer. À saída, depois de pagar pediu informação de como chegar à farmácia cujo nome soletrara com dificuldade, denotando que era estrangeira. Não ficava longe, três quarteirões a seguir, na avenida junto ao mar. Quando entrou não havia qualquer cliente, o que facilitou as coisas. Pela descrição que lhe fora feita, a mulher atrás do balcão era a pessoa indicada. Identificou-se, e ela num tom de voz quase imperceptível disse, como se falasse para si própria: «o barco sai às 17 horas, procure no cais, chama-se: «Maldoror», o meu irmão estará à sua espera.»

Vistas da embarcação que se afastava em direcção ao alto mar, as casas da pequena cidade iam-se tornando cada vez mais pequenas, até quase se concentrarem num ponto esbranquiçado e serem depois absorvidas pela costa imensa e escura que se estendia a perder de vista para leste e para oeste. A breve permanência em C. tinha sido talvez o melhor que lhe acontecera nos últimos tempos e provavelmente, lembrar-se-ia dela no futuro incerto que tinha pela frente. Umas horas apenas, mas com uma ansiedade menos dolorida do que a provocada por tudo o que antecedera a sua fuga, uma suspensão a que uma vaga esperança atirara fateixas antes da continuação da subida incerta dessa parede a pique do futuro, ao cimo da qual não sabia o que iria encontrar. Um interregno breve para procurar ajustar o pensamento, deitar a moeda do acaso ao ar e entrar num escuro corredor onde apenas a guiaria a intuição e alguma sorte ou azar. O ambiente tornava-se cada vez mais irreal, mas interrogou-se se essa irrealidade não estaria apenas dentro dela e se o céu carregado e espectral não era apenas a pintura mental dos dias, meses e talvez anos que viriam, sempre carregados de dúvidas, de receios, de sombras móveis e ameaçadoras, tal como fora o seu passado alguns anos depois do casamento. E a horrível cena dentro do carro, naquele dia de tempestade violenta, que parecia ser o contraponto da natureza à fúria indigna de que as pessoas tantas vezes são

capazes, veio-lhe de novo à memória, ao mesmo tempo como o epílogo de um ciclo de vida tão penoso, e prelúdio que definitivamente marcaria o seu futuro, tingindo-o de pavor e incerteza, deixando-lhe no espírito um travo amargo de desconfiança relativamente a todas as pessoas, talvez injusto mas inevitável. A própria pintura que sempre a acompanhara como a principal fonte de alegria dos seus dias de juventude, alterou-se passados os relâmpagos de expectativa dos primeiros tempos de casamento, tendo deixado de pintar retratos de pessoas, de amigos, de conhecidos e até imaginários, para se entregar apenas a imagens distorcidas, espessas, conturbadas de paisagens e objectos, procurando uma abstracção convulsionada que não era senão o reflexo forçado dos seus estados de alma, do cansaço físico que sentia e do desespero que a visão do seu corpo lhe provocava quando o olhava no espelho e o via percorrido pelos estigmas da brutalidade.

Na amurada, exposta ao vento que soprava gotas de água, a gola da gabardina levantada e as mãos enregeladas nos bolsos, os pensamentos corriam também em avatares sucessivos, misturando passado e presente sob a carranca de um futuro fechado, imponderável, mas certamente duro como a pedra que acariciava no bolso como se fosse a única referência de um passado que queria desvalorizar para poder seguir em frente.

Após horas de espera em que deambulara pela cidade, pelas vielas, pelas estreitas escadarias, pelas praças ajardinadas e sonolentas, subira insegura a escada de portaló do cargueiro, ao cimo da qual a recebera o irmão da farmacêutica, que em breves palavras lhe dera as indicações essenciais para se orientar no navio durante a longa viagem até ao outro lado do mundo. À sua volta, nada mais que o mar, um mar sujo e espesso, mal se distinguindo do céu, o rugido monótono dos motores e o balançar rítmico do barco, como portas para o desconhecido.

As ondas tinham agora um movimento mais largo e cadenciado, o mar era um espaço de possibilidades, tal como o pensamento, submergido em correntes impetuosas como as que se pressentiam sob aquela massa tremenda, à vista da qual o seu futuro lhe aparecia também como que escrito na água. Fixou-se na ondulação e a consciência confundiu-se com o ritmo imparável do que via. Procurava alhear-se de tudo à sua volta para melhor pensar os acontecimentos recentes, como quando após contemplar uma paisagem ou um objecto, fechava os olhos para pintar apenas o que ficara na mente como uma imagem fantasma. E o que via dentro de si era a flor das ondas na sua dança fugaz e interminável, a efervescência branca da espuma rebentando à superfície, a que de súbito, como um grito sem som, se sobrepôs a espessa mancha vermelha que irrompeu do peito do marido, enquanto atónita segurava a tremer a faca de cozinha, procurando entender o que se tinha passado.

# ESTAÇÕES

José Manuel Mendes

*Paula Morão,*
*amiga-irmã.*

vai por corredores de esmalte e aturdimento. gabardina,
mala tombada no tapete, sombras, nada existe.
Ausgang, o sentido da noite.
havia pirâmides ao acaso, arenito, salsugem. ramagens de ossos. o mocho
no muro onde a infância perpassava. astros apodrecendo nos charcos
à deriva pelas ruas. acende o foco, maresia cremosa, um pássaro
cegara os candeeiros, aquela praça
do desembarque.
leva o polegar aos olhos e são lágrimas, cartilagens com sono.
animais em combustão.
Giz. o giz mordia-lhe os cílios, as unhas. apagava o quadro,
castanhas nos bolsos (ou chocolates, maçãs),
estações madrugando na resina do areal,
mar e morte, o corpo, canto da erva, os cadáveres vindos das lanchas
até à cal. aférese, silêncio.
e os faróis dos táxis ao rés da névoa,
zürich hotel, bitte. chegaste
no meio dos relâmpagos, eu deixara cair o kispo e a pasta,
tinhas os óculos soltos numa das hastes,
o cigarro apagado ao canto da boca, cinza
na cinza, abandono. placenta do instante. e o rio.
blinde stadt, traurige fluss. ramalhar de árvores, claridade
espargindo o alcatrão, o esquilo em ottawa outra vez na parede
interna da cartilagem. e também o polvo atirado pela vaga
para o cimo da falésia. leva o polegar aos olhos
e são lágrimas. dar-te-ei peónias, velho, robles manchados de líquenes,
(como os melanomas que tenho na pele, dizias), estou a fixá-los no teu pescoço
além da barra, e estórias.
cheiro a álcool, tabaco, bilhar. o búfalo do álbum de viagens.

nada existe.
gelo amarrotado nas bermas, tira do bolso a cigarreira. e ao longe
barcaças. outrora.
destroços e levitação no ocaso em que me abraçaste,
guarda-a contigo, sou aquele que um dia não regressará.
os ratos, a mudez das folhas naufragando. quartzo ou febre
na transumância do real enquanto resfolegar do carro
na sinédoque às escuras. e a véspera em que me reúno
tão perto da muralha após a madrugada. dar-te-ei
peónias, estórias, a trepidação do cais.
e a cidade invisual.
e o rio que persiste.

# DE COR E NA MEMÓRIA – TESTEMUNHO

José Pedro Serra

Foi já nos finais dos idos anos 70, mas recordo com nitidez, com a nitidez de uma chama que, multiforme, continua a arder e a iluminar. Os clamores revolucionários dos últimos anos haviam acalmado, mas a Faculdade vivia ainda um clima de anárquica alegria, agora mais propensa ao estudo do que nos anos anteriores. Ainda sentia em mim a vibração do momento em que, anos atrás, pela primeira vez, subira os degraus da entrada principal e me aventurara nos Passos Perdidos, aquele imenso e "majestoso" espaço que bustos de homens, para mim desconhecidos mas certamente notáveis, guardavam nobremente. Lembrava-me de como ao transpor esse limiar apoiara os pés com força determinada no solo, força que correspondia à alegria que transportava na alma.

Naquele dia do final da década dirigia-me para o eufemisticamente designado "Pavilhão Novo", em oposição ao "Pavilhão Velho", que ameaçava ruir de podridão. A sala ficava a um canto, e a disciplina chamava-se Literatura Portuguesa I. Naquela altura o plano curricular determinava que os alunos tomassem, em primeiro lugar, contacto com a literatura portuguesa contemporânea e só posteriormente com os outros períodos da literatura portuguesa que constituíam matéria das disciplinas de Literatura Portuguesa II e Literatura Portuguesa III. Uma nuvem de certo retraimento acompanhava-me. O hábito de torcer e retorcer os versos, de os "desmontar" provocava-me uma certa resistência, pois raramente assistira ao que me tivesse parecido um verdadeiro *comentário*, isto é, a um exercício da *mente*, do espírito *com* o próprio texto.

Ia, pois, entre o entusiasmo da poesia e a desconfiança da crítica, ambos envolvidos na "amável flor da juventude". Discreta e recuadamente, tomei um lugar à distância certa, distanciamento que, pensava, me poderia permitir melhor mergulhar nas palavras, nos textos, na *aula*. E depois de algumas considerações iniciais de teor pragmático, e que se me escaparam entre os dedos da memória, a *aula foi*, isto é, anunciou-se. À frente de nós estava uma jovem professora, determinada na voz, expectante no olhar, tímida e confiante, sorridentemente severa. E ouviu-se:

Naquele «pic-nic» de burguesas,
Houve uma coisa simplesmente bela,
E que, sem ter história nem grandezas,
Em todo o caso dava uma aguarela.

As palavras de Cesário inundavam-nos e os comentários que as acompanhavam não as *explicavam* nem lhes procuravam retirar a irredutibilidade poética. Os comentários dançavam com os versos e em vez de os sugar, abriam sobre eles novas janelas, novas ressonâncias, novos sentidos sobrepostos. Assim se viajava entre a visão panorâmica e o pormenor, entre o vermelho e o branco, entre os tempos verbais, entre a impressão e o poema.

Mas, todo púrpuro a sair da renda
Dos teus dois seios como duas rolas,
Era o supremo encanto da merenda
O ramalhete rubro das papoulas!

O que aconteceu com Cesário Verde veio a acontecer com Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Carlos de Oliveira, António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade e outros ainda. O que ficou desse ano foi um manto feito de palavras, manto "franjado de infinito", bordado de estrelas, "lantejoulas rápidas" que, ainda assim, ainda hoje brilham.

E se, terminada a Primavera e anunciado o Estio, pudemos ouvir, em apropriado momento, o comentado verso

Boa noite. Eu vou com as aves

é certo que o voo ainda tem fôlego e permanece, por ti embalado, nos versos que sei de cor, isto é, que mantenho vivos no coração.

Obrigado, Paula.

# AS CLÁSSICAS

Lídia Jorge

*Para Paula Morão*

Há mulheres que se chamam Ulisses, e no entanto
partem de Ítaca cantando e rindo na direcção de Troia.
O receio do mar e seus mistérios azuis foi alguma coisa
que as suas mães antigas levaram no regaço para
o mundo dos mortos. Em pé, elas vergastam as ondas
e aportam a praias isoladas onde os monstros
marinhos, entre mil dedos
seguram livros.

