

AVANÇOS EM

Literatura e Cultura Portuguesas.
De Eça de Queirós a Fernando Pessoa

*Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas.
De Eça de Queirós a Fernando Pessoa*

1ª edição: Abril 2012

Petar Pretov, Pedro Quintino de Sousa, Roberto López-Iglésias
Samartim e Elias J. Torres Feijó (eds.)

Santiago de Compostela-Faro, 2012
Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)
Através Editora

Nº de páginas: 388
Índice, páginas: 5-7

ISBN: 978-84-87305-56-6
Depósito legal: C 594-2012

CDU: 82(09) Crítica literária. História da literatura.

© 2012 Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)
www.lusitanistasail.net
© 2012 Através Editora
www.atraves-editora.com

Diagramação e impressão:
Sacauntos Cooperativa Gráfica - www.sacauntos.com

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor.

ÍNDICE

NOTA DO PRESIDENTE	
DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS.....	9
NOTA EDITORIAL.....	11
A TRADIÇÃO DA “AUTONECROGRAFIA” NA LITERATURA OITOCENTISTA: TEORIZAÇÃO E CASOS CONCRETOS.....	13
Francisco Sousa Neto	
EÇA DE QUEIRÓS VISTO POR MIGUEL REAL.....	31
Rosane Gazolla Alves Feitosa	
ESPAÇOS PÚBLICOS EMBLEMÁTICOS NA FICÇÃO QUEIROSIANA.....	43
Rosane Gazolla Alves Feitosa	
FLUÍDO DE VIDA PODEROSAMENTE ORIGINAL: ARTE, ICONOTEXTO E MEMÓRIA NA CARTA-REPORTAGEM <i>DE PORTO SAID A SUEZ</i> , DE EÇA DE QUEIRÓS.....	59
José Maurício Saldanha Álvarez	
EÇA DE QUEIRÓS E A IMPRENSA CARIOCA: O SUPLEMENTO LITERÁRIO DA <i>GAZETA DE NOTÍCIAS</i> -1892.....	73
Juliana Cristina Bonilha	
A TRADIÇÃO DO SACRIFÍCIO: UMA LEITURA DE <i>A AIA</i> DE EÇA DE QUEIRÓS.....	91
Alana de Oliveira Freitas El Fahl	
A PERENIDADE DA OBRA ECIANA: O CASO DE FRADIQUE MENDES.....	113
Francisco Sousa Neto	
O TÉDIO COMO PROBLEMA ESTÉTICO/FILOSÓFICO EM <i>A CIDADE E AS SERRAS</i> , DE EÇA DE QUEIRÓS.....	127
Eunice Terezinha Piazza Gai	
CULINÁRIA E MODIFICAÇÕES DO GOSTO EM EÇA DE QUEIRÓS: <i>O CRIME DO PADRE AMARO</i> E <i>OS MAIAS</i>	141
José Roberto de Andrade	
<i>LA CUGINA</i> . UM ROMANCE DIABÓLICO DE EÇA DE QUEIRÓS?.....	159
Giorgio de Marchis	

REFLEXÕES SOBRE ALGUNS ASPECTOS DE CINCO TRADUÇÕES PARA O CASTELHANO DE <i>A CIDADE E AS SERRAS</i> (COM BREVES REFERÊNCIAS À TRADUÇÃO FRANCESA E À INGLESA).....	175
Pere Comellas	
EÇA NO CINEMA: <i>EL CRIMEN DEL PADRE AMARO</i> (2002).....	189
Aparecida de Fátima Bueno	
EÇA DE QUEIRÓS: DO CONTO AO FILME <i>SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA LOURA</i> , DE MANOEL DE OLIVEIRA.....	203
Juliana Casarotti Ferreira	
SOBRE A MUNDIVIDÊNCIA DE FERNANDO PESSOA ORTÓNIMO	221
Onésimo Teotónio Almeida	
<i>VOU-ME EMBORA PRA CASCAIS</i> : O PAPEL DA DOENÇA NA CONFIGURAÇÃO DO SUJEITO PESSOA.....	233
Ermelinda Maria Araújo Ferreira	
AS LIÇÕES DE FERNANDO PESSOA.....	265
Dionísio Vila Maior	
O SEXTO SENTIDO DE FERNANDO PESSOA.....	285
Caio Gagliardi	
<i>CHUVA OBLÍQUA E TORRE EIFFEL</i> . PESSOA E DELAUNAY – OLHARES DE ORFEU.....	303
Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo	
A AUTOBIOGRAFIA SHAKESPEARIANA DE FERNANDO PESSOA	321
Mariana Gray de Castro	
NÚCLEO DE ESTUDOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA E ÉTICA (NELLPE-USP) SOBRE O LIVRO DO DESASSOSSEGO	
A FRAGMENTAÇÃO COMO ECO DA VANGUARDA EUROPEIA N’O LIVRO DO DESASSOSSEGO.....	337
Cibele Lopresti Costa	
BERNARDO SOARES EMARANHADOR DE PAISAGENS.....	345
Lilian Jacoto	
ENTRE-RISO IRÔNICO DE UM JOKER SEM ROSTO OU A DELÍCIA DE PERDER.....	353
Roberta Ferraz	

“NADA” E “SONHO”: ESPAÇOS ONTOLÓGICOS NO LIVRO DO DESASSOSSEGO.....	363
Fernanda Maria Romano	
DIÁRIOS DO DESASSOSSEGO: INTIMISMO E FICÇÃO EM FERNANDO PESSOA E MIGUEL TORGA.....	371
Lucilene Soares da Costa	
COMISSÃO CIENTÍFICA PARA O X CONGRESSO DA AIL.....	383

NOTA DO PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

A Associação Internacional de Lusitanistas quer oferecer ao público interessado um alargado conjunto de investigações que possam informar, em boa medida, do estado da arte na pesquisa em ciências humanas e sociais do âmbito da língua portuguesa. Os onze volumes que a AIL publica contam com mais de 250 estudiosas e estudiosos de mais de 100 Universidades e Centros de Investigação da Europa, Estados Unidos da América e o Brasil, prova da extraordinária vitalidade das nossas áreas.

Para este trabalho, foi imprescindível o labor de uma equipa de revisão científica, entre os quais, toda a Direção e o Conselho Directivo da AIL, de alta qualificação e especialidade nos diversos assuntos aqui focados, a quem agradecemos vivamente a sua incessante e rigorosa dedicação.

O X Congresso da AIL, celebrado na Universidade do Algarve, mediou neste processo como marco fundamental. Ele fica também como um fito na nossa vida associativa. Fique aqui o nosso muito obrigado para as entidades colaboradoras da AIL nesse evento. Esta nota toma a sua plena razão de ser como testemunho de sincero agradecimento a todo o grupo humano dessa universidade que o possibilitou e às pessoas que me acompanharam na Comissão Organizadora: Carmen Villarino Pardo, Cristina Robalo Cordeiro, Regina Zilberman e Petar Petrov. Quero, igualmente, estender esse agradecimento ao nosso novo Secretário Geral, Roberto López-Iglésias Samartim, polo seu excelente trabalho co-editorial e organizativo na Associação.

