

*Teia Literária*  
*Teia Literária*

Revista de Estudos Culturais

Brasil – Portugal – África



*Teia Literária*  
*Teia Literária*

Revista de Estudos Culturais  
Brasil – Portugal – África

1

Moderno, Modernismo, Modernidade

2007

## **POLÍTICA EDITORIAL**

TEIA LITERÁRIA é uma revista de Estudos Culturais que promoverá novas reflexões científicas, divulgando pesquisas acadêmicas no âmbito das Literaturas de Língua Portuguesa. Sua periodicidade é semestral. Cada número será composto por uma seção temática de artigos, uma de entrevista e uma de resenhas.

### **Endereço para correspondência:**

Caixa Postal 20

CEP: 13201-970

Jundiaí – São Paulo

E-mail: [teialiteraria@yahoo.com.br](mailto:teialiteraria@yahoo.com.br)

### **Editores**

Raquel Cristina dos Santos Pereira  
Roberto Nunes Bittencourt

### **Comissão Executiva**

Fátima Borges Pereira  
Jorge Vicente Valentim  
Raquel Cristina dos Santos Pereira  
Roberto Nunes Bittencourt

### **Conselho Editorial**

Alexandre Montauray Batista Coutinho – PUC-Rio  
Ângela Beatriz Faria – UFRJ  
Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco – UFRJ  
Cleonice Serôa da Motta Berardinelli – UFRJ / PUC-Rio  
Gilda Santos – UFRJ  
Gumerinda Nascimento Gonda – UFRJ  
Jorge Fernandes da Silveira – UFRJ  
Jorge Vicente Valentim – UFSCar  
Luci Ruas Pereira – UFRJ  
Maria Luiza Scher Pereira – UFJF  
Mônica Figueiredo – UFRJ  
Nelson Rodrigues Filho – UGF  
Ronaldo Lima Lins – UFRJ  
Sérgio Nazar David – UERJ  
Sílvio Renato Jorge – UFF  
Simone Caputo Gomes – USP

### **Revisão Geral**

Raquel Cristina dos Santos Pereira  
Roberto Nunes Bittencourt

### **Lay-out da capa**

Raquel Cristina dos Santos Pereira  
Roberto Nunes Bittencourt

### **DTP e Impressão**

Gráfica Visão Jundiaí Ltda.

Teia Literária: revista de estudos culturais –  
Brasil – Portugal – África – n. 1 (2007) – –  
Jundiaí, SP : Gráf. Visão Jundiaí, 2007-  
v. ; 15 cm

Semestral (2007 – )

1. Literatura – História e crítica – Periódicos.
2. Literatura brasileira – História e crítica - Periódicos.

ISSN 1981-3767

CDD: 809

*Dedicamos esta obra à Literatura,  
a única manifestação artística capaz  
de nos conferir, sempre, a liberdade  
das palavras.*

*Raquel Cristina das Santos Pereira  
Roberta Nunes Bittencourt*





## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	11
<b>ARTIGOS</b>	13
A RESISTÊNCIA DAS TRADIÇÕES EM MODERNAS NARRATIVAS AFRICANAS CARMEN LÚCIA TINDÓ RIBEIRO SECCO	15
VIEIRA, O PREGADOR DA PALAVRA CLÁUDIA CRISTINA COUTO	25
RESONÂNCIAS DO AMOR E DO DESCONCERTO: ECOS CAMONIANOS NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA JORGE VALENTIM	37
MODERNO OU MODERNISTA? A TRADIÇÃO E O TRADICIONALISMO NO MODERNISMO BRASILEIRO LEANDRO GARCIA RODRIGUES	47
FICÇÃO, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: A PROPÓSITO DE <i>EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS</i> MARIANA CUSTÓDIO DO NASCIMENTO	61
FICÇÕES FEMININAS DE <i>EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS</i> : LEITURAS DO COTIDIANO NO PÓS-25 DE ABRIL RAQUEL CRISTINA DOS SANTOS PEREIRA	71
INTERAÇÕES ENTRE A RENÚNCIA SCHOPENHAURIANA E A IRONIA MACHADIANA RENATO NUNES BITTENCOURT	79
POESIA É REVOLUÇÃO RITA BARBOSA DE OLIVEIRA	93

SOPROS MODERNISTAS EM ÁLVARO DE CAMPOS: UMA LEITURA DA "SAUDAÇÃO AWALT WHITMAN"	107
ROBERTO NUNES BITTENCOURT	
VELHAS MARGENS, NOVOS CENTROS – A LÍNGUA DO EXÍLIO EM VENTOS DO APOCALIPSE DE PAULINA CHIZIANE	119
SHEILA KHAN	
<b>ENTREVISTA</b>	133
JORGE FERNANDES DA SILVEIRA	135
JORGE VALENTIM	137
SIMONE CAPUTO GOMES	139
<b>RESENHAS</b>	145
<i>PALINÓDIAS, PALIMPSESTOS E A LETRA E AS TINTAS</i> , DE ALBANO MARTINS	147
JORGE VALENTIM	
<i>A PRIMEIRA PEDRA</i> , DE SÉRGIO NAZAR DAVID	153
ROBERTO NUNES BITTENCOURT	

## APRESENTAÇÃO

Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte.

(Marina Colasanti. *A moça tecelã*)

A publicação deste número 1 da *Teia Literária* é a realização do desejo de se editar uma revista que pudesse ser um novo espaço para o encontro de idéias acadêmicas, possibilitando sempre um diálogo entre a Literatura, o seu tempo e a crítica que a revivifica. A Língua Portuguesa é o nosso tear. A Literatura, o nosso fio. E cada um de nós, o tecelão. Com os fios desta *Teia* urdimos a revista que ora apresentamos.

Se o texto é, como conceitua Roland Barthes, “o tecido dos significantes”, cada um dos fios desta *Teia* constitui um caminho de leitura para aquele que é o objeto do nosso prazer: o texto literário. Eis que assim se tece a *Teia Literária*, uma revista de estudos culturais que divulgará investigações acadêmicas no âmbito das Literaturas de Língua Portuguesa. Brasil, Portugal e África emergem, portanto, como epicentros dos textos que aqui encontram lugar.

Nesta edição, focalizando o tema: MODERNO, MODERNISMO, MODERNIDADE, os textos de Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, Cláudia Cristina Couto, Jorge Valentim, Leandro Garcia Rodrigues, Mariana Custódio do Nascimento, Raquel Cristina dos Santos Pereira, Renato Nunes Bittencourt, Rita Barbosa de Oliveira, Roberto Nunes Bittencourt e Sheila Khan contemplam, de forma instigante, provocante, em fluxos e refluxos de um exercício intelectual, na diversidade das leituras, o conjunto coeso de textos da *Teia Literária*.

Pensando na dialética entre a tradição e a ruptura nas Literaturas de Língua Portuguesa, perpassando por diversas épocas, lançamos um desafio: “De que forma os conceitos de Moderno e

Modernidade se inserem em uma obra literária?”. Jorge Fernandes da Silveira, Jorge Valentim e Simone Caputo Gomes apontam possibilidades de resposta para aquela que se torna a questão fulcral deste número 1 da *Teia Literária*.

Fecha este volume a seção de resenhas. Jorge Valentim realiza uma apurada leitura de duas das mais recentes obras do crítico, tradutor, ensaísta e poeta português Albano Martins: o livro de versos *Palinódias, palimpsestos* (Porto: Campo das Letras, 2006) e *A Letra e as Tintas* (Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2006), livro de ensaios escritos pelo autor em um período que abarca os anos de 1980 a 2003. Roberto Nunes Bittencourt encerra esta edição com a sua leitura de *A primeira pedra* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2006), terceiro livro de poemas do professor de Literatura Portuguesa e ensaísta Sérgio Nazar David.

Cumpre-nos agradecer aos professores, pesquisadores, amigos e mestres – na mais terna acepção da palavra – que, tendo fé no nosso trabalho, aceitaram participar do Conselho Editorial da *Teia Literária*. Agradecemos, igualmente, àqueles que tornaram possível a concretização desta revista, em especial aos ensaístas que se dedicaram e contribuíram com os textos que integram o todo da *Teia*. Não nos esqueçamos de mencionar, também, Francisca Ferreira de Oliveira, secretária de pós-graduação em Letras da PUC-Rio, a quem devemos muita gratidão por todo o incentivo para que esta revista se concretizasse.

Aos nossos leitores, deixamos os votos de que este espaço, que ora desponta no cenário acadêmico, seja de agradáveis e enriquecedoras leituras. Nosso cordial abraço e muito obrigado pela companhia.

Jundiaí, outono de 2007.  
Raquel Cristina dos Santos Pereira  
Roberto Nunes Bittencourt

EDITORES

## ARTIGOS

*Uma mão relampeja na casa da escrita.  
Faísca Troveja  
Procura um claro instante para a aparição.  
[...]  
e leva vozes aquela mão em cada delicada passagem  
[...]  
a escrita navega  
num estuário de silêncio.  
Escrever é uma droga antiga,  
uma bebedeira que queima com lentidão  
a cabeça,  
traz as luzes desde as vísceras,  
o sangue a ferver nas vias turbulentas,  
traz a natureza estimulante das paisagens  
que temos dentro.*

*Eduardo Costley White*



## A RESISTÊNCIA DAS TRADIÇÕES EM MODERNAS NARRATIVAS AFRICANAS

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco\*

Concebendo o mar como um “espaço de fronteira” que, metaforicamente, reflete o hibridismo cultural de países colonizados por Portugal, pretendemos, a partir da análise dos livros *A Varanda do frangipani*, do moçambicano Mia Couto, e *Rioseco*, do angolano Manuel Rui, investigar de que maneira a moderna ficção africana em língua portuguesa problematiza a questão da perda das tradições nos tempos “pós-coloniais”. Os romances selecionados para estudo tecem, respectivamente, uma leitura alegórica de Moçambique e de Angola dos anos 90.

Iniciaremos nossa análise pelo romance *A Varanda do frangipani*. O cenário em que se desenvolve a narrativa é uma antiga fortaleza lusa dos tempos coloniais, transformada, no presente narrativo, em um asilo de velhos abandonados. Esse lugar mutante, outrora forte, depois cadeia, presídio, e, após a Independência moçambicana, “depósito de velhos” e armazém clandestino de armas, traz, nas paredes e nos escombros, marcas da colonização portuguesa, muitas das quais reveladoras de uma história de opressão e desterro. É nesse espaço que se constrói o romance, não de forma linear, porém labiríntica, porque oscilante entre uma paisagem real e uma cartografia onírica. Lugar conotativamente sobredeterminado, a fortaleza do passado, a partir da linguagem ficcional transgressora, passa a ser vista, nos tempos do pós-colonialismo em que se desenvolve a narrativa, como uma “*fracaleza*” (Couto, 1996: 22), ou seja, como local de fragilidades e exílios. Recriando a língua em novas e possíveis combinações semânticas, morfológicas e sintáticas, o discurso enunciator cria neologismos e efetua uma artesanania verbal que subverte a perspectiva oficial de olhar e ler a história.

Afastando-se do gênero policial clássico que se caracteriza

---

\* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Consultora *ad hoc* do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

pela elucidação de um acontecimento misterioso através de procedimentos metódicos e racionais, *A Varanda do frangipani* opta pelos caminhos dos sonhos, instaurando, assim, uma outra lógica. Funda, desse modo, um gênero híbrido, em que o onírico se mescla a um tipo de investigação, cujos métodos trilham os meandros subterrâneos dos mitos, das lendas e da história. Ao contrário do romance policial clássico, que tem na figura do detetive o lugar mental onde a verdade ocorrida deve ser pouco a pouco formulada, a narrativa de Mia Couto se tece das “mentiras” das personagens que, confundindo o inspetor Izidine Naíta, o desviam da tarefa principal para a qual fora designado: a da elucidação do assassinato do diretor do asilo. O suspense, as conjecturas, o enigma e a revelação deste são reagenciados em outra direção que leva à denúncia de crimes maiores como, por exemplo, o da morte das tradições moçambicanas:

O culpado que você procura, caro Izidine, não é uma pessoa. É a guerra. Foi ela que rasgou o mundo onde a gente idosa tinha brilho e cabimento. Depois, a violência trouxe outras razões. E os velhos foram expulsos do mundo, expulsos de nós mesmos. (Couto, 1996: 127)

Retomando a imagem nuclear do livro, voltamos à varanda-terraço da velha Fortaleza de São Nicolau. Varanda de terra batida, onde cresce a árvore do frangipani. Varanda suspensa no tempo e debruçada sobre o Índico, onde paisagem e memória, no limite entre a costa rochosa e o azul infinito do oceano, se unem, irmanadas, nesse processo de escavação ficcional que busca recuperar “identidades instáveis”, perdidas nos desvãos dos mitos, das lendas, dos sonhos e da própria história de Moçambique, país que se constitui como complexo mosaico cultural. Varanda “alegórica”, segundo análise de Maria Alzira Seixo, a significar tanto a “nação” (Couto, 1996: 50) moçambicana, quanto a portuguesa, ambas abertas ao mar, “zonas fronteiriças” (Santos, 1996: 155) em permanente hibridação de etnias, idiomas, culturas.



Em constante trânsito, Portugal, durante séculos, fez a pilhagem das riquezas e dos povos africanos, lucrando com o comércio do marfim, do ouro e dos escravos, mas também deixou heranças culturais diversas nas terras conquistadas. Não impôs o degredo somente às etnias negras, obrigadas à escravidão e à diáspora. Também muitos de seus homens pobres foram incentivados a emigrarem para a África. E esta não foi passiva à chegada desses marinheiros. “Vazou-lhes a alma”, fazendo com que muitos deles jamais retornassem à pátria de origem.

No romance de Mia Couto, Domingos Mourão é a personagem que se faz metonímia dessa “desterritorialização” portuguesa em solo moçambicano. Sem família e sem lar, pois, após o 25 de junho de 1975, a mulher e o filho voltaram a Portugal, se encontra abandonado no asilo, onde é o único branco, mas não o único desterrado, já que todos, ali, se acham envoltos em um clima de degredo e solidão. Desaportuguesado, Domingos Mourão aceita o “rebatismo” africano e passa a atender também pelo nome Xidimingo. Desmemoriado como todos no asilo, só o mar e o perfume do frangipani lhe despertam subjetivas e rasgadas lembranças que se reinventam em oníricas e dispersas imagens, cujos significados o revelam como um ser de identidade fraturada.

Magma das reminiscências inconscientes, o mar é para o velho português o entrelugar da saudade, o elo esgarçado com a pátria longínqua. O frangipani, por se despir das folhagens no outono, o leva também à evocação das estações marcadas da infância em Portugal. Entretanto, as raízes dessa árvore já o haviam prendido ao solo moçambicano, à “outra pátria” em que, há tempos, sua identidade oscilante aportara, carregando a utopia lusitana de “fazer a África” .

Com a alma cheia de mar e os olhos, de oceano, Mourão é um ser cindido, com o coração e a língua já adulterados pelo longo processo de aculturação decorrente dos muitos anos vividos em Moçambique. Sua confissão desvela sabores e ritmos africanos incorporados ao âmago de sua identidade esgarçada:

Venho de uma tábua de outro mundo mas o meu chão é este, minhas raízes renasceram aqui. [...] Desculpe-me este meu português, já nem sei que língua falo, tenho a gramática toda suja, da cor desta terra. Não é só o falar que é já outro. É o pensar, inspector. (Couto,1996: 48 )

A varanda, alegoricamente, é a materialização espacial dessa fenda identitária, ou seja, o lugar “entre” que faz do velho Mourão um ser dividido entre o mar português e o chão moçambicano. Chão que, entretanto, minado pelas guerras, lhe foge aos pés, como acontece também com as demais personagens do romance. Embora seja Mourão o único estrangeiro no asilo, todos ali se encontram exilados, afastados de seus familiares, de suas casas e de suas tradições. Resta a todos apenas um espaço: a varanda do frangipani, o entrelugar dos sonhos por onde o imaginário moçambicano escapa, tentando resistir à morte cultural imputada ao país.

Analisaremos, agora, o romance *Rioseco*, de Manuel Rui, que se passa numa ilha, cujo nome não é mencionado nem uma vez, mas a indicação de sua localização, do outro lado da Baía de Luanda, coincide com a geografia real, fazendo com que os leitores reconheçam o Mussulo. A narrativa focaliza o fim da guerra civil, no início dos anos 90. Começa com o encontro de Noíto e Zacaria com Mateus, um pescador originário dali, que os leva para sua ilha. Essas personagens apontam, metaforicamente, para as duas faces de Angola: a rural e a litorânea. A primeira é representada por Noíto e Zacaria, casal do interior que a guerra empurrara até Luanda; a segunda, por Mateus, conhecedor das coisas do mar. A ilha é o lugar transitório, próximo à cidade, mas que conserva a pureza dos marulhos oceânicos, embora tenha inscritos em sua cartografia os efeitos da guerra como, por exemplo, os casarões de veraneio dos colonos ricos, abandonados após a Independência.

A narrativa de *Rioseco* se constrói no fluxo e refluxo das águas marítimas, na cadência da maré cheia e da maré baixa que transformam a ilha em península e vice-versa. Noíto é a protagonista

da história e, como Angola, se encontra cindida entre as tradições trazidas do interior e as novas formas de viver aprendidas no litoral. Quando chega a Luanda, após tantas fugas para se livrar das balas, apresenta-se descaracterizada, com a identidade esmaecida, da qual são metáforas os panos desbotados, vermelho, preto, amarelo, de sua trouxa, cujas cores empalidecidas são também, significativamente, as da bandeira angolana (Rui, 1997: 10).

O mar, em *Rioseco*, embora traga os ecos da guerra e as lembranças longínquas dos tempos coloniais, pois foi por ele que os portugueses chegaram, funciona, na narrativa, como um cinturão protetor, em cujas profundezas estão guardados os mistérios da kianda, a deusa das águas salgadas, símbolo da resistência cultural, porque representante da face angolana que não se deixou subjugar.

O romance se organiza em estrutura tríplice: três são as suas partes, três são as personagens principais, três são os seus espaços (o rio, o mar, a ilha). Três, simbolicamente, o número que representa a hibridação cultural presente no contexto angolano pós-colonial. O romance se arma no compasso intervalado dos diálogos e das lembranças de Noíto e Zacaria, cujas reminiscências do passado se intercalam ao presente narrativo. A técnica narrativa se faz dialogal, apesar de haver, a comandar o narrado, um narrador em terceira pessoa, cuja voz se entremeia às falas das personagens. Embora a oralidade seja dominante na obra, há descrições que utilizam uma estratégia cinematográfica como, por exemplo, a apresentação de Noíto, Zacaria e Mateus no primeiro capítulo. A linguagem, aí, se apresenta pausada, focalizando cada detalhe, como se tecida em câmera lenta. Inicialmente, há a descrição humanizada e lírica do mar, outra grande personagem do romance: “o mar abria boca-réstia de sono ainda em maré baixa a espreguiçar-se, sonolentemente, sob o sol sem nuvem. Esteira de dormir [...], na areia da beira-praia, em desinteresse de pureza pisada de ilusão” (Rui, 1997: 9). Depois, compondo a paisagem, são apresentadas, uma a uma, as personagens principais.

A primeira parte do livro narra a travessia do casal, no barco de Mateus, e sua adaptação ao novo lugar. Zacaria é carpinteiro e logo consegue trabalho. No princípio, tudo se harmoniza para Noíto e seu marido. Este, embora não goste muito da ilha – porque, como insiste, é “homem do mato e do rio” –, diz que nunca sairá dali, pois não deseja rever a guerra. A mulher, já idosa e com netos, é, entretanto, a que tem mais sede de viver e, rapidamente, aprende os costumes locais e os mistérios do mar. Quem lhe ensina, primeiro, é o filho de Mateus, o menino Kwanza, cujo nome, metaforicamente, traz a imagem do principal rio de Angola. A troca de saberes se faz africanamente entre os dois: a mais-velha conta as tradições do interior ao miúdo, falando-lhe do sabor doce das águas fluviais, encantando-o com a narração de missossos e estórias da guerra; o mais-novo passa a Noíto a arte da pesca, a compreensão dos odores e do gosto salgado do mar. Noíto, como Kwanza, é símbolo da hibridação cultural existente em Angola. Os dois reúnem em si os signos do mar e do rio. Kwanza, “ sangue do avô dele que veio das bandas do rio. Rio misturado com mar é ele próprio. Que bonito” (Rui, 1997: 89). Noíto, a que ama o rio e o mar, é também metáfora dessa simbiose entre os valores culturais da costa e os do interior. Assim, é ela quem conjuga religiosidades e saberes diversos: reza a Deus e à kianda, traz os poderes de plantar a terra e leva o povo a acreditar que possui o dom de amarrar a chuva, aprende a pescar e continua a cozinhar à moda do mato, descobre os segredos do mar e cultua o cágado, símbolo do saber mais-velho dos séculos do interior da Lunda, onde a aldeia se armava sob a forma desse animal sagrado. Noíto, falando várias línguas, é metáfora, ainda, do plurilingüismo angolano; é ela quem cogita sobre o direito do povo também à língua portuguesa: “Cada um na sua língua. E entendiam-se. Essa língua dos tugas, que não é só deles, é nossa, uniu-nos muito. Afinal, uma língua não é de ninguém! A língua é de quem aprendeu” (Rui, 1997: 113).

*Rioseco* é uma narrativa caudalosa, como os rios do interior dos quais Zacaria se faz representante. É um texto com muitas

referências e muito denso. Faremos, apenas, rápidas alusões a algumas personagens que contracenam com as três principais, objetivando mostrar como a obra efetua um retrato atual de Angola.

Fundanga, o antigo comandante Rasgado, que lutara no interior ao lado do primeiro marido de Noíto, é o que vai trazer desgraças à ilha, embora também apresente um lado questionador que denuncia os desmandos da Independência e do poder. Noíto reabilita a imagem dele perante os ilhéus, mas, ao final, descobre que a guerra lhe deformara o caráter, assim como também fizera com muitos, como: o Professor Dos Mais que não dava aulas e vivia a pedir dinheiro aos alunos, Kanavale e os veranistas do bangalô vizinho que haviam enriquecido às custas da miséria e morte do povo, os militares a cobrarem “gasosa”, entre outros.

Na terceira parte do romance, Noíto reencontra sua filha Bélita que traz à ilha várias inovações: monta uma lanchonete, costura para todos, ensina a ler e acaba amante de Mateus, de quem espera um filho. O barqueiro, entretanto, vítima do terrorismo, é preso e espancado, vindo a falecer. Zacaria também morre, esfaqueado por Fundanga. Dentre as personagens principais, morrem as que não souberam se adaptar às transformações sociais: Mateus, o homem puro do mar, cuja vida se resumia à pesca; Zacaria, o homem do interior, que, mesmo na ilha, vivia a memória dos rios de sua terra. Mantiveram-se vivas as personagens que, de alguma forma, conseguiram conjugar as metafóricas águas do rio e as do mar: Noíto, que, embora do interior, também se apaixonou pelo litoral; Bélita, que, integrada aos novos tempos, carregava no ventre o fruto híbrido de seu sangue e o do pescador Mateus; e Kwanza, menino do mar, mas com nome de rio.

O romance termina com a imagem da chuva a transbordar um rio seco, cujas águas barrentas misturam-se às do oceano, metáfora, segundo Michel Laban, “da emergência de uma nova era, resultado da simbiose que descrevemos” (Laban, 1997: 07). O mar traz para Noíto a imagem da kianda e a de Mateus, mas também a

reminiscência do rio que representa Zacaria: “os rios é que chegam com sua água no mar. Água do mar sempre tem água do rio. O rio é que não tem água do mar.” (Rui, 1997: 225).

As águas marítimas, em *Rioseco*, metaforizam, portanto, a memória maior, a que conjuga as tradições vindas pelas águas doces dos rios e as recordações salgadas dos tempos da conquista e da colonização; a que reúne os ensinamentos dos mais velhos sobas do interior e as crenças ancestrais dos cultos feitos à kianda no litoral; a que propicia o convívio entre as línguas locais faladas à beira-rio e o idioma trazido pelas caravelas lusas. O mar, desse modo, se constitui como uma “macrometáfora” por onde circula a memória oral angolana, hoje não apenas produzida pelas línguas originárias, mas também recriada “subtilmente pela língua portuguesa” (Rui, 1991: 543).

Em última instância, mar e rio, no texto de Manuel Rui, se encontram, mas tal encontro, na verdade, se dá nas margens do próprio discurso literário, cujo trabalho constante de artesanaria verbal nunca deixa secar o rio da linguagem. Concluindo, constatamos que, nos dois romances *A Varanda do frangipani* e *Rioseco*, o mar se apresenta como depositário de heranças múltiplas: não só das culturas locais, mas ainda das oriundas do passado lusitano e, no caso de Moçambique, também das decorrentes do comércio árabe anterior à conquista portuguesa. Nos dois textos, as águas marítimas funcionam como fronteira líquida, por onde chegou a língua portuguesa, hoje transformada, tanto em Angola, como em Moçambique, pela imbricação com os idiomas nativos. A imagem do mar, vista no passado como veículo do exílio ou da imposição de saberes lusos, se refaz, erigindo-se como espelho de memórias várias. A ilha, de *Rioseco*, e a fortaleza, de *A Varanda do frangipani*, se apresentam como lugares híbridos, à beira-mar, que, recolhendo fragmentos e destroços das tradições, se impõem como espaços significativos de resistência cultural. Os dois romances, usando uma linguagem moderna, reinventam e reescrevem a própria História com um olhar transgressor, ao mesmo tempo que

buscam recuperar as origens identitárias. Conjugam, desse modo, modernidade e tradição.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. *A Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COUTO, Mia. *A Varanda do frangipani*. Lisboa: Ed. Caminho, 1996.

LABAN, Michel. “As muitas águas do *Rioseco*, de Manuel Rui”. *Conferência no I Encontro Internacional sobre a Literatura Angolana*, Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1997. (texto policopiado)

RUI, Manuel. “Pensando o texto da memória”. *Anais do 2º Congresso da ABRALIC de 1990*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1991.

\_\_\_\_\_. *Rioseco*. Lisboa: Ed. Cotovia, 1997.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice*. 2.ed. São Paulo: Cortez, 1996.

SEIXO, Maria Alzira. “Mia Couto: olhares sobre o mundo”. *JL - Jornal de Letras, Artes e Idéias* Ano XVI, nº670. Lisboa: 19 de junho a 2 de julho, 1996.





## VIEIRA, O PREGADOR DA PALAVRA

Cláudia Cristina Couto\*

O olhar, este instigante sentido, dos cinco, o mais penetrante, o mais agudo. Luz dos olhos, “centelha divina” a guiar-nos por insondáveis caminhos, está ele, nos sermões de Vieira, a tentar-nos, a fazer-nos indagar, confrontar. Diz Vieira:

Vai um pregador pregando a paixão, chega ao pretório de Pilatos, conta como a Cristo fizeram o rei da zombaria, diz que tomaram um púrpura e lha puseram aos ombros; ouve aquilo o auditório atento. Diz que teceram uma coroa de espinhos, e lhe pregaram na cabeça; ouvem todos com a mesma atenção. Diz mais que lhe ataram as mãos e lhe meteram nelas uma cana por cetro; continua o mesmo silêncio e a mesma suspensão dos ouvintes. Corre-se nesse passo uma cortina, aparece a imagem do *Ecce homo*: eis todos prostrados por terra, eis todos a bater nos peitos, eis as lágrimas, eis os gritos, eis os alaridos, eis as bofetadas. Que é isto? Que apareceu de novo nesta igreja? Tudo o que descobriu aquela cortina tinha já dito o pregador. Já tinha dito daquela púrpura, já tinha dito daquela coroa e daqueles espinhos, já tinha dito daquele cetro e daquela cana. Pois se isto então não fez abalo nenhum, como faz agora tanto? Porque então era *Ecce homo* ouvido, e agora é *Ecce homo* visto; a relação do pregador entrava pelos ouvidos, a representação daquela figura entra pelos olhos. (Vieira, 1959: 16)

Inácio de Loyola já explorava a visão em seus exercícios espirituais. Assim também Vieira, para quem o ouvinte cristão deve ouvir e ver. A palavra divina entra pelos ouvidos e pelos olhos. Para sensibilizar o sentido da visão, deve-se recorrer ao uso da imagem.

No *Novo Testamento*, Lucas (6, 22) nos ensina: “Os olhos são a luz do corpo; se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo será luminoso, se os teus olhos forem maus, todo o teu corpo estará em trevas”. Santo Agostinho também privilegia a visão como o

---

\* Doutoranda em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

mais apurado dos sentidos os quais, por se inscreverem no corpo, subjagam o homem “com mais tenacidade” (Agostinho, 1973: 219), resistindo ao chamado da razão. Ver e ouvir são perigosos, porque não só levam à concupiscência da carne, sobrepondo-se à razão, mas também incitam os outros sentidos:

[...] por isso não só dizemos: “Vê como isto brilha – pois só os olhos o podem sentir – mas também: Vê como ressoa, vê como cheira, vê como sabe bem, vê como é duro”. É por isso, como já disse, que se chama concupiscência dos olhos a total experiência que nos vem pelos sentidos. (Agostinho, 1973: 222)

Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso com dor que pequei. Neste caso, por castigo, preferiria não ouvir cantar. Eis em que estado me encontro. (Agostinho, 1973: 220)

Cremos que o olhar, bem como os outros sentidos, ao mesmo tempo em que apreende o mundo, o traz para dentro de si. E de onde vem o privilégio do olhar? Na abertura da *Metafísica*, Aristóteles escreve:

Por natureza, todos os homens desejam conhecer. Prova disso é o prazer causado pelas sensações, pois mesmo fora de toda utilidade nos agradam por si mesmas e, acima de todas, as sensações visuais. Com efeito, não só para agir, mas ainda quando não nos propomos a nenhuma ação, preferimos a vista a todo o resto. A causa disto é que a vista é, de todos os nossos sentidos, aquele que nos faz adquirir mais conhecimentos e que nos faz descobrir mais diferenças. (Aristóteles, 1984: 21-5)

Por sua vez, no *Timeu*, Platão escreve:

Entre todos os instrumentos (que servem para a alma prever) os deuses modelaram primeiro os olhos portadores de luz e os implantaram no rosto pela seguinte razão. Um fogo tendo a propriedade de não queimar e sim de brilhar com doce luz, decidiram que seria o corpo

próprio de cada dia. Porque o puro fogo dentro de nós é parente daquele, fizeram com que escoasse através dos olhos, fabricando o globo ocular, especialmente a pupila, úmido e de textura cerrada, de modo a não deixar passar nada grosseiro, mas apenas o fogo que filtra por aí por si mesmo. (Platão, 2000: 45b)

Platão, Aristóteles e Santo Agostinho privilegiam o olhar. Trazem este sentido como a tônica dominante, não só para a percepção e conhecimento do mundo, como para o conhecimento de si mesmos.

