

METAMORFOSES

13.1



Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros



A Revista *Metamorfoses* é editada pela Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, criada em 1999, no Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e dirigida por um Conselho de Administração assim constituído, na gestão 2014-2016:

Regente: Luci Ruas Pereira

Substituto eventual: Eduardo dos Santos Coelho

Representantes de Literatura Portuguesa: Luci Ruas Pereira, Teresa Cristina Cerdeira, Ângela Beatriz de Carvalho Faria e Sofia de Sousa Silva

Representantes de Literatura Brasileira: Eduardo dos Santos Coelho, Eucanaá Ferraz, Anélia Pietrani e Maria Lucia Guimarães de Faria

Representantes de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco e Teresa Salgado

Eméritas: Cleonice Berardinelli, Marlene de Castro Correia e Gilda Santos

Endereço para correspondência:
Revista Metamorfoses/Cátedra Jorge de Sena
Faculdade de letras/UFRJ
Cidade Universitária – Ilha do Fundão
CEP: 21941-590 Rio de Janeiro – RJ – Brasil
E-mail: catedrajorgedesena@gmail.com

METAMORFOSES

13.1

Comissão Editorial

Anélia Pietrani, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco,
Cleonice Berardinelli, Gilda Santos, Luci Ruas Pereira,
Maria Lúcia Guimarães de Faria, Marlene de Castro Correia,
Mônica Genelhu Fagundes, Sofia de Sousa Santos,
Teresa Cristina Cerdeira, Teresa Salgado.

Conselho Editorial

Alfredo Bosi, Ana Mafalda Leite, Benjamin Abdala Júnior,
Davi Arriguci Jr., Eduardo Lourenço, Ettore Finazzi-Agró,
Flávio Lureiro Chaves, Francisco Cota Fagundes,
Godofredo de Oliveira Neto, Helder Macedo, Helena Buescu,
Inocência Mata, Isabel Pires de Lima, Ivo Barbieri,
Laura Cavalcanti Padilha, Leyla Perrone-Moysés, Maria Alzira Seixo,
Maria Irene Ramalho, Ronaldo Menegaz, Russel Hamilton, Vilma Arêas

Edição deste número

Luci Ruas Pereira



Revista patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Sumário

- 7 Nota Editorial
por Luci RUAS

O SÉCULO XIX – DO ROMANTISMO AO FIM-DE-SÉCULO

- 13 Monica FIGUEIREDO
Todas as novelas de amor são ridículas.
Não seriam novelas camilianas se não fossem ridículas
- 21 Otávio Rios PORTELA
História dum Palhaço, de Raul Brandão:
o despertar de personagens sem aura
- 34 Isabel Pires de LIMA
Eça, o realismo e a pintura: “Uma prosa como ainda não há!”
- 49 Vítor VIÇOSO
A literatura portuguesa (1890-1910) e a crise finissecular

DO MODERNISMO À ATUALIDADE

- 73 Eduardo LOURENÇO
Pessoa ou o eu como ficção
- 79 Manuela SANTOS
Inês de Castro em *Invenção*
- 92 Mônica Genelhu FAGUNDES
De leques e viraventos: metáfora e montagem em dois romances
de Mário Cláudio
- 100 Luci RUAS
Lisboaleipzig – Música e literatura em fulgor narrativo

- 111 João Camillo PENNA
A experiência da violência
- 126 Laeticia Jensen EBLE
Literatura marginal/periférica e *hip-hop*: Um olhar sobre a voz poética
de Zinho Trindade
- 140 André Corrêa de SÁ
Grogotó!, de Evandro Affonso Ferreira: como narrar a cidade com
palavras sonoras?
- 147 Veronica Prudente COSTA
Muraida e seus (des)encontros com os *Lusiadas*

LER E DEPOIS

- 171 Filipe Delfim SANTO
Correspondência 1943-1977
- 178 Maria Teresa SALGADO
OS PEPPINI

NOTA EDITORIAL

Apresentamos mais um número da revista *Metamorfoses* – o 2013.1 - que chega ao público com o propósito de difundir a literatura dos países de língua portuguesa, contemplando, assim, as três áreas que integram a Cátedra Jorge de Sena para estudos luso-afro-brasileiros.

É possível dizer, não sem um toque de humor, mas com muita consciência do que se diz, que o Século XIX é muito maior do que ele mesmo poderia ser. Decerto há razões para isto ao considerarmos, com Eça de Queirós, a “enorme civilização” e suas conquistas, seja no campo das letras, das ciências em geral, da filosofia, da história, da psicologia, da antropologia, da psicanálise, entre outras formas de conhecimento. O mundo assiste a movimentos libertários, provocados pelas ideias da revolução francesa. As indústrias se desenvolvem, promovendo o progresso; as cidades tornam-se grandes centros. Consolida-se o acesso da burguesia ao poder público. O século XIX, com toda a sua complexidade, prepara o terreno para o século XX.

Os trabalhos apresentados por Monica Figueiredo, Isabel Pires de Lima, Otávio Rios e Vítor Viçoso contemplam autores e momentos decisivos da cultura portuguesa na segunda metade do século XIX. Tomando por mote o verso pessoano segundo o qual “Todas as cartas de amor são ridículas”, Monica Figueiredo debruça-se sobre a obra camiliana, para demonstrar como o autor do *Amor de perdição* “foi capaz de unir polos até então inconciliáveis, numa conjugação diabólica que atou, através das linhas ficcionais, o riso galhofeiro e o sublime amoroso”. Isabel Pires de Lima, ao abordar a obra de Eça de Queirós, visa à aproximação entre o escritor e o pintor, demonstrando que a plasticidade de sua prosa realiza “aquilo que o seu Fradique Mendes, diletante finissecular desencantado de quase tudo, incluindo do poder da palavra para enformar o pensamento e a realidade, perseguia: ‘uma prosa como ainda não há!’. Otávio Rios apresenta ao leitor a obra de Raul Brandão, objeto de sua tese de doutoramento defendida em 2012, aqui representada pelo estudo d’ *A morte do Palhaço*, obra “descontínua, fragmentária e catastrófica” que “permite observar de que forma se delineia um paradigma narrativo que se afasta dos ideais positivistas do século XIX e aproxima-se, paulatinamente, do conceito benjaminiano de ruína”. Como um fecho para esta primeira seção, Vítor Viçoso discorre sobre a crise finissecular nesse estudo que “é uma síntese das obras e autores de tendência simbolista e da sua relação opositiva com a escrita naturalista, numa conjuntura de profunda crise coletiva”.

O século XX apresenta-se com suas múltiplas tendências e correntes de pensamento. Se, por um lado, aprofundam-se as questões problematizadas nas várias áreas do conhecimento, por outro lado acirram-se os conflitos que resultaram nas duas grandes guerras, na guerra fria, nas guerras coloniais, nos regimes totalitários de tão má lembrança, ao mesmo tempo em que se avolumam as discussões em torno da questão democrática. Por isso mesmo, o século XX teve de repensar a ética, uma vez que problemas de toda ordem, nascidos das crises que abalaram o século, dos conflitos de ideias e das múltiplas contradições que marcaram o nosso tempo exigiam novos comportamentos, novas atitudes. Iniciado o século XXI, novos e velhos problemas insistem em promover novos conflitos, novas velhas formas de promover desigualdades em todos os domínios das relações humanas e sociais, novas formas de exclusão. Como não pode deixar de ser, a literatura reflete e faz refletir sobre essas grandes questões que atingem a humanidade, além de dobrar-se sobre o seu próprio fazer-se e estabelecer o diálogo fecundo com outras formas de arte.

A seção da revista dedicada aos séculos XX e XXI, tem como ponto de partida o ensaio de Eduardo Lourenço (traduzido por Teresa Cerdeira). Seu objeto tantas vezes magistralmente revisitado é a poética pessoana e a problemática do eu como ficção. Segue-se o artigo de Manuela Santos, que se interessou em Portugal por um poeta brasileiro – Jorge de Lima – e fez da *Invenção de Orfeu* objeto de sua tese de doutorado, aqui apresentada em suas múltiplas conexões com outras obras, a partir das quais pode reinventar e tornar presente a mítica figura de Inês de Castro. Mônica Genelhu Fagundes propõe uma leitura comparada de obras de Mário Cláudio com a finalidade de “desvendar o sentido metafórico e a função estrutural” que determinados signos assumem na narrativa. Na sequência, Luci Ruas apresenta uma leitura crítica de dois livros de Maria Gabriela Llansol, fazendo sobressair o diálogo entre literatura e música na composição textual. Marcelo Pacheco dá à leitura parte de sua tese de doutorado, ao analisar um conto de Isabel Cristina Pires, partindo da convicção “de que as personagens que transitam nesse conto não são hábeis para elaborar leituras a propósito do meio urbano e do contexto político em que se desenvolvem as ações do conto”. Com João Camillo Penna debruçamo-nos sobre a experiência da violência na literatura brasileira contemporânea a partir da discussão da forma testemunho. Com Laécia Jensen Eble nosso olhar acompanha a literatura marginal periférica na voz poética de Zinho Trindade. O ensaio de André Corrêa de Sá centra-se no estudo livro *Grogotól*, de Evandro Affonso Ferreira, um conjunto de 74 narrativas curtas, “de minuciosa construção sonora e quase sempre com uma nota de humor, que põem em ação as vidas precárias de indivíduos vulgares, destruídos pela memória e pela solidão”. A seção fecha-se com Vanessa Ribeiro Teixeira, cujo estudo objetiva a discussão do “processo literário de reconfiguração histórica” em obras do escritor angolano Ungulani Ba Ka Khosa.

Fecha a seção de ensaios o trabalho de Verônica Prudente, cujo olhar se debruça sobre o século XVIII, período decisivo para a formação da literatura e da cultura brasileira. Este ensaio deriva de sua tese de Doutorado, em que estabelece contrapon-

tos entre o colonizador e o colonizado, no poema épico *Muraida*, de Henrique João Wilkens, militar a serviço da Corte portuguesa que se estabeleceu na Amazônia com a finalidade de dominar o povo Mura. Privilegia em sua análise “a imagem construída sobre o índio Mura a partir das tensões, convergências e divergências entre este épico e o mais importante texto de viagens da Literatura Portuguesa, *Os Lusíadas*, de Camões”.

Em *Ler e Depois*, duas resenhas apresentam-nos livros recentemente publicados, um sobre o romance *Os Peppini*, outro sobre a correspondência entre Jorge de Sena e João Gaspar Simões.

Acreditamos que este número, tal como os anteriormente publicados, responda às expectativas do público e encerramos este editorial com os agradecimentos a todos quantos colaboraram conosco para a sua realização.

Luci Ruas

O século XIX – do Romantismo ao Fim-de-século

TODAS AS NOVELAS DE AMOR SÃO RIDÍCULAS.
NÃO SERIAM NOVELAS CAMILIANAS SE NÃO FOSSEM
RIDÍCULAS

Monica Figueiredo*

O tempo também envelhece o leitor, por isso os meus quarenta anos de leitura já fazem crer que as boas glosas são aquelas que dispensam a apresentação de um mote, ou melhor, aquelas que apesar da provocação que as fez nascer, logo acabam por existir sozinhas. Mas glosar – já haviam ensinado os poetas da primeira hora –, não é talento que abençoa qualquer um. Deste modo, o título deste ensaio (infelizmente apartado de qualquer qualidade poética), gostaria de firmar-se como glosa competente, capaz de unir o poema de Álvaro de Campos à narrativa de Camilo Castelo Branco. No famoso poema de 1935, o poeta de “Tabacaria” afirma:

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.
Mas, afinal,
Só as criaturas que nunca escreveram
Cartas de amor
É que são
Ridículas.

Mesmo não sendo ainda detentor do *status* de “versos-que-enfeitam-camisetas”, este poema é citado e recitado inequivocamente quando precisamos desculpabilizar a cafonice que toma de assalto o estado amoroso. Espécie de aval para a breguice sentimental, Álvaro de Campos parece justificar que o amador pode e tem o direito de perder seu senso crítico e se deixar levar por uma avalanche de lugares-comuns, que fazem, por exemplo, das cartas de amor um exercício de linguagem de gosto duvidoso e, de certo modo, inexoravelmente ridículas. Seria isto uma premissa verdadeira se o poema terminasse ali. Causa espécie que as citações que o retomam, na maioria das

* Professora de Literatura Portuguesa, dos cursos de Graduação e de Pós-Graduação, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

vezes e não sem propósito, insistam em mutilar os últimos versos que, se lidos com atenção, parecem desdizer a aceitação do ridículo como parte constitutiva (quicá, obrigatória), da *verdadeira* experiência amorosa. Continua Álvaro de Campos:

Quem me dera no tempo em que escrevia
Sem dar por isso
Cartas de amor
Ridículas.
A verdade é que hoje
As minhas memórias
Dessas cartas de amor
É que são
Ridículas.
(Todas as palavras esdrúxulas,
Como os sentimentos esdrúxulos,
São naturalmente
Ridículas).

O que chamo aqui de segunda parte do poema parece não conviver tão pacificamente com o caráter ridículo do amor que, se foi aceito na juventude pelo eu-lírico, na maturidade, as “memórias dessas cartas de amor” são o que agora lhe parece ridículo, circunstância dolorosa que ambigualmente pode sugerir:

1. O sentimento pretérito que gerou as cartas era de fato ridículo, motivando, no hoje, o arrependimento;
2. O lembrar-se das cartas amorosas é, em plena idade adulta, um exercício ridículo, pois o sentimento experimentado no passado é agora uma quimera irrecuperável.

De qualquer modo, nem uma possibilidade, nem outra guardam uma aceitação positiva do ridículo amoroso, pois este, filtrado agora pela racionalidade do Poeta, surge como signo isolado, lido ao pé da letra e apartado da emoção. “Ridículas” é afinal uma palavra proparoxítone, portanto “esdrúxula”, como nos ensina o dicionário. Entretanto, “esdrúxula” é também o termo que adjetiva o sentimento amoroso no presente, sinônimo de “esquisito”, “excêntrico”, “extraordinário”, “extravagante”, estando apartado de vez de qualquer lirismo. Diante desta dubiedade tão ao gosto da melhor poesia, resta-me a concordância com Eduardo Lourenço, quando este afirma que toda a obra poética “de Fernando Pessoa é uma contínua e dilacerante variação, nos limites do insuportável, sobre a incapacidade de amar” (1986, p.66). Seguindo esta linha de leitura, o poeta da crise do eu, o criador do “drama em gente”, o representante máximo da modernidade em língua portuguesa teria construído uma obra poética pautada no “não-amor”, diferença capaz de separar “a lírica de Pessoa de toda a tradição portuguesa” (1986, p. 62).

Acontece que o termo “ridículo” já havia sido insistentemente utilizado por outro criador ao falar da experiência amorosa, tornando-a, muitas vezes, uma prerrogativa dos tolos, dos pouco hábeis, ou dos privados de lucidez. Quase quarenta anos sepa-

ram a publicação da primeira narrativa camiliana (*Anátema* de 1851) do nascimento de Fernando Pessoa; mais de setenta anos afastam o auge da produção narrativa de Camilo (anos 60) do poema sobre o ridículo do amor escrito por Álvaro de Campos (1935); enfim, mais de meio século distingue o nascimento do maior poeta de nossa modernidade do escritor das novelas folhetinescas, muitas vezes acusado de moralista, conservador, retrógado e ultrapassado, quando comparado àqueles que em seu tempo pregavam a chegada da “idéia nova”, nomenclatura que não escondia a arrogância de que se valeram os realistas na primeira hora.

Ironicamente, será Camilo Castelo Branco – visto como exponencial autor da narrativa passional, como exímio criador do romance descabelado, como o despudorado escritor do amor excessivo –, aquele que não poupará adjetivos que, de “ridículo” a “tolo”, ou ainda, de “estúpido” a “parvo”, desarticularam o discurso assertivo com o qual, não raras vezes, se escreveu o amor em Portugal. É preciso entender que poucos escritores conseguiriam figurar nas histórias da literatura como poetas do amor ridículo, ou antes, como escritores do amor risível, ou ainda, como novelistas da ironia amorosa. Faltava quem se achesse a tamanha ousadia, sinônimo de modernidade mercidamente *assinada* por um nome como o de Camilo Castelo Branco.

Talvez por isso o autor de *Amor de Perdição* incomode tanto às confortáveis classificações, fato que de certo modo explicaria as rejeições, as inferiorizações e os preterimentos sofridos por ele quando posto diante da sensibilidade romântica ou da novidade naturalista. Afinal, Camilo era lúcido demais para ser romântico e visceral demais para ser realista. O fato é que a obra do autor de *A queda dum anjo* reúne uma diversidade de possibilidades de escrita que perpassam o teatro, a poesia, a crítica literária, o intervencionismo político, a análise social, a novela passional, o romance satírico, a narrativa de inspiração realista-naturalista, a prosa de cunho moral e o folhetim de fácil consumo. Enfim, formas variadas que denunciam a existência de um artista capaz de desdobramentos que muitas vezes enlouqueceram a crítica especializada, tendenciosamente afeita a classificações unilaterais.

Se Fernando Pessoa *era muitos*, resultado de sua partição em *personas* que ficcionalizaram autorias para as suas criações, Camilo Castelo Branco, ao instituir a figura do romancista como um *outro* elemento estrutural presente em todas as suas formas narrativas (inegavelmente embaraçadas com sua poesia e dramaturgia), manteve sobre sua vasta obra um controle cerrado através da presença inultrapassável de seu narrador, que bem poderia responder pelo nome de autor, editor, relator, interlocutor, copista, historiador, para afinal não abrir mão do nome próprio de Camilo. Maria Alzira Seixo explica:

(...) o autor prefere camuflar o seu ponto de vista onisciente com a atitude testemunhal, até aparentemente interveniente, narrando os factos como se sobre eles fosse informado através do protagonista (confidência), de outras personagens (cruzamento de enredo), ou de diligências próprias para o efeito (inserção do narrador na ação) – processo que confere aos factos um certo grau de realidade, pela confiança que ao leitor inspirará um “eu” definido que fala, e que proporciona maior vivacidade e imediatismo à narrativa. (1977, p. 87)

Acrescento que, mais do que garantir “vivacidade e imediatismo” à narrativa, a presença de “um **eu** definido que fala” irá proporcionar ao narrado não a verossimilhança desejável a qualquer ficção, mas antes uma veracidade que Camilo ousa desejar histórica. Melhor exemplo não haveria do que o *Amor de perdição*. Afinal, o leitor enganado segue como um crédulo a inverossimilhança de um amor que leva à morte, despertado por duas visões dos amantes e por um insípido entrelaçar de mãos, sem se perguntar como aquilo afinal é possível, pois já foi posto em sossego desde as notas introdutórias, criadas por um narrador-relator que não só assume a condição civil de Camilo Castelo Branco, como ainda avisa que se está diante de uma história verídica, envolvendo não qualquer família, mas sim a sua própria família.

Por seu apego à verdade, (ainda que seja uma *verdade* construída pelas linhas da mais delirante ficção), é que o autor de *A Brasileira de Prazins* tem certeza de que não existe vida para fora do ridículo, ou melhor, para longe da condição falhada que se esconde por detrás de cada existência, desde sempre condenada a esconder seus irremediáveis defeitos². Como afirmou Camilo, “a vida íntima é cheia de passagens ridículas” (*Maria Moisés*), e todo o lance triste tem necessariamente “duas faces”, por isso, “os padecentes me desculpem, rio primeiro de mim” (*A mulher fatal*). O riso estará em Camilo não como antonímia do trágico, mas antes como oposição ao sério, já que para ele a tragicidade sempre guarda em si o germe daquilo que é risível. Muito antes de Vladimir Propp, Camilo foi capaz de intuir que “o cômico não é absolutamente um elemento oposto ao trágico, embora não possa ser inserido na mesma série de fenômenos aos quais pertence o trágico (...). Se existe algo oposto ao cômico, é o não-cômico, o sério” (1992, p.18).

Por acreditar na existência de um mundo *a sério*, onde o patético do amor não poderia caber, o poema de Álvaro de Campos não foi capaz de entender que o amor é ambíguo, dual, elogio e chiste concomitantes, e por isso relegou à experiência amorosa o exclusivo lugar do ridículo. Em Camilo não há mundo que permaneça sério, pois tudo o que possa ser chamado de humano está condenado a ser cômico e tragicamente ridículo. Se a percepção do vazio, ou melhor, da ausência em Fernando Pessoa foi povoada por suas máscaras, por suas ficções do eu, Camilo assume este vazio como um destino definitivo de onde não há como fugir, restando à condição humana o riso escarnekedor que ri do outro como quem ri de si. Por isso, é comum encontrarmos nas narrativas camilianas o choro das personagens sendo de perto ridicularizado pelo olhar crítico do narrador que, como um duble do autor, espertamente sabe – ao contrário de suas criaturas –, que não há nada mais devastador do que a consciência da fragilidade humana:

² Lélia Parreira Duarte, ao estudar a ironia romântica afirma: “Essa ironia romântica é para Friedrich Schlegel inerente à arte (...). Para escrever, o artista precisa ser criativo e crítico (...). Seu trabalho pretende ser sobre o mundo, mas se sabe ficção. Ele sabe que é impossível fazer um relato verdadeiro ou completo da realidade, por ser ela incompreensivelmente vasta, contraditória, em contínua transformação, de modo que um relato verdadeiro seria imediatamente falso, logo que completado: o que resta ao artista é incorporar ao seu trabalho a consciência de sua irônica posição diante do mundo” (2006, p. 41).

A ameaça do vazio que está no horizonte da comédia do mundo, vazio de sentido e de qualidade, não cessa de se reforçar ao longo de uma [obra] narrativa que acumula episódios onde a grandeza implícita na palavra “herói” é sucessivamente desmentida pelas aventuras que o mesmo “herói” protagoniza. (Rubim, 1991, p. 85)

João Camilo dos Santos (1991), num primoroso ensaio sobre o amor na obra de Camilo Castelo Branco, afirma que “os romancistas do século XIX são excessivamente lúcidos, sofrem excessivamente a pressão de um saber do tipo social e econômico; e é tal circunstância que os impede de falar apenas do amor, ou do amor como ‘pura essência’” (p. 62). Por isso, a eleição do amor como tema se explica mais pelo desejo de exploração das relações sociais e econômicas que o cercam, do que, necessariamente, pela intenção de entendimento do amor como experiência de fruição. Há, por detrás da pena de Camilo, de Eça e até mesmo de Garrett, a necessidade de entender a demanda social que, em nome do amor – ou, contrário a ele – mantém em pé um *status quo* que aprisiona a existência burguesa num horizonte de expectativas rigidamente estabelecidas.

Foi o século XIX que uniu de forma definitiva o *matrimônio* ao *patrimônio*, transformando assim homens e mulheres em peões de um tabuleiro manipulado pela mentalidade capitalista que adquiria corpo e ferocidade, graças à atmosfera bélica que envolveu todo o projeto neo-colonialista do oitocentos europeu. Diante de tamanho paroxismo – afinal, nunca fomos tão civilizadamente selvagens – resta aos lúcidos a denúncia dos desmandos, a exposição das contradições, o sarcasmo diante dos impasses, e é isto que Ramalho Ortigão, em uma de suas *Farpas*, exige da *inteligência* portuguesa sua contemporânea: “vos falta a faculdade de criar as grandes violências que se tiram dos grandes contrastes. Porque não sabeis pôr a tinta que ri ao pé da tinta que chora”. A verdade é que, se Ramalho fosse menos partidário, teria de assumir que, muito antes de Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco tinha feito isto com enorme mestria. Em *As aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*, ao reavaliar sua narrativa, o narrador camiliano conclui: “é comédia, lá isso é verdade, mas o que é este mundo senão comédia!”.

A sociedade vitoriana foi aquela que transformou a uniformidade em qualidade: não destoar, não destacar, não chamar atenção eram normas de conduta incentivadas pelos manuais de boas maneiras que, das roupas aos gestos, estabeleciam uma forma *pasteurizada* de passar pela vida, tendo na contenção o seu deus supremo. Imersos em um avassalador “senso comum”, não é de se estranhar que “toda particularidade ou estranheza que distingu[isse] uma pessoa do meio que a circunda[va] pode[ria] torná-la ridícula” (Propp, 1992, p. 59).

Na contramão dos anseios burgueses, Camilo Castelo Branco ergue uma galeria de personagens desmedidas, de perto afetadas pela caricatura, pela hipérbole, pelo grotesco, dando vida a um universo *kitsch* que, por sua competência, é capaz de despertar sorrisos nos leitores do século XXI que, mesmo sem perceber, se veem espelhados no

ridículo humano presente em muitas de suas páginas. Ainda que vivendo uma precária experiência burguesa e tendo a paisagem nortenha diante dos olhos, Camilo, como poucos, intuiu que o excesso de produção, o apelo ao consumo, o tempo acelerado pelas máquinas industriais eram sinais claros de que o *excesso*, a partir de então, nortearia a vida humana, fazendo com que as barreiras entre o feio e o belo, entre o estético e o comezinho fossem tornando-se maleáveis e abrissem espaço a outra forma de representação artística que tem no *kitsch* sua melhor denominação³.

Com habilidade indiscutível, a narrativa camiliana consegue transitar entre o cômico e o trágico por saber que “uma mesma propriedade pode se tornar cômica se for ampliada moderadamente”, mas “se, ao contrário, for levada à dimensão do vício, tornar-se-á trágica” (Propp, 1992, p. 135). Os enredos camilianos estão fortemente marcados pela ideia do engano e do disfarce; afinal, as suas personagens nunca são exatamente o que dizem ser, pois são sempre capazes de arreatamentos imprevisíveis, recorrem a simulações para conseguirem seus objetivos, e estão metidas em tramas que invariavelmente deságuam num quiproquó⁴. Camilo ergue um mundo desordenado que se estreita na tentativa de caber dentro das rígidas fronteiras do suposto bom senso burguês. Mas tratamos de Camilo, por isso os limites não são capazes de o conter, e é justamente no extravasamento que o que há de melhor do talento do escritor assume a boca de cena. Quem poderá negar que os arroubos de seus heróis, os desmaios das heroínas, a verborragia de seus políticos, o dramalhão que reveste o destino das mocinhas pobres, a perfídia das dodivanas cidadinas, o cinismo de seus clérigos, o oportunismo de seus burgueses, a cafonice de seus brasileiros, o bucólico do campo e a pérfida cidade são aquilo que, competentemente, sobressai na escrita de um autor que fez de sua própria vida o melhor de seus romances!

A desordem do universo camiliano é reflexo direto da história de seu tempo, um tempo chamado por George Minois de “grande salada revolucionária”, um tempo que alimentou o riso por sabê-lo um competente instrumento de intervenção social⁵. A verdade é que Kant, Schopenhauer, Spencer, Darwin, Freud, Bergson e muitos outros produziram trabalhos científicos na tentativa de entender o fenômeno do riso que, se rejeitado pela pretensa sobriedade burguesa, resistia de forma implacável nas páginas

³ Para Abraham Moles: “O mundo dos valores estéticos não se divide mais entre o “Belo” e o “Feio”. Entre a arte e o conformismo, instala-se a imensa praia do *kitsch*. Revela-se em toda a sua pujança durante a ascensão da civilização burguesa, no momento em que ela adota o caráter da afluência, vale dizer, o *excesso de meios* em face às necessidades” (1972, p. 10).

⁴ Uso aqui a definição dada por Propp: “Este princípio é conhecido há muito e foi chamado de *quiproquó*, o que significa “um no lugar do outro”. Sobre ele baseia-se o motivo, extremamente comum nas antigas comédias, do disfarce, da ação em lugar de outrem, onde um é trocado pelo outro. E nas ações costumam acompanhar o engano” (1992, p. 145).

⁵ Cito George Minois: “O riso liberado participa da grande salada revolucionária, e não é mais possível encerrar-se em seu canto. A vida política no século XIX, que avança de maneira caótica em direção à democracia, necessita do escárnio, uma vez que o debate livre não pode prescindir da ironia” (2003, p. 461).

dos jornais, no teatro *underground*, nas caricaturas que assustavam seus possíveis alvos, na pornografia consumida subterraneamente e na literatura daqueles que sabiam que a *hybris* dos novos homens do poder só poderia ser controlada através da punição escondida por detrás das gargalhadas. A verdade é que:

O século XIX não é uma época particularmente feliz. Para a massa de proletariados submetida a um tratamento exaustivo e degradante, destinados a uma morte prematura; para os burgueses enraizados em seus preconceitos austeros e obcecados por seus negócios; para as classes médias, com a vida ainda difícil; para um campesinato sempre confrontado com a concorrência de produtos americanos; por povos assolados pela febre revolucionária e pelos demônios do nacionalismo. De fato, a hora não é de hilaridade. (Minois, 2005, p. 511)

Se o século XIX não foi fácil para a maioria dos países europeus, a história portuguesa estava longe de oferecer qualquer tipo de alento. Georges Minois, ao falar da obra de Mark Twain, defende que o autor fez do humor uma necessidade “para superar o desespero” e lembra que “os mais pessimistas são, muitas vezes, os mais humoristas”, pois “se não tem coragem para se suicidar” usam o humor como “tabua de salvação”⁶. Talvez, o atormentado Camilo não passasse de um pessimista que usou o humor como um antídoto contra uma vida de todo ridícula que, num futuro próximo, zombaria até das cartas de amor.

Resumo: Ao fazer glosa aos versos de Álvaro de Campos, o que neste trabalho pretendo perseguir é a indiscutível capacidade de sedução presente na ficção de Camilo Castelo Branco e a consequente modernidade inscrita pela pena de um autor que usou e abusou de um público fiel que, “anestesiado”, foi capaz de “consumir” enredos que sempre apostaram na capacidade inebriante dos clichês. O que se deseja analisar é a ousadia de um autor que, representante assumido da escola romântica, foi capaz de unir polos até então inconciliáveis, numa conjugação diabólica que atou, através das linhas ficcionais, o riso galhofeiro e o sublime amoroso,

anunciando a verdade que o heterônimo pessoano um século depois iria imortalizar: o amor é, de fato, uma experiência vivida no limite do ridículo.

Palavras-chaves: Camilo Castelo Branco; Romantismo; Humor; Modernidade; Burguesia.

Abstract: *By glossing Álvaro de Campos' verses, what I intend to pursue in this paper is the unquestionable ability of seduction present in Camilo Castelo Branco's fiction and the consequent modernity inscribed by the pen of an author who used and abused a loyal audience, that, “anesthetized”, was*

⁶ Cito Georges Minois: “Esse humor, que é uma filosofia, é cada vez mais sombrio e, quanto mais sombrio, mais ele tem necessidade de humor para superar o desespero. É por isso que os mais pessimistas são, muitas vezes, os mais humoristas. Uma pessoa feliz não tem necessidade de fazer humor: seu riso é natural. A pessoa triste deve fazer do humor sua razão de viver, se não tem coragem para se suicidar: o humor é, frequentemente, a tábua de salvação dos desesperados” (2003, p. 489).

able to “consume” plots which always bet on the intoxicating ability of clichés. What we want to analyze is the boldness of an author who, as an assumed representative of the Romantic school, was able to unite previously irreconcilable poles, in a diabolical conjunction laced through the fictional lines: mocking laugh and sublime love, an-

nouncing the principle which the Pessoaan heteronym would immortalize a century later: love is, indeed, an experience at the edge of the ridiculous.

Keywords: Camilo Castelo Branco; Romanticism; Humor; Modernity; Bourgeoisie.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2006.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2005.
- MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa. Obra Poética em um volume*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RUBIM, Gustavo. “O excerto jocoso. Retórica da comédia nas *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*”. *Revista Colóquio Letras*, n.º 119. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 76-88.
- SANTOS, João Camilo dos. “Aquilo a que se chama amor. As histórias por detrás das histórias que conta Camilo”. *Revista Colóquio Letras*, n.º 119. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, p. 60-71.
- SEIXO, Maria Alzira. *Discursos do texto*. Lisboa-Amadora: Livraria Bertrand, 1977.

HISTÓRIA DUM PALHAÇO, DE RAUL BRANDÃO: O DESPERTAR DE PERSONAGENS SEM AURA

Otávio Rios*

Debruçar-se sobre *História dum Palhaço* é ainda mais instigante quando se pensa que a crítica literária contemporânea¹ relegou a segundo plano esse livro escrito no fenecer do século XIX, obra essencial para uma compreensão do conceito de história na literatura de Raul Brandão. A visão do escritor sobre a história² está alicerçada em um procedimento alegórico de configurar a própria escritura, para o qual a ruína, efeito estético da catástrofe, é a imagem que resulta da elaboração de sua arte literária.

Com efeito, se se pode compreender a escritura de Raul Brandão inequivocamente ligada à modernidade que o século XIX inaugura e o século XX aprofunda, parece-me indispensável deter-me na observação do livro publicado em 1896 que, tal qual a maior parte dos livros do escritor, foi refundido nos anos seguintes. Em se tratando de como o escritor distingue-se por sua peculiar concepção de narrativa – uma estética do trapo –, importa ainda mais pensar a partir de um texto que é duplamente tocado pela História: história que obriga a pensar a História; texto que reflete e é refletido no contexto finissecular.

História dum Palhaço, cujo subtítulo é “A vida e o Diário de K. Maurício”, é, muito provavelmente, a obra em que Brandão permite que mais bem se observe sua visão simultaneamente barroca e messiânica de uma perspectiva histórica que já se distancia do positivismo oitocentista. Barroca porque não há como dissociar o conceito de história em Raul Brandão da idéia de ruína e de catástrofe, o que faz pensá-lo ao largo de Nietzsche e, sobretudo, de Walter Benjamin; messiânica porque quanto mais desesperadoras se mostram as perspectivas de futuro no interior do texto em análise,

* Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), doutorou-se em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

¹ Consultar as fases da crítica brandoniana, segundo a divisão proposta no primeiro capítulo de minha tese de doutoramento (Rios, 2012). Os três estudos críticos que perpassam a narrativa de *História dum Palhaço* (resultados ainda da *crítica de reabilitação* do escritor) serão retomados quando se julgar necessário, ressaltando-se que as propostas das investigações divergem das aqui apresentadas.

² Na contemporaneidade, os teóricos têm evitado divergir entre as grafias História (com letra maiúscula) e história (com letra minúscula), ao passo que se tem convencionado utilizar-se da primeira forma quando se faz referência ao conceito abstrato ou à disciplina (área) do conhecimento humano, e da segunda forma no sentido de história que se constrói como narrativa, ou ainda as diversas concepções de história, tais como história tradicional, nova história, micro-história, história vista de cima, história vista de baixo, história dos vencidos, história dos vencedores, história do cotidiano – termos utilizados largamente no meio universitário.

mais resiste a esperança e mais se solidifica a alegoria da Árvore³. A propósito, embora esta leitura se detenha tão somente na alegoria do palhaço, o próprio autor, ao refundir o texto e republicá-lo em 1926, deu-lhe outro título⁴, deixando à mostra uma dualidade que se constrói a partir do par Palhaço/Árvore: o homem, que é resultado de suas experiências vividas pelo choque⁵ à beira do fim-de-século, e a necessária comunhão com o cosmos, o desejo da metafísica.

Helena Carvalhão Buescu sublinha que o “o tempo oitocentista se figura doente de uma violência para o qual já não há antídoto” (2005, p. 112), associando, na sequência, o conceito de mal-do-século ao de fim-de-século. O Palhaço de Raul Brandão permite amalgamar, numa única imagem, as figuras tutelares de um Baudelaire que pensa a modernidade e o espaço da cidade como local privilegiado de sua manifestação: o dândi, o *flâneur* e o trapeiro. Recolhendo os despojos da violência do tempo, os cacos de uma história necessariamente fragmentada e arruinada, o Palhaço brandoniano emerge como arauto do crepúsculo, não apenas porque a escritura do livro marca de forma decisiva o projeto estético de uma geração, a dos Nephelibatas, situada a meio caminho entre naturalismo e decadentismo, mas também por incitar à leitura revigorada do anjo benjaminiano, o qual é descrito na tese IX⁶ de “Sobre o conceito da História”.

O anjo retratado por Paul Klee e apreendido por Walter Benjamin leva a pensar numa imagem grotesca e trágica, de feições disformes, que luta contra a violência do tempo, ao passo que também se sente atraído por ele, e é impelido a colar os fragmentos na tentativa de resgatar os cacos perdidos da história. Como o anjo benjaminiano, o trapeiro de Baudelaire, herói⁷ que mira a catástrofe, incumbe-se de recolher os trapos que ficaram dispersos pela Paris da segunda metade do século XIX, colecionando

³ Vergílio Ferreira, no ensaio “Raul Brandão e a novelística contemporânea”, corrobora o caráter messiânico da escritura do autor português, ao afirmar que sua obra é atravessada por uma “missão messiânica” (1995, p. 273).

⁴ *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*: nesta versão, a reestruturação da narrativa original se torna patente ao se observar não apenas a disposição dos capítulos/opúsculos ao longo da obra, mas também a busca por um equilíbrio entre as imagens alegóricas do Palhaço e da Árvore. Na primeira versão do texto, “O Mistério da Árvore” está circunscrito a pouco menos de quatro páginas, em que a Árvore viabiliza-se como a leitura possível de um paraíso edênico impossível, porque desgraçado desde o princípio dos tempos, embora nele residam a esperança e o sonho.

⁵ Para uma melhor definição do conceito de experiência e seus desdobramentos (a autêntica e a vivida pelo choque), consultar o ensaio “Experiência e pobreza” (Benjamin, 1994, p. 114-119).

⁶ Para lembrar a tese de Walter 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 única 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” (1994, p. 226).

⁷ Entende-se por herói o conceito explicitado por Walter Benjamin em sua interpretação da escritura baudelaireana: o “herói é o verdadeiro objeto da modernidade” (1997, p. 73), encena-a, representa o próprio papel, cola a máscara à face e não a deixa despreparar.

toda a ordem de enxurro, para lançar mão de uma palavra tão ao gosto de Raul Brandão. Benjamin ainda adverte de que

Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo de ambos. Nadar fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade, à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça. (Benjamin, 1997, p. 78-79).

A figura trágica do trapeiro, envolto em trapos e colecionando trapos, confunde-se com a imagem que se constrói do pobre, do desgraçado que, na narrativa brandoniana, adquire certa aura de artista e torna-se peça fulcral no desenvolvimento do conjunto de sua obra⁸. Em *História dum Palhaço*, o escritor já se distancia de uma história hegeliana, que prioriza o *fatum* e nele vê o motor do sentido histórico, mas se aproxima do pensamento de Nietzsche, não apenas por compreender com este último que o “*fatum* não é outra coisa senão uma concatenação de acontecimentos, que o homem determina o seu próprio *fatum* tão logo ele venha a agir e a criar” (Nietzsche, 2005, p. 64), mas também por colocar em dúvida a existência de Deus, nem sempre por uma percepção teológica, antes por uma intuição histórica que aponta para um total desamparo do sujeito homem – o homem que está entregue à própria sorte.

Neste sentido, é proveitosa a compreensão que Noéli Sobrinho faz do pensamento histórico de Nietzsche ao afirmar, por contraponto, que “a visão hegeliana [...] afirma que a história sempre foi escrita pelos vencedores, pelos que obtiveram sucesso” (2005, p. 34). É neste passo que o pensamento anti-historicista de Walter Benjamin encontra as bases da filosofia nietzschiana, porque o primeiro ensina que é preciso “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1994, p. 225) e, ainda, que é necessário “preencher o tempo homogêneo e vazio” (Benjamin, 1994, p. 231), ao passo que o segundo assevera que estamos “corroídos por uma febre historicista” (Nietzsche, 2005, p. 69), para depois ponderar sobre os enganos de se deixar levar por uma história monumental e, portanto, “acreditar que os grandes momentos da luta dos indivíduos formam uma cadeira contínua” (Nietzsche, 2005, p. 84). Nietzsche e Benjamin tornam possível, portanto, a escrita de uma história dos vencidos, dos pobres, dos operários, dos trapeiros que espreitam à espera de seu lugar na história. Daí que *História dum Palhaço* permita cancelar uma leitura crepuscular da história, porque inserido na esquina do século sob os auspícios do decadentismo ou ainda porque estritamente apocalíptico, uma história que, anunciada por seu arauto, se desfaz em ruínas.

A alegoria do Palhaço em Raul Brandão conduz à compreensão de que nele residem, ao mesmo tempo, as figuras do *flâneur* e do trapeiro, sendo possível ir além e sugerir que, se é o palhaço um artista de circo, também o é o poeta decadente que

⁸ Utilizar-me-ei da primeira versão autoral (1896) por entender que o texto do final do século XIX é o que melhor permite apreender de que forma a ideia de ruína começa a se delinear e a manifestar-se na escritura do autor.

perdeu a aura da sagrada arte de fazer rir. Fusão de imagens, o Palhaço ganha corpo como arauto do fim-de-século, seja numa concepção da estética finissecular, seja na perspectiva de que não é possível a escrita de uma história que não se debruce sobre a óptica dos vencidos, cuja preocupação ocupou significativa parte da obra brandoniana: “Ai dos vencidos! pobre dos que hesitam um instante só! [...] pra a frente! pra a frente!...” (Brandão, 2005, p. 34).

Sob essa perspectiva, a literatura de Raul Brandão sinaliza um novo modo de conceber a história, que não seja o de apagar o rastro dos vencedores, mas de resgatar o papel daqueles que experimentaram e vivenciaram uma sucessão de descalabros. Nessa esteira, observando que a “atitude revolucionária fundamental consiste em tomar o partido dos vencidos” (Rouanet, 1990, p. 20), sublinhando que “cada momento revolucionário impõe a tarefa de transgredir a história dos vencedores, de desarticulá-la, de imobilizar seu fluxo, [...], de despertar de suas sepulturas os mortos” (Rouanet, 1990, p. 20-21), o pensamento anti-histórico⁹ apontado por Walter Benjamin aproxima-se da concepção brandoniana, e ambos vislumbram uma história que “é objeto de uma construção” (Benjamin, 1994, p. 229) da esfera do texto narrativo.

Na óptica da construção literária, *História dum Palhaço* tem a peculiaridade de apresentar mais uma tentativa heteronímica ainda no século XIX: depois de Eça e antes de Pessoa, é Raul Brandão que se empenha na criação de uma *alteridade*, fazendo-nos ler, às primeiras páginas do livro:

Foi numa noite dessas que eu conheci K. Maurício. A sua Vida, a sua Alma, ele a estatela no livro que se segue, e que deixou escrito.

É um romance incompleto e fácil é de ver que é quase uma autobiografia: por isso lhe publico, juntando-lhe o que nos seus papéis encontrei com o título de *Diário*.

Esta história dum palhaço desgraçado e abatido e sempre agarrado à sua quimera não é bem a sua história?...

[...]

Eis aqui a história da sua morte[.]

[...]

K. Maurício estoirou a cabeça com um tiro de pistola, e era na verdade o que ele tinha a fazer de melhor. (Brandão, 2005, p. 33-35).

Observa-se que Raul Brandão rejeita, ao assinar essa espécie de apresentação (parte fundamental da obra), o papel de narrador-autor, desvelando um processo de ficcionalização da escrita quando confere ao *alter-ego* K. Maurício a construção primeira dos textos que se seguem no volume, ao passo que o escritor, sujeito empírico, é

⁹ Observe-se que na teoria da imanência da história de Walter Benjamin, a história natural deve ser encarada como “uma história cega e sem fins” (Rouanet, 1984, p. 35), ao passo que a anti-história é o contra-movimento empreendido pelo tirano a fim de naturalizar a história, domesticá-la, mesmo sabendo que a história é sempre indomável.

apontado como editor ou narrador-comentador dessas páginas plenas de densidade psicológica e elevada carga dramática.

História dum Palhaço acentua, assim, a marca de falso diário, reforçado nas páginas subsequentes, em que se lê: “Decerto que ele nem sempre foi sincero, mas [...] raro pensou que teria leitores, assim como em todas as páginas que eu a seguir transcrevo, e em muitos pedaços escritos como sentidos e atirados para o papel numa sofreguidão de se contar” (Brandão, 2005, p. 56), pelo que justifica, em termos de coerência textual, o narrador-comentador adjetivar o livro de “mal escrito, áspero, com frases inacabadas” (Brandão, 2005, p. 55). Essa aguda consciência crítica do texto e essa busca por artifícios que o tornem mais elaborado do ponto de vista da diegese ficam ainda mais perceptíveis quando, ao transformar o circo em teatro (e nesse processo o artista-espontâneo perde espaço para o autor-arquiteto), o filósofo Pita dispara: “– Fora o autor! fora o autor!” (Brandão, 2005, p. 133).

Importa pensar a escrita brandoniana não somente como texto que permite uma reflexão sobre o fazer histórico: é inevitável – e desejável – pensá-lo como literatura que se autorreferencializa, narrativa que revela a percepção de seu autor no que tange a pensar não estritamente as fronteiras entre os gêneros literários, mas também os limites entre as narrativas literárias e históricas. Se esses (des)contornos – o desajuste milimétrico da narrativa – não estão ainda plenamente sedimentados no texto de *História dum Palhaço*, completar-se-ão justamente quando o fio narrativo não puder mais ser desfeito, porque já não se poderá encontrar a sua ponta e, desse modo, não conduzirá o leitor a lugar algum. Tal efeito resultante encontrará ressonância naquela paralisia de um tempo-mônada, “um tempo saturado de agoras” (Benjamin, 1994, p. 229), para o qual a escritura de *Húmus* tem sido apontada pela crítica como a expressão mais acabada de uma estética do fragmento.

O escritor dá a entender que o texto que se apresenta em *História dum Palhaço* resulta de documentos diversos, papéis deixados por K. Mauricio, entre os quais um romance autobiográfico. Essa trapaça ao leitor, posto que a narrativa se estrutura em uma série de encaixes de níveis diegéticos distintos, leva à observação de que o atormentado K. Maurício multiplica-se em avatares, desdobra-se em outros sujeitos, no que se pode denominar uma orquestra de contradições: o Pita, o Anarquista, o Doido e o Palhaço são máscaras de uma mesma personagem-hidra, sujeito oculto de mil faces, que, por meio de diálogos essencialmente burlescos, fazem do livro em questão uma obra cuja convergência crepuscular incita a pensá-lo como monólogo de múltiplas vozes¹⁰. A invocação catártica do sonho passa a fazer frente à inevitabilidade da morte: “Deixa-me explicar-te isto melhor: é como se eu fosse composto de diferentes seres, cada um com as suas ideias, os seus sonhos e as suas ilusões” (Brandão, 2005, p. 72).

¹⁰ Se a idéia do “monólogo de múltiplas vozes” pode, em princípio, parecer contraditória, sustenta-se na paradoxalidade da escritura de Raul Brandão. No interior do texto, não há propriamente diálogos, mas monólogos distintos que ecoam pelo texto, numa ressonância de vozes que, além de não permitirem a identificação individual na narrativa, contribuem para a acentuação do viés dramático.

Vergílio Ferreira já observara que a multiplicação desses vultos, faces de uma mesma personagem fundamental, contribuiu sobremaneira para a percepção de que a estrutura da narrativa em questão anuncia um novo mundo narrativo (“Ora Raul Brandão surge quando todas as estruturas do realismo-naturalismo são postas em causa e um novo mundo se anuncia”; 1995, p. 272), de viés flutuante, instável como só o abalo provocado pelos efeitos do sentimento finissecular pôde suscitar. Esse artifício estético é sentido também quando os textos brandonianos comunicam-se deliberadamente ao fomentar expressiva partilha de personagens, como se cada uma dessas faces significasse uma máscara, máscaras que também o homem é impelido a assumir. A repetição,¹¹ como recurso estilístico e mnemônico, de que Raul Brandão lança mão exaustivamente, entra em ação para dotar o livro de 1896 de uma forma labiríntica, assumindo quase a forma de litania baudelairiana¹² à qual o leitor é exposto: “A flutuação da organização interna de seus livros – escrevi algures – sentimo-la em *A Morte do Palhaço*, em que há a repetição *ipsi verbis* de um largo trecho” (Ferreira, 1995, p. 277).

No texto brandoniano, considerando, portanto, o Palhaço como a compósita face finissecular da narrativa em estudo, o desgraçado artista de circo é tomado de amores por Camélia, uma comediante ambulante, com quem trabalha. Ao gosto da estética de Raul Brandão, a narrativa prioriza sua tensão psicológica, entremeando o drama do amor e o desejo incontido de morte. Desde o princípio da narração, sabe-se que o Palhaço/K. Maurício encontrará seu fim no suicídio (“Trinta anos, um feito encolhido, velho, e nem frescura de alma ao menos. Para que é que eu vivo?”; *Ibidem*, p. 63) e que é por saber-se desgraçado que anuncia uma história em que o triunfo não é possível, uma história para a qual o progresso nada mais é do que a ilusão que as tendências filosóficas do século XIX assimilaram.

A morte de Gregório, personagem que se manifesta como umas das faces do *alter-ego* K. Maurício, é trazida ao texto como se no centro do palco fosse encenada. Cerca de palhaços, a multidão anônima observa o falecimento: “E todos se curvaram em volta do catre, os palhaços mascarados, roxos, púrpuras, a Dona Felicidade, para verem

¹¹ Jacinto do Prado Coelho, sublinhando a força dos mecanismos de repetição para uma configuração estilística na obra de Raul Brandão, diz que “No *Húmus*, a reiteração é um dos princípios dominantes quer da composição quer do estilo.” (1996, p. 295).

¹² O poema “As litâneas de Satã”, publicado em *As Flores do Mal*, traz à baila o recurso anafórico por meio do qual Baudelaire opta por exaltar o lado satânico do ser. Por meio do processo alegórico, o poeta rompe a imagem inicial do anjo, levando-a a um novo patamar de sentido, qual seja: aquele que se desabriga de uma estrutura moral judaico-cristã para abraçar o mal como estética cimeira da arte do século XIX. É possível reconhecer no processo de configuração alegórica do palhaço, na obra de Raul Brandão, os passos sequenciados de uma estética finissecular, que reiteradamente apela ao desajuste, ao desconcerto, ao mal como organização interna manifestada na forma da desordem. Assim expressa o poema de Charles Baudelaire: Ó tu, o anjo mais belo e sábio entre teus pares, / Deus que a sorte traiu e expulsou dos altares. // Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria! // Ó Príncipe do exílio, a quem fizeram mal / E que, vencido, sempre te ergues mais triunfal, // Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria! // Tu que vês tudo, ó rei das trevas soberanas, / Charlatão familiar das angústias humanas, // Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria! [...] (Baudelaire, 2002, p. 207)

o último esgar do Gregório, enquanto o Pita berrava: – Pode cair o pano!” (Brandão, 2005, p. 124). A similaridade com a técnica teatral não é apenas insinuada: textualmente referenciada, torna-se presente em muitos fragmentos do texto, contribuindo para lhe conferir o tom moderno de sua elaboração, em especial neste em que se pode presenciar o conceito de morte como espetáculo ou ainda a morte como rito encenável.

Se o Palhaço é, como tenho dito, o arauto do fim-de-século, interessa sublinhar a forma como Raul Brandão o constrói: de hábitos noturnos, eternamente melancólico e atormentado, *flâneur* que se sente só em meio a multidão que o aplaude, máscara de sonho e dor (para o escritor sonho e dor são faces de uma mesma expressão), portador de um olhar que em tudo vê apenas o defeituoso e o degenerado. Eis a caracterização da personagem:

A esse tempo o Palhaço, tendo acabado de riscar a boca de vermelhão e de empoar toda a calva, luzidia como uma bola de bilhar, espreitou de cima, do corrimão. O circo visto do alto alucinava: batido da claridade, como gás a esfuziar raivoso, parecia mover-se, rodopiar, afundar-se, com a maré de cabeças da multidão a ferver, o galope do cavalo, que agora recomeçava, a música que enervava, ventania de raiva a soprar. (Brandão, 2005, p. 107)

Dos muitos aspectos que uma leitura detida na imagem do Palhaço permite abordar, é forçoso destacar a presença constante da música,¹³ transformando o palco do circo em palco de ópera, numa aproximação com *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo, ópera em dois atos apresentada pela primeira vez no ano de 1892, no Teatro dal Verme, em Milão. O próprio texto brandoniano oferece indícios para que a comparação texto literário/ópera se sustente, pois, se por um lado *Pagliacci* é uma obra de fundo passional, que tem por personagens principais os artistas de um circo em temporada de apresentação numa vila da Calábria (região do sul da Itália), por outro, o K. Maurício da *História dum Palhaço*, também artista circense, sofre de amores por Camélia, o que o leva ao suicídio, tendo sido bandido na mesma região italiana em que se passa a ópera de Leoncavallo. Ao triângulo Canio (Arlequim), Nedda (Colombina) e Silvio (amante), Raul Brandão aprofunda a relação agônica que envolve K. Maurício, Camélia e um terceiro comediante, Lídio, a quem a amada do Palhaço dedica o amor.

Uma divergência entre os desfechos das duas obras deve ser pontuada. Enquanto na ópera, Canio assassina Nedda e Silvio, na *História dum Palhaço*, é K. Maurício quem se mata com um tiro de pistola, resultando numa epifania do trágico, para a qual a única expressão possível é a máscara da dor, uma grave silhueta que permite pensar o

¹³ A relação entre o texto brandoniano e a música pode ser construída não apenas se utilizando do argumento de que há um espelhamento possível entre a ópera de Ruggero Leoncavallo e o romance de Raul Brandão, mas, sobretudo, pelo lirismo característico de sua escrita, cuja construção da frase, alicerçada em mecanismos prosódicos e de repetição, permite colocar em evidência tal aproximação. Não raras vezes ainda, o escritor de Guimarães pontua no seu texto a descrição de cenas com uma espécie de música ambiente, asseverando o caráter crepuscular de sua arte. Todavia, se essa relação da obra de Brandão com a música está aqui sugerida, não será objeto de maiores reflexões no decorrer do presente ensaio. Fica, portanto, como sugestão a trabalhos vindouros.

quadro de Edvard Munch, *O Grito*. A letra e a música de *Pagliacci*, de autoria de Leoncavallo, cuja composição sob o signo do verismo exigia uma precedência de inspiração em fato real, conforme Lauro Machado Coelho:

Corria o ano de 1890 e toda a Europa só falava do sucesso retumbante da *Cavalleria* e do que ela significa para a ópera italiana em termos de renovação. Leoncavallo dispôs-se então a seguir o exemplo de Mascagni compondo uma ópera curta, mais fácil de montar e que, obedecendo ao recém-estabelecido código verista, se baseasse num fato real. Inspirou-se num crime passionai ocorrido em Montalvo, na Calábria, no feriado da Assunção, dia 15 de agosto de 1865. (2002, p. 139).

É certo que a imagem do palhaço, o “bufão que deve rir e fazer rir mesmo com coração partido” (Kobbé, 1994, p. 376) não é novidade numa Europa que há muito se deleitava com a música cênica e mesmo com o tema privilegiado do *Trauerspiel* barroco (cf. Cantinho, 2002, p. 71). A originalidade da obra de Leoncavallo, quase sempre montada em conjunto com *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, reside em exacerbar o verismo ao limite, fazendo-se com que o fato real de sua suposta inspiração passe a ser encenado no palco, diante dos olhos dos espectadores. Na ópera de 1892, Canio, o palhaço traído, assassina Nedda e o amante Silvio, fazendo-se revelar que, à encenação baseada no crime passionai de 1865, se justapõe a complicação da frágil relação entre os próprios artistas do circo envolvidos que, deixando de encenar, atuam como se estivessem numa situação de homens reais: “A peça que eles apresentam ecoa a situação que estão vivendo a vida real” (Coelho, 2002, p. 140).

A astuciosa composição de *Pagliacci* num sofisticado *mise-en-abîme* (que mais que funcionar como eco e ressonância do que se desenrola no palco problematiza as fronteiras entre a música cênica e o teatro) também está presente no texto de Raul Brandão, que, numa poética delirante em que o jogo das máscaras impede que o leitor identifique individualmente as vozes que narram o texto,¹⁴ escreve: “Nunca como diante deste trapo de enforcado eu compreendi melhor a minha alma [...]. Eu rio-me... Mas vamos lá a contar a história do velho *clown*” (Brandão, 2005, p. 67); para a seguir acrescentar: “Muitas vezes me contou com redondos olhares de inveja as suas noites no Circo” (Brandão, 2005, p. 67).

Um ponto que merece considerações é a forma como Raul Brandão travou contato com *Pagliacci*, ópera que correu o mundo em montagens diversas, de Milão a Nova York, passando por Londres, Paris e Rio de Janeiro¹⁵, entre outras cidades importantes no circuito musical. A hipótese mais plausível parece ser a de que, sendo quase sempre

¹⁴ Prefiro tratá-las como múltiplas vozes periféricas de um supranarrador ficcionalizado em seus duplos: o narrador-comentador e, ao mesmo tempo, o narrador-autor, sendo este o próprio palhaço que tem sua história contada no texto de 1896.

¹⁵ De acordo com Gustave Kobbé, a trajetória de estreias da ópera seguiu o roteiro: “Estréia: Teatro dal Verme, Milão, 21 de maio de 1892 [...]. Londres, Convent Garden, maio de 1893 [...]; Rio de Janeiro, Teatro São Paulo, julho de 1893 [...]; Nova York, Grand Opera House, junho de 1893 [...]; Paris, Cercle de l’Union Artistique, 1899 [...].” (1994, p. 375).

encenada em programa duplo com *Cavalleria Rusticana*, desde que um “espetáculo do Metropolitan House de Nova York as reuniu em dezembro de 1893”, quando “raramente se separaram” (Coelho, 2002, p. 133), o acesso a *Pagliacci* tenha se dado via *Cavalleria Rusticana*, obra que, desde a temporada 1894/1895 no Teatro São Carlos, em Lisboa, vinha logrando êxito de público, conforme evidenciam os dados tabulados por Mário Vieira de Carvalho (1993, p. 362). Na temporada de 1894/1895, provavelmente encenada conjuntamente com a ópera de Mascagni, *Pagliacci* pode ter sido vista em três representações, pelo que se observa o mesmo número de apresentações na temporada Teatro São Carlos 1895/1896. Por seu turno, na temporada 1896/1897 verifica-se que a ópera de Leoncavallo ocupou o palco lisboeta em quatorze apresentações solo, desbancando compositores como Puccini, Verdi, Bizet e o próprio Mascagni.