Para o Prof. Petrov e para o Dr. Pedro Quintino de Sousa, coordenador executivo e responsável técnico desse X Congresso, respetivamente, quero reservar as últimas e principais palavras de gratidão: o seu compromisso, trabalho e rigor ficam como inesquecíveis para a Associação Internacional de Lusitanistas.

NOTA EDITORIAL

O presente volume faz parte de uma série de 11 que a Associação Internacional de Lusitanistas oferece ao público e aos estudiosos do âmbito das ciências humanas e sociais na esfera da língua portuguesa.

Os contributos que os compõem são fruto de um trabalho e de um processo de seleção e debate intensos. Assim, os textos foram submetidos à sua avaliação por pares, a posterior discussão no X Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas organizado entre os dias 18 e 23 de julho de 2011 no Campus de Gambelas da Universidade do Algarve sob a coordenação executiva do Prof. Petar Petrov e, finalmente, à confirmação e revisão final, tendo em consideração os debates mantidos nas sessões do Congresso (em cujo site foram também previamente disponibilizados) e as propostas e críticas apresentadas por cada um dos leitores e ouvintes. De 350 propostas ficaram finalmente algo mais de 250, num processo que tenta garantir o rigor e prestígio académico precisos.

Na organização dos onze volumes agora publicados delineou-se uma tábua temática e cronológica com uma subdivisão de géneros – distingue-se a prosa, a poesia, o teatro e, incluídos nos géneros em causa, a teoria, os estudos autorais e o comparatismo cultural. A cartografia textual apresentada conduz o leitor pelas literaturas e culturas de Portugal (da Idade Média ao século XX), volumes 1 a 5; do Brasil (séculos XV a XX), volumes 6 a 8; de Angola, Guiné-Bissau, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e África do Sul (século XX) juntamente com as da Galiza (séculos XVIII a XX) no volume 9; pela Cultura e o Comparatismo nas Lusofonias no volume 10 e pelas Ciências da Linguagem no volume 11 (lugar de grande destaque na produção ensaística do Congresso e onde foram abordadas temáticas distintas como o contacto de línguas, análise constrativa, análise histórica, fonética e dialectologia, morfologia e léxico, análise textual e ensino).

**A TRADIÇÃO DA “AUTONECROGRAFIA”
NA LITERATURA OITOCENTISTA:
TEORIZAÇÃO E CASOS CONCRETOS**

Francisco Sousa Neto
FCT/Universidade Aberta

“Pour étudier un genre, il faut lutter contre l’illusion de la permanence, contre la tentation normative, et contre les dangers de l’idéalisierung: à vrai dire, il n’est peut-être pas possible d’étudier un genre à moins d’en sortir.”

(LEJEUNE, 1975: 8)

“Este livro é uma biografia de alguém que nunca teve vida.”

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*.

O presente estudo centrar-se-á na abordagem do género textual da “autonecrografia”, neologismo criado por Orlando Grossegesse¹ para designar uma operação discursiva que surgiu do cruzamento entre autobiografia e necrológio e que se afirmou como uma tradição textual, nomeadamente no período de Oitocentos.

Deste modo, antes de clarificar o conceito de “autonecrografia”, impõe-se fazer o ponto da situação do conceito de autobiografia, nomeadamente enquanto género literário. A composição etimológica do vocábulo “auto-bio-grafia” remete, desde logo, para um género literário cujo

¹ Cf. “A Correspondência de Fradique Mendes: uma «auto-necrografia»” (GROSSEGESSE, 1993) e “Para uma teoria da autonecrografia” (GROSSEGESSE, 1996), estudos inteiramente referenciadas na Bibliografia.

discurso se centra essencialmente na descrição da vida do Eu, seja personagem fictícia (no caso da autobiografia literária), seja autor textual verídico (no caso da escrita autobiográfica).

Philippe Lejeune apresenta a seguinte definição de autobiografia: “*Un récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*” (LEJEUNE, 1975: 14). Por seu turno, Jean Starobinski considera que a autobiografia é “la biographie d’une personne faite par elle-même” (STAROBINSKI, 1970:257).

São estas a noções mais frequentes daquele género discursivo, facto que origina, no que diz respeito à autobiografia literária, uma predominância de conceitos que ignoram a morte na fabricação do discurso. Ainda assim, surgem textos que além de tematizarem “o carácter necrológico da narração sobre a própria vida (acabada?) [...] integram o elemento letal [a morte] na constituição do discurso” (GROSSEGESSE, 1996: 449), constituindo, por isso, “desvios ou subgéneros da autobiografia literária” (*idem: ibidem*). Um exemplo representativo desta “tendência” necrológica é, como veremos, *A Correspondência de Fradique Mendes* de Eça de Queirós, considerada “uma autêntica obra-prima de literatura necrológica” (COELHO, 2006: 7), nomeadamente devido à “presença ubíqua” da morte (COELHO, 2006: 7).

Tendo em conta a “densa coesão intertextual” (GROSSEGESSE, 1996: 449) que caracteriza os volumes dessa tradição literária, assim como “a estrutura discursiva peculiar, as respectivas instâncias e as funções que podem adquirir; funções que se relacionam com a intenção do autor e com o contexto sócio-histórico” (*idem: ibidem*), Orlando Grossegeesse estabeleceu e teorizou um “modelo complementar” (*idem: ibidem*) que nomeou “*auto-necro-grafia*”². Este modelo discursivo parece

² Orlando Grossegeesse apresenta e exemplifica este ‘novo’ género nos estudos indicados na nota 1. No entanto, não deixa de aludir a esta tradição nos artigos “O alfaiate filósofo e a morte do dândi: sobre Carlyle em Eça de Queirós” (GROSSEGESSE, 2000) ou mesmo, num artigo anterior à teorização deste conceito: “O animal filosófico e a escrita autobiográfica. De E.T.A. Hoffmann a Eça de Queiroz” (GROSSEGESSE, 1991).

corresponder, numa abordagem inicial, a uma narração sobre a própria vida, observando-a numa situação *post mortem*.

O caso paradigmático deste modelo textual será o singular volume *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), da lavra de Machado de Assis. Nesta obra, a condição de defunto autor (que se opõe à situação de autor defunto) aparece explicitada logo na insólita dedicatória:

“Ao verme que primeiro roeu as finas carnes do meu cadáver
dedico com saudosa lembrança estas memórias póstumas”
(ASSIS, 2008: 13).

Brás Cubas é um suposto autor, já falecido e que, do além, escreve as suas memórias (póstumas), verificando-se uma coincidência entre a personagem central e o narrador (confirmada pelos vocábulos “meu” e “dedico”). Esta identidade entre narrador e personagem principal é o resultado de uma narrativa de primeira pessoa, com um narrador autodiegético – aspecto característico de alguns “géneros da literatura íntima” (LEJEUNE, 1975: 14), como as memórias, a autobiografia, o romance autobiográfico, o diário ou o auto-retrato.