A divergência dá-se quando este olhar passa pela via do conhecimento. Para Aristóteles, olhar é conhecer, é apreender, é saber. Dele diverge Santo Agostinho. Para este, o conhecimento é pecaminoso e deve ser evitado. O olhar torna-se então o mais perigoso dos sentidos, pois, na sua apreensão do mundo, traz consigo o conhecimento do mal, que induz ao pecado.

Mas o que é ver?

Da raiz indo-européia *weid*, ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô*, ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, conhecer, saber, e no latim, da mesma raiz, vídeo, ver, olhar, perceber- e viso- visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar. (Chauí, 1990: 35)

Uma das proposições abordadas nos sermões *As cinco pedras da funda de Davi*, relaciona-se ao conhecimento vindo do olhar.

Vieira, na trilha de São Lucas<sup>1</sup>, já atrás citado, argumenta que vem do olhar o conhecimento de si mesmo e através das parábolas demonstra a força de transformação, tanto naquele em quem incide o olhar, como naquele de quem emana. Para que o olhar se efetive, é preciso que o outro se reconheça. Golias, mais forte e vencedor de mais batalhas, media a sua vitória porque se comparava com

---

<sup>1</sup> Lucas cap .6, 22 “os olhos são a luz do corpo, se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo será luminoso, se os teus olhos forem maus, todo o teu corpo estará em trevas”.

Davi e sabia que era maior do que este. Quando o olhava, via nele apenas um menino, e assim tinha por certa a sua vitória.

Davi, quando olhava Golias, como dissemos, não o via como vencedor de grandes combates. O seu olhar não se dirigia ao tamanho gigantesco de Golias, pois conhecia o seu próprio valor: “eu não faço comparação de mim ao gigante, mas de mim a mim”. (Vieira, 1959: 188). Triunfava Davi primeiro em pensamento, depois por suas ações. A vitória acontecia porque o seu olhar estava direcionado para o pleno conhecimento que tinha de si mesmo.

Para que Davi se envergonhasse do pecado de ter raptado a esposa de Urias, o que fez Natan, o profeta? Contou-lhe o caso de um homem muito poderoso, que havia roubado de um pobre homem a sua única ovelhinha. Davi, tomado de súbita ira, irrompe contra este homem, e ouve no mesmo instante a fala do profeta Natan: “*tu es iste vir*”, tu és este homem. No mesmo instante, confuso e envergonhado de si, reconhece o seu erro. Quando não via o erro, não se envergonhava do que tinha feito, bastou ter diante de seus olhos o seu pecado para que se envergonhasse de si.

A parábola referida por São Lucas no capítulo 15 nos narra a seguinte história: um bom pastor tinha cem ovelhas e, tendo perdido uma, deixou as noventa e nove no deserto, indo em busca da ovelha perdida.

Argumenta Vieira: não vê este pastor que, deixando as noventa e nove assim expostas, todo tipo de perigo pode rondá-las? Não pensou ele nos lobos, nos ladrões e em todo tipo de má sorte que poderia acontecer, perdendo assim todo o rebanho, por conta de uma ovelha desgarrada? Se perguntasse ao pastor, quando estava com as cem ovelhas, a qual delas tinha mais apreço, ele responderia que todas tinham para ele o mesmo valor. Então, o que fez com que o pastor largasse as suas noventa e nove e fosse atrás de uma ovelha perdida? Por que o bem perdido se estima tanto mais depois que se perde? Responde Vieira:

A maior estimação do bem perdido não provém da dor da perda,

nem da mesma perda do bem; mas por ocasião da perda provém o maior e verdadeiro conhecimento do mesmo bem, o qual antes de perdido não se conhecia. (Vieira, 1959: 208)

O pastor, quando olhava as suas ovelhas, as via em tudo iguais. Precisou que uma se desgarrasse do seu rebanho para que o seu olhar se modificasse. Diante dele estava não uma ovelha de um rebanho, mas a ovelha perdida. Por isso partiu em sua busca. Precisou que a ovelha se ausentasse do seu olhar para que ele a conhecesse e a legitimasse como única.

Estando enfermo em tenra idade o filho que Davi teve com Bersabé, imensa foi a dor deste. Vestiu-se o rei com roupas de saco e, coberto de cinzas, prostrado em terra, fez penitências, jejuns, e batia às portas da misericórdia divina pela saúde de seu filho. Morreu enfim o menino. Sabedor da sua morte, que fez o rei? Levantou-se do chão, enxugou os olhos e, vestindo-se de púrpura, pôs-se à mesa a comer e a beber, como se nada tivesse acontecido.

O amor de Davi pelo filho confirmava-se pelo *olhar*. Enquanto o tinha sob os seus *olhos*, o amava e sofria por ele. Precisava da sua presença para efetivar o seu amor. O conhecimento do filho e do seu afeto se confirma pela incidência do *olhar* de Davi. Morto o filho, extinto o afeto que se confirmava pela presença, modifica-se o seu *olhar*.

O mesmo acontece com Pedro que a Cristo negou três vezes. Por que só da terceira vez se arrepende? Recordemos a história: Passava naquele tempo Cristo, para ser apresentado diante do pontífice da Sinagoga, e, voltando os olhos para o pontífice eleito da sua Igreja, olhou para Pedro, e viu Pedro que seu Mestre olhava para ele. (Vieira, 1959: 230)

Enquanto Pedro não via o mestre, nem era visto por ele, não sentia o pejo de suas negativas. Bastou deparar com o olhar do mestre e sentiu sobre si o peso de suas ações.

A parábola do filho pródigo muda a questão do olhar. Vivia um pai com os seus dois filhos, quando o seu caçula comunica o

desejo de partir da casa paterna. Pede ao pai a divisão dos bens e, de posse do quinhão que lhe compete, parte. Dissipados todos os bens e, vendo-se pobre, reconhece o erro e se arrepende da ação cometida contra o pai.

O filho pródigo não precisou ver o pai nem ser visto por este, para se envergonhar da sua atitude. O seu olhar não precisou deparar com o olhar do outro para o reconhecimento de seus atos, nem que o outro legitimasse as suas ações, como no caso de Gideão que será contado agora.

História mais ilustrativa encontramos no *Novo Testamento*. Chegada a hora de enviar os discípulos para pregarem a sua palavra, o Mestre os manda de dois em dois; aos apóstolos, de um em um. Por que tal distinção? Os discípulos, por não estarem seguros de si e de suas atitudes, por não terem o perfeito conhecimento de si mesmos, precisavam do olhar do outro para confirmar as suas ações.

Os apóstolos, por terem o perfeito conhecimento de si mesmos, não precisando assim do reconhecimento alheio para confirmar as suas ações, partem cada um por seu caminho, pois quem consegue ver-se com clareza tem consigo mesmo “o respeito, a reverência, e o seguro das suas ações” (Vieira, 1959: 23).

Vieira faz a diferença entre a dor vulgar e a dor fina e heróica. A primeira (dor vulgar) depende do outro, como se este fosse um espelho que tem por função a confirmação de uma imagem. A segunda não precisa da confirmação do outro, como semelhante, porque se dirige ao Outro onipresente, Deus.

Deus, criador do céu e da terra, gerou o homem do barro e do sopro, dando-lhe um corpo finito, que perece e morre, e uma alma eterna.

Vieira, leitor de Platão e de Santo Agostinho, como todo cristão também separa o corpo da alma, atribuindo a esta o verdadeiro valor da vida, já que o corpo, como morada provisória, tem como destino a degradação e a morte.

Lança Vieira o seu olhar indagativo: precisa o corpo perecer

para que a alma se encontre com Deus? “Os santos chegaram à divindade porque em vida viviam como almas separadas, unidas ao corpo, mas independentes do corpo” (Vieira, 1959: 198).

Indaga: como chegar à alma? Como chegar ao limpo conhecimento de si? No olhar de Deus há o desejo de ser a Sua criatura a Sua alma, centelha de si, infinita e perfeita como Ele próprio a gerou. E no olhar de Vieira? Para ele, só a alma é caminho para se chegar ao justo entendimento de Deus. E acrescenta: “Qual será logo no homem o limpo conhecimento de si mesmo? Digo que é conhecer e persuadir-se cada um de que ele é a sua alma” (Vieira, 1959: 191).

Vindo este conhecimento da alma e sendo esta a imagem perfeita de Deus, “que não se haja de ver em outro espelho que no da face de Deus” (Vieira, 1959: 203). Está no conhecimento de Deus o verdadeiro entendimento.

Almas, almas, vivei como almas; se conheceis que a alma é racional, governe a razão, e não o apetite; se conheceis que é imortal, desprezai tudo aquilo que morre e acaba; se conheceis que é celeste, pisai e metei abaixo dos pés tudo o que é terra. Finalmente, se conheceis que é divina, amai, servi, louvai e aspirai só a Deus: este é o verdadeiro conhecimento de si mesmo, e esta a primeira pedra do nosso Davi; mas se ela não bastar, ainda lhe ficam no surrão outras quatro. (Vieira, 1959: 204)

O homem, centelha divina, reconhece-se como filho de Deus, e conhece-se através do Verbo. A carne, por ser finita, perece, morre. A alma, infinita, gerada no barro pelo sopro divino, retorna ao Pai. Enquanto carne, o homem precisa do outro que o reconheça; enquanto alma, vive em comunhão eterna com o Pai.

Vieira, ao falar da fina dor e da dor vulgar, assim como do amor e do pejo, do pecado e do inferno, mostra a fragilidade do homem diante do imenso amor de Deus. A dor vulgar, assim como o amor, vem da ignorância que o homem tem de si mesmo. Por desconhecer-se, por não entrar em comunhão com Deus e consigo,

o homem precisa de um outro para confirmar a sua existência.

Narciso, olhando-se nas águas, viu-se no reflexo, mas, pensando ser um outro, apaixonou-se por sua imagem. O homem vê no outro a revelação da sua imagem. Revelação errônea, pois, filho do sopro e do barro, somente em Deus pode encontrá-la.

Sendo o homem filho de Deus, confesso pecador, pequeno diante do amor do Pai, ignorante por fraqueza da carne, que, sendo pó, a este retornará, tem diante de si, como sua imagem, não o outro, mas o Verbo.

Conheceu Deus o seu ser, a sua grandeza, a sua infinidade, a sua onipotência; e o parto que saiu deste imenso conceito de si mesmo foi outro ele, outro mesmo; foi e é o Verbo tão grande, tão imenso, tão infinito, tão onipotente, tão Deus como o mesmo Pai. (Vieira, 1959: 188)

Sendo o Verbo de origem divina, consubstancial ao Pai que o gerou, espelho deste mesmo Pai, o homem, filho de Deus, divino por natureza, pecador por livre arbítrio, tem o pensamento como o gerador de suas obras, sendo estas fruto da imagem que o homem tem de si mesmo.

Como Adão foi expulso do paraíso, assim é o homem expulso do conhecimento que tem de si quando procura no outro, que não em Deus, reconhecer-se. Vieira, portador da palavra divina, traz nos seus sermões a revelação do conhecimento. Ensina-nos também que tanto a dor, como o pejo, como o desconhecimento de si mesmo, vêm da nossa ignorância, do nosso pecado, da nossa soberba. “O maior teatro da natureza racional não é o mundo, é a própria consciência” (Vieira, 1959: 236).

Ao homem, composto de lodo e divindade, e dotado de livre arbítrio, cabe a escolha das suas ações. Escolhendo ações vis, torna-se lodo e distancia-se do Pai. Escolhendo ações heróicas, cai em soberba e aproxima-se de Lúcifer.

Bem possuído objeto de gosto; bem perdido, objeto de dor. Assim é para as nossas ações, assim é para os nossos sentimentos.



A dor, quando grosseira e vulgar, morre logo que o objeto de dor perece, não resistindo ao tempo; a dor fina – verdadeira dor, ultrapassa o próprio tempo. Sendo o tempo composto de eternidade, e a eternidade, a medida de Deus, pressupõe-se que Deus independe do tempo. Como pode então a dor da perda do tempo ser maior do que a dor da perda de Deus? Explica Vieira: o tempo perdido não pode ser recuperado. Deus, Pai amoroso, Pai da remissão e do perdão, aceita seus inconfessos filhos na medida dos arrependimentos. Arrependido o homem, em verdade e contrição, acolhe Deus o seu filho. O tempo perdido não pode ser recuperado, o amor do Pai, por ser eterno, pode ser recuperado.

Pediú Moisés a Deus que mostrasse a sua glória. Admirável como Deus respondeu a Moisés. Chegando o dia de cumprir o prometido, disse-lhe: – ‘Eu te colocarei detrás de uma pedra, e tu verás por um resquício. Quando a minha glória passar, cobrirei com a minha mão o resquício, e depois de passar, levantarei a minha mão, e tu me verás de costas’.

Deus mostra a Moisés todos os bens, mas depois de passados: “esta é a condição de todo bem; nesta vida não se pode ver, nem conhecer, senão depois de passado, e pelas costas” (Vieira, 1959: 211).

Duas vezes o evangelho celebra o pranto de Madalena: a primeira quando chorava os seus pecados ao pé de Cristo e a segunda quando chorou a morte de Cristo na sepultura. Vieira afirma que a segunda é dor fina e heróica:

Porque a primeira dor chorava um bem perdido, que se podia recuperar com a mesma dor, e com as mesmas lágrimas; porém a segunda chorava outro bem perdido, que com nenhuma dor, ainda que excessiva, com nenhuma lágrimas, ainda que mais copiosas, se podia recuperar”. (Vieira, 1959: 214)

A vergonha é o pejo do mal cometido. Recordemos a história da serpente. Foi ela condenada a rastejar por toda a eternidade. Onde então está a pena se, sendo serpente, sempre rastejou? Responde

Vieira: há castigo maior do que ser sempre, por toda a eternidade, o que sempre se foi?

Unindo-se ao Pai, Cristo faz-se um com Ele: “Eu e o Pai somos um só”. A ausência de Deus, o desconhecimento dEle e de si próprio, “Pai, por que me abandonaste?” – gera o conhecimento vulgar, que precisa do outro para legitimar as suas ações. Do falso conhecimento de si mesmo, vem a ignorância, vindo o pecado, o pejo e as penas. O conhecimento de si mesmo leva a Deus e traz o verdadeiro entendimento.

Sendo o homem composto de corpo e alma, e sendo estas duas partes tão distantes, qual será no homem o limpo conhecimento de si mesmo, o do corpo ou da alma? Para que um homem se conheça, é preciso entrar dentro de si mesmo e penetrar no seu interior que é a sua alma, pois quem vê o corpo, que é matéria, ignora-se e quem vê a alma quer conhecer-se. Deve-se separar o precioso do vil, ou seja, o corpo da alma, para que cada um possa dizer “eu sou a minha alma”. (Vieira, 1959: 256)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO. *Sobre a potencialidade da alma*. Petrópolis: Vozes, 1997.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Edições Loyola, 1984.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: *O olhar* (organização Adauto Novais). São Paulo. Schwarcz, 1990.

CIDADE, Hernani. *Pe. António Vieira, a obra e o homem*. Lisboa. Arcádia. 1979.

MENDES, Margarida Vieira. *Sermões do Padre António Vieira, textos literários*. Lisboa, Editorial Comunicação, 1987.

\_\_\_\_\_. *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

PÉCORA, Alcir. "Tópicos políticos dos escritos de António Vieira". In: *Voz Lusíada. Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes*. São Paulo: Green Forest do Brasil, 1997.

PLATÃO. *Górgias*. Lisboa: Lisboa Editora, 1995.

\_\_\_\_\_. *A república*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

VIEIRA, Pe. *Sermões*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1959, 15t. em 5v.



# RESSONÂNCIAS DO AMOR E DO DESCONCERTO: ECOS CAMONIANOS NA POESIA DE FLORBELA ESPANCA

Jorge Valentim\*

Para a Prof<sup>ª</sup>. Cleonice Berardinelli.  
Mestra, sempre.

As almas das poetisas são todas feitas de luz, como  
as dos astros: não ofuscam, iluminam...  
(Florbela Espanca. *O dominó preto*)

Nascida no limiar do século XIX, Florbela Espanca despontaria literariamente no início do século seguinte como, talvez, uma das grandes vozes da lírica portuguesa. Com uma curta trajetória de vida (1894-1930), deixa de herança uma obra constituída de 5 livros de poesia (*Trocando olhares*, 1915-1917; *Livro de Mágoas*, 1919; *Livro de Sórora Saudade*, 1923; *Charneca em flor*, 1913; *Reliquiae*, 1931), 2 livros de contos (*O dominó preto* e *As máscaras do destino*), além de obras que passam pela epistolografia e pelo diário.

Apesar de iniciar a sua produção escrita em 1915, ano marco do Modernismo português, com o lançamento do primeiro número de *Orpheu*, Florbela passa de forma praticamente refratária aos olhares de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Somente nas décadas de 40 e 60, a crítica arguta e minuciosa de um Jorge de Sena e de um José Régio trocaria outros olhares com a sua obra, contextualizando-a, muito lucidamente, num espaço-tempo entre duas tendências estéticas.

De um lado, chama-nos a atenção a sua ligação com a poética finissecular oitocentista, principalmente com as tonalidades neo-românticas, simbolistas e decadentistas de um Antero de Quental, de um Camilo Pessanha, de um Eugénio de Castro, de um António Patrício – de quem nutre o gosto por uma estética da

---

\* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Adjunto de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

máscara – e de um António Nobre – a quem se dirige, utilizando o interlocutor “Anto”, o “Poeta da saudade” (Espanca, 1996: 104). Não seria por acaso que imagens ambíguas do arquétipo feminino despontariam na sua poética, evidenciando a influência de algumas das representações crepusculares do oitocentos. Assim, a sóror, a freira, a virgem possuída, a Infanta do Oriente, a Castelã da Tristeza e a Princesa Encantada alimentariam o repertório de imagens místicas; enquanto outras, como a sedutora, a voluptuosa, a insaciável, a desencantada da vida, a orgulhosa e a desdenhosa formariam o elenco de uma máscara erótica.

Por outro lado, não podemos descartar a postura reveladora de uma modernidade latente da poetisa na concepção e criação do seu sujeito poético. Diante de um “Eu” feminino, que “no mundo anda perdida”, que “na vida não tem norte”, “Sombra de névoa tênue e esvaecida, / E que o destino amargo, triste e forte, / Impele brutalmente para a morte! / Alma de luto sempre incompreendida”, que “passa e ninguém vê...”, que “chora sem saber por quê...”, “visão que Alguém sonhou” (Espanca, 1996: 133) e que nunca na vida se encontrou, ousamos sublinhar a presença, em meio a um cenário nevoento e cheio de sombras simbolistas, daquele sentimento ímpar e contraditório de desejar além e sentir-se aquém, que despontaria, por exemplo, na lírica labiríntica de um Mário de Sá-Carneiro.

Os sentimentos de exílio, de auto-isolamento, de dilaceração, fragmentação e despersonalização de um Eu, perdido dentro de si porque em condição de labirinto, ensaiam aflorar, mesmo que de forma embrionária, nos versos de Florbela Espanca. Se compararmos, por exemplo, o primeiro poema “Eu...”, de *Livro de mágoas* (1919), com o segundo, de *Charneca em flor* (1931), poderemos delinear o perfil desta atitude subjetivamente moderna na obra da poetisa. Das constantes reticências, que adiam o repouso e a estabilidade do ponto final, somos levados a um Eu despersonalizado e descolado de si próprio, que se desconhece mesmo dentro da escrita, espaço, aliás, de reconhecimento da impossibilidade de reconhecer-se una e indivisível: “Até agora eu

não me conhecia, / Julgava que era Eu e eu não era / Aquela que em meus versos descrevera / Tão clara como a fonte e como o dia.” (Espanca, 1996: 215).

Sem renegar toda uma tradição canônica poética, que passa pelos seus escritores de referência – sobretudo Antero de Quental e António Nobre –, Florbela escolhe um outro caminho bem diferente dos adotados pelos seus contemporâneos vanguardistas, mas, nem por isso, isento de uma manifestação de modernidade. O seu parece ser o da mulher escritora, da poetisa, que, na rota de herança e de continuidade de uma linhagem portuguesa de sonetistas, deixa exalar um discurso impregnado de ressonâncias do amor e do desconcerto com um mundo masculino, dialogando assim com uma referência *leitmotivica* e ecoante em sua poesia: a obra de Camões.

Se realmente, como propôs Saramago, “todos os caminhos portugueses vão dar a Camões” (Saramago, 1988: 179), no caso da poetisa, é na temática amorosa, do sentimento que “arde sem se ver” (Camões, 2001: 36), associado à dor, que reside a capacidade de Florbela em dialogar com o legado camoniano, bem como driblar códigos sociais pré-estabelecidos. Se Dor e Amor são termos que rimam, são eles também que organizam a visão de mundo dentro de uma perspectiva permitida ao sujeito feminino. Lembra-nos Maria Lúcia Dal Farra que

Em Florbela, o mundo se organiza segundo um princípio de realidade – manifesto na lógica avassaladora, no pensamento verrumoso, na razão torturante – e um princípio de prazer, onde têm raízes a imaginação e a fantasia, a quimera, o devaneio e o indefinido, enfim, tudo o que frequenta a zona da sensibilidade desatada. (Dal Farra, 1995: 40)

Logo, todo o esforço de Florbela parece exatamente em conciliar esses conceitos, entretecendo-os e fazendo-os dialogar no espaço do texto poético, mesmo que, diante do insucesso de tal tentativa de harmonização, perceba o resultado na concepção da Dor.

Ora, se Dor e Amor são realmente privilégios legados à condição feminina, Florbela Espanca ousa subverter os caminhos instituídos e constrói uma nova rota no jogo do poder. A mulher passa a ser recuperada do seu antigo estado de vituperação e é colocada numa posição laudatória, onde o prazer e o desejo femininos passam de objeto a sujeito. Ou seja, do papel passivo e subserviente, a voz feminina ganha autonomia de um papel ativo na relação amorosa:

Eu quero amar, amar perdidamente!  
Amar só por amar: Aqui...além...  
Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente  
Amar! Amar! E não amar ninguém!

Recordar? Esquecer? Indiferente!...  
Prender ou desprender? É mal? É bem?  
Quem disser que se pode amar alguém  
Durante a vida inteira é porque mente!

Há uma Primavera em cada vida:  
É preciso cantá-la assim florida,  
Pois se Deus nos deu voz, foi pra cantar!

E se um dia hei-de ser pó,cinza e nada  
Que seja a minha noite uma alvorada,  
Que me saiba perder... pra me encontrar...

(Espanca, 1996: 232)

Num nítido processo de subversão do *status quo* instituído ao elemento feminino, este, agora, deixa de ser objeto desejado e passa a ser sujeito desejante num processo contínuo, sem um compromisso de envoltimentos perpétuos ou eternos. A inconstância como atributo peculiar e marca registrada do comportamento masculino passa a ser uma atitude assumida pelo sujeito feminino, antes, sempre marcado pela permanência, constância, obediência,



passividade e subserviência até a eternidade.

A liberdade de “Amar só por amar: Aqui...além... / Mais Este e Aquele, o Outro e toda a gente / Amar! Amar! E não amar ninguém!” move a condição feminina numa direção ousada e subversora, a ponto mesmo de desmascarar concepções, até então, consideradas inquestionáveis, pois “Quem disser que se pode amar alguém / Durante a vida inteira é porque mente!”. Assim, no lugar de ser o objeto escolhido, ela tende a ser o sujeito que escolhe a sua própria condição de vida e de exercício amoroso.

Diante tal troca de papéis, parece realmente que “Transformasse o amador na coisa amada”, pois “Pela virtude do muito imaginar” (Camões, 2001: 78), o ato de amar torna-se contínuo, levado ao cabo de sua exacerbação, resultando naquilo que, muito sabiamente, José Régio chamaria de “donjuanismo” feminino.

Com uma postura completamente despojada de pudores e regras meticulosas, o sujeito lírico florbeliano assume a sua condição no feminino, sem abrir mão do exercício prazeroso de “amar perdidamente”, num ciclo contínuo e *ad infinitum*, questionando inclusive a própria constância e fidelidade, requisitos exigidos de uma mulher por um rígido código de conduta e moral.

Enfática é a voz que canta o amor, com a preocupação única de que “Há uma primavera em cada vida”. Talvez, por isso, o sujeito feminino assume uma independência, antes apenas permitida à voz masculina, e prefere correr o risco de cair nas ondas da própria contradição, no exercício ímpar da liberdade amorosa: “Que seja a minha noite uma alvorada, / Que me saiba perder... pra me encontrar”.

Ainda aqui, além dos ecos camonianos, é possível também estender uma rede de laços poéticos com outro sujeito, perdido dentro de si próprio porque era labirinto: Mário de Sá-Carneiro. Mas a transfiguração do sujeito florbeliano dá-se pela via de fuga de um labirinto já instituído: o do lugar comum e do *status quo* feminino de sua época. E uma das formas de se desviar e criar caminhos outros, possíveis de expressar o redimensionamento da

postura do sujeito amante, agora sob os auspícios da visão feminina, é a de subverter a imagem cândida e suave da mulher amada como alívio do sofrimento amoroso masculino. Em “Supremo enleio”, o desejo de vingança da mulher se faz presente a ponto de não permitir que a memória do amado goze de liberdade:

Quanto mulher no teu passado, quanta!  
Tanta sombra em redor! Mas que me importa?  
Se delas veio o sonho que conforta,  
A sua vinda foi três vezes santa!

Erva do chão que a mão de Deus levanta,  
Folhas murchas de rojo à tua porta...  
Quando eu for uma pobre coisa morte,  
Quanta mulher ainda! Quanta! Quanta!

Mas eu sou a manhã: apago estrelas!  
Hás de ver-me, beijar-me em todas elas,  
Mesmo na boca da que for mais linda!

E quando a derradeira, enfim, vier,  
Nesse corpo vibrante de mulher  
Será o meu que hás de encontrar ainda...  
(Espanca, 1996: 226)

Adotando uma atitude subversora, a mulher sai do marasmo e coloca-se numa atitude vingativa, perseguindo o amado e fazendo-se presente em todas as amadas que ele vier a ter, já que, ao ser abandonada, assume uma não aceitação da recusa e traição masculinas. Ora, ao encarnar-se no corpo de outra, deixando de ser si própria para assumir outra condição, querendo porém ser ainda ela mesma, não se aproximaria, de certa forma, de uma moderna dissolução do EU? Seria interessante frisar que ela não apenas persegue, mas também ameaça o homem a identificar-se com cada uma das amantes, num corpo que já não é seu, mas de outra,

desejando no entanto que ele encontre não o corpo de outra, mas o seu. Desta forma, se há a afirmação de um poder absoluto sobre o amante, a ponto de ultrapassar o tempo presente e ter efeitos no futuro, há também, de forma subjacente, uma belíssima e deliciosa releitura às avessas do soneto camoniano “Quando a suprema dor muito me aperta”. Longe de ser aquela imagem que, na mente do sujeito masculino, representa o bem de que ele carece, fazendo ser ditosa a pena que padece, a voz feminina anuncia o seu poder perpetuador, dono de luzes mais fortes, capazes de apagar o brilho de outras estrelas, metáforas das mulheres pretéritas. De uma “pobre coisa morta” a “manhã” clara e luminosa, a força feminina pode ser comparada com a da Fênix, que, renascida, não deixa apagar o fogo da paixão, tão pouco ameniza as queimaduras da vingança e do ressentimento.

É realmente o “fogo que arde sem se ver” (Camões, 2001: 36) aquele que serve de combustível para Florbela e que alimenta a combustão criada no seu texto poético. É o Camões de “É um querer mais que bem querer”, citado explicitamente no início de um ciclo de dez sonetos (*Charneca em flor*), que parece ceder a sua voz para a produção florbeliana, numa espécie de variações sobre um “mote” alheio. É o poeta de “Amor, que o gesto humano n’ alma escreve, vivas faíscas” que, desde o início da trajetória da escritora, vem trocando olhares e tecendo versos com ela, como em “Vozes do mar”:

Quando o sol vai caindo sobre as águas  
Num nervoso delíquio d’oiro intenso,  
Donde vem essa voz cheia de mágoas  
Com que falas à terra, ó mar imenso?...

Tu falas de festins, e cavalgadas  
De cavaleiros errantes ao luar?  
Falas de caravelas encantadas  
Que dormem em teu seio a soluçar?

Tens cantos d'epopeias?Tens anseios  
D'amarguras? Tu tens também receios,  
Ó mar cheio de esperança e majestade?!

Donde vem essa voz,ó mar amigo?...  
... Talvez a voz do Portugal antigo,  
Chamando por Camões numa saudade!  
(Espanca, 1996: 78)

Num encantador processo de enamoramento do sujeito feminino, a poetisa ensaia trocas de olhares com a voz lírica camoniana, trazendo para dentro do texto a imagem do mar, tão cantada pelos versos do autor épico. No entanto, o espaço do mar ganha em Florbela o desenho do declínio e as tonalidades crepusculares, dada a carga de representações de um passado levado e lavado pelas águas. A amargura existente na relação entre a terra e o mar leva o sujeito lírico a repensar toda uma tradição, evocada pelos “cantos d'epopéias”, pelo esplendor das glórias marítimas cantadas nos versos do autor d'*Os Lusíadas*, e o faz defrontar-se com uma correnteza de “anseios d'amarguras” e de “receios”.