Elas roubaram-nos, leram-nos, escreveram-nos e atiraram-nos
ao mar onde se multiplicam as espécies. O conhecimento das rotas
surgiu menor do que era esperado pelos deuses, mais vasto
do que fora imaginado pelos homens. Elas, da quadrícula
das páginas, construíram cavalos à medida das portas
e ardilosamente franquearam as muralhas. Por elas, a cada dia
se repete essa beleza redentora – Os inimigos
já embriagados são salvos do cutelo
pela Poesia.

De regresso, todos os ventos soltos do saco de couro
puderam empurrar as velas no sentido indesejado.
Esperavam-nas sete anos sob Calipso e depois a bruxa Circe
e o Grande Olho abominável. Mas elas levavam
ao leme as Narrativas necessárias e reduziram o fracasso
a uns quantos versos. Não precisaram do reconhecimento
do cão Argos, nem de nenhuma Penélope tecedeira.
Tinham a fidelidade e a música nas próprias veias
e escreveram na areia que a análise é inimiga dos mitos.
No fim da viagem, quando cruzaram as mãos sobre o peito
as cicatrizes mostravam como fora necessário lutar com
os bichos da Terra para alcançarem
os astros proibidos.

# PAULA MORÃO

Manuel Alegre

Desvenda a dupla face do poeta
e lê o que se vê e não se vê
o outro lado da escrita a lua celta
a metáfora escondida a frase mais secreta
a Paula sabe o "que porque" e o que não tem porquê
em sua leitura o poema se completa.

Lisboa, Abril 2021

# PARA A PAULA MORÃO

Manuel Gusmão

*

O desenho do arquitecto dança ao de leve
sobre o grão do papel como sobre
o chão áspero da tua *pequena pátria*
e ergue nas estantes do ar entre os rios
os versos as linhas puras da pauta
em que sonhas o país futuro
*mais livre, mais justo e mais fraterno;*

Lanças ao mundo um desenho
e a sua música transforma-se em torno a nós
na paisagem visível de *uma terra sem amos*.

*

O mar, o oceano, a lagoa, (engolfam-se) e reúnem-se, no mar Mediterrâneo.
Procuram o seu caminho para o grande oceano Atlântico. Altas ondas de 5 metros desencadeiam as línguas musicais.
Os ruídos dos metais chocavam com os das madeiras; e com as línguas visuais faziam uma teia de ruídos que cintilam à luz do som.

*

Mudar-nos-emos para esse bairro curto
onde uma torre branca domina duas ruas que se cruzam
uma formando uma proa de tílias, outra de olaias

Paras no momento em que as ruas se cruzam:
a despedida deposita-se na copa das àrvores
por instantes há um plátano que

se reacende no passado quando dispara
e dissemina uma névoa
que quase o afoga

*

O ninho da vespa asiática parece um arquivo mas já feito e armado como uma biblioteca.

# O AGASALHO INCONSÚTIL DA AMIZADE

Maria Cristina Pimentel

Não sei bem em que momento comecei a considerar – e a sentir – a Paula como minha Amiga. Sei apenas que foi há muitos anos. Antes era tão-só uma colega que me era simpática e que eu admirava. Alguém de quem, há pouco tempo, encontrei um programa de cadeira (ainda daqueles a *stencil*!) em que se revelavam, meridianas, as marcas do rigor metodológico e da actualização científica que a definiram desde os primeiros tempos de docência na FLUL.

Depois, um caleidoscópio de momentos e episódios foram bordando o agasalho inconsútil da amizade. Uma viagem de comboio onde, bem me lembro, rimos de Lisboa a Aveiro, a pontuar recordações e comentários a tudo e a nada. Jantares de aniversário – da Paula, em Dezembro, que a mim o *Fatum* fez-me nascer em mês estival próprio de ausências. Uma memorável visita de estudo a Mérida e Itálica, com passeio à noite pelas *calles* de Sevilha e – outra vez, outra vez – o riso solto e repetido, a Paula a andar – como sempre, como sempre – num passo aceleradíssimo amiúde difícil de acompanhar, o olhar partilhado perante a beleza daquela catedral magnífica. E as conversas, as conversas. Em LAC, no ICLP, no desaparecido Bar Velho, em Direito, ao telefone, ultimamente até por *zoom*. E os cursos livres, pensados e saboreados com a nossa "guarda conjunta", o Ricardo, que adoptámos e nos adoptou a nós para trabalhos e andanças mil de que nunca nos arrependemos. E os colóquios da Recepção dos Clássicos (os gregos e os romanos) na literatura de expressão portuguesa, meticulosamente realizados há uma década, em anos ímpares (escapulimo-nos à pandemia…), o prazer de escolher convidados, de trazer escritores à FLUL, de preparar os volumes de ensaios com os "nossos meninos", ambas confiantes e orgulhosas do trabalho deles, esperançosas no futuro das Humanidades, que eles podem e sabem construir.

As recordações da infância, da família, do colégio (o Sagrado, da Paula) e do liceu (o meu Maria Amália), de alguns amores mais ou menos felizes, os momentos de luto, a perda de familiares ou de amigos, as decisões difíceis, discutidas mais que comunicadas, como quando a Paula quis retirar-se da docência – e a mim me parecia que era cedo, ainda era muito cedo. As irritações quando lhe escrevem mal o nome ("essa não sou eu!"), os encontros nos corredores da nossa Faculdade, entre duas aulas, a Paula a puxar o seu *trolley*

carregado de livros, e os brevíssimos minutos roubados às aulas para sabermos de nós. Os livros recomendados, oferecidos, trocados. A leitura deslumbrada do que a Paula escreve. As pequenas recordações, marcadores de livros, cadernos, gravuras, estampas de museus e monumentos visitados em viagens e férias, modo de dizer afinidades e construir memórias.

E, ainda, um enriquecimento nascido de cada conversa, e de cada encontro, e de cada conferência. A atenção maior às capas dos livros, às contracapas, badanas, epígrafes, paratextos e diferenças entre edições. Os laços entre escritas e livros, entre gente e lugares. A poesia do *Só* e de Cesário dita e ouvida com emoção, cada palavra saboreada, as imagens, vivas, a nascerem das palavras, "Georges, anda ver o meu país de marinheiros".

A Paula, Amiga. Aquela Amiga baixinha e irrequieta, olhar vivíssimo, palavra certeira e bem pesada, um coração doce e generoso que ela esconde, vá-se lá saber porquê, debaixo de uma atitude que às vezes parece dura e arisca. A Paula. Amiga. E no tempo que passa e o confirma, eu agradeço que assim seja: Amiga.

# HOMENAGEM A PAULA MORÃO

Mário de Carvalho

É altamente gratificante, para qualquer autor que se inicia nestas veredas, às vezes tão escusas, da escrita de ficção, saber-se descoberto, anotado e bem lido. Entre as mais remotas impressões que guardo de Paula Morão está a abordagem, escorreita e franca, dos meus primeiros livros. Apreciei, sobremaneira, a forma como se me dirigiu: clara e concisa.

Sempre a mesma figura franzina, transbordante de energia, veste despretensiosa, porte direito, gesto rápido, fala concisa. Longe vão os tempos dos catedráticos hirtos e reverenciais.

Ao longo dos anos fomo-nos encontrando, por ocasião do lançamento de alguns dos meus livros. Devo-lhe o empenho em os ler e comentar com toda a atenção e critério. Outrossim, as múltiplas intervenções em eventos literários e culturais, com abordagens sempre interessantes e informadas.

É, pois, com gosto que me associo a esta justíssima homenagem.

# O QUE FICA DO QUE PASSA

Nuno Júdice

*para a Paula Morão*

"Mas tudo passa neste mundo transitório!"
António Nobre

Nem sempre vejo o que passa quando
o passado se confunde com o presente. Os campos
não são os mesmos que pisei quando a primavera chegava;
nem o céu de hoje tem o mesmo brilho que esse,
outrora, em que o azul era limpo e branco, e se ouvia
o rumor de aves matinais nos ramos das amoreiras. Deitaram
abaixo essas árvores, já não são os mesmos os pássaros
que chegaram, agora, não sei de que países do sul. Porém,
ao ver que a terra não mudou de cor, que as ervas não deixaram
de crescer e de se renovar, que ainda se ouve um ruído
de rebanho na minha memória de haver rebanhos, ponho
de lado a ideia de que tudo passa, e nem que seja um instante
é como se o transitório se confundisse com o eterno. «Tantas
confusões na tua cabeça», diz-me alguém que não percebe
onde está o transitório e que nunca sentiu o eterno. «É verdade
que o tempo nos escorre por entre os dedos, como a água
deste ribeiro por onde poetas e ninfas passaram», respondo,
«e em cada gota destes minutos, ouço os seus versos e vejo-as,
as ninfas, nos seus reflexos». Assim podia passar o tempo
sem o ver passar, e levar até ao fim a teoria do espelho,
para que nunca o rosto dessas ninfas se perdesse. Porém,
a realidade apaga essas imagens e o ribeiro, afinal,
está seco. Assim, ao contrário do que eu próprio tinha
pensado, concluo como o poeta que *tudo passa*
*neste mundo transitório.*

6-4-2021

# À QUE VOA COM O PÁSSARO

Violante F. Magalhães

> A vida é um pássaro.
>
> Um pássaro de muitas penas que se mudam ou que ficam para sempre. A vida é um pássaro que voa muito alto ou raso de mais, dizia Mestre Feliciano da Barca. A gente traz o pássaro dentro de si, mas deixa-o fugir muitas vezes. Muitos deixam-no fugir à nascença. Esses ficam como pedras... Piores do que as pedras. São poucos os que voam com o pássaro.
>
> Alves Redol[1]

**1984/ licenciatura/ Professora Paula Morão**

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, à porta da sala onde aconteceria a primeira aula de Literatura Portuguesa I. Na penumbra daquele fim de tarde outonal, adensada pelo fumo dos cigarros, esperávamos a professora. Ela chegou no minuto anterior ao começo da aula. Muito nova, concluíamos nós em surdina (mas não podia ser da nossa idade, pois dava aulas há anos). Deu um sumido 'boa tarde'. Não pareceu que fosse por distanciamento; pareceu-me por timidez. Na dúvida, escolhi um lugar ao fundo da sala.