Além disso, a opção romanesca de Brás Cubas escrever as suas próprias memórias, após a sua morte, revelar-se-ia paradoxal ou contraditória se não estivéssemos num registo meramente ficcional. Esta improbabilidade de um defunto produzir um projecto autobiográfico remete-nos para a incoerência que caracteriza o termo “autobiografia”, uma vez que, enquanto vivo, nenhum autor pode redigir um texto definitivo e completo sobre a sua existência que ainda não está terminada, concluída³. Consciente dessa condição transitória, a autobiografia “insiste sempre numa

³ Aspecto que é ignorado por várias definições (tradicionais) de autobiografia: “Narrativa retrospectiva em que uma pessoa real conta a sua experiência vivencial”; “Género literário em prosa, que consiste na narração ulterior da experiência vivencial do indivíduo levada a cabo pelo próprio”; “Relato oral ou escrito que alguém faz da sua vida passada”; “Narração sobre a vida de um indivíduo escrita pelo próprio, sob a forma documental ou ficcional”; “Narrativa vivencial em prosa que uma pessoa real conta a sua experiência vivencial”. Estas definições também deixam de parte a possibilidade de intervenção neste género de autores supostos, dado que está sempre implícita a relação de identidade que existe entre as três instâncias: autor, narrador e personagem central.

fenda ou fissura, numa experiência decisiva [...] que dissocia uma vida anterior da vida posterior” (GROSSEGESSE, 1996: 449-450). Por sua vez, a autonecrografia “inscreve esta fissura ou fenda na sua estrutura discursiva, negando desta maneira o modelo clássico de identidade coerente entre autor, eu narrador e eu narrado (cf. LEJEUNE, 1975: 39), modelo esse que “na própria evolução da autobiografia literária é cada vez mais questionado e parodiado” (GROSSEGESSE, 1996: 450). Esta situação ocorre porque a “autonecrografia” equivale ao paradigma da biografia, que é, de igual modo, uma narração sobre a existência completa e acaba-da de um indivíduo escrita por outro. Tendo em conta este facto, o relato começará habitualmente numa situação *post mortem*, aspecto que nos permite concluir que “cada biografia é, em princípio, um necrológio” (GROSSEGESSE, 1996: 450)⁴.

No entanto, a tradição textual da “autonecrografia” levanta uma dúvida relativamente à “coerência e identidade do Eu” narrador (*idem: ibidem*) ou “sujeito enunciativo” (*idem: ibidem*): este não possui um estatuto idêntico ao vivido, nem diferente do vivido, o que faz com que a “autonecrografia” produza “um modelo de escrita autobiográfica com um sujeito inconsistente e dissociado” (*idem: 450*). Deste modo, podemos afirmar que a “autonecrografia” emerge no cruzamento entre autobiografia e necrológio.

De facto, se por um lado a “autonecrografia” se relaciona com a biografia, apesar de se tratar de um necrológio, por outro, remete para a evolução da autobiografia literária, visto que tem progressivamente problematizado a coerência e a linearidade das definições de *identidade* e *realidade*. Na verdade, quando um biógrafo apresenta e reconstitui, num texto literário, a vida de uma figura alheia, divulga inevitavelmente alguns traços dele próprio (cf. NADEL, 1984: 21), dada a sua propensão para se apropriar da vida do biografado (cf. EDEL, 1955: 7). Idealizada, a personagem central “torna-se o grande Eu não atingido do biógrafo”, uma espécie de duplo ou *alter-ego*, já falecido no momento da narração.

Outro ponto de contiguidade entre a “autonecrografia” e a autobiografia literária diz respeito ao fingimento posto em prática em ambos os

⁴ Aqui entendido como um texto biográfico, quase sempre elogioso, sobre uma pessoa recentemente falecida.

modelos discursivos. No entanto, contrariamente ao que se verifica na autobiografia literária, na “autonecrografia”, o protagonista não coincide nem com o narrador, nem com o autor.

De igual modo, a autobiografia literária tem vindo a distanciar-se e a pôr em causa o princípio de autor, narrador e protagonista se reportarem à mesma instância e de haver uma similitude entre estrutura discursiva e pragmática textual⁵. Esta alteração tem levado à produção de autobiografias literárias em que se perde a ideia de individualidade e surgem interrogações relativamente à coerência e credibilidade do Eu, provocando duas prováveis rupturas: 1) uma delas, entre autor e narrador, donde resulta a ‘autobiografia em terceira pessoa’; 2) outra entre autor e personagem central, que tem como produto a narração biográfica⁶ e que consiste em “imaginar-se a própria vida como a [vida] de uma pessoa alheia, ... que já morreu” (GROSSEGESSE, 1996:). Os três últimos vocábulos remetem-nos novamente para o conceito de “autonecrografia”.

Parece corroborar as similitudes anotadas entre biografia e “autonecrografia” o facto de *The life of Samuel Johnson* (1791), da autoria de James Boswell (1709-1784) ter sido não só uma referência paradigmática para os biógrafos do século XIX, juntamente com as *Vidas Paralelas* de Plutarco, mas também um modelo central para a tradição da “autonecrografia” dos séculos XIX e XX. Nesse volume, em que James Boswell, secretário do Dr. Jonhson, publica postumamente a correspondência e as conversas do seu amo, intercaladas num paratexto editorial – a narração biográfica ou necrológica – que revela a fidelidade, amizade e veneração incondicionais que criam no biógrafo o notório fervor de copiar e compilar clandestinamente todas as falas e anotações do biografado. Podemos, a este respeito, referir que “The development of the narrator, in fact becomes a secondary plot in the biography, equal in importance to what we are told about the subject” (Nadel, 1984: 172).

Ancorando nessa tradição textual biográfica representada por Boswell, a “autonecrografia”, entendida enquanto um conjunto de estratégias discursivas, “simula, ao nível da pragmática textual, cumprir a regra da sinceridade e da seriedade” (GROSSEGESSE, 1996: 451). Esta si-

⁵ O que equivale ao “pacte autobiographique” definido por Lejeune.

⁶ Ou a “allobiographie” (cf. GENETTE, 2004: 80).

mulação diz respeito a dois aspectos: 1) um diz respeito à veracidade da personagem principal já falecida e “objecto de uma narração necrológica e de um paratexto editorial” (*idem: ibidem*); 2) o outro concerne a função do narrador-biógrafo, obrigatoriamente ingénuo no que diz respeito ao acto referencial da narração biográfica (cf. DOWLING, 1978: 87). Simultaneamente, esse fingimento conduz a um procedimento discursivo de acordo com o qual o narrador-editor-biógrafo assume o papel de amigo íntimo do protagonista e este encarna o papel de “escritor defunto” (GROSSEGESSE, 1996: 451).

Para criar, através deste procedimento, uma “*autonecrografia*” é necessário ainda incluir tanto no narrador-biógrafo, como na personagem biografada traços facilmente identificáveis com a “identidade biográfica” e com a “realidade circundante” (*idem: ibidem*) do autor e criador da obra literária, “que, no entanto, também reivindica, falazmente, a sua dimensão referencial-ontológica” (*idem: ibidem*).