As vozes do mar e “a voz de um Portugal antigo” parecem metaforizar Camões e todo o elenco de uma época, evocados por um profundo sentimento de “saudade”. Se mar e terra são apresentados e pintados sob o signo da dissonância, não menos a auto-representação do sujeito feminino, dono da voz poética. Inadaptado num tempo de anseios e amarguras, sem “cavaleiros errantes ao luar” ou príncipes encantados, aliás, imagens masculinas muito mais ausentes que presentes, porque buscadas mas não encontradas, o sujeito florbeliano dispõe-se a retomar o mote alheio camoniano, de grandes esperanças já cantadas, redimensionando-o na dissonância das lágrimas e do choro. Na rota do crepúsculo oitocentista e da aurora novecentista, são, enfim, as ressonâncias do amor e do desconcerto de um mundo masculino, um mundo “de maldades e pecados”, como diria em “Minha culpa” (Espanca,

1996: 253) que fazem de Florbela Espanca uma autêntica leitora dos ecos camonianos, sem perder jamais a sua condição única de artista da palavra, feminina acima de tudo, com a consciência de que “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” (Camões, 2001: 54), inclusive os da ordem masculina, mesmo que, para isso, tenha de se deparar “andando em bravo mar, perdido o lenho” (Camões, 2001: 66). Neste sentido, os versos de Maria Lúcia Dal Farra parecem encontrar um porto seguro na visão poética de Florbela Espanca, posto que, em seu “Retrato duma dama”, a também poetisa brasileira intenta pintar uma representação, que muito se aproxima daquela da escritora portuguesa, num jogo sedutor de prestidigitação poética, onde a autora de Charneca em flor desponta, “inventando paredes, cenários, / jardins a perder de vista, / inclinados de coloridos. / Seu sorriso se harmoniza / e até incentiva a proliferação de flores: / é dádiva, aprazível convite, / irradiação de quentura, / acesso / contágio de alegria” (Dal Farra, 2002: 141).

Mas, como “Para tão longo amor, tão curta a vida” (Camões, 2001: 120), a de Florbela é precocemente interrompida pelas suas próprias mãos. Talvez, por isso mesmo, ouse arriscar a hipótese de que o brilho de Florbela Espanca, enquanto mulher e artista do seu tempo, seja tão mais visível. Não seria, portanto, este o mistério, evocado na epígrafe, da sua trajetória? Não seria ela mesma toda feita de luz, como a dos astros, por isso seu frescor, sua visão de mundo e sua arte poética não ofuscam, mas iluminam? Pensando isso, prefiro encerrar, deixando pairar uma última e luminosa imagem de outra flor, tão bela, quanto àquela presente no nome da poetisa, na esperança de que o canto deste outro poeta – também camoniano na sua essência – encontre aqui uma consonância, mesmo que breve, afinal, entre chamadas de amor e velas ao mar, podemos dizer que a Florbela Espanca é “a voz de uma rosa vagando entre as velas”, que se abre constantemente “em melodia e nada mais” (Matos, 2006: 48).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMÕES, Luís de. *Sonetos de Camões*. Sonetos, redondilhas e gêneros maiores. Seleção, apresentação e notas de Izeti Fragata Torralvo e Carlos Cortez Minchillo. São Paulo: Ateliê, 2001.

DAL FARRA, Maria Lúcia. “O amor na poesia de Florbela Espanca”. In: PAIVA, José Rodrigues de (org.). *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995, p. 39-51.

\_\_\_\_\_. *Livro de possuídos*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ESPANCA, Florbela. *O dominó preto*. Lisboa: Bertrand, 1982.

\_\_\_\_\_. *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MATOS, Maurício. *Aquém das retinas*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

# MODERNO OU MODERNISTA? A TRADIÇÃO E O TRADICIONALISMO NO MODERNISMO BRASILEIRO

Leandro Garcia Rodrigues\*

São vários os conceitos equivocados quanto ao Modernismo e o seu campo de expressão na historiografia da Literatura Brasileira. Em geral, temos a noção errônea de que o movimento modernista simplesmente se implantou e forçosamente “destruiu” as influências e as permanências do passado e do academicismo. As diversas cartas de Mário de Andrade e Manuel Bandeira<sup>1</sup> contribuem para repensarmos tais conceitos, elas nos permitem uma visão crítica quanto à importância da Tradição na configuração do Modernismo na nossa literatura que não foi simplesmente “exterminada”.

## 1. O que é Ser Moderno/Modernista?

Mário e Bandeira fizeram reciprocamente essa pergunta em vários momentos das suas trocas epistolares. Mário parece ser o mais interessado nessa tentativa de encontrar uma boa definição para o “ser moderno/modernista” e é ele quem primeiro apresenta algumas idéias a esse respeito:

Agora antes de comentar outras partes do teu comentário deixa eu te falar sobre o modernismo e descendência de simbolismo. Teve aqui quem me dissesse mais ou menos: “Então você confessou que o Manuel não é moderno?” Isso é burrada, mas como aí te podem dizer a mesma coisa, vai este comentário. És moderno, és bem moderno. O que eu faço e talvez já reparaste nisso, é uma distinção entre modernos e modernistas. Sobre isso aquele pedaço da minha crítica está muito intencionalmente

---

\* Doutorando em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professor Assistente II da Universidade Severino Sombra, Professor Assistente das Faculdades Machado de Assis – RJ e Professor Adjunto da Faculdade de Filosofia de Campo Grande – RJ.

<sup>1</sup> Todas as cartas aqui utilizadas foram retiradas de MORAES, Marcos Antônio (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2001. Por uma opção metodológica, ao passo que as mesmas forem sendo analisadas, limitaremos em declarar apenas a data de escrita das mesmas, bem como o seu destinatário.

escrito “o poeta (você) que é sincero e não se preocupa em fundar escolas e propagar novidades que não são dele ...” Tens aí uma censura do Z<sup>2</sup> ... que quer fazer da gente alunos dele e outra pra nós todos, “modernistas”, que andamos (passado) nos preocupando com novidades de França, Itália, Alemanha. Principalmente pra mim que quase me perdi. Toda reação traz exageros. Eu tive porque fui reacionário contra simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista. Mas sou moderno, como você. Hoje eu já posso dizer que sou também um descendente do simbolismo. O moderno evoluciona. Está certo nisso. O que também não impede que os modernistas tenham descoberto suas coisas e que se não fossem eles muito moderno de hoje estaria ainda bom e rijo passadista. Não é isso mesmo? (Carta a Manuel Bandeira, 29 de dezembro de 1924.)

Mário faz uma necessária distinção: moderno é aquele tipo de poeta que produz por impulso próprio, não ignorando as transformações do seu tempo, porém não se preocupando excessivamente em produzir literatura seguindo os preceitos de uma determinada escola literária. Modernista seria aquele que estaria em consonância com um estilo específico, produziria de acordo com as tendências da escola à qual estivesse estilisticamente associado, acompanhando as novidades advindas de outras realidades literárias (França, Alemanha ...). O amigo Manuel Bandeira o responde e dá as suas opiniões sobre esse assunto:

Está certo o que você diz no artigo e na carta sobre modernismo e simbolismo. Sou, de fato, de formação parnasiano-simbolista. Cheguei à feira modernista pelo expresso Verlaine-Rimbauld-Apollinaire. Mas chegado lá, não entrei. Fiquei sapeando de fora. É muito divertido e a gente tem a liberdade de mandar aquilo tudo se foder, sem precisar chorar o preço da entrada. Quando publiquei o Carnaval, ignorava completamente o movimento moderno. Não sabia que estava “escrevendo moderno”. Ainda hoje, e você deve ter sentido isso nas nossas conversas de São Paulo, conheço mal toda essa gente. (Carta a Mário de Andrade, 03 de janeiro de 1925.)

---

2 Trata-se de Graça Aranha.



Esse fragmento é assaz revelador. O que mais chama a nossa atenção é o fato de que Bandeira estava produzindo uma literatura hoje considerada moderna, porém na época o mesmo não tinha noção de tal fato, ignorava totalmente a classificação crítico-estilística do seu livro, isso sem dizer na sua postura confessadamente parnasiano-simbolista e não moderna. Em outra carta, Mário esclarece o repúdio pelo “passadismo” e explicita a necessidade de os poetas do seu tempo não ficarem presos num passado não produtivo, que nada de benéfico oferece ao presente, um passado como este delineado por Mário:

Passadista no sentido de brasileiro que já passou. Esqueceu a realidade brasileira atual e evocou uma realidade brasileira em que a atual civilização e tendência civilizadoras das grandes cidades Rio, Recife, Belo Horizonte etc. e todo o Estado de São Paulo inteiramente automobilizado e eletrificado, não entram. (Carta a Manuel Bandeira, 26 de julho de 1925.)

Entretanto, se o passado serve de lição e ajuda a constituir o estilo do presente, ele é sempre aproveitado, inclusive pelos modernistas; para ser moderno não há a necessidade imediata e única de se esquecer as tradições do passado. Todas essas idéias de Bandeira eram compartilhadas por Mário, que em algumas cartas chegou mesmo teorizar sobre a importância do passado dentro desse “moderno” que estava se organizando. O que é interessante de se ressaltar é que tais idéias já eram discutidas ainda na década de 20, ou seja, alguns poucos anos depois da Semana de 22! E em 1925 Mário já se mostrava “entediado” com as definições de modernismo e passadismo, como ele bem demonstra:

Uma queixa irônica e a minha definitiva repulsa do nome de moderno dado pra mim. Você compreende, Manuel, eu hoje sou um sujeito que tem muitas preocupações por demais pra me estar amolando com essas burradas de modernismo e passadismo. “Eu é que sou moderno!” Ora, isso hoje pra mim não significa coisa nenhuma. Tenho

mais que fazer. Não estou fazendo blague, não. É uma coisa que está a cem léguas de mim o modernismo. Que significa ser moderno? [...] Ser moderno, ser antimoderno, ora bolas! Sou, isso é que é importante. (Carta a Manuel Bandeira, 18 de abril de 1925.)

Na verdade, nem o próprio Mário sabia de forma definitiva o que é ser moderno. Essa escola literária estava sendo construída, passava por um processo, e os nossos dois poetas tiveram o privilégio de participarem dessa construção sem terem a exata noção do que estava acontecendo e do respectivo papel de cada um, somente o distanciamento temporal permitiu-nos avaliar a participação de ambos. Para Mário, “ser” é a coisa mais importante e “ser” era simplesmente “viver” com intensidade aquele momento.

Podemos dizer que houve uma considerável evolução no estilo e no pensamento de Mário de Andrade que o levou à maturidade artística e ideológica. Os anos que antecederam a Semana de 22 prepararam uma espécie de “espírito combativo” nos “rapazes futuristas” que inflamou o pensamento e as atitudes de muitos, contribuindo assim para a criação de uma concepção errada e reacionária daqueles que não concordavam com as novas idéias estéticas do Modernismo, então alcunhado de Futurismo. Tal “combate” é reconhecido e lembrado pelo próprio Mário:

Quando foi pra destruir, tempo em que a blague e o espírito valem mais que o saber, estávamos todos juntos. Porém depois esse tempo passou. Eu fui o mais sacrificado jurei pra mim que havia de provar que não era o cabotino besta que pensavam e que a verdade em que estamos era justa e propícia. (Carta a Manuel Bandeira, outubro de 1925.)

Fica claro o clima de destruição dos primeiros anos, todavia o próprio contexto dos anos 20 e a proposta do novo estilo pediam uma atuação mais sólida e “apaixonada” por parte daqueles que queriam a renovação da arte brasileira. Com o passar dos anos, Mário adquire cada vez mais um admirável equilíbrio no que diz respeito aos “mestres do passado”, incluindo-os nesse espírito

moderno democrático do qual ele agora era um arguto defensor. Tanto que ele discorda de uma certa afirmação de Bandeira:

Falando sobre o academismo do Ronald e do Gui você tem esta frase generalizadora: “Por causa disso (academismo, verbalismo), vocês têm arrastado pela rua da amargura o Coelho Neto, O Rui Barbosa pra só citar os maiores talentos verbais que tivemos.”[...] De Bilac destruí a idolatria em que era tido porém num mesmo artigo em que lhe celebrava o valor. [...] O que eu quero provar mesmo de todas estas afirmativas é que você não me pode generalizar naquele vocês que empregou na carta. Da mesma forma com que admiro o verbalismo de muitas páginas de Bilac e de Francisca Júlia admiro Ronald e Gui nas melhores páginas deles. E aliás meu caro Manu talvez eu esteja argumentando pro domo. Porque tem também muito de verbalismo na minha obra desde Paulicéia até o Clã. (Carta a Manuel Bandeira, 10 de novembro de 1926.)

Das tantas afirmações, destacamos o que ele fala sobre Olavo Bilac: Mário valoriza e reconhece o seu valor, porém renega a idolatria que o prendia numa prática de passado sem qualidade, ou seja, num passadismo. Essa mudança paradigmática de Mário quanto aos rumos do Modernismo explicita-se na década de 40, principalmente após as comemorações dos vinte anos da Semana de Arte Moderna em 1942. Foi um momento que suscitou diversas reavaliações do movimento e de suas conquistas, bem como revisões dos estilos dos próprios defensores da empresa modernista. Alguns anos antes, em 1936, Manuel Bandeira completara cinqüenta anos, tal fato foi motivo de festas e homenagens por parte dos amigos, principalmente através de edições comemorativas reunindo a sua obra em prosa e verso. Uma dessas publicações foi composta com os vários artigos críticos sobre Bandeira e o seu estilo ao longo desse tempo, e vários foram os estudos feitos por Mário sobre o autor de *Carnaval* publicados nos jornais e revistas especializadas. Ao reler alguns desses seus textos, Mário estranha o que ele mesmo escrevera sobre o amigo:

No volume dos ensaios críticos, tem um que me desagrade francamente, o “Manuel Bandeira” inicial. Por mais que o tenha modificado, como se vê das correções, não pude evitar o estilo e mesmo o espírito de combate com que o escrevi em 1924. Eu sei que tem nele algumas observações e verificações que sustento até hoje, mas basta ler as duas páginas iniciais do ensaio seguinte, “A poesia em 1930” pra ver que estamos no mundo novo de calma e honestidade de espírito. Nenhuma vontade mais de escandalizar, nenhuma preocupação de originalidade e inesperado, e conseqüentemente o estilo que agora nasce do pensamento em vez do quase pensamento que nasce do estilo – que é o caso do “Manuel Bandeira” inicial. (Carta a Manuel Bandeira, 20 de abril de 1942.)

Essa carta de Mário denota dois momentos dentro do Modernismo brasileiro, assim como as duas fases do próprio autor de *Macunaíma*. O Mário das décadas de 30 e principalmente 40 é um Mário que não quer mais escandalizar e combater através da sua obra, particularmente através da imprensa. Então “ser moderno” nessa época era também estar revisando o Modernismo e os seus avanços e até possíveis retrocessos. É o que Mário faz em 30 de abril de 1942, numa histórica conferência proferida no Palácio do Itamaraty para comemorar os vinte anos da Semana de 22, onde ele levantou lembranças pessoais e dos grupos envolvidos e também fez um levantamento crítico das conquistas do movimento. “Ser moderno” também é ser capaz de fazer uma auto-reflexão da atuação artística e do próprio estilo e não mais possuir aquela postura de militância combativa do início da década de 20, quando o Modernismo era considerado um “apostolado”. Agora, a modernidade passa necessariamente pela inclusão e pelo diálogo da pluralidade de estilos e tendências, e não mais aquela exclusão do que não era “considerado moderno”.

## **2. Permanências**

Engana-se quem pensa que um estilo literário seja homogêneo quanto aos conteúdos por ele explorados, tal verdade não poderia passar distante do Modernismo, que é um estilo profundamente

marcado pela heterogeneidade de conteúdos e formas. Outro grande equívoco é pensar que a assimilação do Modernismo se deu de forma pacífica e independente das outras escolas literárias que o precederam.

São as permanências estilísticas, isto é, a presença penetrante da filosofia de um estilo no outro, os resquícios que ajudam a compor esse novo estilo. Mário e Bandeira trocaram muitas afirmações acerca dessas permanências, podemos dizer que Bandeira teorizou mais sobre essas “presenças do passado” na sua obra e na do amigo. De todos os estilos precedentes, os nossos dois poetas tiveram a presença constante do Parnasianismo. Seja para combatê-lo ou defendê-lo, a verdade é que ambos tiveram uma formação poética de caráter clássico, por isso conheciam bem as técnicas parnasianas, cresceram com elas até o momento no qual perceberam a necessidade de irem um pouco mais longe, alçando um vôo literário mais distante e mais abrangente. Tal fato não exclui outros estilos anteriores, como o Simbolismo e o Romantismo. Bandeira é o primeiro a falar de certas predileções antigas que possuía quando comenta criticamente alguns poemas de *Paulicéia Desvairada*:

Gosto das palavras velhas, das palavras de étimo desconhecido ou resultantes de corruptelas profundíssimas: o “ingreme” que ninguém sabe de onde veio, [...] “chão” palavra estupenda, etc. [...] A verdade é que, embora os modernos sejam os poetas que mais ou talvez que só me interessem, eu reconheço que fiquei para trás. O seu livro é o primeiro livro integralmente moderno que aparece no Brasil. Todos os outros foram de transição. (Carta a Mário de Andrade, 03 de outubro de 1922.)

Ora, sabemos que essas “palavras velhas, resultantes de corruptelas profundíssimas” eram caras à poesia parnasiana, que tinha um grande esmero na seleção do vocabulário empregado nos poemas, tanto que por essas características o próprio poeta reconhece que “ficou para trás”. Na carta seguinte Mário responderá ao amigo acrescentando novas idéias quanto à utilização das formas

antigas em *Paulicéia*:

Zangaste com o verso alexandrino e parnasiano “e o ciúme universal etc.”<sup>3</sup> Mas, caro Manuel, sabes da liberdade, mesmo excessiva que há no meu livro: portanto não foi preconceito que me obrigou àquela fórmula. Era assim mesmo. Senti assim. Saiu assim. Como posso eu desritmar um movimento que brotou naturalmente. (Carta a Manuel Bandeira, outubro de 1922.)

De qualquer maneira que fosse escrito seria classificado por Mário como parnasiano, que foi construído de maneira inata, já “estava lá” para ser escrito de acordo com a sua inspiração. Numa outra situação Manuel Bandeira confessa explicitamente o gosto pelos versos alexandrinos, tanto que ele declara:

Eu faço muitos alexandrinos daqueles de substantivo e adjetivo e vou publicá-los: são versos da alma passadista, à qual é delicioso sorrir como às lindas senhoras envelhecidas ... Mas aquele alexandrino e aquelas rimas na Paulicéia e talvez no lugar onde estão me desagradam. (Carta a Mário de Andrade, outubro de 1922.)

Alguns meses depois dessas declarações, Mário esteve no Rio de Janeiro e presenciou a festa do carnaval carioca, encantou-se com a alegria do povo ao longo da avenida, com o despojamento do público em geral que tinha o grande objetivo de se divertir e aproveitar a folia. Desta passagem pela Cidade Maravilhosa veio à lume o longo poema “Carnaval carioca”<sup>4</sup>, que Mário logo trata de enviar a Bandeira para que este fizesse as suas considerações críticas:

Aqui vai meu “Carnaval” e um discurso. Oscilo, hesito e tremo. O “Carnaval”... O Graça considerou certas partes dele: românticas. Sei que tem razão. Mas seria insincero comigo mesmo, se mais que a minha expressão, procurasse a orientação de escolas. Sei mesmo que para descrever o tumulto da avenida empreguei o máximo e o pior

---

3 Trata-se do verso “E o ciúme universal às fanfarras gloriosas” (subst. + adj. + subst. + adj.); Bandeira sugere que “Para ser completo parnasianismo, seria melhor subst. + adj. + adj. + subst.”.

4 Carnaval carioca foi publicado em Clã do Jabuti.

impressionismo: pontilhismo. Mas que hei-de-fazer? O que posso. E o que posso aí está. (Carta a Manuel Bandeira, 22 de abril de 1923.)

Agora, uma das questões é a influência romântica neste poema. Embora Mário não queira muito admitir, outras pessoas (Graça Aranha) reconhecem nele certas passagens que diferem um pouco da tendência modernista. Quando Bandeira o lê trata logo de enviar ao amigo de São Paulo as suas impressões:

E a cantiga do berço final? Tem partes românticas? Sim. E clássicas também. E parnasianas. E simbolistas. E impressionistas. E dadás. E seja lá o que diabo for. Mas tudo isso comido, digerido, assimilado, absorvido e feito vida, a vida pessoalíssima do meu caro Mário de Andrade. (Carta a Mário de Andrade, maio de 1923.)

Bandeira faz alusão aos versos finais de “Carnaval carioca”, onde temos “Então o poeta vai deitar./ [...] Lhe embala o sono/ A barulhada matinal da Guanabara .../ Sinos buzinas clácsos campainhas/ Apitos de oficinas/ Motores bondes pregões no ar,/ Carroças na rua, transatlânticos no mar.../ É a cantiga de berço./ E o poeta dorme”. Segundo as observações de Bandeira, o “Carnaval” de Mário de Andrade é uma miscelânea de estilos e de várias permanências, todas presentes de maneira harmônica e contribuindo para dar forma a esse novo estilo. Manuel Bandeira também teve um caráter equilibrado quando comentou com o amigo sobre o Simbolismo, não negou a importância do mesmo, porém defendeu que não houvesse exageros na sua prática. Bandeira se mostrava contrário à idéia da total negação aos valores do passado, ele explicita tal fato nesse fragmento:

Então a senha é guerra ao simbolismo? Guerra ao impressionismo? Convém não exagerar. É inegável o elemento música nas artes da palavra. Desde que há som, há música. E é inegável também o elemento imagem na música. Senão ela seria puramente sensorial. Para mim na poesia é legitimamente cabível o efeito puramente musical. O mal do simbolismo

foi exagerar, abusar. (Carta a Mário de Andrade, 20 de novembro de 1924.)

Um outro elemento importante levantado pelo poeta é a música na poesia. A musicalidade, a sinestesia e a utilização de imagens poéticas foram recursos muito explorados pelo Simbolismo, chegando em alguns momentos a um certo exagero como bem salienta Bandeira, principalmente em usos abusivos de aliterações e assonâncias, provocando assim efeitos às vezes mecânicos, certamente esses eram os exageros aludidos por Manuel Bandeira. Tais observações nos levam a perceber a importância dessas permanências estilísticas no desenvolvimento do Modernismo no Brasil. A presença de outros estilos sendo discutidos nesse diálogo epistolar é importante pois desmistifica aquela idéia de que esse estilo foi “implantado” independente dos estilos antecessores. Mário e Bandeira refletiram nas suas respectivas obras a formação literária que receberam e tal formação provocou conflitos resolvidos por eles, pois aproveitaram esses questionamentos para teorizarem e refletirem a obra de cada um.

### **3. A Importância da Tradição**

A Tradição nem sempre foi bem compreendida por alguns artistas e críticos ao longo do tempo, em várias situações ela é vista como sinônimo de atraso e retrocesso nas artes; entretanto, uma pesquisa mais apurada nos faz perceber o real valor dos aspectos tradicionais, bem como a sua permanência nos diversos estilos literários, especialmente naqueles que, por sugestão dos títulos, parecem reagir às influências da Tradição, como é o caso do Modernismo.

Mário de Andrade e Manuel Bandeira utilizaram as suas cartas e a confiança proporcionada pela amizade para a exposição das suas teorias, é quando emerge uma saudável troca de idéias acerca da função da Tradição na literatura, em especial na modernista. Mário em 1923 já tentava conseguir uma prática de “reconciliação”



do Modernismo (personificado na Semana de 22) com os valores da Tradição. Numa crônica na Revista do Brasil em agosto de 1923 intitulada “Crônica de arte”, Mário escreve:

Repor-nos-emos assim dentro do tradicionalismo, sem o qual ninguém vive. [...] Nosso tradicionalismo, porém, será principalmente humano e universal [...]. Por isso o elo que nos ligará ao passado é mais uma evolução que continua tendências universais, generalizadas ou generalizáveis, pelas quais, sem abandonar as características raciais, nos universalizaremos.

Na mesma época ele envia uma carta a Bandeira na qual dá um contundente conselho ao amigo: “Sê tradicional. Hoje estou nisso”. (Carta a Manuel Bandeira, 05 de agosto de 1923.) Mário nos mostra o seu posicionamento desejado: a sua atuação no Modernismo aconteceria pela conciliação da modernidade com os valores do passado, e não pela exclusão do mesmo. Tal equilíbrio Manuel Bandeira percebeu-o muito bem, tanto que ele elogia o amigo por tê-lo conseguido e colocado-o em prática:

Estive em casa do Prudentinho para ler os “Versos brancos”<sup>5</sup>. [...] Depois de ter relido muitas vezes o poema, compreendi e senti que você fez bem. O poema está belíssimo. [...] Está feito com espírito moderno, de um moderno que assimilou a *Divina Comédia* (onde essa sensação de construção é tão formidável) mas nem por isso deixou de ficar no ouvido com a pancada de todas as arapongas românticas brasileiras. Em suma eu vejo no seu poema uma síntese de clássico, romântico e modernista. Isso quanto à técnica e tomada a palavra no sentido mais nobre e mais geral. (Carta a Mário de Andrade, 09 de agosto de 1925.)

Para Bandeira, ser moderno é ter a capacidade de assimilar a *Divina Comédia*, exemplo contundente de um clássico do passado não ignorado, porém devidamente valorizado. E, diferente daquilo que muitos imaginam, o autor de *Macunaíma* valorizava a nossa Academia Brasileira de Letras e tudo de positivo que ela

---

5 Este longo poema em decassílabos brancos sofreu alteração no título, passou a chamar-se “Louvação da tarde” e pertence ao “Tempo de Maria”, publicado em Remate de Males (1930).

representava tendo, todavia, uma certa ressalva a certos acadêmicos. Comentando a candidatura e possível eleição de Guilherme de Almeida, ele fala a Bandeira:

E quanto ao Guilherme de Almeida, será uma injustiça clamorosa se não conseguir entrar pra Academia. Não estou dizendo isto pra depreciar o Guilherme, não. Eu não desprezo a Academia, desprezo os acadêmicos, com algumas raras exceções. Por tudo o que uma Academia pode ser de representativo e de prêmio, Guilherme merece ser acadêmico. (Carta a Manuel Bandeira, 27 de dezembro de 1929.)

Sendo a Academia o depositário das tradições literárias, sua importância não é ignorada, excetuando-se alguns dos seus membros que a afastam da sua real função. Essa valorização dos aspectos positivos do passado intensificou-se à medida que Mário amadurecia a sua própria obra, ou seja, com o passar natural dos anos. Numa das suas últimas cartas a Manuel Bandeira, ele faz uma bela defesa de alguns nomes consagrados pela Tradição ao longo do tempo:

Tem coisa mais distinta como expressão verbal e também fundo, do que um soneto e uma canção de Shakespeare ou de Dante, um soneto e uma elegia ou écloga de Camões? Não tem dúvida possível: os sonetos deles são muito mais “preciosos” na dicção. Parece que o soneto, se não implica, pelo menos comporta muito a gosto, uma tal ou qual especiosidade de dicção, que não é questão histórica da sua aparência, mas propriedade intrínseca. (Carta a Manuel Bandeira, 20 de janeiro de 1944.)

Shakespeare, Dante e Camões servem como paradigmas de qualidade para Mário de Andrade. Dentre esses três modelos, destacamos Camões. A mudança de visão de Mário em relação ao autor de *Os Lusíadas* é notória, mudança esta que só foi possível com a maturidade do autor de *Losango Cáqui*, uma vez que nos primeiros anos do Modernismo, Mário ao falar de Camões ainda

demonstrava uma pequena resistência, como nesta passagem:

[...] Camões também tem burradas como toda a gente e tem passos nos *Lusíadas* que são uma caceteação, a gente lê porque também por preconceito quer depois poder dizer que leu *Os Lusíadas*. Eu nunca li *Os Lusíadas* inteirinhos. Me cansa, fica pro dia seguinte e não pego mais. (Carta a Manuel Bandeira, 31 de maio de 1925.)

É bem clara a diferença de opinião com o passar dos anos e o aumento da experiência. Embora na década de vinte Mário já se posicionava a favor da Tradição, como bem atestam certas afirmações suas, essa defesa será mais contundente no final de sua vida, como podemos perceber na sua opinião acerca dos três autores mencionados, e suas diferentes opiniões acerca de Camões evidenciam essa mudança. Desta forma, podemos concluir que muitos equívocos sobre o Modernismo brasileiro são erroneamente divulgados, principalmente no que diz respeito à presença e à permanência dos valores da Tradição na estruturação do movimento.

Na análise específica das cartas de Mário de Andrade e Manuel Bandeira percebemos um Modernismo de inclusão, ou seja, um novo estilo que se implantava não ignorando o passado enquanto possuidor de boas e ricas experiências, excluía com certa veemência os resquícios não construtivos – os passadismos; estes eram devidamente identificados e deixados de lado pois não contribuía para essa nova proposta de estilo. Então podemos afirmar que os nossos dois autores analisados não eram contrários ao passado, somente ao que ele tinha de estilisticamente negativo.

Então “ser moderno”, para eles, era também saber selecionar e aproveitar os valores benéficos da Tradição, e não simplesmente “exterminá-la” como alguns ainda acreditam. O tradicionalismo estava associado ao passadismo, isto é, ambos se mostravam desinteressantes a Mário e a Bandeira. Outro fato importante é que eles tinham a consciência de que estavam produzindo literatura

imbuídos desse “apostolado” de renovação artística, porém não deixando de reconhecer nessa produção as permanências do passado e da própria Tradição – um Modernismo conciliador e, por isso mesmo, mais rico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: EDUSP, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Carlos & Mário – Correspondência Completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Organização e pesquisa iconográfica de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

\_\_\_\_\_. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Prefácio, introdução e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Simões, 1958.

\_\_\_\_\_. *Entrevistas e depoimentos*. Ed. preparada por Telê Ancona Lopes. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Ed. preparada por Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

MORAES, Marcos Antônio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2001.

RODRIGUES, Leandro Garcia. *Uma Leitura do Modernismo – Cartas de Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, PUC-RJ, Dissertação de Mestrado, 2003.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. *Ao sol carta é farol – A correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas*. São Paulo: Annablume, 1998.