O sucesso de *Pagliacci* far-se-á sentir nos anos subseqüentes, notadamente até a temporada 1899/1900, quando, a partir de então, os registros esboçados por Carvalho (1993, p. 363) passam a apresentar exclusivamente *Cavalleria Rusticana*. Isto não quer dizer, na mesma lógica do proposto para a temporada 1894/1895, que o público tenha ficado sem as encenações da ópera de Leoncavallo. No entanto, mais do que elucidar uma questão de fonte e influência, importa destacar como Raul Brandão apossou-se da imagem do palhaço, transformando-o de simbologia reiteradamente explorada no imaginário europeu desde a Idade Média em alegoria do crepúsculo, esse arauto do fim-de-século, a que importa para esta leitura de uma *outra* concepção de *história* na escritura do autor.

No texto de Leoncavallo, o Palhaço (representado pela personagem Canio) lamenta-se de sua condição miserável de, mesmo imerso em profunda melancolia, ser obrigado a representar e fazer o público sorrir¹⁶, acentuando ainda mais a própria desgraça, como é possível ler no libreto da ópera. Essa postura estritamente barroca também está presente no texto de Raul Brandão, indo além dos sentimentos expressados pela personagem e atingindo a caracterização do Palhaço, este *alter-ego* de K. Maurício:

Que se sabia da vida do Palhaço? Apenas terminado o seu trabalho desaparecia mudo, sem um sorriso, e toda a noite ou todo o dia o passava no covil da casa de hóspedes, a tecer ideias e a sonhar...O bico

¹⁶ *Recitar! Mentre presso dal delirio
non so più quel che dico e quel che faccio!
Eppur è d'uopo... sforzati!
Bah! sei tu forse un uom? Tu se' Pagliaccio!
Vesti la giubba e la faccia infarina.
La gente paga e rider vuole qua.
E se Arlecchin t'invola Colombina,
ridi, Pagliaccio... e ognun applaudirà!
Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto;
in una smorfia il singhiozzo e 'l dolor...
Ridi, Pagliaccio, sul tuo amore infranto!
Ridi del duol che t'avvelena il cor!*

Tradução: Alfredo Sorrini e Marcela Magalhães de Paula.

Recitar! Enquanto tomado pelo delírio
Não sei mais o que digo e o que faço!
No entanto é necessário... esforça-te!
Ah! Se tu talvez fosses um homem? Tu és Palhaço!
Veste o casaco e a face enfarinha!
A gente paga e quer rir aqui!
E se Arlequim te rouba Colombina,
ri, Palhaço... e cada um aplaudirá!
Transformando em piadas o espasmo e o choro;
em uma careta o soluço e a dor...
Ri, Palhaço, sobre o teu amor despedaçado!
Ri da dor que te envenena o coração!

aguçara-se-lhe, mais salientes os maxilares, mais funda a ruga que lhe cortava a face, e, duas ou três mechas de cabelo no crânio davam-lhe como nunca uma expressão pícaro e sinistra. A sua figura ossuda tomara maiores angulosidades, feitiços desengonçados e torcidos. (Brandão, 2005, p. 110-111)

Entre as passagens autobiográficas de K. Maurício, o trapeiro que enseja a alegoria do fim-de-século, Raul Brandão pontua o texto com a presença de um narrador que ora se confunde com o próprio protagonista, ora atua de forma a comentar heterodiegeticamente sobre os acontecimentos passados numa cidade hipotética, em que o Palhaço, pondo-se a *clownear* – e friso que o termo é do escritor –, registra com o olhar adoecido a vida em tons claro-escuro, anunciado não apenas o triste desfecho que o aguarda, mas a própria concepção de história que lateja no texto brandoniano: “Nesta hora aflitiva do crepúsculo, quantas criaturas, transidas pela vida, se põem a tecer quimeras, sonhos fugidios, nuvens!... Da terra começa a sair o hálito violeta da sua evaporação” (Brandão, 2005, p. 141). E logo mais adiante: “Aí vem, aí vem a desesperada hora do crepúsculo...” (Brandão, 2005, p. 149).

-O que pode significar a história de um velho Palhaço suicida? Em que perspectiva o ato de preannunciar e agir em prol da própria morte corrobora para transformar a cena final da narrativa em síntese de um novo olhar sobre a história, priorizando os vencidos em detrimentos dos vencedores, escrevendo, assim, a história de um semi-história? É certo que, ao trapeiro brandoniano, muitas outras personagens somam-se à galeria dos excluídos da história: a Joana, do *Húmulo*, e a Candidinha, *d'A Farsa*, isto para ficar somente nos textos mais conhecidos do escritor. Povoando sua literatura de pobres, dando voz aos operários silenciados no cânone literário do século XIX da produção lusitana, Raul Brandão aceita tacitamente que toda história tem, ao menos, duas faces: a verdade dos que escreveram a história e nela guardaram para si lugares de honra e destaque; a verdade dos que foram “espezinhados”. Eis o desenlace anunciado desde o princípio de *História dum Palhaço*:

Ali está sobre a mesa a pistola aperrada. É melhor morrer, estoirar o cérebro, onde resta ainda um vestígio de sonho, do que acabar daqui a anos, esvaziado e grotesco como uma bexiga rota... [...] Por duas vezes senti já o anel de ferro da pistola no crânio; por duas vezes o braço caiu cansado e inerte. Espera... (Brandão, 2005, p. 163).

Desta forma, a interrupção da própria história que se processa na narrativa do Palhaço implica três axiomas: 1) que o presente existe em função de que houve um passado (o passado dos outros foi o presente de muitos), mas o futuro é incerto e o mito do progresso está seriamente abalado; 2) que toda história tem um fim, desafiando a concepção de que pensar em história é pensar em contínuo, em linearidade, num caminho infinito em direção ao progresso; 3) que é preciso narrar a história dos que soçobraram, pois apenas deste modo se torna evidente a violência que abala o tempo.

Referi anteriormente que a construção de *História dum Palhaço* alicerça-se num jogo entre as instâncias da narrativa, numa espécie de multiplicidade de vozes que ecoam desde a presença do duplo no interior do enredo até a relação especular entre personagens/narrador, tornando possível a manifestação de uma consciência niilista e existencialista, cujas matrizes de pensamento podem ser encontradas nas leituras de Nietzsche: “Procurei com fúria nas palavras e nas teorias encontrar o Nada desolador.” (2005, p. 154). Sem, no entanto, evocar um super-homem nietzschiano, a humanidade que Raul Brandão retrata, toda ela encenando a própria vida nos palcos do circo a que alude na obra em análise, encontra-se invariavelmente ao rés-do-chão.

As auréolas dos homens e das mulheres, dos poetas e dos palhaços, por fim, caíram na lama trágica da vida e dela não foram resgatadas: fomos privados da auréola, igualamo-nos todos por sermos apenas sujeitos ocasionais de uma micro-história (Burke, 1992), uma história de catástrofes. Se há algo de salutarmente perverso no texto brandoniano, pode-se afirmar que é o efeito de colocar o leitor a espreitar a aura de uma história composta por personagens sem aura, vultos que o autor recupera e com eles faz explodir o historicismo, chamando ao texto toda a plêiade de sujeitos que um dia foram considerados “o lixo da história” (Brandão, 1998, p. 38), para com eles compor a sua literatura.

Resumo: O presente artigo tem por objeto de análise o texto Raul Brandão, notadamente a narrativa *de História dum Palhaço*, livro que conheceu sua primeira edição no ano de 1896, tendo sido refundido pelo autor em 1926. Descontínua, fragmentária e catastrófica, a obra em questão permite observar de que forma se delineia um paradigma narrativo que se afasta dos ideais positivistas do século XIX e aproxima-se, paulatinamente, do conceito benjaminiano de ruína. Embora a publicação de *História dum Palhaço* seja um marco na carreira literária do escritor, raros são os estudos que se detiveram sobre a obra, com destaque para o ensaio de Vitor Viçoso. É, portanto, com um texto marginal da virada do século, trazendo a alegoria do palhaço como imagem-síntese do narrador-sucateiro que se detém em recolher os cacos da experiência estético-

-narrativa, que a escrita brandoniana avança, abrindo caminhos e evidenciando um *outro* lado não apenas da sua própria literatura, mas, sobretudo, do romance português moderno.

Palavras-chave: *História dum Palhaço*, de Raul Brandão: crítica e interpretação literária; Filosofia da história em Walter Benjamin; Estudos do fim-de-século em Portugal.

Abstract: *The analytical focus of this paper is Raul Brandão's text, namely the narrative of História dum Palhaço, which was first published in 1896 and later reedited by the author in 1926. Discontinuous, fragmented and catastrophic, this book allows us to perceive how a narrative paradigm that breaks the positivistic ideals of the 19th century is designed and, gradually, approxi-*

mates the benjaminian concept of ruin. Although the publication of História dum Palhaço is a milestone for this author's literary career, rare are the investigations about this book, exceptions to this is the essay by Vitor Viçoso. This marginal text of the turn of the century brings the allegory of the clown as image-synthesis of the narrator-junkman who does nothing but catch the shards of the aesthetic-narrative experience.

With this, the brandonean narrative advances, opening up paths and evidencing another side not only of his own literature, but above all of the modern Portuguese romance.

Keywords: História dum Palhaço, Raul Brandão, literary criticism and interpretation, Philosophy of History in Walter Benjamin, End-the-century studies in Portugal

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*: volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1 (Obras Escolhidas).
- _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BRANDÃO, Raul. *Memórias*. Edição de José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1998. v. 1.
- _____. *História dum Palhaço (A vida e o diário de K. Maurício)/A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- BUESCU, Helena Carvalhão. O último Fradique e o Angelus Novus: a violência do tempo. In: *Cristalizações: fronteiras da modernidade*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005. p. 107-121.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passo e seu futuro. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad.: Magda Lopes, São Paulo: Unesp, 1992. p. 7-37.
- CANTINHO, Maria João. *Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Coimbra: Angelus Novus, 2002.
- CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins de séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.
- COELHO, Jacinto do Prado. O Húmus de Raul Brandão: uma obra de hoje. In: *A letra e o leitor*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1996. p. 295-301.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera italiana após 1870*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FERREIRA, Vergílio. Raul Brandão e a novelística contemporânea. In: *Espaço do invisível: ensaios*. 2 ed. Lisboa: Bertrand, 1995. v. 4. p. 271-280.
- KOBBÉ, Gustave. *Kobbé. O livro completo da ópera*. Trad.: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

- LEONCAVALLO, Ruggero. *Pagliacci*. Disponível em: <http://www.librettidopera.it/pagliacci/pagliacci.html>. Acesso em: 5 set. 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. Trad., apresentação e notas Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- RIOS, Otávio. *De trapeiros e vencidos. Efabulação e história em Raul Brandão* (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.
- ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 11-47.
- . *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990.
- SOBRINHO, Noéli. Apresentação e comentário. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre história*. Trad. apresentação e notas Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2005. p. 11-65.

EÇA, O REALISMO E A PINTURA: “UMA PROSA COMO AINDA NÃO HÁ!”

Isabel Pires de Lima*

La mission de l'art n'est pas de copier
la nature, mais de l'exprimer! Tu n'est
pas un vil copiste, mais un poète!
(BALZAC)

Relembrando, já num momento avançado da sua vida literária, a “idolatria da forma”, que o dominara na juventude, Eça de Queirós escreve pela mão de Fradique Mendes: “eu só procurava em literatura e poesia *algo nuevo que mirar*. E para um meridional de vinte anos, amando sobretudo a Cor e o Som na plenitude da sua riqueza, que poderia ser esse *algo nuevo* senão o luxo novo de formas novas? A Forma, a beleza inédita e rara da Forma, eis realmente, nesses tempos de delicado sensualismo, todo o meu interesse e todo o meu cuidado. Decerto eu adorava a Ideia na sua essência; – mas quanto mais o Verbo que a encarnava!” (Queiroz, s.d.(a), p. 11-12).

Este pecado juvenil confessado por um escritor de idade madura que entretanto vivera uma fase de militância realista naturalista toda feita, pelo menos em termos programáticos, de análise meticulosamente positivista da realidade não é para tomar inteiramente a sério, sobretudo se se acreditar que a confissão comportou efectivo desvio da prática pecaminosa... De facto, o nosso autor nunca abandonará o fascínio “artista” da forma, como nunca deixará de escrever uma prosa sensual, presa à captação da luz, da cor, do som.

E isso não o impedirá de ter perseguido um projecto literário que se quis dar ares científicos, subordinado a uma filosofia de teor positivista, e que se pretendia bem ancorado na realidade. Com efeito, o romance experimental, que Eça vai empenhadamente defender numa certa fase e que enformará os seus primeiros grandes romances, partirá de um exercício metodológico que passava pela observação e pela análise, por ele sintetizado na celebra fórmula: “fora da observação dos factos e da experiência dos fenómenos o espírito não pode obter nenhuma soma de verdade” (Queiroz, s.d.(b), p. 914).

Ora terá sido porventura o cruzamento entre aquela juvenil “idolatria da forma”, o sensorialismo próprio de um meridional que sempre reclamou ser e esta disciplina metodológica que o positivismo lhe impôs, que levou o nosso Eça de Queirós a ser um escritor que sempre saberá *pintar* a realidade.

* Professora Catedrática do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Universidade do Porto.

E pouco importa que tudo isto tenha aparecido aos seus olhos como contraditório, independentemente de o ter sido ou não. Numa célebre crónica de 1893, “Positivismo e Idealismo”, Eça fará mesmo uma espécie de *mea culpa* do balanceamento da sua geração entre positivismo e idealismo, entre razão e imaginação, entre estas duas esposas que considera igualmente ciumentas. Ainda bem que o foram, porque terá sido o atendimento que teve de prestar a esses dois amores que fez dele um escritor singular no panorama da arte realista de oitocentos.

Talvez Eça de Queirós tenha ouvido e transformado em lema seu a interpelação de Balzac, em *Le chef-d'oeuvre inconnu*, conto no qual o mestre pensa ficcionalmente a arte e a pintura: “La mission de l’art n’est pas de copier la nature, mais de l’exprimer! Tu n’est pas un vil copiste, mais un poète!” (1907, p. 55).

* * *

A aproximação entre o escritor e o pintor é frequente no nosso autor, como o trabalho de Garcez da Silva, *A pintura na obra de Eça de Queiroz* (Silva, 1986), abundantemente demonstra.

Logo no juvenil folhetim de 1867 para a *Gazeta de Portugal*, intitulado, “Da pintura em Portugal”, no qual tece uma crítica tão virulenta quanto desinformada da pintura contemporânea portuguesa, Eça aproxima pintura e literatura. Nessa altura, estabelece um paralelo entre aquilo a que chama “a pintura da alma” (Queiroz, 1997, p. 95) de Delacroix, Ary Scheffer ou Ingres e as obras de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Vigny ou Musset, entre outros. Uns e outros fazem, diz ele, “o estudo da pessoa espiritual, com as profundidades do carácter, com os sonhos intensos, com a epopeia pungente do sentimento.” E acaba de resto por radicalizar a aproximação na bela afirmação de que “Os Cristos de Delacroix, e de Ary Scheffer, têm a alma de Fausto, no olhar e na expressão (Queiroz, 1997, p. 96).

As reflexões sobre pintura contempladas neste artigo do jovem Eça, que já nasciam do magistério ainda algo incipiente de Taine e Proudhon, demonstram simultaneamente uma atracção de “meridional de vinte anos” – para usar a expressão fradiquiana de há pouco – pelas formas solares e corporais. A pintura italiana da Renascença ou a de um Rubens fascinam-no pelo esplendor da forma, enquanto que a pintura de costumes não o interessa ainda, porque a hora de Courbet, Millet ou Corot ainda não tinha chegado para ele, que se ficara pelo conhecimento sempre livresco, é claro, da pintura francesa dos anos 30.²

² No artigo célebre artigo da maturidade, “O francesismo”, Eça conta: “Foi por esse tempo que eu e alguns camaradas nos entusiasámos pela pintura francesa!... É extraordinário, bem sei, considerando que estávamos então a seis longos dias de viagem do Louvre e do Luxemburgo, e do *Salon*. Mas tínhamos os críticos, todos os críticos de arte, desde Diderot até Gautier, e era na prosa destes que nós admirávamos extacticamente a sobriedade austera de Ingres ou o colorido apaixonado de Delacroix.” (Queiroz, s.d.(d), p. 817).

Esta atração solar pela forma fá-lo-á exercitar desde cedo o olhar e a observação e desde logo na longa viagem que empreenderá, acabado de se formar, em 1871, ao Egipto, para assistir à inauguração do canal de Suez. Essa viagem inaugural fornecer-lhe-á “cenário” para muitas páginas da sua ficção, de obras-primas como *A Relíquia* a textos tão populares como *O Suave Milagre*, de páginas de crónica a páginas hagiográficas. Ali ensaia-se no uso de óptica impressionista recém-descoberta na leitura, que para ele tivera foros de revelação, do mestre Flaubert. A paisagem oriental arranca-lhe períodos de forte visualidade como este: “A planície imensa estende-se diante de nós cheia de reflexos de água e de verdes brilhantes, humana, fecunda, feliz. Sobre o fundo incendiado do céu, uma aldeia árabe, erguida numa colina de perfil despedaçado, destaca-se em negro, cercada de palmeiras esguias, com suas grandes plumas verdes, perfeitas como a curva duma arcada grega. Sobre os terraços escuros das casas, distinguem-se árabes, imóveis, vestidos de branco (Queiroz, s.d.(e), p. 797) Enfim, o contacto com a paisagem física mas também arqueológica do Próximo Oriente e com uma realidade contemporânea insuspeitada fizeram-no apurar a pena realista que então procurava e determinaram a curiosa alternância, a que assistiremos nos seus romances históricos, entre quadros e personagens bem contemporâneas com quadros das civilizações passadas. Doravante, tornado um observador atento, traço que o projecto realista pelo qual enveredará acentuará, Eça não deixará de estudar o terreno onde pretende situar a ação dos seus romances e contos, a qual, aliás, com a excepção única de parte de *O Mandarim*, nunca se desenrolará em espaço que lhe seja desconhecido.

Mas será sobretudo a partir da sua Conferência do Casino de 1871, isto é, a partir de “O Realismo como nova expressão de arte”³ que Eça passará a estabelecer um constante paralelo entre pintura e literatura e a recorrer com frequência à pintura como uma espécie de metalinguagem para pensar a literatura, muito especialmente para pensar o realismo.

Agora, Eça, inesperadamente convertido à causa do realismo, dele defenderá, na conferência, uma concepção bastante pessoal, como é sabido, nascida da confluência, inusitada no seio do realismo francês, do determinismo de Taine e do fim moralizador da arte de Proudhon, aliada à leitura fascinada de *Madame Bovary* de Flaubert. Ora terá sido exactamente o estudo agora mais aturado *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, de Proudhon, que lhe facultará a descoberta de Courbet ou pelo menos os exemplos de quadros do pintor a que recorrerá para ilustrar o que seja a arte realista. Eça sintetiza na célebre fórmula em três pontos a sua concepção de realismo: 1- “tomar a sua matéria na vida contemporânea”; 2- “proceder pela experiência” e 3- ter como ideal “a justiça e a verdade” e “visar a um fim moral”. E de seguida, exemplificará, sempre por contraste com a falsidade do romantismo, como será também seu hábito, o que é a verdade do realismo em arte. Já aludira a romances históricos de Herculano e Garrett para lembrar como o romantismo não era do seu tempo e agora contraporá

³ Seguirei a famosa reconstituição da conferência feita por Júnior (1930, p. 47-59).

o célebre quadro de Jean-Louis David, *Le premier Consul gravissant le Saint-Bernard*, no qual “a falsidade se manifesta”, diz ele, a três quadros de Courbet: *Le retour de la conférence*, *Un enterrement à Ornans* e *Les casseurs de pierres*, “que realizam completamente os intuitos da arte realista”.



Jean-Louis David – *Le premier Consul gravissant le Saint-Bernard*



Courbet – *Le retour de la conférence*



Imagem 3 – Courbet – *Un enterrement à Ornans*



Imagem 4 – Courbet – *Les casseurs de pierres*

É curioso, como Garcez da Silva já notou, que Eça descreveu o quadro de David de um modo pouco rigoroso: “Um vulto homérico, como que topetando as nuvens com a fronte, e que pousa o tacão da bota na mais elevada crista do mais elevado píncaro”, quando tinha à sua disposição a descrição bem mais fiel de Proudhon⁴, seguida

⁴ Proudhon escreve: “calme sur un cheval fougueux, le vent soulève son manteau, comme si la Fortune le portait elle-même; il est seul; seul il remplit le tableau, comme si dans la destinée de ce personnage providentiel se fût résumée celle de la nation. (...) On le voit, David a fait tout ce qu’il a pu pour idéaliser son héros; il n’y manque même pas un certain romantisme” (apud por Garcez da Silva, 1986, p. 61).

de um comentário histórico sobre as reais condições bem diversas em que decorreu a travessia dos Alpes por Napoleão, que aliás Eça acompanha quando refere que isto é “arte falsa. Porque a verdade é que Napoleão atravessara os Alpes acachapado, escondido entre os últimos dos seus soldados.” Porém, o que nos importa reter é a chamada queirosiana de atenção para a dimensão idealista e mitificante da pintura de Jean-Louis David por oposição à pintura de Courbet ilustrada por aqueles três quadros. Salgado Júnior – cuja reconstituição da conferência temos vindo a seguir – diz-nos que a minuciosa descrição de Eça foi “cintilante de espírito”: “Com eles documentou a verdadeira arte, afirmando serem telas imortais, todas inspiradas pela ideia mãe da arte nova: a justiça.”

O que terá interessado a Eça nestes quadros? Antes de mais nada a temática contemporânea, a atenção minuciosa ao detalhe, a crítica de costumes, a denúncia social, a captação da atmosfera, o verismo, numa palavra, mas também o facto de terem sido, tal como *Madame de Bovary*, objecto de veemente contestação estética e social, nos *Salons* de 1850 e 1851; *Le retour de la conférence*, esse, foi mesmo rejeitado pelo *Salon* de 1863. O jornal *O Partido Constituinte*, citado por João Medina na obra *As Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal*, diz que Eça, “Quando falou do quadro que representava dois britadores de pedra, prestou fervoroso culto as dogmas da liberdade e do progresso, e mostrou desafogadamente as suas aspirações democráticas e os seus instintos humanitários, aproveitando tão propícia ocasião para lamentar a difícil e penosa situação dessa grande horda de infelizes, dispersa pelo mundo, condenada a viver eternamente a negra vida da miséria” (Medina, 1984, p. 53) Ora a obra de Courbet virá mesmo a ter um poder seminal na obra ficcional e cronística de Eça de Queirós, nomeadamente estes dois últimos quadros, em cenas de *O Crime do Padre Amaro*, como inequivocamente demonstrou Jean Girodon em obra dedicada ao tema (Girodon, 1963).

Em conclusão, na sequência da adesão ao realismo como estilo de época, isto é, a partir do momento em que Eça atribui à arte uma função de representação da realidade ligada ao conceito de referência próxima da habitual, passa a reclamar peremptoriamente do escritor uma capacidade semelhante à do pintor de *dar a ver* a realidade. Em carta a Teófilo Braga, a propósito do vasto projecto literário que acarinhou escrever, intitulado *Cenas da Vida Portuguesa*, que pretendia que fosse, como é sabido, uma espécie de “*Comédie Humaine*” à portuguesa, em 12 volumes, diz: “A minha ambição seria *pintar* a Sociedade Portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 – e mostrar-lhe, como num espelho, que triste país eles formam – eles e elas” (Queiroz, 2008, p. 183 – carta 81).

Apurar esta percepção sensorial foi então um dos exercícios a que o obrigou a conversão ao realismo. Anos mais tarde, Eça manifestará da seguinte forma em carta ao amigo Ramalho Ortigão, forte preocupação por, tendo abraçado a carreira consular, viver longe do meio que quer representar nos seus romances: “Um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística: Balzac (*si licitus est...* etc.) não poderia escrever *A Comédia Humana* em Manchester, e Zola não lograria fazer

uma linha dos *Rougon* em Cardife: eu não posso *pintar* Portugal em Newcastle. Para escrever qualquer página, qualquer linha tenho de fazer dois violentos esforços: – desprender-me inteiramente da impressão que me dá a sociedade que me cerca – e evocar, por um retesamento da reminiscência a sociedade que está longe” (Queiroz, 2008, p. 190 – carta 85) O nosso autor está consciente de que a criação realista implica a captação da impressão envolvente, passa pela experiência sensorial, para além evidentemente da social.

* * *

À medida que a sua carreira de escritor realista se vai desenvolvendo, Eça vai dominando cada vez mais as técnicas que vão permitir-lhe *pintar com as palavras* e ser mestre na arte de *fazer ver*. Muitas delas aprendeu-as com os seus próprios mestres realistas, Balzac, Dickens e muito particularmente, já o lembrámos, com Flaubert, talvez o mais plástico de todos, quer o Flaubert de *Madame Bovary* ou de *L'Éducation sentimentale*, quanto o de *Salammbô* ou de *La Tentation de Saint Antoine*, e porventura aquele onde bebeu a dimensão impressionista que a sua prosa comportará, levando-o a representar plástica e por vezes difusamente não tanto as coisas quanto as sensações que as coisas provocam. Um pouco, diga-se, como já fazia a pintura sua contemporânea da qual Eça, em “Positivismo e Idealismo” se procura demarcar, dizendo que hoje “Todas as formas se afinam, se adelgaçam, se esvaem em diafaneidade – no esforço de traduzir e pôr na tela o «não sei quê» que habita dentro das formas, a pura essência, que conserva apenas o contorno indefinido do seu molde material.” E acrescenta que agora: “a ambição é fixar por meio de manchas, de lampejos, de fundos de sombras, de abstracções, a emoção risonha ou dolente que a paisagem dá à alma” (Queirós, 2002, p. 351) Demarcando-se, e até por certo não a aceitando, como acontecia com o simbolismo em literatura, mas deixando-se por ela e por ele impregnar como os seus últimos textos e em especial as *Lendas de Santos* não deixam de evidenciar.

Mas, como já foi lembrado, se o fascínio sensorial pela magnificência da forma o perseguiu toda a vida, também nunca deixará de ser sentido como um pécadilho de jovem do Sul, levando-o, de tempos a tempos, a exercícios auto-críticos de *mea culpa* como no célebre artigo intitulado “Vitor Hugo” que dedicou a outro dos seus mestres diletos: “Suponho que a influência de Hugo, entre nós, se manifestou sobretudo na imitação daquilo que mais nos importa como meridionais – a forma, a imagem, a maneira luxuosa de enroupar a ideia... Homens voluptuosos do país do sol, amando principalmente os sons e as cores, num poeta admiramos apenas o brilho do verbo no que ele tem de mais material; por isso, com Hugo, aplicamo-nos e principalmente a arremedar o modo estridente e lampejante de chocar a antítese” (Queiroz, s.d., p. 1.423).⁵

⁵ “Vitor Hugo”, *Notas Contemporâneas, Obras de Eça de Queiroz*, vol. 2.

O seu estilo fará um uso original da língua e de mil recursos retóricos que contribuirão para que a sua pena vá ganhando o poder evocativo da forma e adquira as virtualidades do pincel exercitado numa paleta rica de cor, como o clássico trabalho de Guerra da Cal (1981) mostrou. Mas esta paleta, diz ele numa das “Cartas Inéditas de Fradique Mendes”, é construída, como na pintura, através de uma combinação de um esquivo número de cores base: “As palavras são, como se diz em pintura, *valores*: para produzir, pois, um certo efeito de força ou de graça, o caso não está em ter *muitos valores*, mas em saber agrupar bem os três ou quatro que são necessários” (Queiroz, s.d. (b), p. 862).

Como já dissemos, nunca deixará de recorrer à comparação com o campo da pintura, fazendo dela uma espécie de metalinguagem, para falar da arte da palavra e de literatura, como acontece ainda numa outra carta, desta feita a Teófilo Braga, em que diz: “O essencial é dar a *nota justa*: um traço justo e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e de valores – como se diz em pintura” (Queiroz, 2008, p. 184 – carta 81).

* * *

Este saber queirosiano de criar “visualidades” com as palavras tem por certo uma forte cota parte de responsabilidade pela sua perenidade. Lê-lo continua a deliciar os nossos sentidos, como deliciou os dos seus contemporâneos, que o leram com avidez e os de um dos seus leitores apaixonados do século XX, António Sérgio, o qual caracterizou do seguinte modo, também ele visual, o estilo de Eça de Queirós: “é um iate à bolina – a cortar com agudeza, a deslizar rapidíssimo, a balancear-se com donaire sobre o entumecer das ondas. Os períodos, fulgentes, são o perpassar de um velame – e deslumbram quem lê. Tudo ali é vivente, tudo aquilo é nervoso; tudo é brilho, esbelteza, agilidade, graça, à luz que se circunfunde do seu claro estilo” (Sérgio, s.d., p. 56-58).

Em todos os géneros que Eça de Queirós visitou – do romance ao conto, passando pela carta, pelas notas de viagens, pela crónica e outro tipo de textos de imprensa – está patente a paleta de criador de uma prosa altamente plástica, que presta atenção ao traço e à cor, à luz e ao movimento e põe a materialidade da língua ao serviço dessa mestria. Muitos são os passos da sua obra ilustrativos desta sua vertente de prosador especialmente atento à forma, às formas, aos elementos cromáticos, quer na pura atividade descritiva (de paisagens, viagens, interiores, cenas de rua, personagens), quer na construção de símbolos que povoam os seus textos (símbolos cromáticos, símbolos oníricos, objectos).

A paleta de um escritor tão plástico só poderia ter, como tem tido, todas as hipóteses de desencadear diálogos com artistas visuais em atitudes de ilustração, interpretação, releitura, originando criações desafiantes para o domínio do diálogo entre diversas séries artísticas, diálogo especialmente interessante numa época em que os projetos transversais, recorrendo a uma multiplicidade de suportes, se tornam dominantes no campo das artes.

Trago aqui alguns breves exemplos de criadores contemporâneos que se sentiram desafiados pela plasticidade da prosa queirosiana e que a partir dela deram corpo a belas obras visuais.

1.

Um primeiro exemplo é um subtil desenho de José Rodrigues, de 1988, que decorre da força motivadora de representação plástica da personagem queirosiana, no caso, de Ega, na grande pose com que, n' *Os Maias*, se apresenta a Carlos da Maia, recém-chegado da província.



José Rodrigues

No trecho queirosiano inspirador, lê-se:

Carlos mirava aquelas luvas do Ega; e as polainas de casimira; e o cabelo que ele trazia crescido com uma mecha frisada na testa; e na gravata de cetim uma ferradura de opalas! Era outro Ega, um Ega *dandy*, vistoso, paramentado, artificial e com pó de arroz – e Carlos deixou enfim escapar a exclamação impaciente que lhe bailava nos lábios:

– Ega, que extraordinário casaco!

Por aquele sol macio e morno de um fim de Outono português, o Ega, o antigo boémio de batina esfarrapada, trazia uma peliça, uma sumptuosa peliça de príncipe russo, agasalhado de trenó e de neve, ampla, longa, com alamares traspassados à Brandeburgo, e pondo-lhe em torno do pescoço esganiçado e dos pulsos de tísico uma rica e fofa espessura de peles de marta.

– É uma boa peliça, hem? – disse ele logo, erguendo-se, abrindo-a, exibindo a opulência do forro.

– Mandei-a vir pelo Strauss... Benefícios da epidemia.

– Como podes tu suportar isso?

– É um bocado pesada, mas tenho andado constipado.

Tornou a recostar-se no sofá, adiantando o sapato de verniz, muito bicudo, e, de monóculo no olho, examinou o gabinete (Queiroz, s.d.(c), p. 105).

Atente-se em como José Rodrigues vê este Ega tão magistralmente descrito por Eça, “paramentado” de dândi.

Desde logo destaca-o, desenquadrando-o de qualquer cenário envolvente, recorta-o, tal a força visual dos traços com que o autor “pinta” a sua personagem e destaca-o, note-se, respondendo ao desafio precisamente cheio de carga visual e espacial deixado por Eça no último parágrafo do texto referido: “Tornou a recostar-se no sofá, *adiantando*⁶ o sapato de verniz, muito bicudo, e, de monóculo no olho, examinou o gabinete.”

A pose que o traço de José Rodrigues destaca permite ver, na pista deixada por Eça, o próprio “destaque” – excesso elitista por excelência do dândi e metonímia do próprio Ega. Isto é, José Rodrigues dá-nos a ver Ega, seguindo o caminho aberto pelo traço visual queirosiano e alçando Ega ao patamar do simbólico: Ega é o destaque e também o destaque dândi.

2.

Visitarei agora um exemplo de uma criação inspirada numa cena romanesca queirosiana cuja plasticidade se revelou altamente mobilizadora para o artista visual e lhe desvelou uma chave interpretativa: refiro-me ao conto *Singularidades de uma rapariga loira*, inspirador do filme homónimo realizado em 2009 por Manoel de Oliveira.

Quer o conto, quer o filme farão incorporar à figura de Luísa um leque com o qual se refresca à janela de sua casa, em frente à qual, do outro lado da rua, Macário trabalha no seu escritório e através da qual trocam olhares. O conto fará dele a seguinte descrição fortemente apelativa do domínio sensorial e muito especialmente visual:

(...) era uma ventarola chinesa, redonda, de seda branca com dragões escarlates bordados à pena, uma cercadura de plumagem azul, fina e trémula como uma penugem e o seu cabo de marfim, donde pendiam duas borlas de fio de ouro, tinha incrustações de nácar à linda maneira persa.

Era um leque magnífico e naquele tempo inesperado nas mãos plebeias de uma rapariga vestida de cassa. (...) e nem Macário sabia porque é que aquela ventarola de mandarina o preocupava assim: mas segundo ele me disse – *aquilo deu-lhe no goto*. (Queiroz, 2009, p. 173)

Trata-se, obviamente, do primeiro indício (de outros que o texto facultará e que Macário não saberá ler) desviante relativamente à perfeição sem mácula e à beleza fria e estereotipada de Luísa que aparecia aos olhos de Macário – e note-se as comparações de carácter visual – como “uma vinheta inglesa” (Queiroz, 2009, p. 172), com um “ar de gravura” (Queiroz, 2009, p. 176). Indício propiciador de diversos níveis de leitura – já foi lido por Marie-Hélène Piwnik como metáfora do domínio sexual – mas antes de mais desajustado numa atmosfera pequeno-burguesa pelo seu valor e pelas conotações de sensualidade orientalista que no século XIX transportaria.

⁶ Itálico da minha responsabilidade.

Ora o leque ocupará no filme uma centralidade muito maior que no conto, ganhando mesmo uma dimensão mais acentuadamente fetichista⁷. Luísa tê-lo-á nas mãos sempre que surge à janela, desde a primeira aparição (ao contrário do que acontece no conto); quando entra com a mãe na loja de Macário para fazer uma compra, pese embora a temperatura invernosa a exigir casacos de abafo, assim como o terá nas mãos no serão em casa do notário da Rua dos Calafates, durante o primeiro encontro social em que os jovens falarão a sós, não perdendo ele a oportunidade de dizer reiteradamente a Luísa que o leque é “um encanto” como nunca vira outro, num diálogo cheios de conotações eróticas⁸ findo o qual de resto, Luísa toma Macário pela mão, e, por fim, terá ainda o leque nas mãos em casa dela, no primeiro serão para o qual Macário é convidado⁹.



Manoel de Oliveira – *Singularidades de uma Rapariga Loira*

⁷ Esta dimensão será desvendada de resto pela confidente de Macário num momento em que ele se centra na rememoração da beleza do leque: “– Mas que leque, nunca vi outro igual./– Devia ser um lindo leque./– Sim, um lindo leque./– Mas não era o leque que o estava a seduzir.”

⁸ Reproduzo o diálogo : – Esse seu leque é um encanto; é um encanto mas não rivaliza.../ – Foi presente de uma tia minha muito viajada./ (...) /– Posso chamá-la de menina?/ – Menina!? [E num gesto de aparente recato, Luísa tapará com o leque quase todo o rosto] – Mas que lindo leque; nunca vi outro igual.

⁹ Recomenda-se o visionamento do trailer do filme, disponível em: www.youtube.com/watch?v...

Manoel de Oliveira – *Singularidades de uma Rapariga Loira*

Este leque, para Manoel de Oliveira, é o próprio engano. Leque e engano serão centrais desde a primeira hora na leitura do cineasta de *Singularidades de uma rapariga loira*. Apropria-se da sugestão visual intensa lançada pela descrição queirosiana do leque e alia-a a uma outra sutil e igualmente intensa sugestão visual dada pelo jogo amoroso de ocultação e revelação desencadeado através de cortinas, estores, vidraças que se interpõem no meio do jogo amoroso dos olhares. Leque e cortinas criam duplicidades, entre opacidade e transparência, gerando o engano.

No conto, após a primeira aparição à janela, Luísa desaparece por detrás de uma cortina de cassa, mas no filme, na primeira aparição de Luísa à janela, o leque será a primeira cortina com que ela saberá semi-revelar-se e semi-ocultar-se, arrastando o olhar de Macário, através do estore semi-opaco que faz descer e da cortina transparente que faz correr, para a *floresta de enganos* em que o fará embrenhar-se. E o leque com toda a sua força visual arrastar-nos-á a nós espetadores do filme a perseguir a via interpretativa da metáfora do engano, tal como o leque descrito por Eça já antes havia arrastado Manoel de Oliveira para a criação visual do seu filme.

3.

Por último, centro-me num exemplo que me vem de um trabalho cheio de virulência plástica de Graça Morais, datado de 2008 e inspirado no romance *A Cidade e as Serras*.



Graça Morais

A pintora propõe uma interpretação do romance a partir da transformação da relação de Jacinto com a categoria do tempo. Não será isso que justifica a presença de um grande relógio de recorte oitocentista ocupando cerca de metade do quadro, em lugar paralelo ao do protagonista e seu cão? Um relógio que talvez ainda bata horas, ou talvez já não seja capaz de o fazer. O pêndulo paira por detrás do vidro preso ou desprendido do mecanismo?

Mas o protagonista é simultaneamente, também ele, objeto e sujeito de uma metamorfose que o transformará num ser mais plenamente humano, porque mais natural, mais con-fundido com o animal, ao mesmo tempo corpo de homem e cabeça de animal, enfrentando literal e interrogativamente, de focinho e hastes erguidas, o relógio do tempo. O protagonista está em contiguidade con-fusa com o cão através do braço direito e em descontinuidade com o relógio do tempo através de um braço esquerdo ausente, porventura substituído por um bordão que o liga mais à terra, à natureza, às serras.

Serras e natureza – terra, árvores e céu – estão evocadas por três manchas de cor, estão lá perenes, como pano de fundo imutável da cena plástica e da metamorfose de Jacinto. A cidade e a civilização, na leitura de Graça Morais, perderam definitivamente lugar no mundo de Jacinto.

Enfim, estes são apenas três casos exemplares dessa interpelação que a plasticidade da prosa queirosiana tem sabido provocar em gerações diversas de artistas visuais

portugueses. Isso só prova que conseguiu fazer da sua prosa aquilo que o seu Fradique Mendes, dileitante finissecular desencantado de quase tudo, incluindo do poder da palavra para enformar o pensamento e a realidade, perseguia: “uma prosa como ainda não há”, que fosse “alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, de marmóreo, que só por si, plasticamente, realizasse uma absoluta beleza – e que expressionalmente, como verbo, tudo pudesse traduzir desde os mais fugidios tons de luz, até os mais subtis estados de alma...” (Queiroz, s.d.(a), p. 105-106).

Em todos os géneros que Eça de Queirós visitou – do romance ao conto, passando pela carta, pelas notas de viagens, pela crónica e outro tipo de textos de imprensa – está patente a paleta de criador de uma prosa altamente plástica, que presta atenção ao traço e à cor, à luz e ao movimento e põe a materialidade da língua ao serviço dessa mestria. Muitos são os passos da sua obra ilustrativos desta sua vertente de prosador especialmente atento à forma, às formas, aos elementos cromáticos, quer na pura atividade descritiva (de paisagens, viagens, interiores, cenas de rua, personagens), quer na construção de símbolos que povoam os seus textos (símbolos cromáticos, símbolos oníricos, objetos). A paleta de um escritor tão plástico só poderia ter, como tem tido, todas as hipóteses de desencadear diálogos com artistas visuais em atitudes de ilustração, interpretação, releitura, originando criações desafiantes para o domínio do diálogo entre diversas séries artísticas, diálogo especialmente interessante numa época em que os projetos transversais, recorrendo a uma multiplicidade de suportes, se tornam dominantes no campo das artes. Esse diálogo é o que se privilegia neste ensaio.

Palavras-chave: imaginário crepuscular; fim-de-século; Literatura Portuguesa; sociedade e cultura.

The crepuscular imaginary, which affected certain European cultural elites in the period designated as “Fin de siècle”, had Paris as its main place of irradiation and manifested itself especially in the decadent-symbolist literature (1886-1900). In Portugal, with the “generation of 90”, this aesthetic practice would reveal a new cultural horizon of peculiar expectations, questions, symbols and myths, as opposed to the dominant positivist model. But, in addition to French influence, it should be noted their conver-

gence with a cultural tradition of mythological relief around the national decadence rooted in Romanticism which the British Ultimatum (11-1-1890) or the Financial Crisis (1891-92) would accentuate. This study is a synthesis of works and authors of symbolist trend and their oppositional relationship with the naturalist writing, in an environment of profound collective crisis, both socio-cultural and political, conducive to an intense and recurring mythological reactivation.

Keywords: crepuscular imaginary; Fin de siècle; Portuguese Literature; society and culture

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALZAC, Honoré de. *La Grenadière – Le Chef-d'oeuvre inconnu – Jésus-Christ en Flandre*. Paris: Librairie Nilsson, 1907.
- CAL, Ernesto Guerra da. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.
- GIRODON, Jean. *Eça de Queiroz e Courbet*. Lisboa: Bertrand, 1963.
- JÚNIOR, Salgado. *História das Conferências do Casino*. Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar, 1930.
- LIMA Isabel Pires de. (introdução e seleção de trechos – *Eça e “Os Maias” cem anos depois* – Álbum litográfico). Porto: Árvore, 1988.
- LIMA Isabel Pires de. (introdução e antologia). *Visualidades – A Paleta de Eça de Queirós*. Porto: Árvore, Cooperativa de Actividades Artísticas, Casino da Póvoa, 2008.
- MEDINA, João. *As Conferências do Casino e o socialismo em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- OLIVEIRA, Manoel de. *Singularidades de uma rapariga loira*. 64mm, Co-produção de Filmes do Tejo (Portugal), Les Filmes de l'Après-midi (França), Eddie Satea SA (Espanha), 2009.
- PIWNIK, Marie-Hélène. “Une blonde singulière” *Hommage à Maurice Molho*, Paris: C.R.I.H, 1989.
- QUEIRÓS, Eça. “Positivismo e Idealismo”, *Textos de Imprensa IV (da Gazeta de Notícias)*. Edição de Elza Miné e Neuma Cavalcante. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.
- QUEIRÓS, Eça de. *Contos I*. Edição de Marie-Hélène Piwnik. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- QUEIROZ, Eça de. *Correspondência*. (Organização e notas de A. Campos Matos), Lisboa: Editorial Caminho, 2008. v. I.
- QUEIROZ, Eça de. *Prosas bárbaras, Obra Completa*, Vol 3, S. Paulo, Nova Aguilar, 1997.
- QUEIROZ, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.(a).
- QUEIROZ, Eça de. “Idealismo e Realismo”. *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas, Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmãos Editores, s.d.(b). v. 3.
- QUEIROZ, Eça de. *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.(c).
- QUEIROZ, Eça de. “O Francesismo”. *Últimas páginas, Obras de Eça de Queiroz*, Porto: Lello & Irmãos Editores, s.d.(d). v.2.
- QUEIROZ, Eça de. *O Egipto, Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmãos Editores, s.d.(e). v.3.
- SÉRGIO, António. “Sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelesca de Queiroz”. *Ensaio VI*, Lisboa: Livraria Sá da Costa, s.d.
- SILVA, Garcez da. *A pintura na obra de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

A LITERATURA PORTUGUESA (1890-1910) E A CRISE FINISSECLAR

Vítor Viçoso*

O imaginário crepuscular, que afetou sobretudo certas elites culturais europeias no que concerne à civilização ocidental no período designado como “fim-de-século”, teve Paris como o seu principal centro de irradiação e revelou-se na literatura decadentista-simbolista não tendo sido, porém, alheio ao domínio das artes plásticas (tais os casos de Gustave Moreau, Odilon Redon, Edvard Munch, Puvis de Chavannes, James Ensor, entre outros), ou mesmo ao da música (Claude Debussy, Erik Satie ou Richard Strauss, por exemplo).

A designação de “fim-de-século” não seria apenas uma mera cronologia, mas um horizonte cultural com as suas expectativas, interrogações e símbolos peculiares. Em 1883, Paul Bourget, nos *Essais de Psychologie Contemporaine*, seria um dos teorizadores da decadência estética que articulava com o pessimismo cujas raízes estariam na inadequação entre o homem e o meio, fruto da própria complexidade civilizacional. O tédio, esse “monstro delicado”, inundara a literatura coetânea como o preço a pagar pelos benefícios do “progresso”. Entre os eslavos, esse mal-estar revelava-se pelo niilismo, entre os germânicos, pelo pessimismo e, entre os latinos, por solitárias e bizarras nevroses.

Para além disso, Paul Bourget estabelece uma correlação entre o diagnóstico da decadência sociocultural e o da linguagem literária, sendo o estilo da decadência “celui où l’unité du livre se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l’indépendance du mot” (Bourget, 1985, p. 25). Nietzsche, por sua vez, diria, numa perspectiva anti-decadentista, em *O Caso Wagner* (1888), que a obra musical deste seria um típico produto da *nevrose*. E, no que se refere à decadência literária, enquanto modelo generalizável a todas as artes e com projeções morais e políticas, notaria: “A palavra torna-se soberana e salta para fora da frase, a frase vem sobrepor-se e escurece o sentido da página, a página ganha vida à custa do todo – o todo deixa de ser um todo. Mas isto é a imagem para cada estilo de *décadence*: sempre anarquia dos átomos, desagregação da vontade. ‘Liberdade dos indivíduos’, moralmente falando – e, alargado a uma teoria política: ‘os mesmos direitos para todos’” (apud Lukács, 1978, p. 51 e 138)¹.

Com *Des Esseintes*, o protagonista de *A Rebours* (1884), Joris-Karl Huysmans faz emergir na ficção romanesca francesa o arquétipo do herói decadente, uma sinédoque da crepuscularidade finisseclara, numa hiperbolização da crise de valores que percorria

* Professor da Universidade de Lisboa.

¹ Há uma edição portuguesa da obra de Nietzsche (*O Caso Wagner*, Porto: Rés, s.d.), porém nesta a tradução do fragmento referido altera parcialmente o seu sentido, daí a opção pela versão de João Barrento.

o mundo em acelerada transformação tecnológica, social, política e cultural. Contra a ortodoxia cientista, canonizada por Zola em *Le Roman Expérimental* (1880), segundo a qual o romance devia funcionar como um exercício de sociologia prática, fundando a sua metodologia no modelo das ciências exatas, os “decadentistas” exaltavam a Arte como religião e a própria vida deveria tornar-se, enquanto estilo diferenciador, num puro ato estético. Deste modo, a elite decadentista-simbolista constituía com a sua aura esteticista e aristocratizante uma reação aos valores burgueses dominantes e a uma progressiva “democratização” cultural. Este desencantamento ante o mundo burguês e positivista promove então o domínio do sonho, da imaginação, do misticismo, dos mitos e dos símbolos. O herói romanesco “decadentista” é um ser ensimesmado, nauseado face ao real, que desenvolve uma excentricidade mórbida e uma postura dândi. Em suma, o autotelismo estético finissecular é uma consequência da abjeção empolada relativamente ao utilitarismo, ao mercantilismo e ao materialismo burgueses.

Esta ruptura com o mundo burguês é acompanhada, por outro lado, por uma hiperbolização do artificial contra os determinismos rotineiros da natureza. É, pois, sob o signo do culto do eu, da magia metafísica dos símbolos, da sacralização da Arte e da própria vida como ato estético que o movimento rompe com o paradigma naturalista-positivista, embora o imaginário decadente seja em parte herdeiro das patologias sociais reveladas pelo romance naturalista, em função dos determinismos da hereditariedade e do meio. À representação do real (naturalismo) opõe-se a ficção dos paraísos artificiais (a onirização do real) como fuga a um real deceptivo. O mundo é, no plano ficcional, a cenografia bizarra do eu, de acordo com o postulado de Arthur Schopenhauer (1788-1860), segundo o qual o “mundo é a minha representação”. O outro dilui-se no espaço imaginário e egocêntrico do protagonista, rompendo-se quaisquer laços entre este e a sociedade.

Misanthropo, misógino, nevrótico e excêntrico, Des Esseintes, cujo modelo seria o aristocrata e dândi Robert de Montesquiou do círculo simbolista parisiense, retratado para a posteridade numa gestualidade estilizada pelo pintor Giovanni Boldini (1898), é bem a expressão de um autismo simbólico ante um mundo dessacralizado que, refugiado na sua tebaida de Fontenay, busca nas cenografias imaginárias um refrigerio para a nevrose que o assalta. A sofisticação ritualística dos objetos, a fixação cultural nas épocas da “decadência” (Baixa Latindade ou Bizâncio), a predileção pelos escritores simbolistas, a cenografia sinestésica, a descida tortuosa aos abismos do eu, a exploração da ambivalência sexual, a tentação sacrílega do sangue e do ouro e o erotismo perverso (ilustrados pelas representações de Salomé do pintor Gustave Moreau), são a expressão dum vazio existencial que a vida como artifício (a maquilhagem) procura superar. Entre um ideal perdido (a crença católica) e um misticismo voluptuoso, Des Esseintes, acossado pelos seus fantasmas, pela sociedade burguesa e pela erosão do tempo, simbolizado pela progressão da sua nevrose, é bem o signo de uma crise socio-cultural operada pela dessacralização da sociedade e por uma mercantilização crescente que conduz inexoravelmente a um solipsismo que, no entanto, não preenche o vazio

de ideal. Em Portugal, esta obra de Huysmans seria referida por autores da “Geração de 90” como um dos “evangelhos do simbolismo”² e, no opúsculo *Os Nefelibatas* (1892), o seu nome seria associado a uma nova estética romanesca anti-naturalista.

O narcisismo exacerbado seria, aliás, uma postura registável noutras obras deste período, onde, por influência das “teorias psicologistas” de Lombroso e do seu discípulo Max Nordau (*Degenerescência*, 1892), se estabelecia um elo singular entre a genialidade esteta e as patologias mentais. Em *Le Crépuscule des Dieux* (1884), de Elémir Bourges, uma outra visão agónica e mórbida da aristocracia e da sociedade europeias, aureolada pelo signo da música de Wagner, Belcredi, espécie de Gioconda finisseclara, antes de se suicidar, afirma: “j’étais bien lasse de ce monde”. No poema “Langueur” (*Jadis et Naguère*, 1884), Verlaine sintetizaria este lirismo deliquesciente com o célebre verso “Je suis l’Empire à la fin de la décadence”. Ao poeta resta a cena do tédio ou dum narcisismo mórbido e languesciente, tal é o caso de Hérodiade, de Mallarmé, que confessa à sua ama: “Oui, c’est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!”.

Maurice Barrès (*Sous l’œil des barbares*, 1888) e Rémy de Gourmont (*Sixtine – Roman de la vie cérébrale*, 1890) centram as suas obras no insulamento e na hipertrofia do **eu**, sendo os **outros** os bárbaros. Face à erosão das referências e valores tradicionais, o “eu” restava como a única realidade. Como se afirma no romance de Gourmont, “Le monde, c’est moi, il me doit l’existence, je l’ai créé avec mes sens, il est mon esclave et nul sur lui n’a de pouvoir” (1923, p. 13).

A crise do racionalismo positivista espoleta uma reemergência do espiritualismo (catolicismo estético, budismo, rosacrucianismo), do idealismo e do ocultismo (magia, cabala, teosofia, astrologia e espiritismo) ou mesmo do satanismo, tema desenvolvido por Huysmans no romance *Là-bas* (1891), que coexistem com um pessimismo desencadeado pela ruptura com as “religiões” do Progresso e com a herança cultural do “século das Luzes”, aliás, propiciado também pela penetração e influência, embora tardias, em França³, da filosofia de Schopenhauer⁴ e da teoria do Inconsciente do seu discípulo Eduard Hartmann (1842-1906). Para aquele a vida seria um pêndulo oscilando entre o sofrimento e o tédio, para este o inconsciente condenava a humanidade a um suicídio colectivo. A vida contemplativa e especificamente a Arte podiam então despontar como as únicas vias salvíficas. Nas exposições pictóricas dos Salões da Rosa+Cruz (1892-97), Joséphin Péladan, auto-intitulado “le Sâr” (o Mago)⁵, seu orga-

² Cf. testemunho de Alberto de Oliveira em *António Nobre – Correspondência* (1982, p. 513).

³ A obra mais importante deste filósofo romântico alemão, *O Mundo como vontade e como representação* (1819), só seria traduzida para francês em 1886.

⁴ Eugénio de Castro, no poema em prosa “Um cacto no polo” (*Horas*, 1891), manifesta também o seu apreço encomiástico por este teórico do pessimismo: “E no dia seguinte, em vez dos sacros livros, que de ordinário me delectam, li Schopenhauer, e achei Artur Schopenhauer setecentas vezes superior a todos os Doutores da Igreja” (Castro, 1968, p. 130).

⁵ Joséphin Péladan publicou, em 1884, *Le Vice Suprême*, primeiro romance da etopeia *Décadence Latine*, uma verdadeira enciclopédia do gosto decadente nas palavras de Mario Praz (1977, p. 281).

nizador, diria: “Le Salon de la Rose+Croix sera un temple dédié à l’Art-Dieu avec les chefs-d’oeuvre pour dogme et pour saints les génies”⁶.

Em suma, apesar do diletantismo dândi, esta atmosfera estética é reveladora de um mal-estar que grassou nas elites culturais finiseculares, com um cariz aristocratizante e anti-burguês, um espiritualismo reinventado, e onde, por vezes, ressoam os ecos apocalípticos sinalizáveis nalgumas das obras mencionadas e também nesse profeta da catástrofe ético-social que foi Léon Bloy (1846-1917).

Fim do mundo, fim de um mundo?

Estertor cultural de uma aristocracia ou prenúncio de uma nova linguagem estética?

O mundo estava a mudar aceleradamente (cf. progressos tecnológicos e científicos nas últimas décadas do século), e contra o otimismo burguês erguiam-se os estetas e também os anarquistas, estes no plano político-social, daí alguma simpatia “estética” dos simbolistas por esses militantes do caos em busca duma ordem nova.

Na década de 90, Eça de Queiroz, entretanto cônsul em Paris, daria conta das mutações verificadas no plano sociocultural e no seio das elites literárias parisienses. Nas suas crónicas, constataria o descrédito do positivismo e do naturalismo, e a emergência do simbolismo e do neo-espiritualismo, como uma reação salutar ao excessivo materialismo decorrente da predominância da ideologia “cientista”. Demarcando-se, no entanto, do diletantismo e da estética simbolistas, não deixa de relevar a necessidade de uma renovação espiritual que desse um novo impulso ético à vida social, tal seria o caso do socialismo cristão, em alternativa a uma nova “jacquerie” sob a bandeira do comunismo ou do anarquismo. Por outro lado, Antero de Quental, nas “Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX” (in *Revista de Portugal*, vol. II, 1890), tentando superar o “gélido fatalismo soprado pela ciência no coração do homem”, propõe um “espiritualismo idealista”, como modo de conciliar o evolucionismo cientista com uma teleologia ético-social e a liberdade espiritual com o determinismo materialista. Num outro plano, o espiritismo constituiria um dos vetores do ocultismo que, no período finissecular, com intensidades e convicções diversas, se projetou no imaginário de autores como Fialho de Almeida, João da Rocha, Raul Brandão, António Nobre, Alberto de Oliveira e D. João de Castro, ou mereceu a crítica irónica de Eça ou de Oliveira Martins. Por outro lado, a *Revista d’Hoje* (1894-1896), dirigida por Raul Brandão e Júlio Brandão e tendo como subtítulo “Publicação Mensal Sociológica e d’Arte”, viria a partir do nº 7 (18/11/1895) a designar-se significativamente “Publicação de Arte e do Sobrenatural”, sendo a direção da revista alargada a João da Rocha, um propagandista das teorias espíritas, e a D. João de Castro.

⁶ Citado por Lethève (1960, p. 365). O catálogo do segundo “Salon”, que decorreu entre 28 de março e 30 de abril de 1893, seria referenciado num artigo de Raul Brandão (“Y. Giet”), publicado no *Correio da Manhã* (14/04/1893).

Convém, no entanto, referir que o ideário positivista coexistiria, entre nós, com esta reemergência do “espiritualismo” e constituiria a matriz filosófica da ideologia republicana em ascensão, embora, conforme refere Fernando Catroga, “este otimismo cientista”, para Sampaio Bruno, Guerra Junqueiro, Basílio Teles, Teixeira de Pascoas ou Leonardo Coimbra, só seria adequável à ideia de liberdade “se radicasse em fundamentos de raiz metafísica ou espiritualista”⁷. Esta operatividade do paradigma positivista entre a *intelligentsia* portuguesa pode explicar a sobrevivência do romance naturalista até à primeira década do século XX.