A professora dispôs na secretária livros, fichas, pequenos blocos de papel (ainda não havia *post-it*), lápis, canetas e paus de giz de cores variadas – ritual que viria a ser repetido em cada aula. Sentou-se. Com voz adjectivável de tudo menos de sumida, apresentou o Programa, com o qual fundamentaria a modernidade da literatura portuguesa dos séculos XIX e XX. Analisámo-lo, linha a linha. Após, registámos a dúzia de títulos de poemas de *Flores sem Frutos* e de *Folhas Caídas*, que, dois dias depois, haveríamos de trazer ('lidos, claro está' – acrescentou) e comentar; na 3.ª aula, dali a uma semana, voltaríamos ao comentário, que seria feito com base em fichas de leitura de textos teóricos de Jorge de Sena, Eduardo Prado Coelho, entre outros. Ninguém ousou negociar tarefas ou prazos. Se calhar até havia hipótese, mas a convicção da professora

[1] Alves Redol, *Avieiros*, 5.ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América, 1968; p. 70.

e a urgência de escrevermos todas aquelas referências não o propiciaram. Pelos mesmos motivos, acatámos de imediato a informação sobre o modo como seríamos avaliados: além dos testes, haveria trabalhos complementares – comentários de texto, pequenos memorandos, relatórios de aula, fichas de leitura. Tais trabalhos seriam sem limite (o 'sem limite' foi particularmente acentuado).

Tenho a meu lado os cadernos de Literatura Portuguesa I. Nunca consegui desfazer-me deles, apesar das várias mudanças de casa ao longo de três dúzias de anos. A par das súmulas com o essencial (senhores, o que não era essencial naquelas aulas?), ali estão cópias dos esquemas que, numa letra redonda, precisa, graciosa, a Professora Paula Morão grafava no quadro. São esquemas com correspondências e intersecções, dicotomias e setas, continuidades e tracejados; as palavras estão sublinhadas a cores diferentes. Olho-os e é como se escutasse a voz clara, intencionalmente audível da Professora. Num raciocínio entrosado, minucioso, fascinante, os termos textualidade, máscara, representação do sujeito, real, tempo, consciência, retrato, espaço, modernidade, rosto, quotidiano, fragmentação, infância, multiplicidade, memória, autobiografia, eram usados por ela com rara mestria, a pretexto das obras trabalhadas em aula, de Almeida Garrett, Cesário Verde, António Nobre, Camilo Pessanha, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Álvaro de Campos. Quando lia poemas, baixava a voz (parecia até que o timbre se modificava), ajustava o ritmo à cadência de cada verso. Eu queria escutá-la sem perder uma palavra. Mudei-me para uma carteira a meio da sala.

O ano foi correndo. Num demorado concerto, as obras daqueles autores mesclavam-se quer com os mitos (muitos…) quer com livros acabados de sair (que nos sentíamos obrigados a conhecer com urgência). Também os autores que constavam dos dois últimos pontos do Programa (Irene Lisboa, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena e Carlos de Oliveira) iam sendo trazidos à colação pela Professora, a pretexto de cada reflexão. Nas aulas em que falava das relações entre literatura e outras artes, chegava com uma parafernália de apetrechos; depois, presenteava-nos com imagens de pinturas, de esculturas, com fotografias, estampas, postais… Nem o barulho ocasional dos aviões, nem o badalar do rebanho que quase ao anoitecer atravessava as traseiras da Faculdade nos distraía. Pelo sim, pelo não, passei para uma carteira mais à frente.

No último dia de aulas, a Professora Paula Morão entregou uma folha A4, encimada por uma tira da *Mafalda*, de Quino. Nesta tira, iniciadas as férias, terminada a angústia de estudar e preparar trabalhos, a personagem interrogava-se sobre o que fazer com toda essa liberdade. A resposta vinha apensa à tira e ocupava frente e verso da folha. Em linhas dactilografadas a um espaço, vinha uma infinidade de livros de literatura portuguesa para lermos.

Fui cumprindo essa lista; e também fui seguindo, feliz, um a um, os êxitos alcançados pela Professora Paula Morão: provas académicas, publicações premiadas, sucessivos cargos, a carreira como professora.

**1989/ mestrado/ Professora Paula**

Mesmíssimo corredor da Faculdade, ano de 1989. Esperei que a Professora Paula Morão terminasse a aula. Eu havia mudado de universidade, pois o mestrado em Literatura Contemporânea da Faculdade de Letras (minha prioridade) não funcionou no ano em que iniciei o mestrado. Por um acaso que não importa relatar, fui parar a um mestrado vocacionado para a literatura portuguesa para a infância. Optei pela obra de Irene Lisboa – quem não o faria se tivesse tido a sorte, como eu tive, de assistir às aulas de Paula Morão? Pedi-lhe que fosse minha orientadora. Assim aconteceu.

A proximidade com a Professora foi aumentando. A par do rigor e exigência na orientação, desdobrava-se na delicadeza de se interessar pela minha vida profissional (agitada e estranha, na área dos petróleos), comovia-se com novas sobre os meus filhos (em particular sobre o bebé de que eu estava grávida), tinha o cuidado de nos mimar com pequenos brinquedos – que sempre vinham acompanhados da referência a um poema, a uma memória de infância. E pela mão de Paula Morão fui-me aproximando de pessoas que passaram a fazer parte da minha vida: Inês Gouveia (afilhada de Irene Lisboa); mais tarde, Luísa Dacosta; mais tarde ainda, a boa amiga Carina Infante do Carmo. De caminho, a Professora insistia que eu a tratasse tão só pelo nome. Não consegui. A gravidade das aulas de licenciatura impedia-mo. Ficou a Professora Paula – assim tão só, sem sobrenome.

**1995/ doutoramento/ Paula**

Fosse pela circunstância de eu ser agora professora de futuros educadores e de professores do Ensino Básico, fosse pelas luminosas aulas a que tinha assistido sobre infância na literatura, foi este o tema que me interessou trabalhar para doutoramento. A quem pedir orientação que não à Professora Paula? Que sim; e que a tratasse por Paula. Demorou tempo. Mas consegui.

Nos anos seguintes, aproveitei para ir ao máximo de seminários que a Paula ia dando, e aos que me recomendava que não perdesse (os de Fernando J. B. Martinho e os de David Mourão-Ferreira). Não os perdi, de facto. E guardarei para sempre a memória dessa tripla e magnífica experiência.

Inevitavelmente, fui lendo cada um dos livros e artigos que a Paula foi publicando. Mas as aulas dela continuavam insubstituíveis: significavam a possibilidade de ouvir ler em voz alta, fruir imagens de obras artísticas, poder tocar e manusear distintas edições dos livros; e também a de esperar o repto de trabalhos desafiantes (um deles, anos depois, acabou como apêndice da minha tese).

Pelas voltas da vida, familiar e profissional, qual aluna relapsa, demorei anos a concluir o doutoramento. No dia em que o concluí, pensei: E agora?

Que pretexto vou encontrar para não perder os ensinamentos da Paula? Cá me tenho arranjado: procuro segui-la em cursos livres, comunicações, conferências. E quanto colho em cada conversa amiga?

## 2022/ *ela*

Em Feveeiro próximo acontecerá a "Última lição" da minha Mestre. As circunstâncias são de cerimónia, mas descobrirei maneira de procurar um lugar na frente. À partida, soa triste a palavra "última". Mas sei que vou escutá-la com deslumbrada alegria (tem sido sempre assim) e na certeza de que continuará a proferir palestras por muito tempo. Sobretudo, irei escutá-la na certeza de que *ela* (como Luísa Dacosta, quando começava a comover-se, chamava à sua Paulinha) continuará a ser a discreta, serena e terna pessoa que se me foi dando a conhecer, e que, generosamente, quando eu precisar, está lá, num *lá* seguro.

Também para mim, ao longo dos anos, *ela* se foi sobrepondo à professora de literatura, à orientadora, à Mestre. É a pessoa. Depois de muito procurar um verso ou um excerto em obras dos autores que Paula Morão me ensinou a amar, decidi abrir e fechar este testemunho com palavras de Alves Redol. Porque ele tem razão: "a vida é um pássaro" e há pessoas que "voam com o pássaro". E eu digo-vos: *ela* é uma pessoa que "voa com o pássaro".

# NOTAS BIOGRÁFICAS

**Ana Luísa Amaral** nasceu em Lisboa em 1956. É autora de mais de três dezenas de livros de poesia, infantil, drama, ficção ou ensaio, traduzidos e publicados em países como Espanha, Colômbia, Venezuela, México, Brasil, Inglaterra, França, Suécia, Itália, Holanda, Eslovénia ou Estados Unidos da América. Traduziu vários poetas, como Emily Dickinson, William Shakespeare ou Louise Gluck. Recebeu distinções em Portugal e no estrangeiro, como o Prémio PEN de Ficção, o Prémio Correntes D'Escritas, o Prémio Giuseppe Acerbi, o Grande Prémio de Poesia da APE, o Prémio Internazionale Fondazione Roma, o Prémio Leteo, o Prémio Vergílio Ferreira, ou, recentemente, o Prémio Reina Sofia de Poesia Ibero-americana. É professora aposentada da Universidade do Porto. As suas áreas de investigação são os Estudos Feministas, Poéticas Comparadas e Estudos Queer. Tem com Luís Caetano um programa de poesia na Antena 2, *O som que os versos fazem ao abrir*.

**Ângela Fernandes** é Professora Associada de Estudos Hispânicos no Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dirige actualmente o Programa de pós-graduação em Estudos Comparatistas da FLUL e, no Centro de Estudos Comparatistas, coordena o subgrupo de investigação *DIIA – Diálogos Ibéricos e Ibero-Americanos*, que se dedica ao estudo das relações literárias e culturais ibéricas e ibero-americanas. As suas principais áreas de investigação são as Literaturas Hispânicas (séculos XIX-XXI), os Estudos Ibéricos e as relações entre Literatura e Ciência. É autora de *A Ideia de Humanidade na Literatura do Início do Século XX. Huxley, Malraux, Gómez de la Serna* (2013), e co-editora de volumes como *Looking at Iberia. A Comparative European Perspective* (2013), *ACT29. Literaturas e Culturas em Portugal e na América Hispânica. Novas perspectivas em diálogo* (2014) e *Iberian and Translation Studies. Literary Contact Zones* (2021).

**António Carlos Cortez** é Professor de literatura portuguesa, investigador do CEHUM, bolseiro FCT. Poeta, crítico literário e ensaísta, publicou desde 1999 quinze livros de poesia. Prémio SPA 2011 atribuído a *Depois de Dezembro* (Licorne, 2010), prémio APE 2018 com a antologia *A Dor Concreta* (Tinta-da-China), prémio António Gedeão/Fenprof 2020 e prémio Ruy Belo atribuídos a *Jaguar* (Dom Quixote). É autor de *Nos Passos da Poesia* (apenas livros, 2005), *Voltar a Ler* (Gradiva, 2019), *Poética com Dicção* (Gato Bravo, 2020)

e *Crítica Crónica* (Guerra e Paz, 2021). Colaborador do *JL* onde assina a coluna "Palavra de poesia"". Está traduzido em diversas antologias estrangeiras. É consultor do Plano Nacional das Artes.