## FICÇÃO, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: A PROPÓSITO DE EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS

Mariana Custódio do Nascimento\*

Não há dúvida de que a memória  
é como o ventre da alma.  
(Santo Agostinho)

Os limites que diferenciam literatura e história são muitas vezes considerados tênues e muitos foram os pensadores que se dedicaram a refletir sobre o tema. Já no século III a.C., Aristóteles afirmou em sua *Poética* que a poesia tinha um caráter muito mais filosófico que a história. Enquanto a história se dedicava ao particular, ou seja, a alguns indivíduos, a poesia detinha-se sobre o universal. Sob o âmbito da universalidade, é da esfera da literatura pintar o ser humano segundo o verossímil, de modo a possibilitar o reconhecimento do indivíduo real na ficção que desvela aspectos do mundo em que vivemos e dos sujeitos que somos. Anatol Rosenfeld, em sua “Reflexão sobre o romance moderno”, afirma, muitos séculos depois, que a extrema abstração encontrada nos romances do século XX, que optam pela presença direta do “fluxo psíquico” (ou fluxo de consciência) através de elementos como “a inversão cronológica dos acontecimentos, [...] a irrupção do passado no presente” (Rosenfeld, 1996: 90-91), é a expressão do esfacelamento da personalidade individual que “tinha de desfazer-se e tornar-se abstrata no processo técnico descrito: para que se revelem tanto melhor as configurações arquetípicas do ser humano” (Rosenfeld, 1996: 89).

Tanto a história quanto a literatura são capazes de desvelar questões que, talvez, preferíamos deixar escondidas. Assim como afirmou Benedict Anderson (1997), a nação é construída a partir da polarização entre memória e esquecimento. De acordo com as propostas ideológicas de uma época, campanhas historiográficas sistemáticas, ensinadas através do sistema educacional, selecionam

---

\* Mestranda em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Brasil.

os fatos que devem ser lembrados pela nação e aqueles que devem ser esquecidos ou ligeiramente modificados. Do mesmo modo, a literatura, representante ficcional de uma sociedade, ao resgatar a história, reinterpreta, descreve ou desvela fatos ideológica e socialmente determinados.

O caráter narrativo do discurso histórico e do discurso literário possibilita a instauração de um diálogo entre História e Ficção, mostrando representarem ambos modelos de tentativas de resgatar o passado. Enquanto formas distintas porém interligadas de narrar a nação, a literatura que se volta para o passado se equipara com a história quando ambas são pensadas como modos de criar ficções sobre o tempo pregresso. A exemplo desta relação entre formas narrativas que podem assemelhar-se, destacam-se as considerações do escritor e pensador argentino contemporâneo Ricardo Piglia. Numa entrevista, que faz parte do livro intitulado *Crítica y ficción* (Piglia, 2001a), Piglia é questionado sobre as razões que o levaram a cursar História na Universidade, uma vez que já almejava tornar-se escritor; e, além disso, é levado a esclarecer que relações observa entre a história e o ofício de narrar. Entre os esclarecimentos que apresenta, o entrevistado enuncia:

Los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas, y partes de victoria, de testamentos, de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos. La historia es siempre apasionante para un escritor, no sólo por los elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones, sino porque también se pueden encontrar multitud de formas narrativas y de modos de narrar. (Piglia, 2001a: 90)

Destacam-se, no trecho acima, os “murmúrios de história” e a “luta de interpretações” como elementos utilizados por Piglia para referir-se ao labor do historiador. Observa-se que a noção de História como um tipo de ciência atrelada unicamente aos fatos se desfaz quando consideramos o elemento humano de olhar para

trás e tentar resgatar os vestígios que restaram dos acontecimentos. Estes “murmúrios de história” são como relatos do passado, que devem ser reunidos e interpretados sob o exame atento do historiador. Este tem como tarefa buscar revivificar o passado e, neste sentido, a história inclui-se mais no campo da hermenêutica do que no das ciências naturais na medida em que seus fatos precisam ser reconstruídos. A objetividade histórica se distingue completamente da científica, pois, enquanto a segunda precisa se afastar do homem para formular e descobrir as leis da natureza, a primeira consiste no extremo oposto. A história é dos homens, já que é ele o único ser que tem consciência de seu passado e do passado da natureza. Desta forma, a objetividade do saber histórico pressupõe uma subjetividade do historiador.

“Por supuesto que los historiadores trabajan siempre com la ficción y la historia es la proliferación retrospectiva de los mundos possíveis” (Piglia, 2001: 90). Ainda à luz da perspectiva histórica enquanto interpretação de murmúrios de verdade, outro aspecto deste tipo de “narrativa” vem a lume. Se consideramos a História como um tipo de arquivo de relatos resgatados que, sob a visão interpretativa dos sujeitos que os coletam, encontram-se relacionados, há, conseqüentemente, uma parte do passado que não se salva. A oposição entre o que é lembrado e o que é esquecido torna-se constituinte fundamental neste ramo do conhecimento. Os objetos históricos, diferentemente do objeto do cientista que existe independente da sua obra, só tem existência real enquanto recordados<sup>1</sup>. Por outro lado, o esquecimento é uma parte essencial da memória, que, ao acionar a lembrança, vai em busca dos vestígios do que foi temporariamente esquecido. Nas palavras de Piglia, “La memoria sirve para olvidar, como todo el mundo sabe, y un diario es una máquina de dejar huellas.” (Piglia, 2001a: 91).

Ao vasculhar a memória e investigar as pegadas do

---

1 A preocupação com a permanência do passado enquanto memória de um povo que não deve ser esquecida já se encontra entre os antigos gregos. Eles “consideravam a memória algo sobrenatural ou divina: era a deusa Mnemosyne, mãe das musas, que protegem as artes e a história. A deusa memória dava aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e de lembrá-lo para a coletividade. Tinham poder de conferir imortalidade aos mortais, pois quando o artista ou historiador registram em suas obras a fisionomia, os gestos, os atos, os feitos e as palavras de um humano, este nunca será esquecido e, por isso tornando-se memorável, não morrerá jamais. Os historiadores antigos colocavam suas obras sob a proteção das musas, escreviam para que não fossem perdidos os feitos memoráveis dos humanos e para que servissem de exemplo às gerações futuras.” (Chauí, 1999: 126)

esquecimento, tanto a História quanto a Literatura são capazes de formular narrativas reveladoras. A história pode revelar fatos ocultos do passado que modificarão a nossa forma de ver o mundo; a literatura traz à superfície características, hábitos e crenças que o homem, muitas vezes, nem sabia que eram seus. O “perigo” dos dois tipos de narrativa, neste sentido, é que elas possam “servir de revelador daquilo que nós mesmos não queríamos ver” (Lourenço apud Coutinho, 2004: 25).

A afirmação de Eduardo Lourenço refere-se à obra de António Lobo Antunes, da qual analisaremos somente o romance *Exortação aos Crocodilos*. Nele o autor reúne ficção e história, incluindo, nos “testemunhos ficcionais” que compõem a narrativa, indicadores do movimento da história de Portugal após o 25 de abril chamado contra-revolucionário. O romance gira em torno de quatro narradoras femininas (Mimi, Celina, Fátima e Simone) que são as protagonistas. A narrativa em fluxo de consciência, através da qual as personagens se mostram em discurso, apresenta características rapidamente comentadas no parágrafo introdutório que serão agora analisadas. A falta de linearidade temporal e o imbricamento do passado com o presente são aspectos do romance moderno que adquirem uma força narrativa essencial na composição de *Exortação aos Crocodilos*. A memória surge aqui como uma “estratégia de construção da narrativa” (Coutinho, 2004: 60), através da qual as personagens vão sendo criadas. As quatro protagonistas são apresentadas unicamente através dos testemunhos que relatam. Elas expõem e constroem suas subjetividades através de relatos que abarcam, concomitantemente, passado e presente. Sendo assim a memória mostra-se como um artifício de extrema importância na composição das personagens; e, além disso, será através do que é trazido pela reminiscência que o universal, ou “o que não queríamos ver” será revelado.

A reflexão sobre a memória que vem a seguir será iniciada com uma definição encontrada no *Dicionário Oxford de Filosofia*, em que a memória é descrita como o “poder da mente de pensar



sobre o passado, que já não existe” (Blackburn, 1997: 244).

Primeiramente atenta-se para o fato de a memória ser considerada como um “poder da mente”, ou seja, como uma capacidade intelectual que também produz conhecimento. Enquanto forma de conhecimento, é-nos possibilitado pela memória: i) a “retenção de um dado da percepção, da experiência ou de um conhecimento adquirido”, ii) a evocação do “passado a partir do tempo presente” – em *Exortação aos Crocodilos* observa-se que as lembranças do passado são provocadas muitas vezes por objetos do presente que acionam a memória -, iii) o estabelecimento de nexos ou relações “entre o já conhecido e novos conhecimentos” (Chauí, 1999: 130) – no romance nota-se que a memória de tempos passados é constantemente trazida a tona como uma forma de enxergar o presente a partir da lembrança ou de fazer comparações entre as duas situações temporais (como exemplo destaca-se o sacrifício do cachorro de Mimi na infância e o seu câncer<sup>2</sup>, e o caso entre a mãe e o tio de Celina quando esta era criança e sua relação presente com o marido de Mimi<sup>3</sup>).

A memória revela, então, nossa relação com o tempo, possibilitando o transitar entre passado e presente, e, também, calcando a base de conhecimento necessário para experiências futuras. A reminiscência provoca uma “fusão dos níveis temporais” (Rosenfeld, 1996). Este tempo, porém, que a memória insiste em desordenar, não obedece à linearidade imposta pela razão: o tempo da memória, que transforma passado em presente e projeta o momentâneo para o futuro em forma de lembrança, parece ser um tempo relativo, cuja vivência e percepção são determinadas pelo sujeito. Em Lobo Antunes a recorrência à memória pessoal como refúgio e extravio ao presente impele os personagens a uma forte

---

2 “estou como o nosso cão em Coimbra a agonizar na cozinha, os olhos ainda vivos no corpo já morto, tinha certeza de que ia pedir perdão como se fosse culpa dele, justificar-se explicar e no entanto nenhuma bolha, o meu pai colocou um cartucho na espingarda, embrulhou-o no cobertor, levou-o para o fundo do quintal e os olhos sempre em mim, à beira de falarem e calados, não ouvi o tiro, percebi o estremeção da figueira e o susto das rolas, qual deles, o general, o comandante, o secretário, os antigos polícias me vai deitar no cobertor, entornar-me junto ao muro, apontar-me a espingarda à cabeça, olhos que não param de olhar à beira de revelarem a verdade das coisas, corrigir a mira, disparar” (Antunes, 1999: 145)

3 “calcou o bico do sapato da minha mãe, o salto do outro sapato da minha mãe, a que faltava salto de borracha, principiou a roçar para trás e para frente o tornozelo do meu tio, a mão dele tornou a poisar no joelho da minha mãe, alargou-se um bocadito pela coxa acima e desta feita a mão da minha mãe não a tirou de lá, o salto continuava a esfregar o tornozelo, deve tê-lo picado com o prego dado que o rabo do meu tio deu um pulinho” [...] “- Minhoca minhoca / chamava-me o sócio do meu marido/ - Anda cá minhoca a Mimi é surda não ouve / o meu pai numa sapatada / - Quieta” (Antunes, 1999: 30/35)

interiorização. A memória de um fato agradável passado (ou de um futuro idílico, como é o caso da personagem Simone<sup>4</sup>) representa um lugar de refúgio ao presente doloroso, ou mesmo a outras memórias dolorosas que se fazem presentes.

Para Santo Agostinho, “a vivência subjetiva do tempo nada tem a ver com o tempo dos relógios” (Rosenfeld, 1996: 82). Em suas *Confissões*, o filósofo medieval, que, seguindo o modelo platônico<sup>5</sup>, muito teorizou sobre a reminiscência, compara a memória à magnitude de um palácio onde se encontram guardados todos os conhecimentos (tesouros) adquiridos.

Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou. [...] Aí estão presentes o céu, a terra e o mar com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que já esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, e recordo as ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las. (Agostinho, 1999: 266-267)

Na bela imagem apresentada por Santo Agostinho destaca-se ainda o prisma da identidade construída a partir da memória. Ao afirmar que “é lá [na memória] que encontro a mim mesmo”, o filósofo ressalta o caráter identitário da reminiscência, uma vez que o “eu” corresponde à reunião de tudo o que “fomos e fizemos a tudo o que somos e fazemos” (Chauí, 1999: 125). A formação do sujeito está diretamente ligada à memória, de modo que este ser que diz “eu” é um amálgama de experiências passadas, vivência momentânea e expectativas futuras que se fazem presentes concomitantemente no momento da enunciação. Em *Exortação aos Crocodilos*, a

---

<sup>4</sup> “as horas passam num instante e nem se sente o Inverno, cordeiros também, feitos a lápis com imenso cuidado, as patas, as caudas, os chocalhos, houve em primeiro lugar uma explosão peq, dizia eu ovelhas a lápis com imenso cuidado, caracol a caracol, os buracos do focinho, o vidro da janela do automóvel impedia-nos de estragar a obra com os dedos, desprender tinta, riscar, quando a suspender na parede do café não consinto que ninguém se aproxime, se acontecer irmos de férias guardo-a na cave ou peço a uma vizinha de confiança que tome conta dela, houve primeiro uma explosão pequena” (Antunes, 1999: 227).

memória é como um “lugar discursivo” (Coutinho, 2004), onde esta reunião de elementos afetivos, fatos e observações passadas e presentes resulta na identidade das personagens. De forma análoga a Santo Agostinho, Lobo Antunes considera a memória também como um receptáculo onde são guardados conhecimentos adquiridos no passado. Para ele a memória é como um imenso armazém. E contém materiais que depois [me] vão servir sempre” (Cf. Coutinho, 2004: 52).

De volta ao início desta reflexão sobre a memória, será analisada agora a segunda parte da sua definição no verbete encontrado no *Dicionário Oxford de Filosofia*: “poder da mente de pensar sobre o passado, que já não existe”. Se a reminiscência garante a possibilidade de identidade e o “eu” é o conjunto de passado e presente em atualização no agora, a referência ao passado como algo que “não existe” não parece ser adequada. O passado continua a existir na medida em que, nas palavras Rosenfeld, “a reminiscência transforma o passado em atualidade” e “cada momento contém todos os momentos anteriores” (1996: 92/82).

Paradoxalmente, o passado, que está sempre presente, funciona não só como um refúgio, como representação de uma época mais feliz, mas também como um tormento, na medida em que sua lembrança recorrente comprova a falta de expectativa, e mesmo de sentido, em relação ao presente e ao futuro.

Para encerrar, é necessário atentar para o fato de que este olhar sobre o passado é também uma afirmação de uma perspectiva sobre o presente. Neste sentido pode-se afirmar que, ao voltarem-se para o passado, as personagens de Lobo Antunes aqui destacadas realizam também uma releitura do próprio presente, através de uma fusão temporal em que não é possível diferenciar a crítica ao passado da crítica ao presente, uma vez que a volta do passado resulta no enfrentamento da própria realidade.

Em *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Ricardo Piglia afirma que “El intelectual, el letrado no solamente siente el mundo bárbaro y popular como adverso y

---

5 Na teoria de Platão sobre a reminiscência, encontrada na República e no Menon, a recordação é o elemento fundamental do conhecimento, uma vez que conhecer significa recordar a verdade já existente em nós.

antagónico, sino también como un destino, como un lugar de fuga, como un punto de llegada” (Piglia, 2001b: 20). Destaca-se aqui a caracterização antagônica do real tanto como lugar de onde se deve escapar quanto como destino. Estabelecido o paradoxo, o homem das letras escreve neste interstício, nesta fenda entre fato e ficção. Como no mito de Perseu e Medusa, em que Perseu “para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, [...] dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada num espelho” (Calvino, 1990: 16), o olhar oblíquo da literatura não implica na recusa da realidade do mundo, mas revela uma alternativa para que seja possível enfrentar o cotidiano.

Nesse sentido, observa-se na obra de Lobo Antunes, analisada neste trabalho, uma preocupação em expor, através dos relatos entrecortados de murmúrios de passado enunciados pelas personagens, os vestígios doentios de um passado ditatorial que ainda vigoram no interior do mundo privado de Portugal revelado pela lupa do autor. Em *Exortação aos Crocodilos*, a memória implica, nos personagens, o esquecimento momentâneo do presente; por outro lado, seu efeito na narrativa traz ao leitor a lembrança do que gostaríamos de esquecer e “não queríamos ver”: a imagem refletida na obra como espelho não só do passado que insiste em se fazer presente em Portugal, mas também da dissecação interior que revela o homem na universalidade da pequenez de seu mundo privado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Coleção Os Pensadores).

ANDERSON, Benedict. “Memória e esquecimento”. In: ROUANET, Maria Helena. *Nacionalidade em Questão*. Cadernos da Pós-Letras, 19.

Rio de Janeiro: UERJ, 1997, p. 61-97.

ANTUNES, António Lobo. *Exortação aos crocodilos*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Coleção Os Pensadores).

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, verbete memória, p. 244.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1999.

COUTINHO, Alexandre Montauray Baptista. *Testemunho e ficção: os lugares da fala na obra de António Lobo Antunes*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de letras, 2004. Tese de Doutorado.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001b.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o moderno". In: Rosenfeld, A. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.



## FICÇÕES FEMININAS DE *EXORTAÇÃO AOS CROCODILOS*: LEITURAS DO COTIDIANO NO PÓS-25 DE ABRIL

Raquel Cristina dos Santos Pereira\*

Se as gerações futuras quiserem saber que país era este, que país é este, é nos livros de António Lobo Antunes que elas vão lê-lo.

(Eduardo Lourenço)

[...] uma categoria de pessoas de larga repercussão na história moderna: pessoas que estão no caminho – no caminho da história, do progresso, do desenvolvimento [...]

(Marshall Berman)

“Isto é uma guerra santa meus amigos / Uma guerra santa [...]” (Antunes, 2001: 10), declara Mimi, a primeira personagem – protagonista de *Exortação aos Crocodilos* a iniciar uma série de “testemunhos” que configuram o cotidiano do indivíduo português no romance. Publicada em 1999, este romance traz à cena aspectos da história mais recente de Portugal, como os problemáticos e conturbados anos 80 do século XX, época de transição (Ferreira *apud* Mattoso, 1983) na política portuguesa, a da construção e da estabilidade democrática no país.

Por meio das palavras singulares de Mimi, Fátima, Celina e Simone, as narradoras de *Exortação aos Crocodilos*, recria-se um cenário de suspense, de mortes e de atentados políticos ocorridos nos anos posteriores à Revolução de Abril, em Portugal, como o atentado ao Ministro Sá-Carneiro:

o avião do ministro num telhado em Camarate, os empregados do aeroporto a aguardarem o furgão nos fundos, pessoas nas janelas do bairro pasmando para as asas, a fumaça, o que chamavam cadáveres e não passavam de manchas escuras, pedras, tijolos, fragmentos que se

---

\* Mestranda em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

unem até compor um homem, [...] (Antunes, 2001: 10)

Justificando a instabilidade política deste período vejamos o que explica o historiador José Medeiros Ferreira:

O derrube da ditadura e a instauração de um clima de liberdade pública provocaram uma enorme onda de choque em toda a comunidade portuguesa, quer no interior, quer no exterior [...] A liberdade vivida dava a todos a impressão de tudo ser possível para o futuro. E todos e tudo se lançaram a propor projetos [...] (Ferreira *apud* Mattoso, 1983: 177)

O que acontece em Portugal entre 1974 e a década de 80 foi uma luta aberta entre uma nova ordem política - a democrática -, e outra de contra-revolucionários” - a da extrema direita portuguesa -, como bem declara a personagem Simone no romance: “Pertenciam a um grupo saudosos da ditadura que perseguia democratas e pessoas de bem” (Antunes, 2001: 243). O radicalismo de algumas atitudes políticas quase pôs em questão a liberdade adquirida com a Revolução. A liberdade em Portugal provocou uma *ventania* nos costumes e nos valores, assinalando, portanto, o começo de uma nova era de descobertas e constantes inovações, não somente no panorama social, mas também na produção cultural do país.

Verifica-se na *colcha* narrativa de *Exortação aos Crocodilos* autênticos procedimentos estéticos que o enquadram no panorama literário da modernidade do século XX. No romance, o papel do protagonista é desempenhado pelos que sustentam a *teia* dos acontecimentos, ou seja, pelas quatro mulheres, narradoras que, através dos *testemunhos* nas suas micro-ficções *apreendem* do *real* as suas condições *reais* de vida. Mulheres, espectadoras de uma fragmentada realidade portuguesa, que enfrentam o seu difícil cotidiano - isto é, de acordo com a definição do crítico Marshall Berman (1940:4), ao analisar o comportamento dos indivíduos contemporâneos frente ao caos que a modernidade pode apresentar, “olham o negativo de frente e vivem com ele”. Mas embora encarem a conturbada fragmentação da realidade portuguesa, essas



mulheres também convivem com uma constante frustração aliada a uma vontade de fuga e de morte. Os fragmentos destacados a seguir retratam as múltiplas faces dessas personagens:

[...] uma melancolia parda que me lembrava a minha, aquela vontade difusa de morrer sem razão salvo a da vida não ter razão alguma, o táxi transportava-as aos soluços para outro baile qualquer [...] e qualquer coisa parecida com esperança, parecida com alegria, parecida com um esboço de futuro a aumentar em mim. (Antunes, 2001: 132; 135)

Infeliz até morrer, já nem sequer zangada ou descontente ou azeda, olhando para mim, mesmo depois de tantos anos, segura de ser eu o trambolho que a impedia de viver [...] (Antunes, 2001:203)

- Não vais chorar pois não? [...] descanse que não vou chorar, estou feliz, há muito tempo que não me sentia assim leve, nem a mancha no teto do vestíbulo, não sei se de infiltração se de fumaça, igual à Córsega nos mapas, me entristeceu um bocadinho que fosse, no caso de haver mais vida para além desta noite [...]E não me rala que não haja, sou linda [...] sentir como fardo cada centímetro de mim, [...] (Antunes, 2001:203; 331; 334)

A partir da apresentação dos fragmentados discursos femininos, em *Exortação aos Crocodilos*, conseguimos visualizar um imenso painel de “imagens tracejadas e confusas” (Antunes, 2001: 355) da sociedade portuguesa Pós-Revolução, reveladas nas ilinearidades temporal e espacial da narrativa, justificando, desse modo, a dimensão polifônica desse romance.

A concepção de polifonia na escrita está além da proliferação das vozes narrativas. Em relação ao desdobramento da polifonia no discurso narrativo, o professor Petar Petrov destaca: “o romance polifônico chega a ensaiar uma espécie de desconstrução genológica, em virtude de subverter as categorias convencionais de gêneros e dos modos literários” (Petrov, 2003: 231). Quanto aos romances<sup>1</sup> de Lobo Antunes, Petrov (2003: 231, 233) argumenta:

---

<sup>1</sup> Os romances *Auto dos Danados* e *Exortação aos Crocodilos* são analisados pelo professor Petar Petrov no artigo “A escrita polifônica em *Auto dos Danados* e em *Exortação aos Crocodilos* de António Lobo Antunes”. O professor destaca nesses romances como a polifonia se desenvolve nas ficções de Lobo Antunes.

Os seus enredos não obedecem ao princípio da linearidade, ou seja, não há uma ação principal, mas desdobramentos em subenredos ou subações, em que se encontra implicado um grande número de personagens. [...] as convergências e as divergências dos percursos existenciais das diferentes narradoras, enfatizam, de modo inequívoco, a dimensão polifônica da escrita do romance.

Lobo Antunes utiliza, como ele mesmo declarara, “os personagens como espelhos e pode dar a eles diferentes ângulos de visão, mostrando suas contradições e seus sentimentos” (Blanco, 1998: 3). O escritor, em recente entrevista, afirma:

Fico sempre muito surpreendido quando as pessoas falam em romances polifônicos, porque é sempre a mesma voz. A mim também me pareciam ser vozes polifônicas. Agora fala este, agora fala aquela, agora fala aquele outro. Depois comecei a perceber que estava equivocado. Era só uma voz, que ia mudando. Como o dia, que é um só e que vai mudando de cor e de luz. (Revista Visão, 2006:139)

Ao longo do romance *Exortação aos Crocodilos*, Lobo Antunes viabiliza, por meio do discurso de quatro personagens, uma única voz: a da representação da realidade portuguesa daquele momento histórico de transição e de transformações política, econômica e cultural. Não conseguimos, nós leitores, através das microficcões de *Exortação aos Crocodilos*, visualizar alguns dos ângulos sociais portugueses daquele momento retratados pela multiplicidade dos olhares de Mimi, Fátima, Celina e Simone? Com os relatos peculiares de cada mulher do romance, a significação deste se desdobra. São, portanto, relatos que *representam* a voz da sociedade portuguesa dos anos 80.

No romance de Lobo Antunes, não há apropriação do texto. É um texto que se situa no intercurso infinitivo dos códigos, e não no termo de uma atividade *pessoal* do autor ou das personagens, pois “a origem não é mais aquilo que se narra, mas a atividade multiforme e murmurante de produtos do texto e de produzir a

sociedade como texto” (Certeau, 1994:224).

No projeto narrativo de *Exortação aos Crocodilos*, desenvolve-se, dentre as múltiplas enunciações femininas, uma outra forma “cronológica e sincopada”, que se impõe comum às narradoras da narrativa – as representações da memória. Esse recurso perpassa pelas protagonistas, quando estas, principalmente, reconstroem o *outro* através da voz da recordação. Sendo assim, “o outro surge não como o ser real, mas como o ser evocado” (Chagas, 2003:175). Mesmo que essa evocação seja efetivada para realçar a representação de certos valores morais ausentes, naquela sociedade de desestabilização dos valores, como o caso de adultério entre o marido de Mimi e Celina, os olhares persuasivos do jardineiro de Mimi para Simone, ou, ainda, o flerte recordado por Celina entre sua mãe e seu tio, que posteriormente se revela em um relacionamento amoroso concretizado:

Afagou a calça do meu tio a consolá-lo, a mão do meu tio apertou-se na dela, as falanges de ambos dobraram-se falange sim falange não, a grossa a fina, a grossa a fina exceto os polegares no que se assemelhava a uma luta [...] acabou por aceitar o lenço que o meu tio lhe entregou e ao enxugar a cara a boca torcia-se, [...] devolveu-o ao meu tio que lhe segurou a mão, os dedos de ambos se misturaram – se e apertaram-se até a minha mãe, de novo frágil e pequena, suspirar na voz dos sonhos, vinda de um canto onde flutuavam recordações felizes

– Cuidado que a pequena pode estar a ver [...] tenho a certeza que a surda sabia do detonador consoante tenho a certeza que o meu pai sabia da minha mãe e do meu tio. (Antunes, 2001:27; 205; 253)

Outro comportamento comum entre as mulheres da narrativa é uma submissão a seus companheiros: elas agem como cúmplices – cumplicidade esta que, no romance, se dá em dois níveis: no da convivência indiferente em relação às ações políticas de seus maridos e namorado, como relata Simone: “Se o meu namorado se enganar nos fios e a garagem for inteirinha pelo ar, por mim, **palavra de honra, é-me indiferente**”<sup>2</sup> (Antunes, 2001:123) [grifos

meus]; e, entre elas, protagonistas-narradoras, ao se habilitarem a *testemunhar a verdade* dos fatos vivenciados por cada uma nos capítulos do romance.

No romance *Exortação aos Crocodilos*, o que se vislumbra é uma rede de intrigas, de acontecimentos políticos, econômicos e culturais revelada pelas reflexões de Mimi, Fátima, Celina e Simone, que foram determinantes, sobretudo, para a compreensão da reformulação do novo e livre comportamento cotidiano português do século XX.

As reflexões acerca da sociedade portuguesa constituem os retalhos das *colchas narrativas* do escritor António Lobo Antunes. O professor Eduardo Lourenço, ao analisar a importância da obra de Lobo Antunes para a cultura portuguesa, afirma: “o mapa mais próximo, mais verídico da nossa realidade agora, contemporânea, que nós possuímos, é aquele que se encontra na obra de António Lobo Antunes” (Lourenço, 2004:355).

*Exortação aos Crocodilos* é mais um romance em que Lobo Antunes criva novamente a possibilidade de se articular o texto (sua escrita) com o intertexto da vida, isto é, inter-relacionar os textos da sociedade e da História. Cada obra do autor se tingem de cores diferentes ao retratar um momento histórico específico de Portugal. É como o dia, parafraseando o escritor, “que é um só e que vai mudando de cor e de luz” (Revista Visão, 2006:139).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, António Lobo. *Exortação aos Crocodilos*. Rocco: Rio de Janeiro, 2001.

BARTHES. Roland. *Inéditos: teoria*. V.1. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERMAN, Marshall. *Porque o modernismo ainda vigora*. Rio de Janeiro: Papéis Avulsos, 1940.

\_\_\_\_\_. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLANCO, Maria Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. "Divagação em torno de Lobo Antunes". In: *Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

\_\_\_\_\_. *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2005.

MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal: Portugal em transe*. V.8. Editorial Estampa, 1983.

PETROV, Petar. "A Escrita Polifônica em *Auto dos Danados* e em *Exortação aos Crocodilos* de António Lobo Antunes". In: *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes : Actas do Colóquio Internacional*.

REVISTA VISÃO. nº. 712, Lisboa, outubro de 2006.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.



# INTERAÇÕES ENTRE A RENÚNCIA SCHOPENHAUERIANA E A IRONIA MACHADIANA

Renato Nunes Bittencourt\*

## Introdução

A obra de Machado de Assis se encontra em um patamar de inestimável destaque na cultura literária brasileira e mundial. Em consideração a essa valorosa proeminência intelectual, pretendo, no presente texto, explanar sobre a influência exercida pela filosofia de Schopenhauer na visão de mundo machadiana, enfatizando principalmente o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, texto que, indubitavelmente, demonstra a presença de grandes questões enunciadas por Schopenhauer no corpo de seu sistema filosófico.

Uma das características comuns entre as idéias de Schopenhauer e de Machado de Assis consiste no fato de que esses pensadores enfocam a existência humana através de uma perspectiva que denota traços nitidamente pessimistas, uma vez que ambos consideram a vida e o mundo no qual estamos inseridos como elementos no qual a felicidade, procurada certamente por todos os homens, raramente manifesta os seus maravilhosos benefícios. A leitura pessimista da vida considera que o mundo no qual vivemos é o palco de dores indizíveis, no qual o estado de prazer apenas concede as suas dádivas ao homem de forma demasiadamente fugaz (Schopenhauer, 2001: 266).