No âmbito da simbólica finissecler, seria através das revistas coimbrãs *Boémia Nova*, liderada, entre outros, por Alberto Osório de Castro, Alberto de Oliveira e António Nobre, e *Os Insubmissos*, por Eugénio de Castro e João de Meneses, ambas de 1889, que as novidades culturais parisienses se implantariam na nossa juventude literária, imbuída de uma vocação moderna e cosmopolita. Este apego à modernidade fundiria, no entanto, um diletantismo boémio (atributo também reconhecível no queiroziano Fradique), ou mesmo acrático, com um fascínio algo superficial pelas novas práticas estéticas (decadentismo, simbolismo, instrumentismo, tolstoísmo) e pela frenética atmosfera cultural que Xavier de Carvalho, correspondente da *Boémia Nova* na capital francesa, relatava euforicamente. Com a revista *Arte* (1895-1896), dirigida por Eugénio de Castro e Manuel da Silva Gaio, acentuar-se-ia esta dimensão simultaneamente cosmopolita e esteticista e uma aspiração comum a uma larga simbolização da vida.

Oaristos (1890), de Eugénio de Castro, despontaria, aliás, no nosso sistema literário, como a primeira obra portuguesa integrável no movimento decadentista-simbolista. No Prefácio da 1ª edição, depois de anatematizar a mediocridade rotineira da poesia coetânea, defende uma urgente renovação da linguagem poética, nos planos rítmico, lexical e imagético. E, embora não faça qualquer alusão à função do símbolo na nova estética, já o compromisso com o “estilo decadente” (aristocrático, engenhoso e rebuscado) é salientado, tendo como paradigma a célebre “Notice” (1868) de Théophile Gautier⁸, um texto precursor do decadentismo, e do qual transcreve um fragmento significativo. A adesão estética de Eugénio de Castro às novas tendências literárias parece, no entanto, cingir-se a certos aspectos “cenográficos” do simbolismo, pois este autor refugiar-se-ia sobretudo na voluptuosidade das palavras e das imagens⁹, enquanto respiração poética de um insulamento enfaticamente anunciado: “Eu era nesse tempo um grande vagabundo, / Um precoce infeliz, viúvo de ilusões; / O sinistro fragor das mundanas paixões / Não chegava de há muito a meus ouvidos lassos; / O

⁷ *O republicanismo em Portugal, da formação ao 5 de outubro de 1910*. 2.ed. Lisboa: Ed. Notícias, 2000, p. 135.

⁸ Prefácio da 3.ed. de *Les Fleurs du Mal* (1868), de Baudelaire.

⁹ Ver, a este propósito, o seguinte fragmento de “Um cacto no polo”: “Julguei que se tinha levantado um obelisco místico no meio da praça; e que o obelisco dava uma sombra azul; e que tinham acendido um fogão no quarto húmido; e que tinham dado alta ao doente.

Julguei que nascia o sol à meia noite; e que uma boca muda me falava; e que esfolhavam lírios sobre o meu peito; e que havia uma novena ao pé do Jardim de Aclimação” (Castro, 1968, p. 129).

egoísmo, o grande rei, cingira-me em seus braços; / De ninguém tinha dó, de ninguém tinha inveja... / Contemplando de longe a sórdida peleja, / Esta infrene peleja, a que chamamos *vida*, / Seguia, alheio a tudo e de cabeça erguida, / Tendo um único irmão: o meu gelado orgulho” (Castro, 1968, p. 30).

O seu aristocratismo esteta hiperbolizar-se-ia, posteriormente, com *Horas* (1891): “Silva esotérica para os raros apenas: [...] terraço ladrilhado de cipolino e ágata, por onde o *SÍMBOLO* passeia, arquiiepiscopal, arrastando flamante simarra bordada de Sugestões, que se alastra, oleosa e policroma, nas lisonjas [...]. Tal a obra que o Poeta concebeu *longe dos bárbaros*, cujos inscientes apupos, – al não é de esperar, – não lograram desviá-lo do seu nobre e ativo desdém de nefelibata” (Castro, 1968, p. 93-94).

Ora, foi exatamente sob a designação de *Nefelibatas* que, em 1892, surgiu um opúsculo da autoria de um fictício Luiz de Borja (criptónimo de um autor coletivo constituído por Raul Brandão, Júlio Brandão e Justino de Montalvão), simultaneamente manifesto literário da geração de 90 (defesa da arte livre; verso musical e sugestivo; prosa de pendor autobiográfico e confessionalista) e “pastiche” paródico da linguagem e da simbologia decadentistas: o catolicismo estético, a codificação religiosa da arte, a fraterna comunidade artista, o mito do poeta, o dandismo diletante, o esteticismo antiburguês, o ocultismo e o satanismo. Aí se pode ler em tom provocatório: “Ateus do Preconceito e da Opinião Pública [...] não professando nenhum culto, nenhum Evangelho, nem o do Classicismo nem o do Catolicismo, cuspiendo em todas as hóstias consagradas dos ritos burgueses. Anarquistas das Letras, petroleiros do Ideal, desfraldando ao vento sobre os uivos e os apupos dos sebastianismos retóricos o estandarte de seda-branca da Arte Moderna!” (p. 13). São referenciados no opúsculo, como escritores comungando da mesma aura estética, Alberto de Oliveira, D. João de Castro (no romance *Os Malditos*, 1893, ficcionaria os rituais do portuense Cenáculo nefelibata), Júlio Brandão, António Nobre, Raul Brandão, Alberto Osório de Castro, João Barreira e Camilo Pessanha, e, num plano mais distanciado, Eugénio de Castro e Oliveira Soares.

Entre a boémia e a catástrofe, o diletantismo e a seriedade, o pensamento vagamente libertário e a poesia libertada, a mensagem social e o egocentrismo esteta, esta geração rebelde, na fase da juvenília, parece oscilar entre a festa e o apocalipse, numa coincidência de contrários, tão ao jeito das “épocas de decadência”. Porém, com o correr do tempo, tenderá, ao ritmo da clepsidra, para as imagens agónicas dum narcisismo torturado, ora em signos esvaecidos, em flutuações de silentes desejos a pairar musicalmente sobre os seres e as coisas (Camilo Pessanha), ora numa empatia nacionalista com a crepuscularidade da grei (António Nobre), ora em projeções éticas para o outro social (Raul Brandão).

Geração de naufragos de um povo naufragado – como diria Camilo Pessanha, “Eu vi a luz em um país perdido. / A minha alma é lânguida e inerme” (1969, p. 159) –, os escritores desta geração refugiam-se nas suas torres de marfim, num egocentrismo ritualizado e numa codificação esotérica da Arte. A reinvenção dos paraísos perdidos

(da infância à pátria antiga), a busca retórica do absoluto, as *vamps* esfingicas (o tema da mulher fatal)¹⁰ ou as “ofélicas” visões, o catolicismo estético, os misticismos nevróticos, o etnografismo mórbido, os rituais da melancolia fatalista e saudosista, o império do tédio nauseante, as obsessões macabras, tantos são os temas e as liturgias daqueles que, num mundo à deriva, consagram a arte como a via da salvação: “Procuremos somente a Beleza, que a vida / É um punhado infantil de areia ressequida, / Um som d’água ou de bronze e uma sombra que passa...” (Castro, 1906, p. 13). De qualquer modo, a centração na e a autonomização da linguagem literária, a exploração de novos campos semânticos e rítmicos na poesia, a fragmentação e o hibridismo genológico ensaiados na prosa poética (João Barreira ou Raul Brandão), apesar dos condicionais expostos, possibilitaram uma abertura para o advento do modernismo na literatura portuguesa da segunda década do século XX.

O Decadentismo-Symbolismo na literatura portuguesa finisseclara seria, de resto, no plano do imaginário, a convergência da nova estética importada de França com uma tradição cultural da decadência nacional que o Ultimatum (11/1/1890), apagando do nosso horizonte patriótico e neo-imperial o quimérico Mapa Cor-de-Rosa (1886), iria agudizar. Por outro lado, convém não esquecer que o “vencidismo” de alguns dos representantes da geração de 70 acabaria também por acentuar o clima de pessimismo de que o nosso “fim-de-século”, enquanto horizonte cultural, é expressão.

Na sequência do Ultimatum (para Basílio Teles, simultaneamente um epílogo e um prólogo da nossa História, um resumo trágico do passado e um enigma inquietante num quadro futurante), da crise económica e financeira de 1891/92, da abortada revolta republicana de 31 de janeiro de 1891, do Regicídio (1908), desenvolve-se um contexto de crise que abrange vários níveis socioculturais e recoloca, com urgência, o problema da identidade nacional. Como sintetizaria, mais tarde, Raul Brandão (1998, p. 36), “A vida antiga tinha raízes, talvez a vida futura as venha a ter. A nossa época é horrível porque já não cremos e não cremos ainda. O passado desapareceu, de futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós sem tecto, entre ruínas, à espera...” (set. 1910).

Neste intervalo da crise (entre o já-não e o ainda-não), coexistem os discursos culturais que anunciam o fim da Pátria (tal é o caso de *O Fim*, de António Patrício, publicado em 1909) com aqueles que, numa versão mítica, nos configuram em função de uma História em U (Queda, Expição e Redenção). Este catastrofismo com as suas raízes no Romantismo prolonga-se com a inadequação trágica entre o projeto reformador e socializante da elite cultural de 70 e o povo português, predominantemente rural e analfabeto. Por outro lado, a crise do rotativismo monárquico daria azo à progressiva ascensão de um republicanismo de tendência jacobina, liderado teoricamente pela concepção sociocrática de Teófilo Braga, que teria em Guerra Junqueiro, na década de 90, o seu arauto poético. Em *Finis Patriae* (1891) e na *Pátria* (1896), o pendor antibri-

¹⁰ Cf., a este propósito, Paula Morão (2001).

tânico e antimonárquico deslizaria da litania miserabilista da primeira obra, embora com um apelo militante à destruição simbólica da monarquia (“O Caçador Simão”), para um redentorismo republicano, na segunda, que transfigura a humilhação britânica e a traição brigantina, numa mitologia da catástrofe regeneradora, com três fases distintas: a queda (onde se salienta a referência à falta fundadora do declínio: a castidade infringida pelo heróico guerreiro místico Nuno Álvares Pereira e a degradante cobiça no Império do Oriente); a expiação (na sequência da ação corruptora da dinastia de Bragança, a invasão estrangeira e a crucificação da Nação) e a redenção (reencontro do doido amnésico –o povo – com a sua alma e com a espada condutora de Nuno Álvares): “Flor de morte!... flor d’esp’rança!... Nasceu dum cadáver, e dela se hão-de gerar, talvez, os rumorosos bosques d’amanhá!” (Junqueiro, 1978, p. 183). Esta configuração cristológica, no plano do imaginário, iria ser retomada por Bernardo de Passos, no poema *Portugal na Cruz* (1909), embora desprovida da explícita sequência redentora.

Do mesmo modo, Gomes Leal, com o poema *Troça à Inglaterra* (1890), produz um panfleto simultaneamente anti-britânico e anti-monárquico (“Carlos, rei inglês – rei folião!”), onde num registo grotesco a imperial e mercantil Inglaterra, simbolicamente metaforizada na baleia “que cantou S. João”, seria aniquilada, qual Besta do Apocalipse, pelos povos europeus em revolta: “Portugal: Acordai, ó Nações. – Matai a Besta ovante. / A hora já soou da História no quadrante. / Vinde arrancar à fera o calhau – o coração” (Leal, 2000, p. 252). A simbologia da baleia, segundo a codificação do mito de Jonas, projeta-se numa ritualística ressurreição nacional, tal como sugere Isabel Pires de Lima (1991, p. 72).

Também, na sequência do *Ultimatum*, Henrique Lopes de Mendonça (um neo-romântico historicista empenhado na evocação dos feitos da expansão) criaria o libreto para a marcha patriótica “A Portuguesa”, musicada por Alfredo Keil. Neste texto, o Povo, iluminado pelos “egrégios avós” (o equivalente aos deuses da génese ou aos antepassados da Idade do Ouro), iria finalmente anunciar ao mundo que “Portugal não pereceu”. A afronta, como uma expiação, transformava-se num ato de redenção, gloriosamente ritmado pelas metáforas solares: “Saudai o sol que desponta / Sobre um ridente porvir; / Seja o eco duma afronta / O sinal do ressurgir”. Nesta alegoria do renascimento pátrio, convergem o solo fecundante, o sangue e os mortos ilustres, numa tríade específica da imagética nacionalista, tendo o sacralizado passado heróico das navegações como fator de legitimação do impulso regeneracionista. O mito, enquanto ficção coletiva, tem simultaneamente uma função explicativa, unificadora e mobilizadora. O destino da nação estaria definitivamente atuado pelo arquétipo heroico do passado, algo que António Patrício viria mais tarde a simbolizar poeticamente: “Somos navegadores pr’ além da Morte: / temos a Índia eterna da saudade / rumando para sempre a nossa sorte” (Patrício, 1980, p. 151).

Este conjunto de textos configura aquilo que poderíamos designar como a constelação mitológica da nossa História, ou seja, a História em U (Queda, Expiação e Redenção) ou então como uma matriz cíclica bipolarizada nos momentos da decadên-

cia e da regeneração. Neste caso, como nos mitos cosmogónicos, seria imperioso repetir os gestos fundadores dos nossos heróis para que de um cosmos decrépito ou do caos se transitasse para um mundo renovado. Aliás, já Eça, na narrativa *A Catástrofe* (1878), publicada postumamente (1925), centraria a nossa ressurreição numa imaginária e expiatória invasão estrangeira, através da qual a nova geração, como a Fénix das cinzas, foi buscar a energia redentória e, assim, reinventar o culto religioso da pátria.

Entretanto, em 1891, o suicídio de Antero rematava o percurso agónico daquele que, depois do fracasso da Liga Patriótica do Norte (1890), afirmava numa carta para o jovem Alberto Osório de Castro (25/11/90): “Em Portugal não pode haver revolução, que mereça este nome, porque revolução pressupõe propósito, firmeza e força moral, o que aqui não há. Portugal é um país eunuco, que só vive duma vida inferior, para a vileza dos interesses materiais e para a intriga cobarde, que é o processo desses interesses” (Quental, 1989, p. 1013). Não se confirmavam, assim, as esperanças expostas por Antero no seu texto, de fevereiro de 1890, sobre o “Ultimatum”: “*Moralizar e nacionalizar* o Estado, tal deve ser depois de passado o primeiro ímpeto da paixão, o fim consciente do movimento popular iniciado no dia 11 de Janeiro” (Quental, 1890). Ou, num outro artigo sobre a Liga Patriótica do Norte, significativamente designado “Expição”, onde afirmaria: “Sob o insulto imprevisto, esta nação parece agora acordar: mas é necessário que o protesto nacional seja ao mesmo tempo um ato de contrição da consciência pública. [...] O nosso maior inimigo não é o inglês, somos nós mesmos” (Quental, 1982, p. 447). Nas suas últimas cartas, revelaria, aliás, a sua completa impotência para alterar “o curso necessário da decadência nacional”.

E, se Antero de Quental faz o diagnóstico da morbidez irreversível do corpo nacional, Fialho de Almeida, com a sua escrita-artista (misto de naturalismo e decadentismo), dissecou-o numa sala de anatomia. Inspirado, por vezes, numa nostalgia de um mítico Portugal patriarcal e rural, foi o esteta da putrefação urbana, da decomposição da monarquia constitucional e da degenerescência da raça portuguesa. De qualquer modo, um “camponês” ambivalentemente fascinado pela necrose da macrocefalia urbana (Lisboa).

Por outro lado, Oliveira Martins, após o suicídio de Antero e da sua participação frustrada no governo de José Dias Ferreira (o fracasso final da “Vida Nova”), refere que “acima dos planos dos homens, está a obscura fatalidade das cousas levando as sociedades para destinos indetermináveis” (Martins, 1896, p. 64), e revelar-se-ia, com a *Vida de Nun’Álvares* (1893), um escritor empenhado na biografia mitificante do místico guerreiro medieval que pôde ser o símbolo de uma época heróica da nossa História. E contraposta à época do Galaaz português, a sua era certamente de insuperável baixa moral e de degenerescência coletiva.

E, embora os conteúdos ideológicos possam divergir, é possível estabelecer uma correlação, no plano dos mitos, entre o redentorismo republicano em Junqueiro; a esperança numa provável aliança regeneradora da espada com o pensamento ou a crença difusa numa neo-franciscana “Jacquerie” (“S. Cristóvão”) em Eça de Queiroz; a exalta-

ção do papel dos heróis na História em homologia com o socialismo “catedrático” em Oliveira Martins; e o historicismo cultural de pendor étnico em Teófilo Braga.

Entre a decadência e a regeneração nos imaginámos, enquanto povo tanto à beira-fim como em luta desesperada por um ideal coletivo que unisse a comunidade. É neste âmbito que o nacionalismo estético (o neogarrettismo, o comunitarismo rural idealizado por Trindade Coelho ou o neo-romantismo historicista) e uma antropologia vocacionada para a diluição da “alma nacional”, ainda virtualmente virgem na cultura popular rural, procuraram ritualizar as imagens da reconstrução da nação. Por outro lado, na área da música, os motivos folclóricos foram também uma fonte de inspiração para obras de simbologia nacionalista, tais os casos da sinfonia “À Pátria” (1897), de Vianna da Motta, onde, no último andamento, despontam os temas da Decadência, da Luta e do Ressurgimento, e da ópera, de Alfredo Keil, “A Serrana” (1899), numa exploração da intersecção entre a música erudita e a popular. Do mesmo modo, pintores paisagistas, como Carlos Reis ou José Malhoa, procuravam fixar as tradições populares com intuitos nacionalistas e, no campo da arquitetura, entre finais do século XIX e princípios do século XX, surgia a teorização em torno da mítica “casa portuguesa” que teria com Raul Lino (1879-1974) uma projeção assinalável no âmbito do movimento de “renacionalização” da habitação em Portugal.

A crise opera, pois, tanto uma abertura aos rituais estetas (a arte pela arte) como a uma arte que se empenha na luta por uma nação renovada. Relativamente à geração de 90, se excetuarmos o poema, de Alberto Osório de Castro, “Na Agonia da Pátria” (*Exiladas*, 1895), contaminado pela exaltação pós-Ultimatum, é nela inexistente, pela natureza da sua estesia, qualquer vocação para uma poesia empenhada no plano socio-político. E mesmo na obra de António Nobre não há, apesar da apreensão, simpatia e mesmo fraterna solidariedade, reveladas na sua correspondência de Paris com Alberto de Oliveira¹¹, com os revoltosos republicanos e a situação de repressão e exílio a que foram sujeitos na sequência da revolta abortada de 31 de Janeiro de 1891, qualquer manifestação poética de compromisso com a gesta revolucionária. Apenas num soneto, datado de 1891, ecoam telegraficamente, com uma ironia amarga, referências a tal acontecimento, mas numa atmosfera de lúcido fatalismo:

– Revolução! – Inútil. – Cem feridos,
Setenta mortos. – Beijo-te! – Perdidos!
– Enfim, feliz! – ? – ! – Desesperado. – Vem.

¹¹ Em duas cartas dirigidas a Alberto de Oliveira (2/02/1891 e 7/02/1891) e numa outra enviada a Vasco da Rocha e Castro, o autor refere com apreensão a situação de alguns dos revoltosos (Sampaio Bruno, Basílio Teles, Felizardo Lima e Eduardo de Sousa (o Soisa), seu amigo desde a adolescência). E, na segunda carta a Alberto de Oliveira, explicita mesmo o modo como o evento teria alterado a sua vida: “O “pronunciamento” de Oporto teve (nunca o julguei) uma decisiva influência em meu espírito e tanto assim que o meu plano de Futuro, a minha vida vai ser *aliviada* singularmente. Em uma próxima carta to desenharei, sob os olhos, Alberto, e quero ver sim se gabarás a nova fase do pobre António, engenheiro de Ideais...” (Nobre, 1982, p. 139).

E as boas aves, bem se importam elas!
Continuam cantando, tagarelas:
Assim, António! deves ser também. (Nobre, 1979, p. 158)

Aliás, essa efémera empatia (“o engenheiro de Ideais”) com o republicanismo revolucionário não seria de estranhar num poeta que assume radicalmente a morte dos ideais e, portanto, relativiza os factos políticos coetâneos: “Nada me importa, País! seja meu Amo / O Carlos ou o Zé da T^{rs}resa... Amigos, / Que desgraça nascer em Portugal!” (Nobre, 1979, p. 148). No entanto, o apego estético às imagens patológicas e necrófilas, no plano existencial, ou o anátema lançado à cidade como a sede do vício, da doença e do mal, podem, por vezes, coincidir pontualmente com a denúncia da injustiça social, tal como acontece com a obra *Fel* (1898), de José Duro (1875-1899)¹².

Aliás, António Nobre com o *Só* (1892) fundiria o seu miserabilismo existencial com o da grei, numa nostálgica representação da nossa “idade do ouro”. Juntamente com Alberto de Oliveira, o teórico do neogarrettismo, assistimos a uma nacionalização do decadentismo-simbolismo de importação francesa. No *Só*, a poética da viuvez das ilusões, peculiar a um herdeiro decadente duma raça de heróis (“Ó Mar antigo dos portugueses”), abre-se a um saudosismo nacionalista como contraponto do tédio no presente. Porém, o miserabilismo lúdico do poeta soube conciliar os rituais da lamentação existencial com uma polifonia sociolectal, onde se cruza o discurso erudito com o popular. Centrado num exílio imaginário, o poeta soube reinventar esse Portugal arcaico da sua infância e associá-lo ludicamente às imagens da “cadaverização” da pátria. Mais tarde, com o poema inacabado “O Desejado” faria renascer um sebastianismo literário, pois a crise abre-nos aos rituais, à magia e ao messianismo, um filão que seria prosseguido, de modos diversos no plano estético, por Luís de Magalhães, Afonso Lopes Vieira, Teixeira de Pascoas e Fernando Pessoa. Com *Palavras Loucas* (1894), de Alberto de Oliveira, deparamos, porém, com um etnografismo mórbido, onde o povo rural, com as suas crenças, taras e superstições, mais não é do que um espelho do eu “nevrótico” tão ao jeito finisseclar.

Com o seu nacionalismo estético, convencionalmente instintivo e anti-intelectualista, o povo e as paisagens rurais lusas estariam no mesmo plano da cenografia bucólica da rainha Maria Antonieta que com tanto enlevo evoca em *Palavras Loucas*. O Portugal de Alberto de Oliveira seria, então, uma amplificação nacionalista do Petit Trianon da malfadada rainha: “Também nós, homens impotentes desta decadência, buscamos os que não sabem, e seria realizada a nossa ventura se adaptássemos o corpo rebelde e sibarita à vida do aldeão que não amarga a Vida, se tivéssemos um *hameau* onde as rodas dos moinhos moessem o trigo, e com ele soubéssemos fazer o pão para comer. O teu Trianon lembra os nossos livros de versos: rainha, aborrece-te a compli-

¹² “Desse imundo charco aonde apenas vemos / A Dor e a Angústia, o Desengano e a Febre, / O ouro de um palácio e a fome de um casebre... / Que para ver males é que nós nascemos” (“Duro, 1971, p. 36).

cação e a etiqueta, aspiras à simplicidade; mas como a simplicidade é em ti uma reação e não um hábito, crias uma aldeia onde o burel encobre as sedas e a urze disfarça as roseiras preciosas” (Oliveira, 1984, p. 92). Assim, os “poetas-padres” desta efabulação inventam a aldeia mítica do decadentismo estético como reação a uma virtual industrialização que poderia destruir a paisagem tradicional, ou seja, a cenografia narcísica do imaginário neogarrettista.

Também Trindade Coelho, na “Apresentação” do nº 1 da *Revista Nova* (1893), em colaboração com Alfredo da Cunha, perante a crise que o país atravessava, defendia um nacionalismo cultural que contrariasse a vaga estrangeirista que nos invadia, como forma de exaltar a nossa individualidade, ou seja, de garantir a nossa identidade coletiva. Seria, então, urgente descer ao húmus colectivo (a corrente popular) como contraponto da atonia intelectual coletiva. E, na herança de Almeida Garrett, conviria, nessa guerra santa contra o culto do “Estrangeirismo”, explorar a literatura popular (cancioneiros, calões, adivinhas, contos infantis, autos e loas), algo a que não teria sido alheia a prática etnológica romântico-positivista (Teófilo Braga e Adolfo Coelho, entre outros), como forma de elucidar a alma nacional (a busca da origem e das especificidades do povo português).

O comunitarismo rural idealizado por Trindade Coelho está bem expresso na obra *Os Meus Amores* (1891) que, como afirma, são saudades da terra (o seu Mogadouro) que viria a trocar por Lisboa. Aliás, na narrativa “Terra Mater”, articula o desenraizamento dos soldados, compulsivamente expulsos da sua matriz rural, com a nostalgia da aldeia onde as hierarquias e as diferenças sociais se anulam em função de uma totalidade mítica de fraternidade entre os homens e entre estes e a natureza. Por outro lado, com *O Senhor Sete* (publicado postumamente em 1961) publicita o folclore transmontano (cancioneiros populares, adivinhas, contos da tradição oral, quadras, etc.), em busca das verdadeiras raízes nacionais que opõe a uma Lisboa que “é terra de ninguém”. Nessa mesma perspectiva, mais tarde, o saudosismo de Teixeira de Pascoaes, na 2ª década do século XX, reatará a busca dos núcleos duros da nacionalidade nas comunidades rurais contra a descaracterização homogeneizadora do mundo urbano. Porém, em *A Minha “Candidatura” por Mogadouro* (1901), Trindade Coelho “denuncia as terríveis condições de miséria, analfabetismo, criminalidade, emigração e desaproveitamento dos recursos naturais e demográficos da sua região natal”, como refere Óscar Lopes (1987, p. 53). E, no *Manual Político do Cidadão Português* (1906), considera a instrução e a educação populares como um fator determinante da criação de uma nação democrática, enquanto antítese da corrupta e opressora estrutura oligárquica então dominante.

Já Jaime de Magalhães Lima, um discípulo de Tolstói e do seu comunitarismo evangélico, que visitaria em 1888, atribui a crise contemporânea tanto à dessacralização da sociedade ocidental como a um fator biocultural (o rompimento dos laços que uniam o homem à terra). A solução estaria no regresso a um neo-franciscanismo, via Paul Sabatier, tal como se pode ler nos seus romances *Transviado* (1899) e *Reino da*

Saudade (1904). E mesmo Guerra Junqueiro, com *Os Simples* (1892), a contracorrente da sua poesia panfletária, faz emergir um lirismo telúrico, através do qual se fundem a imagem narcísica e a visão idealizada do outro social (o camponês imaginário). Entretanto D. João da Câmara, com a comédia *Os Velhos* (1893), recupera o ruralismo idílico de Júlio Dinis, num Alentejo em transformação devido à construção dos caminhos de ferro. Júlio, funcionário ferroviário, órfão e de origem lisboeta, reencontrará, no coletivo dos anciãos provincianos, a fraternidade comunitária e, nos rituais campestres, o arquétipo próximo da nostálgica Idade do Ouro.

Também Carlos Malheiro Dias, no romance *Os Teles de Albergaria* (1901), uma saga que narra a degenerescência do idealismo liberal monárquico, dá-nos, através da perspectiva da personagem Joaquim de Albergaria, uma imagem idealizada do meio rural minhoto, como paradigma socioeconómico viável para o mundo industrial: “E só em olhar o desdobramento cultural da paisagem se adivinha o sistema que rege a vida intensa daqueles campos e associa tão intimamente o poder teórico do senhor ao trabalho latente do campónio. O despotismo do amo e a dependência do servo já não existem. O caseiro é o colaborador do proprietário, a máquina autónoma que lhe frutifica os torrões e os valoriza. [...] Quando os mesmos sistemas penetrassem as indústrias e o capital respeitasse no seu justo valor o trabalho do homem, um passo imenso se teria dado no sentido da liberdade e da felicidade humanas, e o próprio vício social do capitalismo se tornaria, à mão dos miseráveis, no regulador benéfico da justiça...” (Dias, 1901, p. 259).

Por outro lado, o católico, monárquico e aristocrata Eugénio de Castro, numa conferência em homenagem a João de Deus (2/2/1896), referia o caos contemporâneo, resultante de um capitalismo corruptor, onde o ideal estético era substituído por um materialismo dissolvente: “O americanismo reina absolutamente: destrói catedrais para levantar armazéns, derruba palácios para erguer chaminés de tijolo, não sendo de estranhar que transforme brevemente o Mosteiro da Batalha em fábrica de conservas ou tecidos e os Jerónimos em depósito de carvão de pedra ou em clube democrático, como já transformou em caserna o monumental convento de Maфра. [...] O fumo das oficinas já escurece o ar: em breve deixaremos de ver o céu!” (Castro, 1986, p. 261).

Eça de Queiroz, com *A Cidade e as Serras* (1901), glosaria, com a sua ironia peculiar, o tema do regresso à Arcádia perdida, através desse dândi supercivilizado e leitor militante do *Eclesiastes* e de Schopenhauer, Jacinto, que, na continuidade do conto “Civilização”, irá reenraizar-se e revitalizar-se nas delícias equívocas de Tormes, onde perpassavam os velhos mitos portugueses, do Sebastianismo ao Rei-Arcanjo Miguel. Aí, face à contradição entre a paisagem idílica e a miséria dos camponeses, procurará desenvolver uma síntese entre a cultura e a natureza e, imbuído dum “socialismo” idealista, criar, nas *suas* terras, um oásis de bem-aventurança. Em suma, com modalidades estético-ideológicas diversas, estes nossos escritores, ora se radicam numa postura anti-burguesa e anti-industrial, ora, no âmbito da crise, buscam na ruralidade mítica um modo de regeneração e de reconstrução da identidade nacional.

Regressemos, entretanto, ao clima pessimista desencadeado pelos acontecimentos trágicos da década de 90 e inícios do século XX, onde ressaltam tanto os suicídios ilustres – Soares dos Reis (1889) – o escultor do nosso mítico *Desterrado*; Camilo e Júlio César Machado (1890), Antero (1891), Trindade Coelho (1908) e Manuel Laranjeira (1912), entre os artistas; ou o do nosso herói das campanhas africanas, Mouzinho de Albuquerque (1902), sem esquecer o martírio patriótico do sertanejo Silva Porto (1890) em Bié (Angola), como os suicidas mais prosaicos, aliás, um tema dramatizado por Marcelino Mesquita em *Dor Suprema* (1896), e que a imprensa da época registava como sendo mais um sintoma da entropia nacional. A este propósito, sob a influência deste clima suicidário e do impacto desencadeado pelo Regicídio (1908), o filósofo espanhol Unamuno reservaria mesmo, com toda a carga simbólica, para o povo português o epíteto de suicida (Unamuno, 1976, p. 78-86). Neste contexto, não teria sido despicienda a visão agónica sobre Portugal transmitida por Manuel Laranjeira com quem conviveu em Espinho e com o qual trocou uma significativa correspondência. Numa carta (28/10/1908) endereçada ao filósofo de Salamanca, onde ecoa o pessimismo anterior, podemos ler: “Em Portugal chegou-se a este princípio de filosofia desesperada – o suicídio é um recurso nobre, é uma espécie de redenção moral. Neste malfadado país, tudo o que é nobre suicida-se; tudo o que é canalha triunfa. Chegámos a isto, amigo. Eis a nossa desgraça. [...] O nosso mal é uma espécie de cansaço moral, de tédio moral, o cansaço e o tédio de todos os que se fartaram – de crer. Crer...! Em Portugal, a única crença ainda digna de respeito é a crença – na morte libertadora” (Laranjeira, 1993, p. 466).

Contudo, este teórico da infelicidade lusa, nos seus artigos sobre o “Pessimismo Nacional” (1907/1908), contrariando a “*blague* apocalíptica” de Max Nordau, quanto ao crepúsculo dos povos, defenderia que, para Portugal, rompendo com a mitologia messiânica, urgia construir uma nova alma portuguesa, livre e consciente, e para isso era necessário educar o povo (analfabeto e rural na sua maioria), libertando-o dos egoísmos de casta e criando um verdadeiro sentimento de pátria. A crise para ser superada pressupunha, portanto, o renascimento de um ideal coletivo, tendo como base uma profunda reforma moral, tal a terapêutica, embora com perspectivas diversas, já anteriormente enunciada por Antero, Teixeira Bastos e Silva Cordeiro. No âmbito do romance naturalista, Abel Botelho, com *Próspero Fortuna* (1910), tematiza a corrupção do rotativismo monárquico, sinalizando, através do trajeto do protagonista, o clima simultaneamente de bordel (o caos orgiástico) e de vil intriga dominante nos bastidores da nossa vida política. Em contraponto, a personagem Aires Pinto simboliza o idealismo republicano, aquando dos eventos seguintes ao Ultimatum, constituindo, por isso, um indicador prospectivo do próximo advento da República. Já, no âmbito de uma estética simbolista, D. João da Câmara, com o drama *O Pântano* (1894), cruza a decadência de uma família aristocrática com o tema da mulher fatal, numa atmosfera simbolicamente impregnada de vapores mefíticos e espectros. Aqui, a imagística da decomposição social coexiste com o sobrenatural e as sugestões fantasmáticas.

Por outro lado, a emergência da denominada *Questão Social* (o miserabilismo, a agudização nos meios urbanos das lutas sociais e o ascenso do anarquismo e do socialismo) e a da *Questão Religiosa* (a dessacralização da sociedade) tornaram-se temas recorrentes da nossa literatura entre o final do século XIX e a 1ª década do século XX. Eça, em 1895, nas suas “Cartas familiares de Paris”, mostrava-se um comprometido crítico da estrutura económico-social vigente na Europa e um desencantado relativamente às expectativas geradas pela revolução tecnológica, o hegemonismo cientista ou o racionalismo burguês, enquanto panaceia para a crise social, decorrente da contradição entre o “darwinismo social” e as aspirações democráticas: “Todos tínhamos, com efeito, esquecido o pobre, nesta grande ilusão e deslumbramento do progresso material que nos absorveu e obcecou setenta anos” (Cortesão, 1970, p. 222).

A crise das instituições clericais, a secularização progressiva da sociedade e o conseqüente declínio da consciência religiosa seriam outros tantos fatores ativados pelas revoluções democrático-burguesas e pelo desenvolvimento do positivismo que teriam aberto um vazio difícil de preencher. Na ausência de uma referência fundadora, no plano espiritual, que instituisse modelos transcendentais de comportamento, que radicasse as regras e reativasse os mitos condutores, o homem via-se, na perspectiva perplexa de alguns intelectuais finisseculares, lançado num universo despovoado de sinais sagrados e onde dominavam a hipocrisia, o egoísmo e um utilitarismo prosaico. A metafísica, o onirismo e a religião reemergiam, então, nas palavras de Raul Brandão, como núcleos irradiantes da vida cultural finisseclular: “Singulares criaturas devem nascer por este fim de século, em que a metafísica de novo predomina e a asa do Sonho outra vez toca os espíritos, deixando-os alheados e absortos. A necessidade do Desconhecido de novo se estabelece. A Ciência, que por vezes arrastara a Humanidade, que a supunha capaz de ir até ao fim – bateu num grande muro e parou. Que importa o princípio e o fim? Ora é exatamente o princípio e o fim que importam. O caminho é estéril, seco e aborrecido. Para lá do muro é que está a Verdade e o Belo – Deus” (Brandão, 1896, p. 138-139).

Superado o período do nefelibatismo e do ludismo decadente¹³, Raul Brandão, a partir de 1893, já nas suas crónicas publicadas no jornal *Correio da Manhã*, introduz uma perspectiva crítica com acentos visionários, a que não é alheia a influência do imaginário libertário, relativamente aos valores materialistas e ao egoísmo burguês. De uma estética da “originalidade” o autor transitaria para uma estética da “responsabilidade”, numa identificação entre a prática artística e a dimensão ético-social. Nele a *Ques-*

¹³ Num artigo publicado na *Revista de Portugal* (v. IV – 1892), sobre o *Livro de Aglaïs*, de Júlio Brandão, registamos ainda essa nebulosa “nefelibata”: “A própria caridade é um feitiço de nevrose. Elas aí vão as pálidas mulheres, pálidas como martírios, curar feridas nos humildes, por nevrose. Anarquistas, meus irmãos, vós sentis, teoristas, terroristas, que é necessário destruir. [...] e vós médiuns, que, num delicioso medo, quereis fixar por fórmulas incompletas os espíritos [...] Andam agora, [...] pálidos homens, a seguir uma Visão, a arquitectar um Sonho ou um Crime; encharcados na lama, os nihilistas, constroem minas, mordidos de terror... Minai! minai, delineai crimes, arquitectai quimeras, que o grande crime está também para breve!” (Brandão, 1892, p. 813-816).

tão Social e a *Questão Religiosa* orientam-se para uma mesma problemática que configurará as suas obras posteriores. Em *História d'um Palhaço* (1896), detectamos já uma projeção desta temática, embora conduzida pela óptica de K. Maurício, personagem que assume um onirismo decadente, peculiar ao ensimesmamento finissecular (o romance do eu), e que funciona, ao mesmo tempo, como uma ruptura relativamente ao pragmatismo burguês. Com *A Farsa* (1903), Candidinha protagoniza a gesta do ódio contra uma burguesia provinciana e fossilizada, impregnada de uma religiosidade feiticista e de rituais caritativos. Ao mesmo tempo vítima e carrasco, aquela gera no silêncio essa flora íntima da vingança, esse desejo sádico de vir a usufruir do poder que lhe permitisse alcançar uma nova identidade no seio da comunidade. Em função do darwinismo social vigente, segundo o qual todos os meios seriam legítimos para vencer, com o seu xaile esfarrapado (símbolo da ignomínia) ela é tanto o ser histriónico (a máscara) para o gáudio grotesco do coletivo provinciano, como o vetor de uma rebeldia (o sonho negro) radicada no desejo oculto de destruir os “caridosos” comparsas desta tragicomédia. Anulada a possibilidade de realizar o seu sonho, Candidinha acabará por expor, na praça pública, o seu sonho cadaverizado, objeto apoteótico da irrisão social.

O pendor decadentista-simbolista da obra de Raul Brandão converge, pois, com um expressionismo grotesco (o esgar, a máscara, a deformação, o grito), toldado de sinais apocalípticos. Nele, o catastrofismo “finissecular”, ora desesperante ora esperançoso, adquire uma dimensão patética e interrogativa. Estruturada por uma polarização discursiva egocêntrica e fragmentária, a sua obra oscila entre a angústia face a um mundo esvaziado espiritualmente e o desejo de uma emancipação humanitarista, simultaneamente de raiz cristã e anarquista. No opúsculo *O Padre* (1901) podemos ler aquilo que seria o estigma do mundo no início do século XX: “A época é de tragédia. O que domina é o oiro”. A Igreja que havia sido uma força institucional de coesão social, uma espécie de tampão do *Dies Irae* dos oprimidos, estaria numa derrocada irreversível, acentuada ao longo do século XIX pelas revoluções demo-liberais. Por isso, no opúsculo, defende o retorno a uma nova religiosidade, fundada na humildade evangélica, enquanto fator transcendental e ativador de uma esperançosa solidariedade entre os homens e que se substancializa na sua obra como uma espécie de “teologia da libertação”. Este renascer mais primitivo da palavra religião (do lat. *religare* – ligar) poderia ensaiar a transição da solidão egotista para a solidariedade da espécie e funcionar como alternativa ao absurdo existencial e à crise da consciência religiosa: “Espero pelo dia – mesmo na cova o espero – em que acabe a exploração do homem pelo homem. Espero pelo dia em que a instrução seja realmente gratuita e obrigatória para todos – e o ensino religioso. Quero o culto de Deus vivo nas escolas. Espero que a terra seja de quem a cultiva” (Brandão, 2000, p. 46).

Entre 1899 e 1904, a literatura portuguesa é, aliás, prolífera na ficcionalização do miserabilismo operário nos meios urbanos, no quadro duma incipiente industrialização e do desenvolvimento das relações capitalistas no último quartel do século XIX, ou na hiperbolização de um catastrofismo social, cultural e simbólico.

Em 1900, com *Fim de um Mundo – Sátiras Modernas*, Gomes Leal, num registo que oscila entre o trágico e o burlesco, centra-nos numa visão apocalíptica da sociedade ocidental e da arquitetura ideológica que a estruturava: “Termina o século no meio de um apocalipse social [...]. Há dezanove séculos que dura a civilização cristã: e ela caminha pavorosamente [...] para um enlaivecimento maior que o enlaivecimento romano” (Leal, 2000, p. 39). Nele o anticapitalismo expõe-se através de uma crítica radical da mentira social, da imoralidade orgiástica, do feiticismo do ouro e do despotismo dominante, tanto o da nossa monarquia corrupta como o do imperialismo britânico. Na outra margem social, estaria a “ralé” sofredora que, em breve, iria “escavar os ídolos de quem temeu os raios”. Antepondo o sentimento à razão, o autor crê numa superação do egoísmo reinante através de um impulso fundado na fraternidade humana.

No campo do romance naturalista, escritores como Carlos Malheiro Dias (*Filho das Ervas*, 1900), Teixeira de Queiroz (*Caridade em Lisboa*, 1901), Abel Botelho (*Amanhã*, 1902) e João Grave (*Os Famintos*, 1903) conduzem-nos ao miserabilismo dos meios operários de Lisboa ou do Porto, onde a degradação física, social e moral coexiste, por vezes, com esporádicas e malogradas movimentações grevistas e com focos revolucionários, sobretudo de tendência anarquista.

No romance de Carlos Malheiro Dias, Manuel, oriundo de uma aristocracia decadente, conduz à degenerescência uma jovem plebeia de quem terá um filho. Seduzida e abandonada, Ana, física e despojada do seu filho, terá como última morada um pestilencial bairro operário de Lisboa. Nesta cloaca da cidade poderia, no entanto, vir a germinar a força que iria destruir o mundo iníquo e emancipar a classe oprimida: “O bairro negro engrossava, espalhando raízes, [...] para que nunca a semente vermelha secasse no coração dos oprimidos, guardando, como uma brasa entre cinzas, a lembrança da dor passada para a obra pavorosa das represálias de amanhã. Era preciso que mais e mais a humanidade sofresse para que a obra de justiça se precipitasse. Para o advento desse dia é que o bairro negro trabalhava, [...] distribuindo a sua parte de miséria aos que hão-de vir, mais miseráveis, mais humildes, até que o mais humilde e o mais miserável vingue a casta oprimida e a liberte!” (Dias, 1900, p. 316).

João Grave, por sua vez, centrará o seu romance nas “ilhas” portuenses. Aí a degradação de uma jovem operária, encerrada a fábrica onde laborava após uma greve infrutífera, condu-la à prostituição, apesar da sua resistência moral. Oscilando entre lutas operárias sufocadas pela repressão e um fatalismo inexorável, a obra culmina num quase desenlace místico. Com efeito, a protagonista encontrará, na companhia casta do ex-noivo António, um arquétipo do operário íntegro, a via dum evangelismo redentor.

Quanto ao romance de Abel Botelho, no âmbito do ciclo romanesco da “Patologia Social”, este situa-nos no cerne das movimentações operárias lisboetas impelidas pelas ideologias socialista e libertária. Mateus, o protagonista, oriundo de uma família de proprietários durienses entretanto falida, torna-se o líder da corrente anarquista numa zona operária de Xabregas, onde a corrupção económico-social coexiste com a

degradação moral, sendo a representação da população operária ambivalentemente tanto o objeto da injustiça social como o abjeto na óptica republicana e positivista do seu autor. Mateus, dilacerado pela contradição entre as suas convicções ideológicas e a paixão pela filha do patrão, que constituía com o irmão o símbolo de uma burguesia industrial progressiva em oposição ao ultramontanismo da geração mais velha, acabará por se auto-imolar de um modo melodramático por incapacidade de escolher entre os impulsos eróticos e os deveres impostos pelo ideal revolucionário.

Numa perspectiva também positivista, Teixeira de Queiroz, em *Caridade em Lisboa* (1901), aproxima-nos de uma filantropia fundada no poder da ciência que, contrariamente à utopia anarquista, seria o único modo de atenuar eficazmente a desigualdade social e eliminar a miséria. A harmonia “transclassista” e cientista surge, então, como o real vetor do progresso social, antitético do catastrofismo libertário segundo o qual seria necessário destruir o mundo burguês para que das suas ruínas pudesse emergir um mundo novo.

Por sua vez, Manuel Laranjeira, no prólogo dramático *Amanhã* (1902) e na peça *Às Feras* (1905)¹⁴ remete-nos para uma “legião de famintos”, oprimida e resignada, que teria, no entanto, na voz da personagem o “Operário”, o símbolo dum amanhã sem opressão e de justiça social. E Tomás da Fonseca, com o livro de poemas *Os Deserdados* (1909), prefaciado por Guerra Junqueiro, assume-se como o profeta social fraternalmente empenhado na revolta do povo explorado (“A Índia da felicidade está na luta por uma terra de harmonia e amor”). Finalmente, no âmbito desta sondagem à literatura portuguesa que tem como temas a marginalidade ou o miserabilismo sociais, convém ainda referir a novela *Marques* (1904), de Afonso Lopes Vieira, enquanto narrativa imbuída de uma sensibilidade libertária e de um pietismo “eslavo”, na vizinhança da cosmovisão brandoniana¹⁵.

Em todas estas obras, apesar da diversidade de perspectivas ou de estilos, a dor coletiva é frequentemente um símbolo fecundante que anuncia um mundo renovado. O povo é, enquanto elemento da representação literária, tanto o ator da abjeção social (por ex., em Abel Botelho) como o sujeito idealizado de uma emancipação que, como uma força obscura, fermentando nas entranhas da terra, viria inexoravelmente irradiar o futuro da humanidade. Este tropismo simbólico estará também presente, como veremos, na ficção de Raul Brandão.

Com efeito, o seu fascínio ambivalente pela sacrificialidade dos humildes, ora absurda ora redentora, cristalizar-se-á na narrativa poética *Os Pobres* (1906), onde o fluxo dolorista de um submundo urbano (o *lumpenproletariat*) tanto constitui um energismo indutor de perplexidades, como um signo capaz de reorientar o mundo para uma nova espiritualidade: “uma terra toda alma”.

¹⁴ Este texto seria editado postumamente em 1985.

¹⁵ Cf., a este propósito, *Afonso Lopes Vieira Anarquista* (Vieira, 1980, p. 22-26).

Na “Introdução” a *El-Rei Junot* (1912), a mitologia da dor fecundante transportar-se-ia mesmo para a sua concepção visionária da História: “A história é dor, a verdadeira história é a dos gritos. Eis a árvore: na árvore todo o trabalho obscuro se congrega para produzir a flor. Os homens de balde se agitam, desesperam, morrem; a Ideia leva-os, espiçados pelo aguilhão da dor, para um destino natural de beleza” (Brandão, 1974, p. 7).

Aliás, a sua relação simpática com o outro social não seria alheia à influência do ideário anarquista, problemática já por si abordada em dois artigos publicados na *Revista d’Hoje* (1894/95), de que é co-diretor com Júlio Brandão, onde oscila entre a crítica à quimera libertária e a exaltação da sua aura sacrificial e remidora, em oposição ao egoísmo burguês¹⁶.

Todas as obras de Raul Brandão estruturam-se, sobretudo, a partir da oposição entre o eu-social (a máscara) e o eu-profundo (o sonho); entre o ser “reificado” (domínio do parecer) e a vertigem do ser autêntico – uma latência obscura (instinto ou ideal), apenas revelável em situações de crise. A emergência desse “recalcado” fragmenta a identidade e a estrutura ideológica que lhe dava coesão. A ordem individual ou a coletiva desintegram-se e a desordem instala-se, desencadeando uma espiral do pânico. As suas ficções organizam-se, pois, de modo fragmentário, em função desse teatro da consciência, no qual as forças ocultas e abissais esperam essa situação-limite de revelação (o apocalipse interior). A intrusão mais ou menos abrupta desse “outro niilista” (*alter ego* ou fantasma) na consciência dilacerada do sujeito constitui um dos cerne da estrutura enunciativa quer das suas narrativas quer do seu teatro.

O exorcismo da mentira e a dissecação dos códigos duma ética burguesa atravessam toda a obra do autor e atingirão o seu acme com *O Pobre de Pedir* (1931), onde a imagética milenarista explora simultaneamente as contradições do protagonista, dividido entre o ser social e o apelo autopunitivo de uma ética social de raiz cristã, cristalizado imageticamente no catastrofismo da revolta popular.

Num mundo dessacralizado e de rituais esclerosados (*Húmus*, 1917), o homem está sisifianamente condenado a viver o paradoxo insuperável de, por um lado, saber existir em função de uma ficção (uma mentira fundadora), e, por outro, saber que sem esta o espera a voracidade do abismo. E, desnudado, expõe-se grotescamente como objeto irrisório (o *clown*) de uma relação promíscua entre a vida e a morte, o hábito e o caos, a neofobia e a revolução. As histórias, porém, paralisam-se nos pesadelos da História: o carnaval negro ou o Apocalipse. Para lá disso, fica o apego fraterno aos elementos telúricos (a árvore, a pedra ou os humildes) que sinaliza a irradiação da ternura como um elo que permanece para lá do tempo predador.

Na farsa da “vila” e da vida (*A Farsa, Húmus*), a morte é a obsessiva intrusa que configura as máscaras ao mesmo tempo soturnas e pícaras. Grotescos e sonhadores coabitam nesta trágico-cômica mascarada, na qual os simulacros de vida deixam transparecer, como num palimpsesto, os signos da morte. *Húmus* será, aliás, o lugar fantasmático

¹⁶ Cf., a este propósito, Vítor Viçoso (1999, p. 124-135).

e espetacular de uma crise ideológica e simbólica, o espaço do burgo morto (o já-não) e simultaneamente o da expansão onírica como abertura ambivalente para o futuro (o ainda-não). É, em última instância, o texto paradigmático da tensão entre a morte do sentido (a insignificância) e a sua desejável ressurreição (a significância). Por isso, esta estética da crise projeta-o para a necessária transição das palavras “mercantilizadas”, em processo de usura, para as palavras plenas que pudessem assumir na sua virtualidade simbólica a voz do drama cósmico ou a energia da utopia. Da representação literária da crise transitamos então para a crise das representações literárias: “Não só os sentimentos criam palavras, também as palavras criam sentimentos. [...] É com palavras que construímos o mundo. É com palavras que os mortos se nos impõem. É com palavras, que são apenas sons, que tudo edificamos na vida. Mas agora que os valores mudaram, de que nos servem estas palavras? É preciso criar outras, empregar outras, obscuras, terríveis, em carne viva, que traduzam a cólera, o instinto e o espanto” (Brandão, 2000, p. 197).

Resumo: O imaginário crepuscular, que afetou certas elites culturais europeias no período designado como “Fim-de-século”, teve Paris como seu principal centro de irradiação e revelou-se sobretudo na literatura decadentista-simbolista (1886-1900). Em Portugal, com a “geração de 90”, esta prática estética revelaria um novo horizonte cultural de expectativas, interrogações, símbolos e mitos peculiares, em oposição ao modelo positivista dominante. Mas, para além da influência francesa, importa salientar a sua convergência com uma tradição cultural de relevo mitológico em torno da decadência nacional com raízes no Romantismo e que o Ultimato Britânico (11-1-1890) ou a Crise Financeira (1891-92) iriam acentuar. Este estudo é uma síntese das obras e autores de tendência simbolista e da sua relação opositiva com a escrita naturalista, numa conjuntura de profunda crise coletiva, nos planos sociocultural e político, propícia por isso a uma intensa e recorrente reativação mitológica.

Abstract: *The crepuscular imaginary,*

which affected certain European cultural elites in the period designated as “Fin de siècle”, had Paris as its main place of irradiation and manifested itself especially in the decadent-symbolist literature (1886-1900). In Portugal, with the “generation of 90”, this aesthetic practice would reveal a new cultural horizon of peculiar expectations, questions, symbols and myths, as opposed to the dominant positivist model. But, in addition to French influence, it should be noted their convergence with a cultural tradition of mythological relief around the national decadence rooted in Romanticism which the British Ultimatum (11-1-1890) or the Financial Crisis (1891-92) would accentuate. This study is a synthesis of works and authors of symbolist trend and their oppositional relationship with the naturalist writing, in an environment of profound collective crisis, both socio-cultural and political, conducive to an intense and recurring mythological reactivation.

Keywords: *crepuscular imaginary; Fin de siècle; Portuguese Literature; society and culture*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURGET, Paul. *Essais de Psychologie Contemporaine*. Paris: Lemerre, 1885.
- BRANDÃO, Júlio. *Revista de Portugal*, v. IV, 1892.
- _____. *História d'um Palhaço (A Vida e o Diário de K. Maurício)*. Lisboa: A. M. Pereira, 1896.
- _____. *El-Rei Junot*. Coimbra: Atlântida Editora, 1974.
- _____. *Memórias*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998. Tomo I.
- _____. *Memórias*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. Tomo III.
- _____. *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Porto: Campo das Letras, 2000.
- CASTRO, Eugénio de. Arte. *Revista Internacional*, n. 5-6, Coimbra, mar.-abr. 1896.
- _____. “Epigraphe”. *A Sombra do Quadrante*. Coimbra: F. França Amado, 1906.
- _____. *Obras Poéticas*. Lisboa: A. M. Pereira, 1968. v.I.
- CORTESÃO, Jaime. *Eça de Queiroz e a Questão Social*. Lisboa: Portugalia, 1970.
- DIAS, Carlos Malheiro. *Filho das Ervas*. Lisboa: Campo das Letras, 1900.
- _____. *Os Telles d'Albergaria*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1901.
- DURO, José. “Mortos”. *Fel*, 10. ed. Lisboa: Guimarães Ed., 1971.
- GOURMONT, Rémy de. *Sixtine (roman de la vie cérébrale)*. 15.ed. Paris: Mercure de France, 1923.
- JUNQUEIRO, Guerra. *Pátria*. Porto: Lello & Irmão, 1978.
- LARANJEIRA, Manuel. *Obras de Manuel Laranjeira*. Lisboa: Asa, 1993. v. I.
- LEAL, Gomes. *Fim de um Mundo – Sátiras Modernas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.
- LETHÈVE, Jacques. “Les Salons de la Rose+Croix”. *Gazette des Neaux-Arts*, Paris, dez.1960.
- LIMA, Isabel Pires. “Ultimatum e discurso agónico – os casos de G. Junqueiro e G. Leal”. *Diacrítica*, n. 6, Universidade do Minho, 1991.
- LOPES, Oscar. *Entre Fialho e Nemésio*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987. v.I.
- LUKÁCS, George. *Realismo, materialismo, utopia: uma polémica 1935-1940*. Lisboa: Moraes, 1978. (Seleção, introdução e notas de João Barrento)
- MARTINS, Oliveira. O mal do século. *Memoriam de Antero de Quental*. Porto, 1896.
- MORÃO, Paula. *Salomé e outros Mitos – O Feminino Perverso em Poetas Portugueses entre o Fim-de Século e Orpheu*. Lisboa: Cosmos, 2001.
- NOBRE, António. *António Nobre – Correspondência*. Organização, introdução e notas de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.
- _____. *Só*. 18.ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1979.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Palavras Loucas*. Porto: Livraria Civilização, 1984.
- PATRÍCIO, António. “Nau-Sombra”. *Poesia Completa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1980.
- PESSANHA, Camilo. “Inscrição”. *Clepsidra*. Lisboa: Ática, 1969.
- PRAZ, Mario. *La Chair, la Mort et le Diable – le romantisme noir*. Paris: Denoël, 1977.
- QUENTAL, Antero de. *Cartas II (1881-1891)*. Lisboa: Ed. Comunicação, 1989.
- _____. *Anátema*, número único, Coimbra, jun. 1890.
- _____. *Província*, Porto, 26 jan. 1890. *Prosas Sócio-políticas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1982.
- UNAMUNO, Miguel. “Un pueblo suicida”. *Por Tierras de Portugal y de España*, 8.ed. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1976.
- VIEIRA, Afonso Lopes. *Afonso Lopes Vieira Anarquista*. Introdução e Notas de João Medina. Lisboa: Ed. António Ramos, 1980.
- VIÇOSO, Vítor. *A Máscara e o Sonho – Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Cosmos, 1999.

Do modernismo à atualidade

PESSOA OU O EU COMO FICÇÃO

Eduardo Lourenço

Em memória de André Sauvage

“Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério
mais alto que pode obrar alguém da
humanidade.”

FERNANDO PESSOA

Sou nada... Sou uma ficção...

A. DE CAMPOS

Do eu como instância fictícia, Pessoa compôs para si próprio uma ópera. Nascia assim um dos mitos literários mais perturbadores do nosso século, o mito do poeta sem nome próprio, criador de outros poetas em nome da única ficção que os torna possíveis: a do eu como ficção. A ópera poética de Pessoa se representa a portas fechadas entre seu eu-ficção e as ficções destinadas a lhe dar a ilusão da sua realidade. Para ele não é apenas a verdadeira vida que está ausente. Toda vida é Ausência. É preciso tornar visível, sensível, essa ausência ontológica, a inesgotável vacuidade da nossa existência. O próprio Fernando Pessoa chamou a esta manifestação de si sobre um fundo de ausência, *heteronímia*, isto é, invenção de outros *eus* tão fictícios – ou tão reais – quanto o “eu” Fernando Pessoa. A essa numerosa família de *filhos de ninguém*, o poeta da *Ode Marítima* deve uma grande parte do seu sucesso, tornado, com o tempo, universal. Fernando Pessoa é, assim, ele mesmo e o cortejo dos outros Pessoa que nós passamos a chamar, depois dele, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares, António Mora, e alguns outros mais. Em suma, todo mundo e ninguém. E como todo mundo, encarnações do anonimato essencial do Eu enquanto eu moderno. O génio de Pessoa reside na antecipação. Ele multiplicou as máscaras sobre a face do Nada. Desse modo ele não a escondeu, nem reduziu. Ele a fez brilhar intensamente a fim de tornar indesculpáveis aqueles que ousassem não o perceber.