**António Pedro Pita** é Professor Catedrático da Faculdade de Letras e Investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX – CEIS20 da Universidade de Coimbra. Membro do Conselho Científico do Centro de Estudos Ibéricos, do Conselho Consultivo da AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, do Conselho Consultivo da Associação da Casa da Achada-Centro Mário Dionísio e do Grupo de Pesquisa "Intelectuais e poder no mundo iberoamericano" (Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ). É Professor visitante na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, na Universidade de Santiago de Compostela e na Universidade de Cádiz. Entre as suas publicações recentes destacam-se estudos sobre Fernando Namora, João José Cochofel ou Mário Sacramento e os volumes *Aqui Estamos Lado a Lado, Como Sempre. E Assim Continuaremos – Joaquim Namorado e Mário Dionísio: Correspondência* (2020) e, em co-organização com António M. Rochette Cordeiro e Sara Dias-Trindade, *Limites e Limiares. Contributos para Pensar a Sociedade Complexa* (2021).

**António Ventura** é Professor catedrático do Departamento de História da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Académico de Número da Academia Portuguesa da História. É autor de uma vasta bibliografia sobre História Contemporânea, com mais de 300 trabalhos publicados. Colaborou em diversas publicações periódicas nacionais e estrangeiras e fez conferências e participou em congressos científicos em diversos países da Europa, América e Ásia. Entre as suas publicações mais recentes destacam-se: *Silêncio e Virtude – Uma História da Maçonaria Feminina em Portugal (1814-1996)* (2016), *Carlota Joaquina e Leopoldina de Habsburgo. Rainhas de Portugal no Novo Mundo* (com Maria de Lourdes Viana Lyra, 2019), *A Maçonaria Portuguesa e a Grande Guerra (1914-1918)* (2019), *Uma História da Maçonaria em Portugal (1727-1986)* (2020) e *Origens da Guarda Nacional Republicana* (com Nuno Andrade e João Vieira Borges, 2021).

**Arnaldo do Espírito Santo** Professor Catedrático Emérito da Universidade de Lisboa, é Investigador Responsável do projecto *Res Sinicae* do Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras. Integra a Rede Científica Internacional *Europa Renascens*. É membro de Mérito da *Academia Portuguesa da História*, membro da *Sociedade Científica da Universidade Católica Portuguesa* e da *Pontificia Academia Latinitatis*. Coordena as edições críticas da *Clavis Prophetarum* e dos *Sermões* do Padre António Vieira. É co-tradutor e co-editor de *Confessiones* e *De Trinitate* de Santo Agostinho. Faz parte do grupo que prepara a edição crítica de *Os Lusíadas*. É Presidente da Associação para o Desenvolvimento da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tem desenvolvido a sua investigação no domínio da cultura e das línguas

clássicas, da cultura latina da Idade Média e do Renascimento, e da literatura portuguesa clássica.

**Bernardo Pinto de Almeida** doutorou-se em 1993 pela Universidade do Minho em História da Arte e da Cultura. É, desde 2004, Professor Catedrático na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Organizou, como Comissário independente, mais de seis dezenas de exposições em diversos Museus e Instituições públicas e privadas em Portugal e Espanha. Dirigiu a colecção "Caminhos da Arte Portuguesa no Século XX" (de que foram publicados 40 volumes) na Editorial Caminho. Prefaciou mais de quatro centenas de catálogos de exposições em Portugal e no estrangeiro, a convite de diversas Instituições e galerias de arte, e proferiu mais de três centenas de conferências em Museus, Universidades e Fundações sobre temas de Crítica e de História da Arte e da Cultura, em Portugal e no estrangeiro, nomeadamente a convite do Collège International de Philosophie. Publicou diversa obra, de ensaio e de poesia.

**Carina Infante do Carmo** é Professora Auxiliar da Universidade do Algarve e membro do Centro de Estudos Comparatistas (Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa). Tem estudado autores portugueses novecentistas, o movimento neo-realista e a escrita autobiográfica, em particular sobre o género crónica. Entre as suas publicações mais recentes destacam-se, com Violante F. Magalhães, *Neo-Realismo e Infância* (2019) e o catálogo *Miúdos, a Vida, às Mãos Cheias. A Infância do Neo-Realismo Português* (também com Fátima Pires, 2017), na sequência da curadoria de uma exposição homónima no Museu do Neo-Realismo (Dez. 2017-Set. 2018), assim como *A Visagem do Cronista. Antologia de Crónica Autobiográfica Portuguesa – Séculos XIX-XXI* (2 vols., 2018) e *A Noite Inquieta. Ensaios sobre Literatura Portuguesa, Política e Memória* (2020).

**Carlos Mendes de Sousa** é Professor na Universidade do Minho. Tem-se dedicado especialmente ao estudo da literatura brasileira e da poesia portuguesa moderna e contemporânea. Entre os seus trabalhos contam-se os livros *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*, Instituto Moreira Salles, 2012; *Clarice Lispector. Pinturas*, Rocco, 2013. Co-dirigiu o Projecto das Obras Completas de Eduardo Lourenço (Fundação Calouste Gulbenkian). Organizou a edição da *Obra Poética*, de Sophia de Mello Breyner Andresen (Ed. Caminho, 2010; Assírio & Alvim, 2015), assim como a edição da *Prosa* (Assírio & Alvim, 2021). Comissariou em 2007 a exposição comemorativa do Centenário do Nascimento de Miguel Torga, tendo desenvolvido alguns trabalhos sobre o autor. Co-director da Fundação Luís Miguel Nava e da revista de poesia *Relâmpago*.

**Carlos Nogueira** é cotitular da Cátedra José Saramago da Universidade de Vigo (Espanha). O seu trabalho docente e de investigação tem-se centrado especialmente nas relações entre a Literatura, a Filosofia, a Política e o Direito. Tem publicado livros de ensaio em editoras como a Fundação Calouste Gulbenkian, a Imprensa Nacional-Casa da Moeda, a Porto Editora, as Edições

Europa-América, as Edições Lusitânia e a Livraria Lello. Foi-lhe atribuído o Prémio de Ensaio Jacinto do Prado Coelho / 2019, o Prémio de Internacionalização da Produção Científica da FCSH / Universidade Nova de Lisboa (2011, 2012, 2013 e 2014) e o Prémio Montepio de Ensaio (2012, 2013 e 2014).

**Cristina Firmino Santos** é Professora no Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora e investigadora do Centro de Estudos em Letras. Os seus interesses de investigação incidem sobre literatura portuguesa contemporânea e sobre poesia e crítica luso-brasileira contemporânea. Neste âmbito, tem publicado ensaios em revistas e volumes colectivos.

**Eunice Ribeiro** licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Portugueses e Franceses) pela Universidade do Porto e doutorou-se na Universidade do Minho, na especialidade de Literatura Portuguesa (*Ver. Escrever – José Régio, o texto iluminado*, 2000). É atualmente Professora Catedrática nesta Universidade, tendo desempenhado, entre outras, as funções de presidente do Instituto de Letras e Ciências Humanas e de directora do Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos. Dirige atualmente o Doutoramento em Ciências da Literatura e o Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa. É ainda codirectora da *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade* (https://revistas.uminho.pt/index.php/2i) e coordena o *Grupo de Investigação em Identidade(s) e Intermedialidade(s)* do CEHUM. Os seus principais interesses de investigação centram-se na Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, nos Estudos Comparados e nos Estudos Intertísticos e Intermediais, com destaque para a teoria e a prática do Retrato.

**Fátima Freitas Morna** é licenciada em Filologia Românica e doutorada em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de Lisboa, em cuja Faculdade de Letras lecciona literatura moderna e contemporânea portuguesa e espanhola. As suas publicações abrangem estudos sobre a Geração de 70, o primeiro Modernismo português e a obra de autores como Jorge de Sena, Vitorino Nemésio e Sophia de Mello Breyner Andresen.

**Federico Bertolazzi** (1973), doutorado pela Universidade de Lisboa, é Professor de Literatura Portuguesa na Universidade de Roma "Tor Vergata" e responsável científico da Cátedra Agustina Bessa-Luís. Entre os seus estudos destacam-se *Almadilha. Ensaios sobre Sophia de Mello Breyner Andresen* (Lisboa, 2019), *Noite e Dia da Mesma Luz. Aspectos da Poesia de Eugénio de Andrade* (Lisboa, 2010); *Con la Notte di Profilo. Brevi saggi su Eugénio de Andrade* (Roma, 2011); *Por Mares que só Eu Sei. Le canzoni, il teatro, la prosa di Chico Buarque* (Roma, 2011). Traduziu e organizou as edições italianas de Manuel de Freitas, *Inês Dias* (Roma, 2020), Luís de Camões, *D'Amor sì Dolcemente. Antologia di sonetti* (Livorno, 2019); Maria Teresa Horta, *Mia Signora di Me* (Livorno, 2018); Al Berto, *Orto di Incendio* (Firenze, 2017); Sophia de Mello Breyner Andresen, *Come un Grido Puro* (Milano, 2013); David Machado, *Lasciate Parlare le Pietre* (Roma, 2012); Orlando Ribeiro,

*Portogallo. Il Mediterraneo e l'Atlantico* (Roma, 2012); José Maria Vieira Mendes, *Mia moglie* (Roma, 2008); Eugénio de Andrade, *Dal Mare o da Altra Stella* (Roma, 2006); José Cardoso Pires, *Gli Scarafaggi* (Roma, 2006); Ivo Castro, *Storia della Lingua Portoghese* (Roma, 2006); Lygia Fagundes Telles, *Ragazze* (Roma, 2006), entre outros.

**Fernanda Mota Alves** é Professora Associada aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Entre 2016 e 2021 foi Directora do Centro de Estudos Comparatistas da mesma instituição. As suas áreas de especialidade são os Estudos Comparatistas e os Estudos Germanísticos e os seus tópicos de investigação são: Literatura de expressão alemã do século XIX à contemporaneidade, Estudos Culturais da Cidade, Estudos Culturais de Memória, Emoções na literatura e cultura. Traduziu ensaios e ficção literária em língua alemã.

**Fernando Cabral Martins** é Professor jubilado da Universidade Nova de Lisboa. Editou Sá-Carneiro, Pessoa, O'Neill e Luiza Neto Jorge, e co-traduziu Boris Vian e os trovadores provençais. Organizou o *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, em 2008. Coordena, desde 2012, o *site* Modern!smo.pt. Além de artigos sobre literatura e arte, publicou os seguintes livros de ensaio: *Cesário Verde ou a Transformação do Mundo*, 1988; *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, 1994; *O Trabalho das Imagens*, 2000; *Julio, o Realismo Mágico*, 2005; *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*, 2014; *Mário Cesariny e o Virgem Negra*, 2016; *Cinzareia*, 2021. Publicou também livros de ficção.