Vale ressaltar que essa perspectiva expressa uma tendência existencial de forte contraponto aos ideais utópicos expressados pela cultura moderna, enraizada nas bases do movimento iluminista, segundo o qual, após a derrocada dos velhos valores teológicos e do obscurantismo das superstições, a humanidade finalmente viveria em um beatífico estado de progresso, garantido pelo domínio humano sobre a natureza através do uso da técnica. Todavia, tanto Schopenhauer como Machado de Assis são críticos severos da

---

\* Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, Brasil.

ideologia do aprimoramento moral do homem ao longo da história da civilização, o que se trata de uma grande ilusão da modernidade, pois que o avanço da tecnologia e das condições materiais de vida não foi capaz de conseguir proporcionar ao ser humano o seu melhoramento espiritual e moral diante do mundo e da própria sociedade circundante, como se pressupunha nessa perspectiva otimista. Na verdade, os elaborados requintes da civilização moderna apenas contribuíram para o adoecimento do homem oitocentista, pois que este, confiante no suposto poder milagroso da técnica, aos poucos se alienou das suas forças criativas, em decorrência de sua extrema dependência dos aparatos criados pela engenhosidade humana. O “homem da Modernidade oitocentista”, marcado por essa tensão, expressa uma fraqueza vital muito mais intensa do que o “homem da Antigüidade” ou até mesmo o “homem do Iluminismo”, pois que o fenômeno do desenvolvimento da vida urbana, da industrialização e da agitação do trabalho motivou o agravamento do seu estado de declínio fisiológico, gerando as típicas tensões nervosas amplamente conhecidas e sentidas na pele por grande parte dos indivíduos de nossa era moderna.

Tendo em vista esse problema do declínio da existência humana, a proposta do presente artigo consiste, portanto, em realizar uma comparação entre esses dois grandes pensadores acerca do problema do mal-estar da existência, destacando a possibilidade de o ser humano desenvolver um tipo de conduta na qual o sofrimento primordial da vida pode ser razoavelmente superado: para Schopenhauer, através da renúncia e da ascese diante de todo apelo da sensibilidade do mundo; para Machado de Assis, através do discurso irônico, que atenua o efeito cáustico mesmo das situações mais terríveis. Inclusive, para compreendermos com mais detalhes essa questão, faremos inicialmente uma breve exposição sobre o problema da existência humana na perspectiva de Schopenhauer, e de que forma o pensador considera que se pode amenizar essa terrível e caótica situação que corrói a humanidade. Em seguida, compararemos essa hipótese com a de Machado de Assis, para



que possamos encontrar pontos de contato entre ambos os autores acerca da possibilidade de se superar o mal-estar da existência que aflora em grande parcela da humanidade.

### **Schopenhauer: sofrimento e superação da dor da existência.**

De acordo com a filosofia de Schopenhauer, a vida humana, marcada pelo torturante agulhão do desejo, expressão do sofrimento, oscila entre a necessidade e o tédio (Schopenhauer, 2001: 327). Essa situação decorre do problema de que, enquanto o indivíduo busca saciar as suas inclinações particulares, ele se encontra em estado de sofrimento, pois que está sempre em busca de algo que lhe falta. Mais ainda, tal como Schopenhauer destaca, a inestimável capacidade de satisfazermos a totalidade dos nossos desejos é menor do que a vulcânica produção dos mesmos, ou seja, nossos desejos são inumeráveis diante da possibilidade de realizá-los de forma conveniente e satisfatória (Schopenhauer, 2001: 206). Nessas condições, o projeto de tentarmos saciar definitivamente os inúmeros desejos que brotam na nossa vida cotidiana seria como se pretendêssemos encher um tonel sem fundo, tal como a punição imposta por Zeus às Danaides (Schopenhauer, 2001: 206).

Para agravar ainda mais a tragicidade dessa situação, quando o homem finalmente consegue satisfazer os seus desejos, ele se enfada, pois a estabilidade material de um homem que busca adquirir a felicidade por meio das causas externas gera inevitavelmente o enfado (Schopenhauer, 2001: 328).

Inserido entre esses os pólos antagônicos do desejo e da satisfação, o ser humano sofre continuamente. Entretanto, Schopenhauer considera que, apesar dessa condição ruim inerente ao existir humano, haveria a extraordinária possibilidade do homem se livrar das garras do sofrimento do qual ele participa no cotidiano. Esse estado de redenção existencial, na perspectiva schopenhaueriana, se viabilizaria por meio da renúncia plena aos valores da mundanidade, considerados, pelo sábio homem que

compreende a vacuidade do mundo, como absolutamente ilusórios (Schopenhauer, 2001: 406).

A renúncia consiste na abdicação de todo tipo de desejo de se intervir na ordem de mundo, posto que este, dominado pelos pérfidos e levianos, não é um local para a intervenção da justiça e da bondade (Schopenhauer, 2001: 267). Inclusive, nessa cosmovisão pessimista, a prática da virtude abnegada seria uma situação de exceção, na qual o indivíduo, após negar a iniquidade do mundo, conseguiria transmitir centelhas da luz da verdade para os demais seres humanos, demonstrando que a vida material é marcada pela fugacidade, de maneira que não vale a pena ser perseguida. Trata-se de uma grande ruptura com a idéia materialista pressuposta pela proclamação da “era de ouro” do progresso, que apenas enfatizou os aspectos superficiais do desenvolvimento da técnica, mas foi impotente em proporcionar a instauração de uma genuína felicidade humana, através da valorização de sua vida interior e do autoconhecimento de sua subjetividade.

Através da renúncia, os contraditórios desejos humanos são severamente represados na sua fonte matriz, de maneira que o indivíduo tomado por essa disposição ascética se encontra no estado de desapego diante das efusivas determinações materiais. Podemos dizer que o tonitruante fardo do desejo é, então, retirado das suas costas, circunstância redentora que dá ao homem uma relativa paz de espírito, posto que seriam justamente os desejos que impediriam ao ser humano viver com uma razoável autonomia e placidez na sua existência cotidiana. Nessas condições, a renúncia ascética ao apego das coisas materiais da mundanidade cotidiana seria uma grande solução ao problema do egoísmo da individualidade, que leva a humanidade comum, imersa nessa cadeia de luta pela sobrevivência, a se autodestruir, em busca da sua conservação egoísta (Schopenhauer, 2001: 349).

Podemos dizer que a prática do desapego diante da multiplicidade asfixiante dos objetos do mundo rompe os grilhões que forjavam esse indivíduo redimido aos valores materiais do

mundo tal como é vivenciado por grande parte da humanidade, ou seja, um palco de sangrentas disputas, competições egoístas e desejo de vitória, mesmo que às custas da felicidade alheia. Esse mundo, supostamente imerso na pretensa esfera do progresso, expressa o somatório de injustiças cometidas pelo homem contra os seus semelhantes. Esta seria, segundo Schopenhauer, a demonstração por excelência da “guerra de todos contra todos”, na qual os homens se engalfinham pelo desejo de injusta possessão e pelo ódio mútuo despertado pela cobiça de tudo possuir (Schopenhauer, 2001: 349).

Todavia, essa grande miséria da existência pode ser transformada de maneira beatífica: aquele que consegue impedir o movimento da roda íntima do desejo egoísta encerra, ao menos numa perspectiva microcós mica, esse processo brutal e irracional de dominação do homem pelo homem, em prol da supressão das suas mais grotescas inclinações. Esse tipo raro de homem, que cultiva um rigoroso modelo de vida santa, é plenamente ciente de que o mundo é o palco no qual são apresentados os terríveis embates entre os inúmeros seres pela sobrevivência, mas, no entanto, não se deixa contaminar por esse espírito de destruição que assola a condição humana. O homem santo, que apazigua a condição desiderativa de sua existência, bloqueia o movimento desse processo egoísta que impõe o sofrimento aos milhares de seres através de sua renúncia ao agir, mediante a compreensão da grande unidade fundamental que une todos os viventes (Schopenhauer, 2001: 414). A supressão dos seus desejos o faz transcender essa esfera das contradições e dos constantes conflitos de forças entre os homens, alcançando assim um sereno estado de apaziguamento interior (Schopenhauer, 2001: 400).

Podemos considerar, mediante os problemas apresentados, que a voz de Schopenhauer expressa a crítica oposição aos valores degenerados da modernidade, ansiosa pelo domínio da natureza, mas que mal consegue dar conta das suas próprias aspirações pessoais. Conforme anunciamos no início deste texto, o sistema filosófico

de Schopenhauer, desvelando os mistérios da intimidade humana marcada pelo desejo de poder, exerceria grande influência sobre diversos grandes gênios da cultura ocidental do Oitocentismo. Um desses nomes magistrais foi Machado de Assis, e veremos a partir de então alguns dos pontos de contato entre ambos os pensadores, sobretudo através da análise de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance no qual considero encontrar diversos aspectos do pensamento schopenhaueriano.

### **A ironia machadiana como possibilidade de superação do sofrimento da vida**

Machado de Assis, através da figura de Brás Cubas, realiza uma profunda introspecção psicológica sobre o problema da existência humana, marcada pelo confronto das mais terríveis paixões, que levam o homem a buscar saciar das formas mais brutais as suas carências naturais, para que possa assim satisfazer os seus desejos instintivos. Entretanto, tal como demonstrado anteriormente na perspectiva schopenhaueriana do valor do mundo, essa situação motiva o desenvolvimento de uma compreensão pessimista da vida humana, como expressão por excelência dessas mazelas constituintes da existência. Viver é padecer continuamente, pois que o mundo, considerado como o meio de interação com os outros homens, se caracteriza pela falsidade, pela perversidade e pela ganância.

Todavia, devemos ressaltar que Machado de Assis atenua o pessimismo diante da existência com uma acentuada carga de humor na descrição das mais absurdas situações da vida cotidiana. Por conseguinte, como forma de se desvencilhar do tormentoso peso das situações desagradáveis, a narrativa machadiana privilegia o ópio da mordacidade e da ironia como recursos que vislumbram o enfraquecimento do impacto dos fatos terríveis na impressão psicológica do leitor. Afinal, uma leitura atenta da obra machadiana evidencia claramente o caráter tétrico da sua visão de mundo,

a qual, no entanto, se mantém na tênue linha do razoavelmente tolerável para a assimilação da afetividade humana.

A vida, tal como descrita pelo personagem Brás Cubas, seria um amálgama de fatos favoráveis e ruins, de maneira que se tornaria praticamente impossível detectar qualquer hegemonia dos estados de alegria e de satisfação sobre os estados de tristeza e de insatisfação. Essa compreensão de mundo, importante destacar, solapa o ideal tradicional apregoado pela perspectiva romântica de autores tais como, por exemplo, Joaquim Manuel de Macedo, cuja estética literária é caracterizada pela narrativa de traços mais suaves e idealizados do cotidiano social, descrevendo os heróis como indivíduos que raramente passavam por situações severamente tormentosas, e, quando essas ocorriam, eram, após uma série de provações físicas e morais, completamente superadas, evidenciando assim o caráter nobre do herói ou da heroína diante da adversidade do destino. Por outro lado, essa visão amarga elaborada por Machado de Assis no “mundo” de Brás Cubas concede para as personagens mesquinhas e egoístas momentos de fartos prazeres, enquanto aquelas que se mantêm na candura e na inocência são facilmente manipuladas pela cabala dos indivíduos oportunistas que se aproveitam da boa vontade dos indivíduos. Contudo, ao término da trajetória, todas as personagens, sendo “boas” ou “más”, sofrem da mesma situação inexorável: o declínio, a doença e a morte. Nessas condições, podemos dizer que a grande maestria de Machado de Assis consiste em apresentar esse quadro de lamentações de forma branda, para que o leitor possa digerir adequadamente tais experiências.

O caráter áspero da vida, na perspectiva machadiana, é destilado pela capacidade de se dizer, de forma irônica, coisas graves e terríveis da existência. Consequentemente, em vez de deplorarmos a triste condição humana, nos tornarmos capazes de rir das situações grotescas do cotidiano, naturais da egoísta vida humana salientada pela ótica machadiana. O recurso da ironia consiste, desse modo, em um eficaz artifício contra o estado de

tensão que poderia ser gerado pela apresentação nua e crua dos tormentos comuns da vida. Dessa forma, Machado de Assis elabora, na narrativa sobre a vida de Brás Cubas, uma visão pessimista da existência, mas, com a possibilidade de se desenvolver uma razoável sabedoria prática da vida na qual os elementos ruins da mesma são minimamente tolerados pelo indivíduo. A ironia mordaz, utilizada por Machado de Assis como instrumento de crítica das absurdas situações geradas pelos apetites insaciáveis da cupidez humana, torna-se, então, uma válvula de escape da angústia pela existência finita do ser humano.

Dentre as inúmeras mazelas da vida cotidiana, encontramos: a incapacidade de satisfazer efetivamente a quantidade mínima dos seus anseios e concretizar os seus projetos e aspirações; a impossibilidade de obter da realização amorosa a satisfação plena enquanto pessoa; a contínua disputa entre os indivíduos por condições mais favoráveis na existência, condições essas que, quando conquistadas, revelam-se fugazes e desvantajosas. Esta disputa, vale ressaltar, decorre do instinto de conservação da espécie humana, de maneira que os seus inúmeros indivíduos, ansiosos pela perpetuação da vida na sua acepção singular, combatem entre si numa interminável querela. Estes seriam, de maneira geral, os grandes obstáculos do homem na sua lenta e árdua caminhada para a aquisição de um relativo bem-estar, rigorosamente controlado e limitado. Aliás, na narrativa da trajetória de vida de Brás Cubas, não encontramos a descrição de situações plenamente felizes, que evocam estabilidade e permanência de uma dada situação favorável, mas sim um frágil bem-estar, ameaçado a todo e qualquer momento pelo acaso do destino, que dissolve qualquer possibilidade de manutenção de um estado de felicidade duradoura. Esse humor contido possibilita o prolongamento languido da vida individual numa esfera de resignação diante da situação de caos que impera no mundo, na qual se considera que o “homem é o lobo do homem”, segundo a célebre máxima hobbesiana. Na perspectiva machadiana, a sabedoria prática de vida consistiria na capacidade

de o indivíduo se manter longe desses extremos de dor, evitando ao máximo a vivência das situações de sofrimento.

Ao término do romance, ao fazer o balanço final de sua existência, Brás Cubas considera, em um primeiro instante, que ele saiu quite com a vida, pois os seus sofrimentos compensaram os seus bons momentos. Mais ainda, se esses bons momentos não foram duradouros tal como ele esperava, tampouco foram excessivamente duradouros os seus sofrimentos. Nessas condições, a sua vida se manteve na estabilidade medíocre entre dois extremos que não permitiram a sua ansiada elevação e glorificação. Todavia, uma vez que, na concepção machadiana, a vida humana é marcada pela sucessão de infortúnios, conseguir se manter na insossa mediania é uma grande dádiva.

Contudo, após um breve momento de reflexão, Brás Cubas considera que ele venceu a vida, fato este que, nesse grande mundo de loucos, deve ser considerada, sem sombra de dúvida, uma situação extraordinária. O personagem afirma aquela que certamente é a frase mais lapidar da obra: “Não tive filhos. Não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria” (Machado de Assis, 1999: 176). Apesar de todos os seus malfeitos e dos seus equívocos cometidos ao longo de sua existência, o ato de não ter tido filhos, perpetuando assim a espécie humana, possibilita a Brás Cubas sobrepujar a vida e os seus inerentes sofrimentos. O que significa essa afirmação desgostosa? Ao não participar desse processo no qual o indivíduo nasce para viver experiências predominantemente sofríveis ao longo de sua jornada no mundo, Brás Cubas evidencia o seu propósito de não compactuar com a visão de horror da existência, encerrando, ao menos na sua reduzida condição individual, a possibilidade de novos seres partilharem das indizíveis dores do mundo.

Devemos destacar que, ao longo de grande parte do romance, Brás Cubas camufla o seu pessimismo diante da vida através da ironia, fato este que podemos comprovar através da ausência do pronunciamento de sentenças tão bombásticas como a que

encerra a obra. Em um dado momento da narrativa, Brás Cubas resolve adentrar no terreno da filosofia aforismática, cujo estilo se assemelha aos dos célebres moralistas franceses, marcadas pela agudeza psicológica e pela crítica mordaz aos depravados e hipócritas costumes humanos. Dessa experiência de sabedoria prática de vida, brotam sentenças ricas de significado, tais como: “suporta-se com paciência a cólica do próximo”; “não te irrites se te pagarem mal um benefício: antes cair das nuvens, que de um terceiro andar” (Machado de Assis, 1999: 146).

Todavia, certamente nenhuma dessas máximas se compara com a sentença final da narrativa, caracterizada pela marcante influência de Schopenhauer. Vale lembrar que o filósofo alemão considera que, pela morte, o homem expia definitivamente o pecado capital de sua condição existencial: o fato de ter nascido (Schopenhauer, 2001: 267). Nessas circunstâncias, a vida, longe de ser uma valorosa dádiva, tal como pretendido pela moral do otimismo, é a trajetória prenhe de sofrimento de um indivíduo rumo ao grande nada que é a morte, de maneira que podemos ver claramente que a sentença pronunciada por Brás Cubas foi influenciada diretamente pela perspectiva schopenhaueriana.

Entretanto, podemos afirmar que, em ambos os casos, haveriam possibilidades efetivas do homem se desvencilhar dos tormentos da existência. Conforme citamos anteriormente, Machado de Assis faz de Brás Cubas um homem irônico, que apazigua os aspectos ruins da vida com o humor, conduzindo sua vida prática nessa frágil tranquilidade. Schopenhauer, por sua vez, considera que a decisão de se renunciar às aspirações pessoais, a resignação diante do pandemônio do mundo e a prática ascética concederiam ao homem a estabilidade moral e a paz de espírito, estados de plenitude almejados por grande parte da humanidade comum, a qual, submetida aos apelos das paixões, jamais consegue alcançar o patamar da santidade e da negação definitiva da sensibilidade (Schopenhauer, 2001: 401). Na filosofia de Schopenhauer, os santos cristãos e os ascetas hindus seriam, por excelência, essa



seleta classe de homens, representando uma quantidade mínima em relação aos milhares de indivíduos existentes na face da Terra (Schopenhauer, 2001: 424).

Todavia, o mundo que Machado de Assis retrata no citado romance se encontra situado no cerne do materialismo oitocentista, na qual a civilização ocidental outorgava à prática científica e ao progresso da técnica a possibilidade de o ser humano alcançar a anisada felicidade, solapando, no entanto, a importância da cosmovisão espiritual como meio de se obter a plenitude. Dessa forma, Machado de Assis, apesar de sofrer a influência do sistema filosófico de Schopenhauer, não se vincula a totalidade das suas teorias, sobretudo na questão da elaboração de uma prática de vida que permitisse ao indivíduo atenuar o estado de desgosto da existência. Ao privilegiar a ironia como recurso que mitiga os efeitos desagradáveis do cotidiano, Machado de Assis demonstra grande sintonia com os grandes moralistas franceses, tais como La Rochefoucauld, autores de sentenças lapidárias dotadas de elevado senso de humor na descrição e nas críticas dos costumes sociais.

Podemos então justificar essa opção machadiana pela ironia e pelo humor sardônico como meio de se criticar de forma ainda mais sutil a degenerescência dos costumes sociais, assim como a ruína do homem mediante a sua submissão ao egoísmo e suas inerentes inclinações. Afinal, Machado de Assis não lança mão de um humor ingênuo, de uma ironia sem consistência, o que seria contraditório ao próprio espírito jocoso, que requer perspicácia de espírito. Pelo contrário, o estilo machadiano se adequa perfeitamente ao modelo de humor do *ridendo castigat mores* (“rindo se castigam os costumes”), que requer uma grande habilidade da parte do polemista no ato de elaboração de sua escrita crítica para se manter no plano da sutileza. Tal opção pelo discurso irônico diante das ações contraditórias humanas pretende justamente denunciar ao leitor a presença do interesse e do egoísmo mesmo nas ações supostamente nobres e valorosas, ditas como “desinteressadas”.

A ironia machadiana outorgada ao discurso de Brás Cubas

exige do leitor a perspicácia diante da descrição das situações complexas perpetradas pelos personagens da obra, que direcionam suas energias sobretudo para a realização de ações que visam não o bem comum, mas somente a satisfação dos seus desejos pessoais. Através desse discurso zombeteiro, o impacto da mordacidade crítica de Machado de Assis se atenua, possibilitando manter a leitura da obra no limiar da suportabilidade. Machado de Assis privilegia uma narrativa dinâmica que favorece de forma mais precisa uma espécie de introspecção psicológica dos personagens, sondando as camadas mais profundas do misterioso e confuso “eu” humano.

Posto isto, podemos dizer que Machado de Assis adquire a mestria na arte de decifrar o íntimo da personalidade humana, dissimulada furtivamente pelos mais díspares interesses particulares na sua busca pela saciação de sua vontade.

### **Considerações Finais**

Conforme vimos ao longo do presente texto, Schopenhauer e Machado de Assis, dois importantes pensadores cujos traços estilísticos evidenciam alguns caracteres pessimistas acerca da realidade do mundo, concedem, no entanto, razoáveis soluções para a resolução do problema da existência, assolada sobretudo pelo efeito devastador do egoísmo humano nas suas relações sociais. Dessa maneira, podemos afirmar que o pessimismo alardeado em torno das suas respectivas visões de mundo não se torna hiperbólico, incapaz de ser resolvido, posto que, apesar da tensão gerada pela compreensão da existência da maldade no mundo, esse panorama de pessimismo existencial pode ser adequadamente atenuado, proporcionando o desenvolvimento de um padrão de vida representativamente feliz. Trata-se de uma espécie de recurso terapêutico, cujo efeito prático consiste em fornecer ao indivíduo ao menos uma possibilidade de apaziguamento dos tormentos da existência inerentes ao mal-estar da condição humana, situação

de desgosto que teria atingido o seu ápice na era oitocentista das máquinas, do avanço da industrialização, da desenfreada urbanização das cidades, pois que o pretensão ideal de progresso material revelou-se o último ato do processo de decadência moral e fisiológica do ser humano. Em prol do enfraquecimento do aspecto sombrio inerente ao existir humano, Schopenhauer e Machado de Assis, conforme vimos ao longo do texto, elaboram então meios de escape do homem diante dessa realidade cruel.

Para Schopenhauer, essa circunstância se dá através da prática de ações ascéticas, que arrancariam pela raiz a perpetração das disposições egoístas na vida cotidiana do homem. Na sua perspectiva, a renúncia aos valores mundanos da existência material apaziguaria definitivamente os apetites sensíveis do homem em estado de ascese, que se torna, nesse modelo de relação, como que um santo, que considera os apelos de nosso mundo material absolutamente destituídos de sentido.

Para Machado de Assis, esse processo de mitigação do enfado da vida ocorre por meio de outro recurso, que também demonstra a sua eficácia na vida prática: a caríssima ironia, que transforma situações lamentáveis do cotidiano em eventos dos quais o indivíduo pode gracejar, para que ele, mesmo nas circunstâncias dolorosas, tenha a capacidade de ver o aspecto razoável das coisas. “Dos males o menor”, diz a sabedoria prática de vida. Para encerrar, portanto, esta exposição sobre o grande processo de sofrimento da vida e os recursos que permitiriam a sua razoável solução, podemos dizer que, dentre os exemplos apontados, tanto o cultivo de uma prática ascética diante dos egoístas favores da mundanidade, como o do humor mordaz, são instrumentos pertinentes no processo de suportaçãõ da realidade tempestuosa da existência, cabendo ao indivíduo, de acordo com o meio social no qual ele vive e as suas possibilidades práticas, escolher a opção que mais lhe convém.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ática, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. de. M. F. de Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

## POESIA É REVOLUÇÃO

Rita Barbosa de Oliveira\*

O primeiro livro de Sophia de Mello Breyner Andresen, *Poesia*, (1944) mantém estreita relação com o texto “Poesia e revolução”, que integra os escritos de 1975 de *O nome das coisas*. O processo de mascaramento que predomina no primeiro dá lugar à reflexão sobre a arte da palavra, o ato poético e o papel do artista diante do mundo.

O espaço e o tempo ganham, na obra da escritora, importância fundamental no sentido de simular outra realidade, problematizar o mundo cotidiano e até mesmo propor a necessidade de se viver com a consciência atenta.

Nesse universo lírico, a possibilidade corresponde ao meio pelo qual a desconstrução e reconstrução do convencional acontece, num diálogo em que a poesia se mostra no processo metalingüístico para explicar que a ação transformadora faz parte de seu caráter. Como escreve Sophia, a poesia implica.

O primeiro livro de Sophia de Mello Breyner Andresen, *Poesia*, veio a público em 1944, sendo uma seleção de textos escritos desde os 16 até os 25 anos. Nele, verifica-se a vivência da escritora com as tradições escrita e oral, grega e peninsular, como por meio dos temas do mar e da mitologia pagã e cristã. A natureza predomina, portanto, nesse primeiro livro e constitui-se a marca da literatura sophiana até seu último livro, *O búzio de Cós*, de 1997.

Para entender a presença da natureza numa obra produzida no século vinte, considerando que os temas são recorrentes desde os primeiros poemas, deve-se verificar dois fatores.

Um primeiro fator revela o predomínio da antinomia entre os olhares lançados para o meio urbano e o da natureza marinha. Na cidade, concentra-se a vida do homem burguês, sob cujas convenções se estabelecem a divisão e determinada racionalidade.

---

\* Doutoranda em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professora Assistente da Universidade Federal do Amazonas.

No espaço e tempo da natureza, é recuperado um mundo antigo expresso por uma ordem cósmica, ou seja, em que o homem tem consciência de sua identificação com os elementos da natureza, tornando possível a existência de uma realidade oposta àquela sistematizada pela vida burguesa. Vale ressaltar que, no mundo antigo, se a ordem fosse rompida, cobrava-se a punição dos infratores para que ela fosse restabelecida. Portanto, na natureza está impresso o contraponto ao caos, instaurado por meio de certa visão de mundo.

Um segundo aspecto expresso na natureza da lírica sophiana é a religação do presente ao passado que, longe de significar saudosismo, remete, como também no caso da antinomia do espaço anteriormente tratado, à necessidade de estabelecer a harmonia. Nesse sentido, o presente é o tempo da falta de liberdade, da morte e da solidão, numa espécie de espaço e tempo do inferno, o qual quase não é pronunciado, mas a que se apresenta a natureza como outra verdade.

Por outro lado, se o presente é o espaço e o tempo da negação, é nele que acontece a descoberta do instante que mostra a vida como resultado do poder de agir sobre o mundo. Religar o presente ao passado adquire a força de tornar cada instante de descoberta uma possibilidade de construir a harmonia responsável pela eternização do ser, ou seja, pela existência de alguém consciente de seu lugar e época e que emprega o saber para problematizar e elaborar, sob novos parâmetros, o modo de viver no mundo.

Helena Conceição Langrouva, em *Mar-Poesia de Sophia*, chama de catábase ao processo encontrado na lírica da poetisa para representar uma viagem ao fundo do mar para depois retornar transformada, a que ela chama de anábase (2004: 1-16). A autora destaca o livro *Dia do mar* para apontar esse aspecto. Também em *Poesia* verifica-se esse processo que já aparece ampliado da imagem do fundo do mar para a viagem que é feita por lugares como jardins, praias, casas, ruínas e cidades.

A autora destaca ainda, no processo, a mistura entre o vivido

e o não-vivido como possibilidade de realizar o equilíbrio do homem com as coisas, numa espécie de viagem ao mundo interior. Observa-se, portanto, que o espaço e o tempo são inseparáveis na lírica sophiana, problematizando presente e passado, instante e eternidade, construção e desconstrução, enfim o processo de ação no mundo.

Um terceiro elemento da natureza corresponde ao simulacro do drama da vida constante das narrativas míticas que condenam personagens ao suplício. Neles, sempre permanece algo que os agita e ao mesmo tempo os faz perceber que “todo o nosso tumulto é menos forte/ do que o eterno perfil de uma montanha” (Andresen, 2003: 38). Há, dessa maneira, a negação do caos em favor da criação de outra realidade.

Quando discorre sobre a crítica cultural dos intelectuais contemporâneos, Augusto Santos Silva cita um poema de Sophia para afirmar que a crítica ocorre como interpelação do sentido das coisas, capaz de mobilizar os diversos códigos que podem iluminar o sentido. É um investimento na argumentação, comunicar e trocar interpretações, nenhuma delas total, por isso enriquecível e enriquecedora pela confrontação pública”. (Silva, 2004: 50)

Para o autor, só a arte ocupa esse lugar crítico de construção e desconstrução de conjunturas. Por isso, a arte produz não mais a representação da imagem, mas a sua simulação. Em outras palavras, cria um real que não se baseia na realidade, o hiper-real.

Um quarto elemento consiste na problematização da cultura, no sentido de possibilitar a reflexão quanto às amarras a que se impõe o próprio homem.

O sujeito do poema liberta-se do imediatismo da cultura por meio das descobertas que realiza no seio da natureza. Não importa se ao meio-dia ou à noite, no jardim ou numa praia, a identificação acontece não mais como a verdade, mas como os diversos modos de olhar a realidade: “Mas dessa fabulosa descoberta/ Só me vem o terror e a mágoa/ De me sentir sem forma, vaga e incerta/ Como a água” (Andresen, 2003: 12).

A descoberta não se dá sem o choque decorrente da mistura com as idéias consolidadas. E ela pode acontecer até por meio da repetição de um vício que se expressa como contestação: “No ponto onde o silêncio e a solidão/ Se cruzam com a noite e com o frio,/ Esperei como quem espera em vão,/ Tão nítido e preciso era o vazio” (Andresen, 2003: 62).

Desse modo, a obra de Sophia respalda-se na problematização da verdade como algo institucionalizado a que se impõem outras verdades como invenção poética. A propósito, vale ressaltar a conversa entre a escritora e Eduardo Prado Coelho sobre o que a ela interessa no romance: a invenção, pois “a verdade não está pronta quando não se inventa nada” (Coelho, 2004:11).