Surpresos pela teatralidade da sua *mise-en-scène* poética, um certo número de comentadores de Pessoa costuma ver na sua aventura fora do comum uma festa inaudita do texto e de seus espelhamentos infinitos. Essa festa faz parte, talvez, da sua obra, mas seria possivelmente uma festa vã e triste se ela fosse apenas oferecida em benefício

e em homenagem da pura Ficção textual. Fernando Pessoa viveu seu jogo como uma aposta de vida, mais que isso, como a aposta da sua vida. Quanto a nós, estamos livres para também ver aí os traços de uma crise que toca os fundamentos do nosso espírito e o sentido da nossa cultura. Pessoa descreveu a criação de seus inumeráveis *outros* como um “drama em gente”, ferida criadora e não apenas simples gozo de um vitorioso jogador de xadrez. Para nós, viajantes surpreendidos ou perplexos diante de seus mundos múltiplos, leitores de Alberto Caeiro, de Ricardo Reis ou de Álvaro de Campos, esse percurso pode parecer justificar a ideia de um malabarismo sem outra finalidade que não seja a do prazer equívoco da sua reverberação. Contudo, bastaria determo-nos em um de seus “criadores-criaturas” para encontrar ali, como numa mônade, a mesma e permanente tentativa, sempre frustrada, de preencher a ausência congênita do eu. Mais que nenhum outro, o heterônimo Alberto Caeiro nasceu nele para pôr fim ao estatuto de um eu fictício. Alberto Caeiro “deveria ser” o poeta cujo eu experimentaria uma conciliação da consciência com o mundo, um pagão sem necessidade de deuses, um primitivo em uníssono com um mundo reduzido à sensação do mundo. Todavia, como todos os outros heterônimos, o que ele escreve – o que ele *é* – revela a falha, a marca da ausência que constitui o eu. Essa falha é a própria consciência.

Penso e escrevo como as flores têm cor
 Mas com menos perfeição no meu modo de exprimir-me
 Porque me falta a simplicidade divina
 De ser todo só o meu exterior

Ninguém antes de Pessoa havia conferido à ideia do eu como ficção um estatuto tão paradigmático e tão espetacular. Mas não se pode confundir a aventura criadora de Pessoa com a de um Borges. Já se escreveu que Pessoa e seus heterônimos são uma espécie de invenção de Borges. Se quisermos, Borges é que poderia ser, apenas, *uma* das aventuras de Pessoa. Fernando Pessoa não é um malabarista impessoal como Borges, ficção contente de si mesma. O “eu como ficção” não é para Pessoa um achado literário, mais apto que qualquer outro a emaranhar para sempre os fios com os quais nós brincamos com o tempo e com o espaço, e vice-versa. O “eu como ficção” é para Pessoa, a realidade e o lugar de uma *busca* – uma das mais radicais do século XX – e, sobretudo, o signo de um *sofrimento*. Pessoa não foi um literato, ou uma máquina de fazer literatura, mesmo que genial. Foi um modesto empregado de escritório, sonhador, megalômano, do início do século XX, em Lisboa, com o coração, a inteligência e a alma dilacerados pelo sentimento da sua própria *inexistência*, experimentando, num mundo esvaziado de sentido, estranhas estratégias para se convencer de que possuía todas as vidas que os sonhadores que viviam nele podiam inventar.

Como Fernando Pessoa se tornou uma *figura literária*, nós temos a tentação de imaginar, em seu lugar, que ele teria conseguido ganhar a aposta que fizera, para além de todos os seus sonhos mais loucos. Não se teria ele tornado *realmente*, Alberto Caeiro, Reis, Campos, poetas de vidas lendárias muito mais credíveis que as nossas pobres

vidas quotidianas? Não se teriam eles transformado, diante dos nossos olhos, em heróis de romance? Na verdade, essa “vitória” não dissolve a história do fracasso voluntário que foi a sua vida “real”. Se Fernando Pessoa pudesse contemplar, hoje, sua “vida gloriosa” e, mais ainda, a existência mítica de seus filhos e sócias, encontraria possivelmente aí a confirmação definitiva da ideia de que todo eu é realidade imaginária. Nas horas mais sombrias da sua existência tão apagada, Pessoa nunca duvidara do sucesso da sua vida imaginária. Mas essa ideia consoladora não bastava para lhe conferir um *eu real*, o único que o teria dispensado de se sonhar incessantemente no modo da ficção. Não nos cabe, a nós, estar mais satisfeitos do que ele com aquilo que ele próprio viveu como um desastre, a menos que esvaziemos de todo sentido a aposta de suas duas vidas o verso e o reverso da única vida que ele considerava *real*, a vida da pura Ausência:

Não ser nada, ser uma figura de romance,
Sem vida, sem morte material, uma ideia,
Qualquer coisa que nada tornasse útil ou feia,
Uma sombra num chão irreal, um sonho num transe

O sentimento do eu como ficção não é para Fernando Pessoa da ordem da ficção ou da abstração, mas da ordem do *vivido*. Desde a mais tenra infância esse sentimento era experimentado por ele. Mas se isso nos interessa é como forma objetiva, como leitura do mundo e, sobretudo, como resumo do sentimento mais genérico de toda existência como Ficção. De outro modo não poderíamos compreender seu entusiasmo pela criação de outros *eus*, marcados como o seu próprio eu pela mesma vacuidade. Pessoa quer convencer-se da *realidade* do Mundo, desse tipo de realidade sobre que ele afirma nos ter sido dada como modelo de toda “realidade”. Do mesmo modo que no passado os gigantes sobrepuseram as montanhas umas às outras para escalar seus cumos, Pessoa cria os “eus” fictícios para preencher com eles o espaço sempre aberto que o separa de si mesmo porque, já de saída, a consciência o separa do mundo. Como ficção cada um desses “eus” (Alberto Caeiro, Reis ou Campos) pode fingir ou pode dar-se uma consistência ontológica, uma coerência, um sentido, que o sujeito poético correspondente ao eu real não consegue experimentar, pois este não é mais que um *não-mundo*, ausência no mundo. Para as ficções haverá *um* mundo, e esse mundo as tornará reais. Assim podemos dizer que Alberto Caeiro é *real* enquanto poeta do *presente eterno das sensações*, aquele para quem uma flor é uma flor e a realidade sua aparência; Ricardo Reis é real enquanto poeta do *presente efêmero vivido como eterno*, isto é, da realidade da própria irrealidade; como Álvaro de Campos é real enquanto poeta do *presente como lugar da contradição* ou, se preferirmos, da irrealidade da realidade. Que é justamente no modo como se relacionam que eles formam um mundo, não se pode duvidar. Mas essa aparente autonomia é, por sua vez, tão somente *a face* de um único sujeito, o do eu como ficção, que busca sua morte (sua vida) nesse baile de máscaras precárias da Heteronímia.

Há muito que sabemos que as criações de Alberto Caeiro, Reis e Campos não são para Pessoa a *solução* do seu sofrimento como um eu-ficção, antes a prova tangível, e de certa maneira teatral, da fragmentação do eu. Em nenhum lugar, na obra de Pessoa, o eu se nos apresenta de uma forma *una*. Com seis anos ele se via já como *um outro*. A Heteronímia desdobrou esse dado original até às suas consequências mais radicais levando-o, ao fim e ao cabo, a uma espécie de *aprisionamento*, pois o Poeta conheceu melhor do que ninguém a ficção da sua ficção. A rigor, e obedecendo à sua própria leitura das ficções heteronímicas, nós não deveríamos ter o direito de fingir que as ignoramos como *ficções*. Abandonado por suas próprias criaturas, não acreditando no papel que ele lhes tinha atribuído, Fernando Pessoa pensou em torná-las públicas sob o título de *ficções do interlúdio*, máscaras que se sabem máscaras. Por que nos demos nós o direito de ousar ir ainda mais longe na sua própria ficção? A resposta parece clara: as ficções de Pessoa, Alberto Caeiro, Campos e Reis enquanto tais nos tranquilizam. Através delas recriamos esse *eu* (sem ficção), cuja essencial realidade cada um deles estava destinado a ilustrar. Na linha do seu criador podemos atribuir-lhes uma vida – uma vida mais real que as de Hamlet ou Dom Quixote – um destino, uma visão de mundo, uma filosofia. Podemos sobretudo tomá-los como *seres reais*, sócias ou encarnações múltiplas de Fernando Pessoa ele mesmo, pai inconsistente e, para dizer a verdade, inexistente. Tomando literalmente a ficção poética de Pessoa, nós podemos livremente imaginar nos traços de Alberto Caeiro o poeta da Realidade; nos de Reis, o da Irrealidade; nos de Campos o da Diferença e da Diversidade; nos do autor da *Mensagem* o cantor da Vontade e do Heroísmo; ou nos traços dos poemas ocultistas o poeta da Iniciação e do Mistério. É mesmo assim que a exegese, hoje torrencial, de Fernando Pessoa, se viu no dever de considerar, para não correr o risco de um contrassenso permanente e, mais temeroso ainda, irremediável. A Ficção tomada pelo Real engendrou o labirinto da pura vertigem.

Será preciso um dia voltar ao ponto de partida e retornar literalmente ao texto de Pessoa, menos enigmático do que nos fazem crer que é. Ninguém sabia melhor que Fernando Pessoa que as suas múltiplas *máscaras*, esses *eus* diversos e literariamente *autônomos*, não eram de modo algum seus sócias ou duplos, ou puras invenções, mas sim o jogo permanente do *desdobramento* do seu único eu. Filhos desse desdobramento, cada umas dessas figuras heteronímicas se descobre por sua vez dupla: o poeta da Realidade, o da Irrealidade; o poeta da Diferença, o da Unidade; o poeta do Efêmero, o da Eternidade. Entre todas as “criaturas” de Pessoa há um espelhamento contínuo, simples reflexo em segundo grau do desdobramento do qual cada um deles é a manifestação. Eis porque não há nem pode haver uma *leitura separada de cada um dos heterônimos*. Fernando Pessoa exige e impõe uma leitura total em cada um dos momentos do seu percurso que, na realidade, não é *um percurso*, mas justamente a reiteração indefinida, ligeiramente monótona, do simples fato de que não há *percurso*...

Fernando Pessoa nunca está onde pretende estar, porque ele não está em *nenhum lugar*. Ele é o poeta do *nenhum lugar* do eu, e quando se perde de vista esse dado tão

simples fala-se com grande erudição de alguém que se chama Pessoa, mas que não tem maior relação com ele do que a do cão das ruas com o da constelação celeste. Toda a sua obra é uma imensa armadilha. Sua única desculpa – se é que ele precisa de uma – é que essa é a armadilha universal da Linguagem. Ou antes, da nossa relação com a Linguagem. Como Wittgenstein antes dele, e como puro Poeta que é, Fernando Pessoa entendeu bem que não há um Pai da Linguagem. Por isso mesmo, não há definitivamente nenhum Pai. Em lugar nenhum. Esse órfão de gênio não pôde, não quis, povoar seu deserto de pais consoladores. Por conta própria, fora de toda relação *humana*, realmente *só*, num mundo sem qualquer traço inequívoco de presença transcendente, ele tirou suas conclusões:

Grandes são os desertos, minha alma!
Grandes são os desertos.
E tudo é deserto.

O seu eu se lhe apresentou como um tonel das Danaides, um poço sem fim. Ele derramou seu coração, seu sangue, seu espírito no abismo entrevisto. O nível da sua realidade – e o da Realidade – não subiu de um grau sequer. Cinquenta anos depois da sua morte, comentado, colocado sobre um pedestal, dissecado como Dioniso – de que ele é uma das raras encarnações, juntamente com Artaud –, gostaríamos talvez de transfigurá-lo em símbolo de não sei quantas realidades substantivas, positivas, Pátria, Língua, Poesia, e outras mais. Mas seus textos continuam a recusar a deixar-se enterrar num Sentido, seja ele qual for. Tal como ele é, ficção e realidade inextricavelmente misturadas, Pessoa não pertence à ordem do mundo. Para poder sobreviver ele se deu, a si próprio, recriando com palavras do século XX o tão antigo pensamento sobre a irrealidade do mundo, uma *pluralidade de ordens incompatíveis*, interpretando assim, por sua própria conta, o papel de Deus num mundo que lhe pareceu desde muito cedo eternamente fragmentado. “Se Deus não tem unidade, como a terei eu?” Cada uma de suas “criaturas-criadores” repete sem infatigavelmente essa fragmentação original do Ser, essa espécie de impensável suicídio de Deus de quem o nosso eu carregaria ao mesmo tempo o reflexo e a nostalgia. Nesse sentido, e em tantos outros ainda, a sua verdadeira família é aquela que, de Kafka a Samuel Beckett, soube dar à nossa ausência de relações *humanas* com o Ser as faces mais tangíveis e mais insuportáveis.

De um ponto de vista humildemente humano, a vida e a obra de Pessoa configuraram um desastre colossal. Somente o milagre póstumo do seu reconhecimento é capaz de esconder seu destino de “looser” absoluto. Outros poetas viveram a sua vida como um sonho, a meio caminho entre a existência e a irrealidade. Mas poucos a viveram como absoluta e pura ficção. “Eu não só sou um sonhador, mas sou um sonhador exclusivamente”: é o que ele escreve no *Livro do Desassossego*, verdade da sua vida fictícia e ficção da sua verdade. É evidente que nós podemos inscrever facilmente o “caso Pessoa” na epopeia do “eu dividido”, tão bem evocada por Ronald Laing. Podemos mesmo desvendar o elo genealógico que une essa particular divisão do eu (ausência do

Pai, afastamento afetivo da Mãe) à sua aventura heteronímica. Mas seria um erro imaginar poder reduzir a isto o “mistério-Pessoa”. Inúmeros indivíduos vivem o seu eu como um eu dividido sem vivê-lo nesse grau, e *concretamente*, como um eu fictício. A ficção do Eu não foi para Pessoa, como ela o foi, até à náusea, para Amiel, a mera experiência de uma incansável reiteração da identidade vazia. Ela foi também a figura do Desejo infinito de realidade, que impediu para sempre o Eu de se encarcerar inteiramente em si, sob pena de encarcerar consigo o próprio Mundo. Daí talvez a atenção quase demente, na obra desse sonhador supremo, a isso a que chamamos mundo real, e que era, para ele somente, o lugar do puro Enigma.

Para poder *ser tudo* ele quis viver, até ao limite da desintegração de si, como *ninguém*. Tal era o conteúdo real da sua Ficção. No sentido mais banal do termo, Fernando Pessoa apenas existiu. A única coisa que ele levou realmente a sério foi a realidade do seu Eu como ficção. Inútil será portanto buscar *um homem* por detrás da multiplicidade das suas máscaras ou um texto por detrás de seus textos espalhados e fragmentados para sempre. Ao buscar um homem, só encontraremos textos; ao buscar o Texto, não encontraremos senão um dos *não-textos* capitais do mundo moderno. Mas essa ausência de homem, duplicada por uma ausência de texto, assinala com uma extrema violência *o lugar vazio* de uma agonia humana, de um combate cultural incomparável a qualquer outro. É sobre essa ausência, com o único fim de torná-la sensível, a nós e não a ele, que inscrevemos, com supremo desdém, o nome de *Fernando Pessoa*.

Vence, 6 de janeiro de 1985.

Tradução Teresa Cerdeira (com o assentimento do autor¹)

Querida Amiga

Aqui vai a sua tradução que muito lhe agradeço. Sei o que é traduzir uma outra língua (neste caso o francês) para a nossa língua (que são quase duas ou, pelo menos, são tons dela).

Em tempos quis traduzir-me do mesmo francês. Um ensaio sobre Montaigne. Vi-me grego. Acabei por passar a minha mulher para o fazer. Afinal com maior distância as duas versões possíveis do texto (uma em português de Portugal e outra do Brasil) são do meu ponto de vista senão mais fáceis, mais gostosas. Como é o caso.

Afectuoso abraço do seu amigo grato

Eduardo

¹ *Vence, 29 de Março de 2013, Páscoa da Ressurreição.*

INÊS DE CASTRO EM *INVENÇÃO*

Manuela Santos*

*Inês de Castro, por exemplo, com ser o mais belo, é
também o mais simples assunto que ainda trataram poetas.*

ALMEIDA GARRETT, *Memória ao Conservatório Real*

Construído com a leitura dentro da escrita e com a tesoura seletiva da memória, para parafrasear Compagnon, *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, é um texto que, inscrevendo em si vozes alheias, impossibilita o leitor de o ler em si mesmo, obrigando-o a estabelecer uma rede de conexões com outras obras que, deportadas do seu tempo e do seu lugar de origem, se não se desfiguram, dissimulando, por vezes, a sua identidade, não raro conquistam, no espaço novo, outros significados que recriam o objeto inicial, num ato de invenção.

Nasce, assim, sobre textos já existentes, uma outra mensagem, lembrando, como Genette diria, “la vieille image du palimpseste où l’on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu’il ne dissimule pas tout à fait, mais qu’il laisse voir par transparence” (Genette, 1982, p. 451). Quanto a Jorge de Lima, que entende, pessoalmente, a escrita como consequência de um sopro místico inspirador, crendo que alguém lhe movimentava na sombra as mãos presas por fios secretos, antecipou o que o linguista teorizara:

Falara: e a sua fala palimpséstica
proveio; era abundante, nasceu sábia.
Que fazer desses passos, dessas vestes,
das canções que possuíam outros lábios?
(Lima, 1952, Canto X, poema VII, p. 367)

Entre as inúmeras presenças que povoam *Invenção de Orfeu*, assumem especial relevo *Os Lusíadas* de Camões, tal como assevera o alagoano em entrevista a Paulo de Castro (Lima, 1958, p. 93)¹. De resto, refletindo sobre a sua obra, Jorge de Lima confessa ao mesmo jornalista que “gostaria de mostrar-lhe um dos episódios de Inês de Castro” (Lima, 1958, p. 92). Manifesta, deste modo, uma postura respeitosa e reflexiva sobre o episódio camoniano bem como a atenção que lhe merece o

* Doutora em Letras pela Universidade de Coimbra e Professora do ensino secundário na cidade do Porto.

¹ Entrevista de Paulo de Castro, “Encontro com Jorge de Lima”, in *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 7 de junho de 1952: “No meu poema [*Invenção de Orfeu*] encontra relações com a obra de Camões a cada momento”.

seu próprio envolvimento reinterpretaivo na obra de chegada. Esclarece, além disso, que as *Ineses* que desfilam, sempre sem apelido, no texto brasileiro, não são senão “de Castro”. Com efeito, além de dedicar à “Que depois de ser morta foi Rainha” (Camões, 1978, p. 176) todo o XIX poema do canto II e todo o canto XIX, intitulado “Permanência de Inês”, o alagoano consagrou-lhe ainda, entre os dez longos cantos de *Invenção de Orfeu*, uma dúzia de referências esparsas. Trata-se de alguns versos, quase todos inesperados e criativos, que, exigindo, tal como a obra no seu todo, uma leitura cautelosa que procure desvendar o jogo encoberto e perscrutar o que está para além das evidências, antecipam o ponto de vista do autor que não se confunde nem com a tradição nem com a memória. Feitos de palavras que se organizam de modo a não serem facilmente compreendidas, estes excertos dispersos anunciam um novo olhar sobre o tema inesiano, tal como constataremos quando nos ocuparmos dos dois textos mais longos. Logo na primeira referência, surge uma Inês plural, compósita, que integra vários seres, num ambiente de *fatalidade* e de *tragédia* que o participio passado, que fecha a citação, antecedido do advérbio repetido, claramente censura:

(...)

Ah! As praias, as tragédias e as Ineses,
E os presságios bilingües, multilingües
E as visões tão fatais, tão desabridas.

(Lima, 1952, Canto I, poema XXVIII, p. 49)

Sucedem-se, também, entre o eterno feminino que se desintegra em inúmeras figuras, outras *Ineses*:

Ó meninos, ó noites, ó sobrados,
ó sonetos vindouros, quatro andares
de rimas e azulejos, Isadoras,
Isas, Ineses, Lúcias, inda em flor.

(Lima, 1952, Canto VIII, poema único, p. 344)

(...)

Ou

(...)

Celidônia, Floreal, Inês, Lenora,
Violante e outras criaturas exumadas.

(Lima, 1952, Canto VIII, poema único, p. 285)

Outras ainda, quando descontextualizadas, parecem mais habituais ou mais próximas da realidade da História: é a “doce Inês” (Lima, 1952, Canto X, poema XVI, p. 378), a “térrea Inês” (Lima, 1952, Canto V, poema X, p. 208);“(...) Inês (...), a defunta princesa soterrada” (Lima, 1952, Canto VIII, poema único, p. 312).

Porém, a mais curiosa referência a Inês surge, porventura, no X poema do canto VI, num alinhamento imprevisto de versos que nos projeta num universo novo, não só semântico, mas também gramatical, todavia pleno de sentido. O eu lírico lamenta uma *memória* que o persegue e de que quer libertar-se, mas não sabe como. Faz, talvez por isso, uma pausa na continuidade *narrativa* do poema para retomar, com força renovada, o desejo de destruição da lembrança: inaugurada pelo volitivo *querer*, surge uma enumeração cujo envolvimento homogeneiza o valor semântico das palavras unidas pelo sema da destruição. Assim, aos verbos *recalcar* e *desmontar*, conjugados pronominalmente, no infinitivo, sucede-se a sugestiva irregularidade do substantivo *libido*, flexionado, seguido de dois pontos. Quebra-se, deste modo, a sequência da apresentação sucessiva dos vários elementos e aparece, no verso subsequente, um inusitado esclarecimento ou uma síntese inesperada dos versos anteriores: através de dois substantivos, agora próprios, o eu lírico propõe-se liquidar a tal *memória*, *inesando-a* e *lenorando-a*. Tendo em consideração que Inês tinha entrado no tempo suspenso pela mão gelada da morte implacável e que o frio endurecia a Lenora² o coração quieto, compreende-se, pois, que os nomes verbalizados se impõem significativos, abreviando, mas sublinhando, com vigor, a ambição inalterável do sujeito poético: a anulação da lembrança.

Nessa derrota entre mouros,
mora em mim essa memória
corporizada e constante
de coisa que eu não defino
e nem sei como extingui-la.
Mas nessa estrada de mar
quero mesmo recalá-la,
desmontá-la e libidá-la:
inesá-la, lenorá-la.
(...)

(Lima, 1952, Canto VI, poema X, p. 237-238)

Os fragmentos textuais, que disseminados ao longo da obra se vêm comentando, são lembranças súbitas do Poeta que, de vez em quando, evoca Inês, perseguindo o sonho de a ter inteira no seu livro, negligenciando, todavia, boa parte do eixo central

² Lenora é um nome feminino várias vezes repetido ao longo de *Invenção de Orfeu*, provavelmente inspirado em Edgar Allan Poe. Com efeito, o autor norte-americano, para além de ter escrito um poema justamente intitulado “Lenore”, em que o eu lírico lamenta a morte prematura da personagem, assina também um outro, intitulado “The Raven”, em que o sujeito poético sofre com o desaparecimento da amada, com o mesmo nome. Traduzido para francês, por Baudelaire e por Mallarmé, este último poema suscitou, do mesmo modo, várias versões para português, sendo as mais relevantes a de Machado de Assis e a de Fernando Pessoa. Habilitado em vários idiomas, designadamente em inglês e em francês, confesso admirador de Baudelaire e de Pessoa, não surpreende, pois, que Jorge de Lima se tivesse também apaixonado por Lenora e pelas suas histórias. Cf. textos referidos em Poe (1974, p. 75-77).

do episódio conhecido. Silenciando os aspetos aparentemente mais estimulantes da história, Lima recria-a, tranquila, sem ódios, nem ameaças, nem vinganças, nem sangue. *Procura Inês* “nas faces das Ineses naturais”, rejeitando, assim, o que de trágico a singulariza e aniquila³ e ela surge numa pintura bucólica e suave, propondo-se viver eternamente “contra as forças adversas”, sem perder o eco longínquo do tempo mítico que a cristaliza na infância inocente. A santidade fecha a estrofe. Inconformada com a sorte agreste da terra e sabendo que o corpo é frágil, Inês espiritualiza-se, privilegiando o conforto meditativo e atento de quem ampara e preserva:

Inventar uma Inês e procurá-la
nas faces das Ineses naturais.
Ó dura imposição dessa Inês posta
em sossêgo infantil entre salgueiros
e recomposta e para sempre viva
contra as forças adversas, sempre santa.

(Lima, 1952, Canto VIII, poema único, p. 290)

Com efeito, raras vezes a Arte, que retém genericamente do mito a história do amor trágico e da morte assassina, nos mostra a personagem sem arrepios nem soluços no peito. O que supostamente incentiva é, na verdade, como observou José Filgueira, recorrendo a Costa Pimpão, “Inês suplicante, de joelhos, de mãos postas, implorando a clemência do Rei; e os filhos esmagados de medo contra o seio materno, sob o pressentimento da fatalidade que sobre eles ia cair com mão brutal” (Costa Pimpão apud Valverde, 1982, p. 241). Não é que Inês não tenha procurado transformar em perdão a sentença irrevogável. Mas nada resta deste combate que não conduz ao triunfo. Ao contrário, vence a injustiça, a vingança, o medo, o amor e a morte, sentimentos e circunstâncias que, pela sua intensidade dramática, têm encorajado as mais variadas expressões artísticas e movimentado os mais diversos criadores e críticos. A Garcia de Resende e a António Ferreira, com *Trovas à Morte de Inês de Castro* e *Tragédia de Inês de Castro*, respetivamente, se ficaram a dever as primeiras produções sobre o tema que “em Camões (...) recebe a auréola que há de fazê-lo atravessar o tempo” (Lourenço, 1978, p. 464). Como é evidente, também em Camões se inspirou Jorge de Lima. Se ele próprio não tivesse mencionado o facto ao jornalista Paulo de Castro, a que neste estudo já se fez referência, contaríamos com Luís Busatto que, em *Montagem em Invenção de Orfeu*, (1978, p. 29-30) sublinha os versos, as expressões e as palavras que, conduzidos pelo voo da memória, o alagoano transporta do hipotexto ao hipertexto. A saber:

³ Tal como refere Fátima Marinho a propósito das “Trovas que Garcia de Resende fez `a morte de Dona Ynes de Castro”, “se não tivesse sido executada naquelas circunstâncias, nada a distinguiria, com efeito, de dezenas de outras amantes reais” (Marinho, 1990, p. 133).

Estavas linda Inês posta em repouso (IO. II, XIX)	Estavas linda Inês posta em sossego (<i>Os Lusíadas</i> III, 120)
pois de teus olhos lindos já não ousou (IO. II, XIX)	De teus fermosos olhos nunca enxuito (<i>Os Lusíadas</i> III, 120)
que eram tudo memórias fugidias (IO. II, XIX)	Eram tudo memórias de alegria (<i>Os Lusíadas</i> III, 121)
Tu, só tu, puro amor e glória crua (IO. II, XIX)	Tu só, tu, puro amor, com força crua , (<i>Os Lusíadas</i> III, 119)
para se amar depois a morta abstrata (IO. II, XIX)	Que depois de ser morta foi rainha (<i>Os Lusíadas</i> III, 118)
Estavas, linda Inês posta em sossego. (IO. II, XIX)	Estavas, linda Inês posta em sossego. (<i>Os Lusíadas</i> III, 120)
Tudo deixaste, ó amor, ó engano cego (IO. II, XIX)	Naquele engano de alma ledo e cego . (<i>Os Lusíadas</i> III, 120)
Levai-me à Cítia fria, ou à Líbia ardente onde em lágrimas viva eternamente (IO. IX, I)	Na Cítia fria ou lá na Líbia ardente onde em lágrimas viva eternamente . (<i>Os Lusíadas</i> III, 128)

A despeito de presentificar o texto antigo, o brasileiro transforma-o através do seu olhar, investindo no seu parecer e na sua sensibilidade artística, exercendo livremente a sua fantasia criadora. Como Genette diria, “l’hipertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les oeuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens” (1982, p. 453). Deste modo, o alagoano vai urdindo o texto, norteado pelo seu gênio fecundo que nos vai revelando um mundo novo.

Convém, portanto, reconhecer que “l’hipertextualité ajoute une dimension à un texte” (Genette, 1982, p. 223) e que “l’érudition peut enrichir la lecture” (Genette, 1982, p. 223). Assim, ainda que o substrato imutável de *Os Lusíadas* não valorize consideravelmente o hipertexto, na medida em que não altera o conteúdo da mensagem final, Jorge de Lima não deixa de assumir a permeabilidade da sua poética, entendendo-a como um espaço ecumênico, representativo de um vasto repositório de vozes que amplia a sua conceção de mundo. O que, no entanto, se verifica é que recusa investir em reproduções servis ou fazer parte de uma manifestação coletiva, elevando a sua voz que muito raramente se confunde com as que com a dele confluem.

Como já se afirmou, ao longo deste estudo, a Inês de Castro dedica o brasileiro as dez estrofes que compõem todo o poema XIX do canto II bem como todo o canto IX de *Invenção de Orfeu* a que consagra dezoito estrofes. Trata-se de textos impenetráveis às primeiras leituras. Agrupadas por acaso insensatos, as palavras não raro se articulam sem motivo que se justifique, impedindo o leitor de encontrar soluções para a sua incomunicabilidade. Perdido em enredos que nem sempre domina, o Poeta exprime um fascínio especial pela instabilidade, pelo descontínuo, pela interrupção súbita das ideias, recriando territórios desconhecidos e oníricos, universos sugestivos, po-

rém inacessíveis. A sétima estrofe do canto XIX, entre muitas outras, constitui, do que se afirma, paradigma:

Perfeitamente posta nas entranhas,
planos, colunas, ramos, perspectivas,
Inês erecta, lindes sempre estranhas,
as auroras de sol tremulam vivas,
os cabelos de nuvens, rubras anhas
de lãs esvoaçadas mas cativas,
como cativa a criação das côres,
apenas liberdade para as flores.

(Lima, 1952, Canto IX, poema I, p. 350)

Se é, por vezes, impossível invadir o pensamento irreal e compreender como se organizam lexemas e versos entre a sombra densa que os envolve, também não é menos verdade que se erguem focos de sentido que não escapam a uma leitura perscrutante. Uns que, por terem por base o hipotexto ou a História, estimulam um estudo de tipo relacional, outros que, por serem originais, motivam para a palavra solitária do Poeta.

Comece-se, então, pelos que transparecem no hipertexto ou pelos que a História influencia.

Em vez de “Estavas linda Inês posta em sossego” (Camões, 1978, p. 177) é “Estavas linda Inês posta em repouso” (Lima, 1952, Canto II, poema XIX, p. 120) o verso inaugural do primeiro longo fragmento que Jorge de Lima tributa a Inês de Castro, em *Invenção de Orfeu*. A paráfrase, que transforma apenas uma única unidade lexical do verso emblemático do conhecido episódio de *Os Lusíadas*, liberta completamente o poema do sentido tradicional. De facto, se *em sossego*, no contexto do épico português, Inês desfruta da frescura efémera da juventude, em *repouso*, no último poema do brasileiro, uma vez que a palavra inscreve o sema da *morte* e do *sono eterno*, Inês surge depois da última viagem⁴, a vida depois da vida, aliviada dos problemas sem resolução que deixa atrás de si. Além disso, uma vez que leva consigo do passado a pujança das emoções inesquecíveis, não é na morte enterrada de abandono e de vazio que se encontra. Deambula, numa azáfama contínua, mutável e flutuante, no espaço ilimitado das constelações e das estrelas brilhantes, em confluência com as divindades tutelares que regem o destino dos homens, para se transformar, também ela, num anjo protetor.

⁴ Ao estilo de Jorge de Lima, a ideia da morte de Inês é sublinhada, através da ausência de visão, na primeira estrofe:

“Estavas linda Inês posta em repouso
mas aparentemente bela Inês;
pois de teus olhos lindos já não ousou
fitar o torvelinho que não vês”.

E para que não finde a eterna lida
 e tudo para sempre se renove
 nessa constante musa foragida;
 entre Andrômedas e Órions alas move.
 A sua trajetória é tão renhida,
 que a multidão celícola comove.
 Vai ser constelação de um mundo novo,
 esperança maior de eterno povo.
 (Lima, 1952, Canto II, poema XIX, p. 122)

Algumas estâncias adiante, é possível ver, de novo, Inês, “posta em sossego”, agora, como n’ *Os Lusíadas*. Quanto ao envolvimento, mantém-se tal como em *Invenção*: um céu aberto de conciliação e de esplendor; uma atmosfera de alegria e de calorosa fraternidade.

Estavas, linda Inês, posta em sossego
 para sempre no mundo sideral;
 baila tudo em redor do teu ofêgo,
 tudo no atlas celeste era teu graal!
 (...)

(Lima, 1952, Canto II, poema XIX, p. 122)

Com a amada naquele mundo harmonioso de contentamento, é, sem acrimónia nem espírito de vingança, que Pedro⁵, a quem a “vida curta” (Lima, 1952, (Lima, 1952, Canto II, poema XIX, p. 122) de Inês tinha inibido a realização de sonhos e o cumprimento de promessas, frustrado declarações de amor, aceita, sem cruzar os braços, a sua partida antecipada. E ainda que a morte volte silenciosamente as costas sem deixar alternativa para o seu gesto implacável, o herdeiro de Afonso IV vence o obstáculo provisório da noite e, “aproveitando o silêncio e o desamparo do crepúsculo matinal” (Saraiva, s.d., p. 50), investe no universo invisível da mulher diletta para pôr, uma vez mais, todo o seu amor ao seu serviço.

(...)

Vem alta noite um rei peninsular
 amá-la em sua última guarida.

(Lima, 1952, Canto II, poema XIX, p. 121)

(...)

Semelhante amor qual esse Rei houve
 à dona Inês não é achado. Em vão!

(Lima, 1952, Canto II, poema XIX, p. 121)

(...)

⁵ Convém esclarecer que Pedro é um nome nunca referido em *Invenção de Orfeu*.

Ainda que tivesse consciência de que a sua paixão tinha sido suspensa por um crime desnecessário, é a ela que Pedro se dirige, e, depois de lhe rogar que se tranqüilize e que o escute, explica-lhe, em discurso direto:

(...)

Ó dorida paixão, acalma-te e ouve:
Fui buscá-la alta noite em seu caixão.
Roubou-a à negra paz minha viuvez.
Pagens, vive de novo a sempre Inês.

(Lima, 1952, Canto II, poema XIX, p. 121)

O sujeito lírico sugere, ao longo destes versos, o ato de amor que constituiu a trasladação do corpo de Inês do mosteiro de Santa Clara, em Coimbra, para os túmulos do mosteiro de Alcobaça, onde ela, coroada de rainha, alcança, ao lado do seu Rei, uma presença imperecível.

Tendo entendido, ao contrário de Camões, o fim como um espaço de libertação e de sossego, como o afago da ascensão, Jorge de Lima encara-o como um tempo infinito que nega o nada transitório da existência, desvalorizando, assim, a efemeridade do amor terreno que contrasta com a eternidade do amor na morte, a elevação à unidade suprema.

Perspetivando-se como positivo o que era só injustiça, ódio, incompreensão e sangue, todos os sofrimentos se mitigam em *Invenção de Orfeu*. Deste modo, até os “horíficos algozes”, análogos” aos de *Os Lusíadas*, despídos do adjetivo inicial, perdem a força destrutiva e o poder armado de malignidade. Segue-se, depois, no poema, a “ambigüidade”, secundada pelas antíteses que oscilam entre a bonomia e a maldade, – “...as asas divinas e as ferozes/ asas...”; “...doces vozes e atras vozes;” – deixando os detratores, conhecida a História e o hipertexto, vacilantes entre “a comovida hesitação do rei e a sobreposição das cruéis vozes do povo” (Seabra Pereira, 2011, p. 444), o que lhes confere parte de humanidade totalmente ausente no hipotexto.

Trouxeram-na os análogos algozes⁶
diante da ambigüidade das essências,
em que as asas divinas e as ferozes
asas (que eram da Luz magnificências),
confundem doces vozes e atras vozes;
e eis que as piedosas, íntimas insciências:
Levai-me à Cítia fria, ou à Líbia ardente,
onde em lágrimas viva eternamente.

(Lima, 1952, Canto XIX, poema único, p. 352)

⁶ Também este verso aproxima *Invenção de Orfeu* de *Os Lusíadas*: “**Trouxeram-na** os análogos **algozes**”/ “**Traziam-a** os horíficos **algozes**”. Todavia, não integra a lista das semelhanças, acima transcritas, da autoria de Luís Busatto.

Os dois últimos versos da estrofe, parafraseados do clássico português, fazem prova da memória inesgotável do alagoano bem como da sua cultura enciclopédica e possibilitam a Inês a última oportunidade de se furtar ao vazio da morte, antes de se deixar ir pela sua mão apaziguadora.

Apesar da presença efetiva de fragmentos de *Os Lusíadas* em *Invenção de Orfeu*, resultantes do respeito e da admiração que Jorge nutre pelo seu antecessor, o texto de base não existe, como se tem vindo a reiterar, para ser reproduzido.

Aos “matadores” (Camões, 1978, p. 181), subtraiu-se a parte da brutalidade primitiva e visceral que disfarçava, quem sabe, um insaciável desejo de ternura. Os punhais, através da voz poética, moderam o desejo de vingança e desistem da execução fria e da orfandade materna. E o Autor, audaz na criação de imagens, atenua a agressividade da arma, transformando-a no afago de um aroma:

(...)

O punhal que a feriu é doce tília.
(Lima, 1952, Canto II, poema XIX, p. 121)

(...)

O objetivo da morte justifica a brandura do meio.

(...)

Pois que matar de amor bem que se mata
para se amar depois a morta abstrata.
(Lima, 1952, Canto II, poema XIX, p. 121)

(...)

morta de amor, amada que se mata
para se amar depois em morta abstrata.
(Lima, 1952, Canto XIX, poema único, p. 353)

(...)

em nós mortes sofridas para versos.

(...)

(Lima, 1952, Canto XIX, poema único, p. 350)

Contrariamente ao que se verifica com grande parte dos autores que, ao longo dos séculos, se têm baseado no episódio da Castro, Jorge de Lima dispensa, como se tem vindo a observar, a crueldade, a dor da separação ou a glorificação póstuma. Por isso, na sua última produção, coloca Inês lá onde as estrelas ardem no céu para que ela seja vista e assim garanta uma existência eterna.

A mortalidade impõe-se, porque se impõe a imortalidade da Arte.

Tal como explicou na entrevista a Paulo de Castro, duplamente referida ao longo deste ensaio, “em *Invenção de Orfeu* o episódio de Inês de Castro representa um símbolo poético correspondente à perenidade da própria poesia. Portanto, em vez de uma

Inês posta em sossego é uma Inês que se transforma a cada momento, mas conserva a sua integridade e perfeição através do tempo e do espaço” (Lima, 1958, p. 93).

Esclarece em prosa o que sugere em poesia, sublinhando, entre os versos abundantes, os poucos vetores temáticos que lhes conferem a harmonia possível, ou, dito de outro modo, a escrita tece-se num ato recreativo de que o artista não se distancia, relevando, nas áreas temáticas repetidas, um único fôlego de intenções.

Os trechos que se seguem, por não estabelecerem nenhuma relação com a obra clássica, dão voz às palavras que não resultaram do modelo.

Inês é uma alma plural, que vem com o Poeta do tempo mítico da infância perdida, da zona mais remota da sua biografia feliz⁷.

(...)

Ó múltipara Inês, sutil e extrema.

(Lima, 1952, Canto XIX, poema único, p. 349)

(...)

(...)

com seus cabelos, ela-a-mais-de cem,

a mais de mil, Inês amorfa e aresta,

Inês a só, mas logo sempre em festa.

(Lima, 1952, Canto XIX, poema único p. 349)

(...)

a musa aparecida de cem faces.

(Lima, 1952, Canto XIX, poema único p. 350)

Além de inscrever em si vários seres, a rainha de Pedro revela-se também, muitas vezes, ao longo dos textos, pela tensão interna e pela energia inspiradora. Interiormen-

⁷ Na verdade, vem da infância distante e inesquecível, marcada pela alegria dos afetos, o fascínio, prolongado, por Inês de Castro (Lima, 1952, canto XIX, poema único, p. 350):

”Ela fechada virgem, via-a em rio;

eu era os meus sete anos, vendo-a vejo

a própria poesia que surgiu

intemporal, poesia que antevejo,

poesia que me vê, verá, me viu,

ó mar sempre passando em que velejo

eu próprio outro marujo e outro oceano

em redor do marujo transmontano.

Meu pai te lia, ó página de insânia!

E eu o escutava, como se findasses”.

te agitada, vive em perpétuo movimento, metaforizando as águas do mar que mudam a cada instante que passa.

(...)

pois Inês em repouso é movimento,
nada em Inês é inanimado e lento.

(...)

Não podendo em sossego Inês estar,
foi preciso mudá-la, nessa lida,
tão inconstante lida – mar e mar.

(Lima, 1952, Canto II, poema XIX, p. 121)

(...)

Não podendo em sossego Inês estar,
seus algozes mudaram-na na lida,
na continuada lida, mar e mar.

(Lima, 1952, Canto XIX, poema único, p. 352)

(...)

(...)

Tu te refluis na vaga desse tema,
eterna vaga, vaga em movimento,
agitada e tranquila como o vento.

(Lima, 1952, Canto II, poema XIX, p. 123)

Inês “corresponde à perenidade da própria poesia”, sendo fonte eterna de apaziguamento do *desassossego* dos Poetas. Elevada à categoria de divindade pela terra inacessível em que habita e pelo estatuto etéreo que detém, transforma-se num sopro fecundo que facilita aos artistas o movimento da criação. “Musa”, “chispa inventiva” (Lima, 1952, Canto XIX, poema único, p. 351), ela estende a mão para apoiar no sonho de contar a sua história, “tema em temas” (Lima, 1952, Canto XIX, poema único, p. 349), e para resolver a indecisão das palavras que nascem temerosas no silêncio.

(...)

Como se além da página acenasses
aos que postos em teus desassossegos,
cegam seus olhos por teus olhos cegos.

(Lima, 1952, Canto XIX, poema único, p. 350)

(...)

Mas sempre linda Inês, paz, desapêgo,
porta da vida para os sem-sossêgo.

(Lima, 1952, Canto II, poema XIX, p. 123)

(...)

as palavras e estrofes sobranceiras
 narram seus gestos por um seu poeta
 ultrapassando às musas derradeiras
 da sempre linda Inês, paz, desapego,
 porta da vida para os sem-sossêgo.

(Lima, 1952, Canto XIX, poema único, p. 353)

Em textos marcados pela grandeza torrencial do seu imaginário, Jorge de Lima traz a *Invenção de Orfeu* uma nova personagem que, impermeável às influências, se propõe viver a independência da sua própria aventura. Distraída do tempo e do espaço, “nos dias dos mundos andarilha” (Lima, 1952, Canto XIX, poema único, p. 349), aceita o frio do amor acabado e parte para o lugar espiritual da morte onde encontra um novo sentido para a vida. Com efeito, é no mundo inominado em que descansa, sempre celebrada na sua imagem petrarquista de perfeição e beleza, que Inês permanece a inspiradora talentosa cuja mensagem os Poetas não se cansam de escrever.

Resumo: Entre as inúmeras vozes que entretencem *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima convoca também largamente a de Camões. A Inês de Castro, por exemplo, para além de referências dispersas, dedica todo o XIX poema do Canto II bem como todo o Canto XIX da longa epopeia. Imprevisíveis, as palavras, alinhadas segundo nexos indecifráveis, sublinham a singularidade do autor que apresenta um novo olhar sobre o tema, reinventando uma Inês que nada tem a ver com a que *Os Lusíadas* configura. Não a vemos, assim, no texto jorgeano, penitente, numa última súplica, instigando emoções, mas serena, sem rancor nem vontade de retaliação. Em *Invenção de Orfeu*, Inês aceita pacificamente o vazio da inexistência e reinventa-se num outro lugar, fora do espaço e do tempo, onde permanece para sempre como uma sedutora de poetas.

Palavras-Chave: Inês de Castro; Jorge de Lima; *Invenção de Orfeu*; Luís de Camões; *Os Lusíadas*

Abstract: Among the many voices that interweave *Invenção de Orpheu*, Jorge de Lima also appeals greatly to the one by Camões. Inês de Castro, for example, apart from scattered references, devotes the entire XIX Canto II poem, as well as the entire Canto XIX of the long epic poem. Unpredictable words aligned along indecipherable links highlight the uniqueness of the author, who presents a fresh look on the subject, re-inventing Inês as having nothing to do with the one revealed in *Os Lusíadas*. Thus, in the text by Jorge de Lima, we do not see her penitent, in a last plea, prompting emotions, yet serene, without rancor or desire to retaliate. In *Invenção de Orpheu*, Inês peacefully accepts the void of nonexistence and reinvents herself somewhere else, beyond space and time, where she remains forever as a seducer of poets.

Keywords: Inês de Castro; Jorge de Lima; *Invenção de Orpheu*; Luís de Camões; *Os Lusíadas*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edições Ltda, 1978.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. António José Saraiva (Org.) Porto: Figueirinhas, 1978.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, S.A., 1952.
- LIMA, Jorge de. *Auto-Retrato Intelectual. Obra Completa*, 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Lta, 1958.
- LOURENÇO, Eduardo. *Inês de Castro*. In: COELHO, Jacinto do Prado (Dir.). *Dicionário de Literatura*. 3.ed. Porto: Figueirinhas, 1978, v.II.
- MARINHO, Fátima, “Inês de Castro – Outra era a vez”. *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, II Série, v.II, 1990.
- POE, Edgar Allan. *Selected Writings*. England: Penguin Books, 1974.
- SARAIVA, António José, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal* (Partes I e II). Lisboa: Gradiva Publicações, Lda, s.d.
- SEABRA PEREIRA, José Carlos. “Inês de Castro (Episódio de)”. In: AGUIAR E SILVA, Vítor (Coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.
- VALVERDE, José Filgueira. *Camões*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

DE LEQUES E VIRAVENTOS:
METÁFORA E MONTAGEM EM DOIS ROMANCES
DE MÁRIO CLÁUDIO

Mônica Genelhu Fagundes*

Os objetos do título dão a pista, mas vou já esclarecer, para os que o não adivinharam, que os dois romances a que faço referência são *Amadeo* e *Gêmeos*. Muito já vai dito sobre um e outro, isoladamente ou em par. Prestam-se belamente às comparações. São ambas histórias de composição de biografias, assim mesmo, em planos superpostos, a deixar feia minha frase de explicação. A história (ficcionalizada, fique sabido desde já) da vida de dois pintores – Amadeo de Souza Cardoso e Francisco de Goya y Lucientes – constitui um deles. Em outro, intercalado ao primeiro em blocos de texto, vai-se acompanhando o processo difícil de elaboração destas biografias por seus autores. Em *Amadeo*, há ainda um terceiro plano, mais externo à narrativa, que, de certo modo, ajuda a ordenar os seus fragmentos, mais soltos em *Gêmeos*.

Mesmo breves, estas explicações já apontam uma série de paralelos temáticos e estruturais entre os romances, matéria para muito propósito comparatista. O que me ocupa aqui é mais uma destas coincidências: a presença, em cada um dos livros, de um objeto específico que, enquanto elemento referencial, mas investido de carga simbólica, vai-se disseminando pelo discurso romanesco, operando a articulação de seus planos e contribuindo para a configuração de seu sentido. Em *Amadeo*, este objeto será o viravento; em *Gêmeos*, o leque. São as chaves de leitura que elejo.

.....

É no gouache “Expositions Mouvantes. Corporation Nouvelle”, de Amadeo de Souza-Cardoso, que Mário Cláudio vai buscar a imagem do viravento. E como na pintura, também no romance ela se multiplica em formas, expandindo-se ao modo de uma metáfora *filée*:

Um odor de estrume, de rocha moída e molhada, pairava muito lento sobre o rosto do menino que, recostado ao tronco de um plátano, fazia girar a sopra um viravento de papel-de-lustro. E no centro da vida a Casa se plantava, com todas as ventanas escancaradas para a rosa-dos-ventos (A, p. 14)

Este quadro – a ambiguidade da expressão é proposital – parece fundar emblematicamente não apenas a vida de Amadeo, como elaborada no romance, e sua arte, mas a narrativa mesma de Mário Cláudio. Numa paisagem definida por índices de

¹ Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

paralisa e deterioração, o viravento, feito girar pelo menino com um sopro demiúrgico, inscreve o movimento. E o brinquedo infantil consoma-se, na transposição da pintura para a escrita, como máquina do mundo: modelo em miniatura de um universo artístico e romanesco de que uma mitificada Casa de Manhufe – a casa da infância de Amadeo – é o centro, e a rosa-dos-ventos, o esquema.

A imagem retorna diversas vezes ao longo do romance, nunca exatamente igual, ordenando-se de forma diversa os signos que a compõem, como se a alegoria que ela passa a constituir se apropriasse do dinamismo de seus elementos, em variações derivadas do original. Como memória involuntária obsedante, motivo de fundo a transformar-se em princípio estético, foco ordenador da vertigem que será a expressão madura de Amadeo, pontua a infância, a juventude, o tempo de formação do futuro pintor e define em cor, forma e jogo mutável de perspectivas a sua arte cubista:

é como grande manancial que verá o casarão de Manhufe, a ele sempre voltando o rosto. O poliedro de telhados e janelas, quartos e corredores onde fica dormente uma sina individual, escancara-se-lhe de longe a todos os quadrantes, pertinaz viravento de papel-de-lustro que nos sonhos mais desencontrados sempre o visitará.” (A, p. 42)

Não escapará aqui o elemento de fatalidade associado a esta Casa-viravento. Memória reatualizada a cada novo presente, alinhando os passos da vida do pintor, a imagem determina também, rosa-dos-ventos que é, o horizonte de suas expectativas, o que de utópico move sua pintura, aquilo que ele deseja, mas não pode conquistar, infinito vedado ao homem que não pode alcançar além dos limites da sua finitude.

E nada é consistente do que urgia fosse dito, os nevoeiros do Marão mais e mais se acumulam numa espessura de ectoplasmas onde os contornos se dissipam e os tons vêm a morrer. Além deles, reinará o amor, trabalho outro, esgotado todavia a cada novo minuto, seixo triturado pela marcha dos anos, eterno, miniatural viravento que apontasse o norte irrealizável.” (A, p.107)

E na cena da morte do pintor, num momento alucinatório e revelador, mais uma vez ele se apresenta: “o longínquo viravento colorido, minúsculo, se lhe materializa com o tempo inteiro em suas hélices rápidas, dos vindimadores de Manhufe às ninfas da Rue Bara, dália de luz sem peso nem limite” (A, p. 111). Na imagem se inscreve, assim, todo o tempo de vida de Amadeo, e a sua morte.

Virá daí talvez a obsessão que o biógrafo do pintor tem pelo objeto. Afinal, não se pode esquecer que, se a todo momento o viravento vai ser retomado no relato biográfico, é pela escritura de Papi que isto se dá. A vida de Amadeo como a conhecemos e interpretamos lendo o romance de Mário Cláudio é toda ela construção desta escritura, que confessa seu desvio ficcional: “*Amadeo* cada vez mais ameaça ser romance” (A, p. 75) – previne Papi ao sobrinho Frederico; e é surpreendida como mascaramento autobiográfico: “Este meu tio Papi pretende justificar-se.” – escreve Frederico em seu diário, e continua:

A vida apenas se lhe torna inteligível pela vida de outrem, e é isso quase tudo quanto o move. Falando do pintor Amadeo, é de si que fala, por ele viaja até a infância, emerge à superfície das águas trazendo entre os dentes um pequeno tesouro cintilante. (A, p.15)

Neste metafórico “pequeno tesouro cintilante” confundem-se, como referências possíveis, o viravento de papel-de-lustro, o Amadeo cuja vida Papi se desespera por reconstruir e o próprio Papi, que, qual Proust enviesado, elege como nova *madeleine* o viravento, e tenta, pela memória de um outro, redescobrir o sentido de si mesmo. Articulam-se, assim, por meio deste signo, os diferentes planos da narrativa. Uma outra passagem do diário de Frederico o confirmará:

o vento que lhe sopra contra o rosto não vem de norte nem de sul, nem de leste nem de oeste, chama-se Amadeo, nasce da funda cisterna que lhe mora no peito. Assiste-se a esse homem que conta o percurso de outro homem, como se por nós falasse dele próprio e de cada um de nós. Ao fim da tarde, com as gelosias do casarão escancaradas e as bambinelas flutuando na aragem da Primavera quente, uma poeirada vai lentamente assentando sobre as coisas imóveis. (A, p.20)

Engrenam-se assim, pelo discurso de Frederico, o pintor e seu biógrafo como hélices de um mesmo viravento, que se vai revelar metáfora estrutural do romance de Mário Cláudio. Ajustam-se as dobras do origami e fecha-se o ciclo do seu giro. O discurso de Frederico se curva sobre a pesquisa de Papi, a pesquisa de Papi se lança sobre a pintura de Amadeo. O sopro com que Amadeo fizera girar o viravento é o vento que sopra contra o rosto de Papi e entra por janelas escancaradas: não mais as da Casa de Manhufe, mas as da quinta de Santa Eufrásia de Goivos, onde vivem o biógrafo e seu sobrinho mais de sessenta anos depois da morte de Amadeo, para fazer ali assentar, sobre coisas outras, mas ainda imóveis, uma poeira há muito levantada.

Deste modo, o viravento, que já incorporara simbolicamente a trajetória biográfica de Amadeo, inscreve no círculo de sua figuração alegórica o percurso da história. O pintor e sua família, nas primeiras décadas do século XX, representam o tempo de uma aristocracia há muito e ainda no poder, fossilizada como era aquela paisagem em que o menino se recostava na solidez de um plátano, sentindo pairar em torno uma atmosfera de estagnação. Na inocência de sua brincadeira, porém, pusera ele o mundo em movimento, como depois sua arte efetivamente teria de fazer, para representar uma realidade em transformação. Nos tempos pós-revolucionários de Papi e Frederico, primeiros anos da década de oitenta, a decadência da aristocracia é inegável, como metonimicamente indicam o ócio dos donos da Quinta de Santa Eufrásia de Goivos – contraposto à atividade de seus empregados –, o sentimento de impotência e frustração de Papi, que recorre à cocaína para escapar à realidade, a falta de perspectivas de Frederico, a poeirada que vai-se assentando sobre uma imobilidade já insuportável.

Neste contexto, é mais uma vez nas mãos de uma criança que surgirá o viravento, símbolo de vida e de morte, já se sabe, mas também de utopia: “eterno, miniatural viravento que apontasse o norte irrealizável”. Das mãos de Amadeo ele passa às de

Gabriel, o filho mais novo do caseiro da quinta. E o que fora prenúncio de uma revolução em arte será agora confirmação de uma revolução histórica.

É através de um paratexto fictício – uma carta de Álvaro, amigo de Frederico, a um certo senhor Mário Cláudio – que o leitor vai ser informado sobre a morte do sobrinho de Papi com um tiro de sua própria arma, disparada por Gabriel. A versão da polícia, de trágico acidente, sustenta-se mal diante dos indícios deixados pelo diário de Frederico, onde ele registrara seu incômodo com o comportamento do filho do caseiro, que parecia tê-lo sob um escrutínio invasivo e amedrontador. Espelhando, assim, embora muito mais afrontosamente, a vigilância que Frederico exercia em relação ao tio, Gabriel se torna a quarta hélice do viravento em que se monta a trama do romance, que com ele se encerrará, permanecendo, porém, conforme o objeto que lhe serve de paradigma, em suspensão e ameaça de giro.

Cabe a Álvaro o relato desta última visão da Quinta:

Quando, deixando a casa para retomar o carro, olhei para trás, vi especado no meio do terreiro o pequeno Gabriel, fixando-me com os olhos enormes, inocentes e líquidos. Tinha na mão, como que esquecido, um viravento de papel-de-lustro. (A, p.115)

Não digo mais para não estragar o efeito, tão bem conseguido. Passemos aos leques.

Os primeiros que surgem em *Gêmeos*, já na segunda página do romance, parecem cumprir a princípio a simples função de elementos de “cor local”. O biógrafo de Goya, um nosso contemporâneo que chega a Madri para estudar as obras do pintor no Museu do Prado, encontra os objetos em

lojas sobreviventes do pífio comércio que cedera lugar às grandes superfícies, e que propunham ainda aos turistas (...) os leques onde se representavam cenas do baile de tablado, reivindicados pelas pré-adolescentes como primeiro sinal do acesso às funções da feminilidade. (G, p.12.)

A menção não é, todavia, aleatória. O leque é apresentado como ruína, no sentido benjaminiano do termo – resquício dessacralizado do passado, caído em desuso e transformado em mero souvenir pitoresco no presente; seu sentido original é, porém, recuperado pelo texto: constitui um índice de feminilidade, signo de amadurecimento da menina que passa a mulher, deixando os brinquedos pelos jogos de sedução.

A partir da segunda metade do século XVIII e sobretudo no século XIX, justamente a época em que vive Goya, o leque se torna um dos ornamentos mais usados pelas damas da aristocracia e da burguesia em ascensão. É um adereço muito apropriado para o jogo de mostrar e esconder que caracterizava a indumentária e o comportamento das mulheres jovens da época, que, movidas pela necessidade (mais do que desejo, muitas vezes) de conquistar um marido, mas tendo de se manter obedientes à rigidez moral daquela sociedade, precisavam conciliar a arte de seduzir com as regras de etiqueta, desenvolvendo, como explica Gilda de Mello e Souza, “uma curiosa técnica de avanços e recuos, de entregas parciais, um se dar se negando, que é a essência da

coquetterie” (Souza, 1987, p. 92). Além disso, o leque era um meio de comunicação muito eficiente entre namorados, tendo-se criado um código baseado nos seus movimentos, todos, portanto, calculados e impregnados de sentido: uma “caligrafia dos gestos” (SOUZA, 1987, p. 104) que mulheres condenadas a uma existência bloqueada tiveram de criar como meio possível de expressão.