Foi este o procedimento que Eça de Queirós utilizou ao construir *A Correspondência de Fradique Mendes*. Centremo-nos, pois, nos laços que prendem a produção desta obra, tanto ao nível da multifacetada estratégia discursiva que apresenta a personagem, como da “fabricação” do complexo vulto físico e intelectual de Fradique, a outros textos da literatura oitocentista que o autor certamente conheceria.

Quando Eça expõe, em cartas a Oliveira Martins⁷, o seu projecto de invenção, a título exclusivamente pessoal, de uma obra que recolhesse a produção epistolográfica de Carlos Fradique Mendes, anuncia, desde logo, o jogo mistificador em que a personagem aparecerá inserida e que levará o leitor a crer que o fictício⁸ Fradique teve existência real e concreta. Na primeira dessas missivas, Eça propõe ao seu amigo historiador “uma série de cartas [...], escritas por um certo grande homem que viveu aqui há tempos [...] e que se chamava *Fradique Mendes!*”

⁷ Remetidas de Bristol e datadas de 10 de Junho de 1885, 23 de Maio de 1888 e 12 de Junho de 1888.

⁸ Orlando Grossegesse (1993: 228; 2000: 66), retomando diferenciação apresentada por Gottfried Gabriel, refere que a utilização destas estratégias de acreditação e de simulação de estatuto autêntico em relação a personagens *fictícias* implica que as mesmas sejam designadas por personagens *fingidas*.

(QUEIRÓS, 2008, I: 262-263). Paralelamente à *simulação de um estatuto autêntico* para o imaginário Fradique, essa mesma carta indica-nos que “este *gentleman*”, que terá convivido com Eça, Antero e “toda a sorte de gentes várias” (*idem: ibidem*), já faleceu e que a sua correspondência será recolhida *após a sua morte* – dois aspectos característicos da tradição textual da “autonecrografia”.

Quando a obra vem a lume, Fradique aparece inserido num “jogo mistificador acreditado pela imprensa, jogo cujas peças – um *relato memorialístico*⁹ e *cartas* – voltam a manipular astutamente disposições discursivas geradoras de potentes efeitos de veracidade”¹⁰ (MONTEIRO, 1993b: 206), de tal modo que na época chegou a pensar-se que Fradique existiu mesmo. Podemos, a este respeito, salientar alguns dos procedimentos que conferem credibilidade e genuinidade aos factos narrados e às cartas de Fradique: 1) a cuidada e meticulosa apresentação da singular biografia idealizada deste homem originalíssimo, por um narrador-testemunha homodiegético. 2) a alusão à participação de Fradique em proezas históricas e ao seu convívio com personalidades importantes no domínio político, militar ou literário: Garibaldi, Napier; Mazzini; Victor Hugo; “o maganão das *Flores do Mal*” (CFM: 29)¹¹; Théophile Gautier); 3) a divulgação de depoimentos de contemporâneos que representam personalidades reais, reconhecíveis pelo leitor – Antero de

⁹ Esse relato memorialístico é constituído pelas “Memórias e notas”, o anunciado “estudo sobre a vida e opiniões desse lamentado «gentleman»” (*idem*: 263).

¹⁰ De molde a permitir o sucesso dessa mistificação baseada em “processos de simulação e verosimilhança” (SIMÕES, 1987: 20), Eça chega a sugerir a apresentação do “primeiro artigo desse estudo [biográfico] no começo do jornal e continuar o resto no corpo do jornal, depois dos *Ecos e Notícias*” (QUEIRÓS, 2008, I: 474), não pretendendo “que o estudo crítico sobre um tão grande homem apareça nesses baixos do jornal, destinados à imaginação e à novela” (*idem: ibidem*). Segundo Ana Nascimento Piedade, este pormenor “sobre a localização exacta no jornal da futura prosa sobre Fradique” contribui para o “reforço, pretendido pelo criador-Eça, do ‘efeito de real’ que Fradique deveria corporizar”, uma vez que “a referida prosa memorialista deixa de pretender apresentar contornos estritamente biográficos e surge aqui, subitamente, promovida a «estudo crítico», ou seja, enquanto reflexão construída num registo não ficcional” (PIEADA, 2003: 70).

¹¹ As citações retiradas da Edição dos Livros do Brasil d’ A Correspondência de Fradique Mendes de Eça de Queirós (cf. Bibliografia) serão sempre identificadas com a sigla CFM.

Quental, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, Oliveira Martins, Carlos Mayer ou Eduardo Prado –, que, no interior da ficção, não só se corresponderam, como falaram com Fradique e comentaram a sua existência; 4) a abundância de indícios de um jogo mistificador utilizado para confundir o leitor, entre os quais destacamos três casos: a referência a uma crónica publicada na *Gazeta de Paris*, sob a pena do jornalista Alceste, em memória do recém-defunto Fradique (cf. CFM: 97); a anotação à primeira carta dirigida a Madame de Jouarre, onde se lê: “Muitas das cartas de Fradique Mendes, aqui publicadas, são naturalmente escritas em francês. Todas essas vão acompanhadas da indicação abreviada «Trad.» (traduzida)” (*idem*: 119); a ocultação da verdadeira identidade dos correspondentes de Fradique sob iniciais maiúsculas ou reticências; 5) a criação de uma *perspectiva excêntrica*¹² relativamente à do narrador, que consiste na introdução intercalada da elocução de Fradique no discurso do biógrafo-editor – por vezes, através do recurso ao discurso indirecto livre –, de forma a fazer acreditar que a personagem central tem ideias, opiniões, gostos, interesses, sensações e sentimentos próprios; 6) o recurso a expressões que recordam as palavras ditas por figuras reais da época do autor.

Este último aspecto surge n’ *A Correspondência de Fradique Mendes* no âmbito da montagem heterogénea que preside à ‘fabricação’ e apresentação do protagonista. Na verdade, as “embrulhadas linhas de educação” (*idem*: 16) de que foi alvo Fradique e a “multiplicidade genética” da personagem contribuem para a sua associação a amigos de Eça¹³ e ao próprio Eça¹⁴. Por outro lado, o excêntrico dândi é definido

¹² Expressão proposta por O. Grossegesse e retomada por M^a João Simões (2000: 306).

¹³ O próprio autor afirma, em “confissão” a Navarro de Andrade, citada por J. de Melo Jorge, que criou o inexistente Fradique com “pedacitos” retirados dos seus amigos: “Fradique não existe. É uma criatura feita de pedacitos dos meus amigos. A sua robustez física, por exemplo, tirei-a de Ramalho” (cf. Jorge, 1940: 25).

¹⁴ Tais similitudes entre Fradique e os amigos de Eça e o próprio Eça foram já amplamente assinaladas por numerosos estudiosos (Geraldo Moser, Melo Jorge, Ofélia Paiva Monteiro, ...), com base em elementos fornecidos pela biografia e epistolário fradiquianos. Anotemos, por isso, apenas alguns dos mais relevantes pontos de contiguidade entre Fradique e o Eça-criador e sua geração. De Ramalho Ortigão, Fradique recebeu o esplêndido físico. Tal como Antero, era descendente de uma antiga família dos Açores e ficou órfão muito novo. O nascimento de Fradique no seio de uma família rica e nobre remete-nos para a nobreza do conde de Resende. A vida de ociosidade em locais

como uma “concentração caricatural de estereótipos epocais” (MONTEIRO, 1993: 207), visto que, segundo o próprio narrador, lembra aos amigos e conhecidos Alcibíades, Lucrecio, Goethe e, principalmente, Descartes, aparecendo como uma “encarnação do que há de melhor no francês” (MOSER: 391).