**Fernando J.B. Martinho**, que nasceu em Portalegre em 1938, foi Leitor de Português nas Universidades de Bristol e da Califórnia, em Santa Barbara, e é Professor aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Os seus estudos têm incidido especialmente sobre a Poesia Portuguesa Contemporânea. Publicou em volume *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa – do "Orpheu" a 1960*, 2.ª ed., 1991; *Pessoa e os Surrealistas*, 1988; *Mário de Sá-Carneiro e o(s) Outro(s)*, 1990; *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, 2.ª ed., 2013 (Prémio de Ensaio, 1996, *ex-aequo*, Pen Clube Português); *Jorge de Sena "aqui no meio de nós"* (Prémio Jorge de Sena, 1916), tendo ainda publicado dois livros de poesia, *Resposta a Rorschach*, 1970, e *Razão Sombria*, 1980. Coordenou, em 2004, o livro *Literatura Portuguesa do Século XX*, tendo-se igualmente encarregado da redacção do capítulo respeitante à Poesia.

**Fernando Pinto do Amaral** (n. 1960) é escritor e Professor da Faculdade de Letras de Lisboa. Frequentou o curso de Medicina, mas veio a licenciar-se em Letras, completando o mestrado e o doutoramento em Literatura Portuguesa. Publicou cerca de 20 livros, divididos entre a poesia, a ficção, o ensaio, obras para a infância, etc. Exerceu crítica literária e traduziu Baudelaire, Verlaine e Borges, entre outros. Recebeu diversos prémios, entre os quais o Prémio do PEN Clube (Poesia) pelo seu livro *Manual de Cardiologia* (2016) e o Prémio

Goya (Madrid, 2008) na categoria de Melhor Canção, pelo "Fado da Saudade". Foi entre 2009 e 2017 comissário do Plano Nacional de Leitura.

**Gilda Santos** é docente de Literatura Portuguesa na UFRJ-Universidade Federal do Rio de Janeiro (1976-2006), onde criou a Cátedra Jorge de Sena (1999). Vice-Presidente Cultural e do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura, aí instituiu (em 2001) e coordena o PPLB-Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras. Privilegiando o estudo e difusão da obra de Jorge de Sena, ao autor dedicou seu Doutorado e um Pós-Doutorado (University of California/Santa Barbara, 1992-1993), além de criar o premiado site "Ler Jorge de Sena". Difundindo a obra desse escritor ou focalizando temas das relações luso-brasileiras, é autora de numerosos ensaios e organizadora de vários eventos e publicações, sendo as mais recentes: a antologia *Não leiam delicados este livro – 100 poemas de Jorge de Sena* (Rio, Ed. Bazar do Tempo, 2019) e o vol. X das Obras Completas de Eduardo Lourenço, *Jorge de Sena, contemporâneo capital* (Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 2021) [que reúne tudo o que Lourenço escreveu sobre Sena].

**Gonçalo Cordeiro** é *maître de conférences* na Universidade Paris Nanterre. Completou um doutoramento em Literatura Comparada pela Universidade de Lisboa, sendo membro integrado do Centre de Recherches du Monde Lusophone e colaborador do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa. Os seus interesses de investigação abrangem as relações entre discurso religioso e a literatura portuguesa.

**Gonçalo M. Tavares** nasceu em 1970. Desde 2001 publicou livros em diferentes géneros literários, traduzidos em cerca de 60 países. Os seus livros receberam vários prémios em Portugal e no estrangeiro. Com *Aprender a rezar na Era da Técnica* recebeu o Prix du Meilleur Livre Étranger 2010 (França), prémio atribuído antes a Robert Musil, Orhan Pamuk, John Updike, Philip Roth, Gabriel García Márquez, Salman Rushdie, Elias Canetti, entre outros. Alguns outros prémios internacionais: Prémio Portugal Telecom 2007 e 2011 (Brasil), Prémio Internazionale Trieste 2008 (Itália), Prémio Belgrado 2009 (Sérvia), Grand Prix Littéraire du Web – Culture 2010 (França), Prix Littéraire Européen 2011 (França). Foi por diferentes vezes finalista do Prix Médicis e Prix Femina. *Uma Viagem à Índia* recebeu, entre outros, o Grande Prémio de Romance e Novela APE 2011. Os seus livros deram origem, em diferentes países, a peças de teatro, dança, peças radiofónicas, curtas-metragens e objectos de artes plásticas, dança, vídeos de arte, ópera, performances, projectos de arquitetura, teses académicas, etc.

**Helena Carvalhão Buescu** é Professora Catedrática de Literatura Comparada e Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Colaborou com, ensinou e foi convidada por algumas das mais prestigiadas Universidades internacionais, nos EUA, na Europa, no Brasil e em Macau, e é membro da Academia das Ciências de Lisboa e da Academia Europaea. Dirige

o projecto Literatura-Mundo Comparada em Português, tendo sido publicados até à data 6 volumes, pela editora Tinta-da-China, em Lisboa. É também poeta, com dois títulos publicados até à data, em Portugal, e vários livros de ensaios, em Portugal e no estrangeiro. Pertence ainda a várias comissões de avaliação portuguesas e europeias. Recebeu vários prémios pela sua obra ensaística.

**Isabel Almeida** é doutorada em Literatura Portuguesa pela Universidade de Lisboa, com uma tese sobre *Livros portugueses de cavalarias, do Renascimento ao Maneirismo* (1999). Docente da Faculdade de Letras desta Universidade, tem privilegiado, como área de estudo, a Literatura Portuguesa dos séculos XVI e XVII. Integrou a equipa responsável pela edição d' *Os Lusíadas Comentados por D. Marcos de S. Lourenço* (CIEC, 2014). Trabalhos sobre Gil Vicente, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Fernão Mendes Pinto, P.e António Vieira ou Camões encontram-se publicados em revistas e volumes colectivos, como o *Dicionário de Luís de Camões* (2011), dirigido por Vítor Aguiar e Silva.

**Isabel Cristina Mateus** é licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade de Coimbra e doutorada em Ciências da Literatura (Literatura Portuguesa) pela Universidade do Minho onde é Professora Auxiliar na Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas. É investigadora do CEHUM e coordenadora responsável pelo grupo de investigação *Poéticas em Língua Portuguesa*. É autora de diversos ensaios sobre autores da literatura portuguesa moderna e contemporânea, entre os quais *"Kodakização" e Despolarização do Real: para uma Poética do Grotesco na Obra de Fialho de Almeida* (Caminho, 2008), que recebeu o Prémio de Ensaio Óscar Lopes (2007) e o Prémio de Ensaio Pen Clube (2008). *Janela Indiscreta: crónicas da emergência* (Labirinto, 2020) é o seu livro de estreia no domínio literário. Co-coordena actualmente a edição da *Obra Completa de Maria Ondina Braga* (INCM). É membro da direcção da Associação Portuguesa de Escritores e membro da Comissão LATE do Instituto Camões.

**Isabel Cristina Rodrigues** nasceu em Coimbra em 1967 e licenciou-se em 1989 na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Portugueses e Franceses). É Professora Auxiliar com Agregação do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro (onde lecciona desde 1991), tendo apresentado uma dissertação de doutoramento sobre a obra de Vergílio Ferreira (*A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*), publicada em 2016 pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, obra que foi contemplada com o Grande Prémio de Ensaio "Eduardo Prado Coelho" da Associação Portuguesa de Escritores (APE) em 2017. Tem ainda outros dois volumes dedicados ao escritor, *A Poética do Romance em Vergílio Ferreira* (Lisboa, Colibri, 2000) e *A vocação do lume. Ensaios sobre Vergílio Ferreira* (Coimbra, Angelus Novus, 2009), exercendo maioritariamente a sua docência e investigação nos domínios da Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea e da Teoria da Literatura, em cujo

âmbito tem publicado ensaios em livros e revistas nacionais e estrangeiras. Em extensão do seu percurso académico, tem integrado júris de prémios literários como os da Associação Portuguesa de Escritores (Grande Prémio de Romance e Novela, Grande Prémio de Literatura Biográfica, Grande Prémio da Crónica e Grande Prémio de Ensaio), bem como o painel de Estudos Literários encarregado da avaliação de Projectos de Doutoramento e Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

**Isabel Pires de Lima** é Professora Emérita da Universidade do Porto. Doutora "Honoris Causa" pela Universidade de Sófia. Investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Doutorada em Literatura Portuguesa com *As Máscaras do Desengano – para uma leitura sociológica de 'Os Maias' de Eça de Queirós* (1987), é autora de *Trajectos – o Porto na memória naturalista* (1989), *Visualidades – A Paleta de Eça de Queirós* (2008), *O Tempo dos Inutensílios: o Lugar das Humanidades na Contemporaneidade* (2015); editora de *Eça e "Os Maias" cem anos depois* (1990), *Antero de Quental e o Destino de uma Geração* (1993), *Retratos de Eça de Queirós* (2000), Eça de Queirós / Paula Rego, *O Crime do Padre Amaro* (2001), *Vozes e Olhares no Feminino* (2001), C. Castelo Branco / Paula Rego, *Maria Moisés* (2005); co-editora de *Viagem do século XX em José Gomes Ferreira* (2002)*; Ética e Política na Obra de Agustina Bessa-Luís (*2017), *Vergílio Ferreira – Escrever e Pensar ou Apelo Invencível da Arte* (2017). Foi Deputada à Assembleia da República Portuguesa (1999-2005/2008-2009) e Ministra da Cultura de Portugal (2005--2008). É Vice-Presidente da Fundação de Serralves desde 2016. Grande Oficial da Ordem do Infante D. Henrique.

**Joana Botelho** é mestre em Arquitectura pela Faculdade de Artes e Arquitectura da Universidade Lusíada de Lisboa. Colabora como Gestora de Projecto no Centenário José Saramago 2022, com a Fundação José Saramago. É curadora do espólio da escritora Fernanda Botelho (1926-2007). Desde 2013 que dirige a Associação Gritos da Minha Dança. É doutoranda em História de Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Colabora como investigadora no Grupo Morphe, fazendo parte dos projectos acolhidos sob o título Textualidades do CEComp-Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Na mesma Faculdade, integra, também, o corpo de investigadores do ARTIS – Instituto de História da Arte.

**Joana Matos Frias** é Professora Associada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e membro da Direcção do Centro de Estudos Comparatistas da mesma Faculdade. Colabora com o Projecto *Estranhar Pessoa* e com o Projecto *Espectralidade: Literatura e Artes*, ambos sediados na Universidade Nova de Lisboa, e integra o Projecto POEPOLIT, com sede na Universidade de Vigo. É colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, investigadora da rede internacional LyraCompoetics e faz parte da Rede dos Professores de Literatura Brasileira em Portugal. Autora do livro *O Erro*

*de Hamlet: Poesia e Dialética em Murilo Mendes* (7letras, 2001) – com que venceu o Prémio de Ensaio Murilo Mendes –, responsável pela antologia de poemas de Ana Cristina César *Um Beijo que Tivesse um Blue* (Quasi, 2005) e pela antologia *Passagens: Poesia, Artes Plásticas* (Assírio & Alvim, 2016); co-responsável (com Luís Adriano Carlos) pela edição fac-similada dos *Cadernos de Poesia* (Campo das Letras, 2005), e (com Rosa Maria Martelo e Luís Miguel Queirós) pela antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim, 2010). Tem publicado ensaios nos campos da Literatura Comparada e dos Estudos Interartes e de Intermedialidade – privilegiando as correlações entre a poesia, a pintura, a fotografia e o cinema –, e a sua actividade crítica tem-se repartido por autores das literaturas portuguesa e brasileira modernas e contemporâneas. Em 2014-2015, publicou as colectâneas de ensaios *Repto, Rapto* e *Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português*; em 2018, publicou *O Murmúrio das Imagens* (2 vols., Prémio de Ensaio Eduardo Prado Coelho/ APE).