Restituído a sua época e a estes valores o leque ressurgirá em *Gêmeos* nas mãos de Rosarito, a filha da amante de Dom Francisco (como Goya será sempre referido na narrativa de Mário Cláudio). No início da trama, ela é ainda uma menina que, sem muito jeito, numa feminilidade de faz-de-conta, ensaia o papel de futura mulher: “revelava-se ela prontíssima a imitar os adultos (...) ora se botava a abanar um leque com os requebros que supunha ser da mais alta elegância.” (G, p.22)

É de Dom Francisco, narrador em primeira pessoa de um discurso que simula o autobiográfico, esta colocação. Entre o pintor e a menina se estabelece uma complexa relação, que oscila entre amor e ódio, desejo e repressão, obsessão e desprezo, oposições condicionadas pelos pólos que as personagens ocupam na narrativa, sintetizados na pergunta retórica de Dom Francisco: “Que pode porém um velho diante da juventude que desabrocha?” (G, p. 38). Observado muito de perto pelo pintor, este desabrochar de Rosarito será precisamente o aprendizado de uma gestualidade de sedução, acompanhado do amadurecimento sexual, que se vão representar no romance por meio do leque e de uma linguagem que parece ser nele inspirada, não pelo simples resgate do código tradicional do século XIX – esconder os olhos com a folha do leque para declarar-se apaixonada, abri-lo e fechá-lo para dar adeus e etc. –, mas por meio de artificioso trabalho discursivo que, com uma textualidade indicial e de sugestão analógica, vai criando uma mensagem em que se decifra o erotismo, pelo menos na percepção de Dom Francisco.

Rosarito ia crescendo com os ademanos que a transformavam em uma apreensão mais diante da minha vista cansada. Escapando-se-me à vigilância, iludindo a mãe com uma obediência fictícia, entregava-se à expansão dos sentidos que se lhe adivinhavam pelos meneios de criança obstinada no cumprimento da própria vontade. E não se lhe tornando declarada a rebeldia, a verdade é que se lhe ia denunciando ela no trejeito da boca, na agitação dos dedos, na demora com que deixava cair as pálpebras de pestanas longas. Eu sentia-me crucificado em semelhantes desmandos, impotente para lhes dar cobro, fascinado pela observação que empreendia. (...) logo se suspendia, e desvencilhava-se das meias de renda, e expunha os pés ao sol, e estirava-se com o orvalhinho de suor que lhe perlava a fronte. (G, p.33)

Sem que o leque seja efetivamente referido nesta passagem, uma série de palavras utilizadas na descrição dos modos de Rosarito parecem referir-se ao seu manejo. Assim os ademanos, os meneios, os trejeitos e a agitação, o “cair das pálpebras de pestanas longas”, e o suspender-se, o desvencilhar-se de renda, o expor-se e o estirar-se. O fragmento como um todo se torna, portanto, o flagrante de um grande ato de sedução dissimulada, codificada em escritura e gestualidade.

Será interessante observar uma outra cena do romance em que ocorre processo diverso, porém paralelo. Trata-se de uma encenação do gestual de secreta comunicação que as mulheres costumavam exercitar com o leque em que, no entanto, o instrumento tradicio-

nal é substituído por um outro, inusitado: o cãozinho Dom Beltrán, acolhido por Dom Francisco e Rosarito, que “transigia em partilhar uma tácita comunidade de ternura, sempre que afagava o animal, olhando-me em simultâneo com óbvia complicidade” (G, p.52).

Da sugestividade de palavras e deste jogo como de catacrese, em que se troca leque por cão, torna o romance ao objeto de fato. Cada vez mais obcecado por Rosarito, Dom Francisco passa a segui-la, e supostamente a surpreende em jogos eróticos – que envolvem trocas pecuniárias – com homens desconhecidos. Não é possível saber se os encontros de fato ocorrem ou se são delírios do pintor, cuja mente vai progressivamente se deteriorando, pela velhice e pelo tormento da obsessão pela enteada. A referência reiterada à mesma imagem de uma Rosarito que se desnuda para um homem que urina de costas com as calças arriadas – arremedo ekphrástico de um quadro de Goya – na descrição do que seriam eventos diversos parece sustentar a hipótese de serem eles frutos da fantasia atormentada do pintor. Reais ou imaginários, porém, estes episódios o levam ao desespero e a punir Rosarito, que se afasta do padastro. Depois de semanas de separação, em que o pintor “dilacerava-[se] de saudade”, ele a vê novamente:

Encostada ao murinho do espelho de água, agitava ela um leque que eu lhe oferecera como prenda pelos seus sete anos de idade. (...) Na folha de bom papel, suportada por palhetas de marfim com gravações a ouro, pintara eu um macho esguio, de colete de seda azul-celeste e de calção de veludo verde, inclinado para uma jovem timorata, a quem oferecia um copo meio cheio de vinho. Suspeitavam-lhe as feições iguaizinhas às do desconhecido do canavial do rio, de testa como ele cingida por um lenço de chita, como ele afastando as pernas de rufião. E não se cansava Rosarito de pressurosamente se abanar.” (G, p.40)

A cena galante que decora o leque, ironicamente criado e presenteado a Rosarito pelo próprio Dom Francisco, tem sua inocência de convencional idílio minada pela realidade em que se insere o objeto. À imagem da moça acanhada da pintura decorativa, sobrepõe-se a de uma ousada Rosarito, sedutora que se entrega a experiências eróticas pervertidas; e o rapaz cortês que respeitosa e oferecia vinho à jovem metamorfoseava-se no rufião da visão obsedante. A atmosfera plácida, de *locus amoenus*, com que se abre o fragmento é insuflada de uma carga erótica transgressora, que desequilibra sua serenidade de quadro bucólico e vai repercutir sobre Rosarito – ou sobre Rosarito como percebida por Dom Francisco –, que “não se cansava de pressurosamente se abanar.”

Quando se consuma o enlace aí prenunciado, é mais uma vez com um discurso de sugestão e plasticidade que a cena é introduzida. Como ritual muito ensaiado, e afinal representado diante de Dom Francisco, o episódio tem todos os elementos, agora conscientes, de um ato de sedução: a atração, o convite, o disfarce: “O macho, tendo-a avistado, quando a douda emergia da orla das giestas desabrochadas, foi caminhando em sua direcção. Mas a rapariga prosseguira como se o não visse, permitindo que arrastassem pela areia as fitas do chapéu de palha que retirara.” (G, p.92-3)

E no momento crucial em que se passa do seduzir ao entregar-se, o leque se insinua, tendo já cumprido seu papel, como imagem que se dissipa no eco de frouxas analogias – mas com força mítica – em indícios de vento e vôo: “Quedaram-se enfim face a face, estendeu o rapaz a mão direita, afastou-lhe do rosto o cabelo que o vento

espalhara. E passou uma cegonha, e eis que lhe seguiram ambos o vôo com o olhar.” (G, p.93) Diz a lenda que Eros teria inventado o leque, roubando uma asa de Zéfiro para presentear a Psiqué. Mário Cláudio relê o mito, lembrando o poder fálico e fecundador dos ventos personificados por Zéfiro, também representado no vôo da cegonha (e não será aleatória a escolha da ave) que, pela anedota etimológica e pela plasticidade, se associará ao abanar do leque.

Esta força erótica que ele representa é no romance meio de afirmação de Rosarito. Apresentada pelo discurso de Dom Francisco, ela é uma *belle dame sans merci* em formação, a sedutora que o enleia em tentações e o castiga cruelmente, qual a Judite bíblica, personagem de uma pintura de Goya que Mário Cláudio relê. A jovem finge ceder à sedução do General Holofernes para então cortar-lhe a cabeça com um alfange. A conotação fálica do instrumento é explicitada no texto de Mário Cláudio (“Levantava então Judite o alfange de degolar os borregos, e fazia-se tudo de treva, e apenas o lume ardia, arfando como um moribundo.” G, p. 45-6), como já o era na pintura de Goya, em que, curiosamente, a imagem da algoz erguendo a faca muito se assemelha à de uma moça empunhando seu leque fechado, pose recorrente em gravuras e telas do artista. Essa contaminação de visualidade revela a força e o perigo que o feminino representa, e que se insinua insidiosamente num frágil leque – que pode ser fatal como uma lâmina.

Talvez *femme fatale*, por outro lado, Rosarito é uma criança – mais grave: uma menina – que tenta se estabelecer num ambiente hostil e, ao menos provisoriamente, subverte seus valores, suas regras, a hierarquia que impõe. Não será fora de propósito aproximá-la do pequeno Amadeo e de Gabriel; ela com seu leque, eles com seu viravento: um ornamento de mulheres submissas e um brinquedo infantil feitos signos de poder e armas de revolução.

No final de *Gêmeos*, porém, é Dom Francisco que abana um leque, tentando tornar mais confortáveis os últimos momentos de vida do cachorrinho Dom Beltrán. Vinga-se assim de Rosarito, talvez, e o objeto emblemático termina, como em *Amadeo*, nas mãos daquele que parecia – mas apenas parecia, será preciso lembrar – mais fraco. Não há estes absolutos nas narrativas de Mário Cláudio: fracos e fortes, bons e maus, inocentes e culpados – só a arte, que pode representar estes pólos, suas zonas intermediárias, suas oscilações, só ela é aí absoluta. Pintado na folha desse último leque está “o concerto de flauta com que atrai Orfeu os animais benfazejos da Terra” (G, p.111): o emblema do artista e de seu prodígio. Como com o viravento de Amadeo, é das potencialidades da arte que aí se trata: seu pendor para a utopia, seu poder de sedução, de transformação. Sutil, a disfarçar-se em formas de aparente inocência e beleza: instrumentos de um trabalho invisível, que repercute porém sobre todas as coisas, como o agitar de um leque e o girar de um viravento movem os ares.

Resumo: As personagens de *Gêmeos* (2004) abrem os folhos de seus leques para compor o cenário espanhol dos últimos anos da vida de Goya diante do olhar de um estudioso de arte nosso contemporâneo. Em *Amadeo* (1984), giram viraventos de papel lustro engatando em dobras e vertigem de circularidade os

tempos de invenção modernista de Amadeo de Souza Cardoso e o mundo de seu biógrafo no início dos anos oitenta. Atendendo para estes signos do leque e do viravento, que – nada inocentemente – surgem repetidas vezes ao longo de um e outro romance de Mário Cláudio, propomos desvendar o sentido metafórico e a função estrutural que assumem na montagem das obras do escritor português.

Palavras-chave: Mário Cláudio; Relações Interartes; Montagem; Metáfora.

Abstract: *In Gêmeos (2004) the characters open the ruffles of their fans to compose*

the Spanish scene of Goya's late years before the eyes of a scholar from our days. In Amadeo (1984), gloss paper pinwheels engage in folds and dazzling circularity the times of Amadeo de Souza Cardoso and his modernist invention, and the world of his biographer in the early eighties. Paying attention to these signs – the fan and the pinwheel – that appear repeatedly on these novels by Mário Cláudio, we propose to unravel the metaphorical sense and the structural function they assume in the editing of the works by this Portuguese writer.

Keywords: *Mário Cláudio; Interart relations; Editing; Metaphor.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Maria Theresa Abelha. Na “Trilogia das mãos”, um perfil da mulher portuguesa. In: *Cader-nos do Terceiro Encontro Nacional Mulher e Literatura*, n. 1. Florianópolis, outubro de 1989.
- _____. Amadeo: cor e palavra em contágio. In: *Boletim do Sepesp*, v. 3. Rio de Janeiro, 1990. P. 109-128.
- _____. “Quem escreve se descreve: uma apresentação de Mário Cláudio”. In: *Boletim do Sepesp*, v. 5. Rio de Janeiro, 1993. p. 127-141.
- _____. Moderno e Pós-Moderno em diálogo na literatura portuguesa. In: *Léguas e meia*. Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, n. 1, 2002. p. 162-173.
- _____. *Gêmeos*, de Mário Cláudio: a morte em retrato. Texto apresentado no III Simpósio “As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas”, realizado na PUC – Minas, de 13 a 16 de março de 2007 (ainda sem publicação).
- CALVÃO, Dalva. [Recensão crítica a] *Gêmeos*, de Mário Cláudio. In: *Metamorfozes*. n. 7. Revista da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros/UFRJ. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. Considerações sobre uma escrita habitada. In: *Abril*. Revista do NEPA/UFF. v. 3, n. 5. Niterói, abril de 2010. p. 29-44.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. Um pintor e dois olhares. Amadeo entre Almada e Mário Cláudio. In: *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000. p. 124-136.
- CLÁUDIO, Mário. *Amadeo*. 2.ed. Lisboa: INCM, 1985.
- _____. *Gêmeos*. 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra*. Leibniz e o Barroco. Trad. Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- HUGHES, Robert. *Goya*. Trad. Tucá Magalhães. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas*. A moda no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LISBOALEIPZIG – MÚSICA E LITERATURA EM FULGOR NARRATIVO

Luci Ruas*

A música é só música,
eu sei. (Jorge de Sena)

Música e “literatura”
são o mesmo,
apesar de não serem
jamais a mesma coisa.
(Antonio Jardim)

Os diversos textos que compõem o universo escritural de Maria Gabriela Llansol são como vasos comunicantes, “iluminam-se mutuamente”, oferecendo ao leitor/ leitora a possibilidade desconcertante de se empenhar numa travessia que implica a permanente presença de um no outro, o que exige uma redobrada atenção desse leitor. O universo figural da escritora implica “o trânsito contínuo” dessas figuras, que, desde a primeira trilogia, mais exatamente em *O livro das comunidades*, frequenta intermitentemente o texto llansoliano, em busca de uma convivência libertadora e reconfiguradora de uma nova escritura – ou uma nova geografia, fundamentada na lógica dos encontros –, que, na integrando-se à tradição de uma revolução na narrativa, de que o Modernismo foi desencadeador, desafia o texto canônico do romance tradicional e configura uma espécie de prosa poética em que as questões relativas à autorreferencialidade, à dispersão do sujeito numa comunidade figural, ao diálogo constante interartes se faz presença constante.

Embora o desafio, Llansol afirma que afirma escrever “para que o romance não morra”, o que ratifica a sua proposta de transgressão e de superação dos “muros” que a forma romanesca, a seu ver desgastada, sustentam. É evidente que o desgaste da narrativa tradicional é uma fecunda discussão travada desde os primeiros momentos do modernismo e frequenta as páginas dos escritores de *Orpheu*. Mas o que parece individualizar a sua narrativa, num diálogo entre ética e estética, faz pensar a ética libertadora de Espinosa (ou Spinoza, ou Baruch) presença frequente no universo llansoliano, ao lado de outros filósofos e místicos rebeldes, como Ekhart, Nietzsche, São João da Cruz. Além destes, transitam pela obra llansoliana poetas, romancistas, músicos, que dialogam com outros livros da autora, estabelecendo um processo dialógico que visa, no processo escri-

* Professora Associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela UFRJ.

tural, à busca de uma escritura fulgurante, capaz de intra e intertextualmente, inventar um novo caminho, fora do tempo previsível e das relações de poder que essa escritura do tempo pode promover. Aí ressoam, para Bakhtin, de um modo virtual, mas semiótica-mente perceptível, uma multiplicidade de vozes, seus pontos de vista, reveladores de posicionamentos tanto individuais quanto dos grupos sociais a que pertencem (Bakhtin, 2011, p.347-348). Ela mesma propõe esse caminho, ao declarar em *Finita*: “Escrevo nestes cadernos para que, de fato, a experiência do tempo possa ser absorvida. Pensei que, um dia, ler estes textos, provenientes da minha tensão de esvair-me e cumular-me em metamorfoses poderia proporcionar-me indícios do eterno retorno do mútuo.”

Poderia mesmo acrescentar que esse “eterno retorno ao mútuo” garante “o encontro inesperado do diverso”, subtítulo de *Lisboaleipzig II*. Na esteira desse pensar, Maria Gabriela Llansol afirma em *Um falcão no punho*: “Como ser civil conheço o presente, o passado, e o futuro. Mas como escritor tenho um olhar que foca sobretudo o espaço, livre de tempo. Nele não há poder, que é sempre o poder de escolher e de chegar à morte (...) Tudo, no seu conteúdo se equivale. Nenhum ponto vale mais do que outro” (p. 132) O que se verifica aí é uma tendência evidente para o que Eduardo Prado Coelho chamou de “texto equidistante”, ou para o que Silvina Rodrigues Lopes demonstrou ao enunciar a teoria da des-posseção. Desposseção da categoria de tempo, da autoridade da voz narradora, detentora do conhecimento prévio de todas as ações. O que passa a criar é um espaço de viagem por onde o eu que enuncia e se autorreferencia, que vai ao encontro do que há para fraturá-lo, dando lugar aos inesperados encontros – o-existente-não-real – com um mundo que não se faz representar, mas que se apresenta como o lugar onde há “um mundo de mundos” (*Lisboaleipzig 1*, p. 121)

É, de fato, fraturada que a narrativa de Llansol se apresenta ao leitor: “fragmentária, singular, franqueando os limites entre a memória e a ficção (...), buscando sempre ‘a coisa que o signo já não é, como se possível fosse’, buscando “o além da linguagem, o impronunciável, o Real”. Só assim, a partir da redução da narrativa ao ponto poético da palavra, e da redução da palavra a seu ponto de letra, a seu ponto de **p** – como afirma Lúcia Castello Branco –, pode renomear as coisas, acreditando, quem sabe, que os nomes de fato não são nomes, mas as coisas mesmas, em sua singularidade, em sua corporeidade, em sua matéria bruta: “Escrevo ao pé da letra” – diz-nos Llansol. É a letra, portanto, o ponto que marca a diferença entre a palavra e a coisa (...)” (Castello Branco, 1997, p.17). Todavia, ao mesmo tempo em que se quer assim, a narrativa llansoliana deixa ao seu leitor pontos de tensão e interseção, por meio dos quais revisita e sonda a cultura universal e, particularmente, a cultura portuguesa, buscando uma totalidade na diversidade e na afetividade dos encontros. Confirma-se aí o que afirma Bakhtin:

Vivo em um mundo povoado de palavras alheias. E toda a minha vida, então, não é senão a orientação no mundo das palavras alheias, desde assimilá-las, no processo de aquisição da fala, e até apropriar-me de todos os tesouros da cultura. (2011, p. 347-348)

Neste trabalho, o foco de leitura recai sobre as relações entre literatura e música nos textos de Maria Gabriela Llansol, o que a priori, já define a escolha dos textos privilegiados: *Lisboaleipzig 1*, cujo subtítulo é extremamente sugestivo e aponta para as anotações iniciais: *O encontro inesperado do diverso*; e *Lisboaleipzig 2*, que se faz acompanhar de um outro subtítulo, tão quanto ou mais instigante que o anterior: *ensaio de música*, apontando para a confluência do gênero frente ao qual é possível propor uma estratégia discursiva que, para além da presença de Espinosa, de J. S. Bach e de Fernando Pessoa, é reveladora de um projeto muito bem delineado por António Guerreiro, em texto publicado no *Expresso* em 4 de março de 1995, para quem, nesse livro:

(...) está assim criado um quadro para a formação de uma tríade composta pelo poeta (Fernando Pessoa), pelo Músico (Bach) e pelo Pensador (Espinosa). Esta é uma arquitetura humana totalizadora onde se vêm projetar experiências de conhecimento e de linguagem que abrem horizontes insuspeitados, anulam fronteiras e limites, dissipam diferenças intransponíveis, conduzem do tempo à eternidade. (*apud* Barrento, 2007, p. 14).

De fato, o Poeta, o Músico e o Pensador são figuras em trânsito no texto llansoliano e viajam nesse território de escrita desde as obras iniciais, garantindo, na “lógica dos encontros”, a permanência dos fios que atam sem subordinação possível as cenas fulgor. Deste modo, à maneira de Roland Barthes, têm a percepção não da voz autorizada, mas do grão da voz, ou do canto, ou da escritura, ou do corpo que se erotiza ao tocar, num processo seminal em que, juntos, em tríade, compõem “o corpo na voz que canta” – a do Poeta? – “na mão que escreve” – o texto, a partitura, uma ética libertária? – “no membro que executa” – “a nota de música fora das sete?” Com esta última frase, saída da *Casa de julho e agosto* (p. 111), Maria Gabriela Llansol vem delinear um espaço “à beira do fulgor”, quando, “com apurado ouvido musical, sensível aos ínfimos movimentos sonoros das palavras” (Soares, 2005, p. 164), escreve:

*Detenho-me sobre esta palavra
mise ri cordia.
Mise o impulso
ri a nota de música fora das sete
cordia o coração que a si mesmo se invade.*

Buscando um novo significado para a palavra misericórdia, tão carregada de significado religioso, Llansol propõe um novo modo de ler, que implica a discordância, o afastamento dos discursos solidificados, ultrapassando fronteiras, para “procurar abrir caminho a um texto que não represente (e, por isso mesmo, antes de mais, diga)” (*Finita*, p. 19.)

Se, conforme o *Dicionário de termos literários*²: “A apropriação é um ato dinâmico na história literária que, no âmbito da produção e da recepção, supõe uma relação

² Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=794&Itemid=2>. Verbete de Isabel Galucho. Consulta em 11 de setembro de 2013.

entre os discursos e o mundo da história”; se “implica a renovação de tradições literárias que evoluem num ritmo de continuidade, rupturas, retornos e reatualizações discursivas”; se “é uma apropriação consciente e transformativa dos discursos”, e se, pela apropriação, “A linguagem atualiza historicamente a existência humana mas também é afetada pelo processo de historicidade enquanto ‘modo de atualização’ da existência humana na sua historicidade específica”; se, como Para Paul Ricouer, “a apropriação é o processo pelo qual o leitor torna próprio aquilo que em princípio lhe era alheio, atualizando a sua historicidade ou significado do texto”, então os textos *Lisboaleipzig* 1 e 2, de Maria Gabriela Llansol, cuja leitura propomos, realizam-se ao proceder a uma apropriação sem a posse do já dito, escrito e pensado.

Portanto, parece estar consolidada a ideia de que Maria Gabriela Llansol, ao construir sua obra, propôs-se a uma tarefa incansável: dedicar-se a um processo escritural cujas linhas de força se afastam das categorias tradicionais da narrativa, deslizando produtivamente pelos terrenos tão comumente antagonizados da prosa e da poesia, seguindo ora as trilhas do romance, ora as do ensaio, ou relativizando os limites entre a ficção e o diário. Essa tendência ao que Freedman (1972) chamou de romance lírico ou narrativa poética abre espaço para a discussão dos limites tradicionalmente estabelecidos para os gêneros, pondo em evidência o processo de hibridização que se verifica na literatura moderna.

Feito de “fulgurância, de linguagem e da arte de contar”, para me apropriar do que afirma a própria autora, o texto llansoliano exige de seus leitores uma atitude de permanente e renovado espanto perante o mundo, além do profícuo diálogo com todos os seres que nele habitam: pessoas, animais, objetos, memórias e afetos. Buscando libertar-se da escrita representativa, constrói uma comunidade de ideias habitada por personagens que, esvaziadas do seu conteúdo estritamente histórico, transformam-se em figuras, capazes de habitar um LOGOS/ LOCUS a que mais tarde chamou *cena fulgor* – “a fonte oculta da vibração e da alegria, em que uma cena – uma morada de imagens –, dobrando o espaço e reunindo diversos tempos, // procura manifestar-se” (L1, p. 128), permitindo nesse dobrar experimentar o vivo para lá dos saberes cristalizados com os quais convivemos na contemporaneidade.

É nessas circunstâncias que, como acabamos de propor, Pessoa/Aossê pode dialogar com Bach e Baruch Espinosa, a quem se somam outras figuras, no vaivém intenso e sensualíssimo por paisagens conhecidas, a compor uma escritura em trânsito, capaz de “abordar a força, o real que há de vir ao encontro de um “corpo de afectos”. A este processo não chama *narratividade*, porque, dominada e incorporada aos discursos cristalizados, “perde o seu poder de fascínio”, mas *textualidade*, que “tem por órgão a imaginação criadora, sustentada por uma função de pujança _____ o vaivém da intensidade; se a metáfora possui a coisa, a imagem dá a ver a coisa, abrindo caminho a uma língua sem impostura e sem certezas estabilizadoras”. (L2, p. 118-119)

À língua do poder contrapõe Llansol a lição barthesiana de uma sapiência: uma sensação de nenhum poder, um pouco de saber e o máximo sabor possível. (Barthes,

1998, p. 42) À verossimilhança própria da escrita representativa contrapõe Llansol o fulgor a que já aludimos, focos de luz que se vão acendendo no texto, lugares vibrantes que orientam os seus leitores, indo ao encontro da declaração da escritora, quando afirma: “O meu texto não avança por desenvolvimentos temáticos, nem por enredo, mas segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor”. (*FP*, p. 140).

Essas considerações iniciais estão, como já se viu, presentes em *Lisboaleipzig*, obra que Maria Gabriela Llansol publica em dois livros distintos, cuja proposta se presentifica no aposto que se segue ao título; para *Lisboaleipzig 1, o encontro inesperado do diverso*; para *Lisboaleipzig 2, ensaio de música*. No primeiro volume, marcado inicialmente por uma série de pequenos episódios apontados como se fossem páginas de diário, porque aparecem datados, escritos em diversas ocasiões e em diferentes espaços, torna presentes figuras da mais diversa natureza. Entre elas, poetas como Hölderlin, pensadores como Kierkegaard, trazendo para o espaço do texto outras narrativas de sua autoria, processo intratextual recorrente em sua obra.

Narradora em permanente processo de ver e dar a ver a paisagem múltipla que o seu olhar é capaz de perceber, relata ainda o processo de retorno a Portugal, de onde se exilara com o marido, no período da guerra colonial. Isto, todavia, não lhe impede o trânsito pela paisagem europeia. Há um vaivém que se concretiza no próprio título e anuncia o tenso diálogo entre o músico de Leipzig e o poeta de Lisboa, entre o cravo que compõe a música cujos sons ecoam no interior da casa e projetam-se no exterior, e a máquina de escrever que compõe os versos do poeta. Entre outros objetos e algumas discordâncias, discutem, num jantar de Natal, os domínios da sua arte.

Na apresentação de *Lisboaleipzig 2*, Maria Gabriela Llansol aponta alguns caminhos seguidos para construir os dois livros, revelando, a priori, que tem estado a contar “o mal-estar profundo dos humanos, dos animais e das plantas” em busca de um final feliz. Em relação a *Lisboaleipzig 1*, afirma: “Dei início a uma obra, em vários livros, em que procuro ‘fulgorizar’ a linhagem de autores (sejam eles pessoas humanas, pessoas animais ou pessoas vegetais) que aparecem recorrentemente nos meus textos”. Cabe aqui desfazer qualquer possibilidade de equívoco no que toca ao fato de chamar pessoas a todos os seres. Todos convivem numa comunidade de iguais, sem hierarquia ou domínio e são, realmente, “personas” feitas figuras, que fulguram nesse espaço. Lembra a escritora que muitas dessas linhagens lutaram pela liberdade de consciência, mas ressalta que esta, a que habita os seus textos, compreende que a liberdade de consciência não pode sobreviver sem o dom poético, condenada a uma posição defensiva, face aos fundamentalismos da crença e da razão. Informa que o texto é tecnicamente a transformação de um diário em narrativa (referência a *Um falcão no punho?*), que o centro do livro é um jantar de Natal em que os Bach, Aossê/Pessoa, Infausta e uma narradora, experimentam “tensões persistentes e difusas, no preciso momento, em que tomam consciência de que, além de humanos, são misteriosas e belíssimas figuras” (p. 25). Isto em relação a *O encontro inesperado do diverso*. Quanto a *O Ensaio de música*, diz-nos que começa por uma espécie de prólogo em que a cena/ceia é retomada, levan-

do o texto a “construir a narrativa desses nós explosivos”. Explosão emocional e cognitiva que vai dar no confronto com Bach, Aossê e Espinosa (que Llansol grafia também como Spinoza). “O Ensaio de música é tecnicamente uma questionação da liberdade de consciência, dos limites que lhe advêm de se ter constituído contra o poder dos Príncipes e as dogmáticas religiosas, em vez de se fundar, positiva e afirmativamente, na estética” (p. 12).

Ocorre, entretanto, que a ceia/ cena referida é interrompida, no primeiro volume, para dar lugar a uma série de textos de caráter teórico, na seção intitulada “_____Dedico-vos estes textos”, onde discute questões do fazer literário. São textos que desenham uma poética autoral e discorrem sobre o que é figura, textualidade, sobre a comunidade existente não real, sobreimpressão e outras categorias presentes na narrativa singular de Maria Gabriela Llansol. Nesse gesto, é interessante perceber como elabora a ideia do livro, fragmentando-o em dois volumes, e mesclando à linha narrativa textos distintos, com os quais abre caminho para refletir sobre o mistério inigualável que envolve a potência do texto. “Em lugar algum tinha sido dito que a finalidade da minha vida deveria ser escrevê-lo” (p. 130) – reflete, para depois arguir e arguir-se:

E que coisa estranha era essa, que me levava a fazer parte de uma tal linhagem? Enigma sem resposta. Por que razão eu? Por que não um outro? Por que vim aqui, e numa língua estranha à vossa, e fora dela, a vossos olhos: e em que é que o texto, ao convocá-los, os transformou?

Fê-los figuras, no contexto do que eu chamei o eterno retorno do mútuo. Por outras palavras, todos esses personagens, a maior parte sempre tendo ignorado o que era o afecto, o amor, a sintaxe do amante,

fóram convocados para um acto de recomeço,
no contexto contemplativo da conversação amorosa.

Por outras palavras,

O humano não poderá nunca definir-se pelo poder, pela razão, ou pela vontade,
mas pelo face a face do Amante, de que o corpo é a manifestação presente
e o texto a ausência que se manifesta. (p. 130-131)

De fato, os textos de M. G. Llansol acolhem uma comunidade de afetos que tem nas beguinhas, nos pensadores, particularmente Espinosa, nos místicos, em poetas como Jorge de Sena e Fernando Pessoa, em seres da mais diversa natureza suas figuras constitutivas. Todas convocadas para a “conversação amorosa”. Assim, as personagens feitas figuras de Bach e Aossê também acorrem ao texto na tentativa de, pela conversação, superar as tensões que os diálogos revelam e envolvem a poesia e a música. E onde fica a música nesse texto que se quer como tal, como potência inigualável? Que diálogo aí se pode estabelecer? Apego-me, neste ponto, à afirmativa de Jorge de Sena: “A música é só música, eu sei. Não há outros termos em que falar dela a não ser que ela mesma seja menos que si mesma.” (Sena, 1984, p. 185). Em que sentido então é possível travar esse diálogo, se “a música é só música” e o texto “feito de fulgurância, de linguagem e de arte de contar”?

Luís Maffei, citando Tarkovski, “um produtor de filmes”, afirma:

Tarkovski sublinha o caráter imediato da música, arte em que não há signo porque não há significado, não havendo, portanto, a dupla face estabelecida por Ferdinand de Saussure. Mas é, sim, possível, graças à mesma mediação que faz parte da natureza da música, lidar com essa linguagem de maneira a lhe conferir, senão um significado arbitrariamente definido, um sentido: toda audição é construtora, e é como se a música apresentasse um tipo muito peculiar de metáfora a seu receptor, pois, não havendo signo, os sentidos se constroem de modo enviesado, bastante comparável ao modo como as metáforas se fazem significar, por aproximação de sentidos. (2011, p. 1).

Verdade é que o texto llansolniano, com seus “nós explosivos”, não só rompe com as categorias da narrativa – daí que optar por textualidade não seja apenas uma substituição meramente vocabular, embora não elimine o narrar (apenas desloca-o do campo das ortodoxias) –, mas também investe num processo de modulação, de ondulação discursiva que intenta – e consegue, com rara sensibilidade – fazer música com palavras. Bach é uma das figuras que, com outros que gravitam à sua volta em Leipzig (Anna Magdalena; os filhos, em particular Elisabeth; Baruch Spinoza e o próprio Fernando Pessoa, agora rebatizado Aossê) ocupa Llansol durante um longo período de quinze anos.

“Sei, a música é apenas música”. Na tessitura musical, o ouvido percebe os sons, mas não consegue – e nem é necessário – visualizar a pauta, nem a armadura de clave, nem o compasso, nem as notações de andamento, nem as pausas, nem anacruses, nem pianos ou pianíssimos, ou quaisquer outros recursos que orientem o intérprete. Mas há o intérprete e os possíveis efeitos que podem superar as simples notações. E, sobretudo, há o ouvinte, capaz de perceber as modulações, as variações do andamento, e se comover e ler em palavras, metafóricas que sejam, os sentidos que dali se possam construir.

Em *Lisboaleipzig*, a narradora convive com a música de Johann Sebastian Bach, presença obsessiva nas suas narrativas. O leitor de Llansol já leu ou dela mesma ouviu que não é musicista, que da teoria musical pouco ou nada conhece. Todavia, sabe o quanto a música faz parte de seu universo textual. Não obstante, a música na literatura de Maria Gabriela Llansol aparece, de maneira bastante explícita, na presença constante de Bach. Transformando em “bela figura”, Llansol resgata toda a carga de evocação que ele possui. Bach, em *Um Falcão no punho*, é presença de salvação:

Em Leipzig, corriam já rumores.
Comecei a ler os textos em que se tinha manifestado, e resultou uma
grande hesitação em romper a Baixa que nos envolvia.

“Herr Bach, venho pedir-lhe que nos ajude a saldar essa dívida”,
disse Aossê.

O senhor Bach inclinou-se,
e eu não sabia se prosseguir
seria um verdadeiro êxito,
ou um descalabro.

Apesar do difícil
confronto
entre Lisboa e Leipzig,
sigo (Llansol, 1998, p. 88-89).

“Seguir é admitir uma condição, nesse caso a de transportar o peso da arte como um fardo benigno, uma benção” (cf. Maffei, op. cit.). Mas seguir também implica dar seguimento, expandir, e o Bach figural de *Um falcão no punho* torna-se motivo da ceia/cena de *Liboaleipzig 1*, e o músico cego de *Lisboaleipzig 2*, texto em processo escritural, que garante o que chama de o eterno retorno do mútuo. O mesmo medo da “impostura da língua”³, desafiado por Llansol ao se pôr no próprio texto como uma pessoa (mais que apenas um personagem), aparece nesse quase poema citado. O encontro de Aossê (Pessoa) com Bach – e o artista barroco passará a ser mestre do moderno a partir desse encontro – revela a tensa, mas amorosa convivência entre literatura e música.

“Pode-se começar a ver o que há de música nas obras llansolianas a partir da pouca dedicação de suas narrativas ao ofício mesmo de narrar” – afirma Luís Maffei (2011, p. 4). Desta forma, é possível aproximar narrativa e poesia. Talvez por isso prefira a palavra “textualidade” para caracterizar o seu modo de produção literária. Por isso mesmo sua proximidade com a música.⁴ A flutuação de sentido que desafia a cadeia significativa, a não obediência a uma sequência narrativa convencional que permite não encontrarmos os formulares começo, meio e fim exigem do leitor reconceituar a categoria temporal, uma vez que a travessia do passado ao presente se faz por apresentação, sem os tradicionais marcadores que o tranquilizam. E pouco importa que haja datas. A sua sequência é absolutamente despidianda na economia narrativa.

Na narrativa llansoliana, as cenas fulgor não se sucedem no espaço, mas se sobreimprimem. Num dos textos-ensaio de *Lisboaleipzig*, intitulado “O extremo ocidental do Brabante”, assim se pronuncia a narradora-autora, depois de, em vários fragmentos, abordar a questão europeia, a propósito dos descobrimentos e da irrupção do dom poético, que nunca chegou a realizar-se, por causa da intervenção do poder:

Uma vez aqui chegada, é nesse nó que eu quereria acabar; sempre achei quase um milagre significativo que o texto envolva dois países, que ele vá estendendo, sobre um e sobre outro, a sobreimpressão desses dois movimentos.

Portugal é a margem de embarque da ponta extrema.

³ É possível associar essa expressão ao que afirma Roland Barthes: “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: *ordo* quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação (Barthes, 1996, p. 12).

⁴ Para Antônio Jardim, “A “literatura” encanta pela musicalidade ou não encanta. Um bom escritor (preferencialmente poeta, pois o escritor só surge com a escrita) é quem sabe fazer do seu texto música, ou melhor, musicalidade: é aquele que faz o leitor não querer abandonar a leitura, pois o encanto proporcionado pela composição poética não permite (Jardim, 2013, p. 59).

A Bélgica é a pequena passagem estreita entre vizinhos que espreitam o poder. Tanto um como outro são, não apenas a insígnia do dom poético que a todos foi concedido, mas o cais de embarque da ponta extrema da Europa para a consciência que se libertou. (*LI*, p. 132-133)

Essa estratégia textual, que dá ao texto a possibilidade de romper com a sucessão das ações e a individualidade dos espaços para permitir que se sobreimprimam, pode perfeitamente coincidir com o recurso musical dos acordes simultâneos, cujos efeitos sonoros podem ser ou não consonantes, constituindo o que chamamos de harmonia. Assim, Llansol investe num texto em que a sucessividade, que pode garantir os nexos causais, se deixa envolver pela simultaneidade. Daí, entre outras razões, a presença de Aossê e Bach, de Lisboa e Leipzig. Ao realizar-se, porque o seu texto ondula com o modular da voz, ao dobrar-se, ao exceder-se, ao fulgurar-se, a narrativa de Maria Gabriela Llansol é música de palavras, é ritmo – “forma do movimento”, ou “forma em movimento”⁵ (Wisnik, 1989, p. 66), é força expressiva, é silêncio nos seus intervalos, sejam eles tracejados ou não. É essa pulsação constante que desperta o desejo de análise e de crítica. Reencontramos aí ressonâncias de Bakhtin, quando reconhece o ato de escrever como um percurso capaz de traduzir a voz humana na medida em que é portadora dos sentidos da existência, preservando de modo específico suas modalidades, que ele caracteriza mediante metáforas relacionadas à voz e à música: polifonia, contraponto, orquestração, palavra a duas vezes, coro, tom, tonalidade, entonação, acento, etc.

Em conversa informal, acontecida durante o 3º Colóquio Internacional Maria Gabriela Llansol, ocorrido em 2005, em Portugal, a escritora dá um depoimento sobre a sua relação com a música:

Creio que em qualquer sítio, fora do tempo, o meu pensamento conversou com a música e esta deu-lhe, com generosidade, ritmos da sua linguagem. Passei a pensar espontaneamente ondulando. Passei? Sim. (...) mas o que me toca muito, e muito especialmente, quando converso com um músico ____ e tentei, várias vezes conversei, não só tentei, como várias vezes consegui ____ é precisamente (...) Que o texto, aquele texto, libera o tempo. Como a música liberta o tempo da sua dimensão cronológica. Toca-me muito que música e texto tenham um ponto tão comum. E isso, para mim, é um território de aprendizagem sem fim.

Nesse trecho, como em outros que se reescrevem na obra llansoliana, é possível perceber o quanto a problemática do tempo (vestígio heideggeriano?) toca (no diapasão que afina a música) a sensibilidade de Maria Gabriela Llansol. O mesmo se dá em relação ao ritmo, que não repete a marcha do tempo cronológico, mas ondula e, ao ondular, modula o ritmo, confere-lhe cadência. Permite-lhe respirar em pausas, longas ou breves. Ao libertar-se do tempo cronológico, acaba por libertar-se também dos elos subordinativos que conectam os textos da tradição. Ao associar texto e música em

⁵ Para Wisnik, as palavras adquirem ritmo na relação que estabelecem com as demais variando de acordo com acentuação, alternância entre sílabas átonas e tônicas de variações diversas, como pausas, espaços em branco no espaço gráfico.

ponto comum, retoma a proposta barthesiana, quando associa a ideia de texto à de escritura e à de literatura. O texto verbal é um tecido, tem textura, como tem tessitura o texto musical. Quando cantada, a música se aproxima mais ainda do texto, porque, como a linguagem humana, também tem voz.

“Não posso dizer a música” – declara Pedro Eiras, afirmando o indizível dessa forma de arte – “mas procuro ler o modo como a escrita llansoliana evoca a música de Bach e a impossibilidade última de dizer”. (Eiras, 2013, p. 89). Decerto, Bach é tão importante quanto os demais nessa comunidade de afetos. Talvez se “sobreimprima” aos demais. Daí que a sua presença seja simultaneamente obsidiante e obsessiva, numa chave de leitura para o texto llansoliano a que não nos podemos esquivar.

É exatamente nessa chave que trabalho, num exercício de leitura crítica, pensando as relações possíveis entre literatura e música, mais do que com qualquer outra forma de arte. E é a partir dessas declarações, desses relações entre o tempo e as cenas fulgor que irrompem do texto, do desejo da autora de desfazer nós, contornando o litoral do mundo, em busca de outras cartografias, que se podem delinear questões-objeto de investigação do texto llansoliano: há, sem dúvida, vínculos entre música e texto-literatura, a crítica já o tem provado. Em *Lisboaleipzig*, como em outros textos de Maria Gabriela Llansol – *Um beijo dado mais tarde* é prova do que afirmo – elementos constitutivos da música – ritmo, melodia, modulação, entre outros – que se harmonizam na escritura llansoliana.

Subversivo como os seus pensadores e artistas eleitos, o texto de Llansol é o novo que se radica na “incompatibilidade entre o mundo dos Príncipes e o mundo das gentes”. E ao realizar-se, “porque o [seu] texto ondula com o modular da voz”, ao dobrar-se, ao exceder-se, ao fulgurar-se, é música de palavras, apesar de saber-se que a música é apenas música.

Resumo: Não são poucas, ou de curta data, as tentativas de demonstrar a possibilidade de diálogo fecundo entre música e literatura pela aproximação e afinidade entre os dois discursos. Neste trabalho, o foco de leitura recai sobre as relações entre literatura e música em dois textos da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, cujos títulos e subtítulos justificam tal escolha: *Lisboaleipzig 1 – O encontro inesperado do diverso*, e *Lisboaleipzig 2 – Ensaio de música*. A partir desses textos estruturou-se uma estratégia discursiva capaz de definir o projeto traçado pela escritora. Orientam a nossa leitura crítica as seguintes

questões: como os liames do tempo narrativo se rompem, na escritura llansoliana, desarticulando os nós de qualquer cronologia, para construir a harmonia narrativa? Como os elementos constitutivos da música – ritmo, melodia, modulação, entre outros – se harmonizam na escritura llansoliana? Como se define a presença de Bach, de Fernando Pessoa e de Espinosa, nesse diálogo? Há, sem dúvida, estreita ligação entre os discursos musical e ficcional, no processo de construção da escritura llansoliana. De fato, o Poeta e o Músico, a que se soma a voz libertária do Pensador, são figuras em trânsito no texto llansolia-

no, desde os primeiros textos, num processo inter e intratextual.

Palavras-chave: Narrativa contemporânea; Literatura Portuguesa; inter e intratexto llansoliano; Maria Gabriela Llansol.

Abstract: *The attempts to demonstrate the possibility of fruitful dialogue between music and literature by the approach and affinity between the two speeches are not few or recent. In this paper, the focus is on the relationship between literature and music in two texts by Portuguese writer Maria Gabriela Llansol, whose titles and subtitles justify such a choice: Lisboaleipzig 1 – The unexpected meeting of the diverse, and Lisboaleipzig 2 – music essay. In these texts a discursive strategy is structured that may define the project outlined by the writer. Our critical read-*

ing is guided by the following questions: how are the bonds of narrative time broken, in the llansolian scripture, disrupting the nodes of any chronology, to build the narrative harmony? How do the elements of music – rhythm, melody, modulation, and others – harmonize in the llansolian scripture? How are the presences of Bach, Fernando Pessoa and Espinosa defined in this dialogue? There is a sure and close link between musical and fictional discourse in the process of building llansolian scripture. In fact, the poet and the musician, to which is added the voice of the libertarian Thinker, are figures in transit throughout llansolian text, from the earliest works, in an inter and intratextual process.

Keywords: Contemporary narrative; Portuguese Literature; Llansolian inter and intratext; Maria Gabriela Llansol

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARRENTO, João. *O livro das transparências*. Jade– Cadernos Llansolianos 9. Sintra: Gell, 2007.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- _____. *Aula*. 7ed. São Paulo, Cultrix, 1996.
- _____. “O corpo da música”. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- FREEDMAN, Ralph. *La novela lírica*. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- JARDIM, Antonio. *Música e literatura: há uma pedra no meio do caminho?*. *Palavra: SESC Literatura em Revista*, v. 4, p. 50-60, 2013.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1 – O Encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.
- _____. *Lisboaleipzig 2 – O Ensaio de música*. Lisboa: Rolim, 1994.
- _____. *Na casa de julho e agosto*. Porto: Afrontamento, 1984.
- _____. *Finita*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- GUERREIRO, António. “O texto nómada de Maria Gabriela Llansol [crítica a ‘Um Falcão no Punho. Diário I, de Maria Gabriela Llansol]” / António Guerreiro. In: REVISTA COLÓQUIO/LETRAS. Notas e Comentários, n.º 91, Maio 1986, p. 66-69.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Teoria da des-posseção*. Lisboa: Black Sun, 1988.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

A EXPERIÊNCIA DA VIOLÊNCIA

João Camillo Penna*

Em minha pesquisa ao longo dos anos me detive sobre o estudo da *forma-testemunho*, como forma literária situada em uma zona fronteira entre o jornalismo, a literatura, a sociologia, a antropologia e a história. Esses campos se diferenciaram no Brasil depois da literatura, cujo caráter “onívoro”, conforme demonstração de Antonio Candido, constitui no 19 a nossa sociologia, a nossa antropologia e a nossa história, antes que estas ciências definissem seus próprios campos epistemológicos independentes. Campos estes que ainda coexistem, fundidos, no “gênero misto do ensaio” interpretativo, clássico brasileiro, em especial dos “demiurgos”, segundo expressão conhecida de Francisco de Oliveira: Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda e Caio Prado Junior.¹ Ater-se a uma forma que parece anterior à diferenciação desses campos, que se distingue evidentemente do ensaio, e da própria literatura como é tradicionalmente concebida, pode ser percebido como um gesto regressivo, ou simplesmente desinteressante, além de importação de uma forma, questão e prática, nascidas fora do Brasil, em uma realidade distinta da nossa, talvez ociosa ao campo literário brasileiro. De fato, um dos problemas que encontrei quando comecei a estudar o tema, foi a pergunta sobre a existência ou não, a necessidade ou falta dela, de transplantar para o Brasil um conceito e uma prática, que, à primeira vista, não existiam aqui. Gradativamente, no entanto, a expansão da discussão permitiu deslocar o problema. O modo como resolvi inicialmente o problema foi a introdução de um critério *temático*, não mais formal: em primeiro lugar, um diagnóstico político de largo alcance, de que a categoria do direito constitucional de Estado de Exceção descrevia adequadamente o regime de gestão da pobreza em territórios específicos da sociedade brasileira, o que me levou a refletir sobre o tema conexo da violência. Cabe agora juntar os fios da discussão formal do testemunho, com a temática, da violência e do Estado de Exceção. Este o objeto do presente artigo.

A retomada dos dois fios supõe uma afirmação a ser comprovada adiante: a de que o testemunho foi e é praticado no Brasil sob outros nomes e com especificidades bastante claras, que tornam o uso crítico, judicioso da noção, bastante interessante para iluminar facetas novas da literatura e da cultura brasileira, ou antigas, de uma maneira diferente. O que não responde à pergunta inconveniente: se até agora não foi necessária a utilização do conceito, por que agora o seria? A hipótese que proponho

* Professor do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ.

¹ “Diferentemente do que sucede em outros países, a literatura tem sido aqui, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito” (Candido, 1980, p. 130). Texto intitulado “Literatura e cultura de 1900 a 1945”.

como resposta ainda precária à provocação é a de que é na *experiência da violência*, tal como foi narrada em obras, algumas delas bastante conhecidas, configurando uma tradição não negligenciável no Brasil, que se justifica o retorno da questão. O que pressupõe o tratamento da noção de *experiência*, além do diagnóstico histórico sobre a *violência*, frequentemente disfarçada, apologeticamente escamoteada, à la brasileira.

Representação versus experiência

Para limpar o terreno cumpre, no entanto, uma tarefa teórica, prévia, necessária: a de esclarecer um mal entendido. Compreende-se frequentemente no Brasil por testemunho um relato factual, fiel a um referente anteriormente dado. O mal entendido se justifica: as grandes linhagens críticas brasileiras se filiam à discussão sobre a mimesis realista, articulada interna e dialeticamente à imaginação e à forma, o que dá no mesmo, afinal, a *Einbildungskraft* kantiana é a faculdade da imaginação *ou da formalização* (Kant, 2000, p. 144-149).² Lido por este viés da tradição crítica *realista*, o testemunho é assimilado à categoria de *documento*, desembocando em algo próximo à notícia jornalística, por exemplo, no romance-reportagem, que carece de um trabalho propriamente formal ou imaginário, uma *diferença* inventiva que marcaria o desvio com relação ao decalque puro e simples do fato. Recoloquemos, assim, o problema a partir de uma noção ampla de representação ou imitação da realidade. Noção particularmente difícil de definir, colonizada como motivo central dos movimentos literários, realismo e naturalismo, isto é, aqueles que esquematicamente se propõem a produzir uma semelhança cientificamente aferida da realidade, na qual, ao mesmo tempo, esse aparelho estruturante se ocultasse, dando-nos a ilusão de ter acesso à própria realidade, sem filtros, ou com o mínimo possível de filtros. Este o sonho do realismo, diagnosticado por Barthes: o de que o próprio real, sob a forma de referente residual sem função, comparecesse no tribunal da mimesis, como a dizer: eu sou o real (Barthes, 2004).

Esse paradigma de representação a um tempo semelhante e transparente da realidade é fundado quem sabe pela noção de perspectiva em pintura, sistematizada no pequeno tratado de Alberti, *Da Pintura* (1435). Ali Alberti descreve a representação pictórica como janela aberta sobre a realidade, cuja superfície retrataria o mundo exterior como visto por uma abertura na parede.³ A perspectiva elabora *avant la lettre* algo que a tradição de releituras renascentistas da *Poética* de Aristóteles designará como *imitatio*, atribuindo a essa noção um sentido radicalmente distinto do de mimesis, no léxico filosófico grego, onde é associada exclusivamente à enunciação dramática, con-

² Em especial o capítulo “Do esquematismo dos conceitos puros do entendimento”. Ver ainda Heidegger (1953).

³ A frase clássica de Alberti: “Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado, e aí determino de que tamanho me agrada que sejam os homens da pintura” (1999, p. 88).

sistindo por assim dizer no primeiro nome que o ocidente deu à literatura.⁴ O momento de sistematização da descoberta da perspectiva, concebido a partir de regras matemáticas de geometria e profundidade de campo por Alberti, define a representação da realidade como transparência, articulando de perto ciência e arte, *epistème* e *tékhnè*, como organização do campo visual, cuja armadura ao mesmo tempo se oculta, formando uma representação que se quer janela transparente. A representação realista-naturalista *stricto sensu* fixa-se, no 19 europeu, como filial literária das ciências sociais, da sociologia, antropologia, algo como uma vertente literária também “onívora” das ciências sociais e humanas nascentes e, no naturalismo, com o parentesco das ciências biológicas.⁵

Uma atualização importante desse princípio de representação ao mesmo tempo reconstruída e transparente da realidade se dá com a incorporação das novas tecnologias de representação visual e narrativa: a fotografia, o cinema, o vídeo, a linguagem digital, que produzem uma repetição da realidade, podendo efetivamente no limite substituir-se ao real, como seu simulacro, efetuando o ideal da perspectiva renascentista. O valor de uso da realidade é importante na cultura atual com os *reality shows*, e as performances, em que o artista coloca em cena o seu próprio corpo em ação diante dos espectadores, na mídia e nas artes, ou na reciclagem onipresente de histórias de vida real, que servem de base do modelo cinematográfico codificado por Hollywood, e autorizado pela fórmula: “baseado em fatos reais ou verídicos”.

Ora, esse paradigma *representacional* da realidade, equivocadamente associado ao testemunho, precisa ser contraposto a um outro, que chamaria *experencial*. Aqui são os textos de Walter Benjamin dos anos 1930, que estabelecem as bases para se pensar a noção, na oposição entre *Erfahrung*, experiência coletiva, e *Erlebnis*, experiência privada vivida, desenvolvida nos textos clássicos, como “O narrador” e “Experiência e pobreza”. Como sabemos, no esquema benjaminiano o traço marcante da modernidade é fundado no desaparecimento da *Erfahrung*, com o fim da arte de contar a experiência comunitária, presente nas culturas tradicionais, a *Gemeinschaft*, na tipologia de Ferdinand Tönnies, que Benjamin retrabalha. A literatura moderna teria que se confrontar com esta perda. A transição de uma “organização social comunitária”, que funda a arte de contar no mundo tradicional, para a sociedade moderna, a *Gesellschaft*, ainda segundo Tönnies, se transporia no romance moderno como experiência reconstruída de maneira não-espontânea, a que acederíamos na mônada romancesca, algo *perdido* historicamente na sociedade contemporânea, mas *ganho* no artesanato ficcional. Essa crise na arte de contar a experiência é percebida como sintoma no emudeci-

⁴ Sobre a noção de *imitatio*, formulada pelos comentaristas de Aristóteles no *Cinquecento*, ler, sobretudo, *Vida e mimesis*, de Luiz Costa Lima (1995). Um resumo interessante da proposta do livro de 1995 aparece em Dao Bastos (2010, p. 272-275). Sobre a *mimesis* em Platão, ver *A República*, livro III. Além do comentário de Philippe Lacoue-Labarthe (2000), “Tipografia”.

⁵ Ver a respeito, “Prefácio à *Comédia Humana*”, de Balzac (1993); Zola (1982). Ver também, Süsskind. *Tal Brasil, qual romance* (1984).

mento dos combatentes que voltavam do campo de batalha depois da Primeira Guerra Mundial, “não mais ricos, e sim pobres na experiência comunicável” (Benjamin, 1994, p. 198). Benjamin é aqui leitor de Freud, dos textos que retrabalham a noção de trauma a partir da experiência da guerra, e do tratamento de pacientes que regressavam a casa, dos campos de batalha, forçando Freud a reestruturar a sua tópica do psiquismo humano, introduzindo a compulsão de repetição e o princípio de morte.⁶ O trauma, que acompanha Freud desde as primeiras descobertas no tratamento da histeria, é precisamente a experiência da violência experimentada pelo sujeito, transformada em memória patogênica, que ao mesmo tempo não pode ser lembrada, nem contada, mas irresistivelmente é lembrada e contada pelo sujeito.

No mundo contemporâneo, esse empobrecimento da experiência autêntica é manifesto *a contrario* pelo valor extremo que a experiência pessoal, a *Erlebnis*, tem, confirmando o diagnóstico de Benjamin, ao mesmo tempo que o nega. Tudo hoje em dia é experiência: dos relatos de vida à circulação obsessiva do discurso das opiniões, construídas a partir da experiência pessoal, como podemos verificar, por exemplo, na estrutura da notícia do jornalismo impresso e televisivo, cada vez mais estruturada não tanto a partir da representação de *fatos*, mas de *experiências*. A notícia é construída pela experiência pessoal do entrevistado, transformada em discurso da opinião, com a intervenção marginal do jornalista como organizador das múltiplas experiências pessoais.

Testemunhos

Em linhas gerais, portanto, o testemunho estabelece um primado *experiencial* da literatura. É a partir deste quadro que podemos abordá-lo. O testemunho surge como forma codificada com os relatos de sobreviventes dos campos de concentração e extermínio nazistas na Segunda Guerra Mundial. Dentre os grandes exemplos de testemunho concentracionário, citemos as obras do químico italiano, e sobrevivente de Auschwitz, Primo Levi, *É isto um homem?* (1947) e *Os afogados e os sobreviventes* (1986). O gênero terá um desdobramento importante na América Latina, a partir dos anos 1970, com a criação de um prêmio para a categoria de testemunho, estabelecido pela Casa de las Américas, órgão equivalente ao Ministério da Cultura do governo cubano. O primeiro testemunho hispano-americano, *Biografía de un cimarrón* (*Biografía de um escravo fugido*), de 1966, narra a vida do ex-escravo cubano Esteban Montejo, que Miguel Barnet, “autor” do testemunho, conhece ainda em vida, e entrevista no início dos anos 1960, estruturando o livro a partir da fala registrada do velho ex-escravo, sobrevivente da escravidão. O testemunho hispano-americano obteve grande visibilidade internacional com o Nobel da Paz conferido à ativista indígena, quiche, guatemalteca, Rigo-

⁶ Os textos mais relevantes de Freud são: Reflexões sobre a guerra e a morte (1915); Além do princípio do prazer (1920); Por que a guerra? (1932).

berta Menchú, coautora com a antropóloga francesa, Elizabeth Burgos-Debray, de *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim me nasceu a consciência*, em 1992.

A esses dois tipos de testemunho deve se acrescentar um terceiro, desta vez, brasileiro: o testemunho carcerário. O ensejo foi o Massacre do Carandiru, a Casa de Detenção de São Paulo, ocorrido em 2 de outubro de 1992, no qual foram executados pela Polícia Militar, segundo estatísticas oficiais, 111 presos. Este “pequeno” genocídio terá um futuro literário importante: um boom de textos de sobreviventes ou não do massacre, surgidos no espaço aberto pela obra inaugural do médico Drauzio Varella, *Estação Carandiru* (1999). No boom produz-se uma novidade no corpo de textos carcerários brasileiros: aparece pela primeira vez o testemunho de autoria de presos de direito comum, em uma tradição dominada por textos de presos políticos.