No âmbito desta associação a figuras francesas podemos referir a influência que três obras literárias, escritas na língua de Victor Hugo, exerceram, enquanto “autonecrografias” na construção d’ *A Correspondência de Fradique Mendes*: 1) a antologia *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829), da autoria de Charles Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869); 2) o volume *Notes sur Paris. Vie et Opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge...* (1867), da autoria de Hippolyte Taine (1828-1893), que Eça terá efectivamente lido, como comprova uma alusão, feita n’ *As Farpas* de Março de 1872, ao autor de *Histoire de la Littérature Anglaise*¹⁵; 3) a tradução francesa (devida a Edmond Barthélemy) do *Sartor Resartus* (1833-34) de Thomas Carlyle (1795-1881), obra que Eça certamente conheceria, uma vez que integra o espólio do autor, recolhido e preservado na casa de Tormes.

como Paris, Londres, Lisboa, ... lembra a existência de Eduardo Prado (cf. *Notas Contemporâneas*: 361-377). A saúde vigorosa de Fradique pode ter sido sugerida, tanto pela constituição atlética de Antero, como pelo perfil desportivo de Ramalho. A distinção e elegância dandísticas de Fradique, a sua enorme curiosidade, o vasto saber a que se associam a não-aceitação da banalidade trazida pela civilização moderna e o apego ao torrão natal constituem um exagero hiperbólico de características do próprio Eça que este destaca em Ramalho (cf. *Notas Contemporâneas*: 22-41) ou em Eduardo Prado. Este último, apesar de se ter estabelecido em Paris – “onde mais que em parte alguma bate o coração da humanidade” (Eça de Queirós, *apud* LOURENÇO: 95) –, sentia sempre a “fina saudade” (*Notas Contemporâneas*: 372) dos seus cafezais; correria o mundo, possuía um criado inglês e era, ao mesmo tempo, um “homem de biblioteca” (*idem*: 373) e “homem de natureza” (*idem*: *ibidem*). A capacidade de ver “o verdadeiro contorno da realidade” (CFM: 114) com que Fradique seduz o narrador terá sido herdada de Ramalho. Qualidades como a “vivaz invenção”, a “fantasia”, o “humorismo” (CFM: 114) estão presentes, não só no espirituoso Eça, como em Ramalho e em Eduardo Prado. Além disso, a profundidade do saber de Fradique recorda Oliveira Martins e a sua subtileza e ironia lembra Eça.

¹⁵ Essa passagem, que comprova a leitura do capítulo VIII, “Les jeunes filles” das *Notes sur Paris*, foi retirada do texto *Uma Campanha Alegre*, impossibilitando a confirmação da obra de referência.

Relativamente à obra *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme* da autoria de Sainte-Beuve constatámos que, tal como na antologia fraquiana, o autor se apresenta como mero compilador e editor (anónimo) das poesias e dos pensamentos que, numa introdução biográfica (e largamente autobiográfica), atribui a Joseph Delorme, um jovem estudante de medicina falecido havia pouco. Podemos, além disso, assinalar outras similitudes entre a construção d' *A Correspondência...* e a montagem efectuada na colectânea do autor das *Cause-ries du Lundi*: 1) a publicação (simuladamente) póstuma dos textos de Fradique e Joseph Delorme; 2) o eclectismo resultante da estrutura dos livros; com efeito, à semelhança do que se verifica na obra eciana, também no texto de Sainte-Beuve surge um estudo biográfico sobre Joseph Delorme que precede os escritos do jovem defunto, por sua vez divididos em duas subpartes – poemas e pensamentos¹⁶. Por outro lado, a introdução de passagens do diário de Delorme nesse relato existencial sobre o jovem 'autor' poderá ter tido eco na forma como Eça intercalou, no discurso do narrador-biógrafo, fragmentos de cartas, afirmações e opiniões dirigidas ou atribuídas a Fradique. 3) as interferências nítidas entre biógrafos (facilmente identificáveis com os autores textuais, Eça e Sainte-Beuve) e as personagens centrais, interferências que resultam do carácter autobiográfico de ambos os textos¹⁷.

¹⁶ Esta estrutura é anunciada no título e confirmada no início da obra: "L'ami dont nous publions en ce moment **les œuvres** nous a été enlevé bien jeune, il y a environ cinq mois. Peu d'heures avant de mourir, il a légué à nos soins **un journal** où sont consignés les principales circonstances de sa vie, et quelques **pièces de vers** consacrées presque toutes à l'expression des douleurs individuelles" (SAINTE-BEUVE: 2)

¹⁷ O testemunho biográfico "La vie de Joseph Delorme" revela-se uma autobiografia romaneada do próprio Sainte-Beuve, como corrobora, por exemplo, a afirmação de S.-B. em carta de 25 de Novembro de 1834 a F. Z. Collombet, em que esclarece o desfasamento entre realidade e ficção: "Je ne suis pas né à Amiens, mais à Boulogne-sur-Mer [...] J'ai fait naître Joseph près d'Amiens pour dépayser un peu le personnage, et aussi parce que mon père et mon grand-père sont nés là près d'Amiens à Moreuil" (*apud* ANTOINE: 153-154). Esta vertente amplamente autobiográfica faz com que Joseph Delorme seja considerado, mais do que um 'duplo' idealizado do autor, uma espécie de pseudónimo literário.

No caso das *Notes sur Paris*, o longo subtítulo (*Vie et Opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge... recueillies et publiées par H. Taine son exécuteur testamentaire*) anuncia desde logo a similitude estrutural com *A Correspondência de Fradique Mendes*: um prefácio em que Taine se assume como testamenteiro de Frédéric-Thomas Graindorge antecede a apresentação da *correspondência* do falecido dândi, publicada postumamente. Por outro lado, à semelhança de Eça, também Taine recorreu a estratégias discursivas de simulação de veracidade e, tal como o biógrafo de Fradique, também o prefaciador das *Notes sur Paris* assume o papel de amigo íntimo em relação ao dândi imaginário F.-T. Graindorge. Além disso, as narrações biográficas (ou necrológicas) acerca de Frédéric e de Fradique apresentam-nos como personagens de “rasgos autobiográficos”, ou seja, como “um *Eu diferente*” (Grossegese, 1993: 228) de cada um dos autores, e que, no momento da narração, já não fazem parte do mundo dos vivos, como é característico da “autonecrografia”.