**João Barrento**, ensaísta e tradutor, é Professor (aposentado) de Literatura Alemã e Comparada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Publicou mais de vinte livros de ensaio, crítica e história literária e crónica, e traduziu literatura e filosofia de língua alemã do século XVII à actualidade, com particular destaque para edições de Obras de Goethe, Walter Benjamin, Musil, Hölderlin, poesia do século XX. Colaborador do jornal *Público* (1990-2006) e da maior parte das revistas literárias portuguesas. Vice-presidente do PEN Clube Português (1990-2006). Actualmente é presidente da Direcção do Espaço Llansol-Associação de Estudos Llansolianos, responsável pelo espólio da escritora Maria Gabriela Llansol. Recebeu os mais importantes prémios portugueses para ensaio, crítica, crónica e tradução, e ainda o Prémio D. Dinis (da Fundação Casa de Mateus) e o Prémio Vida Literária (da Associação Portuguesa de Escritores). Agraciado com a Cruz de Mérito Alemã (1991) e a Medalha Goethe (1998).

**João Dionísio** é Professor de literatura portuguesa e de crítica textual na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, investigador do Centro de Linguística da mesma universidade (CLUL). Doutorou-se com uma tese sobre a influência do Padre da Igreja João Cassiano no *Leal Conselheiro*, o tratado moral escrito por D. Duarte. Tem colaborado na edição crítico-genética da obra de Fernando Pessoa, no âmbito da qual preparou três volumes, e publicou recentemente *Agora entra no vento. Génese e tradução na obra de M. S. Lourenço* (Biblioteca Nacional, 2020) e o livro de ensaios *Doença bibliográfica*, sobre o espólio de Fernando Pessoa (Imprensa Nacional, 2021). Tem no prelo a edição crítico-genética de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett. Coordena o grupo de Filologia no CLUL e foi presidente da European Society for Textual Scholarship entre 2013 e 2016.

**Jorge Fernandes da Silveira**, *Nictheroy*, 16 de Março de 1944, é Professor Emérito, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Pesquisador 1A, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Leitor de Mulheres Escritoras, assinou textos sobre Ana Hatherly, Ana Luísa Amaral, Ana Marques Gastão, Cecília Meireles, Fiama Hasse Pais Brandão, Hannah Arendt, Luiza Neto Jorge, Maria Gabriela Llansol, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, Sophia de Mello Breyner Andresen e Irene Lisboa.

**José Manuel da Costa Esteves** é responsável pela Cátedra Lindley Cintra do Camões, I. P., desde 2002, na Université Paris Nanterre onde integra o grupo de investigação CRILUS (UR Etudes Romanes) e do qual é director adjunto. Formação na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É membro da Associação Portuguesa dos Críticos Literários, do Conselho Editorial das Revistas *Colóquio Letras, Faces de Eva, Convergência Lusíada, Cahiers du Crepal* e tem publicações nos domínios da didática das línguas, das políticas linguísticas e culturais e da literatura portuguesa moderna e contemporânea, entre outras: *Maria Judite de Carvalho: une écriture en liberté surveillée*, (com Maria Graciete Besse e Adelaide Cristóvão), Paris, 2012; *La Littérature Portugaise contemporaine*, Paris, 2008.

**José Manuel de Vasconcelos** nasceu em Lisboa, em Dezembro de 1949, é poeta, ensaísta, crítico e tradutor. Tem colaboração em revistas literárias portuguesas e estrangeiras, bem como em várias antologias. Participou em Congressos, Colóquios e Encontros literários em Portugal e em outros países. Traduziu poetas como Federico García Lorca, Eugenio Montale, Umberto Saba e Paul Valéry. Organizou revistas literárias e antologias, entre as quais uma dedicada ao Futurismo italiano. É vice-presidente da Associação Portuguesa de Escritores, membro do PEN Clube Português e da Associação Portuguesa de Críticos Literários. Colaborador do Osservatorio Permanente sugli Studi Pavesiani nel Mondo, tem vindo a publicar em Itália vários ensaios sobre Cesare Pavese. Tem poemas traduzidos em espanhol, francês, italiano, alemão, chinês, japonês, árabe, romeno e esloveno. É licenciado em direito e exerce a advocacia.

**José Manuel Mendes** é escritor e Professor universitário. Licenciado em Direito pela U. de Coimbra, tem sido, nos últimos anos, Visiting Scholar na U. do Minho, de cuja Fundação é Curador e na qual integra mais órgãos de decisão. É Presidente da APE e director da revista *O Escritor*. Tem bibliografia com títulos em géneros como poesia, romance, conto, crónica, ensaio, recolecções de dispersos.

**José Pedro Serra** é docente do Departamento de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde exerce as funções de Professor Catedrático. É director da Biblioteca da FLUL desde 2009 e coordenador da área *Dia-Logos* do Centro de Estudos Clássicos. Entre as publicações, conta-se *Pensar o Trágico. Categorias da tragédia grega* (Gulbenkian, 2006; Ed. *Abysmo*, 2018), vencedor do Prémio P.E.N. de Ensaio e do Prémio Jacinto do Prado Coelho da Associação Portuguesa dos Críticos Literários (*ex aequo*).

**Lídia Jorge**, autora representativa da Literatura Portuguesa surgida depois da Revolução dos Cravos, escreve ficção, romance, conto, ensaio, teatro e crónicas que publica em vários meios de comunicação. O seu primeiro livro, *O Dia dos Prodígios*, foi publicado em 1980. Os seus livros encontram-se traduzidos nas principais línguas de cultura do mundo. Em 2016, recebeu o Prémio Albatros da Fundação Günther Grass pela totalidade da sua obra. A revista francesa *Le Magazine Littéraire* considerou-a, em 2013, uma das vozes mais influentes na Europa. Em 2020 foi-lhe atribuído o Prémio da Literatura em Línguas Românicas da FIL de Guadalajara.

**Luci Ruas** é Professora Associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa). Seu trabalho de pesquisa localiza-se entre os séculos XIX e XXI. Atualmente desenvolve um projecto sobre a literatura portuguesa e sua relação interartes. Tem publicado trabalhos sobre Fialho de Almeida, Raul Brandão, Vergílio Ferreira, Maria Gabriela Llansol, José Cardoso Pires, entre outros. Liderou, com a Professora Lélia Parreira Duarte, o projecto *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*, entre 2003 e 2009. Organizou com Teresa Cerdeira e outros o livro *E agora, José(s)?* e, com Gilda Santos e Teresa Cerdeira, *Sena & Sophia: centenários*. É regente da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, editora da revista *Metamorfoses* e coordena o Curso de Especialização em Literatura Infantil e Juvenil, no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ, do qual é membro permanente.

**Manuel Alegre** de Melo Duarte (1936- ) estudou Direito em Coimbra. Mobilizado para Angola em 1961, é preso pela PIDE e passa seis meses na Fortaleza de São Paulo, Luanda, aí escrevendo parte dos poemas do que viria a ser o seu primeiro livro, *Praça da Canção*. Eleito membro do comité nacional da Frente Patriótica de Libertação, e, após o exílio em Paris, passa a trabalhar em Argel, na Emissora Voz da Liberdade. Regressa a Portugal após o 25 de Abril de 1974. Dirigente do Partido Socialista desde esse ano, foi deputado e vice-presidente da Assembleia da República, e membro do Conselho de Estado. A sua obra literária estende-se da poesia ao romance, conto, ensaio, memorialismo, tradução de poesia e livros para crianças. Recebeu os mais importantes prémios atribuídos a autores portugueses, entre os quais o Prémio Pessoa e o Prémio Camões. À edição da obra poética publicada entre 1965 (*Praça da canção*) e 1998 (*Senhora das Tempestades*) acrescentam-se muitos volumes, dois deles datados de 2020 (*As sílabas de Amália* e *Quando*). De entre a vasta obra em prosa destacam-se os romances *Alma* (1995), *A terceira rosa* (1998), *Rafael* (2004), os ensaios de *Arte de marear* (2002) e *Uma outra memória* (2016), as ficções *O miúdo que pregava pregos numa tábua* (2010) e *Tentação do Norte* (2021).

**Manuel Gusmão** é Professor Catedrático aposentado, ensaísta e crítico, poeta e tradutor de poesia. Enquanto universitário trabalhou nas Literaturas Portuguesa

e Francesa, em Literatura Comparada e Teoria Literária. Publicou ensaios ou prefaciou obras de Fernando Pessoa, Gastão Cruz, Carlos de Oliveira, Herberto Helder, Sophia, Luiza Neto Jorge, Ruy Belo, Maria Velho da Costa, Maria Gabriela Llansol, José Saramago, entre outros. Traduziu para português Calderón de La Barca, Olivier Cadiot, Christian Prigent e Francis Ponge. Foi redactor das revistas *Letras e Artes* e *O Tempo e o Modo,* e colaborador permanente do jornal *Crítica*, entre 1969 e 1971, e da revista *Seara Nova*. Fundou as revistas *Ariane* (do Grupo Universitário de Estudos de Literatura Francesa) e *Dedalus* (da Associação Portuguesa de Literatura Comparada). É coordenador editorial da revista *Vértice* (Nova Série), desde 1988. O seu ensaio e a sua poesia têm conquistado inúmeros prémios e galardões de que se destaca o Prémio Vergílio Ferreira (2005), pelo conjunto da obra literária. Entre as publicações mais recentes figuram o livro de poemas *A Foz em Delta* e *Neo-Realismo: uma Poética do Testemunho, Alguns Exercícios de Releitura*, ambos de 2018.

**Margarida Braga Neves** é professora da Faculdade de Letras da ULisboa, onde se doutorou em 1996 com uma tese sobre a ficção de Jorge de Sena, e onde se tem dedicado ao ensino graduado e pós-graduado de Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea e de Didáctica da Literatura. É investigadora do CLEPUL. Colaborou em obras colectivas como o *Dicionário de Personagens da Novela Camiliana*, a actualização do *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega, Africana e Estilística Literária*, a enciclopédia *BIBLOS* ou o *Dicionário de Camões*, e em revistas como, entre outras, *Colóquio – Letras*, *Metamorfoses*, *Relâmpago* e *Românica*. Co-organizou e apresentou os seguintes volumes: *Ensino da Literatura – Reflexões e Propostas a Contracorrente* (1999), *O Domínio do Instável – A Jacinto do Prado Coelho* (2008), *O Conto na Lusofonia – Antologia Crítica* (2010) e O *Conto na Lusofonia 2 – Antologia Crítica* (2012) e o "e-book" *Reflexões em Torno das Literaturas de Língua Portuguesa para Crianças e Jovens – Actas*, (2013). Organizou, prefaciou e anotou o volume *7 Contos Portugueses/ 7 Portugalských Poviedok* (Bratislava, 2015) e a antologia bilingue de contos da lusofonia *9+1*, que será publicada em Bratislava em 2022.