Essencialmente, o objeto do testemunho é um tipo particular de experiência: a experiência da violência “biopolítica”, na expressão de Michel Foucault, definida como junção entre intervenção estatal e biologia (Foucault, 1999). No caso dos três testemunhos, o grande operador biopolítico é a noção de raça, determinante tanto no holocausto judaico quanto na colonização e na escravidão latino-americanas, mesmo que o conceito *biológico* de raça, datado do século XIX, seja posterior à instituição da colonização e da escravidão, e seja, mesmo, na verdade, contemporâneo dos movimentos de fundação nacional e descolonização, assim como da limitação e eventual proibição do tráfico negreiro oficial. O caso da prisão brasileira precisa ser cuidadosamente elaborado, e fornece um exemplo particularmente interessante de biopolítica. Minha hipótese é que a prisão brasileira, entendida como depósito anômico de pobres, não-cidadãos, erradicados da comunidade do direito, e frequentemente comparada, nos relatos de presos, aos campos de concentração nazistas (o complexo carcerário de Bangu, no Rio de Janeiro, é arquitetonicamente inspirado nas plantas de campos de concentração), é um espaço circunscrito em que se executa em situação laboratorial uma experimentação biopolítica em larga escala do tratamento da pobreza brasileira, a ser adiante aplicado em periferias e favelas.⁷

Aprofundemos um pouco o sentido de testemunho partindo da famosa dupla etimologia formulada por Emile Benveniste, no *Vocabulário das Instituições Indo-europeias*. “Testemunho” vem de um lado de *testis*, “aquele que assiste como um terceiro (*terstis*) a um caso em que dois personagens estão envolvidos”. E de outro, de *supertestis*, “‘testemunha’ como aquele que ‘subsiste além de’, testemunha ao mesmo tempo sobrevivente...” (Benveniste, 1995, p. 278).

⁷ Sem dúvida a introdução das Unidades de Polícia Pacificadora no Rio de Janeiro (a partir de 2008), com a implantação de um policiamento comunitário nas favelas, agora chamadas de “comunidades”, que se opõe à técnica violentíssima das “invasões” pontuais e frequentemente devastadoras que caracterizaram a intervenção do estado nesses bairros durante as últimas décadas, muda o modo de gestão desses espaços, introduzindo vetores novos de convivência e interação entre o estado e a população. A carência de serviços públicos nas comunidades, onde as ações sociais são em geral realizadas basicamente por ONGs aponta, no entanto, para um diagnóstico complexo mas não otimista.

Tomemos agora um dos “traumas” da experiência histórica brasileira, na formulação de Renato Janine Ribeiro: a escravidão.⁸ Ela tem um papel estruturante nas leituras sociológicas e econômicas do Brasil, por exemplo, em duas das “demiurgias”, *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre, e *Formação do Brasil Contemporâneo* de Caio Prado Junior, representando vertentes simétricas, opostas, da leitura do Brasil. Ora, um testemunho como o de Esteban Montejo recoloca o problema sociológico, econômico, antropológico da escravidão em bases completamente distintas da apresentada na tradição “demiúrgica” de interpretações do Brasil. Este o interesse de uma obra como a *Biografía de un cimarrón*: o problema é colocado em bases experienciais, como forma-limite, subjetiva, da *sobrevivência*, para retomar o termo de Benveniste, que desloca os pressupostos das ciências sociais, da literatura e da história, possibilitando um tratamento dele em novas bases.

Minha hipótese é que seria preciso pensar uma linhagem da literatura e da cultura brasileira a partir da noção da violência *como experiência*, a contrapelo das leituras dominantes do Brasil. Por exemplo, poderíamos ler o século XX como enfeixado por dois massacres finiseculares: o da Guerra de Canudos, que fecha o século XIX e abre o XX; e o massacre do Carandiru, que fecha o século XX e abre o XXI. Cada um desses massacres é tema de obras chaves: *Os Sertões* de Euclides da Cunha (1902), e a série de testemunhas do Carandiru (1999 em diante).

Estudei em outro lugar essa dupla cena. A primeira situada no final de “A Luta”, de *Os Sertões*, o momento em que Antonio, o “beatinho” se entrega, com uma “legião desarmada, mutilada, faminta e claudicante”, composta de trezentas mulheres, crianças e meia dúzia de velhos, justamente o “peso morto”, da resistência do arraial de Canudos (Cunha, 1966). A reação dos combatentes do governo, de tristeza, surpresa, e comoção diante da fila andrajosa, funciona como um “assalto mais duro que o das trincheiras em fogo”, e alegoriza a vingança moral que a denúncia da violência constitutiva da sociedade brasileira produz, como modelo para uma certa linhagem literária brasileira. A segunda cena é retirada de um dos relatos do Carandiru, o conto “Pavilhão 9”, de Hosmany Ramos, que transcreve o testemunho do sobrevivente do massacre, Milton Marques Viana. A cena analisada retrata o momento exato em que o coronel Ubiratan Guimarães, da Polícia Militar de São Paulo, recebeu a permissão de invadir o Pavilhão 9 da Casa de Detenção, do Promotor e Secretário de Segurança, Pedro Franco (Ramos, 2001, p. 246). Ambas as cenas são emblemáticas, como escrevia eu, de uma “solução policial militar para um ‘desajuste’ social”, que revelava o que denomino o “binômio da penalização e da culturalização da pobreza brasileira”. À literatura cabe a tarefa, demonstrada em ambos os casos, de falar a “verdade dos mortos”, e “historiar o que a sociedade brasileira penalizou”. Comum aos dois, também, a presença do discurso médico “progressista”: o diagnóstico de degenerescência e de atavis-

⁸ Renato Janine Ribeiro: “O Brasil [...] pode ser dito um país traumatizado. Ele jamais ajustou contas com duas dores terríveis, obscenas, a da colonização e a da escravatura” (1999, p. 11).

mo de Antonio Conselheiro, “um infeliz destinado à solicitude de um médico”, nas palavras de Euclides (Cunha, 1966); ou o de Drauzio Varela (1999), cujo darwinismo é aparente na sua leitura do encarceramento: “Em cativeiro, os homens, como os demais grandes primatas (orangotangos, gorilas, chimpanzés e bonobos), criam novas regras de comportamento com o objetivo de preservar a integridade do grupo”.

Prova não podia mais cabal da onipresença da biopolítica até mesmo nos discursos de denúncia da violência biopolítica, demonstrando a força de tal discurso. Este, portanto, o enquadramento geral da discussão sobre a violência brasileira: o corte estabelecido a partir do critério biológico entre “o que deve viver e o que deve morrer”, no momento em que os massacres que sempre existiram na história tornaram-se “vitais”, no dizer de Foucault (1999, p. 304; 1977, p. 129). A penalização e a culturalização da pobreza formam um processo contínuo e sequenciado em larga escala de transformação da pobreza em produto cultural, desembocando nos protótipos cada vez mais disseminados de inserção ou inclusão da pobreza por meio de projetos culturais. Estes projetos partem precisamente da culturalização da mesma figura produzida pelo circuito penal da pobreza, em que ela é integrada ao circuito criminal, e carcerário, como “inimigo coletivo social” e depois erigida em produto cultural “salvo” do destino da morte sistêmica e no fundo genocida a que é submetida a juventude brasileira das periferias e favelas, pelos projetos de inclusão. O grande modelo estudado naquele momento da pesquisa foi o testemunho carcerário, filão em que se concentravam de maneira evidente tanto a face penal quanto a cultural da representação da pobreza brasileira.

Crítica do testemunho

Com o recuo do tempo, é possível agora fazer uma série de diagnósticos conjunturais sobre o significado histórico do testemunho, sobretudo no que toca à questão das políticas identitárias, disseminadas a partir dos poderosos centros universitários norte-americanos, nos anos 1990. Um olhar sobre o testemunho hispano-americano, modelo da política de identidades, cabe aqui. O “romance-testemunho”, como é chamado, é estruturado na colaboração entre sujeito subalterno ou marginalizado, oral, de um lado, e intelectual engajado, escritor letrado, de outro. Nela se reelaboram as funções de informante, definida pela antropologia clássica, e de intelectual, representativo ou mediador. A parceria, internalizada no próprio tecido da obra, desloca o déficit de letramento e cidadania latino-americanos, sedimentando um projeto de denúncia, de resgate de memória dos genocídios históricos constitutivos, e de restituição ou compensação por estes mesmos genocídios. Essa junção tem a finalidade de promover a sutura, ou pelo menos chamar a atenção para o problema, das duas grandes feridas traumáticas, históricas da América Latina, conforme a fórmula de Renato Janine Ribeiro: a colonização e a escravidão.

O testemunho hispano-americano coloca uma série de problemas: 1) de gênero. Trata-se simplesmente de uma transcrição ou adaptação de entrevistas? Se assim é, qual o critério que preside à edição do material gravado, o que é excluído, o que é escolhido para integrar o texto? O texto final elimina as intervenções do entrevistador, suturando a diferença que o estrutura e produzindo um texto de aparência homogênea. Em pauta, o estatuto problemático do artesanato literário e a filiação antropológica do gênero; 2) de autoria. Quem é o autor? Aquele que transcreve ou aquele que narra oralmente as experiências vividas? Que nome aparece na capa do livro? 3) de construção identitária. O personagem coletivo que o testemunho hispano-americano constrói como entidade sem fissuras é uma generalização abstrata comunitarista que oblitera diferenças, escamoteia singularidades, produzindo um veículo político interessado, porém frequentemente infiel às comunidades que o inspiram; 4) de veracidade. Pontos importantes do testemunho de Rigoberta Menchú foram questionados por especialistas que esmiuçaram o texto e descobriram inconsistências reveladoras de manipulação de acontecimentos históricos.⁹ A desqualificação integral ou parcial do testemunho que se seguiu é apenas o reverso da importância e visibilidade que o testemunho obteve, mas denota, de todo o modo, o papel importante que a ficção e reconstituição da memória tem no testemunho. Fundamentalmente, o testemunho é uma memória reconstruída, cujo estatuto de verdade documental é necessariamente problemático. Mas politizado como instrumento de denúncia, em “guerras culturais” que organizam um campo litigioso de interesses, seu crédito ou descrédito, conferido pelo valor de verdade ou inverdade, gera conflitos importantes. Indicia-se assim a fina diferença que passa o testemunho entre verdade dos fatos e verdade *experencial*, segundo os termos que venho desenvolvendo aqui. O que Freud pela primeira vez nomeou “realidade psíquica”, por oposição à realidade referencial ou factual, ao rever os relatos “mentirosos” de sedução das histéricas de que tratava no final do 19 (Freud, 1954).

O testemunho de Rigoberta é o modelo de um novo tipo de intervenção política, que se disseminará no Brasil, a partir de final dos anos 1990, com as chamadas políticas de inclusão cultural, como expliquei acima.

Vale entender o horizonte das questões que coloca para em seguida mapear os desdobramentos brasileiros do problema. Em *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim me nasceu a consciência* assistimos à recusa programática do modelo clássico de representação literária subalterna, amplamente praticada pelos diversos nacionalismos latino-americanos, de ventriloquismo do subalterno pelo intelectual nacional, falando *pelo* indígena, negro, ou povo, segundo configurações específicas históricas e nacionais, como *tropo* da nação. O testemunho formaliza uma crítica à *mediação* tradicional, que assume a aparência de uma recusa da mediação, mas que consiste na verdade na proposição de um novo tipo de mediação. Ela é agora internalizada pelo próprio subalterno, que controla o aparelho de sua enunciação, estabelecendo-se como seu autor au-

⁹ Ver a respeito Gugelberger (1996) e Arias (2001).

têntico, articulado com redes de solidariedade internacionais, que saltam o nível das representações tradicionais, nacionais, situando-se de antemão em um contexto globalizado de políticas culturais, do chamado terceiro setor, sobre o qual falarei abaixo. O DNA das ciências sociais, especificamente da antropologia, expresso no testemunho, monta um critério seletivo de autenticidade enunciativa, desenhando o contorno interno de experiências comunitárias legítimas, algo como a *Erfahrung* de Benjamin, como critério seletivo para a produção de identidades coletivas, de tal forma que a desconstrução da tropologia nacional, como crítica do modelo de cooptação subalterna nacional-popular clássica, dá lugar a um outro tropo, um tropo identitário, em bases comunitaristas.

Esse tipo de intervenção marca uma espécie de corte epistemológico, cujo horizonte histórico é, em primeiro lugar, em nível macro, o da crise do paradigma da esquerda revolucionária, com a Queda do muro de Berlim (1989), como emblema da crise do socialismo dito real, e a crise do chamado Estado Providência, nos países de Primeiro Mundo, quando se explicitam as limitações da capacidade interventiva das políticas progressistas de Estado. É o momento em que as políticas de “integração”, de vocação pública, geral, tenderão a ser substituídas pelas políticas de “inserção”, que chamamos de “inclusão”, setORIZADAS e baseadas no critério da “discriminação positiva”, segundo a tipologia de Robert Castel.¹⁰ Esta crise se desdobra na formação de uma nova militância universitária, articulada a redes de solidariedade internacionais, uma proposição identitária fundada na perspectiva multiculturalista. A mobilização universitária é irradiada a partir dos poderosos centros universitários norte-americanos, fundamentando novas metodologias de pesquisa: os Estudos Culturais, originados no Reino Unido, e os Estudos Pós-Coloniais e/ou Subalternos, originados entre os intelectuais imigrantes de origem asiática, sobretudo indiana e palestina, nos Estados Unidos.

Estes, portanto os quatro pés sobre os quais se sedimenta o testemunho hispano-americano e as práticas de inclusão dele derivadas, como programa culturalista: a crí-

¹⁰ A distinção entre inserção, que será rebatizada no Brasil como inclusão, e integração, pode ser resumida da seguinte forma. Castel: “Entendo, por políticas de integração, as que são animadas pela busca de grandes equilíbrios, pela homogeneização da sociedade a partir do centro. São desenvolvidas através de diretrizes gerais num quadro nacional. É o caso das tentativas para promover o acesso de todos aos serviços públicos e à instrução, uma redução das desigualdades sociais e uma melhor divisão das oportunidades, o desenvolvimento das proteções e a consolidação da condição salarial [do espaço, do bairro, da cidade, das políticas de planejamento].” A estas se opõe, termo a termo, as políticas de *inserção*, que “obedecem a uma lógica de *discriminação positiva*: definem com precisão a clientela e as zonas singulares do espaço social e desenvolvem estratégias específicas para elas. Porém, se certos grupos, ou certas regiões, são objeto de um suplemento de atenção e de cuidados, é porque se constata que têm menos e são menos, é porque estão em situação deficitária. De fato, sofrem de um *déficit de integração*, como os habitantes dos bairros deserdados, os alunos que fracassaram na escola, as famílias mal-socializadas, os jovens mal empregados ou não empregáveis, os que estão desempregados há muito tempo... As políticas de inserção podem ser compreendidas como um conjunto de empreendimentos de reequilíbrio para recuperar a distância em relação a uma completa integração (um quadro de vida decente, uma escolaridade “normal”, um emprego estável etc.)” (Castel, 2005, p. 538).

tica do modelo tradicional/nacional de mediação/representação; a internalização e internacionalização do dispositivo enunciativo; a proposição identitária vinculada ao ambiente multicultural, internacional, do Terceiro Setor; as novas metodologias de pesquisa.

O caso brasileiro

O modelo de autenticidade experiencial será solicitado de forma programática em dois grandes textos brasileiros de 1997 e 2000, que surgiram no Rio de Janeiro e em São Paulo, abrindo um novo território de representações literárias que trará frutos importantes para a cultura brasileira dos anos seguintes. Refiro-me a *Cidade de Deus* de Paulo Lins e *Capão Pecado* de Ferréz. Ambos os textos organizam um universo de personagens ancorados em grandes territórios da pobreza, comunidades marginalizadas, periferia ou favela, inscritos, não por caso, no próprio título das obras: *Cidade de Deus* e *Capão Redondo*. Ambas as obras produzem um diagnóstico terrível e determinista sobre as possibilidades de construção existencial no mundo da pobreza brasileira. Todos os personagens quase sem exceção acabam mortos, num cenário em que a aposta nos mecanismos sociais de construção de cidadania invariavelmente fracassam, configurando uma denúncia do processo de extermínio da juventude pobre em especial negra nos grandes bolsões de pobreza urbana brasileira.

A novidade enunciativa de ambos os textos é indicada de maneira sintomática por Roberto Schwarz (1999, p. 163) em sua resenha de *Cidade de Deus*, em que assinala o “ponto de vista de dentro” esboçado no livro. Ou na insistente reivindicação de Ferréz, na cunhagem da marca “literatura marginal”, em suas entrevistas e em seu blog, de que “a literatura marginal é produzida por marginais”, ou de que agora “tiramos nós mesmos a nossa foto”. Ou seja, não é mais o intelectual tradicional o mediador do tropo popular ou subalterno quem tira a foto, mas o próprio morador de Capão Redondo, quem produz e consome o produto cultural que lança no mercado. Programa-se nesses textos uma “estética ONG”, para usar a expressão de Ismail Xavier, em livros que modelam uma experiência coletiva sob a forma de uma espécie de movimento social, que tem como centro a expressão literária ou artística, como programa de conscientização. Pode-se identificar na adaptação de *Cidade de Deus* para o cinema (2002), cuja espinha dorsal e perspectiva narrativa é dada a um personagem periférico no romance, o menino fotógrafo Buscapé, aquele justamente que consegue superar as limitações deterministas da pobreza, o protótipo de um novo tipo de mediador cultural, a do morador de favela a ser *incluído*, objeto das políticas culturais de *inclusão*. Da mesma maneira como vimos explicitado no programa do testemunho hispano-americano, temos aqui uma aparente recusa da mediação, e na verdade a proposição de um novo tipo de mediação, explicitada no programa inscrito por Ferréz de controlar a produção, circulação, e consumo de produtos culturais. O fracasso deste projeto, com a inevitável

configuração de estilos de juventude com grande apelo comercial nas classes média e alta é um aspecto importante dos problemas que um projeto como este oferece. Ferréz funciona como um intelectual orgânico gramsciano, inteiramente adaptado à cultura do consumo contemporâneo: recusa a mediação tradicional pela cultura nacional, mas aceita ser produzido, por exemplo, pelo Itaú Cultural, o que indicia a escolha pragmática dos verdadeiros operadores econômicos devidamente globalizados do país, preterindo as formas *light* de mediação que caracterizaram até agora a cultura brasileira (Patrocínio, 2013). Por outro lado, o engajamento das universidades brasileiras neste tipo de projeto se dá de maneira distinta da norte-americana. Se lá os Departamentos de Inglês e de literatura encampam pesquisas nessa área, percebe-se que, no Brasil, são as ciências sociais e os Departamentos de Comunicação que se interessam mais por elas, o interesse da área de literatura sendo na maior parte das vezes apenas residual. Os mecanismos de autorização e legitimação são compartilhados reciprocamente entre a universidade e os novos intelectuais da periferia: os novos mediadores autorizam a universidade, em busca de uma legitimação exterior a si mesma, e eles são, por seu turno, autorizados pela universidade que estuda as suas obras.

Um desdobramento dessa discussão consiste em pensar as relações entre esse tipo de produção cultural e artística e o que poderia ser chamado de “estética do terceiro setor”. Boaventura de Sousa Santos, em “A reivindicação solidária e participativa do estado” define da seguinte maneira o terceiro setor: “‘Terceiro setor’ é uma designação residual e vaga com que se pretende dar conta do vastíssimo conjunto de organizações sociais que não são nem estatais nem mercantis, ou seja, organizações sociais que, por um lado, sendo privados, não visam fins lucrativos, e, por outro, sendo animados por objetivos sociais, públicos ou coletivos, não são estatais”. A designação do terceiro setor muda conforme o local: ONG (Organização Não Governamental) nos países do Terceiro Mundo; Organizações sem fins lucrativos (*Non-Profit Organizations*) nos E.U.A; Economia Social, na França. O terceiro setor aparece como agente importante nos países centrais, no final da década de 1970, justamente no que se denominou a crise do Estado Providência ou do Bem Estar. Como nos países ditos periféricos nunca tivemos propriamente um Estado Providência consumado, o equivalente sendo o Estado Desenvolvimentista, a grande expansão do terceiro setor nos países periféricos se dá com a mudança estratégica dos investimentos no domínio da assistência dos países centrais, que passa a ser canalizada para áreas não-estatais, gerando um movimento de descentralização da produção cultural nos próprios países periféricos, replicada por um deslocamento significativo de recursos de ONGs nacionais para áreas abandonadas pelos serviços do estado.

Seria necessário fazer um estudo detido dessas produções culturais ligadas ao terceiro setor, com especial atenção para a literatura, com foco, por exemplo, no Rio de Janeiro. A expansão dessa área de produção cultural nos últimos anos no Brasil é significativa. Não faço mais aqui do que desenhar o campo. Um exemplo carioca é o F4, Favela a Quatro, um pool de quatro ONGs: o AfroReggae, a CUFA, o Nós do Morro e o Observatório de Favelas. Cada uma dessas ONGs é ligada a uma comuni-

dade de origem e a um líder ou líderes comunitários: o AfroReggae, ligado a José Junior, de Vigário Geral, e adiante se multiplicando em outras comunidades; a CUFA, Central Única de Favelas, ligado a MV Bill e Celso Athayde, centrado na Cidade de Deus; o Nós do Morro, de Guti Fraga, centrado no Vidigal; o Observatório de Favelas, sediado na Maré, e coordenado por Jailson de Souza e Jorge Luiz Barbosa.

Outro exemplo interessante é a coleção Tramas Urbanas, da Editora Aeroplano, dirigida por Heloisa Buarque de Holanda, professora da Escola de Comunicação e do Programa de Ciência da Literatura da UFRJ. Com patrocínio da Petrobrás, a série vem publicando livros como: *Cooperifa. Antropologia periférica* de Sergio Vaz; *Tecnobrega. O Pará reinventando o negócio da música* de Ronaldo Lemos e Oona Castro; *História e memória de Vigário Geral* de Maria Paula Araújo e Ecio Salles; *Vozes marginais na literatura* de Érica Peçanha do Nascimento.

Um primeiro esforço de levantamento de materiais permite a elaboração de uma periodização desse tipo de produção. Podemos discernir três fases nesses textos: um primeiro momento de denúncia; um segundo momento de reflexão sobre mediações e o foco na construção de novos mediadores; e finalmente, uma ênfase mais recente no registro da memória e na estruturação de arquivos populares de experiências. Um livro particularmente interessante nesse sentido é *Guia afetivo da periferia* de Marcus Vinícius Faustini, atualmente secretário de cultura e turismo da Prefeitura de Nova Iguaçu, estado do Rio de Janeiro. É de Marcus Vinícius Faustini a definição precisa do tipo de literatura que aqui se pratica: “junção entre corpo, palavra e território” (Faustini, 2009). O livro organiza uma topografia subjetiva da cidade do Rio de Janeiro, um mapeamento não mais de uma experiência comunitária, mas de uma maneira própria de experimentar a cidade como um todo, a partir do grande eixo que é o transporte coletivo, os ônibus e vans que unem e separam a Zona Norte e o Centro da cidade. O livro produz um mapa subjetivo, um arquivo imaterial de experiências que marcam a cidade, nomeando ruas, becos, lojas, pessoas, histórias, que em algum momento habitaram-na e que a literatura fixa.

São emblemáticas desse novo momento as iniciativas da ONG Viva Favela de publicar um número de sua revista on-line sobre Memória, ou o Museu da Maré, que constrói um arquivo de experiências comunitárias localizadas no território de onde falam. A experiência da violência frequentemente desdramatizada produz agora um cotidiano, repleto de experiências a serem mapeadas, registradas em arquivos de memórias imateriais.

Resumo: O presente artigo tem por objeto juntar os fios da discussão formal do testemunho com a temática da violência e do Estado de Exceção. A retomada dos dois fios supõe uma afirmação a ser comprovada adiante: a de que o testemunho foi e é praticado no Brasil sob outros no-

mes e com especificidades bastante claras, que tornam o uso crítico, judicioso da noção, bastante interessante para iluminar facetas novas da literatura e da cultura brasileira, ou antigas, de uma maneira diferente. O que não responde à pergunta inconveniente: se até agora não foi ne-

cessária a utilização do conceito, por que agora o seria? A hipótese que proponho como resposta ainda precária à provocação é a de que é na experiência da violência, tal como foi narrada em obras, algumas delas bastante conhecidas, configurando uma tradição não negligenciável no Brasil, que se justifica o retorno da questão. O que pressupõe o tratamento da noção de experiência, além do diagnóstico histórico sobre a violência, frequentemente disfarçada, apologeticamente escamoteada, à la brasileira.

Palavras-chave: Testemunho, Violência, Estado de Exceção; Literatura; Cultura brasileira.

Abstract: *This article focuses on joining the threads of the formal discussion of the testimony to the themes of violence and State of Exception. The resumption of the two threads assumes a statement to be proven*

later: that testimony was and is practiced in Brazil under other names and with very clear specificities, which make the critical and sensible use of the notion quite interesting to illuminate new facets of Brazilian literature and culture, or to shed a different light on old ones. What does not answer the inconvenient question: if so far the use of the concept has not been necessary, why now would it be? The hypothesis I propose as a still poor response to the provocation is that it is in the experience of violence, as narrated in the works (some of them well known, setting up a considerable tradition in Brazil), that the return of the matter is justified. This calls for the treatment of the concept of experience, as well as the historical diagnosis of violence, often disguised, apologetically retracted, à la Brazilian.

Keywords: *Testimony, Violence, State of Exception, Literature, Brazilian culture*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. 2.ed. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora Unicamp, 1999.
- ARIAS, Arturo (Ed.). *The Rigoberta Menchú Controversy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- BALZAC, Honoré de. “Prefácio de Balzac à *Comédia humana*”. *A comédia humana. Estudos filosóficos. Estudos analíticos*. Paulo Rónai (Ed.). São Paulo: Globo, 1993. v.XVII
- BARNET, Miguel. *La fuente viva*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASTOS, Dau. (Org.) *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas vol. I. Magia e técnica, arte e política*. 7.ed. 10.reimpr. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BENVENISTE, Emile. *O vocabulário das instituições indo-européias. Volume II*. Trad. Denise e Eleonora Bottmann. Caminas: Ed. Unicamp, 1995.
- BRETAS, Marco Antonio. “What the eyes can’t see: stories from Rio de Janeiro’s prisons” In: SALVATORE, Ricardo D.; AGUIRRE, Carlos. *The Birth of the Penitentiary in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 1996.

- BURGOS, Elisabeth. *Meu nome é Rigoberta Menchú, e assim nasceu minha consciência*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 6.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.
- CASTEL, Robert. *La discrimination négative. Citoyens ou indigènes?* Paris: Seuil, 2007.
- _____. *As metamorfoses da questão social. Uma crônica do salário*. Trad. Iraci Poleti. Petrópolis: Ed. Vozes, 2005.
- _____. *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi. Entretiens sur la construction de l'individu moderne*. Paris: Fayard, 2001.
- CUNHA, Eneida Leal. "Margens e valor cultural". In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.) *Valores: arte-mercado-política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões. Obra completa volume II*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1966.
- FAUSTINI, Marcus Vinícius. *Guia afetivo da periferia*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2009.
- FERRÉZ. *Capão pecado*. 2.ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- _____. *Manual Prático do ódio*. São Paulo: Objetiva, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994.
- _____. "Aula de 17 de março de 1976". *Em defesa da sociedade*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *História da sexualidade I. Vontade de saber*. Trad. Maria Theresa da Costa S. Albuquerque e J. A. Guilhon de Albuquerque. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1977.
- _____. *Microfísica do poder*. 15.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- _____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- FREUD, Sigmund. *Edição eletrônica brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, s.d.
- _____. *The Origins of Psychoanalysis. Letters to Wilhelm Fliess*. Trad. Eric Mosbacher e James Strachey. New York: Basic Books, 1954.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora. A guerra de Canudos nos jornais. 4ª expedição*. 3.ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- GUGELBERGER, George M. (Ed.) *The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *Kant et Le problème de la métaphysique*. Trad. Alphonse de Waelhens e Walter Biemel. Paris: Gallimard, 1953.
- JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão Pura*. Trad. Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores)
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. "Tipografia". *A imitação dos modernos*. Trad. João Camillo Penna. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- _____. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LEVINE, Robert. M. *O sertão prometido. O massacre de Canudos*. Trad. Mônica Dantas. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- LIMA, William da Silva. *Quatrocentos contra um: uma história do Comando Vermelho*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.

- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORRIS, Norval; ROTHMAN, David J. *The Oxford History of the Prison. The Practice of Punishment in Western Society*. New York: Oxford University Press, 1998.
- MV Bill e ATHAYDE, Celso. *Falcão – meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva/Cufa, s.d.
- MUSEU DA MARÉ. <http://www.museudamare.org.br/joomla/>. Acesso em: 18 ago. 2010.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio, março de 2010. [Transformado em livro de mesmo título: Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2013, no prelo].
- PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2013 (no prelo).
- PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 8.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- RAMOS, Hosmany. *Pavilhão 9. Paixão e morte no Carandiru*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.
- Ribeiro, Renato Janine. “A dor e a injustiça”. Prefácio de Costa, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- SALVATORE, Ricardo D.; AGUIRRE, Carlos. “The Birth of the Penitentiary in Latin America: Essays on Criminology, Prison Reform, and Social Control, 1830-1940”. In: _____. *The Birth of the Penitentiary in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. “A reivindicação solidária e participativa do estado”. Disponível em: <http://formacaoredefale.pbworks.com/f/A+Reinven%C3%A7%C3%A3o+Solid%C3%A1ria+e+Participativa+do+Estado.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2010.
- SCHWARZ, Roberto. “Cidade de Deus”. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SODRÉ, Néelson Werneck. “Revisão de Euclides da Cunha”. In: CUNHA, Euclides da *Obras completas vol. II*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1966.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- Viva Favela. Disponível em: <http://www.vivafavela.com.br/>. Acesso em: 18 ago. 2010.
- ZALUAR, Alba. “Para não dizer não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil”. In: NOVAIS, Fernando; SCHWARZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v.4.
- ZOLA, Emile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Trad. Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

FILMOGRAFIA

- MEIRELLES, Fernando; LUND, Kátia. *Cidade de Deus*, 2002.

LITERATURA MARGINAL/PERIFÉRICA E HIP-HOP: UM OLHAR SOBRE A VOZ POÉTICA DE ZINHO TRINDADE

Laeticia Jensen Eble*

*No meu poema,
A narração é suburbana.*

GOG

*Descolonizar é olhar o mundo com os próprios olhos,
pensá-lo de um ponto de vista próprio.*

MILTON SANTOS

Em um texto intitulado *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*, que escreveu em 1968,¹ Hélio Oiticica justifica a criação de uma série dos bólides-caixa,² que produziu entre 1965 e 1966, inspirado pela famosa história de perseguição ao bandido Cara de Cavalo. Entre outras atividades, Cara de Cavalo gerenciava o jogo do bicho no Rio de Janeiro. Em uma emboscada da polícia, em meio a um tiroteio, conseguiu escapar, mas matou o detetive Le Cocq, que integrava o Esquadrão da Morte. Após esse evento, toda a polícia e a imprensa do Rio de Janeiro mobilizaram-se em perseguição a Cara de Cavalo, que virou inimigo nº 1 da cidade. Após cerca de um mês, e depois de inocentes terem sido mortos ao serem confundidos com o bandido, Cara de Cavalo foi encontrado em 3 de outubro de 1964, e morto com mais de 120 tiros.

Oiticica afirma que “o caso Cara de Cavalo tornou-se um símbolo da opressão social sobre aquele que é ‘marginal’ – marginal a tudo nessa sociedade; o marginal” (1968, p. 1). Em seu texto, Oiticica comenta também a morte de Alcir Figueira da Silva,³ bandido que, após roubar um banco, ao ser alcançado pela polícia, jogou fora o produto do roubo e suicidou-se, sem que o fato recebesse atenção da mídia. A partir dessas histórias, Oiticica argumenta sobre esses personagens sociais que, para ele seriam fundamentalmente a mesma coisa, um duplo, ou seja: de um lado, o herói anti-herói,

* Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília.

¹ Texto escrito para ser apresentado na exposição “O artista brasileiro e iconografia de massa”, organizada por Frederico Morais e pela Escola Superior de Desenho Industrial. A exposição foi realizada no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro.

² Para mais informações sobre os bólides de Oiticica, ver Varela (2009, 2011).

³ A foto do corpo morto de Alcir foi utilizada por Oiticica para compor diferentes peças da exposição, e é de onde surge a já bastante difundida imagem da bandeira com o bordão “Seja marginal, seja herói”. Ver imagens no anexo.

o marginal que ganha notoriedade e funciona como símbolo daquele que deve morrer violentamente; e, de outro lado, o anti-herói anônimo, aquele que “morre guardando no anonimato o silêncio terrível de seus problemas, a sua experiência, seus recalques, a sua frustração” (Oiticica, 1968, p. 2). Oiticica finaliza suas considerações dizendo que:

O certo é que tanto o ídolo, inimigo público no 1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo (status quo social). Esta revolta assume, para nós, a qualidade de um exemplo – este exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos. (...) O problema do marginal seria o estágio mais constantemente encontrado e primário, o da denúncia pelo comportamento cotidiano, o exemplo de que é necessária uma reforma social completa, até que surja algo, o dia em que não precise essa sociedade sacrificar tão cruelmente um Mineirinho, um Micuçu, um Cara de Cavalão. Aí então seremos homens e antes de mais nada gente (1968, p. 2-3).

Assim como Oiticica se apropria do marginal como uma contraposição ao que é dado como dominante e opressivo na sociedade, também se pode atribuir essa intenção às produções de Ferréz, como o *Manual prático do ódio* e *Capão Pecado*, e mais recentemente, a HQ *Desterro*. Em uma carta que Ferréz escreveu após a morte de Alex Rodrigues do Santos, o Ratão, que vivia também no Capão Redondo e, entre outras parcerias, inclusive ajudou o escritor a fundar sua empresa de roupas 1DaSul, Ferréz diz:

A real é que o mundo do crime te cativou né, e eu entendo, sempre entendi, você saía nas fitas e depois me contava, uma vez falou assim: *tem gente pra tudo, uns vai pra ação, outros escreve sobre ela*.

E é real, suas experiências nessa vida, e o que passei a seu lado me ensinaram muito, e o *Manual Prático do Ódio* foi um prova disso, pois nele o Régis é inspiração em você.

E no *Capão Pecado*, você tá no livro todo (Ferréz, 2005).

Nesses romances, a ideia do herói anti-herói e do anti-herói anônimo são muito presentes. É interessante observar como procedimentos artísticos diferentes convergem e oferecem uma mesma perspectiva acerca do envolvimento com o crime, em ambos, encarado como produto de uma sociedade fraturada em decorrência do neoliberalismo. Nesse mesmo sentido, Zinho Trindade⁴ – cujo trabalho será analisado mais adiante neste artigo – tem no verso “Rimo pelo sangue derramado dos heróis” – extraído de seu poema “Rap” – o subtítulo para seu primeiro livro de poemas, intitulado *Tarja preta*.⁵ Tampouco nesse caso se trata de uma referência aos “heróis” da história oficial.

⁴ Zinho Trindade é poeta, ator e MC. Zinho é bisneto de Solano Trindade (1908-1974), que, além do epíteto de “poeta do povo”, recentemente tem sido referenciado como “avô do rap”. Logicamente, tal associação surge por força do reconhecimento de uma luta comum em torno da questão racial.

⁵ O título do livro de Zinho, *Tarja preta*, bastante ambíguo e repleto de significações relacionadas à identidade étnica e à opressão, por um lado, remete à imagem das caixas de remédios controlados e de certa forma temidos; por outro, contém em si uma promessa de cura. Essa é uma expressão corrente e que já fez história no hip-hop brasileiro também com o trabalho do rapper GOG, que lançou em 2004 um álbum duplo que leva este título e contém uma música com o mesmo nome.

* * *

Hélio Oiticica é mencionado neste trabalho não apenas para mostrar como o conceito de marginal aparece problematizado na arte – apontando antes para uma outra perspectiva sobre a sociedade do que para o marginal em si –, mas também por sua posição em relação ao que ele defendia como antiarte, e sua percepção dos bólides em relação ao espaço. Ou seja, sua preocupação, tanto com o aspecto de produção coletiva e fora dos padrões, quanto com o de dimensionalidade espacial e multifuncionalidade que a obra adquire, tornando-se múltipla ao deixar as paredes do museu e permitir sua recriação a cada interação com o público. Oiticica afirma que os bólides lhe permitiram uma nova percepção do espaço, que se torna pluridimensional por meio da obra de arte; cria-se uma “outra visão” desse espaço, que não se esgota em sua dimensão física, e alcança novas significações. Segundo Oiticica, “a mudança de significado da percepção de ‘coisas’ para a percepção da ‘obra’ se dá, primeiramente nas relações espaciais. O significado de um determinado objeto no espaço, de uma coisa, sempre está mudando segundo as vivências pessoais de cada indivíduo” (Oiticica, 1964, p. 10).

Com essa possibilidade de resignificação a partir da experiência sugerida por Oiticica, remeto-me ao entendimento do professor de estética e política Jacques Rancière, em *A partilha do sensível* (2009, p. 16-17), segundo o qual a *estética* seria “um sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.” Por sua vez, para ele, a *política* “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” Rancière completa seu raciocínio afirmando que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer”.

Nos estudos literários, no que tange ao espaço como focalização, tal como apresentado por Luiz Alberto Brandão (2007), igualmente relacionada a uma *visão*, ou seja, a “voz” ou o “olhar” do narrador, “o espaço se desdobra em *espaço observado* e *espaço que torna possível a observação*. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar” (Brandão, 2007, p. 211, grifo nosso). Ainda segundo Brandão,

É um caminho investigativo promissor a busca de se perceber, no campo da ficção, a presença de elementos que atuam sobre os *valores convencionalmente associados a espaços*. (...) O tensionamento da representação espacial – enfim, do efeito obtido pela aceitação tácita de que espaços podem ser transpostos do mundo para o texto – se dá precisamente pela radicalização do sentido da ação de transpor, a qual passa a ser vista como de interferência, dinamização, provocação, desestabilização: como ação, portanto, política (Brandão, 2007, p. 214, grifo nosso).

O espaço, ou melhor, a confrontação dos espaços tomou uma dimensão inquietante na literatura brasileira contemporânea. Ferréz, como não poderia deixar de ser, afirma que, para ele, a literatura é “uma forma de política, uma forma de chegar e falar daquilo que está errado” (2012, p. 150).

A pesquisadora de artes visuais Angela Varela (2011, p. 63-64) afirma que, nesse período, Oiticica usa frases e palavras em vários Bólides, e assim o faz justificando que “os meios discursivos (...) dão um novo caráter a suas proposições. O texto escrito ou falado assume em seu simbolismo um cunho ético e de protesto, sem invalidar os planos subjetivo e poético da proposição, fundamentais para o artista”. Assim como Hélio Oiticica mistura imagem e discurso em seus bólides, também Ferréz, na 2ª edição de *Capão Pecado*, acrescenta ao seu romance um caderno com fotografias do Capão Redondo⁶ e de seus moradores. São várias as fotos que tentam retratar a favela, nas quais se vê apenas um mar de casas sem reboco, ruas sem asfalto, falta de saneamento básico, lixo etc. Apesar disso, Ferréz assevera, na legenda de uma das fotos: “Me tomaram tudo, menos a rua” (Ferréz, 2000). Longe de aceitar tais imagens ali colocadas apenas por um valor documental, como fazem alguns críticos (ver, por exemplo, Flora Süssekind, 2004), elas podem ser vistas como um discurso que colabora para que, pela experiência visual, o leitor possa se familiarizar com a perspectiva do narrador. Para Ferréz, “na literatura marginal, o texto é influenciado diretamente pelo lugar onde você mora” (2012, p. 157). Mas claro que essa percepção também depende de que “lado da ponte” o leitor está, pois esse procedimento tanto pode instaurar o incômodo quanto a identificação.

Na música “Vivão e vivendo”, do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002), dos Racionais MC's, há um trecho cujos versos dizem: “Você está nas ruas de São Paulo, / Onde vagabundo guarda o sentimento na sola do pé”. A plurissignificação presente no verso revela os caminhos e a potência do discurso. Se, por um lado, pode-se simplesmente entender que o “vagabundo” guarda os sentimentos na sola do pé para mantê-los ocultos (não sem opressão); por outro lado, isso também sugere o afeto que este sujeito cria com a cidade; a rua é tudo o que ele tem e com a qual faz contato por meio das solas dos pés, percorrendo-a diariamente; e, ainda, por uma terceira via de leitura, marca também a diferença social, visto que ele percorre a pé enquanto o outro, o “pé de breque”, também mencionado na música, observa tudo de dentro do carro, ressaltando duas realidades opostas da mesma cidade.

A um só tempo, pela a função poética, sinaliza-se o ponto de vista perceptivo e afetivo do eu-lírico, sem deixar de lado os sinais ideológicos, voltados para a realidade. Em apenas um verso e implicadas num único gesto, são apresentadas várias dimensões espaciais: a geográfica, a subjetiva e a simbólica.

⁶ Localizado na periferia da cidade de São Paulo, o Capão Redondo pertence ao distrito de Campo Limpo, na região sudoeste. Concentrando 584 favelas, o bairro é conhecido pelos altíssimos índices de homicídio.

O historiador Antonio Eleilson Leite – coordenador de vários projetos da ONG Ação Educativa e também coordenador da Coleção Literatura Periférica na Global Editora – aponta o *rap* “Da ponte pra cá”, ao lado de “Vida loka”, ambos dos Racionais MC’s, como um marco que introduz o aspecto local no fazer poético, repercutindo “não só no *rap* brasileiro como em toda a sintaxe periférica, incorporando-se ao vocabulário que define o sentimento e a condição dos que vivem nas periferias e se reconhecem como pertencentes a uma cultura com características definidas, antes de tudo, pela geografia: ‘Mesmo céu, mesmo CEP no lado sul do mapa’” (2013a). Nessa linha de entendimento, cabem as palavras do estudioso de direitos humanos e cultura Joaquín Herrera Flores (2002, p. 15), segundo o qual, “ver o mundo a partir da periferia, implica entendermo-nos como conjuntos de relações que nos atam, tanto interna como externamente, a tudo, e a todos os demais. A solidão do centro supõe a dominação e a violência. A pluralidade das periferias supõe o diálogo, a convivência”.

* * *

Para esmiuçar a relação entre o movimento *hip-hop*, enquanto movimento social, e sua respectiva produção literária, é preciso ter em mente que a análise da prática artística do *hip-hop* exige que esta seja considerada no contexto social de segregação e de marginalização a que são expostos seus protagonistas. Sua arte constitui-se em um meio de resistência face a uma ordem que oprime e acossa, importando não apenas como denúncia mas também como instrumento de esclarecimento e empoderamento.⁷ Nesse sentido, convergem as palavras de Antonio Candido, para quem, “a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual. Tanto num nível quanto no outro ela tem muito a ver com a luta pelos direitos humanos” (2004, p. 186).

Recentemente, em uma entrevista, ao ser questionada se a esperança de formação do cidadão crítico estaria na escola, Marilena Chauí (2012) respondeu que na escola isso não iria acontecer, e que essa não era uma tendência das escolas atualmente. Seguindo a filósofa, essa expectativa de formação crítica poderia ser depositada em outras formas de agrupamento, como os movimentos sociais, movimentos populares, nas ONGs e grupos que se formam por meio da internet ou de partidos políticos. Assim também a cientista política Maria da Glória Gohn entende que

o debate sobre a “crise da modernidade” trouxe à tona a questão da racionalidade e o questionamento da racionalidade científica como a única legítima. Outras dimensões da realidade social, igualmente produtoras de saberes, vieram à tona, tais como as advindas do mundo das artes, do “mundo feminino” das mulheres, do corpo das pessoas, das religiões e seitas, da cultura popular, das aprendizagens

⁷ Para entender o que isso significa para seus atores, é indispensável a leitura das entrevistas de representantes do movimento organizadas no livro *Hip-hop: dentro do movimento*, de Alessandro Buzo (2010).

cotidianas pela via da educação não formal. E estas outras racionalidades estão predominantemente presentes no campo das experiências de participação em lutas e movimentos sociais, culturais etc. (Gohn, 2012, p. 42).

Essa percepção de Chauí e Gohn vai ao encontro do que Alain Touraine propõe como um “novo paradigma”, em substituição ao paradigma econômico e social de descrição e análise da realidade impostos pelo capitalismo. Touraine entende que as “categorias ‘sociais’ tornaram-se confusas e deixam na sombra uma grande parte de nossa experiência vivida.” Hoje, “os problemas culturais adquiriram tal importância que o pensamento social deve organizar-se ao redor deles” (2011, p. 9). Touraine estabelece uma distinção analítica importante entre indivíduo e sujeito (da qual Spivak também compartilha), segundo a qual, *grosso modo*, o indivíduo, na modernidade, torna-se uma imagem enfraquecida e fragmentada, qual uma “tela sobre a qual se projetam desejos, necessidades, mundos imaginários fabricados pelas novas indústrias da comunicação”. O sujeito, por seu turno, forma-se “na vontade de escapar às forças, às regras, aos poderes que nos impedem de sermos nós mesmos, que procuram reduzir-nos ao estado de componente de seu sistema e de seu controle sobre a atividade, as intenções e as interações de todos”, ou seja, o sujeito é definido “em sua *resistência* ao mundo impessoal do consumo” (2011, p. 119-120). E “só nos tornamos plenamente sujeitos quando aceitamos como nosso ideal reconhecer-nos como seres individuados, que defendem e constroem sua singularidade, e dando, através de nossos atos de resistência, um sentido a nossa existência” (p. 123). Desse modo, a presença do sujeito num indivíduo ou numa coletividade pode ser reconhecida pelos esforços empreendidos para se libertar do lugar que lhe foi assinalado (p. 132) e no engajamento a serviço de sua própria imagem (p. 136), contra a deformação e manipulação dos meios de comunicação, que separam imagem da experiência vivida. Da mesma forma, Iris Young defende que,

ao criar suas próprias imagens culturais [as pessoas oprimidas] removem de si os estereótipos que haviam recebido. Ao formar uma autoidentidade positiva por meio da organização e da expressão cultural pública, aqueles sujeitos oprimidos pelo imperialismo cultural podem então fazer frente à cultura dominante com demandas para que se reconheça sua especificidade (Young, 2000, p. 261).

Ao que se soma a proposta de Touraine, para quem os grupos dominados não devem ser vistos apenas como vítimas, mas, sobretudo, como atores capazes de pensar e construir sua própria libertação.⁸ Segundo Touraine, os movimentos sociais se mantêm “do lado da razão contra a arbitrariedade do poder, mas, sobretudo, do lado dos direitos universais do indivíduo. Em todo conflito e em todo movimento social pode-

⁸ Nesse sentido, estabelece-se um diálogo com Spivak, para quem os subalternos não podem falar na medida em que estão ausentes dos espaços de fala, cabendo ao intelectual pós-colonial a tarefa de “criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a)” (Almeida, 2010, p. 14).

-se ouvir um apelo à igualdade, à liberdade, à justiça e ao respeito de cada um” (2011, p. 140).

Tais considerações preliminares servem para justificar o interesse em observar a produção literária de autores da periferia urbana ligados ao *hip-hop*. Trata-se de um movimento que reúne a um só tempo arte e militância, operando, por um lado, na esfera da luta por reconhecimento, tal como entendida por Axel Honneth (2003); e, por outro, na esfera da redistribuição, como defendida por Nancy Fraser (1995) – duas instâncias que, segundo Alain Touraine e Iris Young, não são antagônicas, mas, sim, indissociáveis.

Honneth fala acerca do reconhecimento recusado como algo que, para além de privar os sujeitos de liberdade de ação, trata-se de um comportamento lesivo, que fere as pessoas “numa compreensão positiva de si mesmas”. Ao ser desrespeitado em sua identidade, o sujeito também sofre a “denegação de direitos básicos elementares e a humilhação sutil que acompanha a alusão pública ao insucesso de uma pessoa” (2003, p. 214). O reconhecimento permite, portanto, “uma abertura de novas possibilidades de identidade, de sorte que uma luta pelo reconhecimento social delas tinha de ser a consequência necessária” (p. 256), tornando-se, assim, base de movimentos coletivos que compartilham “experiências de desapontamento pessoal como algo que afeta não só o eu individual mas também um círculo de muitos outros sujeitos” (p. 258). Assim, o reconhecimento tem relação direta com a cultura e com as imagens – sobretudo, os estereótipos – construídas por meio da arte e da literatura. O protagonismo e o processo de empoderamento que se observa na já vasta e efervescente produção literária nas periferias contribui enormemente para o resgate da autoconfiança, do autorrespeito e da autoestima, necessários para que haja uma consciência crítica e uma mobilização conjunta. E para isto, o *hip-hop* tem mostrado um grande valor aglutinador.⁹

A redistribuição, por sua vez, refere-se à distribuição de bens materiais e benefícios, bem como o acesso a posições sociais e a postos de trabalho. Nesse sentido, Young ressalta que a justiça não pode se limitar a considerar as pessoas como possuidoras ou consumidoras de bens: “Os conceitos de dominação e opressão, antes do conceito de distribuição, deveriam ser o ponto de partida para uma concepção da justiça social” (2000, p. 33, tradução nossa). Para ela, os culturalmente dominados experimentam uma “opressão paradoxal”, ou seja, “são apresentados por meio de estereótipos e, ao mesmo tempo, se tornam invisíveis” (2000, p. 104, tradução nossa). Young esclarece:

Há duas espécies fundamentais de injustiça. A primeira, a injustiça socioeconômica, tem suas raízes na estrutura política e econômica da sociedade. Exploração, marginalização econômica e privação de bens básicos são as formas principais de tal injustiça. A segunda espécie de injustiça é cultural ou simbólica.

⁹ Um exemplo recente é a mobilização em torno da discussão sobre a redução da maioridade penal. O *rapper* Akins Kintê e o poeta Tubarão DuLixo criaram um canal no Youtube que tem como objetivo o debate rimado em torno da proposta de redução da maioridade penal. No canal, vários *rappers* se engajaram em criar letras especialmente sobre o tema e apresentam seus vídeos cantando à capela.

Ela tem suas raízes em padrões sociais de representação, interpretação e comunicação. Tal injustiça inclui o estar sujeito a uma cultura estranha, o ser submetido a estereótipos e representações culturais depreciativos. Em correspondência a essas duas raízes irreduzíveis da injustiça, há dois diferentes remédios. A redistribuição produz mudanças políticas e econômicas que resultam em maior igualdade econômica. O reconhecimento repara os danos do desrespeito, dos estereótipos e do imperialismo cultural (2009, p. 196).

Essa é uma perspectiva privilegiada na obra de Zinho Trindade, na medida em que, em vários de seus poemas, mantém-se em torno da preocupação com a reinterpretação dos fatos e a relativização da violência difundida na periferia, bem como da valorização da identidade étnica do eu-lírico. Em um poema bastante mordaz, intitulado “Munição”, que remete aos métodos violentos e covardes da Rota e menciona o massacre do Carandiru, Zinho mostra o quão desproporcionais são as “munições” da polícia – grana-da, fuzil, colete à prova de balas –, do povo da periferia – coragem, respeito, aperto no coração – e do poeta – tinta, lápis, borracha e sede por justiça. Ao final do poema, sugere que a mesma mão que “aperta o gatilho” também pode “entregar um livro”.

Em outra discussão, no poema “Qual é a cor?”, lê-se:

Quando eu era pequeno eu não sabia
Eu não sabia, eu não sabia não
Não entendia a cor, qual o valor
O porquê brigar e o porquê amor

Minha mãe me chamava de mestiço
A professora já dizia moreno
A vizinha falava mulato
E o meu Pai achava tudo engraçado

E minha Avó já dizia
Negro
Então que cor que eu sou
Negro
E o tambor chamou
Negro
E com muito amor
Negro
E o som é
Negro

Então sinta a condição

Sou negro, sou raça sou cor
Com a benção dos Orixás que nos abençoou
Sou negritinho, negralha, bamba, malungo
Eu vim da Serra da Barriga e trago muito amor

Minha cultura é milenar e atravessa o tempo
 Arrebatando as correntes, voando com o vento
 Candomblé, quizumba, macumba, fortalecimento
 Agradeço todo dia poder para o povo preto

Sou negro como Felá Kutí, Jomo Kenyatta, Múmia Abu-Jamal
 João Candido, Anastácia
 Ganga Zumba, Zumbi, África Bambaataa
 Mestre Irineu, Chico Rei, Elisbão, Dandara
 Solano Trindade, Mestre Assis, Aurino Bonfim (Trindade, 2011, p. 45-46).

É instigante observar os saltos temporais que o eu-lírico realiza. Nas duas primeiras estrofes, parte-se da infância, que representa o tempo da negação – “Eu *não* sabia, eu *não* sabia *não*” –, em que ainda prevalece a inocência e o desconhecimento sobre seu eu e sua história. Também nesse período, soam vazias as imagens que os verbos *dicendi* introduziam sobre ele (“mestiço”, “moreno”, mulato”).

Passa-se então para a maturidade; e aqui é importante refletir sobre o orgulho de marcar a voz da “avó”, que é quem, afinal, indica o caminho. É sugestivo que, apesar de ser bisneto de Solano Trindade, Zinho não recorra à imagem deste para registrar uma origem que poderia significar também uma influência artística, mas antes, apoie-se na imagem de um ascendente mais imediato.¹⁰

A prosopopeia – “o tambor chamou” – anuncia, então, finalmente, o reconhecimento sinestésico da cor – “E o som é / Negro”. Essa estrofe é especialmente musical; estruturada de tal forma que se adivinha o batuque do tambor, que repete “negro”, em oposição à negação repetitiva da primeira estrofe.

Após essa revelação, o eu-lírico vislumbra a herança africana, fazendo o caminho de volta, primeiro, assumindo uma ancestralidade ainda em território brasileiro – “Eu vim da Serra da Barriga” –; e depois, propondo-se a escavar as origens mais recônditas de sua negritude – “Minha cultura é milenar e atravessa o tempo”.

Além de fazer uso de expressões que remetem ao universo religioso, o poema segue relacionando vários nomes e referências importantes para o movimento negro, para a cultura afro-brasileira e para o *hip-hop* – invocando o “poder para o povo preto”. É assim que, em contraposição a uma história oficial que se lembra do negro apenas como escravo, ao buscar as suas origens e comparando-se a seus “heróis”, o eu-lírico, reconhece-se como negro, condição na qual vai buscar toda uma conformação para sua arte.

Descortinado o mito da democracia racial (Guimarães, 2006) e reconhecendo-se que a pobreza, no Brasil, tem as cores preta e parda, é preciso entender a produção periférica também permeada por uma experiência diaspórica africana, que aqui, em função do contato, sobretudo, com a experiência europeia, foi submetida a uma rup-

¹⁰ Sabe-se que a avó de Zinho, Raquel Trindade, é a responsável por manter viva a chama da cultura negra no seio familiar, tendo sido também responsável por fundar o Teatro Popular Solano Trindade e a Nação Kambinda de Maracatu.

tura. Ao lançar mão de africanismos em seus poemas, Zinho e outros autores da periferia vão ao encontro de uma memória sequestrada pela escravidão.

Nesse sentido, é produtivo pensar esse procedimento por meio da filosofia da ancestralidade, tal como é apresentada por Eduardo David de Oliveira (2012). Entendendo-a para além de relações consanguíneas ou de parentesco simbólico, Oliveira propõe a ancestralidade como categoria analítica que coopera para a produção de sentidos e para a experiência ética. Uma categoria de relação, de ligação e de inclusão, na medida em que “não há ancestralidade sem alteridade. Toda alteridade é antes uma relação, pois não se conjuga alteridade no singular. O Outro é sempre alguém com o qual me confronto ou estabeleço contato” (Oliveira, 2007, p. 257 apud Oliveira, 2012, p. 40). Ao se reportar à experiência africana, o poeta alia-se a uma memória coletiva e a uma perspectiva de mundo que vê o negro como “sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural de acordo com seus próprios interesses humanos” (Asante, 2009, p. 39 apud Oliveira, 2012, p. 31). É desse modo que se processa uma atualização da forma cultural, livre do modelo hegemônico e, até então, dominante, com o qual não se estabelecia o reconhecimento necessário. Esse procedimento de realocização da África em terras brasileiras estabelece uma ética e um sentimento de pertencimento a uma comunidade inerentes ao ativismo.

Com a irrupção de uma memória outrora proibida – memória que resistiu sendo transmitida informalmente através de gerações familiares ou por meio de associações e redes de sociabilidade afetiva e/ou política, em que pese ter passado despercebida (ou, antes, sido apagada) pela memória nacional –, irrompem também ressentimentos acumulados no tempo que invadem o espaço público na forma de reivindicações múltiplas (Pollak, 1989). Reivindicações essas que tanto podem emergir pelas vias normais de representação política – que no caso dos negros, sabe-se, é ainda desigual, visto que estes permanecem numericamente excluídos dos espaços de decisão e poder –, quanto pode ser processada artisticamente, colaborando para o trabalho de esclarecimento e fortalecimento coletivo. Assim, adiante no mesmo livro, o poema “Greve”, lembra:

(...)
 E o justo não desvia do seu rumo
 O sistema nos agride no hospital, na ruas, filas, dia a dia
 Escreveu não leu, o tiro comeu, menor se fodeu e a polícia venceu
 O errado sou eu?
 Só pro sistema valeu!
 Quantas greves de fome devemos fazer?
 Ou fazemos todos os dias por obrigação? (Trindade, 2011, p. 59).