A escolha do nome próprio Thomas para o protagonista das *Notes sur Paris*, terá sido uma forma de Taine homenagear Thomas Carlyle (1795-1881), autor do *Sartor Resartus* (1833-34), obra ensaística com uma componente ficcional e autobiográfica, publicada inicialmente na imprensa, como a de Eça. O evidente diálogo d’ *A Correspondência de Fradique Mendes* com este volume revela o conhecimento de Eça relativamente à singular prosa do escritor escocês. O subtítulo da obra, “Life and opinions of Herr Teufelsdrökh”, faz-nos prever dois níveis narrativos que Carlyle habilmente entrelaça: trata-se da apresentação da singular biografia do professor alemão Diógenes Teufelsdrökh¹⁸ por um jovem inglês que se revela como o “editor” dos fragmentos da notável obra do professor – uma “Filosofia do Vestuário” – e de excertos dos apontamentos autobiográficos enviados ao “editor” pelo conselheiro alemão Heuschrecke, amigo comum de ambos. Ao apresentar simultaneamente a “obra” e os comentários à vida e escritos do “autor”, dirigindo-se frequentemente ao leitor, Carlyle constrói um jogo estrutural característico do *humor* romântico, jogo esse que confere à personagem fictícia o estatuto de figura real. Toda esta estratégia se reflecte na estrutura igualmente humorística d’ *A Correspondência de Fradique*

¹⁸ Nome e apelido significam excremento do diabo (Teufelsdrökh), nascido de Deus (Diógenes).

Mendes. De igual modo, há trechos da obra queirosiana que são nítidas citações da “Filosofia do Vestuário” da personagem central do *Sartor Resartus* – título latino que significa *O Alfaiate remendado* –, nomeadamente na Carta A E. Sturmm, alfaiate e na carta Ao Visconde de A. T. .

No âmbito desta “intertextualidade complexa” do volume que tem como ‘herói’ o excêntrico Fradique, será curioso indicar o estímulo – confessado pelo próprio narrador das “Memórias e notas” – de duas obras que se reportam a figuras reais, também desaparecidas: a correspondência de Ximénès Doudan (1870-1872), coligida postumamente por admiradores seus, sob o título *Mélanges et Lettres* (1876)¹⁹; o volume *The life of Samuel Jonhson* de James Boswell²⁰, que é indirectamente mencionado numa lamentação do editor-biógrafo de Fradique:

“As suas conversas, o vento as levou – não tendo, como o velho Dr. Johnson, um Boswell, entusiasta e paciente, que o seguisse pela cidade e pelo campo, com as largas orelhas atentas, e o lápis pronto a tudo notar e tudo eternizar.”

(CFM: 106)

A óbvia ironia presente neste comentário mostra que, à imagem de Boswell, também o editor-biógrafo tenta, de modo aparentemente

¹⁹ Este vasto conjunto epistolar, lido por Eça durante uma estada na Bretanha (em 1886) e parte integrante do espólio actual do autor, terá fornecido importantes sugestões para a apresentação e caracterização de Fradique. Por um lado, tal como no texto eciano, também as cartas, reais, do letrado francês são antecedidas de considerações de autor: uma introdução do conde d’Haussonville e dois testemunhos de Silvestre de Sacy e Cuvillier-Fleury, membros da Academia Francesa. Por outro lado, a figura de Doudan terá fornecido significativas sugestões para a construção da de Fradique: a graça, o bom gosto e a distinção de maneiras; a susceptibilidade de espírito e de coração; a vasta cultura; a prodigiosa memória; a busca de um rigor de pensamento; a originalidade de ideias; a “propensão a uma vida alheia a qualquer notoriedade pública” (*idem*: 19), bem como uma grande discricção e reserva; o carácter superior e contraditório; o cepticismo “de finas letras” (CFM: 96). Apesar destas semelhanças e da “vincada influência” de Doudan (MATOS, 1993: 20), “a graça, a ironia e o brilho de estilo [são] muito superiores em Fradique” (*idem*: *ibidem*).

²⁰ Também citado nas obras de Carlyle e de Sainte-Beuve acima referidas, este volume terá intervindo ao nível da apresentação de Fradique e da amizade e admiração que o narrador nutre pelo dândi.

ingénuo²¹, “eternizar” Fradique, anotando e relatando tudo o que dele sabe e apropriando-se da sua própria existência. Estamos, portanto, na presença do duplo fingimento que caracteriza a “autonecrografia” – o do dândi-escritor ideal e defunto, Fradique Mendes, e o da ingenuidade do biógrafo.

Este tipo de literatura, que se manifestou n’ *A Correspondência de Fradique Mendes* e que proliferou na Europa, sobretudo em França, no período oitocentista, conhece uma relevante e profícua evolução ao longo do século XX.

Nesta óptica, podemos sugerir que a *A Correspondência de Fradique Mendes* poderá ter influído na criação da obra *A. O. Barnabooth*, da autoria de Valery Larbaud (1881-1957), ilustre queirociano que prefaciou a tradução francesa d’ *A Relíquia* e que leu, com particular atenção, o texto fradiquiano²². A primeira versão, intitulada *Poèmes par un riche amateur, ou Œuvres françaises de M. Barnabooth. Précédés d’une introduction biographique* (1908) inclui um estudo biográfico prévio, atribuído a um editor fictício, Tournier de Zamble. Na segunda versão da obra, publicada sob o título *A. O. Barnabooth. Ses Œuvres Complètes, c’est-à-dire: un Conte, ses Poésies et son Journal Intime* (1913) o estudo biográfico é retirado e substituído pela publicação póstuma de um diário²³, que permitirá ao leitor fazer um levantamento desta figura, que revela afinidades com o Fradique eciano. Paralelamente, o texto de Larbaud, “un petit oublié du commencement du XX^e siècle”²⁴, confirma “o potencial inovador da autonecrografia” (GROSSEGESSE, 1993: 237), assumindo, à semelhança do

²¹ A evidente ingenuidade do narrador-biógrafo, usualmente identificável com Eça de Queirós, surge tão simulada ou fingida como o próprio Fradique, sublimado poeta-dândi já falecido.

²² Como parece atestar a alusão que faz ao Fradique eciano no livro *Jaune bleu blanc: “Quant à «Fradique Mendes», biographie et correspondance imaginaires d’un Portugais doué d’une grande finesse d’esprit, de beaucoup de goût, et possesseur d’une belle culture cosmopolite, c’est comme un rond-point d’où on domine toute l’œuvre d’Eça de Queiroz; c’est une série d’essais [...] où on trouve l’explication et le résumé des tendances générales de son œuvre”* (LARBAUD, 1927: 262)

²³ Além disso, o conto “Le pauvre chemisier”, que inicia o volume, sofre alguns retoques e quinze poemas que encerravam um tom agressivo ou mesmo trivial são suprimidos.

²⁴ Foi assim que Valery Larbaud se definiu a ele próprio e a história literária deu-lhe, em parte, razão.

texto eciano, uma posição de charneira. De facto, A. O. Barnabooth foi considerado por Enrique Vila-Matas e Octavio Paz (VILA-MATAS, 1988: 47; PAZ, 1989: 7-11) “o primeiro heterónimo da literatura moderna”. A mesma reflexão foi aplicada a Fradique por alguns investigadores da mais recente crítica queirosiana: motivados pelo carácter autónomo que a personagem parece assumir em relação ao seu criador, Carlos Reis e Maria João Simões viram em Fradique uma espécie de proto-heterónimo, um “esboço heteronímico” que ajudou posteriormente à concretização da heteronímia em Fernando Pessoa.