A natureza em Sophia constitui-se de uma invenção ou reinvenção - simulacro - que põe em evidência um excesso ou uma falta.

O poema de abertura do livro *Poesia* traz algumas imagens que orientam a lírica de Sophia: sonho, renascimento e mãos. Imagens que remetem à fluidez e à ação que se faz, desfaz e refaz, como escreve João Cabral de Mello Neto no “Poema da usina ou de Sophia de Mello Breyner Andresen”, em *A educação pela pedra*. Por isso, neste item, pretende-se discorrer sobre o modo como se apresenta a preocupação com o ato poético, qual o significado da palavra e que relação estabelece com os três termos destacados acima.

Nessa lírica, a procura da palavra exata baseia-se na tentativa de apontar a existência das coisas num momento anterior ao da sua nomeação, instante sobre o qual ela ainda não sofreu a contaminação do convencional e em que o sujeito pode construir diferentes sentidos. O poema corresponde à expressão desse ato como num ritual iniciático. Daí decorre certa gravidade e o sentimento de sagrado que a leitura dos textos de Sophia desperta. Ora pelo excesso da claridade, ora pelo medo das sombras da noite, o ritual reporta a uma nova união e ao reencontro com algo de que já se tinha conhecimento, mas estava obscurecido na memória.



Por outro lado, a tensão que o poema instaura permite a dessacralização de partes da cultura, como a contestação da atitude narcisista de quem apenas se admira ao espelho, contra a qual se mostra a necessidade de ele ser atravessado. Aliás, esse verbo no sentido de ação de redescoberta do mundo que parece na publicação de 1944 predomina na lírica de Sophia. A tensão do reencontro simula uma luta corporal, em que nada se dá a conhecer, tudo precisa ser conquistado, inclusive o poder de expressar a reconquista.

No trabalho com a palavra, é transmitida a idéia de que o poema é escrito como a narração de um sonho, sem que nada precise ser mudado, na aparente naturalidade da ausência de rimas e na irregularidade das estrofes.

Isso remete ao pensamento surrealista de que o sonho é a expressão do inconsciente e que este possui outra lógica. As imagens fantásticas simulam a construção de um outro modo de apresentar o mundo.

Para desconstruir a convenção que impõe a verdade única e incontestável, o sonho propõe imagens de verdades que mudam sempre: a noite ora é o aniquilamento e a impossibilidade de transformação, ora é sua plena possibilidade; ora a plenitude é única, ora é múltipla. Esses diferentes modos de considerar as verdades mantêm estreita relação com a afirmação de Blanchot quanto ao caráter do intelectual, alguém que está em permanente mudança, de acordo com a observação do mundo a sua volta (2000: 12).

Blanchot também afirma que há uma perspectiva que mantém o intelectual atento para o real, fazendo-o se afastar ou se aproximar de determinada questão. Em *Poesia*, pode-se afirmar que há tal aproximação do objeto problematizado quando uma *persona* do poema olha juntamente com os outros que o lêem, fazendo com que eles entrem naquele mundo da fantasia.

Seguindo a discussão, Blanchot esclarece que o intelectual contesta o valor universal e dispensa a razão do mundo ou o mundo da razão (2000: 15). Verifica-se, na lírica de Sophia, a força de problematizar sem que seja aprofundado o ato de julgar. Afinal, não

é próprio da poesia o julgamento, mas a tensão problematizadora.

Algumas idéias de Ricardo Piglia sobre o tratamento da verdade no âmbito da literatura convergem para a configuração do sujeito no livro *Poesia*. Para ele, é difícil ser artista sem ser crítico. Embora a literatura levante a questão da verdade para elaborar um discurso, ela não pretende que ele seja verdadeiro nem falso. Por outro lado, às vezes a crítica tenta tornar essa escrita a portadora da verdade (1986: 11-13). Na lírica de Sophia, a verdade é problematizada pelos olhares diferentes do sujeito sobre um objeto.

Outro aspecto desenvolvido por Piglia é o conceito de “viver em outra língua”, atribuído aos estilos dos escritores Robert Arlt e Gombrowicz (1986: 37). Toma-se a expressão criada por Piglia para afirmar que a predominância do motivo da natureza na lírica de Sophia simula o sentimento do exílio diante da situação sociopolítica de Portugal, a contestação da realidade convencional pelo homem burguês, bem como a procura de criar seu próprio estilo, distanciada do academismo.

Em entrevista concedida a Eduardo Prado Coelho (2004: 9), Sophia comenta sobre o perigo de escrever movido pela moda. Na ocasião, ela afirma que se repete no tema da natureza, discorre sobre a importância da palavra, da dificuldade de teorizar sobre poesia e sobre sua identificação com poetas que consideram o poema consubstancial à vida, tais como Jorge de Sena, Rui Cinatti e José Ribeira. Essa reflexão de Sophia confirma que seu estilo corresponde à procura de uma nova linguagem de que a natureza é o simulacro.

Há uma relação de contiguidade entre o livro *Poesia*, escrito em 1944, e o texto “Poesia e Revolução”, escrito em 1975, independentemente do período que os separa; o primeiro foi escrito durante a ditadura salazarista e o segundo, um ano após a Revolução dos Cravos.

Quanto ao primeiro texto, vale ressaltar que dois fatores são responsáveis pela linguagem cifrada: a escritora ainda não era

reconhecida para contestar mais abertamente certos estigmas que caracterizam a cultura portuguesa e a censura que dominava o país àquela altura.

Enquanto no primeiro texto se verifica a contestação da cultura sem descuidar do ato poético, no segundo texto destaca-se sua finalidade, um discurso para o *I Congresso de Escritores Portugueses*, em que se discutiu a relação entre poesia e revolução, principalmente a recém-acontecida em Portugal, a Revolução dos Cravos, a qual, passado um ano, começava a ser avaliada, tendo em vista que muitas das expectativas geradas a partir dela não se realizaram. O texto é situado no tempo e no espaço – o lugar onde foi lido e o momento em que foi preparado – demonstrando que esses dois fatores são também determinantes para a feitura do poema.

Começando pela análise do segundo texto, Sophia discorre sobre os fundamentos revolucionários da poesia, percebendo-se o diálogo com Heráclito e com culturas de tradição oral, como a malinké, sobre o poder da palavra: “Sabemos que a vida não é uma coisa e a poesia outra. Sabemos que a política não é uma coisa e a poesia outra./ Procuramos o coincidir no estar e do ser” (1977: 78).

É, desse modo, na materialidade do poema - como processo metalingüístico do fazer poético e de reflexão sobre determinada conjuntura sociopolítica e econômica - que Sophia de Mello Breyner Andresen considera a relação entre poesia e revolução. Para ela, não é necessário que o poema contenha as propostas de um movimento revolucionário, porque no ato poético está implícita a revolução:

A política não pode nunca programar a poesia. Compete à poesia, que é por sua natureza liberdade e libertação, inspirar e profetizar todos os caminhos da desalienação. E quando a palavra da poesia não convier à política, é a política que deve ser corrigida. Por isso, é da verdade e da essência da revolução que sempre a poesia possa criar livremente o seu

caminho [...]

E se a política deve desalienar a nossa vida política e a nossa vida econômica, é a poesia que desaliena a nossa consciência.

Porque propõe ao homem a verdade e a inteireza do estar na terra, toda poesia é revolucionária.

Por isso a forma mais eficaz que o poeta tem de ajudar uma revolução é ser fiel a sua poesia. (Andresen, 1977: 78-79)

Em decorrência do caráter da poesia, o poeta é um agente de revolução e, neste sentido, para Sophia, a exigência de inteireza do mundo atrai o poeta para a sua contemporaneidade, espaço e tempo em que o homem vive o rompimento do elo com a liberdade que o tornaria pleno. O poeta reata a aliança do homem com a liberdade no círculo de seu poema e desse modo extrapola o espaço e o tempo do poema para a vida cotidiana: “O escritor, como todo homem consciente, deve exercer uma ação crítica. E deve lutar por um ambiente em que a crítica seja possível” (Andresen, 1977: 80).

Que aspectos sobre o fazer poético deste texto de 1975 já estão presentes na primeira publicação de Sophia, de 1944, e qual sua relação com determinados momentos políticos por que passava Portugal naquela época?

Desde antes do nascimento de Sophia, em 1919, Portugal enfrenta uma situação política caracterizada por Fernando Rosas como a etapa da gorada tentativa republicana da regeneração democrática do sistema (1910 a 1926), intercurso de grande instabilidade. “De 5 de outubro de 1910 a 28 de maio de 1926, a I República conhecerá 45 governos e 29 intentonas revolucionárias” (Rosas, 2004: 8/44).

Durante a infância de Sophia acontece o golpe militar de 1926 que marca o início da formação das correntes que irão respaldar o governo de Salazar. A escritora publica seu primeiro livro em 1944, deixando entrever em alguns de seus poemas referências à situação política de Portugal. Dentre eles, destaca-se o poema de abertura do livro, cujas imagens negativas e estáticas são suplantadas por

outras de ação, mesmo que ainda em sonhos:

Apesar das ruínas e da morte,  
Onde sempre acabou cada ilusão,  
A força dos meus sonhos é tão forte,  
Que de tudo renasce a exaltação  
E nunca as minhas mãos ficam vazias  
(Andresen, 2003: 9)

Afinal, na lírica de Sophia a ação está inteiramente ligada ao sonho no sentido de que este age sobre o mundo exterior, isto é, sobre os fatos e sobre os homens. Por outro lado, a força transformadora da poesia não obriga a saída do poeta do seu campo de ação para o de revolucionário, pois o fazer poético já se constitui em um ato libertador.

Em outros poemas, como “Cidade” (Andresen, 2003: 22), destaca-se o sentido de opressão. O sujeito tanto sente a cidade como o espaço e o tempo que cerceiam a liberdade como contrapõe à cidade a natureza como possibilidade de religamento do elo rompido:

Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,  
Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,  
Saber que existe o mar e as praias nuas,  
Montanhas sem nome e planícies mais vastas  
Que o mais vasto desejo,  
E eu estou em ti fechada e apenas vejo  
Os muros e as paredes, e não vejo  
Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas.

Saber que tomas em ti a minha vida  
E que arrastas pela sombra das paredes  
A minha alma que fora prometida  
Às ondas brancas e às florestas verdes

(Andresen, 2003: 22)

Nesse poema está a consciência de que a realidade existe além daquele estado que oprime e reflete sobre sua condição no mundo. Na reflexão já se revela o desejo do sujeito de procurar se construir de outro modo, fora dos muros da cidade.

O poema “Cidade suja” (Andresen, 2003: 24) reitera a sensação negativa experimentada pelo sujeito. Produto da intervenção do homem, a cidade é descrita como algo fragmentado, assustador e que ao mesmo tempo desperta o dó. A imagem da noite – que, na lírica de Sophia, possui o sentido de harmonia entre o homem e o universo e que marca o espaço e o tempo da descoberta dessa possibilidade de re-integração – mostra-se inerte: a noite não age sobre o mundo dividido, tal é o choque do sujeito diante do que vivencia, do horror perante a cidade.

Por outro lado, há cidades onde a vida é sentida com plenitude, mas não “neste país”, como se lê em “Há cidades acesas” (Andresen, 2003: 58), em que o sujeito procura olhar o real como modo de se libertar e a solução é partir para que a procura comece:

Há cidades acesas  
Há cidades acesas na distância,  
Magnéticas e fundas como luas,  
Descampados em flor e negras ruas  
Cheias de exaltação e ressonância.

Há cidades acesas cujo lume  
Destrói a insegurança dos meus passos,  
E o anjo do real abre os seus braços  
Em nardos que me matam de perfume.  
E eu tenho de partir para saber  
Quem sou, para saber qual é o meu nome  
Do profundo existir que me consome  
Neste país de névoa e de não ser

(Andresen, 2003: 58)

No livro *Poesia* há ainda a problematização do visionarismo

do Bandarra e de Vieira e que também dialoga com Fernando Pessoa quanto à necessidade de superar o mito e considerar o mundo sob outra referência, como em “O vidente” (Andresen, 2003: 67-68). Nele, há mais que a certeza do não-cumprimento da profecia do sebastianismo, há a lacuna deixada por essa constatação, uma apatia que impede os sujeitos, no coletivo, de decidirem sobre o caminho a seguir. Por isso, o poeta-vidente reescreve a profecia com o cuidado de situá-la no passado. O único presente no poema denuncia a falha do mito – “E ei-lo caído à beira do caminho”. Desse modo, o mito é desmontado para constatar a sua frágil aparência. E a palavra usada para o criar é agora reempregada ou reescrita para o destruir e soltar os sujeitos do poema da amarra de uma convenção. Juntamente com a destruição desse mito fica implícita a desmontagem da concepção de raça e de pátria dos sujeitos do poema. O espanto diante do nada instaura o primeiro passo para construir outra noção que supera a de identidade nacional – “Como iremos além da encruzilhada / Onde os seus olhos de astro se quebraram?”

Faz-se uma ressalva para citar Fernando Rosas quanto ao sentimento de decadência e a crise da identidade que marcam a transição do século XIX para o XX e que em Portugal levam a discussões sobre a necessidade de recuperar o esplendor, dentre as quais ele destaca três campos: do republicanismo que visa à regeneração democratizante e moralizadora do sistema liberal; da direita autoritária e antiliberal em cujo discurso consta o nacionalismo orgânico e corporativo e no seio da qual há uma ideologia de regresso ao Antigo Regime; e da revolução social (Rosas, 2004: 25-27). Destaca-se, no segundo desses campos, a corrente do Integralismo Lusitano, cujo caráter conservador estimula a continuidade de atitudes que impedem Portugal de redimensionar sua vida sociopolítica e econômica, como o sebastianismo, que deixa o homem português na passividade da espera.

Retornando ao poema “O vidente”, nele Sophia representa

um estado limitador do não-ser, quando o elo do mundo se mostra quebrado. A pergunta dos dois versos finais acima citados, porém, indica a procura de ultrapassar esse limite.

Em outro texto lido no dia da entrega do Grande Prêmio de Poesia, em 1964, pela publicação do *Livro sexto*, ocorrida em 1962, a escritora já havia apresentado algumas idéias sobre arte e poesia, tais como a de que o artista se baseia em uma moral e uma justiça que orienta sua maneira de considerar o mundo, de escrever poesia, que influencia a formação de uma consciência comum, num período em que a justiça ainda estava dominada pelos salazaristas, assumindo o discurso poético e ao mesmo tempo político.

Ressalte-se que o termo “o poeta” significa, no pensamento de Sophia, que a arte existe anteriormente à convenção, momento em que o homem não separava as coisas por classes ou gêneros. O poeta é o homem que olha, escuta e cisma diante do mundo. Sophia é o poeta tal qual ela o descreve em “Poesia e revolução”.

Os dois momentos, o da publicação de *Poesia*, em 1944, e o de 10 de maio de 1975, do texto “Poesia e Revolução” significam a preocupação do poeta Sophia com o homem em seu espaço e tempo, o qual não está separado de outros espaços e tempos. O primeiro constitui-se de contestações elaboradas em germe ou como simulacro do que se escreve de modo desenvolvido e pontual no segundo texto.

Termina-se a discussão com a frase de Eduardo Lourenço que chama “poesia de precoce e hoje madura sabedoria a de Sophia” (1978: 2), para caracterizar esses dois momentos da lírica de um poeta que decidiu exercer uma ação crítica tanto na vida quanto na literatura.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poesia*. Lisboa: Caminho, 2003.

\_\_\_\_\_. "Poesia e revolução". In: *O nome das coisas*. Lisboa: Moraes, 1977.

BLANCHOT, Maurice. *Les intellectuels em question*. Tours: Farrago, 2000.

COELHO, Eduardo Prado. *Uma personalidade, um tempo, uma obra*. [www.instituto-camoes.pt/escritores/sophia.htm](http://www.instituto-camoes.pt/escritores/sophia.htm). Acesso em 18 mar. 2004.

LANGROUPA, Helena Conceição. *Mar-poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen: Poética do espaço e da viagem – II*. [www.triplov.com/sophia/helena2.html](http://www.triplov.com/sophia/helena2.html). Acesso em 08 fev. 2004.

LOURENÇO, Eduardo. "Para um retrato de Sophia". In: Andresen, Sophia de Mello Breyner. *Antologia*. 4. ed. Lisboa: Moraes, 1978.

MELLO NETO, João Cabral de. "A educação pela pedra". In: *Poesias Completas*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1979.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta/Seix Barral, 1986.

ROSAS, Fernando. *Pensamento e ação política*. Lisboa: Editorial Notícias, 2004.

SILVA, Augusto Santos. "Podemos dispensar os intelectuais?" In: MARGATO, Izabel & GOMES, Renato Cordeiro (org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. 39 - 67.



## SOPROS MODERNISTAS EM ÁLVARO DE CAMPOS: UMA LEITURA DA SAUDAÇÃO A WALT WHITMAN

Roberto Nunes Bittencourt\*

Multipliquei-me, para me sentir,  
Para me sentir, precisei sentir tudo,  
Transbordei, não fiz senão extravasar-me,  
Despi-me, entreguei-me,  
E há em cada canto de minha alma um altar a um deus diferente.

(Fernando Pessoa)

Eu celebro a mim mesmo,  
E o que eu assumo você vai assumir,  
Pois cada átomo que pertence a mim pertence a você.

(Walt Whitman)

Tem-se dito de Fernando Pessoa que se encontrou em Alberto Caeiro, em Ricardo Reis e em Álvaro de Campos, ficando, porém, a pergunta: teria ele, Fernando Pessoa, encontrado a si mesmo, Fernando Pessoa? Uma pergunta que parece não ter resposta:

Não sei quem sou, que alma tenho.

Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou variamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros). Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpetuamente me ponta traições de alma a um caráter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho.

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas. (Pessoa, 2005: 81)

Daí se explique, em parte ao menos, a heteronímia pessoana. Em carta a Casais Monteiro, Fernando Pessoa conta porque escreve em nome de três dos seus maiores heterônimos: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos:

---

\* Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Caeiro por pura e inesperada inspiração, sem saber ou sequer calcular o que iria escrever. Ricardo Reis, depois de uma deliberação abstrata, que subitamente se concretiza numa ode. Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (Pessoa, 2005: 98)

É a criação de um mundo outro. Um Pessoa e suas várias *personas*. Como ele próprio comenta:

Desde que me conheço como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, caráter e história, várias figuras irrealis que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, porventura abusivamente, a vida real. Esta tendência, que me vem desde que me lembro de ser um eu, tem-me acompanhado sempre, mudando um pouco o tipo de música com que me encanta, mas não alterando nunca a sua maneira de encantar. (Pessoa, 2005: 95)

Talvez se possa dizer que Fernando Pessoa encontre na fragmentação do eu a solução poética para os problemas do homem moderno. Um mundo fragmentado e disperso, que alucinadamente busca acompanhar a velocidade do novo, da modernidade, ao mesmo tempo em que vive dilacerado pelo terror da guerra não há de gerar filhos também fragmentados? Cada um dos heterônimos – e o próprio ortônimo – sente o mundo à sua maneira. Caeiro está sempre em contato com a Natureza e o seu mundo é o do real-objetivo; Ricardo Reis sente a necessidade de viver o momento, aproveitar o dia, pois a vida é como vela acesa ao vento; Álvaro de Campos é, no dizer do próprio Fernando Pessoa, o extravasamento de toda a sua emoção. Este heterônimo, porém, não deve ser pensado apenas como sistema nervoso e febre; acima de tudo, Campos é lucidez.

Mais que tudo isso, é o poeta moderno, que percebe o homem sujeito à máquina. Dos heterônimos criados por Fernando Pessoa é o mais inquieto, frustrado e angustiado. É múltiplo em si mesmo, marcado, muitas vezes, por um niilismo que orienta suas

linhas; outras tantas, por um fluxo ininterrupto de palavras, por uma velocidade quase febril. Sua poética pode ser dividida em três fases: uma decadentista (É antes do ópio que minh'alma é doente. / Sentir a vida convalesce e estiola / E eu vou buscar ao ópio que consola / Um Oriente ao oriente do Oriente), outra, futurista (À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica / Tenho febre e escrevo. / Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto, / Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos) e a terceira, intimista, melancólica (Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo).

De acordo com António José Saraiva e Óscar Lopes (1996: 998):

O heterônimo Álvaro de Campos [...] prega nas odes em verso livre entusiástico, à maneira de Walt Whitman, a sabedoria futurista da sem-razão, da energia mecânica, da vida jogada por aposta; ou então o anseio, mais whitmaniano ou *sensacionista*, de “sentir tudo de todas as maneiras”.

E será a partir desse anseio pessoano, ou mais exatamente, de Álvaro de Campos, que orientaremos nossa leitura do poema “Saudação a Walt Whitman”, em que também procuraremos apontar algumas das propostas modernistas que influenciaram a Geração de Orfeu, além de salientar que esta ode de Campos pode ser entendida como uma síntese das três fases do heterônimo.

Atenta-nos Cleonice Berardinelli, editora das *Obras em Prosa de Fernando Pessoa* e autora da edição crítica dos *Poemas de Álvaro de Campos*, que a “Saudação a Walt Whitman”:

é o poema de Campos de que há maior número de fragmentos mais ou menos extensos, denotativos da importância que lhe atribuía Fernando Pessoa e do afã que punha em sua elaboração. [...] O seu texto é dos mais lacunares deste heterônimo: em várias folhas se interrompe o datiloscrito a meio da página, que se completa em manuscrito por vezes quase ilegível. (Berardinelli, 2004: 204-205)

O datiloscrito a que se refere a professora encontra-se no Espólio III da Biblioteca Nacional de Lisboa, estando aos cuidados, desde 1988 – ano do centenário de Fernando Pessoa – da *Equipa Pessoa*, criada com o objetivo de preparar e editar a obra pessoana.

“Saudação a Walt Whitman” é um longo e incompleto poema. Talvez Pessoa tenha buscado a forma completa e perfeita para a sua ode. Nunca a encontrou – ou, se encontrou, não na soube, já que este é um poema nunca publicado em vida.

Para entendermos melhor a “saudação”, recorremos ao Espólio, em que encontramos, além de um esquema incompleto do poema e um breve projeto em inglês, um outro, em português, bastante elucidativo da estruturação do poema. No esquema, podemos entender a seguinte estrutura: 1 – “Como saúdo Walt Whitman”; 2 – “porque é que o saúdo”; 3 – “parto a saudar-te”; 4 – “fallencia da saudação”; 5 – “conclusão”.

Sendo a “Saudação a Walt Whitman” um texto incompleto e fragmentado, justifica-se que algumas das edições correntes da obra de Álvaro de Campos ordenem de formas distintas alguns dos versos da ode, como acontece, por exemplo, entre a edição da *Ática* – que serviu de base para muitos dos críticos textuais – e a da professora Cleonice Berardinelli. Nossa leitura do poema seguirá o texto fixado pela professora, pois, segundo sua orientação de organização textual, procurou sempre respeitar a seqüência dos itens do projeto, além de considerar os aspectos sintático-semânticos na ordenação dos versos. Vejamos o que diz Cleonice:

Logo no começo da ode, no rosto da folha 70-5, Fernando Pessoa introduziu alterações de ordenação pouco claras, contornando os versos 5-12 e 25-32 (do testemunho) com retângulos a tinta, marcados, respectivamente, com (a) e (b)<sup>2</sup>. Estes dois blocos foram unidos tanto pela *Ática* (sãos os seus versos 17-32) como por mim (versos 5-24). Diferimos no ponto do poema em que o inserimos. A decisão que tomei, diversa da dos primeiros editores, não a pretendo indiscutível, mas defensável por razões de ordem sintática e semântica, e por baseá-la na seqüência de itens

do projeto. Em minha leitura, há a caracterização de Whitman (v.5-24), seguida de um breve auto-retrato de Campos (v.25-28), que transita para a correspondência afetiva entre os dois: “compreendo-te a amo-te” (v.29); “sei que me amaste também, que me conhecestes” (v.31); cá estamos de mãos dadas” (v.35). é este amor correspondido que se patenteia no verso 37: “Quantas vezes eu beijo o teu retrato!” (Berardinelli, 2004: 208)

Com o verso “Portugal-Infinito, onze de junho de mil novecentos e quinze”, Álvaro de Campos inicia a sua “Saudação a Walt Whitman”. Segue um verso que parece dar à ode um tom ruidoso e ensurdecido, uma saudação feita em voz elevada: “Hé-lá-á-á-á-á-á-á-á!”. Seguem, então, os versos: “De aqui de Portugal, todas as épocas no meu cérebro, / Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo”, seguido de uma caracterização de Whitman:

Ó sempre moderno e eterno, cantor dos concretos absolutos,  
Concubina ferosa do universo disperso,  
Grande pederasta, roçando-te contra a adversidade das coisas,  
Sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas, pelas profissões,  
Cio das passagens, dos encontros casuais, das meras observações,  
Meu entusiasta pelo conteúdo de tudo,  
Meu grande herói entrando pela Morte dentro aos pinotes,  
E aos urros, e aos guinchos, e aos berros saudando Deus!

Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo,  
Grande democrata epidérmico, contágio a tudo em corpo e alma, Carnaval de todas as ações, bacanal de todos os propósitos,  
Irmão gêmeo de todos os arrancos,  
Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de produzir máquinas,  
Homero do insaisissable de flutuante carnal,  
Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor,  
Milton-Shelley do horizonte da Eletricidade futura! incubo de todos os gestos  
Espasmo para dentro de todos os objetos-força,  
Souteneur de todo o Universo,  
Rameira de todos os sistemas solares...

(Pessoa, 1999: 66-67)

Walt Whitman, quando revelou o gênio poético, passou a ser considerado o poeta da democracia, sendo a sua voz a expressão dos trabalhadores dos Estados Unidos da América. Seus versos cantam a gente comum – mecânicos, lenhadores, padeiros, carpinteiros, sapateiros, pedreiros – enfim, os braços que, vindos da Europa, construíram a América. Celebrou Nova Iorque e toda a agitação que a caracterizava, as ruas atulhadas, as conversas das calçadas e o vozerio que se elevava. Suas reflexões em torno do comum levaram-no à valorização do amor como um bem supremo, ainda que muitas vezes voltado para o corpo, exaltando a lascívia e o homoerotismo. Ainda, com versos soltos e livres, cantou as virtudes da América e da sua democracia. Suas *Folhas de Relva* exaltam a liberdade individual, a fraternidade democrática e a igualdade de raças. Como diz o próprio Whitman (2005: 19) no prefácio da primeira edição da sua obra:

A terra e o mar, os animais peixes e pássaros, o céu do firmamento e os orbes, as florestas montanhas e rios, não são temas pequenos.... mas as pessoas esperam mais do que a beleza e a dignidade que sempre se anexam nos objetos reais e mudos.... eles esperam que ele indique o caminho entre a realidade e suas almas.

Os versos seguintes da “Saudação”, marcados por um breve auto-retrato de Álvaro de Campos, transitam para uma correspondência entre o poeta e Walt Whitman:

Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado,  
Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,  
Não sou indigno de ti, basta saudar-te para o não ser..  
Eu tão contíguo à inércia, tão facilmente cheio de tédio,  
Sou dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te,  
E embora te não conhecesse, nascido pelo ano que morrias,  
Sei que me amaste também, que me conheceste, e estou contente.  
Sei que me conheceste, que me contemplaste e me explicaste,  
Sei que é isso que eu sou, quer em Brooklyn Ferry dez anos antes de eu nascer,



Quer pela Rua do Ouro acima pensando em tudo que não é a Rua do Ouro,  
E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas,  
De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma.

(Pessoa, 1999: 67)

Se fosse Álvaro de Campos verdadeiramente de carne e osso, não lhe teria sido possível conhecer – não, ao menos, através do corpo – Walt Whitman. Este faleceu em 1892 e Campos nasceu em 1890. O que os aproxima, porém, não é o se darem as mãos, o se tocarem, o se amarem, mas o se identificarem como homens no meio de semideuses, que confessam “não um pecado, mas uma infâmia”, que contam “não uma violência, mas uma cobardia”. O encontro entre Campos e Whitman se dá fora de um espaço-tempo. É o encontro na poesia de dois homens que se multiplicaram para que pudessem sentir a si mesmos. E assim foram capazes de sentir tudo, de todas as maneiras. “eu me contradigo?”, cantou Whitman, “Pois muito bem, eu me contradigo. / Sou amplo, contenho multidões”.

Álvaro de Campos estabelece um elo de afinidade com o poeta norte-americano. A precariedade do espaço-tempo não impede o encontro de um com as idéias poéticas do outro:

Meu velho Walt, meu grande Camarada, evoé!  
Pertença à tua orgia báquica de sensações-em-liberdade,  
Sou dos teus, desde a sensação dos meus pés até à náusea em meus sonhos,  
Sou dos teus, olha pra mim, de aí desde Deus vê-me ao contrário:  
De dentro para fora... Meu corpo é o que adivinhas, vê a minha alma –  
Essa vê tu propriamente e através dos olhos dela o meu corpo –  
Olha para mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro,  
Poeta sensacionista,  
Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,  
Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!

(Pessoa, 1999: 68)

Como vimos, Whitman foi o cantor da gente comum, da

vida diária dos homens da cidade, dos trabalhadores do cais, das conversas e do ensurdecido barulho das ruas. Torna matéria poética aquilo que até então, dentro dos cânones literários estadunidenses, era anti-poético. Promove, pois, a revitalização da Literatura. Whitman rompe com o velho e traz o novo – e por isso Campos o saúda. De acordo com Morton Dauwen Zabel (1947:201), “o poeta torna-se a alma e a consciência do universo: ostenta sua visão da humanidade em todos os seus aspectos”.

É interessante destacar os versos de Walt Whitman, em que o poeta se mostra desejoso de sentir novas experiências, sejam elas do corpo ou da poesia. E, parece-nos, serem versos de grande impulso para a “Saudação” de Campos:

Transeuntes e mendigos me rodeiam,  
Gente que eu cruzo... o efeito da aurora da minha vida... ou do bairro e da cidade onde vivo... ou dessa nação,  
As últimas notícias... descobertas, invenções, sociedades... velhos e novos autores, Jantares, trajes, sócios, olhares, elogios, funções,  
A indiferença real ou simulada de uma mulher ou homem que eu esteja amando, ou falta de grana... ou depressões ou euforias,  
dia e noite essas coisas me alcançam e de novo partem de mim,  
mas nada disso é Eu mesmo.