O último verso propõe uma reflexão de via dupla. Se, por um lado, denuncia a condição extremada de privação a que o sistema submete (a “obrigação”) os que estão à margem, por outro, ao enfatizar a rotina dessa condição (“todos os dias”), também se investe de uma capacidade quase sobre-humana de resistência, de tal modo que a falta

se transfigura em força. Essa resistência assume, então, dupla acepção: resistir é, ao mesmo tempo, não sucumbir e se opor. Não se trata de um movimento esporádico e específico de reação (uma greve), mas de uma resistência cotidiana (Scott, 2011), em que, por trás da máscara de submissão, a fome alimenta a tomada de consciência do “justo”, em contraposição à sociedade que tenta corrompê-lo.

Enfim, entendendo, como Flores (2002, p. 12), que “a cultura não é uma entidade alheia ou separada das estratégias de ação social; ao contrário, é uma resposta, uma reação à forma como se constituem e se desenvolvem as relações sociais, econômicas e políticas em um tempo e um espaço determinados”, é importante, para a leitura dos poemas de Zinho e da produção literária marginal/periférica ligada ao *hip-hop*, considerar que ser capaz de reescrever sua história está intimamente ligado ao compromisso com sua origem negra e periférica. Nesse sentido, a crítica precisa também fazer o esforço abstrato de se deslocalizar e se relocalizar não apenas espacial e socialmente, mas também corporalmente, para ler tais textos em outras bases, enxergando não o que, de forma condicionada, se quer ver, mas a profundidade do que está sendo dito sob formas de dizer que escapam ao universalismo¹¹ – ou seja, para além de um simples testemunho da violência ou um discurso ressentido, uma visão libertadora da cultura.

Resumo: Atualmente, outras dimensões da realidade social têm ganhado espaço na cena literária brasileira. Ao tratar das produções literárias de autores da periferia urbana ligados ao movimento *hip-hop*, neste trabalho, a análise considera tais produções num contexto que se pauta por uma política de justiça redistributiva e por uma política de identidade. Considerando, que entre as principais características dessa literatura está a representação de experiências relacionadas ao território periférico, este artigo se detém na análise de poemas de Zinho Trindade.

Palavras-chave: representação literária, *hip-hop*, literatura brasileira contemporânea, periferia.

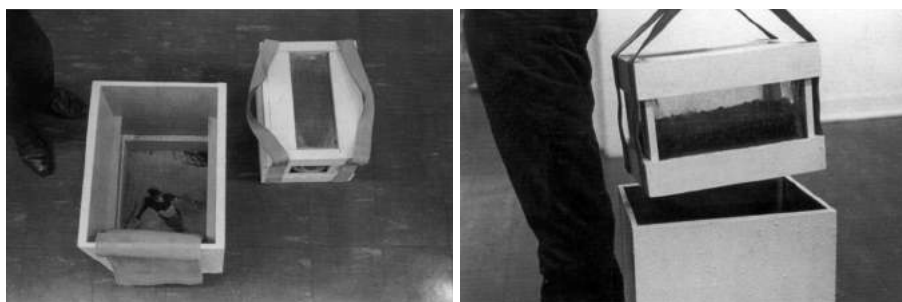
Abstract: *Currently, other dimensions of social reality have gained ground in Brazilian literary scene. Working with the literary productions of authors from the urban periphery and connected to the hip-hop movement, in this work, the analysis considers such productions in a context that is guided by a policy of redistributive justice and an identity politic. Considering that among the main characteristics of this literature is the representation of experiences related to the peripheral territory, this article proposes an analysis of poems by Zinho Trindade.*

Keywords: *literary representation, hip-hop, Brazilian contemporary literature, periphery.*

¹¹ Nos termos de Oliveira (2012), que trata o universalismo como um colonialismo conceitual.

Anexo

Foto de Cara de Cavalo (esq.), de Alcir Figueira da Silva (centro) e reprodução da bandeira feita por H.O. (dir.).

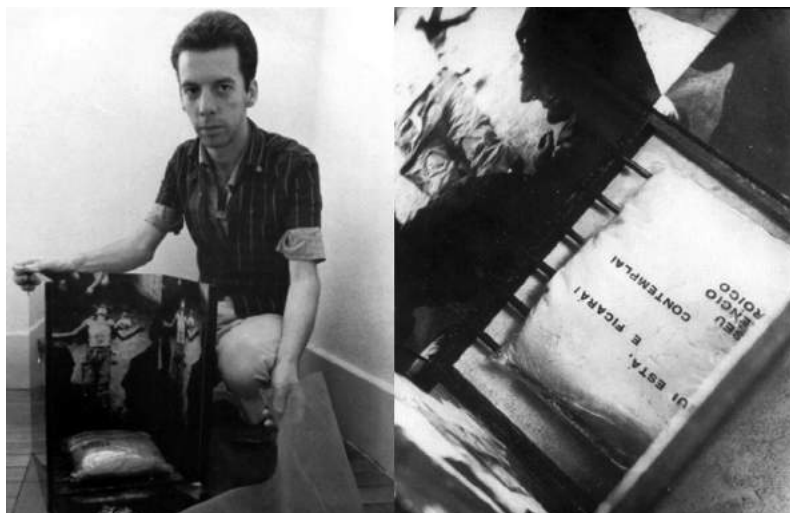


Bólido-caixa nº 21 B44, de Helio Oiticica, 1968.¹²

Trata-se de uma caixa que tem no fundo a imagem de Alcir Figueira da Silva (anti-herói anônimo) morto, coberta por uma tela em que está escrito “por que a impossibilidade?”. A caixa é coberta por outra caixa cheia de areia, que dá a impressão de um “mausoléu”.

¹¹ Fonte: Programa Helio Oiticica. Disponível em: <<http://goo.gl/oQKfZ>>.

¹² Fonte: Programa Helio Oiticica. Disponível em: <<http://goo.gl/oQKfZ>>.



Bólde-caixa nº 18 B33, de Hélio Oiticica, 1968.¹³

Trata-se de uma caixa com a imagem de Cara de Cavalo (herói anti-herói) morto, acompanhada da mensagem: “aqui está e ficará! Contemplai seu silêncio heroico”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart de. Prefácio – Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- BUZO, Alessandro. *Hip-hop: dentro do movimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. (Coleção Tramas Urbanas)
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. Entrevista. Por Paulo Donizetti de Souza. *Rede Brasil atual*, 29 mar. 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/wkFvd>>.
- FERRÉZ. Entrevista. Por Ingrid Hapke. *Fórum de literatura contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ; Torre, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.forumlitbras.lettras.ufrj.br/joomla/PDF/PDF4ed/ferrez.pdf>>.
- _____. Sua alma caminha em liberdade. *Blog Ferréz*. 9 jul. 2005. Disponível em: <<http://ferrez.blogspot.com.br/2005/07/sua-alma-caminha-em-liberdade.html>>.
- FLORES, Joaquin Herrera. Direitos humanos, interculturalidade e racionalidade de resistência. *Sequência*, Florianópolis, v. 23, n. 44, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/15330/13921>>.
- FRASER, Nancy. Recognition or redistribution? A critical reading of Iris Young's Justice and the politics of difference. *Journal of political philosophy*, v. 3, n. 2, p. 166-80, 1995.
- GOG. *A rima denúncia*. São Paulo: Global, 2010.

- GUIMARAES, Antonio Sérgio Alfredo. Depois da democracia racial. *Tempo social*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 269-287, nov. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v18n2/a14v18n2.pdf>>.
- LEITE, Antônio Eleilson. “Nada como um dia após o outro”. *Outras palavras*, 17, mar. 2013a. Disponível em: <<http://www.outraspalavras.net/2013/03/17/nada-como-um-dia-apos-o-outro/>>.
- _____. Periferia: “mesmo céu, mesmo CEP, no lado sul do mapa”? *Outras palavras*, 25 mar. 2013b. Disponível em: <<http://www.outraspalavras.net/2013/03/25/periferia-mesmo-ceu-mesm-cep-no-lado-sul-do-mapa/>>.
- _____. O legado simbólico do rap “Da ponte pra cá”. *Outras palavras*, 28 mar. 2013c. Disponível em: <<http://www.outraspalavras.net/2013/03/28/o-legado-simbolico-do-rap-da-ponte-para-ca/>>.
- OITICICA, Hélio. *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*. Rio de Janeiro, 1968. Manuscrito. Disponível em: <<http://goo.gl/4aomKq>>.
- _____. *Os “Bóides” e o sistema espacial*. Rio de Janeiro, 8 jun. 1964. Manuscrito. Disponível em: <<http://goo.gl/4aomKq>>.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, n. 18, p. 28-47, maio-out. 2012. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/resafe/article/view/7029/5554>>.
- _____. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Popular, 2007.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>>.
- RACIONAIS MC's. Vivão e vivendo. In: *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.
- SCOTT, James C. Exploração normal, resistência normal. *Revista brasileira de ciência política*, Brasília, n. 5, p. 217-243, jan.-jul. 2011.
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. *Sala preta*, v. 4, n. 1, 2004. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/68/66>>.
- TOURAINÉ, Alain. *Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje*. Tradução de Gentil Avelino Tilton. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- VARELA, Angela. *Um percurso nos Bóides de Hélio Oiticica*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-30102009-172944/pt-br.php>>.
- VARELA, Angela. Os bóides do programa ambiental de Hélio Oiticica. *ARS*, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 48-77, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v9n17/a04v9n17.pdf>>.
- YOUNG, Iris Marion. Categorias desajustadas: uma crítica à teoria dual de sistemas de Nancy Fraser. *Revista brasileira de ciência política*, Brasília, n. 2, p. 193-214, jul.-dez. 2009.
- _____. *La justicia y la política de la diferencia*. Madrid: Cátedra, 2000.

GROGOTÓ!, DE EVANDRO AFFONSO FERREIRA: COMO NARRAR A CIDADE COM PALAVRAS SONORAS?

André Corrêa de Sá*

*I didn't notice
while I wrote here
that nothing remains of the world
except my table and chair.*

CHARLES SIMIC

Até aos quarenta e cinco anos, Evandro Affonso Ferreira (1945) não lia livros, não escrevia, não pensava em ler livros, nem pensava sequer em escrevê-los. Quando sofreu um enfarte do miocárdio e passou um mês internado a escutar os passos das parcas nos corredores, deu-se conta tanto do vazio sem ambições em que perdera a vida, como da reperfusão anímica que viria a ser indispensável para sobreviver às três safenas obstruídas. *Grogotó!* quer dizer «agora é tarde, acabou-se!» e esse urro ininteligível é o sulco por onde o oxigênio vai novamente fluir. Durante esses dias, não nos custa imaginar que Evandro se tenha sentido incompetente, um «paíba» envergonhado, tal como o que fala no conto homónimo:

Teria sido melhor ficar de vez na UTI, bosta, encarar de frente todas essas visitas, amigos sogra cunhadinhos esposa filhos, bosta, sou o fracasso em figura de gente, o palonço, aquele que não deu certo na porra da vida, bosta, leio nos olhos dela, minha sogra, que diz lá com os seus enfatuados botões, *genro de merda* (Ferreira, 2007, p. 45).

Para recuperar a atividade de um coração submetido a um enfarte, com parte do seu tecido muscular destruído numa cicatriz contínua, a palavra-chave é supressão: há que deixar de fumar, perder peso, praticar exercício físico, controlar o colesterol e a pressão arterial. No fundo, trata-se de sincronizar os órgãos com a fisiologia perturbada que se instala. E viver num espírito de antídoto. Esta analogia, se não é adequada, pelo menos parece-o: de súbito, Evandro, o sobrevivente, mas *afuazado*, assustado, teve que dobrar-se sobre um interior criativo de que não tinha, até aí, extraído qualquer parcela. A ironia começou imediatamente a brotar. A amargura também:

Ainda não morri por artes de berliques e berloques, como diria o meu avô; dia desses recebo um trapisco bem dado na fuça, babau: preciso me conter, ser menos impulsivo, ficar sempre de bico fechado,

* Universidade de Évora.

domesticar a minha linguagem chula, patatipatatá; pensando bem, nasci assim, não dou quartel aos inimigos, esse idiotas, bandos de seres repetitivos, sem imaginação [...] (Ferreira, 2007, p. 33).

Evandro nascera em Araxá, Minas Gerais, e de lá saíra ainda criança, primeiro para Brasília, depois para São Paulo. Empregou-se num banco e foi redator publicitário, enquanto flanava pelos botequins da cidade. Bebia e ouvia os outros falarem de literaturas que nunca lera. Os dias e as noites assim. O enfarte, como ele próprio conta, obrigou-o a mudar os hábitos. Observo que o enfarte também deu ímpeto à sua mitologia pessoal. Começou a ler durante o internamento; ler tornou-se uma obsessão; colecionou três mil livros e quis vendê-los porque ficou sem emprego. Acabou por montar o próprio sebo. Estávamos em 1991. *Sagarana* durou poucos anos, mas tornou-se ponto de encontro de uma geração de novíssimos escritores paulistas.

Tal como muita gente se diz fumador social, talvez um dia alguém escreva a propósito dos escritores sociais. A poesia, o microconto e, atualmente, o meio digital dos blogs e das redes sociais, são os seus campos de ação premeditados. Ora, enquanto pivô num palco de ambições literárias, Evandro deve ter-se apercebido, sem surpresa maior, de duas coisas: uma, de que tinha, também ele, vida suficiente para escrever; outra: de que as colunas apertadas dos dicionários estão repletas de alto a baixo de palavras que se desagregam muito devagar, como rebuçados na língua. Muitas delas chamavam por ele. Insistindo na analogia médica, posso até conceber que as tais palavras tenham a função de um *stent*, uma endoprótese extensível que se introduz nas artérias para que não haja uma obstrução.

Em 1993 publica um livro, que depois recusa. Em 2000 é a vez de *Grogotó!*. São mais de setenta curtíssimas narrativas. Podemos dizer que a cada uma corresponde, pelo menos, uma personagem distinta. Mas também podemos dizer que todo esse universo narrativo é dividido por um punhado de personagens. Minimalistas, algumas são composições de trinta palavras só. E sim, o livrinho pode destacar-se pelo brio técnico e pela ironia madura de Evandro, mas destaca-se com muito mais propriedade pelo tanque de palavras de que se alimenta. O pleonástico Evandro designa-as *palavras sonoras*. Exuberantes, originais, resilientes. Em qualquer dos ângulos que o tente auscultar, esse torna-se, como um refrão publicitário, o programa efetivo de leitura e o êxito crítico das obras de Evandro não é imune ao magnetismo destas séries sonoras (além de *Grogotó!*, é ainda autor de *Araã!*, *Erefuê*, *Zaratempô!*, *Carâmbrias!*, *Minha mãe se matou sem dizer adeus* e *O mendigo que sabia de cor adágios de Erasmo de Rotterdam*).

Grogotó! não é especialmente bem escrito. Numa entrevista a um canal de televisão, Evandro chega a dizer que a pouca instrução escolar o dotou de uma escrita débil, no sentido de não conhecer satisfatoriamente a técnica de colocar as palavras e a pontuação na ordem correta. Salientá-lo quando já tem a ovação da crítica é uma *boutade*, mas, entretanto, é preciso reconhecer que o seu dicionário se tornou uma via compensatória para uma técnica em progresso. De qualquer modo, não vejo uma única razão para afirmar que *Grogotó!* é um livro de principiante, ou que não tem o cunho da ori-

ginalidade. A sua ousadia linguística mantém-se ativa e podemos inclusivamente afirmar que os seus objetos hiper-breves não passam de forma nenhuma despercebidos na realidade contemporânea da microficção. Não quis por certo ser um livro insuperável na plêiade da ficção universal, nem na inovação técnica nem nos seus retratos humanos, mas possui uma noção de musicalidade, bizarra e aditiva, que merece ser convicentemente realçada. Se as lermos vezes suficientes, levando-as de uma banda à outra da língua, as suas palavras sonoras acabam por compor uma reserva mnemónica, na forma de uma sintaxe que Evandro transfere de uns textos para os outros.

Contam-se histórias em tempo real. Um minuto ou dois da vida de pessoas simples, legendados com os seus lamentos e a amargura dos seus avisos à navegação pelo caos da cidade. Tudo isso incorpora fatalmente qualquer coisa de slogan publicitário e realça o carácter artificial dos vocábulos-fétiche. Pressente-se a pena de Evandro travestido em todos os protagonistas. No ambiente artificial, o teor de realidade das suas imagens é consequentemente baixo: se ninguém fala assim, como é possível que os contos possam decalcar as passagens de Evandro pela realidade à sua volta? Que histórias se conta? Não é Evandro, o recoletor de palavras raras, quem se oculta, e mal, detrás de «Tantofonia», por exemplo?

Silêncio é quase enlouquecedor abro este baú, mexo um tempão nesta catrevage toda, veja, dedal caixinha de música postais porta-retrato caixinha de rapé pincenê caneta-tinteiro, herdei da minha avó, brogúncias sem-fim, mais útil deles é este chocalho, sim madre, barulhinho intermitente que a senhora ouve tanto o dia da minha clusura, verdade, silêncio quando é quase enlouquecedor, chiquichiquichiquichiquichiqui (Ferreira, 2007, p. 54).

Para exacerbar essa condição, Evandro é um escultor do epigrama e dono de uma respiração ofegante, que, geralmente mais cedo do que tarde, acaba por ceder ao reptó publicitário do seu dicionário. Ler as primeiras entrevistas que deu, em que a sua fala vinha também dominada por essa obsessão linguística, não é propriamente uma experiência memorável. Não admira que esse tom repetitivo, por vezes monocórdico, se tenha transformado numa fonte de angústia para o escritor que quer progredir no seu ofício. Compreende-se, portanto, que Evandro, na nova fase de escrita que tenta afinar, já se tenha desinteressado do projeto de reunir em volume o acervo de mais de duas mil palavras que colecionara anos a fio em volumosas frases sonoras.

Ainda que eu tenha dúvidas da legibilidade futura de *Grogotó!*, a posição de Evandro Affonso Ferreira enquanto autor irá provavelmente depender, literalmente, dos efeitos estéticos desse cânone acústico e do paradoxo de representação que essa técnica constitui. Aquelas histórias são contadas por presenças reais e, apesar de não haver nenhuma hipótese daquelas palavras pertencerem à sua linguagem, as frases sonoras estão surpreendentemente tão perto de nós que é como se fossem o seu jargão. Há uma cidade real, habitada por gente real, que interpela o escritor para o ocupar, num momento apenas, com as suas misérias portáteis. Evandro é um estilista que não está à procura da palavra precisa, mas que se deixa, ao invés, confiscar por uma intuição so-

nora invulgar. Não noto nas suas histórias qualquer estrutura panfletária, no sentido político, mas um peso tecnológico, mediático: esta linguagem é uma forma de marketing e dá textura ao seu próprio tempo, puramente circunstancial. Perspicaz, está destinada a persuadir e a convencer. Serve para vender os benefícios e não propriamente a matéria em si.

Para entendermos a qualidade deste som, convém-nos, antes de mais, que nos liguemos à sua melodia insólita e à linha com que guarnece a voz das personagens. O senso de realidade destes contos depende dessa melodia. Não é arbitrariamente que falo em voz: este discurso tem características manifestamente orais. Somos forçados a pronunciar-lo em voz alta e temos que ouvir as suas complexidades tonais; caso contrário, não há intencionalidade que lhe valha. O âmbito é o da performance. Desemparar palavras que o léxico nunca comportou, ou que estão já em desuso completo, exige-nos uma resposta emocional muito maior que a que empregamos para seguir aquilo que é um conto nos moldes tradicionais. Não temos acesso direto a muitas das palavras sonoras que Evandro transcreve dos seus dicionários. Nem ele pretende que o façamos. São *palavras sonoras*, entrecrocadas, e nesse som está, pelo menos parcialmente, a chave estética destas formas narrativas. E por isso afirmamos que não subsiste qualquer neutralidade acústica nos contos de *Grogotó!*. Quem os escreveu pressupôs que fossem ouvidos.

Ouvidos como, perguntamo-nos? Com que ritual? Em *A pele da Cultura*, Derrick de Kerckhove distingue entre dois modos de escutar, que designa de «audição oral» e «audição letrada». O conteúdo que se obtém de cada um não é o mesmo. A audição oral é global, evoca situações e pessoas; a audição letrada induz ao alinhamento de significados. Se fecharmos os olhos e imaginarmos o mundo sem a referência visual, como afirma o ensaísta, somos invariavelmente menos seletivos e podemos «ouvir os sons como esculturas sobrepostas contendo texturas e formas, todas a fazerem pressão sobre si» (De Kerckhove, 1997, p. 147). Até que ponto a instrumentalização lexical de Evandro pode ter alguma coisa a ver com estes modos de ouvir? Ou seja, poderá dizer-se que mergulhar no seu dicionário nos instrui a ouvir os extratos sonoros de indivíduos anteriormente silenciados, com todos os ruídos da memória e dos afetos em pressão simultânea?

A despeito da ousadia estilística, não me parece que a ambição de *Grogotó!* seja assim tão entusiástica. Como dissemos, o exercício da originalidade tornou-se uma obsessão e a obsessão não é senão uma trama a que é saudável pôr um fim. Nota-se, no entanto, uma convergência entre estes planos acústicos e a arquitetura frásica sobre a qual são montados. Tem todo o ar de um paradoxo, mas o facto de Evandro esticar as frases sobre um arame de ruído, sem qualquer significação latente, é que nos constrói a realidade das suas figuras. Julia Studart (2008, p. 23), autora da primeira dissertação sobre esta obra, sugere-nos que os minicontos correspondem ao momento em que as personagens explodem do silêncio. A imagem parece-me justa, tendo em atenção que é precisamente o ruído das palavras sonoras que se estende, sem peias, em roda do leitor, e se torna um obstáculo ao silêncio.

Isto leva-nos a uma das perguntas mais urgentes a que precisamos de responder ao analisar este livro: afinal que gente é esta de que se fala? José Paulo Paes, crítico e ensaísta brasileiro já falecido, no prefácio a *Grogotó!* (que, por lapso do editor, entrou na edição de 2007), afirma que as figuras de Evandro são geradas num equilíbrio notável entre intensidade expressiva e exuberância linguística. A sua análise é exata. Cada conto é um conciso andamento sonoro – atonal, estridente, anguloso, impronunciável –, a partir do qual, na sofreguidão de um final que surpreenda (José Paulo Paes alude a um domínio do *twist*), se estira a imagem vívida de alguém, de alguém numa circunstância vívida. Aquela legenda pode não se articular com aquela figura, mas convence-nos. Faz-nos voltar. Tal como um spot publicitário bem desenhado: faz-se com pouquíssimas notas, mas nenhuma delas é neutra: «estrabuleguice», «ruvinhoso», «mangrorra», «huiifa», «labéu», «ingranzéu», «malacafento», «urubuzar», «umbroso», «socarrão», «suspica». Nunca ninguém falou como estas pessoas, mas a sua presença é definitivamente real.

E, dentro deles, quem é quem? Haverá alguma boa razão para não presumirmos que tais álbuns de personagens tenham sido decalcados das perambulações de Evandro, dos botequins às ruas, da agência publicitária ao pó dos sebos? A qualidade da seleção, afinal de contas, é rápida a persuadir-nos: na maioria, é gente simples, de ofícios manuais, frequentemente infeliz ou desinteressante (estatisticamente, a maioria é das classes D e E, outros classe C) e é dos seus retratos que Evandro nos dá imagem nos minicontos de *Grogotó!*. Fale quem falar, o fluxo está avivado por características psicodinâmicas. A propósito de um dos últimos romances, *Evandro Lobo Ferreira Antunes* chega mesmo a dizer que comunicava telepaticamente com as pessoas do shopping em cujas mesas ia redigindo o romance em centenas de bloquinhos.

Ainda assim, desconfio consideravelmente dessa autointerpretação do método de escrita, ou, pelo menos, que tal esfera criativa tivesse produzido este *Grogotó!*. Como desconfio da sua propalada habilidade para condensar e refletir a cintilação urbana de São Paulo a partir de perspectivas diferenciadas. *Grogotó!* não o faz. O olhar elíptico é sempre o de Evandro, e o papel principal também, de ouvido dirigido à multidão, à espera de a intersejar com sua coleção de vocábulos. É por aí que oxigena a leitura, até porque o grau de empatia a que assisto é ainda de baixa intensidade, e, enquanto espacialização terapêutica, está sobremaneira afetado por movimentos contratransferenciais. «Araá!», nem de propósito, ilustra perfeitamente essa ocorrência:

Vivo numa borreguice daquelas, pudesse passava o resto da vida nesta cadeira de balanço; ando numa indecisão, numa maré-me-leve-maré-me-traz que só vendo; ó vida custosa; agora, para mal dos meus pecados, deí pra soltar perdigoto na cara das visitas, cada vez mais rareadas, é verdade, também pudera, virei uma loba da estepe, caturra; ó vida besta; estou durando muito tempo, velha como a serpe; incomoda mesmo é a solidão; careço ouvir voz que não seja a minha, risada que não seja a minha, choro que não seja o meu; casmurrinha que não seja a minha, tosse que não seja a minha, peido debaixo do lençol que não seja o meu, arroto depois das refeições que não seja o meu [...] (Ferreira, 2007, p. 26).

Apesar de tentar fazer passar essa ideia nalguns relatos (como no do homem que se encarregava do sino numa igreja de província) Evandro não procura as suas vozes, ressoando as suas tragédias e patrocinando-lhes a individualidade por meio da pena do escritor: são elas que o assistem na vontade em exprimir a condição precária do mundo e interpretam a mensagem publicitária de que Evandro é a mente criativa. A pegada polifônica é pouco determinada e, aliás, mesmo quando prepara romances, Evandro está, essencialmente, a compor contos mais demorados. Em todo o caso, a assunção psicodinâmica mantém-se como o ponto de partida. O mote é dizer: dizer sempre qualquer coisa que sirva para contrair o enorme volume do silêncio. Falar a qualquer preço. Aí está toda a ação. E dizem-no, arduamente, com as tais palavras esquisitas, num enorme dispêndio de energia vocal. Detenhamo-nos, por momentos, e para concluirmos estas observações acerca da técnica de Evandro, na primeira dessas personagens:

Trinta e cinco anos fazendo roupas de talhe masculino, eah, trezentos e cinquenta ternos talvez, tesourei um sem-fim de casimiras linhos que tais, vida toda quase, debruçado sobre aquela Singer velha de guerra, infarto maldito me trouxe de repente para esta UTI, destino fez chanfreta comigo, gostaria tanto de fazer o meu próprio jaquetão de oito botões pra chegar visto que só vendo diante do criador do Univer... (Ferreira, 2007, p. 19).

Em *Grogotó!*, Evandro provou ser um contista de mão-cheia, digno representante de um género imemorial que tem sido ameaçado pelos ritmos do romance. Ainda que nos vinculemos à definição de Isack Dinesen (cf. Marías, 1998, p. 155), que explicitava o conto como a forma que pode ser contada, que pode ser *repetida*, *Grogotó!* continua a ser uma coleção de contos. A sua dicção é, sem sombra de dúvida, o elemento que os torna capazes de serem recontados, uma e outra vez. E é também a dicção particular que os torna concluídos, num silêncio que é também ele parte da história que se conta e que a natureza epigramática de muitas das suas frases felizmente não perturba em demasia. O objetivo dos minicontos de Evandro é despertar o leitor para a angústia da sobrevivência. O alfaiate deprevenido a quem o destino pregou uma rasteira e dele se ri em sonoras gargalhadas parece-nos uma boa introdução a *Grogotó!*. Uns segundos de antena bastam para a mensagem ética que quer passar e não vale a pena ouvi-lo de novo. Com que palavras devemos dar som à nossa vida?

Resumo: No ano 2000, Evandro Affonso Ferreira (1945) pasmou o público literário com *Grogotó!* São 74 narrativas curtas, de minuciosa construção sonora e quase sempre com uma nota de humor, que põem em ação as vidas precárias de indivíduos vulgares, destruídos pela memória e pela solidão. Em quadros sintéticos, acompanhamos os narradores nas suas peregrinações existenciais através de

um dicionário inventado. O compromisso com o livro que se escreve e com o leitor é apenas esse: é preciso que as pessoas se façam ouvir, apesar de tudo. Pretendemos, com estas breves notas, explicitar estas presenças nos minicontos deste primeiro livro de Evandro Affonso Ferreira, que entretanto já publicou outros quatro volumes de contos e dois romances.

Palavras-chave: Evandro Affonso Ferreira, conto, palavras sonoras.

Abstract: *In 2000, Evandro Affonso Ferreira (1945) amazed the literary public with Grogotó! The book consists of 74 short stories, characterized by its sonorous construction and notes of humor, calling into action the precarious lives of ordinary individuals, destroyed by memory and loneliness. In synthetic frames, we follow the narrators in their existential wanderings*

through an invented dictionary. The commitment to the book that is being written and to the reader is just this: people should always be heard. We intend, with these brief notes, explain these presences in this first book of Evandro Affonso Ferreira, who has since then published four more volumes of short stories and two novels.

Keywords: *Evandro Affonso Ferreira, short-story, sonorous words*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE KERCKHOVE, Derrick. *A pele da cultura*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
FERREIRA, Evandro Affonso. *Grogotó!* São Paulo: Editora 34, 2007.
MARÍAS, Javier. *Literatura e fantasma*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
STUDART, Júlia. *Evandro Affonso Ferreira: vidas desengraçadas e o arquivo debilitado*, Dissertação de Mestrado, Florianópolis, UFSC, 2008.

MURAI DA E SEUS (DES)ENCONTROS COM OS *LUSÍADAS*

Veronica Prudente Costa*

*Muraida*¹ é o primeiro texto poético, com estrutura épica, escrito em Língua Portuguesa, sobre um tema relativo ao território que hoje se configura como amazônico, e através desse épico podemos vislumbrar uma das faces da empreitada colonial. O épico possui Dedicatória, Invocação, Proposição, Narração e Epílogo e é dividido em seis cantos, cuja forma e intenção são similares ao modelo camoniano: as estrofes se organizam em oitava rima camoniana e os versos são decassílabos. O poema foi escrito por Henrique João Wilkens, em 1785, no quartel da Vila de Ega, atual cidade de Tefé-AM. No entanto, sua primeira edição data de 1819 pela Imprensa do Reino.

Wilkens foi um soldado português que veio para a região que hoje se configura como Amazônia, em missão ordenada pelo Marquês de Pombal para demarcação dos limites da coroa portuguesa a partir da assinatura do Tratado de Madri, em 13 de janeiro de 1750. O Tratado de Madri foi celebrado entre Portugal e Espanha e estabeleceu os limites entre as suas colônias na América do Sul, respeitando a ocupação realmente exercida nos territórios e abandonando inteiramente a “linha de Tordesilhas”. De acordo com esse tratado, a colônia do Grão-Pará e Rio Negro ganhou um perfil próximo do que dispõe hoje. Como fiel representante da Coroa, Wilkens veio cumprir a missão de tomar posse e colonizar as possessões portuguesas. Em meio ao contexto de guerras e conflitos de terra, Wilkens foi representante dos interesses mercantilistas na emergência da política indigenista pombalina de assentamento e formação de mão-de-obra indígena para o “progresso” da Capitania do Rio Negro. A biografia de Wilkens é restrita a informações sobre sua empreitada militar e sua produção ficcional é formada apenas pela *Muraida* e outros dois poemas – uma ode e um soneto, escritos em homenagem ao Frei Caetano Brandão².

Ao tomar o maior texto de Viagens da Literatura Portuguesa – *Os Lusíadas* – como modelo de composição, o poeta de *Muraida* insere seu poema no paradigma do gênero épico. *Os Lusíadas* fazem um elogio a Portugal através da viagem vitoriosa de Vasco da Gama, “viagem que é encravada entre um passado a ser exaltado (e de fato o foi) e um futuro possível de repetir tais glórias” (Arêas, 1980, p. 3). No épico camo-

*Professora Adjunta da Universidade do Estado do Amazonas. No biênio 2014-2016, atua como secretária executiva da Abraplip.

¹ O título original é *Muhuraida ou Triunpho da fé na bem fundada Esperança da enteira Conversão, e reconciliação da Grande, e feróz Nação do Gentio Muhúna*. Aqui optamos por utilizar a edição mais recente: *Muraida*. Organizada por Tenório Teles e prefaciada por Marcos Frederico Krüger Aleixo, Manaus: Ed. Valer, 2012.

² Bispo do Pará em 1788. Wilkens recebeu em Ega o bispo que estava em visita pastoral. Nessa ocasião, Wilkens compõe os dois poemas e oferece ao prelado.

niano, os portugueses são os grandes Cavaleiros de Cristo a levar a ideologia do europeu colonizador até a ímpia gente. O poeta canta “as armas e os barões assinalados” e as “memórias gloriosas”, exaltando o “ilustre peito lusitano” e immortalizando os feitos deste povo como necessários para “dilatar a Fé e o Império” e para acentuar a máxima “e se mais mundo houvera, lá chegara” (*Lus*, VII, 14), na conhecida estrofe que destaca as imponentes conquistas – Ásia, África e América – realizadas pela pequena casa lusitana.

Wilkens escreveu um épico, a seu modo, que continua a cantar os feitos portugueses, porém não mais nas Índias, mas na América. O Novo Mundo que se abre a novas possibilidades de exploração e cristianização apresenta a Amazônia como o espaço mítico e exuberante a ser dominado. É nesse sentido que aproximamos os épicos em questão, pois ambos os textos se tocam e se distanciam em relação à barbárie imperialista que se instaura ao denotar o contato entre culturas. Num jogo de tensões, aproximações, semelhanças, e (des)encontros com o épico camoniano, buscamos neste estudo pleitear para *Muraida* um lugar na tradição literária de Viagens portuguesa sobre a Amazônia – são os textos de viagens aqueles que melhor representam o olhar do português sobre o Outro – a partir da unidade temática que a leitura do épico de Wilkens sustenta a favor dos conceitos de expansionismo e etnocentrismo europeus ao se confrontar com o Outro, em outro espaço geográfico, em uma realidade diversa da original, à semelhança d’*Os Lusíadas*.

Os Lusíadas vêm cantar um país em viagem da terra para o mar, refletindo a exaltação do homem português em sua busca por novas terras. *Muraida* canta a pacificação dos Mura durante a saga de um militar em viagem pelos rios da Amazônia, ao se deparar com a floresta e com novas gentes. Através do lema “dilatar a Fé e o Império”, o objetivo central do épico camoniano é cantar o mercantilismo, a ampliação das atividades comerciais no além-mar, expandir seus domínios territoriais e converter os infiéis – arriscamos talvez a dizer que seria nesta ordem de importância.

Conforme Quesado (1974), o discurso literário presente no épico camoniano traz uma imanência ideológica que nos leva a compreender a concepção de mundo do poeta que atua na revelação do que seja a consciência social de seu grupo. Dessa forma, a enunciação literária presente em *Os Lusíadas* revela a ideologia do Renascimento:

É necessário esclarecer que o artista do renascimento é o homem que assume a consciência de seu papel na história do pensamento humano [...] Usa, assim do código estético para melhor refletir a ideologia do seu século, calcada, como sabemos, numa posição de enfoque que torna o homem como centro de todas as atenções. Esta concepção de época, que passou a se definir como antropocentrismo, vai tirar o homem da condição de objeto em que se encontrava considerado na sua visão fechada de mundo, e lhe atribuir a medida de sujeito num dimensionamento que começa nele e se estende até o universo. O racionalismo é a linha demarcadora desse trajeto homem/universo. Esta consciência de ser desperta o homem para a tarefa histórica da superação de sua própria condição, através de todo um contexto de progresso que impulsiona a humanidade vertiginosamente para além dos seus limites, tendo como oponente a limitação e o desafio do desconhecido, e como adjuvantes a necessidade e o desejo de transcender as barreiras de sua condição. (Quesado, 1974, p. 2)

Nesse sentido, *Os Lusiadas* são relatos da busca de superação humana através das viagens marítimas e testemunham um momento grandioso da existência portuguesa. Ao exaltar as glórias do povo português, transforma sua obra num mito cultural positivo ao alavancar o expansionismo como via possível de fazer crescer o pequeno país “à beira-mar plantado”.

Almeida ressalta a condição portuguesa de cumprir a missão anunciada na Proposição “os nunca de antes navegados”, que repetidas vezes será confirmada ao longo do poema em versos como: “Não as romperam nunca pés humanos” (IV, 70), “Da terra que outro povo não pisou” (V, 36), “Nunca arados de estranho ou próprio lenho” (V, 41) “Por onde nunca veio gente humana” (VII, 25). “Por mares nunca de outro lenho arados” (VII, 30) “Da-te a imensa e mar não navegado” (IX, 86). Na contínua repetição da missão portuguesa de chegar aonde ninguém mais chegou, percebemos a ideologia humanista e renascentista de superação humana, e de levar a cabo, através do expansionismo, a Cruzada marítima portuguesa.

Na confluência entre a História portuguesa e a viagem desventurosa, temos um conjunto de ideias que dão um caráter espiritual e universal à obra camoniana e que se perpetua em *Muraida*, através da ideologia do colonizador. De Colombo a Gama até chegar a Wilkens, o impacto do “encontro” com as demais culturas foi limitado pela fé religiosa que os viajantes levavam consigo e que os fazia desmerecer antigas sociedades locais, tratando-as como inferiores ou dispensáveis.

Vós, Portugueses, poucos quanto fortes,
que o fraco poder vosso não pesais;
vós, que, à custa de vossas várias mortes,
a Lei da Vida Eterna dilatais:
assim do Céu deitadas são as sortes
que vós, por muito poucos que sejais,
muito façais na Santa Cristandade,
que tanto, ó Cristo, exaltas a humildade!

(*Lus*, VII, 3)

A marca de “humildade” que assinala os barões portugueses – povo assinalado por Deus como descendente direto da linhagem de Cristo: “pois os lusos são fiéis à sua filiação a Cristo” (Arêas, 1980, p. 5) – e habitantes do país menos rico e menos populoso da velha Europa – esta é a marca que os distingue. Inversamente proporcional à sua pequenez e humildade estão as qualidades de “fortes” e destemidos, e como tal se sentem capazes de dilatar a “lei da vida eterna” – o cristianismo – entre as ímpias gentes, mundo afora. Em suas leituras de Camões, Eduardo Lourenço e Saraiva concordam num aspecto: “Camões não será apenas o maior de seus poetas [...], mas o seu herói nacional”, uma vez que somente “o destino coletivo e a história do imaginário português podem explicar a conversão do autor d’*Os Lusiadas* em símbolo de Portugal” (Lourenço, 1999, p. 57).

O poema de Camões é classificado prioritariamente sob o signo do *nacional*, ou até do “nacionalismo”, ainda que esse conceito ainda não fosse possível no século XVI –, mas é possível dizer que apresenta um forte apelo de identidade portuguesa em seus versos. Semelhante identidade à portuguesa captamos em *Muraida*, apesar de supostamente enaltecer a etnia Mura, para que a pátria do escritor seja valorizada. Seguindo o modelo das epopeias clássicas, observamos o enaltecimento do povo que está sendo cantado. Em epopeias como a *Iliada*, a *Odisseia* e *Os Lusíadas*, o fator histórico-comunitário enuncia-se de forma contundente, porém na última este fator é exaltado pela força do título da obra. De acordo com Maria Lucia Wiltshire de Oliveira: “A razão do canto épico camoniano reside na essência histórica e imortal de um império, tematiza o destino nacional, mas ainda não podemos problematizar com a questão específica da pátria. ‘o interlocutor ideal é a cristandade em geral’ (2004, p. 311). Portanto, desde o título, a descrição relacionada aos lusos, corrobora “o ilustre peito lusitano” e o coloca na condição de heróis da cristandade e do expansionismo.

Utilizando estratégia semelhante, em *Muraida* vemos que o título busca enaltecer a etnia Mura, assim como o uso de adjetivos descritivos que mostram os atributos que devem ser conhecidos dos personagens, reiterando o aspecto bárbaro dos Mura: “o feroz, bárbaro peito/Do indômito Mura mitigando” (*Mur*, V,2). Porém, após a conversão dos Mura à fé cristã, o processo de adjetivação se transforma: “sincero, verdadeiro, respeitável” (*Mur*, V, 20). Faz-se necessário comentar que não são os próprios personagens que se auto definem para o leitor, conforme o épico camoniano – as características que definem os Mura são provenientes da voz do poeta narrador, comprometido com a ideologia expansionista cristã, que exalta as características do opositor para valorizar ainda mais a sua vitória. Portanto, a exemplo do épico camoniano, que em seu título enaltece os heróis lusitanos, em *Muraida*, apesar do título pretensamente valorizar o povo Mura como vencedor, o percurso histórico dos Mura simboliza um povo que lutou para não ser dizimado e que, historicamente, teve apenas alguns de seus representantes convertidos à fé cristã após um longo período de lutas. Ainda que o poeta cante a glória do índio cristianizado, o épico enaltece a rendição de alguns guerreiros que são finalmente dominados e inseridos em uma nova ordem socioeconômica e cultural, ocupando o lugar dos perdedores da História. Logo, sem o reconhecimento heroico.

Portanto, apesar de o título sugerir que os Mura são os grandes vencedores, os vencedores são os mesmos d’*Os Lusíadas*: os portugueses, que conseguem pacificar e cristianizar um grupo indígena. Desde o título, o poeta enaltece os inimigos como estratégia discursiva para glorificar ainda mais a vitória portuguesa. Estratégia que posteriormente seria empregada no Romantismo: enaltecer o inimigo e vencê-lo – o “inimigo é forte, mas eu sou mais”. Afinal, é um pressuposto do épico: o herói não pode lutar contra os fracos. Desta forma, apesar de parecer romper com o paradigma do cânone, dando o lugar de herói ao Mura que defende o seu território, há uma reviravolta através do discurso e da interseção divina. Não é uma vitória de humanos, mas divina, e por isso compactua com a ideologia expressa no épico camoniano.

A partir dos estudos pós-coloniais, a ideologia expansionista presente em *Muraida* e n'Os *Lusiadas* é amplamente criticada pelo caráter de massacre cultural em relação a outros povos não-cristãos. *Muraida* pode ser lida como uma obra de aspectos negativos pelo fato de exaltar o genocídio de um povo e a conversão mediante a Graça divina, cedendo a vitória ao colonizador e representando o assassinato cultural de uma etnia indígena.

As perspectivas teóricas atuais da Literatura, da História e da Antropologia tem contribuído para novas interpretações dos textos produzidos pelos cronistas viajantes, padres e militares que participaram das incursões colonizadoras no território que hoje se constitui como Brasil, lançando novos olhares sobre as relações estabelecidas entre índios, colonos e missionários naquele tempo. Faz-se necessário apontar que o modo de ver o mundo e as ideologias sustentadas em textos do período colonial revelam o olhar e a consciência possíveis aos autores daquele momento. As viagens ultramarinas eram fortemente marcadas pelos braços da violência e da religião, atuando juntas para conseguir atingir a construção de um império desejado pelos europeus. Quando, por exemplo, Camões cantou os feitos dos reis portugueses que arrasaram a África e a Ásia, isso não era interpretado como um ato de barbárie, como pode ser considerado atualmente. Camões foi um poeta soldado, assim como Wilkens. Em ambos os épicos analisados, percebemos um misto da ideologia militar fortemente marcada pela ideologia religiosa de dilatar o Império e a Fé cristã. Em ambas, a conversão e redução dos inimigos decorrem de uma dupla força da violência impetrada contra eles – a violência simbólica e a violência real.

A imagem do índio Mura como um demônio foi construída por uma visão de Mal trazida pelos europeus em seus navios. Essa representação imagética interessava aos propósitos coloniais, conforme o historiador Santos (2002). Os povos da América e de outras terras conquistadas pelos europeus não eram julgados a partir de seus próprios referenciais culturais e ideológicos, ou pela forma como se organizavam social e economicamente. A visão etnocêntrica do mundo deturpava o olhar sobre os indígenas e reforçava a ideia de atuação do Diabo sobre esses povos. Deste modo, em *Muraida*, a luta travada é entre Deus e o Diabo (BEM X MAL). Este último domina os Mura e os destitui da Graça divina:

Eia! Pois, filhos meus – Que assim vos chame
 Não estranheis, pois vosso bem só quero –
 O nosso Deus; a nossa fé se aclame;
 Que Ele nos fortaleça sempre espero;
 Que a Sua Graça sobre vós derrame.
Aterre-se esse monstro hediondo e fero,
Que em densas trevas, em vil cativoiro,
 Vos aparta de Deus, bem verdadeiro.
 (*Mur*, IV, 15, grifos nossos)

Neste sentido, devemos ler o Mal, não apenas como atribuição do Diabo, mas como uma representação do real impedimento ao projeto pombalino de colonizar a

Amazônia. Por isso, na mente dos portugueses que chegavam à América, semelhante “verdade” contra os mouros foi adaptada aos indígenas. O etnocentrismo europeu e sua dificuldade de perceber e conhecer o Outro criaram uma conceituação generalizante sobre o índio, classificando-o como um ser desprovido de cultura e crenças – descrito como antropófago, preguiçoso ou selvagem – e não contemplava as diferenças de ordem cultural que marcavam cada etnia indígena como única, dona de seus próprios ritos e conhecimento de mundo. Neste sentido, é interessante observar a análise de Todorov (1998) sobre a atitude de Colombo ao conhecer os índios. Na experiência do encontro, não se interessou pelo que a realidade podia apresentar-lhe como novo, mas limitava-se a interpretá-la a partir de ideias preconcebidas. Para Colombo, as novas experiências eram apenas ilustrações de “verdades” que ele já possuía e frutos de uma longa tradição eurocêntrica sobre sua posição de “Velho Mundo” como o local originário da cultura e de uma conseqüente negação de outras culturas além-mar.

Segundo Eduardo Lourenço (2005), a Europa “colonizou o mundo por razões boas e más. Essa colonização irreversível nunca lhe será perdoada. É o *pecado original*, a marca específica do seu destino” (p. 13). Colombo “deu novos mundos ao mundo”, conforme já afirmara Camões, e esse sentimento de superioridade ou de “hiperidentidade” — termo usado ironicamente por Lourenço (p.165) — fez com que os portugueses impusessem sua língua, cultura e religião a povos que não eram desprovidos de cultura, mas que foram violentamente oprimidos e violentados simbolicamente.

Com a intenção de analisar esse olhar etnocêntrico representado na literatura e ampliar a discussão sobre o lugar de *Muraida* na tradição literária portuguesa sobre a Amazônia, estabelecemos um diálogo entre os épicos examinando os pontos de tensão e de contato, a partir de seus aspectos formais e de episódios relevantes como: o Velho do Restelo, o Gigante Adamastor e as semelhanças entre o Mouro e o Mura – paradigmas do Mal que precisam ser cristianizados e colonizados de acordo com os pressupostos colonialistas europeus.

De acordo a caracterização dos Mura, é possível aproximá-los da figura do Mouro no discurso camoniano. Ambos são bárbaros, infieis e precisam ser cristianizados. A respeito dessa classificação, recorreremos a Thomas Wolf (2004). O autor reflete a respeito da oposição entre barbárie e civilização:

Quando um país, uma sociedade, ou uma cultura se identifica à civilização, qualificando como bárbaros seus adversários, quase sempre é para justificar iniciativas imperialistas menos recomendáveis. Há outro risco, simétrico ao anterior: o de que uma pretensão à universalidade (a civilização é única, é a mesma para todos e para toda a humanidade) ou, pior, de um objetivo expansionista (nós somos a civilização, eles são a barbárie)[...] É evidentemente tentador, com efeito, não enxergar diferenças entre as duas posições. Já que cada um qualifica o outro de bárbaro a fim de defender sua própria e única concepção de civilização, parece sensato declarar que não existe civilização, pelo menos não uma ideia única de civilização, apenas culturas diferentes; portanto, não existem bárbaros, tudo é uma questão de ponto de vista, cada um chama de civilizado aquilo que ele mesmo é, conhece, compreende, e de bárbaro o que lhe é estrangeiro ou desconhecido. (Wolf, 2004, p. 20)

No entanto, o próprio autor solicita a relativização desses conceitos, quando pensa em três maneiras diferentes de ser conceituado como bárbaro. Numa dessas visões, o indígena que andava nu pela selva pode ser visto como bárbaro em oposição a um conceito de civilização urbanizada. Mas se pensamos nesse conceito de forma a analisar a destruição de um patrimônio cultural, o que podemos dizer dos portugueses que chegaram destruindo comunidades indígenas inteiras e seus respectivos patrimônios durante a colonização? E se pensarmos na tomada de Ceuta e na transformação da maior mesquita da cidade em templo católico? Afinal, quem é bárbaro?

Refletindo sobre essas questões, destacamos os versos em que, de acordo com o olhar da civilização europeia, os Mura são retratados de forma demoníaca, fato que por si só justificaria a intervenção religiosa para retirá-los de tal condição:

Não mitiga o cruel, o feroz peito,
A tenra idade do mimoso infante,
Nem à piedade move, nem respeito
Do decrépito velho, o incessante
Rogo e clamor, só fica satisfeito
Vendo o cadáver frio, ou palpitante
O coração; o mar e a terra tinta
De sangue, que não deixa a raiva extinta
(*Mur*, I, 18)

De acordo com esses versos, relembramos a tese 7 de Walter Benjamin: se a barbárie é intrínseca à civilização, o bárbaro é também o português que quer civilizar o indígena e, em consequência, destrói os seus monumentos de cultura. E assim é desde a História Antiga do Ocidente. O Ocidente se funda nesse dualismo entre civilização e barbárie, Bem *versus* Mal, numa pretensa relação de opostos. A violência, afinal, não está apenas no Outro, mas está também nos processos que fazem o civilizado acreditar que é superior. Observemos o emprego da palavra “piedade” na estrofe acima, que nos remete a uma conhecida construção camoniana que reflete sobre o sentido de “mover à piedade” – a morte de Inês de Castro. Matar Inês não foi um crime bárbaro? A exemplo da morte de Inês, o que poderia mover a piedade, senão o Amor divino? A crueldade presente na natureza humana pode ser levada a cabo por “bárbaros” ou “civilizados”. Os portugueses não eram cruéis quando dizimavam comunidades inteiras em nome da colonização? O que dizer dos assassinos de Inês?

De acordo os atos de violência e o desejo permanente de derramar o sangue alheio, os Mura são insistentemente considerados malignos, ideia reforçada pelo ponto de vista do discurso colonial. Na estrofe a seguir, observamos, na descrição de suas ações ao capturar prisioneiros, que mulheres e crianças também eram alvos da violência dessa etnia e poderiam ser escravizados para fins de trabalho ou assassinados:

Sem distinção de sexo, ou qualidade,
Ou tudo mata, ou leva maniatado

Em duro cativo, onde a maldade,
 O trabalho combina, destinado
 Aos diferentes sexos e à idade
 Dos prisioneiros; sendo castigado
 O negligente com tal aspereza,
 Que prova é convincente da fereza.

(*Mur*, I, 19)

Wilkens demonstra a violência desse povo, a cuja crueldade nem o “frágil sexo” escapa, pois, ao fazer de mulheres suas prisioneiras, elas eram abusadas, e depois de mortas, alvo das flechas dos Mura. Desta forma, os indígenas desta etnia são evocados como agentes do mal que se multiplicam nas densas brenhas da floresta, ganham a fama de bárbaros em oposição aos europeus “civilizados”. Segundo dados históricos, em algumas situações as mulheres e crianças de outras inimigas eram assimiladas pelo grupo Mura, num processo denominado “murificação”.

Os Mura são apresentados como seres não-humanos, impiedosos e animais. Tal e qual os mouros, são apresentados como inimigos em *Os Lusíadas*. Os mouros, descendentes de Baco, são “torpes” e “traidores”, comparáveis aos Mura sob a ação do Demônio; ambos são considerados como encarnação do Mal. Os mouros são levados a lutar e o Mal leva os Mura a resistirem ao domínio lusitano.

Em ambos os épicos, os portugueses surgem como benfeitores, como instrumentos de Deus a serviço da salvação. De acordo com os versos do poeta, temos a medida exata do olhar daquele que se julga superior, da posição do civilizado sobre o incivilizado, do emigrante sobre o autóctone; olhar que vence pelo jugo do indígena à cultura recém-chegada. No nível da enunciação, a presença portuguesa é marcante no que diz respeito à ideologia de sociedade presente no poema. Nesse sentido, recorremos a Silvano Santiago:

Quanto mais diferente o índio, menos civilizado; quanto menos civilizado, mais nega o narciso europeu; quanto mais nega o narciso europeu, mais exigente e premente a força para torná-lo semelhante; quanto mais semelhante ao europeu, menor a força de sua própria alteridade. (Santiago, 1982, p. 16)

Dessa forma, observamos em *Muraida* a pressão da força colonizadora atuando sobre os Mura. Após várias descrições do modo de vida dos índios, a rendição acontece “por encanto” e por obra da Graça divina. A luta travada é uma guerra moral entre a fé católica e a gentildade dos indígenas em questão, entre Deus e o Demônio. Enquanto os Mura estão sob o domínio do Demônio, eles habitam as trevas e seus traços morais precisam ser modificados. De acordo com o pensamento corrente na época, muito influenciado pelo discurso religioso, a falta de razão estaria relacionada à fatal ausência do Bem, e o Bem, nesse caso, é Deus.

De acordo com o poeta, a violência presente no texto poético não é decorrente da resistência ao colonialismo, mas engendrada pelo paganismo e pelas trevas. Esse paganismo é que cria a maldade que, por sua vez, amplia o caráter da violência

praticada contra os brancos e índios de outras etnias. Daí, a necessidade da pacificação daquela população indígena. Conforme já citado anteriormente, os Mura guerrearavam não só contra os brancos, mas também contra as tribos inimigas, por isso são vistos como comandados pelo Demônio. Multiplicavam-se entre os rios e furos amazônicos e impediam o comércio das drogas do sertão, ambicionado pelos exploradores.

O propósito da necessidade de conseguir a pacificação desse povo, através do discurso religioso, reforçaria o poder que a Igreja tinha nessa época – apesar da expulsão dos jesuítas no período pombalino – e esconderia a violência perpetrada contra eles. Os habitantes naturais das terras amazônicas viviam sob um clima de tensão entre o poder da Igreja e o poder do Estado, pois, conforme os interesses das forças do poder, ora podiam estar unidos, ora em conflito. Desta forma, Wilkens enfatiza o paganismo e a falta de religiosidade do povo Mura para condená-los e enaltece a necessidade de conversão não só aos valores cristãos, mas aos interesses mercantilistas dos brancos:

Entre nações imensas, que habitando
Estão a inculca brenha, o bosque, os rios,
Da doce liberdade desfrutando
Os bens, os privilégios e os desvios
Da sórdida avareza, e desprezando
Projetos de ambição, todos ímpios,
A bárbara fereza, a ebriedade
Associada se acha com a crueldade.

Nas densas trevas da gentildade,
Sem templo, culto ou rito permanente,
Parece, da noção da divindade,
Alheios vivem, dela independente,
Abusando da mesma liberdade
Que lhes concede esse Ente Onipotente,
Por frívolos motivos vendo a terra
Do sangue tinta, de uma injusta guerra.

(Mur,I, 9-10)

Pela falta de conhecimento do Outro, pelo desprezo aos projetos de ambição e ao conflito entre diferentes estilos de vida – permanente e nômade, percebemos que os Mura não tinham interesse em participar do sistema mercantilista europeu, projeto de capitalismo que estaria por vir. Tal como desnudos andavam, eram despídos da ambição dos brancos. De acordo com David Treece (1993), a razão desse comportamento seria consequência da influência dos antigos conquistadores. Segundo o autor, os índios não apresentavam interesse pelo trabalho e pelo comércio como formas de enriquecimento devido ao fato de os primeiros colonos não os terem preparado para o trabalho comercial. Sabemos que era natural da cultura indígena não

utilizar o comércio como forma de sobrevivência, só em casos raros, de exceção, em algumas etnias.

Apesar de o texto poético cantar que a conversão ocorreu por um milagre da luz divina, historicamente, sabemos que a etnia Mura permaneceu lutando e tornou-se conhecida por representar a maior força de resistência contra os colonizadores europeus, assim como os Mouros lutaram contra os portugueses em diversas batalhas em nome da fé. Conhecidos como índios de corso, os Mura habitavam tanto a terra quanto os rios e eram exímios remadores e conhecedores das florestas, dos rios, furos e igarapés. Nas situações em que iam de encontro aos portugueses, eles impediam qualquer tipo de extração florestal e de fixação no solo amazônico. Dessa forma, o índio Mura ficou também conhecido como o “Mura agigantado”.