Não obstante a proficuidade e disseminação da tradição da “*autonecrografia*” ao longo do século XX, não daremos continuidade a este inventário, uma vez que se reporta a período literário que transcende o âmbito deste estudo.

Limitar-nos-emos, deste modo, a aludir ao interessante e notável caso de Max Aub. Este escritor (1903-1972) cria o imaginário pintor cubista *Jusep Torres Campalans* (1958), amigo de Picasso e de Braque. Para conferir credibilidade a este artista inexistente, Aub escreve-lhe uma biografia, onde inclui uma rigorosa cronologia e relatos de vida, bem como algumas fotografias de Jusep (uma das quais ao lado de Picasso) e ao pintar ele próprio, com a ajuda de um sobrinho menor, mais de uma centena de quadros assinados por Campalans²⁵.

Do exposto ao longo desta comunicação, podemos referir que a “autonecrografia” não corresponde a nenhum subgénero literário (como são a autobiografia literária ou a biografia, por exemplo), mas remete antes para um conjunto de procedimentos discursivos, entre os quais destacamos: a simulação de factualidade das entidades narrador-biógrafo e protagonista; a simulação da identidade entre o autor real e o narrador-editor ou a personagem central; a condição de defunto escritor ou de autor defunto que é atribuída à personagem central, permitindo a edição póstuma da sua ‘criação literária’. Nesta

²⁵ O Museu Nacional Rainha Sofia (assim como o Museo de Bellas Artes de Valencia e o Colegio de San Ildefonso, no México) dedicou, em 2003, uma exposição ao pintor cubista forjado por Max Aub. A propósito da eficácia desta mistificação poderíamos afirmar, com o poeta Samuel Butler, que “Any fool can tell the truth, but it requires a person of some sense to know how to lie well”.

perspectiva, e partindo dos exemplos concretos mencionados, podemos concluir que na tradição literária da “autonecrografia” se inserem obras em que é recriado, por um narrador-editor, o percurso humano e intelectual de figuras fictícias, dadas como reais, que apresentam traços autobiográficos relativamente ao seu criador e cuja produção “literária” é publicada após o seu desaparecimento.

Bibliografia

- ANTOINE, G  rald (1957), “Introduction” a *Vie, poésies et pens  es de Joseph Delorme, Th  se complémentaire pour le Doctorat   s Lettres présentée    la Faculté des Lettres de l’Universit   de Paris*, Paris, Nouvelles   ditions Latines, pp. III-CL.
- ASSIS, Machado de (2008), *Memórias póstumas de Brás Cubas*, fixação do texto e notas de Marcelo M  dolo, prefácio Abel Barros Baptista, São Paulo, Globo.
- CARLYLE, Thomas (1904³), *Sartor Resartus. Vie et opinions de Herr Teufelsdr  ckh*, tradução de Edmond Barthélemy, Paris, Société du Mercure de France.
- COELHO, Joaquim-Francisco (2006), *A Morte de Fradique Mendes*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- DOWLING, William C. (1978), “Boswell and the problem of Biography”, in Daniel Aaron (ed.), *Studies in Biography*, Harvard University Press.
- EDEL, Leon (1957), *Literary Biography*, London, Ruppert Hart-Davis.
- GENETTE, Gérard (2004), *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- GROSSEGESSE, Orlando (1996), “Para uma teoria da autonecrografia”, in: *Literatura Comparada: os Novos Paradigmas*. Actas do Segundo Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, org. Margarida L. Losa, Ism  nia de Sousa e Gonçalo Vilas-Boas, Porto, Edições Afrontamento, pp. 449-456.
-
- (1991), “O animal filosófico e a escrita autobiográfica. De E.T.A. Hoffmann a Eça de Queiroz”, in: *RUNA. Revista Portuguesa de Estudos German  sticos*, n.   15-16, Coimbra.

-
- (1993), «A Correspondência de Fradique Mendes – uma “auto-necrografia”», in: *Queirosiana. Estudos sobre Eça de Queirós e a sua Geração*, n.º 5/6, Dezembro de 1993/Julho de 1994, Baião, Associação dos Amigos de Eça de Queirós, pp.227-240.
-
- (2000), “O alfaiate filosófico e a morte do dândi: sobre Carlyle em Eça de Queirós”, in *Leituras. Revista da Biblioteca Nacional*, n.º 7: “Eça de Queirós”, Outono de 2000, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, pp. 65-76.
- LARBAUD, Valery (^s1927), *Jaune bleu blanc*, Paris, Gallimard.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil.
- MATOS, A. Campos (1993), “Influências de Ximénès Doudan n’ A Correspondência de Fradique Mendes”, in: *Queirosiana. Estudos sobre Eça de Queirós e a sua Geração*, n.º 5/6, Dezembro de 1993/Julho de 1994, Baião, Associação dos Amigos de Eça de Queirós, pp. 17-21.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1993a), “Carlyle”, in *Dicionário de Eça de Queiroz*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Caminho.
-
- (1993b) “Sobre a excentricidade humorística de Fradique”, in: *Queirosiana. Estudos sobre Eça de Queirós e a sua Geração*, n.º 5/6, Dezembro de 1993/Julho.
- MOSER, Geraldo (1945), “O Mito de Fradique Mendes. Eça e Doudan”, in: *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*, organizado por Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reis, Lisboa/Rio de Janeiro, Edições Dois Mundos, pp. 381-399.
- NADEL, Ira Bruce (1984), *Biography. Fiction, Fact & Form*, Macmillan Press.
- NETO, Francisco Sousa (2003), *Aspectos do dandismo oitocentista – Ecos das «Mélanges et Lettres» de Ximénès Doudan n’ «A Correspondência de Fradique Mendes» de Eça de Queirós*, tese de mestrado policopiada, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- PAZ, Octavio (1989), “Intersecciones y Bifurcaciones: A.O.Barnabooth, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro”, *Vuelta*, 147, México, pp. 7-11.
- PIEIDADE, Ana Nascimento (2003), *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça (1888-1900)*, prefácio de Isabel Pires de Lima, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

-
- (2008) *Outra Margem. Estudos de Literatura e Cultura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de (s/d), *A Correspondência de Fradique Mendes*, fixação de texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa, Edição Livros do Brasil.
-
- (s/d), *Notas Contemporâneas*, Lisboa, fixação de texto e notas de Helena Cidade Moura, Edição Livros do Brasil.
-
- (1973), *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas* Porto, Lello & Irmão – Editores.
-
- (2008), *Correspondência*, organização e anotações de A. Campos Matos, 2 vols., Lisboa, Editorial Caminho.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin de (1957), *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, établissement du texte, notes et lexique par G rald Antoine, Paris, Nouvelles  ditions Latines.
- SIMÕES, Maria João Albuquerque Figueiredo (1987), *Correspondências: Eça e Fradique. Análise de estratégias epistologr ficas*, tese de mestrado policopiada, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
-
- (2000), *Ideias Est ticas em Eça de Queirós*, tese de doutoramento policopiada, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- STAROBINSKI, Jean (1970), «Le style de l’autobiographie», in: *Poétique*, 3, pp.257-265.
- TAINE, Hippolyte Adolphe (1867), *Notes sur Paris. Vie et Opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge... Recueillies et publiées par H. Taine, son ex cuteur testamentaire*, Paris, Librairie Hachette.
- VILA-MATAS, Enrique (1988), “El viajero m s lento”, in: *Diario 16/Culturas*, p. III; reed. em *El viajero m s lento*, Barcelona, Anagrama, 1992, pp. 45-49.