**Maria Cristina Pimentel** tem doutoramento e o título de Agregada em Literatura Latina. pela Universidade de Lisboa. É Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Investigadora do Centro de Estudos Clássicos da mesma Universidade. Desde 2015 é Directora da Área de Literaturas, Artes e Culturas da FLUL. É Directora da Revista *Euphrosyne* desde 2010. A sua principal área científica de investigação é a Literatura Latina clássica e os seus autores de eleição são Vergílio, Séneca, Marcial, Santo Agostinho e, sobretudo, Tácito; na literatura portuguesa, Padre António Vieira e a recepção dos autores clássicos. Participou na tradução de Propércio, das *Confissões* e de *Trindade* de Santo Agostinho, e coordenou a tradução dos Epigramas de Marcial.

**Maria de Fátima Marinho** é Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Vice-Reitora da Universidade do Porto (2014-18) e Directora da FLUP (2010-2014); Membro do Conselho de Administração da International Association of Universities desde 2016; Perita do Haut Conseil pour l'Évaluation de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur – França; Membro do painel da A3Es na avaliação Institucional da Universidade de Lisboa; Avaliadora da FCT; Membro da Sociedade Civil na Cimeira Duas Margens, a convite do Ministério dos Negócios Estrangeiros (2019); participou em inúmeros congressos e fez conferências e/ou cursos em várias Universidades (portuguesas e estrangeiras). Tem inúmeras publicações, centrando-se a sua actividade nos estudos dos séculos XIX-XXI: poesia, romance, romance histórico.

**Maria Graciete Besse** é licenciada em Românicas pela Faculdade de Letras de Lisboa e doutorada pela Universidade de Poitiers. Foi Professora Catedrática em Pau, Bordéus e na Sorbonne, onde fundou um grupo de pesquisa consagrado às literaturas de língua portuguesa, organizando diversos colóquios internacionais. Assinou várias obras de crítica literária, entre as quais *Percursos no feminino*, Lisboa, Ulmeiro, 2001; *José Saramago e o Alentejo: entre o real e a ficção*, Évora, Casa do Sul, 2008: *Lídia Jorge et le sol du monde. Une écriture de l'éthique au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2015; *Corpos cantantes. Estudos sobre a literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Chiado Editora, 2016; *João de Melo entre a memória e a perda*, Pico das Lajes, Companhia das Ilhas, 2019; *Partager les lucioles. Réflexions autour de la littérature portugaise*, Paris, Petra (no prelo). É também autora de ficção e poesia desde 1983. Último título publicado: *Caminhos incas*, Évora, Licorne, 2020.

**Maria Helena Santana** é Professora Associada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Doutorou-se em 2001, na mesma Universidade, com uma tese sobre *Literatura e Ciência na ficção do século XIX – A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa* (publicada em 2007 na INCM). Faz parte da direção do Centro de Literatura Portuguesa, onde coordena o Grupo de investigação "Património Literário". Dirige, desde 2018, o projecto de Edição Crítica das Obras de Almeida Garrett. Tem-se dedicado à narrativa moderna e contemporânea, em particular ao romance do século XIX e à história cultural deste período. É autora, entre outros trabalhos, das edições críticas de *Textos de Imprensa VI*, de Eça de Queirós (1995) e *O Arco de Sant'Ana*, de Almeida Garrett (2005) e coeditora de *Almeida Garrett: um romântico, um moderno* (2003), *O Melodrama-I*, (2006), e *Alexandre Herculano – O Escritor. Antologia* (2010), *O Século do Romance* (2013), *Fragmentos Romanescos* de Almeida Garrett (2015).

**Mário de Carvalho** nasceu em Lisboa, em Setembro de 1944, com ascendência alentejana. Andou pelos liceus de Gil Vicente e Camões. Na Faculdade de Direito envolveu-se intensamente nas lutas estudantis, a partir da célebre crise académica de 1962. Leitor assíduo do *Diário de Lisboa Juvenil*, dirigido em

tempos por Mário Castrim, teve oportunidade, graças a seu pai, o poeta Domingos Carvalho, de ir devassando a biblioteca familiar. Nada lhe escapava, desde as intermináveis aventuras de Ponson du Terrail, aos romances de Eça e Camilo. Filiação partidária, já na Faculdade, actividade clandestina carregada, prisão em Caxias e Peniche. Militância política intensa num período relativamente breve, após regressar do exílio, na Suécia, pouco após o 25/4. Exerceu advocacia em Lisboa, frequentou uma espécie de tertúlia literária chamada "Os Quatro Elementos Editores" onde foi animado a escrever, dando continuidade aos textos esparsos produzidos até então e, bem assim, ao romance primordial que apenas viria a ser publicado mais tarde, depois de *Contos da Sétima Esfera* e *Casos do Beco das Sardinheiras*. Passou por várias editoras, até se fixar, finalmente na Porto. Tem praticado diversos géneros literários e, dentro deles, deambulado por várias épocas e estilos. Houve muitos prémios literários, traduções em várias línguas, deslocações ao estrangeiro, e reconhecimento ao mais alto nível do Estado. O romance mais conhecido, premiado e traduzido será, porventura, *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*. Recentemente, em 2021, publicou *De Maneira que é Claro*, recordações, reminiscências e desafios vários ao leitor.

**Monica Figueiredo** é Professora Associada de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde atua como docente nos Cursos de Pós-Gradução, sendo membro integrante do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (PPGLV/UFRJ), avaliado pela CAPES com conceito 6. É Pesquisadora de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Com Especialização, Mestrado e Doutorado em Literatura Portuguesa, dedicou grande parte de seus estudos à narrativa de ficção produzida ao longo do século XX. A partir de 2002, também encaminhou sua investigação para o romance oitocentista e a herança deixada por ele em nossa contemporaneidade. Valorizando o viés comparatista, de 2005 a 2006 desenvolveu pesquisa com Bolsa de Pós-Doutoramento (CNPq) junto à Universidade de Coimbra; e de 2017 a 2018, desfrutou de Bolsa de Estágio Sênior (financiada pela CAPES), junto ao Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, na Universidade do Porto. Agraciada com alguns prémios que reconheceram seu trabalho de investigação, é autora de livros e de diversos ensaios publicados no Brasil e no estrangeiro. Em 2021, iniciou o projecto intitulado "Rasura & Palimpsesto: o romance de Ana Margarida de Carvalho".

**Nuno Júdice** nasceu em Mexilhoeira Grande, Algarve, em 1949. Licenciado em Filologia Românica na Faculdade de Letras de Lisboa e Doutorado em Literaturas Românicas Comparadas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde foi Professor Associado de 1976 a 2015. Tem publicados livros de poesia, de ficção, de ensaio e de teatro, tendo publicado o primeiro livro, *A noção de poema*, em 1972. Está traduzido em muitas línguas. Exerce também com regularidade um trabalho de tradutor de poesia e de teatro. Desempenhou as funções de Conselheiro Cultural da

Embaixada de Portugal em França, entre 1997 e 2004, e de director do Instituto Camões em Paris nesse período. Em 2013, pelo conjunto da sua obra, recebeu o Prémio Reina Sofía de Poesia Iberoamericana. Dirige desde 2009 a revista *Colóquio-Letras* da Fundação Calouste Gulbenkian.

**Osvaldo Manuel Silvestre** é Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. A sua área de referência é a Teoria da Literatura, dedicando-se há alguns anos também aos estudos brasileiros. É coordenador do Instituto de Estudos Brasileiros da sua Faculdade e dirige neste momento o Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas. É curador do espólio do escritor Carlos de Oliveira no Museu do Neo-realismo em Vila Franca de Xira, tendo aí organizado em 2017 a primeira exposição do espólio, sob o título "Carlos de Oliveira: A parte submersa do iceberg". O seu último livro publicado é a obra colectiva, em co-organização com Rita Patrício, *Conferências do Cinquentenário da Teoria da Literatura de Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Editora da Universidade do Minho, em 2020. Possui um site pessoal: www.osvaldomanuelsilvestre.com

**Paulo Alexandre Pereira** é Professor Associado no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, na área da Literatura Portuguesa, onde tem sido responsável pela docência de diversas unidades curriculares de licenciatura, mestrado e doutoramento. É membro integrado do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da mesma Universidade, tendo, nessa qualidade, desenvolvido investigação nos domínios das literaturas portuguesa e de língua portuguesa, em especial da época medieval e dos séculos XX-XXI. Integrou as equipas de investigação dos projectos *Teografias: Literatura e Religião* (DLC--UA) e *A Fábula na Literatura Portuguesa: catálogo e história críti*ca (UNL--FCSH). É autor dos livros *A Beleza Imortal das Catedrais. Afonso Lopes Vieira e a imaginação medievalista*. (2009) e *Iluminuras. Literatura Portuguesa e Medievalismo* (2021), bem como de diversos estudos publicados em periódicos nacionais e internacionais da sua área de especialidade.

**Pedro Eiras** é Professor de Literatura Portuguesa na Universidade do Porto e Investigador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, onde coordena a linha de pesquisa Intermedialidades. Desde 2005, publicou diversos livros de ensaios sobre literatura portuguesa dos séculos XX e XXI, estudos interartísticos, questões de ética. Entre outros: *Língua Bífida – Ensaio sobre António Gonçalves* (2021), *O Riso de Momo – Ensaio sobre Pedro Proença* (2018), *[…] – Ensaio sobre os Mestres* (2017), *Constelações – Ensaios comparatistas* (2013). Com *Esquecer Fausto* (2005) ganhou o Prémio Pen Clube Português de Ensaio. Presentemente, desenvolve pesquisas sobre a representação e o imaginário do fim do mundo.

**Pedro Ferré** é doutorado em Literaturas Românicas, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), onde se agregou em 1996. Leccionou nas universidades de Lisboa, Nova de Lisboa e Algarve, bem como, no estrangeiro, nas universidades de Utrecht, Colónia e na

École des Hautes Études de Paris. Tem exercido a sua actividade científica, especialmente na área do romanceiro antigo e da tradição oral moderno, em Portugal e no estrangeiro (Espanha, Itália, França, Holanda, Estados Unidos, Brasil, etc.), onde publicou, entre livros, capítulos de livros, artigos, verbetes e resenhas, mais de 200 títulos.

**Pedro Serra** (1969) é docente de literaturas portuguesa e brasileira na Universidade de Salamanca, onde coordena o Grupo de Investigação em "Estudos Portugueses e Brasileiros". Investigador do Grupo de Hermenêutica e Literatura Comparada da Universidade Autónoma de Madrid. Docente do programa de doutoramento em "Materialidades da Literatura" e membro do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.