Refletindo sobre a capacidade de locomoção e de impedimento que os Mura apresentavam contra os portugueses, podemos compará-los ao Gigante Adamastor da obra camoniana. Imagem que nasce do mito de Deméter, Adamastor é altivo e soberbo, porém Vasco da Gama, a exemplo de Ulisses “o facundo”, vence o gigante através da maiêutica do discurso, fazendo um elogio ao Ocidente que vence através da argumentação. Apesar de Saraiva (1972) o chamar de um “gigante choramingas” e, por assim dizer, diminuí-lo, Jorge Fernandes da Silveira em *O Tejo é um rio controverso* (2008) discorda e nomeia Adamastor, não apenas como uma figura grande que aparece no caminho do Oriente, mas como uma “grande figura”, uma alegoria da provação, simbólica das adversidades a ultrapassar:

A hipótese de que o futuro ainda está na aprendizagem de uma lição do olhar, vista em todo o Canto V (“Vi, claramente visto, o lume vivo” – 18,1), e que encontra, no aparecimento da “figura disforme”, a sua versão, literal e simbolicamente, extraordinária: uma dura “educação pela pedra”, que, incompreendida por Saraiva, ainda hoje faz escola entre os seus discípulos, que se negam a aprender a ver que é o Adamastor quem “domestica” o “valeroso Capitão”, primeiro maravilhando-o “de espanto” com o seu gesto medonho, depois, em resposta às “primeiras perguntas sobre os deuses” (“Quem és tu? Que esse estupendo/Corpo, de certo, me tem maravilhado!” – *Lus.*, V, 48, 3-4), comovendo-o com o seu drama amoroso, para, ao fim e ao cabo, duplamente enganado, pelos deuses e pelos homens, acabar movido pelo astucioso Capitão, que em vez de espada lhe dava corda ao discurso para que ele mesmo se imobilizasse, quer dizer, fosse atravessado pela nau capitânia e desse ao inimigo, aprovado com arte no engenho do diálogo ditado pelo humanismo neoplatônico renascentista (sem arroubos heroicos, porém), o epíteto que, logo depois de tal feito, o iguala a Ulisses: o “facundo Capitão” (*Lus.*, V, 90,1). (Silveira, 2008, p. 121-122)

Estrategicamente, o gigante é alevantado contra os portugueses na metade do Poema, no Canto V, conforme observou Jorge Fernandes da Silveira (2008). Adamastor está no meio do caminho, na metade da viagem “entre o Ocidente e a “desejada parte Oriental” (*Lus.*, V, 69,8). Adamastor é o obstáculo, “a figura que se agiganta, surgida da noite e da nuvem tempestuosa, ao som do mar, é disforme em sua grandeza e fealdade. Passa-lhe Vasco da Gama a palavra e ouve-lhe profecias e maldições” (Bernardinelli, 2000, p. 76).

Não acabava, quando ùa figura
 Se nos mostra no ar, robusta e válida,
 De disforme e grandíssima estatura;
 O rosto carregado, a barba esqualida,
 Os olhos encovados, e a postura
 Medonha e má e a cor terrena e pálida;
 Cheios de terra e crespos os cabelos,
 A boca negra, os dentes amarelos.

(*Lus*, V, 37-39)

Geograficamente, o gigante camoniano representa o Cabo das Tormentas, impedimento à navegação dos portugueses e obstáculo até então intransponível para chegar às Índias. Simbolicamente, o gigante dá forma a todas as dificuldades da empreitada marítima. Em que medida essa característica é comparável aos Mura? Se ele é agigantado, como isso se representa no épico de Wilkens? O “Mura Agigantado” representa essa força geográfica, pelo fato de conhecer muito bem o espaço amazônico, e tornar-se um gigante pela bravura e habilidade na resistência contra os brancos, colocando-se como um real impedimento no percurso, uma “pedra no caminho”. Ultrapassar esse gigante representaria a vitória da retórica, julgando que pode ser “concertada” a favor do bem, conforme nos lembra Cleonice Berardinelli.

Marta Rosa Amoroso dedicou-se amplamente aos estudos sobre a etnia Mura. A antropóloga identifica essa imagem literária como marca fundamental da resistência e da bravura Mura:

Este é o cenário no qual se germinou a criação dos Autos da Devassa contra os Índios Mura do rio Madeira (1738-1739), que consistia em uma ação judicial movida pelas ordens religiosas que atuavam na região do Madeira. A partir de então, os Mura passaram a figurar como inimigos oficiais da Igreja e da Coroa portuguesa, passíveis de serem mortos e escravizados. Durante todo o século XVIII, os documentos sobre os Mura posteriores à Devassa repetiam e reforçavam imagens fortemente pejorativas. Os registros históricos dão conta de “populações selvagens, tratáveis apenas através da guerra e do extermínio”. [...] **A imagem do “Mura Agigantado” que consta do poema arcádico de Wilkens se originou neste contexto, no qual o colonizador, perplexo diante de tamanha mobilidade, passou a temer a floresta tropical por identificá-la com a “morada do gentio mura”.** (Amoroso, 2009, grifos nossos)

Através do olhar do colonizador, o texto poético revela a figura do “Mura Agigantado” para retratar a mobilidade desse povo ao longo dos rios Madeira, Solimões e Rio Negro. De acordo com as imensas distâncias amazônicas, percorrer esses rios em pequenos barcos a remo seria esforço somente para um povo forte realmente guerreiro, lutando para escapar do processo de redução indígena e utilizando-se da violência para se proteger. Nos versos abaixo, percebemos essa capacidade de locomoção através das palavras “espalhado” e “difuso”. Elas dizem, a respeito dos Mura, que eram exímios remadores e que remavam incansavelmente por quilômetros de distância nos rios amazônicos. Dessa forma, vemos o Mura se tornar um “gigante” para proteger os caminhos por onde passa, assustando qualquer passageiro que venha cruzar o seu percurso:

Tal do feroz Mura, **agigantado**
 Costume é certo, invariável uso;
 Que desde o rio Madeira, já espalhado
 Se vê em distância tal, e tão difuso
 Nos Rios confluentes, que habitado
 Parece só por ele, e ao confuso,
 Perplexo Passageiro intimidando,
 Seus bárbaros intentos vai logrando

Assim deste gentio a formidável
 Corte repartida, com destreza,
 Em barcos tão ligeiros como informes,
 Mais temíveis se fazem, **mais enormes**
 (*Mur*, I, 14-15, grifos nossos)

Márcio Souza reforça essa imagem de exímios remadores e de guardiães do caminho fluvial, ao dizer:

Autazes é uma região de igapós, furos e pântanos, entre o rio Solimões e o Madeira. Ali, no labirinto de florestas submersas, os mura tornaram-se imbatíveis. Até hoje, apesar de todas as carnificinas que sofreram, tanto dos portugueses quanto na época da Cabanagem, os mura continuam lá, no mesmo lugar, numa demonstração de que nunca se renderam ou foram derrotados.

Durante cinquenta anos os mura vão dar combate aos portugueses. Eles tinham aprendido a não se apresentar de peito aberto contra as armas de fogo; organizavam rápidos ataques ou emboscadas e eram brilhantes arqueiros, arte que dominavam com criatividade, com a utilização de um grande arco que eles seguravam com os pés para lançar uma flecha capaz de atravessar um boi ou rasgar uma armadura metálica. (Souza, 1994, p. 60).

Nesse sentido, os Mura colocam-se como protetores não apenas das águas, mas de todo o território que estava sendo invadido. No poema, ao mesmo tempo em que o Mura é valorizado como bravo guerreiro, ele é estigmatizado como bárbaro e feroz, estando em oposição ao projeto de “civilização” planejado pelos portugueses. Dessa forma, o poema revela pressupostos colonialistas e esconde os detalhes que não podem ser abertamente discutidos sob o ponto de vista do colonizador. Em relação a esse massacre efetuado desde o início da colonização, Márcio Souza nos diz que “Entre a chegada dos europeus e o fim do sistema colonial, 250 anos se passaram. Foram tempos de conflito e de muito sangue derramado, em que um mundo acabou em horror e um outro começou a ser construído em meio ao assombro” (Souza, 2010, p. 21).

Nas descrições do poema, percebemos que, além de nômades, os Mura habitam os cantos escuros da floresta como forma de proteção. Em vários versos, há descrições vinculadas às trevas. Mais do que uma descrição geográfica, o jogo entre luz e trevas aponta para uma imagem cristã de presença *versus* ausência de Deus. Segundo a visão do colonizador, a falta de religiosidade desse povo coloca-o na escuridão por não apresentar nenhum tipo de culto similar ao catolicismo:

Nas densas trevas da gentildade,
Sem templo, culto ou rito permanente,
Parece, da noção da divindade,
Alheios vivem, dela independente,
Abusando da mesma liberdade
Que lhes concede esse Ente Onipotente,
Por frívolos motivos vendo a terra
Do sangue tinta, de uma injusta guerra.
(*Mur*, I, 9)

Esses versos descrevem o índio Mura como um ser que habita as densas trevas da floresta, porém, mais do que mera localização geográfica, essa descrição se revela como a imagem cristá da ausência de Deus: o ser que estava mergulhado nas trevas, como se seus olhos não enxergassem, ou como se os mesmos não estivessem abertos para ver a luz. Como consequência dessa ignorância, na qual estavam imersos, os Mura eram prisioneiros de si mesmos e promoviam uma injusta guerra por motivos fúteis, segundo a opinião do poeta. Nesse momento, o poeta pede “Luz”, como possibilidade de consciência aos Mura, pois assim os olhos daquele povo iriam se abrir e mediante a luz viria a visão, entendimento e o espírito de paz, que, por sua vez, traria vida. Temos, então, os Mura como pagãos e pecadores, sugerindo que esses nativos necessitavam de salvação e conhecimento, para professar os ideais portugueses. De certa forma, os portugueses se sentiam injustiçados, pois Deus teria colocado os “selvagens” num paraíso terrestre, numa condenação clássica de que eles habitariam o paraíso para perpetuação da espécie, mas nada fariam em prol do progresso: tal fato seria uma injustiça aos olhos dos europeus. Apenas no Canto IV, quando são batizados por João Batista Mardel, ocorre o maravilhamento e eles passam a habitar as clareiras, passam a ser amigos. É perceptível nos versos uma relação entre as ideias de luz, conhecimento e vida, – atribuições do “Bem” –, cujo papel é combater o “Mal”.

Segundo o pensamento europeu, o “Bem” seria reproduzido pela “civilização” e pelo “progresso”, assim como trevas, ignorância e naufrágio configuravam o “Mal” que acoitava os indígenas. Incessantemente descritos pela sua crueldade, todo o Canto I investe na adjetivação que corrobora a imagem criada pelo colonizador e sua visão eurocêntrica. Ora são prisioneiros de si mesmos, ora são insubordinados e ímpios. O poeta os associa a figuras como “lobo astuto”, “ave de rapina” e “bando de corvos” que, vivendo como “vagabundos”, em suas canoas, causavam temor aos navegantes.

Os Mura assumem, do ponto de vista evangelizador e europeu, uma posição traiçoeira de “lobo astuto”, comparável ao deus Baco da obra camoniana, conforme já vimos anteriormente. Enquanto “os navegantes” estão em uma posição de “ovelhas”, vítimas inocentes e indefesas da habilidade Mura, etnia que sabe se defender em seu próprio território e que se agiganta nas águas amazônicas diante da ameaça ao seu espaço:

Qual lobo astuto, que o rebanho vendo
 Passar, de ovelhas, do pastor seguido,
 A desgarrada logo acometendo
 Faz certa presa sem ser pressentido;
 A ensanguentada face então lambendo,
 À negra gruta já restituído,
 Cruel, insaciável, se prepara,
 Medita nova empresa e se repara.

(*Mur*, I, 13)

Para falar de Adamastor e de toda a força que esse personagem camoniano simboliza em ambos os épicos, faz-se necessário realçar a importância do representante da heroicidade no épico camoniano, Vasco da Gama, o “facundo”, aquele que vence o gigante através do discurso. Segundo Quesado (1974), Gama é o personagem que se realiza como um projeto ideológico da expansão e do Renascimento.

Ainda em termos de interlocução entre *Muraida* e *Os Lusíadas*, Gama – após sonho profético de D. Manuel com os rios sagrados Ganges e Indo – recebe do próprio Rei a responsabilidade de dirigir a expedição em busca de novos mundos. A viagem torna-se objetivo de conquista de um espaço vital para o povo português: “Me põe o ínclito Rei nas mãos a chave/ Deste cometimento grande e grave” (*Lus*, IV, 77). O Rei usa de sua sabedoria e emprega palavras afáveis ao dirigir-se ao Gama e argumentar que as grandes conquistas são obtidas por grandes esforços:

E com rogo e palavras amorosas,
 Que é um mando nos Reis que a mais obriga,
 Me disse: – «**As cousas árduas e lustrosas**
Se alcançam com trabalho e com fadiga;
 Faz as pessoas altas e famosas
 A vida que se perde e que periga,
 Que, **quando ao medo infame não se rende,**
 Então, se menos dura, mais se estende

(*Lus*, IV, 79, grifos nossos).

Em *Muraida*, Wilkens insere no poema um anjo. O mensageiro celeste, Anjo disfarçado de Mura, surge investido com o poder do discurso que tem como objetivo persuadir um Mura jovem a seguir os preceitos cristãos e com argumentos de grandes benefícios consegue convencê-lo a assumir o papel de transmitir aos outros Mura as boas novas da salvação. Assim como o Rei oferece a Vasco da Gama a oportunidade de ser o comandante da expedição em busca da conquista de novas terras, o Anjo concede ao Mura jovem a chance de ser o instrumento da propagação do Evangelho entre os seus:

E para que conheças a verdade
 De tudo, que eu relato, vai correndo,

Vai logo; Ajunta os teus, com brevidade,
 Verás, se é certo, o que te estou dizendo;
 Vamos seguindo, enquanto há claridade
 O caminho da aldeia, em que vivendo
 Tapuias, como nós, mas satisfeitos,
 A lei de um Deus conhecem, seus preceitos.
 (*Mur*, III, 5).

Refletindo sobre a oposição “cristão *versus* pagão”, o Mura jovem deve semear a palavra de Cristo, com o objetivo de aceitação da fé católica e, conseqüentemente, da “pacificação” Mura. Percebe-se que, assim como n’*Os Lusíadas*, o desejo de glória e honra que entusiasmou Vasco da Gama e sua armada ocorre em *Muraida*, porquanto o discurso do mensageiro celeste embasava-se em argumentos segundo os quais, após a “reconciliação” dos Mura, eles seriam poderosos, amados, invejados e teriam abundantes colheitas, portos vantajosos, e só assim seriam felizes eternamente. Assim como nas convicções do jovem Mura em seu discurso persuasivo, pois “O Mura se levanta arrebatado”, e de “estranho impulso comovido/ Lhes diz, ou diz por quem foi convencido.” (*Mur*, III,11).

Em substituição às cenas de batalha, típicas do épico tradicional, o Mura Jovem tem o dom da palavra para convencer os Mura. Ele os envolve em argumentos persuasivos e vence a oposição do “Mura Agigantado”, pois ele é o “Orador [que] de nada se espanta”, é dotado de uma “força santa” que atinge o objetivo de convencer os indígenas. À semelhança de Vasco da Gama, O Mura Jovem torna-se o “facundo”, pois usa a arma da retórica, o dom do discurso e da argumentação para levar a “Luz” aos Mura.

Nesse conflito de retóricas, outra importante figura aparece em *Os Lusíadas*. Dentre os presentes à despedida na praia lusitana, o Velho do Restelo, que ficava na praia “entre as gentes” na partida para a grande empresa, de um ponto de vista pós-colonial, tem caráter simbólico. Segundo Cleonice Berardinelli: “Mães e esposas são acompanhadas de velhos e meninos nas lágrimas com que banham a areia: sua fraqueza e o abandono em que são deixados apoiam as palavras do ‘velho de aspecto venerando’” (2000, p. 50). Com tamanha tristeza, até os montes respondiam ao lamento. É neste momento que o Velho do Restelo discursa na praia:

—”Ó glória de mandar! Ó vã cobiça
 Desta vaidade, a quem chamamos Fama!
 Ó fraudulento gosto, que se atiça
 C’uma aura popular, que honra se chama!
 Que castigo tamanho e que justiça
 Fazes no peito vão que muito te ama!
 Que mortes, que perigos, que tormentas,
 Que crueldades neles experimentas!

— “Dura inquietação d’alma e da vida,
 Fonte de desamparos e adultérios,
 Sagaz consumidora conhecida

De fazendas, de reinos e de impérios:
 Chamam-te ilustre, chamam-te subida,
 Sendo dina de infames vitupérios;
 Chamam-te Fama e Glória soberana,
 Nomes com quem se o povo néscio engana!
 (*Lus*, IV, 94-96).

Enquanto Saraiva e Lopes (1972) consideram que “*Os Lusíadas* exaltam uma expansão que, na sua fase decisiva, foi conduzida em moldes monárquicos a favor da classe então dominante e não pela concorrência capitalista privada, Camões expressa fielmente a ideologia da nobreza guerreira.” (p. 352). Porém, a figura do Velho aparece para questionar tal ideologia:

Camões inventou esta personagem para emitir certas sentenças, para firmar certa ideologia característica de sua formação humanista [...] O Velho do Restelo é o próprio Camões erguendo-se acima do encadeamento histórico e medindo à luz dos valores do humanismo europeu os acontecimentos por que se apaixona o vulgo e de que ele mesmo se faz cantor. (Berardinelli *apud* Saraiva & Lopes, 2000, p. 51)

Isto posto, percebemos que n’ *Os Lusíadas* “combinam-se ou coexistem ideologias e ideários heterogêneos, além do sentimento da vida mais autêntico e mais congênito ao poeta”, observamos a confluência de ideais pessoais, coletivos, e até oficiais na partida dos lusos. Segundo Saraiva & Lopes, o épico camoniano reforça a “história de Portugal como uma cruzada, iniciada por Afonso Henriques, que deveria servir de exemplo aos outros estados cristãos, então em luta fratricida.” (p. 348). “C’um saber só de experiências feito”, o Velho demonstra o conflito de ideais e a ambiguidade moral da situação das descobertas e da colonização, segundo afirma Silviano Santiago:

À beira do cais, o Velho não embarca. Não age, fala. Reflete. Reflexão moral. Acha inútil a busca do desconhecido, porque o desconhecido está na própria sociedade, só não vê quem não quer; civilizar o outro é tarefa supérflua enquanto existem “outros” (isto é, grupos marginalizados) que são oprimidos pela classe dominante, etc. Para que sair, se os problemas de casa não foram ainda resolvidos, e são tantos? (Santiago, 1982, p. 16)

A partir da ambiguidade ou ambivalência no discurso do Velho, é possível levantar a discussão sobre política expansionista e destacar que muitos dos soldados que saíram ao mar, eram os marginalizados em busca não apenas do heroísmo, mas de acumular alguma riqueza que os retirasse da situação marginal. No entendimento deles, a solução estava fora e não “dentro de casa”. Por ser o personagem mais experimentado da narrativa, o Velho desvela os malefícios da ideologia expansionista: a fama, a glória e a valentia podem ser lidas como vaidade, cobiça e feridade.

Com o saber da autoridade, o Velho combate a empresa marítima. Ao ficar na praia “entre as gentes”, enaltece a condição humana de ser “bicho da terra”, tem um pé no passado e outro no futuro no momento da partida para as Índias. Por sua importância no épico, é a figura que melhor representa as contradições camonianas. O Velho do

Restelo, com o saber da experiência, atenta para os exemplos de Roma e Grécia, a alertar sobre fatos semelhantes ocorridos no passado. É como um coro das tragédias antigas; fala à razão com o bom senso popular, a experiência da idade, porém não é ouvido.

Jorge Fernandes da Silveira (2008), sobre a tese de Saraiva de que a contradição central d'*Os Lusíadas* está “na dialética de síntese impossível entre a crença no ideal cavallheiresco medieval de defesa dos valores cristãos, pregada na aristocracia rural conservadora, e o elogio da ideia nova de progresso marítimo, propagada pela burguesia mercantil” (p. 20), afirma que o Velho é o “Portugal “infixado” no *entrelugar*.” (p. 106), representando a “infixidez das classes sociais” (p. 111).

De acordo com a imagem do Velho do Restelo, percebemos que, no Canto III de *Muraida*, importa observar maior semelhança entre o poema de Wilkens e a obra camoniana. Quando o Mura jovem, já persuadido, começa a anunciar a mensagem enviada pelo mensageiro celeste, o autor troca-lhe a voz e dá ao outro Mura, o Anciã, a oportunidade de se pronunciar:

Atentos ouvem todos a resposta,
Ainda que estranha, sem maior reparo,
Pois a verdade bela nada oposta
É bárbara fereza ou peito avaro.
Mas, entre **os anciões, um velho** encosta
A ressecada mão, com gesto raro,
Na negra face adusta e enrugada,
Extremado responde, em voz irada.

Oh, dos teus poucos anos, louco efeito!
Da confiança vil, temeridade!
Que atenção nos merece ou que conceito,
Conselho que envilece a tua idade?
Queres que ao ferro, generoso peito,
Entregue o pai? Ou perca a liberdade,
A doce liberdade, o valoroso
Mura, em grilhão pesado e vergonhoso?

Já não lembra o agravo, a falsidade
Que contra nós os brancos maquinaram?
Os autores não foram da crueldade?
Eles, que aos infelizes a ensinaram?
Debaixo de pretextos de amizade,
Alguns matando, outros maniatando;
Levando-os para um triste cativo,
Sorte a mais infeliz, mal verdadeiro.

(*Mur*, III, 16-18)

De acordo com as estrofes acima, podemos observar que o Anciã faz uma denúncia do simulacro colonizador e relembra um fato em que os Mura foram engana-

dos pelos brancos. Souza (1994) relata o que ocorreu, por volta de 1720, logo após a chegada dos Mura à região de Autazes:

o padre João Sampaio, missionário jesuíta, conseguiu aproximar-se de uma maloca mura e convenceu os índios a deixarem a floresta e virem morar na missão de Santo Antonio, na boca do Madeira. Padre Sampaio prometeu ferramentas, roupas e alimentos, se eles embarcassem imediatamente. Os Mura começaram os preparativos para a mudança, quando apareceu um colono português que, se dizendo emissário do padre Sampaio, convenceu os índios a embarcarem num bergatim, aprisionando-os e seguindo para Belém, onde os vendeu como escravos. (Souza, 1944, p. 59)

Tal fato passou a ser conhecido por outros Mura e acarretou o “ódio estranhável aos brancos”. Depois deste fato, os Mura destruíram a colônia portuguesa que existia no rio Madeira. Vale lembrar que, antes desse episódio, os Mura não enfrentavam diretamente os portugueses, apenas evitavam o contato. Porém, após o engano causado pelo homem branco, ocorreram várias lutas sangrentas.

É importante mencionar como a descrição do velho “A ressecada mão, com gesto raro/ Na negra face adusta e enrugada” remete não apenas à identificação de sua idade avançada, mas a “negra face enrugada” reflete o ambiente em que está inserido e a situação que lhe é imposta – a de pagão e dominado. A negra face também pode ser lida em oposição à Luz do homem branco. Segundo Homi Babha (1998, p. 201); a “pele” no discurso racista é a visibilidade da escuridão e um significante fundamental do corpo e de suas correlativas sociais e culturais. Dessa forma, o discurso que reforça o estereótipo do Anciã, difere-o da imagem do Velho do Restelo, “de aspeito venerando” – aquele que é respeitável.

O ancião de Wilkens alude à terceira figura da obra camonianiana, o Velho do Restelo. Um homem comum, homem do povo, sábio, que estava na praia no meio da multidão durante a despedida da expedição, olhou para os marinheiros que já estavam no mar, e fez um discurso inspirado pela experiência, conforme citamos anteriormente. Comparemos:

Argumento
Do Céu o Murificado Mensageiro,
Prossegue a persuadir ao Mura atento,
Do Imaripi, que busque o verdadeiro
Desengano, e Ventura do portento.
Já convencido o Bárbaro primeiro,
Aos Companheiros patenteia o intento:
Mas um Anciã repulsa encontra irada,
Que em sucessos passados é fundada.
(Mur, III, 1)

As figuras apresentadas nos dois épicos aludem à imagem daquele que já viveu bastante e traz consigo o saber das experiências da vida. Wilkens, no entanto, mostra que o difere da imagem do Velho do Restelo, de “aspeito venerando”, aquele que é respeitável. Porém, tanto um quanto outro reprovam os empreendimentos, com “voz

pesada” / “voz irada”. Mas, apesar dos discursos que confrontam a ambição dos ideais portugueses, tanto n’*Os Lusíadas* quanto em *Muraida*, Vasco da Gama nem tampouco o Mura Jovem desistem de seus objetivos.

No épico camoniano, observamos os portugueses a caminho da glória e o discurso ambivalente do Velho, com a retórica e a oratória que ora trabalha a favor dos interesses portugueses, ora os critica. O Velho Mura é aquele que aparece para chamar à razão e lembrar da relação de subalternidade dos Mura em relação aos brancos. Porém, apesar de receber a voz neste momento da Narrativa e denunciar a traição e violência dos brancos em relação aos indígenas, o Ancião não é ouvido. O discurso do Mura Jovem vence e o Ancião se retira em direção à floresta:

Assim falando o velho se levanta;
O lento passo ao bosque encaminhando.
 Mas o orador de nada já se espanta,
 Pois tal oposição estava esperando:
 E como nele obrava força santa
 De um Deus, que o mesmo esforço ia aumentando;
Nos bárbaros infunde um tal conceito,
 Que a preferência alcança, co’o respeito.
 (Mur, III, 21, grifos nossos)

Após a saída do Ancião, o Mura Jovem atinge seu objetivo e vence o discurso de oposição. Ele consegue convencer os outros Mura por obra da “força santa”, conforme observamos no Argumento do Canto IV:

A oposição se vence, e tudo parte;
 No Imaripi, com pasmo, é recebido.
 Mimo, agasalho encontra; ali reparte
 Presentes preparados; persuadido
 Por Fernandes honrado, que se aparte
 Do paganismo e bosques; precedido
 Pelo Anjo, por Fernandes é levado
 A Tefé, onde ao chefe é apresentado.
 (Mur, IV)

Nesse local, os Mura são recebidos com surpresa e passam a ser guiados por Mathias Fernandes, diretor da aldeia. Então, percebemos que o Mura Jovem aceitou o discurso da colonização e catequização, opondo-se às palavras do Ancião. A partir deste Canto, o “bárbaro” Mura começa a se distanciar da gentildade e da “escuridão” dos bosques a caminho da “Luz”.

De acordo com esses acontecimentos, os Mura passariam a reconhecer o Deus católico como único e soberano e viveriam a partir dali segundo os preceitos da fé católica. As passagens bíblicas, analisadas na tese de Yurgel Caldas (2007), reforçam o caráter cristão não apenas da obra, mas como legitimação do ideal de cristianização português.

Estabelecendo um contraponto entre o episódio do Velho do Restelo camoniano e a figura do Ancião Mura, observamos que, apesar de esses personagens exercerem o direito da fala, ambos não são ouvidos. O Ancião Mura retira-se para a floresta e o discurso do Mura Jovem, persuadido pelo Anjo celeste, vence. Em consequência, alguns membros dessa etnia são pacificados. Apesar de sabermos que, historicamente, apenas vinte representantes da etnia foram batizados, sabemos que a vitória cantada no poema foi obtida por meios tortuosos ao longo das décadas seguintes, numa luta semelhante à efetuada contra os Mouros séculos antes.

O Epílogo de *Muraida* reitera a intenção do poeta em demonstrar a vitória da pacificação, apesar dos conflitos existentes com a etnia em outras localidades da Amazônia. O eufemismo utilizado na estrofe final sobre a resistência Mura – “Apesar dos acasos no concurso” – revela a ocultação da barbárie no texto poético, dando a entender que a resistência foi um problema pequeno a enfrentar. O triunfo da fé torna-se o troféu dos portugueses, pois, ao vencer inimigos tão fortes e terríveis, o mérito da vitória tornava-se ainda maior. Ultrapassada a resistência, a vitória através da “Aliança” já colhe os frutos, apesar de sabermos que, historicamente, esses conflitos não se extinguíram nesse período. Após o objetivo alcançado, o Poeta encosta a lira e cessa o Canto com a certeza da missão cumprida.

Resumo: Em 1785, o militar português Henrique João Wilkens, que estava a serviço da Coroa portuguesa nas Comissões de Demarcação dos Limites nos sertões amazônicos, escreve o poema *Muhuraida ou Triunpho da fé na bem fundada Esperança da enteira Conversão, e reconciliação da Grande, e feróz Nação do Gentio Muhúra*, no quartel da Vila de Ega, atual cidade de Tefé – AM. *Muraida* é o primeiro texto poético, com estrutura épica, escrito em Língua Portuguesa, sobre um tema relativo ao território que hoje se configura como amazônico. Através desse épico podemos vislumbrar uma das faces dessa empreitada colonial. A etnia Mura, qualificada como abominável, feroz e indomável é o objeto do triunfo da fé celebrado no poema. Neste trabalho estabelecemos um contraponto entre o colonizador e o colonizado, privilegiando a imagem construída sobre o índio Mura a partir

das tensões, convergências e divergências entre este épico e o mais importante texto de Viagens da Literatura Portuguesa, *Os Lusíadas*, de Camões.

Palavras-chave: 1. *Muraida*; 2. *Os Lusíadas*; 3. Colonização Portuguesa; 4. Amazônia

Abstract: In 1785, the Portuguese military Henrique João Wilkens, who was in the service of the Portuguese Crown in Commissions Demarcation of Boundaries in the “hinterlands” Amazon writes *Muhuraida ou Triunpho da fé na bem fundada Esperança da enteira Conversão, e reconciliação da Grande, e feróz Nação do Gentio Muhúra*, in the barracks of Ega village, current Tefé–AM. *Muraida* is the first poetic text with epic structure written in Portuguese Language, on a topic about the territory that today is configured as Amazon,

and through this epic we glimpse one of the faces of the colonial venture. The Mura ethnicity, qualified as “disgusting”, “fierce” and “indomitable” is the object of the “Triumph of Faith” celebrated in the poem. In this paper we establish a counterpoint between colonized people and settlers from the perspective of tensions and disagreements between this epic and the most important text of Portuguese Travel Literature, The Lusiads by Camões.

Keywords: 1. Muraida; 2. The Lusiads ; 3. Portuguese Colonization; 4. Amazon

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Maria do Perpétuo Socorro Correia Lima de. *Os Lusiadas e o discurso ideológico da expansão. Convergência Lusitana*, n. 7, 1980, p. 93-102.
- AMOROSO, Marta Rosa. Instituto Socioambiental | Povos Indígenas no Brasil <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/mura/print>>. Acesso em: 8 jan. 2014
- ARÊAS, Vilma. *Os Lusiadas ou a navegação desventurosa. Revista Camoniana*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses da USP. 2ª série, v.III, 1980, p. 167-178.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, a arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 16 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- CALDAS, Yurgel Pantoja. *A construção épica da Amazônia no poema Mururaida, de Henrique João Wilkens*. Tese de Doutorado em Estudos Literários. FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2007.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusiadas*. Organizada por António José Saraiva. Porto: Figueirinhas, 1978.
- COSTA, Veronica Prudente. *Mururaida: a tradição literária de viagens em questão*. Tese de doutoramento em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- LOURENÇO, Eduardo. *A Morte de Colombo*. Lisboa: Ed. Gradiva, 2005.
- LUKACS, George. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.
- OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire. *De Camões a Saramago: leituras da pátria portuguesa*. Rio de Janeiro: Book Link, 2004.
- QUESADO, José Clécio Basílio. “Personagens e projeto ideológico n’*Os Lusiadas*”. Rio de Janeiro: *Revista de Letras T.A*, 1:11-17, jul-set, 1974.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.
- SANTOS, Francisco Jorge dos. *Além das Conquistas e rebeliões indígenas na Amazônia pombalina*. 2.ed. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 2002.

- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 14.ed. Porto: Porto Editora, s.d.
- SARAIVA, António José. *Para a história da cultura em Portugal*. 3ed. Lisboa: Europa-América, 1972.
- SÉRGIO, António. *Breve interpretação da História de Portugal*. 8ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *O Tejo é um rio controverso: António José Saraiva contra Luís Vaz de Camões*. RJ: 7 Letras, 2008.
- SOUZA, Marcio. *Breve história da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- _____. *A expressão Amazonense*. Manaus: Valer, 2010.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do Outro*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- TREECE, David H. "O Indianismo épico e a crise do projeto colonizador". Introdução crítica À *Muhuraida*. Manaus: Biblioteca Nacional, UFAM, Governo do Estado do Amazonas, 1993.
- VALLE, Camila do. "Literatura da Amazônia – dificuldades do surgimento e classificação de um campo." *Plural Pluriel*, v. 1, p. 1, 2012.
- WILKENS, Henrique João. *Muraida*. Manaus: Ed. Valer, 2012.
- _____. *Muhuraida ou Triunfo da Fé*. Manaus: Biblioteca Nacional, UFAM, Governo do Estado do Amazonas, 1993.
- WOLF, Thomas. "Quem é bárbaro?" In: NOVAES, Adauto (org.) *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 19-43.

Ler e depois

CORRESPONDÊNCIA 1943-1977

Jorge de Sena e João Gaspar Simões

*Organização, estudo introdutório e notas
de Filipe Delfim Santos
Lisboa: Guerra & Paz, 2013*

Ramiro Teixeira*

Confesso que a publicação desta correspondência, com um estudo introdutório, organização e notas de Filipe Delfim Santos, me motivou particularmente dado que tive Simões por meu mestre iniciático na crítica literária. Podemos hoje discutir a valia dos seus romances, que muitos foram, do seu teatro, porventura o teor das suas resenhas críticas, que era uma atividade de todo inconsistente até ele a assumir de corpo inteiro. Mas não podemos desconhecer que foi *alguém* na literatura. Em terra de cegos, se não foi rei deus, pelo menos, olhos para ver. Falou de tudo e de todos: de gente mítica e de gente obscura para o nosso meio, estando a par dos sucessos da literatura universal, em oposição à prática do ensino académico de então (e ainda por mais alguns anos) confinada praticamente à literatura portuguesa desde a Idade Média ao século XIX.

Foi um pioneiro, um bandeirante no sertão da crítica literária contemporânea, para mais com uma visão humanista da literatura, ainda que com tiques freu-

dianos, impressionistas e excessivamente biográficos e alguns deslizes opinativos. Mas sempre apaixonadamente vivaz, militante em extremo, enfim, incontornável.

Quanto a Jorge de Sena, também crítico, historiador e teórico da literatura, dramaturgo, ficcionista, poeta, tradutor, etc., confesso que o meu interesse pela sua obra foi bastante posterior e nem sempre o compreendi em algumas das suas múltiplas expressões literárias, como aliás muita da inteligência literária de então.

A somar a estas dependências, tive sempre presente as desavenças que Simões e Sena criaram entre si, desde logo ao redor da caracterização da *Presença*, ainda que aparentemente sem contaminação nas relações entre ambos. E mesmo considerando as que se seguiram, de leviana gravidade, tal facto não impediu Simões de ter sido o crítico que mais falou de Sena e mais elevadamente o considerou.

Como refere George Monteiro nesta recolha de correspondência, um dos organizadores do Simpósio Internacional sobre Fernando Pessoa na Brown University, realizado em Santa Bárbara, na Califórnia, em 1977, naturalmente com a participação de Sena e com a presença destacada de Simões, aliás por recomendação expressa daquele, a junção destas duas grandes figuras da literatura portuguesa configurou-se como o *encontro de dois generais de exércitos opostos, depois de anos de duros combates...*

A justeza desta expressão quanto ao perfil literário de ambos, não o é tanto em relação aos campos de batalha em que ambos se envolveram, e que tiveram por

* Crítico literário e ensaísta.

motivo comezinho as resenhas que Simões produziu sobre “Perseguição” e particularmente sobre a “Coroa da Terra”. Em meu entender tenho como dado adquirido que a formação destas duas grandes personalidades literárias os situava nos antípodas. Assim João Gaspar Simões que, no que escreveu, concordasse-se ou não com ele, foi sempre *claríssimo* nos seus pontos de vista, enquanto Sena era *rebuscado*² e intempestivo em demasia, modo peculiar de assinalar a convicção de se julgar mal-amado, inventariando amígdalas azedumes e mal querências, como bem o demonstra em algumas das *Correspondências* entretanto publicadas e inclusive nesta. Além de que, ainda segundo o meu ponto de vista, enquanto Simões era basicamente *afrancesado*, mesmo quando cuidava de autores ingleses e combatia a nossa dependência à cultura francesa, Sena era por demais saxónico, razão pela qual Simões não hesitou em designá-lo como *estrangeirado*.

Em 1942, quando Sena publica *Perseguição*, uma das raras críticas que almeja é a de Simões, que a elabora englobando Tomaz Kim e Ruy Cinatti, enquanto jovens poetas dos *Cadernos de Poesia*, dando-o como *o mais meditativo, o mais culto, o mais amplamente preparado já para a especulação intelectual*, ainda que não *o mais dotado de talentos poéticos*. E conclui: *‘Perseguição’ é uma promessa de vulto. Não sei se Sena virá a ser um poeta, se um ensaísta, se um moralista, o que sei é*

haver neste livro uma personalidade: uma alma e uma inteligência se digladiam nele.

Perseguição, aliás, teve de esperar pelo ano de 1980 para que criticamente fosse apresentada com desenvoltura (*O Código científico-cosmogónico-metafísico de ‘Perseguição’ de Jorge de Sena*, de Alexandre Pinheiro Torres, Lisboa, Moraes Editores), ainda que de teor por demais fantasista, imaginoso e não menos hermético.

Decerto que a paixão à literatura unificava Sena e Simões, particularmente no interesse que ambos demonstravam sobre o chamado romance psicológico e Pessoa, mas já em relação à *Presença* eram de visões divergentes, tal como eram os seus currículos académicos: Sena era formado numa área técnica, enquanto Simões era em Direito.

Este último considerando levanta uma outra questão que até aos dias de hoje não colhi explicação cabal para ela: como é que Sena, formado em Engenharia, com uma juvenil passagem na Escola Naval e depois com assento no exército, em Penafiel, residindo a espaços entre Lisboa e o Porto, para não citar a presença estival na Figueira da Foz, e sem obra publicada, veio a estabelecer consolidadas amizades, desde muito cedo, com a elite literária de então, praticamente na condição de *aprendiz das letras*?

Coroa da Terra foi publicada em 1946, graças ao engenho de Ribeiro Couto que, desafiado pelo livreiro José Lello para editar uma obra sua, escusou-se com os vínculos que tinha com a editora brasileira, propondo-lhe, em alternativa e em público, a publicação de um livro de um jovem poeta português a quem vaticini-

² Ver o prefácio de Jorge de Sena sobre a Obra Completa de António Gedeão, editada pela Sá da Costa, a título de exemplo.

nava um futuro literário promissor, justamente Jorge de Sena, presente no evento de acolhimento a Ribeiro Couto na Liv. Lello. Diga-se, de passagem, que as impressões que Sena regista sobre Ribeiro Couto em *Diários*, o poeta que o acolhia em sua casa e onde Sena procedeu a uma leitura do seu *Indesejado*, são de um desprezo incompreensível.

Coroa da Terra desde logo registou polémica, se assim considerarmos a reação de Sena às críticas nada abonatórias que a obra registou, de uns por umas razões, de outros por outras, com destaque para as resenhas de Álvaro Salema, António Ramos de Almeida, Casais Monteiro, Jaime Brasil, João Gaspar Simões e João Pedro de Andrade.

De todas, a de Simões é, sem dúvida, a mais lúcida e aprofundada, quer ao não considerar o título sob a forma de um poema único por falta de unidade, posição reivindicada por Sena, quer denunciando o dilema em que aparentemente a sua poesia de então se debatia, dando-o como fazendo parte *daqueles estranhos espíritos que, sendo lucidíssimos na intimidade do seu pensamento, creem que conceber lucidamente é quanto basta para claramente se ser entendido. Sim, o que torna verdadeiramente singular o caso de Jorge de Sena é essa espécie de desentendimento entre o homem que concebe, cômico do que supõe conceber, e o homem que realiza na perfeita embriaguez de estar realizando a mais clara das concepções (...) Jorge de Sena julga superar toda a espontaneidade, julga dominar toda a gratuitidade, julga transcender toda a circunstancialidade de que as suas poesias são filhas para, conscientemente, seguramente, afirmativamente, lhes dar*

um sentido, sentido esse que o leitor apenas tem o direito de saber contido nelas depois de o poeta publicamente o declarar... (pp. 59/61).

A opinião, de todo não displicente, ficou agravada pela atitude contumaz de Sena em relação ao que de menor da sua obra dissessem, sendo em vão que Casais Monteiro, por exemplo, o doutrinava: *Você tem de se habituar a não confundir com notoriedade pública a consideração que os seus amigos têm por si.*³

Tal como Mark Harris⁴, Sena resumia o desencontro com a crítica e os leitores da seguinte forma: *Eu escrevo. O leitor que aprenda a ler.*

No mais, a longa resenha de Simões é amistosa e exaltante sobre as qualidades do poeta, considerandos que Sena na carta que lhe dirige reconhece, mas que, em rigor, se lhe configuram envenenados, acabando por servir-se deles para ripostar *ao ataque* de que se julga vítima, esclarecendo: *Não fosse a muita amizade e sincera admiração que, na sua crítica, encontro acompanhadas de uma extrema delicadeza em não me ferir, e não lhe escreveria longamente, como me proponho fazer; agradeceria de viva voz, com a mesma gratidão, mas nada mais...* (p.70).

Não me consta ou pelo menos não possuo registo de Sena ter reagido de maneira idêntica em relação aos demais *depreciadores* da obra acima descritos. E isto me leva a equacionar se a relação Simões/Sena não foi afetada por uma espécie de

³ In "Diários". Jorge de Sena, edição de Mécia de Sena, Porto: Edições Caixotim, 2004, p. 45.

⁴ Mark Harris (1922-2007), escritor e particularmente um biógrafo literário.

complexo de Édipo instalado em Sena. Porque a realidade é esta: Sena, mais novo 16 anos do que Simões, decerto que o não tinha por modelo a seguir, mas invejava-lhe, se me é permitida a expressão, a posição de que aquele desfrutava no meio literário. De forma consciente ou inconsciente *sentia* que tinha de *matar o pai* que não só o analisava criticamente sobre o que escrevia, naturalmente com um ascendente que Sena não suportava, como lhe proporcionou emprego e não poucas encomendas de textos pagos. Além de que ambos se dedicavam praticamente às mesmas áreas, com assento de escrita em quase tudo o que se publicava. E ambos, ainda, foram orientadores literários em editoras, um na Portugália, outro em Livros do Brasil e ambos, finalmente, dirigiram revistas referenciais como a *Presença* e os *Cadernos de Poesia*. Conclusão: até que ponto Sena, no mais fundo de si, não desejava substituir Simões na liderança de que este desfrutava?!

Ainda segundo o meu ponto de vista, Sena nunca foi um poeta de sensibilidades, de comoções líricas ou a passar por isso. Por demais cerebral, por demais *pensante*, estava tão fora dos parâmetros da época como Pessoa, circunstância então agravada pelo crescente dogmatismo ao redor do neorrealismo. Mas o mais interessante no percurso de Sena é que, a breve trecho, muita da sua escrita, prosódica e poética, vem a caracterizar-se não só pelo apoucamento das situações que denuncia ou regista, como igualmente pelo aparente gozo que delas retira, configurando-se como uma espécie de Nicolau Tolentino deste tempo. Assim *O Reino da*

Estupidez, Diários, Visão Perpétua, Dedicácias, etc., monumentos da sua veia sarcástica, verrinosa e *contabilística* de assentos vários ao redor da sua existência literária, e que o levam a declarar, no rescaldo do Prémio Camilo Castelo Branco, em 1961, em carta enviada do Brasil⁵ dirigida a José Saramago, em parte reproduzida a páginas 32 desta correspondência, o seguinte: *Fui um anti-presencista, anti-neorrealista, anti-tavolagem, anti-Faculdade-de-Letras. Estou praticamente exilado. Como queria V. que eles me dessem o prémio? (...) Eu creio, definitivamente, que esse país é, do ponto de vista da moral literária, uma merda. Há professores oficiais, presencistas oficiais, comunistas oficiais, putas oficiais, tudo é oficial. E um prémio dado por essa gente não poderá deixar de ser oficial.*⁶

Coisas destas só mesmo de Senal! Então não teve ele em Portugal sempre empregos *oficiais*, primeiro na Câmara Municipal de Lisboa e depois na Junta Autónoma das Estradas? Claro que, logo de seguida, para escapar à incoerência, dirá que foi a editora que sujeitou a obra ao prémio e não ele...

Algumas destas questões emergem colateralmente através desta *Correspondência*, a qual se inicia praticamente com a nascente conflitualidade que se veio a gerar a propósito da resenha de Simões sobre a *Coroa da Terra*. Seguramente res-

⁵ Sena emigra para o Brasil em 1959, adquirindo a nacionalidade brasileira, e em 1965 para os USA onde veio a falecer em 1978.

⁶ Reproduzido a pp. 33, dando o texto fazendo parte de uma *correspondência inédita* entre Sena e Saramago (ed. Gilda Santos, *Ipotesi*, Juiz de Fora, MG, 15-1, 229, Jan/Jun.).

sentido, Sena contabilizou a crítica de Simões no *deve* da sua contabilidade pessoal, vindo depois a acrescentar-lhe o débito definitivo e consequente encerramento de contas, entenda-se fim de amizade, aquando da atribuição do Prémio Camilo Castelo Branco, em 1961.

Acalentando a ideia de vir a ganhar o prémio supra pela publicação do seu livro de contos *Andanças do Demónio*, Sena conheceu a frustração de o mesmo ter sido atribuído a *A Gata e a Fábula*, de Fernanda Botelho.

Tanto quanto se sabe ou se julga saber, o despique fez-se justamente entre estes dois títulos, tendo votado a favor de *A Gata e a Fábula*, David Mourão-Ferreira, Jacinto Prado Coelho e Simões, que antes da votação teve artes de fazer prevalecer o género romanesco sobre o conto... Em favor de *Andanças do Demónio* votaram Óscar Lopes e Mário Dionísio...

Tendo como certo que ambas as obras possuíam merecimento para a atribuição do prémio, razão pela qual eram finalistas entre outras de escritores de não menor craveira, desde logo Aquilino e Abelaira, a questão resolveu-se, *aparentemente*, através das afinidades seletivas e dos *jogos* afins que implicaram. Assim Óscar Lopes que, a menos de um mês da atribuição do prémio, publica uma recensão abonatória sobre o título de Sena no jornal *Comércio do Porto* (11/4/61). Depois porque David Mourão-Ferreira tinha como cofundadora da revista *Távola Redonda* a Fernanda Botelho... E finalmente João Gaspar Simões que, ao estabelecer a hierarquia dos géneros, é possível tê-lo feito com intenções premeditadas. Quan-

to a Jacinto Prado Coelho, se outras razões não existiram, digamos que votou ao lado daqueles que lhe eram mais *consanguíneos*.

É essencialmente a partir deste episódio que Sena se distancia de Simões, terminando o anterior carteio em que já só acertava o envio de textos que aquele lhe propunha para as publicações que dominava. A amizade e a lealdade de outrora rompe-se agora sem aparente retorno, ajudadas pela ausência de Sena no Brasil e depois nos USA, remetendo para o olvido não só a ajuda de Simões nos primeiros tempos de afirmação de Sena, quer contratando-o na qualidade de tradutor, revisor e prefaciador para a Portugália logo em 42, quando então exercia as funções de diretor literário na editora e da qual viria a ser despedido intempestiva e ofensivamente em 1945 – episódio que Sena dá a conhecer em *Diários*, registando: *Fiquei muito grato ao G. Simões, a cuja disposição me pusera na questão com a Portugália, de que o correram como nem às criadas se faz, por não me ter dado como testemunha, preocupado com não prejudicar-me, pela dúvida que lhes era um instrumento de vingança* (p. 42) – como depois disso e amiúde nunca deixou de lhe encomendar textos pagos, atento aos pedidos anteriores de Sena em tal sentido, em face das suas dificuldades financeiras, primeiro para acabar o curso e depois para manter a família.

O curioso desta relação é que a partir do final da década de 60 do século passado, cabe a Simões o martirólogo de viver *efetivamente* mal-amado e desconsiderado, em contraponto com ascensão de Sena à cátedra estrangeira e à

mais elevada consideração. E não menos curioso ainda é o facto de ser precisamente neste período, de grave e injusta desconsideração que Simões experimenta, que Sena, mesmo à distância, atento às resenhas daquele sobre as suas obras que entretanto ia publicando, reata a amizade perdida, primeiro por carta em 1977, depois em Coimbra aquando da evocação da *Presença*, e por fim nos Estados Unidos, acabando emocionados nos braços um do outro!

Mas vamos à correspondência: de João Gaspar Simões são reproduzidas 13 cartas; 11 das quais, entre 1943 e 1976, sucintas na composição e de muito pouco interesse, tendo genericamente por motivo propostas de colaboração literária e afins. Diferentes são as duas restantes, datadas de 1977, especialmente porque nas entrelinhas se dá a conhecer o prazer da aproximação que se esboça entre ambos.

Quanto às cartas de Sena, não mais do que sete, dividem-se em dois grupos: o primeiro composto por duas cartas, datadas dos anos 1946 e 1952, e as restantes do ano de 1977. A primeira é de fundamental importância para o conhecimento da crise que virá a estabelecer-se entre ambos, constituindo, em rigor, uma contracritica à resenha de Simões sobre a *Coroa da Terra*, à qual Simões, no carteiro que se lhe segue a pretexto de outro assunto, não comenta, declarando logo no início: *Esta carta não é uma resposta à sua* – ao que acrescenta no final: *Conversaremos qual-quer dia sobre as nossas 'divergências'*.

Não houve um dia para isso pela razão simples de Sena não mais se cartear com Simões, a não ser em 22/2/52, para lhe agradecer *sucintamente* a crítica sobre

o *Indesejado* e mesmo assim com uns quantos remosques...

Não sei se estas e outras razões motivaram Simões a escrever o que se segue, mas parece-me oportuno recordar o facto:

Críticos e criticados estão sempre em terrenos opostos. Dir-se-á que são inimigos e que a atividade de uns não representa o mais válido esforço para tornar meritória a existência dos outros. Porque a verdade é esta: se o crítico, como dizia Saint-Beuve, é um homem que sabe ler e ensina a ler os outros, ninguém melhor do que ele pode colaborar na perfeita consciencialização da literatura. Ser lido, e lido o melhor possível, eis, por certo, o objetivo último de todo o escritor.⁷

Quanto às registadas em 1977, é importante a última não só pelo entusiasmo que Sena reflete na orientação e preparação da viagem de Simões até aos Estados Unidos, onde ambos se encontrarão no simpósio sobre Pessoa, como nos dá uma ideia sobre o funcionamento do departamento destinado ao ensino da literatura de língua portuguesa, porventura mais virado para a parte brasileira do que para a portuguesa.

No genérico, porém, abstraindo a carta onde Sena opõe a sua contracritica à resenha de Simões, o conjunto é pobre e de escasso interesse.

A meu ver, por esta razão, Filipe Delfim Santos procurou enriquecer o volume incluindo a crítica de Simões sobre a *Coroa da Terra*, dando assim o conteúdo indispensável para bem compreendermos a posição de Sena na sua carta de 6/7/46. Todavia não se ficou por aqui, pois que

⁷ In "Literatura, Literatura, Literatura". Lisboa: Portugal, 1964, p. 23/4.

acabou reproduzindo não só muitas das resenhas de Simões sobre Sena, como inclusive a que produziu sobre a obra de Eugénio Lisboa intitulada *Estudos sobre Jorge de Sena*. Ao que acrescenta ainda o extrato duma carta de Rui Knopfli a Sena, uma outra deste dirigida a George Monteiro, e finalmente o testemunho deste último sobre os meandros do Simpósio Internacional de Pessoa e bem assim a avaliação pessoal das intervenções que Simões e Sena produziram no evento, com destaque para a limpidez da comunicação de Simões na abertura, em contraste com a comunicação de Sena no encerramento, prolixa em interpolações que não faziam parte do texto original. E finalmente o carteiro de Mécia de Sena para Simões e para o próprio organizador da edição, a quem presta o seu depoimento pessoal sobre os anos 40, no qual dá relato como conheceu, namorou e casou com Jorge de Sena.

O que daqui resultou é uma miscelânea que de algum modo desvirtua o título da obra. Mas que, não obstante, tem a sua importância, porventura até de feição mais interessante do que a correspondência propriamente dita entre Sena e Simões. Antes de mais porque se recolhe aqui a fortuna crítica da obra de Sena ao nível daquele que mais dela falou; depois porque na *outra* correspondência que se mistura com a dos titulares se exprimem pontos de vista alheios e à margem das razões e sentimentos que pautaram a correspondência entre ambos.

O mais é o ‘Estudo Introdutório’ de Filipe Delfim Santos, laborioso e conscientemente abrangente, recreando e interpretando ideias própria e alheias, aten-

to sobre grande soma de pormenores, como, aliás, são as profusas *notas* disseminadas pelos textos que recolhe.

Aqui chegado, permito-me salientar uma dúvida que tenho.

A propósito de “O Indesejado”, Filipe Delfim Santos dá por três vezes a leitura da peça em outros tantos locais: em casa de Ribeiro Couto, na Liv. Portugália, no Porto, e na casa de João Gaspar Simões, conhecida como *Casa do Dragão*.

Acontece que tenho a ideia, não sei se por leitura algures, se por conversa com Álvaro Bordalo⁸, da existência de uma outra sessão de leitura pública nas instalações da revista *Portucale*, no Porto, na rua Mártires da Liberdade, onde já se acolhera *A Águia/Renascença*, não sendo demais recordar que o título foi editado pelos ‘Cadernos das Nove Musas’, que era, julgo, a chancela editorial da *Portucale*, *Revista Ilustrada de Cultura Literária, Científica e Artística*, ao tempo da sua ‘Nova Série’, iniciada em 1946.

Julgo também que essa leitura ocorreu se não antes do namoro de Sena com Mécia, pelo menos em período preliminar, razão pela qual admito ser do desconhecimento desta e consequentemente de todos aqueles que sobre a matéria ou a época a têm como fonte.

⁸ Álvaro Bordalo (de Andrade e Sá Donas-Boto), 1909-1986, foi um dos dirigentes da revista “Portucale” e notável bibliófilo.

OS PEPPINI

Flávio Quintale
Lisboa: Vieira da Silva, 2011.

Maria Teresa Salgado*

Uma homenagem ao “leitor comum”

Há um bom tempo não tenho em mãos um livro como *Os Peppini*, do escritor Flávio Quintale, publicado em 2011 pela editora portuguesa Vieira da Silva. Li a obra com um prazer quase juvenil, lembrando-me da época em que ler era, para mim, antes de mais nada, um puro deleite. Com o mesmo prazer que acompanhava *O senhor de Jalna*, de Mazo de lá Roche, *Os Budenbrook*, de Thomas Mann, sem me preocupar em categorizar os livros. Não que a leitura hoje me dê menos prazer. É que, agora, além de realizar muitas leituras por ofício, como professora de literaturas, dificilmente me deixo embalar pelas obras sem lápis iluminador e “olhar analítico”. Ora, como abandonar o olhar analítico? Sem dúvida, nunca o abandonamos totalmente. Especialmente no caso de boa parte da comunidade acadêmica, pressionada, atualmente, a produzir um número significativo de publicações por ano. Tudo que for lido pelo professor/pesquisador deverá ser imediatamente fichado e mínimamente analisado para aproveita-

* Professora de Literaturas Africanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro

mento futuro. Otimizar o tempo; essas são as palavras de ordem na linha de montagem em que se transformaram muitas universidades.

Sem dúvida, ler é sempre analisar e, por consequência, imaginar, comparar, projetar, produzindo-se novas leituras e conhecimento. Mas há tantas formas de analisar um texto...E foi, justamente, em função dessas muitas formas de analisar um texto que me deixei conduzir por uma das vias mais fascinantes de análise de *Os Peppini*; aquela que nos convida, em primeiro lugar, a viajar com as personagens, vivendo seus dramas, acompanhando cada um de seus projetos, sonhos e frustrações. Podemos chamá-la de via do “leitor comum”, considerando aqui o comum no sentido mais privilegiado que essa palavra possui. Afinal, não é antes esse o leitor que toda obra almeja alcançar, aquele que simplesmente gosta de ler, que se diverte e se emociona a cada página, aquele que segue seus próprios instintos e usa suas próprias razões para chegar as suas próprias conclusões, como disse uma vez Virginia Woolf?

Perdoem-me a citação, mas não posso apagar o que já li. E tampouco é isso que *Os Peppini* nos pede, pelo contrário. O livro se encontra repleto de referências, paródias, dialogismos ou intertextualidades, que preenchem e até superam as expectativas da comunidade acadêmica. Logo na primeira página, somos convocados para uma referência das mais eruditas: Enrico, o artista da família, pinta *Os Peppini*, numa alusão ao quadro *Las Meninas*, de Velasquez, que remeterá o leitor erudito (vamos chamar, por enquanto, assim os outros leitores) ao fa-

moso ensaio de Foucault. Ao final do romance, o jovem Peppini completará seu ciclo de formação artística, com mais uma obra e mais uma alusão, dessa vez ao *Angelus Novus*, de Paul Klee, e inevitavelmente às teses sobre o fim da história. Quanto material para reflexão!

Mas o que nos atrai, nesse momento, nas inúmeras referências, arquitetadas ao longo do texto, que passam pela música, pela pintura, pela filosofia e, sem dúvida, pela literatura e pela história, é muito mais a proposta de que estas funcionem como uma espécie de introdução ou ponte, para guiar o leitor – não familiarizado com o que é citado ou intertextualizado, a conectar discursos –, sem contudo subestimá-lo. Assim, mesmo quando as referências parece que vão ser desvendadas pelo narrador, este não esgota suas pistas, pois confia no seu leitor, embora deseje

conduzi-lo, ao longo do texto, e incitá-lo a vivenciar os dramas ali pintados, tensionando e distensionando os limites entre o popular e o erudito. A escolha do nome Giovanni, mais tarde Don Giovanni, para o patriarca da família, assim como do nome Enrico (de Caruso), para o seu filho, atesta não só uma homenagem à ópera, mas, sobretudo, uma das estratégias de que o romance se vale para enfatizar o diálogo entre o popular e o erudito, mostrando que essas fronteiras são, antes de mais nada, material para polêmicas.

Sem dúvida, somos levados a participar intensamente da saga dos Peppini e, ao final da leitura, chegamos à conclusão de que estamos frente a um romance que deseja homenagear o leitor comum. Este é um elemento fundamental para que a obra viva, assim como o crítico e o pesquisador, eles, também, leitores comuns.