Além do empurra-empurra e do trânsito está o que eu sou,  
Que se levanta feliz, complacente, compassivo, preguiçoso, unitário,  
Que olha pra baixo, fica ereto, ou apóia o braço num indefinível impalpável descanso,  
Que olha com a cabeça pensa pro lado curiosa pra saber o que vem por aí,  
Dentro e fora do jogo ao mesmo tempo e observando e admirado com isso.

Olho para tas e vejo meus dias onde suei pra atravessar o nevoeiro com lingüistas e Debatedores,  
Não ironizo nem argumento... só testemunho e espero.

Acredito em você, minha alma... o outro que sou não tem que se rebaixar pra você,  
E nem você tem que se rebaixar pro outro.  
Vadie na relva comigo... solte o nó da garganta,

Nada de palavras música rima alguma.... nem bons costumes ou sermões.  
nem mesmo os melhores,  
só quero sua calma, o zunzum de sua voz valvulada.

(Whitman, 2005: 49)

Por mim passam vozes proibidas,  
Vozes dos sexos e luxúrias... vozes veladas, e eu removo o véu,  
Vozes indecentes esclarecidas e transformadas por mim.

Não cruzo o dedo sobre a boca,  
Cuido bem dos meus intestinos tanto quanto a cabeça ou o coração,  
A cópula não é mais indecente que a morte.

Acredito na carne e nos apetites,  
Ver e ouvir e sentir são milagres, como é milagre cada parte e migalha de mim.

Sou divino por dentro e por fora, torno sagrado tudo que toco ou que me toca;  
O odor das axilas é um perfume mais caro que uma oração,  
Essa cabeça mais cara que igrejas, bíblias, ou todas as crenças.

(Whitman, 2005: 77)

Álvaro de Campos e Walt Whitman: dois poetas que, através do apelo sensorial, expressam suas perspectivas de mundo, sendo através do corpo que se dá todo o transbordamento, todo o extravasamento de que diz Campos. Em suma, tanto para um quanto para outro

O mundo interior pode ser expresso analogicamente por elementos do mundo exterior, especialmente da natureza. a exterioridade, que é mais objetiva, serve de parâmetro para a construção de novas sensações, dessa vez as que remetem à interioridade, àquilo que é subjetivo.

O corpo pode ser instrumento de interações violentas com o mundo. Há uma ânsia feroz de abarcar o todo fisicamente e por inteiro de uma só vez, com a pluralidade que a modernidade contém, de fundir-se ao universo, o enunciador de seus poemas parece transbordar dele. (Oliveira, 2005: 54)

Se de seu mestre Caeiro, “a quem nenhuma coisa feriu, nem doeu, nem perturbou”, Álvaro de Campos buscou a serenidade e confessa não tê-la aprendido: “Meu coração não aprendeu nada. / Meu coração não é nada, / Meu coração está perdido”, a Whitman confessa também a falência de sua “Saudação”.

Isto, afinal, é saudar-te?  
Seja o que for é saudar-te,  
Seja o que valha é amar-te,  
Seja o que calhe é concordar contigo...  
Seja o que for é isto. E tu compreendes, tu gostas,  
Tu, a chorar no meu ombro, concordas, meu velho, comigo – (Quando parte o último comboio? Vilegiatura em Deus...)  
Vamos, confinadamente vamos...  
Isto tudo deve ter um outro sentido  
Melhor que viver e ter tudo...  
Deve haver um ponto da consciência  
Em que a paisagem se transforme  
E comece a interessar-nos, a acudir-nos, a sacudir-nos...  
Em que comece a haver fresco na alma.  
E o sol e campo nos sentidos despertos verdadeiros  
Seja onde for a Estação, lá nos encontraremos...  
Espera-me à porta, Walt; lá estarei...  
Lá estarei sem o universo, sem a vida, sem eu próprio, sem sonhos...  
E relembremos, a sós, silenciosos, com a nossa dor  
O grande absurdo do mundo, a dura inépcia das cousas  
E sentiremos o mistério, sentiremos tão longe, tão longe, tão longe,  
Tão absoluta e abstractamente longe,  
Definitivamente longe.

(Pessoa, 1999: 76)

Whitman está morto e Campos lhe pede que o espere na “Estação”, esteja ela onde estiver. Em suma, é a dilaceração do “eu” que admite ter sido sua vida toda “uma grande ânsia inútil”, a decadência do homem amargurado que parece assinar seu próprio atestado de óbito. É o desejo, aliás, de embarcar nesse comboio

cujo pórtico, partido, o conduzirá ao Nada.

Quando parte, Walt, o último comboio pra aí?  
Que Deus fui para as minhas saudades serem estas ânsias?  
Talvez partindo regresso. Talvez, acabando, chegue.  
Quem sabe? Qualquer hora é a hora. Partamos,  
Vamos! A estrada tarda. Partir é ter ido.  
Partamos para onde se fique.  
Ó estrada para não-haver-estadas!  
*Terminus* no Não-Parar!  
(Pessoa, 1999: 77)

Para Campos, a compensação para a morte-viagem é a companhia de Walt Whitman neste comboio. Nas linhas de Cleonice Berardinelli (2004: 212): “Ir com Walt é ir para permanecer em movimento, até a um fim que não é, pois o *terminus* está situado no “Não-Parar”.

Se Walt Whitman foi o precursor da libertação da poesia estadunidense dos cânones literários europeus, se a sua poesia foi o “grito ancestral do futuro”, Fernando Pessoa também foi um caso ímpar nas Literaturas de Língua Portuguesa. Ambos viveram o que se pode chamar “momentos-clímax” da História de seus países: Walt Whitman passou pela Guerra de Secessão (1861-1865), e dessa experiência escreveu os mais belos versos de Língua Inglesa; Fernando Pessoa viu o declínio, a decadência do Império Português – e o seu desejo em *Mensagem* nunca se cumprir.

Walt Whitman e Fernando Pessoa. Duas épocas, duas realidades de mundo – dois poetas, enfim. Versos que valem toda uma Literatura. Como canta Whitman, afinal, “Grandes são os mitos”:

Grande é a linguagem.... a mais poderosa das ciências,  
Ela é a completude e cor e forma e diversidade da terra.... e dos homens e  
mulheres.... e de todas as qualidades e processos;  
Ela é maior que a riqueza.... maior que edifícios ou navios ou religiões ou  
pinturas

ou música.

(Whitman, 2005: 207)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: Outra vez te revejo...* . Rio de Janeiro; Lacerda Editores, 2004.

OLIVEIRA, Clenir Bellezi de. "Walt Whitman: o grito ancestral do futuro". In. *Discutindo Literatura*. n. 02. São Paulo: Escala, 2005.

PESSOA, Fernando. (organização e notas de Cleonice Berardinelli). *Obra em Prosa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

\_\_\_\_\_. (organização e notas de Cleonice Berardinelli). *Poemas de Álvaro de Campos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 1996.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. (tradução e posfácio de Rodrigo Garcia Lopes). São Paulo: Iluminuras, 2005.

ZABEL, Morton Dauwen. (tradução de Célia Neves). *A Literatura dos Estados Unidos: suas tradições, mestres e problemas*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

# VELHAS MARGENS, NOVOS CENTROS A LÍNGUA DO EXÍLIO EM VENTOS DO APOCALIPSE DE PAULINA CHIZIANE

Sheila Khan\*

Pode ser quando que a gente pensava que o tempo do fim-final da guerra de encontra com os portugueses era o tempo de criança de Moçambique, sem mais outros antes passados, e afinal foi só o começar das outras nossas piores lembranças.

(Ascêncio Freitas, *A Paz Enfurecida*)

## Introdução

Deixo-me navegar pela leitura dos *Ventos do Apocalipse* (1999) de Paulina Chiziane, e surge-me aos olhos do meu pensamento, que a teoria pós-colonial traz, estoicamente, no seu enalço os resquícios do passado colonial (McClintock, 1994; Ribeiro e Ferreira, 2003). Mais do que esse passado que se procura anular, denegrir e maldizer, sempre o prefixo pós assume, aparentemente, o papel de arauto de novos rumos, novas mudanças que prometem a restituição da voz àqueles que se viram espoliados na sua identidade e cultura indígenas. No fundo, a possibilidade de se erguerem como sujeitos titulares de uma narrativa que lhes foi roubada, silenciada, como que tornada invisível, ou inexistente, mediante esse grande aparato ideológico, que foi o colonialismo português no território moçambicano. Com a independência em Moçambique a 25 de Junho de 1975, o prefixo pós reavivou-se de uma forma unânime, pujante e calorosa perante o projecto de construção da nova sociedade moçambicana. Contudo, a Revolução não se concretizou do modo como foi sonhada e pugnada por tantos moçambicanos e moçambicanas (e.g. Khan, 2003), pois das

---

\* Doutora pela Universidade de Warwick (Reino Unido), na área de Estudos Culturais e Étnicos. Professora da Universidade de Manchester (Department of Spanish and Portuguese Studies) e do Centro de Estudos Sociais (Coimbra).

promessas pós-coloniais emergiram milandos<sup>1</sup>, ódios, angústias, desesperos e apocalipses humanos, que o livro de Paulina Chiziane, *Ventos do Apocalipse* (1999) permite tocar, sentir através dessa genialidade em trazer para a escrita a oralidade africana, neste caso, as formas vivenciais e culturais da oralidade moçambicana. Em *Ventos do Apocalipse* o sangue – que serve de representação alegórica à morte e ao ímpeto destruidor entre homens e mulheres – e a vida representam o momento pós-colonial destacando, cruamente, a ilusão, a utopia do projecto de criação de um novo país que, nunca sendo cabalmente, empurram moçambicanos e moçambicanas para outros caminhos que fazem do pós, uma ficção, uma imaginação, pois com ou sem colonialismo, o povo moçambicano também se anula, se silencia, trazendo para dentro de si os erros que, outrora, prometera apagar e transformar em novas sementes plenas de futuro para Moçambique.

Orientando-me por via das reflexões anteriores, o livro *Ventos do Apocalipse* (1999) de Paulina Chiziane, traduz, no meu entender, uma escrita-documentário sobre uma realidade universal, isto é, a guerra fratricida, entre homens e mulheres gerados no mesmo ventre telúrico, neste caso, no solo moçambicano. Mais do que uma obra ficcional sobre a guerra civil em Moçambique, embora, esta não seja abertamente designada como guerra civil, Paulina Chiziane elimina, através da sua escrita, a ideia do Outro como africano, ou o preconceito de que as desgraças ocorrem, somente, nos países ditos do Terceiro Mundo. Ao recusar nesta obra, qualquer lugar fixo para o fenómeno da guerra, a autora mostra, deliberadamente, que a crónica desta narrativa poderia ser a história de uma hecatombe em qualquer um outro país do mundo. Todavia, a acção de Paulina Chiziane espraia-se para reflexões mais profundas e, acima de tudo, dolorosas sobre os milandos<sup>2</sup>, e

---

<sup>1</sup> Sobre a narrativa dos milandos, que as utopias das revoluções das ex-colónias africanas portuguesas trouxeram no seu regaço, ver os romances de: Bahassan Adamodjy, *Milandos de Um Sonho – A Euforia dos Sonhadores*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001; Ascêncio Freitas, *A Paz Enfurecida*: Lisboa: Editorial Caminho, 2003; Jorge Araújo e Pedro Sousa Pereira, *Paralelo 75 ou o Segredo de Um Coração*. Portugal: Oficina do Livro, 2006; Margarida Paredes, *O Tibete de África*. Porto: Ambar, 2006.

<sup>2</sup> Significa problema, confusão, zaragata



as utopias que emergiram após o efêmero esplendor da Revolução Moçambicana. Com ajuda da sua escrita-documentário, a autora descreve, minuciosamente, o que vai na alma da nação, escuta as fraquezas humanas, analisa o pulsar felino e mortal dos sentimentos atrozes que nascem nesta nova era, em que Moçambique prometia dar estabilidade, paz, serenidade e igualdade a todos os homens e mulheres, desde do Rovuma ao Maputo. A postura testemunhal fere o papel e traz, à superfície dos tempos actuais, uma verdade incortonável, que os centros do poder, da morte, da mentira, e da miséria humana já não vêm de fora, pois eles germinam ao lado do povo, porque é desta grande comunidade que saem os “anjos revoltados” dos *Ventos do Apocalipse*.

Sobre esta questão estrutura-se o argumento da leitura dos Ventos do Apocalipse: de que perante o nascimento de uma nova nação africana independente, verificou-se o esmorecer do valor da tradição tão desmerecida e relegada para um plano medíocre por aqueles que, ao longo de quatro séculos, se arrogaram como portadores da civilização, os antigos colonialistas portugueses. Os novos tempos de liberdade não trouxeram esse respeito pela cultura tradicional e ancestral, pois as margens permanecem margens, e outros centros de poder e de opressão, agora no seio do povo, empurram para os fiancos da amnésia histórica as suas raízes culturais. Repetidamente esta violação cultural é perpetrada não só pelo poder que governa, que lança as directrizes da vida desta nova nação moçambicana, mas, também pelo modo como o povo desvirtua e corrompe a pureza moral dos valores tradicionais, em nome de uma ambição e ganâncias desmedidas; pela forma que as novas gerações percepcioam este saber ancestral, ao reconhecer, novamente, a soberania vaidosa desta Europa, que não tarda em se reaproximar, agora, sob a “bandeira do filantropismo” (Chiziane, 1999: 237):

A ajuda virá, dizem. E virá da Europa e da América, da Ásia, da Austrália e de outros países africanos a quem a sorte ainda favorece. A notícia corre de

boca em boca e a expectativa aumenta. *Da Europa?, perguntam os mais velhos com cepticismo, ao que os mais jovens respondem com segurança: da Europa, sim!*

Os mais velhos não ficam felizes, parecem preocupados. *Fazem uma ponte entre a ajuda que vão receber e a colonização, alguns deles trabalharam no xibalo.* Finalmente receberiam a ajuda daqueles a quem não conhecem mas, mesmo desses, têm as suas reservas e há motivos de sobra para o efeito. [...]

*É preciso acreditar na mudança dos homens, eles sabem disso, mas a sabedoria popular ensina que filho de peixe é peixe e filho de cobra cobra é.* (Chiziane, 1999: 234)

A partir da sua visão de narrador onisciente e crítico (Carvalho, 1981), é possível organizar esta obra em três momentos, que documentam e imigram para o leitor o sentimento e a visão do que é um povo desapossado das suas raízes. No fundo, quais são os vários rostos exílio, quer cultural, quer histórico e territorial. Optei por fazer a trajectória das margens, dos exilados, partindo da análise de três cenários : a) a independência e o esmorecer da tradição; b) a cartografia humana da guerra e do exílio; e, finalmente, c) madala Mungoni e vóvó Minosse: o veredicto das margens. Note-se que ao estimular a diegese com o estudo das várias narrativas de vida quer de Sianga, Minosse, Wusheni, Dambuza, Sixpence, Levene, Emelina, Sara, o orfão – entre outros –, o autor mostra, por uma decisão muito íntima<sup>3</sup>, que esta obra é criada a duas vozes. A sua como narrador onisciente e interpretativo da realidade que pensa, analisa e comenta, e a da natureza, que outorga ao leitor, uma leitura a priori e a posteriori dos acontecimentos que ocorrem ao longo dos vários ambientes desta narrativa: a aldeia de Mananga; o ataque à aldeia; a fuga e o exílio dos sobreviventes; a chegada ao Monte; e, a hecatombe no Monte. Sendo a natureza representada como uma personagem telúrica, chamemo-la deste modo, actua como cicerone dos homens e mulheres que se vergam perante a

---

3 Numa entrevista realizada por Michel Laban, em “Encontros com escritores moçambicanos”, Paulina Chiziane partilha com o seu entrevistador a sua irmandade com a própria natureza que a envolve. Diz a escritora que: “Eu não consigo conceber o mundo sem a natureza. Quantas vezes eu saio de casa só para passear perto do rio - eu vivo na Matola e temos um rio ali em baixo. A natureza fascina-me. Na natureza encontro tranquilidade absoluta, longe dos carros, longe de uma vida turbulenta, longe dos problemas. Eu gosto mesmo da natureza, é verdade. (...) Acho que um livro sem uma árvore e sem um pássaro não tem gosto” (Laban, 1998: 984).

aberração que a guerra transporta para as suas vidas<sup>4</sup>. O narrador está, visivelmente, atento ao que a natureza diz aos habitantes - e, futuros sobreviventes de Mananga -, pois a voz natural da terra prefacia a diegese, antecipando a desgraça humana, que se aproxima, avizinhando a vida dos habitantes de Mananga da morte escarninha e medíocre:

Do Sul sopra um vento forte, caminhando para norte. Fere os cotos dos ramos fazendo-os *sibilar*. A noite é musicada, triste. As folhas caem com violência como grossa bâtegas de chuva açoitando as cabeças desprotegidas dos escondidos. Quebrou-se a monotonia, a noite é diferente. O canto das aves noctívagas é um pio de arrepio, o bater das asas é de alarme e os voos são múltiplos. O ganir dos cães é violentíssimo, nem a presença dos fantasmas ganem assim. *As corujas aguardam com impaciência o fluxo do sangue e o banquete dos corpos dos homens abandonados à sorte na tristeza das savanas.*  
(Chiziane, 1999: 113-114) [grifo meu]

## **1. Momento Documental I: A Independência e o Esmorecer da Tradição**

Em Mananga, aldeia onde decorrem as primeiras narrativas humanas e de identidade desta diegese, o leitor encontra espelho na alma dos habitantes a pobreza, o esquecimento a que foram votadas as autoridades locais, pelo regime deste Moçambique independente. Em Mananga, o régulo Sianga e os seus seguidores conspiram, atizando o ressentimento e a mágoa que sentem perante este novo centro de poder, que os marginalizou, relegando para um plano escuro da nova história moçambicana o papel dos régulos no seio das comunidades locais. Sianga, juntamente com os seus sequazes, ferve de dor, e esconde-se do tempo actual neste sentimento mau, pois vê a sua imagem no passado:

---

<sup>4</sup> Tal como Paulina Chiziane, também Sophia de Mello Breyner, num tempo de opressão, ditadura e de morte, soube, poeticamente, tecer o gesto de ajuda e de conselheira, que a natureza traz para as vidas humanas: "Tive amigos que morriam, amigos que partiam

Outros quebravam o seu rosto contra o tempo.

Odiei o que era fácil

Procurei-me na luz, no mar, no vento". (In *Mar Morto*, Obra Poética, 1991, p.73).

As imagens do passado desfilam com rapidez. Vê o seu trono a ser arrastado pelos ventos da revolução e da independência. A minha boca transpira agruras e frustrações. Sabes bem que não consigo conciliar o passado e o presente. Fui árvore, fui flor e régulo desta terra. Agora não sou nada do que um ramo seco ou fruta podre. (Chiziane, 1999: 30-31)

Sianga sente escorraçado, e nesta sua vertigem de exilado, apodera-se da tradição, do antigo mbelele – cerimónia da chuva – para, em nome de uma falsa vontade de ajuda à comunidade de Mananga, recuperar a sua autoridade, a sua soberania, o seu reino de mulheres belas e subservientes. Sianga na sua trajectória de desenraizado lança as sementes da desgraça, da perdição dos habitantes de Mananga (Mata, 2000: 140). Vende a alma desta comunidade ao ‘Diabo’, que é o inimigo que escuta a voracidade canina de Sianga por poder<sup>5</sup>. Desvirtuando, raptando e violando os valores ancestrais, Sianga estilhaça o que há de mais sagrado nas vidas dos seus súbditos, e o apocalipse abate-se sobre Mananga. A traição é vizinha de todos os habitantes, ao desvendarem os rostos dos agressores, pois o povo:

*descobre que está a ser massacrado pelos filhos da terra. É o Manuna, o Castigo, Madala, Jonana e todos os que saíram de casa à procura de vida. As pessoas caem como cajus maduros. As mulheres estão habituadas a gritar esperando que os homens tomem a sua defesa. Vêem os maridos e os filhos a cai. (Chiziane, 1999: 117) [grifo meu]*

Manuna, filho de Sianga e Minosse, age como o arauto dos tempos modernos, e no seu ensejo de sangue e violência mata a sua irmã Wusheni, grávida de sete meses. Duas mortes que representam, na minha opinião, a decadente utopia da Revolução Moçambicana<sup>6</sup>. Destes seres que partilharam o mesmo ventre, irradia a ideia de

---

5 Na sua análise do livro *os Ventos do Apocalipse*, Inocência Mata observou, minuciosamente, os sentimentos escarninhos deste novo tempo sombrio e de futuro ambíguo, ao referir que: *Ventos do Apocalipse* tematiza também a natureza humana, com a guerra em pano de fundo, na sua mais profunda dimensão: a ambição, a traição, a indiferença, a maldade” (Mata, 2000: 139).

6 No seu artigo intitulado “Campos de guerra com mulher ao fundo no romance *Ventos do Apocalipse*”, Maria Nazareth Fonseca, refere-se às mortes de Wusheni e Manuna como realidades metonímicas e representativas do tempo real de Moçambique, pois, na opinião da autora: “num novo ritual de sangue, a morte dos irmãos Manuna e Wusheni simboliza a selvageria de guerras entre irmãos e, nesse sentido, tem um significado que extrapola o meramente ficcional para alcançar a realidade concreta de Moçambique” (Fonseca, 2003: 306).

que homens e mulheres moçambicanos esqueceram a imagem de que fazem parte do mesmo solo africano, dessa terra-Mãe-África tão chorada nos poemas de Noémia de Sousa, “Sangue Negro” (p.140) e “Quero Conhecer-te África” (p.145). A fome de poder de alguns elementos da população de Mananga retrata com grande objectividade o divórcio entre as vontades humanas do momento do pós-independência, e o total desrespeito pela cultura dos antepassados. A partir daqui, Mananga torna-se, insidiosamente, a terra onde se fertilizam a estupidez, a crueldade, e um tempo onde não existem pontes de compreensão e solidariedade, pois este é o calendário humano daqueles que, como Wusheni e Manuna, não tiveram um interregno para se identificarem como irmãos de uma nação que, para estes e muitos outros, acabou por não se cumprir.

## **2. Momento Documental II: A Cartografia Humana da Guerra e do Exílio**

O ataque à aldeia de Mananga traduz-se como a força perfeita para a intemperie humana que se ergue: o exílio, o deslocamento da população, a perda das suas raízes culturais e territoriais. Acima de tudo, a morte das “marcas das suas identidades” (Chiziane, 1999: 268). Este sentimento de perda e morte, definiu Edward Said como o “pathos do exílio” (Said, 2001: 52), que está “na perda de contacto com a solidez e a satisfação da terra” (2001: 52). A luta pela sobrevivência é uma vertigem, que, sem pedir licença, vai ceifando a vida daqueles que já não têm a terra, a sua tradição, e com as quais podiam conceder uma lógica vivencial e espiritual às suas narrativas de vida e identidade; sem as quais o destino deixa de ter uma origem e um fim. São homens e mulheres sem histórias, sem “sem antes nem depois” (Chiziane, 1999: 267), pois os exilados, como observou Said, “estão separados das suas raízes, da terra natal, do passado” (2001: 50). Todavia, a experiência desta batalha entre vida e morte, é também, uma dança diabólica entre

corpo e memória, uma coreografia absurda composta de gestos e movimentos contraditórios: “pois que partir é também ficar, partindo-se” (Leite, 2006: 13). Para muitos dos sobreviventes de Mananga, resta, apenas, a miséria de um corpo esmaecido, faminto, e dorido de medo e terror. Minosse, um dos sobreviventes de Mananga, mulher do deposto e morto régulo Sianga, é a narrativa do esquecimento do ser, pois esta mulher já velha, esfarrapa as suas memórias, no momento em que se confronta com o semblante mais cruel do exílio: pois ela é exilada do seu papel de mãe, com a perda de Wusheni e Manuna, de esposa – ainda que mal respeitada –, e, finalmente, apartada da impossibilidade de mimar o neto, que somente conheceu como canção de embalar o bater do coração da sua futura e interrompida mãe Wusheni. Nesta cartografia da sobrevivência, permanece, mais uma vez, como fiel conselheira a natureza, porque como dizem as vozes do povo:

O silêncio é maldito, tenebroso, paira o feitiço no ar, minha gente! [...] *as cigarras não deixam de cantar sem razão. Em cada ramo de árvore há sempre um pássaro alegre que canta, um lagarto que dança. A natureza é amiga porque avisa. O silêncio só reina quando a morte passa*”. (Chiziane, 1999: 166) [grifo meu]

Ao caminhar para uma outra realidade territorial, o Monte, os exilados de Mananga transportam com eles, apenas, corpos esqueléticos, ossos que, quase, rasgam uma pele fina, sinal de que existem, ainda, nestes, esparsos sinais de vida. Nesta trajetória de terrores, medos e mortes humanas, erguem-se de uma forma horripilante e irónica os “ideais encardidos” (JR, 2006: 39) da independência e da revolução, porque já não se torna necessário pugnar por essa igualdade e solidariedade prometidas, esse diálogo sem barreiras, pois a fome, o desolamento e a devassidão nos rostos destes homens e mulheres moçambicanos, trouxeram de um modo pungente a equidade dos géneros, das tribos, dos clãs, dos dialectos, pois:

*São todos iguais. Não há velhos nem novos, a turbulência da vida nivelou-lhes as idades. Não se distingue o homem da mulher pelos contornos do corpo. A fome comeu as curvas das ancas, as laranjas dos seios, deixando apenas os ossos. Nos homens cresce apenas a barba que supera a exuberância da floresta medonha. Os ventres de todos competem em volume com qualquer mulher no último mês de gestação.* (Chiziane, 1999: 184) [grifo meu]

Rumo ao Monte, encolhe-se lamurienta uma certa vontade de viver, na qual o ensejo de esvaziarem os seus estômagos de fome, e de recuperarem a dignidade que lhes resta viver, é farol nesta caminhada de sobreviventes. A aldeia do Monte é a vitória da sobrevivência sobre o bailado de morte, que vinham coreografando desde a sua fuga de Mananga. Recolhem-se as lágrimas, recupera-se, paulatinamente, a força e o ânimo perdidos, e recomeça-se uma nova versão vivencial, mas esta já despida da sua ancestral tradição, pois o exílio como bem refere Said: “é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (Said, 2001: 46).

### **3. Momento Documental III: Madala Mungoni e Vóvó Minosse - O Verdicto das Margens**

No Monte, iniciam-se os tempos de reconstituir a vida, a história dos antigos habitantes de Mananga. Velhos e novos questionam-se da morada das suas identidades. Onde está esse manancial cultural que dá sentido às nossas caminhadas como indivíduos, como seres que sentem, amam, crescem, e fenecem. Onde começa a nossa origem? Perguntam-se: “analisam a vida. Conceptualizam” (Chiziane, 1999: 264). Porém, velhos e novos afastam-se da mesma caminhada espiritual, ao posicionarem-se de um modo diferente sobre a sua gênese cultural e histórica, e, inclusive, sobre a manutenção e continuidade dos repertórios

ancestrais. Para o jovem Mundau, que expressa o seu cepticismo e quase indiferença face ao papel dos defuntos nas trajectórias de vida e de identidade dos exilados de Mananga, “os mortos são para ser esquecidos” (Chiziane, 1999: 264). A este respeito, Simone Weil fez uma das mais essenciais reflexões, ao salientar que: “ter raízes é talvez a necessidade mais importante e menos reconhecida da alma humana” (Weil, citado por Said, 2001: 56). Perante esta crença, na qual se reza a cultural ancestral, o madala Mungoni<sup>7</sup> replica e perora sobre a importação do pensamento alienígena pelas novas gerações, ao deixar claro, ao jovem Mundau, que: bebeste muito do pensamento estrangeiro. Os nossos antepassados vingam-se de todos aqueles que desprezaram e abandonaram os seus ensinamentos. Olhemos em nosso redor.

*A fúria dos antepassados reside à nossa volta e está à vista. Verifica-se uma decadência total total em todas as esferas da vida. São as guerras, são cheias, são secas”. (Chiziane, 1999: 266) [grifo meu]*

O Madala<sup>8</sup> Mungoni, outrora, ostracizado por Sianga e seus sectários, ergue a sua voz falando sobre os novos tempos modernos, tempos que desacreditaram, não só, os antepassados, os seus defuntos, mas, a pureza moral da cultura tradicional, ao colocá-la ao serviço dos mais medíocres actos humanos. Ao falar para um povo, que, hoje, já necessita escutá-lo, o madala Mungoni eleva-se acima de todos os sujeitos históricos protagonistas das mais vis atrocidades cometidas, ao despir de impurezas, as mentes dos seus ouvintes, com palavras que transpiram o saber telúrico, que só essa Mãe-África pode ensinar aos seus filhos, ao serenamente confessar:

– Gente, não é o régulo que está no centro da questão. O fulcro da história é o homem. Que venham os régulos, ou reis, ou outros com qualquer outro nome. Que sejam, como agora, estrangeiros à tribo e ao clã. Que sejam espíritos vindos do espaço. *O mais importante é que sejam homens de bem que deixem as pessoas viver de acordo com as marcas da*

---

7 Veja-se: (Chiziane, 1999: 89) sobre a posição que Mungoni ocupava na comunidade de Mananga.

8 Significa velho, ancião, alguém que numa comunidade é o símbolo da sabedoria ancestral



*sua identidade.* (Chiziane, 1999:268) [grifo meu]

Papá Mungoni não está só, pois uma outra personagem, também marginalizada por Sianga, acompanha o madala neste gesto de reflectir sobre a História dos homens e mulheres deste novo Moçambique. Ao elevar-se do seu mais pungente exílio, Minosse recupera o seu eu, perdido nas mortes sucessivas dos seus entes queridos. Ao deambular sem destino, ela é o rosto dos marginais, dos exilados, ela executa os acordos que choram a solidão e a espiritualidade. Vóvó Minosse renomeia-se mulher, mãe, e, senhora do seu destino, ao levantar da poeira destes ventos tumultos e bravios, a verdade mais crua que é, no fundo, a fonte geradora destes *Ventos do Apocalipse*. Pois, ao pensar o abandono, ao meditar sobre o valor da vida e da morte, Minosse mostra que a chave de salvação deste rosto de Nação moçambicana – com sua pele cicatrizada de lágrimas, do sal da traição, e do esquecimento, e, dos “ideiais encardidos” –, está nos sonhos dos homens, nos seus desígnios, e nos caminhos que estes homens e mulheres moçambicanos pretendem calcorrear, ao dar dignidade a um futuro, ainda, por nascer<sup>9</sup>.