**Ricardo Nobre** é docente de Latim no Instituto Superior de Direito Canónico da Universidade Católica Portuguesa e investigador de Pós-Doutoramento no Centro de Estudos Clássicos. Doutorou-se em Estudos Românicos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (com uma tese orientada por Paula Morão e Cristina Pimentel), depois de aí ter concluído o Mestrado e a Licenciatura em Estudos Clássicos. Tem desenvolvido investigação em torno da recepção da Antiguidade Clássica na Literatura Portuguesa e pretende continuar a aprofundar a relação que a poética clássica manteve com a poesia portuguesa, desde a fundação da Arcádia Lusitana até à *Poesia 61*.

**Rita Patrício** ensina na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e é membro do seu Centro de Estudos Comparatistas. Publicou *Episódios. Da teorização estética em Fernando Pessoa* (2012) e *Apontamentos. Pessoa, Nemésio, Drummond* (2016); e co-editou com Osvaldo M. Silvestre *As Conferências do Cinquentenário da Teoria da Literatura de Vítor Aguiar e Silva* (2020). É autora de vários ensaios, em volumes colectivos e em revistas especializadas, decorrentes dos seus estudos sobre literatura portuguesa moderna e contemporânea.

**Rosa Maria Goulart** é Professora Catedrática (aposentada) da Universidade dos Açores. É licenciada pela Universidade de Coimbra e doutorada pela Universidade dos Açores, com uma tese sobre Vergílio Ferreira, intitulada *Romance lírico. O percurso de Vergílio Ferreira*, e um trabalho complementar com o título de *Carlos de Oliveira: Arte Poética*. Exerceu vários cargos de gestão universitária, entre eles os de directora do Departamento de Línguas e Literaturas Modernas, de pró-reitora e de vice-reitora. Tem vasta colaboração com universidades portuguesas e estrangeiras, nestas com participação em júris de provas académicas, conferências e leccionação de cursos de pós-graduação (mestrado e doutoramento). Além de estudos em revistas da especialidade, em actas de congressos e em obras colectivas, publicou em livro: *Romance lírico. O percurso de Vergílio Ferreira* (Grande Prémio de Ensaio APE/TLP); *O Trabalho da Prosa*; *Artes Poéticas*; *Literatura e Teoria da Literatura em tempo de crise*.

**Rosa Maria Martelo** é Professora catedrática aposentada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, é investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Integrou a Direcção do ILCML em vários mandatos, e foi coordenadora do Grupo Intermedialidades. Tem privilegiado o estudo da poesia portuguesa e das poéticas modernas e contemporâneas. No âmbito da Literatura Comparada e dos Estudos Interartes, os seus trabalhos privilegiam as relações intermediais e transmediais da poesia moderna e contemporânea com as artes visuais e o cinema. Algumas publicações no âmbito do ensaio: *A Forma Informe – Leituras de Poesia* (2010), *O Cinema da Poesia* (2012, 2.ª ed. 2017), *Os Nomes da Obra, Herberto Helder ou o Poema Contínuo* (2016), *Devagar, a Poesia* (2022, no prelo). Co-organizou a antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim, 2010) e organizou a *Antologia Dialogante de Poesia Portuguesa* (Assírio & Alvim, 2021). Co-dirige a revista *Elyra* (www.elyra.org<http://www.elyra.org/>).

**Serafina Martins** é Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Dep. de Literaturas Românicas). Doutorou-se em 2000 com a dissertação *Saber Viver para Saber Morrer: A Imagem Ficcional do Amor em Aquilino Ribeiro*. Tem trabalho ensaístico, nomeadamente sobre o ensaio literário em Portugal e sobre escritores portugueses dos séculos XIX a XXI. Em 2014, publicou "Narrativa del Novecento: dalla transizione di fine secolo al Neorealismo", no volume de história literária *Il Novecento in Portogallo*. É investigadora integrada do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa desde 1987, onde é responsável pelo projecto "Bibliografia do Conto Português – Séculos XIX-XX". Aí coordena o Grupo de Investigação 1 – Literatura e Cultura Portuguesas. Integra, como vogal, a Comissão Directiva da Cátedra Camilo Castelo Branco.

**Sérgio Guimarães de Sousa** é Professor no Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos da Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho, onde lecciona Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa. É investigador integrado no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. É director do Centro de Estudos Mirandinos. Foi Professor Visitante na Universidade de São Paulo, na Université Blaise-Pascal, FLAD/Michael Teague Visiting Professor na Brown University e titular da cátedra "Hélio and Amélia Pedroso/Luso-American Endowed Chair in Portuguese Studies" na University of Massachusetts Dartmouth. O seu campo de investigação é o das literaturas de língua portuguesa dos séculos XIX, XX e XXI, além da literatura portuguesa do século XVI.

**Sérgio Nazar David** é Professor Titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, membro da "Equipa Garrett" do Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra) e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Autor de *Onze moedas de chumbo* (poesia, 7Letras, 2001), *Freud e a religião* (ensaio, Jorge Zahar, 2003), *A primeira pedra* (poesia, 7Letras, 2006),

*O século de Silvestre da Silva* (ensaio, 2 vols., Prefácio/7Letras, 2007) *Tercetos queimados* (poesia, 7Letras, 2014) e *O olho e a mão* (com Ana Marques Gastão, poesia, 7Letras, 2018). Responsável pelas edições críticas de *Cartas de amor à viscondessa da Luz* (Edições Quasi, 2007), *Correspondência familiar* (IN, 2012), *Correspondência para Rodrigo da Fonseca Magalhães* (INCM, 2016) e *Filipa de Vilhena & A sobrinha do marquês* (INCM, 2020) de Almeida Garrett.

**Silvina Rodrigues Lopes**, Professora Catedrática jubilada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, é autora dos seguintes livros: *Tão simples como isso* (1982), *E Se-pára, Alegria da Comunicação* (1990), *Aprendizagem do Incerto* (1990), *A Legitimação em Literatura* (1994), *Carlos de Oliveira – O Testemunho Inadiável* (1996), *Agustina Bessa-Luís. As Hipóteses do Romance* (1998), *Sobretudo as Vozes* (2004) *A Inocência do devir* (2003), *Literatura Defesa do Atrito* (2004), *A anomalia poética* (2006), *A estranheza-em-comum* (Lumme, 2012), *Teoria da Despossessão* (1988), *O Nascer do Mundo nas suas Passagens* (2021), *Inconjuntos* (2021).

**Sofia Andrade** é docente de Língua e Literatura Portuguesa na Universidade de Génova. Foi docente na Universidade de Pisa e na Universidade de Roma-Tre. Membro do Centro de Estudos Comparatistas e da Associação Italiana de Literatura Comparada Sigismondo Malatesta. Os seus estudos centram-se sobre a prosa portuguesa contemporânea e as relações com a historiografia, a paisagem e o romance de família. Publicou trabalhos ensaísticos sobre Giorgio Bassani, Ferreira de Castro, Fernanda Botelho e Agustina Bessa-Luís.

**Teresa Cristina Cerdeira** é Professora Titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Pesquisadora 1A do CNPq. Foi Regente da Cátedra Jorge de Sena da UFRJ e editora da revista *Metamorfoses*, no período de 2005 a 2011. Em 2013, o Governo Português lhe outorgou a Comenda da Ordem do Mérito. Do Governo Francês recebeu uma Allocation d'Études Supérieures, em Paris, tendo sido orientada por Georges Duby no Collège de France, de setembro a dezembro de 1985. Sua tese de doutoramento – *José Saramago: Entre a História e a Ficção, uma saga de portugueses* (1987) – foi publicada em Lisboa, pela Dom Quixote (1989) sendo reeditada pela Ed Moinhos em 2019. Entre as suas publicações constam: *O avesso do bordado* (Lisboa, Caminho, 2000), *A tela da dama* (Lisboa, Presença, 2013), *A mão que escreve* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra / Leya, 2014), *Formas de ler* (Belo Horizonte, Moinhos, 2020).

**Violante F. Magalhães,** licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1986), foi orientada pela Professora Doutora Paula Morão na dissertação de mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas – Época Contemporânea (*A literatura para crianças e jovens em Irene Lisboa*, 1991), pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa, e

na tese de doutoramento em Estudos Literários – Literatura Portuguesa (*Sobressalto e Espanto – Narrativas literárias sobre e para a infância, no Neo-Realismo português*, 2008), pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Equiparada a Professora Coordenadora da ESE João de Deus, lecciona Literatura Infantil, Literatura Portuguesa, Didáctica do Português. Tem publicações, dispersas e em volume, sobre estas matérias.

**Vítor Manuel Pena Viçoso** é Professor aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde se doutorou em Literatura Portuguesa (1989). Para além de ensaios sobre Raul Brandão, Alves Redol, Fernando Namora, Carlos de Oliveira e José Saramago, entre outros, publicou artigos em jornais e revistas, com particular incidência em temas e autores do Romantismo, do Simbolismo e do Neo-Realismo. De destacar os livros *A Máscara e o Sonho – Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão* (Ed. Cosmos, 1999) e *A Narrativa Neo-Realista – As Vozes Sociais e os Universos da Ficção* (Ed. Colibri, 2011).

**Zulmira C. Santos** é Professora Catedrática da Universidade do Porto (Faculdade de Letras). Foi Presidente do Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos (2007-2010), directora do Ciclo de Estudos "Doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas" (2009-14), Coordenadora Científica do Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade (2004-2007), unidade de I&D n.º 24 da FCT, hoje integrado no CITCEM (Centro Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória), membro eleito do Conselho Geral da Universidade do Porto (2009-2013) e presidente da Comissão para a Ciência e Inovação deste mesmo Conselho (2009-2013). Foi, até Março de 2017, investigadora responsável do GI "Sociabilidades, práticas e formas do sentimento religioso" do CITCEM. É membro do Comitato scientifico da Coleção "Scritture nel Chiostro" das Edizioni Storia e Letteratura (Roma). Integrou a Comissão Científica do programa de doutoramento Erasmus Mundus TEEME (Text and Event in Early Modern Europe: http://www.teemeurope.eu/), e é membro do MOVES – Migration and Modernity: Historical and Cultural Challenges, um European Joint Doctorate do programa Marie Skłodowska-Curie. Doutora em Literatura e Cultura Portuguesas, tem como principal área de investigação a literatura e cultura portuguesas dos sécs XVI-XVIII e muito especialmente a prosa de ficção da Época Moderna, teoria literária (sécs. XVI-XVIII), "literatura de viagens", práticas de escrita das ordens religiosas (sécs XVI-XVIII), história do livro e da leitura (sécs. XVI-XVII).

**COLIBRI** – ARTES GRÁFICAS

APARTADO **42 001** – **1601-801** LISBOA
TELEFONE | (+351) **21 931 74 99**
**www.edi-colibri.pt | colibri@edi-colibri.pt**