#### **4. Conclusão**

O livro *Ventos do Apocalipse* é uma escrita-documentário, que medita a permanência das margens, que neste novo calendário histórico, representam os exilados, os marginalizados, os “orfãos” de uma nação esventrada por mãos e rostos gerados nos mesmos ventres maternos. Relembremos-nos de Wusheni e Manuna, metáforas de vida e morte, filhos de uma África-mãe que se viu subjugada a enterrar os sonhos, as utopias de uma nação que se prometia una e solidária, do Rovuma ao Maputo. Os *Ventos do Apocalipse* é uma narrativa de que as raízes humanas são fruto da vontade de homens e mulheres de se respeitarem nas “marcas

---

9 Como bem observou Maria Nazareth Fonseca: “Minosse, como emblema da vida, traz em si a força da terra que a protegeu quando a desgraça se abateu sobre os seus em Mananga. Paciência, perseverança e coragem são atributos de Minosse que a fazem reaparecer em vários campos de guerra” (Fonseca, 2003: 307-7).

das suas identidades”. Finalmente, a diegese nos Ventos do Apocalipse é, também, uma oração de paz e uma prece a ser partilhada entre gerações, para que se impeça o esquecimento de ser-se Moçambicano. Acima de tudo, para que se possam construir novos tempos, onde seja possível “falar das borboletas e das pedras e dos fantasmas e dos extraterrestres” (Chiziane, citada por Laban, 1998: 994). Enfim, tempos em que sejam banidas as possibilidades de uma nação que se verbalize e se renomeie numa língua do exílio: pátrio, cultural e identitário. Termina esta minha leitura, com um poema-prece de esperança e conforto, dedicado a este país por si exilado. Este poema, de Mahmoud Darwish, poeta palestino exilado, é citado por Edward Said, na sua obra *Reflexões sobre o Exílio* (2001: 52):

Mas eu sou um exilado.  
Sela-me com teus olhos.  
Leva-me para onde estiveres –  
Leva-me para o que és.  
Restaura-me a cor do rosto  
E o calor do corpo  
A luz do coração e dos olhos,  
O sal do pão e do ritmo,  
O gosto da terra ... a terra natal.  
Protege-me com os teus olhos.  
Leva-me como uma relíquia da mansão do pesar.  
Leva-me como um verso de minha tragédia;  
Leva-me como um brinquedo, um tijolo de casa  
Para que nossos filhos se lembrem de voltar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BREYNER, Sophia de Mello, *Obra Poética II*. Editorial Caminho, Lisboa, 1991.

CARVALHO, A. L.C. de, *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência* –

*Questões da Teoria Literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CHIZIANE, Paulina. *Ventos do Apocalipse*. Editorial Caminho, Lisboa, 1999.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. “*Campos de guerra com mulher ao fundo no romance Ventos do Apocalipse*”. *SCRIPTA*, Revista de Estudos Luso-Afro-Brasileiros, v.7, n.13. Pontifícia Universidade Católica, 2003.

LABAN, Michel. “Encontro com Paulina Chiziane”. *Encontro com Escritores Moçambicanos*, vol.III. Fundação Engenheiro António de Almeida, 1984: 973-994.

LEITE, Ana Mafalda (prefácio). “Esta Linha do Horizonte que há em Meu Peito”. In: Guita Jr, *Os Aromas Essenciais*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006. p. 11-15.

MATA, Inocência. “Paulina Chiziane: uma colectora de memórias imaginadas”. *Revista Metamorfoses*. Cátedra Jorge de Sena. Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

McCLINTOCK, Anne. “The Angel of Progress: Pitfalls of the Term *Post-colonialism*”. In Patrick Williams and Laura Chrisman (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. London, Longman: Pearson Education Limited, 1994: 291-304.

RIBEIRO, Margarida C., FERREIRA, Ana P. *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto, Campo das Letras, 2003.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o Exílio, E Outros Ensaios*. Companhia das Letras, São Paulo, 2001.



## Entrevista

De que modo os conceitos de Moderno e Modernidade se inserem em uma Obra Literária?

*Silêncio, para que eu passe onde ninguém  
jamais passou, silêncio!... Eu te seguirei,  
minha bela linguagem.*

*André Breton*



Jorge Fernandes da Silveira\*

El hombre moderno (*homo sapiens*) llegó a Europa hace 45.000 años, según dos estudios publicados en la última edición de la revista científica Science, que apuntan además nuevas pistas sobre la distribución de esta especie desde su cuna en África y sobre la ruta por la que llegaron al continente europeo.

ELPAIS.com - Madrid - 12/01/2007

Os conceitos de Moderno e Modernidade fazem parte da Literatura desde que, inserido na economia de mercado, o livro passa a ser visto como um bem de cultura, isto é, como hipótese de representação justa de uma realidade, em que a escrita e a leitura sejam tão importantes como os objetos de consumo impostos pelo progresso das cidades. Numa palavra, a partir da mundividência dos humanistas neo-platônicos renascentistas, é esta a utopia dos tempos modernos: “a absoluta necessidade do Autor” (Fiama Hasse Pais Brandão, 1938-2007) como agente legal e revolucionário na transformação dos usos de ferramentas e adornos reais e imaginários.

---

\* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro.





Jorge Valentim\*

Os conceitos *Moderno* e *Modernidade* encontram-se entre aqueles de caráter maleável e flexível. É claro que, nesta via de leitura, penso com e como Marshall Berman, crítico marxista, que, na sua conhecida obra *Tudo o que é sólido desmancha no ar* (São Paulo: Companhia das Letras, 1989), pontua na história ocidental alguns momentos cruciais em que tais designações poderiam ser aplicadas, mesmo que os indivíduos da época em questão sequer pensassem em utilizá-las para si próprios.

O homem renascentista, com seu olhar para além da linha do horizonte imposta pelo *modus vivendi* medieval, a erupção (erótica) do homem pré-romântico (e, penso, aqui naquele olhar subversor de um Bocage, por exemplo) e a visão anti-romântica e (escatologicamente?) moderna dos homens do *fin-de-siècle* novecentista seriam algumas das situações apontadas pelo crítico americano como manifestações de um sujeito *moderno*, instaurador de uma *modernidade* latente, posto que, diante de ordens vigentes e de um *status quo* definido, ele impõe uma via outra de leitura de sua realidade, baseada na ruptura, na rasura e na sua reescrita.

Pensando neste sentido, num alargamento temporal dos conceitos *Moderno* e *Modernidade* e na sua articulação com atitudes irradiadoras de uma rasura e de uma ruptura (um Camões, com a sua visão para além dos valores platônicos tão caros aos escritores contemporâneos seus, não poderia ser sublinhado como um poeta de olhar moderno da mesma forma como é moderna a criação de um Eça de Queiroz, em *O primo Basílio*, quando constrói personagens completamente desviantes de linhas burguesas e distantes dos modelos heróicos épicos e romanescos?), os movimentos de Vanguarda e a explosão do *Modernismo* – conceito afim, porém, completamente distinto dos outros dois –, no início do século XX, certamente muito se valeram da abertura que aqueles primeiros operaram.

Assim sendo, se *Moderno* e *Modernidade* podem ser lidos como conceitos aplicáveis ao longo de momentos históricos de ruptura, também se fazem presentes nas expressões artísticas e literárias das

---

\* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Adjunto de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

mesmas épocas. Afinal, como muito sabiamente pontuou o pintor Wassily Kandinsky, “Toda obra de arte é filha do seu tempo e, muitas vezes, a mãe de nossos sentimentos” (*Do espiritual na arte*. Lisboa: Dom Quixote, 1991, p. 21).

Simone Caputo Gomes\*

Para discutir os conceitos de “modernidade” e “moderno” no âmbito da literatura, opto por começar a refletir sobre o *tempo* na arte contemporânea.

A passagem acelerada do tempo transposta para o discurso artístico foi realizada por vários criadores famosos. Cito Andy Warhol, por exemplo, que entre a noite de 24 de julho de 1964 e a madrugada seguinte (perfazendo 8h e 05 minutos) deixou uma câmera estática filmando em branco-e-preto o alto do edifício Empire State e produziu o seu trabalho considerado mais famoso, “Empire”, um dos filmes que compõem a exposição *Out of Time*, atualmente no MoMA de Nova York. Estes versos de Pessanha poderiam tê-lo inspirado a, segundo suas próprias palavras, “ver o tempo passar”:

“Imagens que passai pela retina  
Dos meus olhos, por que não vos fixais?”  
(PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e outros poemas*.  
Porto: Anagrama, 1980. p. 29)

Em fins do século dezenove dois importantes poetas portugueses, Camilo Pessanha e Cesário Verde, já constatarem em seus textos, dando destaque à visualidade, os impactos da modernidade e suas tensões, decorrentes, segundo Boaventura Sousa Santos, da crise entre as forças progressistas de linguagem revolucionário-socialista e a falência desses projetos emancipatórios.

Cesário, no seu antológico poema “O sentimento dum Ocidental”, exprime por meio de sua lira deambulatória (qual Baudelaire, “caleidoscópico munido de consciência”) e das sensações transformadas em imagens o tédio ou *spleen* que lhe causa Lisboa (à semelhança de Paris, capital do século XIX nas *Flores do mal*) e o seu crescimento como grande cidade. O homem da moderna sociedade industrial, indivíduo solitário, perdido na multidão das grandes cidades, construção fundamental à obra de

---

\* Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professora de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo

Baudelaire, aqui também se apresenta:

“Nas nossas ruas, ao anoitecer,  
Há tal soturnidade, há tal melancolia,  
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia  
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.  
O céu parece baixo e de neblina,  
O gás extravasado enjoa-me, perturba,  
E os edifícios, com as chaminés, e a turba,  
Toldam-se numa cor monótona e londrina”.

(O livro de Cesário Verde. Lisboa: Ulisseia, s.d. p. 97)

Para Cesário, a revolução do vapor, dos transportes e das comunicações instalada em Portugal na primeira década do século dezenove e o incremento da indústria portuguesa, vale dizer, o *progresso urbano* traduzido em mil inovações lhe excita “o tacto, a vista, o ouvido, o gosto, o olfacto” \_ “ruído dos comboios”, “carros de aluguer”, “via férrea”, “larga rua macadamizada”, “gás dos lampiões”, “caldeiras”, “edifícios que assemelham-se a gaiolas, com viveiros” ou “prédios sepulcrais com dimensões de montes”.

Para Alain Touraine, a modernização tem como único objetivo libertar o caminho da razão e o Ocidente viveu e pensou a modernidade como uma revolução baseada na demonstração de tipo científico. E para Gérard Guest, a modernidade designa o fato histórico principal que afeta, no final da Idade Média e na origem do Renascimento, todas as formas de cultura e todas as formas de existência na Europa. Em oposição ao homem medieval, o homem renascentista, alicerçado nos valores do humanismo e da razão, constitui uma memória histórica, filológica e hermenêutica com base no conceito de progresso, tornando possível o desenvolvimento das ciências e da técnica, além da evolução acelerada do movimento das forças produtivas no domínio das forças naturais.

No plano econômico, mais à frente no tempo, o advento da máquina a vapor vai impulsionar o capitalismo e, no plano das idéias, a Filosofia das Luzes, bastante difundida a partir do

século XVIII e tributária do antropocentrismo e racionalismo renascentistas, vai pregar o desenvolvimento moral e material do homem pelo conhecimento.

O poema de Cesário, a par da euforia técnico-científica, já propõe, no entanto, que a modernização também provoca sensações de enjôo, cansaço, emparedamento, sufocamento. O homem Ocidental é percebido como um enfermo em meio à “acumulação de corpos enfezados” na cidade burguesa, “Babel corruptora”.

Os pobres e os trabalhadores (que o poeta resume na palavra “Povo”, seu “assunto para quadros revoltados”) são “homens de carga”, “bestas curvadas” de “vida custosa” sobre os quais se abate a euforia cidadina e a partir dos quais assoma a revolta do poeta ante as desigualdades sociais.

As sensações paradoxais constatadas no poema de Cesário vêm ao encontro do pensamento de Boaventura de Sousa Santos que destaca, no texto “As tensões da modernidade” (In: [www.dhnet.org.br/direitos/militantes/boaventura/boaventura4.html](http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/boaventura/boaventura4.html)), essa crise aparentemente irreversível entre as forças progressistas (revolucionário-socialistas) e a falência de seus projetos emancipatórios, acrescentando que as mesmas forças progressistas recorrem hoje aos direitos humanos para reinventar a linguagem da emancipação. É como se os direitos humanos fossem invocados para preencher o vazio deixado pelo socialismo.

Portanto, os poemas “Imagens que passais pela retina”, de Pessanha, e “O sentimento dum Ocidental”, de Cesário, podem compor um painel que detalha algumas das sensações expressas pelo anjo melancólico de Dürer interpretado por Walter Benjamin como alegoria da modernidade: impelido para a frente pelo acelerado progresso, o anjo-homem volta o olhar para trás, melancólica e agonicamente, sem saber como usar tantos instrumentos que a técnica lhe proporciona.

A propósito e enfatizando novamente a força e a antevisão da literatura, a tríade de textos de Eça de Queirós que trabalha o tema da grande cidade como “civilização” e a inadaptação ou despreparo

do homem para a acelerada inovação técnico-científica bem nos demonstra a relação estreita entre a literatura e a modernidade e/ou a crítica da modernidade. O ensaio “A decadência do riso” (1892), mais tarde transformado no conto “Civilização” e depois no romance *A cidade e as serras* enfatizam a preocupação de Eça com a euforia tecnicista e a sua visão crítico-caricata da mesma, citando inclusive o anjo alegórico da melancolia, de Albrecht Dürer, muito antes de Walter Benjamin:

“esse irradicável desalento, tão bem simbolizado pelo velho Alberto Dürer, na sua gravura da *Melancolia*, naquele formoso moço de asas potentes, que, em meio de um vasto laboratório onde se acumulam todos os instrumentos das ciências e das artes, deixa pender entre as mãos a cabeça coroada de louro, e fica inerte, considerando a *inutilidade de tudo*” (A decadência do riso. In: *Notas contemporâneas*. Porto: Lello & Irmão, 1913. Pp. 219-220)

O anjo saturnino vai transformar-se, no conto e no romance, na personagem Jacinto, de Torges no primeiro e de Tormes no segundo.

“desde os vinte e oito anos, Jacinto já se vinha repastando de Schopenhauer, do ‘Eclesiastes’, de outros pessimistas menores, e três, quatro vezes por dia, bocejava, com um bocejo cavo e lento, passando os dedos finos sobre as faces, como se nelas só palpasse palidez e ruína. Porquê?

Era ele, de todos os homens que conheci, o mais complexamente civilizado \_ ou antes, aquele que se munira da mais vasta soma de civilização material, ornamental e intelectual” (Civilização. In: *Contos*. Lisboa: Livros do Brasil. S.d. pp. 67-8)

Dono de uma biblioteca (ou “armazém do saber”) de vinte e cinco mil volumes, com “oito metros de economia política”, Jacinto, no entanto, lá invariavelmente adormecia, apesar das poltronas superequipadas para leitura e estudo, da mesa “recoberta de instrumentos” e dos “grandes aparelhos, facilitadores do

pensamento \_ a máquina de escrever, os autocopistas, o telégrafo Morse, o fonógrafo, o telefone, o teatafone...” (*Ibidem*, p. 69).

Inábil, Jacinto quase sempre não conseguia “domar e disciplinar” os instrumentos da tecnologia de seu tempo: o fonógrafo engasgava a repetir sempre a mesma frase, o peixe do jantar “emperrava no meio do ascensor” que o levava da cozinha à mesa da sala, as duchas do banheiro subitamente se desregulavam e queimavam o supercivilizado dono, que bocejava e corcovava cada vez mais, repetindo: “Que maçada! Que maçada!”.

Eis o nosso anjo melancólico, tão bem representado pela ironia eciana e depois identificado como o anjo da modernidade por outro apreciador da gravura de Dürer, o filósofo Walter Benjamin. Em nome do progresso, o homem acolhe o turbilhão das mudanças, da transitoriedade e da fragmentação, mas acaba verificando que sua qualidade de vida nem por isso melhorou com tantas inovações – constata (sob a pena da galhofa de Eça de Queirós) a ruína e a inutilidade de tudo.

Assim, como podemos perceber, a modernidade é autocrítica. Inúmeros pensadores nela inseridos, como Benjamin, Heidegger, Nietzsche e Freud, denunciarão o lado negativo da ideologia modernista ou criticarão a razão. Michel Foucault vê a modernidade como antinomia da idéia de progresso do bem-estar; Jean François Lyotard considera a pós-modernidade como hipermodernidade, resultado do esgotamento das vanguardas; Theodor Adorno reputa ao capitalismo tardio a causa desse panorama paradoxal em que progresso material e injustiça social, infelizmente, coabitam. Ao fim e ao cabo, os princípios do Iluminismo foram denunciados como doutrina da burguesia e matriz do pensamento liberal, fontes da ideologia da aceleração progressista-tecnicista arraigada no mundo ocidental, denunciada, no início da nossa fala, pela perplexidade de Camilo Pessanha, pelo mal-estar paródico de Eça de Queirós ou pelo sentimento ora entediado ora revoltado do Ocidental Cesário.





## Resenhas

*Se o livro não é concebido como argumentação de uma idéia ou exposição de um destino, se se recusa a aprofundar-se, a ancorar-se fora do significante, só pode ser perpétuo: nada de ponto final no texto, nada de última palavra. E o que é infinito nesse livro não é apenas seu fim; é em cada ponto que o suplemento é passível: algo de novo sempre pode bratar mais tarde nos interstícios do tecido, do texto.*

*Roland Barthes*



Jorge Valentim\*

MARTINS, Albano. *Palinódias, palimpsestos*.

Porto: Campo das Letras, 2006.

MARTINS, Albano. *A Letra e as Tintas*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2006.

Desde sua estréia no cenário literário, nos idos anos de 1950, com a publicação de *Secura Verde*, e de sua participação e envolvimento diretos no movimento da revista *Árvore*, Albano Martins vem chamando a atenção da crítica literária, não apenas pelo seu rigor e requinte no tratamento da matéria verbal e poética, mas também pelo seu apurado trabalho de tradutor e ensaísta.

Basta lembrar aqui algumas das principais premiações do poeta: o “Prêmio de Tradução”, em 1987, instituído pela Sociedade de Língua Portuguesa de Lisboa, pela publicação em 1986 de *O essencial de Alceo e Safo e Cantos*, de G. Leopardi; o “Prêmio Eça de Queirós” de Poesia, em 1993, conferido pela Câmara Municipal de Lisboa, pela obra *Uma colina para os lábios*; o “Grande Prêmio de Tradução APT/PEN Clube Português”, em 1999, pela versão do *Canto Geral*, de Pablo Neruda; e, mais recentemente, em 2004, a condecoração da “Ordem de Mérito Literário e Cultural Gabriela Mistral”, no Grau de Grande Oficial (o grau mais elevado) pelas traduções de obras de Pablo Neruda (*Os Versos do Capitão, Canto Geral, Cem Sonetos de Amor e Cadernos de Temuco*).

Diante de uma trajetória de tamanha envergadura, afirmar que Albano Martins é um dos nomes de citação obrigatória no cenário da poesia portuguesa do século XX é já cair num (saudável e enriquecedor) lugar-comum. Que o digam e afirmem as suas mais recentes obras, uma de poesia e outra de ensaios.

Na primeira, desde o pórtico, Albano Martins lança mão do recurso da poética do título, confirmada ao longo da leitura dos 25 pequenos poemas que compõem *Palinódias, palimpsestos*. Ao contrário de alguns de seus últimos livros, como *O mesmo nome e Escrito a vermelho*, os pequenos poemas – e, diga-se de passagem,

---

\* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Adjunto de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

pequenos apenas na extensão – não possuem títulos, o que poderia passar de forma despercebida, não fosse exatamente a ressonância que eles estabelecem com o primeiro título, o da obra.

Exímio conhecedor da cultura e da literatura clássicas, o domínio albaniano do reino da etimologia apresenta-se na própria escolha do nome do livro. “Palinódia”, substantivo originário do grego “palinódía”, tem como significado primeiro a retratação, num poema, daquilo que se disse anteriormente em outro, e em sentido derivado e figurado a retratação de algo que se fez ou disse. E seu significado etimológico expande a dimensão do termo para canto diferente ou em outro tom. Já “palimpsesto”, também originário do grego “palímpséstos”, significa papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi rasurado, raspado, para dar lugar a outro.

Ora, diante de tais informações, observamos que, ao longo dos poemas, a palavra é, talvez, o grande centro de referência, autenticado pelos versos iniciais: “Também a palavra / quis ter / um nome. Também / a palavra quis saber / o seu próprio / sentido, o seu / sentido próprio”. Em seguida, como que a acrescentar e reiterar a idéia de uma reflexão metapoética, a família semântica metalingüística vai aumentando e multiplicando-se, através da união de entes poéticos sucessivos, tais como “nome”, “palavras”, “boca”, “rasura”, “escreve”, “gesto”, “pretexto”, “desdiz”, “única palavra”, “o som e o silêncio”, “sabor”, “a mão desliza sobre o papel” e “oficina”, dentre outras.

Não que, com isto, o poeta intentasse corrigir algum dito ou falha ocorridos em obras anteriores, ou que estes poemas tivessem a preocupação primeira de retificar um erro ou engano. Poeta acostumado ao trabalho rigoroso da escolha, da depuração da escrita poética, Albano Martins parece antes querer revigorar a mesma força, tão característica, de suas obras em verso. Entre a contenção e a paixão, a palavra poética surge não só como doadora de sentidos múltiplos, mas também como espaço transitório de sentidos ambíguos e multifacetados. O próprio poeta, em certo momento, adverte: “Nem / sempre as palavras / dizem o que diz

/ o seu sentido. São / às vezes máscaras / perfeitas, outras / como sudários, rostos / esculpidos no mármore / das lágrimas. São / umas vezes / parábolas; outras, / palinódias. / Palimpsestos.”

Seus poemas, portanto, podem ser lidos como palinódias não no sentido de correção, mas de acréscimo, já que, dispostos na folha em branco, no contato direto da mão que “desliza / sobre o papel”, da pele que “reconhece / a pele”, o dedo acaba por encontrar “o seu anel”, o seu ponto de convergência. Assim, sobre cada uma das peles dos poemas, outras são tecidas, escritas e inscritas, reiterando o vigor e a força criadora da palavra poética. Destarte, constituem-se também como espécies de cantos que vão modulando sua tonalidade, sem perder de vista a sua célula temática central: a própria “poiésis”.

Da mesma forma, eles também podem ser lidos como palimpsestos, na medida em que cada um deles, no virar de cada página, torna-se “reflexo / de outro reflexo”, finca-se como “lugar / de outro lugar”, e, assim, reiteradamente, os poemas vão se integrando neste entre-lugar que é o próprio ato poético, metaforizado pela expressão dúbia do “talvez”. Exatamente aquela que, segundo o poeta, “mora / no intervalo / entre o som e o silêncio”.

Como que reiterando aquela concepção de visibilidade para a literatura deste novo milênio, proposta por Ítalo Calvino, a poesia de Albano Martins configura-se como um espaço privilegiado, onde as imagens polimorfos “obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses” (*Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 114). Seus pequenos poemas são como aquelas “dunas impelidas pelo vento do deserto” (*Ibidem*), que, a cada virar de página, movimentam-se e impulsionam a capacidade imaginativa do seu leitor. E, assim, sobre o terreno movente das brasas e da chama, o poeta encerra as suas *Palinódias* e os seus *palimpsestos* com aquela salutar certeza da busca contínua e intérmina do *verbum* poético: “Rasura, sim, mas depois / escreve

/ outra vez. E sempre / acordarás / os mesmos ecos, acenderás / a mesma chama, dirás / o mesmo som / inaudível”.

Mas, para além deste exercício criador, Albano Martins é também leitor de poesia e constrói o seu pensamento crítico sem descartar a veia poética. Vale, portanto, frisar que a mesma mão que escreve *Palinódias, palimpsestos* é a mesma que escreve *A Letra e as Tintas*, obra que reúne ensaios escritos num período de mais de 20 anos (de 1980 a 2003), concentrando parte dos seus escritos sobre crítica literária e revelando a potencialidade de sua veia ensaística.

A exemplo de outros poetas modernistas portugueses, como Pessoa e Régio, Albano Martins pode ser inserido em toda uma linhagem portuguesa de poetas-ensaístas, que inclui um António Ramos Rosa, um Jorge de Sena, um David Mourão-Ferreira e, mais recentemente, um Helder Macedo. Todos eles, poetas e pensadores de poesia, movidos por uma escrita ensaística contaminada pelo jorro lírico.

Também multifacetado no seu exercício crítico, Albano Martins passeia pelos universos poéticos de língua portuguesa, a partir das obras de José Régio, Saul Dias, Alberto de Serpa, Raul de Carvalho, Miguel Torga, Luísa Dacosta e Cecília Meireles, bem como pelos de língua espanhola, a partir da leitura de Juan Ramón Jiménez e Rosalía de Castro.

Com todos eles, Albano Martins constrói uma fina teia de afinidade e cumplicidade. Neste sentido, o ensaio dedicado à poesia de Júlio / Saul Dias parece-nos emblemático. Nele, o olhar do crítico parece aglutinar-se ao olhar do poeta, principalmente, quando, a propósito da construção formal do poema sauliano, o autor deixa escapar não gratuitamente: “Em arte, a máxima simplicidade é geralmente produto do máximo esforço. Sabia-o o nosso poeta, que só entregava, limpo, o poema ao papel, depois de o ter trabalhado em minúsculas parcelas”.

É nítida a sintonia do autor dos ensaios com o poeta de *Essência*. Também ele cultor do verbo poético, da palavra

germinadora da criação subjetiva, da poesia concisa e tensa, paradoxal e saudavelmente apolínea e dionisiaca, Albano Martins tece com as suas tintas um parecer crítico-poético sobre a letra lírica de Saul Dias, ou será o contrário? Através de suas letras, ensaia um olhar reflexivo sobre as tintas do poeta-pintor estudado? Independente do caminho optado, o certo é que a pele da poesia não se distancia da epiderme do ensaísmo. Juntas, constroem um dos pareceres mais justos, significativos e singulares sobre uma das vozes maiores da poesia portuguesa do século XX, produzido por uma das mais privilegiadas mãos e mentalidades da intelectualidade portuguesa contemporânea. Assim, sobre Saul Dias, Albano Martins declara: “Da sua obra, isto é, do seu espírito – porque só o corpo repousa ali, no cemitério, em jazigo de família –, fica a memória viva e persistente de alguém que por aí andou prodigamente, qual semeador abastado, espelhando beleza, ora em delicadíssimas pinceladas, ora em poemas ao mesmo tempo cândidos e graves, duma pureza e transparência raras. Tão raras como a água das nascentes, lá onde ela se escoia, filtrada, através das veias da terra.”

Do poeta e do ensaísta, podemos afirmar como ele próprio o fez a respeito de Saul Dias: “Poeta e artista – duas faces, mas um só rosto” – é Albano Martins. Poeta do verso e da prosa, da criação lírica e da crítica ensaística. Que outros exercícios criadores surjam ao longo de sua bem-aventurada caminhada literária. Bem haja, meu caro poeta e amigo.





Roberto Nunes Biffencourt\*

DAVID, Sérgio Nazar. *A primeira pedra*.  
Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

Sérgio Nazar David é professor de Literatura Portuguesa e ensaísta. Publicou *Freud e a religião* (ensaio, Jorge Zahar, 2003) e organizou a edição crítica de *Cartas de amor à Viscondessa da Luz*, de Almeida Garrett (7Letras / Instituto Português do Livro, 2004).

Lançado em 1997, o livro de poemas *O romance do corpo* (7Letras) marca a sua estréia na Literatura. Caminho uma vez iniciado e seguido de *Onze moedas de chumbo* (7Letras, 2001). Mais recentemente, publicou *A primeira pedra* (7Letras, 2006).

Neste seu terceiro livro de poemas, há no diálogo intertextual uma constante re-significação da palavra que se faz poética, pela força da criação literária. O poeta busca “uma poesia falsamente simples, um desespero disfarçado, que entretanto está sempre a realçar o irreduzível movimento vida morte vida”. Com este livro, Sérgio Nazar David vem-se destacando como uma das grandes vozes atuais da nossa Literatura.

Do primeiro ao último poema há uma coesão entre os textos, unidos pelo signo da pedra, que se nos apresenta mais que como uma rocha ou uma condição existencial. Em cada um dos trinta poemas, a pedra está sempre em constante transformação. É como se o poeta nos estivesse a dar um segredo, a transmitir um legado: a pedra é filosofal.

Como crê Octavio Paz, a poesia é um “exercício espiritual”, sendo reveladora deste mundo e criadora de outros. O amor, o desejo, o corpo, os laços familiares são parte deste exercício espiritual que é *A primeira pedra*. Através dessa experiência podemos entender o que o próprio poeta concebeu: “Não se pode dar o que ainda é uma pedra”.

Sérgio Nazar David faz da sua poesia uma centelha a brilhar

---

\* Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

no escuro, percebendo – mesmo quando envereda pela prosa que se faz poética, como em “Ilhas”, “João Gostoso”, “Zahle” ou “Mortos” – que tudo o que está (aparentemente) morto pode renascer. O signo poético revitaliza-se. Tudo pode ser efêmero, transitório, em estado de desconcerto, mas “uma palavra / acende o que está perdido”. É o que nos diz em “A pedra de Lázaro”.

Pensando como o mestre da nossa Literatura – Guimarães Rosa, em *Primeiras Estórias* – “tem horas em que, de repente, o mundo vira pequenininho, mas noutro de-repente ele já torna a ser demais de grande, outra vez. A gente deve de esperar o terceiro pensamento”. E assim nos é dado *A primeira pedra*: de vento, de puro silêncio, como um pensamento revelador, natural, poético.