EÇA DE QUEIRÓS VISTO POR MIGUEL REAL

Rosane Gazolla Alves Feitosa

Faculdade de Ciências e Letras- UNESP-campus Assis

Introdução

Na ficção portuguesa contemporânea (segunda metade do século XX em diante), conjunto de obras e problemas ainda em processo, podemos encontrar, dentre outros, a revisitação e desconstrução de figuras e de eventos históricos, a metaficcionalidade e procedimentos narrativos que desencadeiam a confrontação com escritores canônicos, fruto de uma mudança de sensibilidade e de uma condição sócio-histórica diferente.

A época contemporânea retomou o interesse pela matéria de extração histórica, que remete não somente ao passado remoto, mas também ao fato contemporâneo, aos dias cinzentos e cotidianos do homem comum (Cf. Bastos, 2007:75). Para dar conta da diversidade de caminhos trilhados pela ficção histórica contemporânea, além do termo romance histórico, surgiu, dentre outros, o termo, metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991:21-2), relativo a obras em que se constrói um grande tecido textual, dominado por uma espécie de jogo narrativo no qual os personagens principais parecem ser os próprios elementos textuais

[...] o gênero romance. [...] refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos [...]. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios [literatura, história, teoria], ou seja, sua

autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) [itálico da autora] passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.

Fazer a releitura/reescritura da vida e da obra de Eça de Queirós e Geração de 70 portuguesa é o objetivo de Miguel Real, neste romance, *A Visão de Túndalo por Eça de Queirós* (Difel, 2000- às vezes abreviaremos o título _VTpEQ).

“A auto-referencialidade do romance contemporâneo, ao colocar em xeque a possibilidade de conhecimento de um objeto exterior ao texto, apresenta o autor como uma espécie de criador de mundos, dentro dos quais ele estabelece as normas que os regem e as relações existentes dentre as diversas partes que o compõem.” (Esteves, 2007:17). É o objetivo de Miguel Real¹, ao colocar-se como um admirador de Eça de Queirós, na medida em que procura dar a conhecer, ficcionalmente, por meio da vida e da obra deste, o *modus operandi* literário queirosiano. O presente romance, publicado no ano do centenário da morte do mais divulgado escritor realista-naturalista português (1845-1900), pode ser considerado uma forma de homenagem a Eça, como deixa entrever o narrador, Miguel Real, alter ego do autor real:

¹ MIGUEL REAL, pseudônimo de Luís Martins (Lisboa/1953). É licenciado em Filosofia pela Universidade de Lisboa e Mestre em Estudos Portugueses pela Universidade Aberta com uma tese sobre “Eduardo Lourenço e a Cultura Portuguesa”. Atualmente (ano 2010), está terminando o doutoramento sobre a mesma temática. Professor de Filosofia na Escola Secundária Mem Martins, possui uma vasta obra dividida entre o ensaio, a ficção e o drama (neste último gênero sempre em colaboração com Filomena Oliveira). É crítico literário do *Jornal de Letras, Artes e Ideias- JL*. Com outros autores, faz o programa “Um certo Olhar”, na rádio Antena 2. Algumas publicações: *Introdução à Cultura Portuguesa* (2011); *Agostinho da Silva e a Cultura Portuguesa* (2007); *O Último Minuto na Vida de S.* (2007); *O Último Negreiro* (2007); *1755 - O Grande Terramoto* (2006); *O Marquês de Pombal e a Cultura Portuguesa* (2006); *O Último Guerreiro* (2006); *O Último Eça* (2006); *A Voz da Terra* (2005); *O Essencial Sobre Eduardo Lourenço* (2003); *Eduardo Lourenço - Os Anos da Formação 1945-1958* (2003) ; *Os Patriotas* (2002) Europress; *Geração de 90* (2001); *Portugal.Ser e Representação* (1998).

Subitamente, Concécpcion, que parecia alheada, tocou-me o braço e perguntou-me, como se segredasse, se eu conhecia o Eça de Queirós, se *o conhecia bem...* Sim, eu conhecia-o bem, tanto quanto se pode conhecer alguém de quem se leu todos os livros, todas as cartas e, até, os bilhetes postais, sabia-lhe os tique supersticiosos, a decoração da casa de Rue du Berry, a Neuilly, a crônica falta de dinheiro, a vaidade afidalgada, os achaques depois dos 45 anos e, para cúmulo da boca suspensa de Concécpcion, conhecia também, e com algum pormenor, as evoluções e involuções, ora conservadoras, ora progressistas, de Eça, ano a ano, e, em certos anos críticos, mês a mês.

(VTpEQ, p.12)

A epígrafe do livro chama a atenção para o texto como artefato ao demonstrar a importância dada ao texto criativo: “A minha única ambição é ser apagado da história como qualquer indivíduo com a sua vida privada [...] deixar a vida sem deixar rasto [...], que não os filhos e os livros impressos. [...] que, numa palavra, constituem o meu necrológio e o meu epitáfio, sejam estas três coisas apenas: **“Ele fez uma família, ele fez livros e depois morreu.”** (negrito do autor de VTEQ).

Em tempos pós-modernos, é procedimento habitual a retomada de textos de um autor por outros autores, como pode ser comprovado na esteira de publicações, desde a década de 1990, que revisitam as obras de Eça: *As Batalhas do Caia* (Mário Cláudio, Dom Quixote, 1995); *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós* (José Antonio Marcos, Cosmos, 1996); *Nação Crioula* (José Eduardo Agualusa, Gryphus, 1997); *No Mais Profundo das Águas* (Norberto Ávila, 1998); *Os Esquemas de Fradique* (Fernando Venâncio, Grifo, 1999); “*Agonia*” (narrativa inserida na obra *Árvore dos Milagres e outros textos*, Nuno Júdice, 2000); *Madame* (peça de teatro, Maria Velho da Costa, Cotovia, 2000); *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes* (José Pedro Fernandes, Editorial Notícias, 2002); *Os Patriotas* (peça de teatro, Miguel Real e Filomena de Oliveira, Europress, 2003); *A bela Angevina* (José-Augusto França, Editorial Presença, 2005); *Cem anos sem uma valsa*,

Manuel Córrego, Campo das Letras, 2006); *Eça agora*: os herdeiros de Os Maias (Alice Vieira e outros, Oficina do Livro, 2007). Tal elenco de obras sobre Eça pode ser explicado pelas palavras da estudiosa portuguesa, Professora Isabel Pires de Lima (2000):

A actualidade e a perenidade de um escritor decorrem sobretudo da capacidade de os seus textos gerarem sempre novos leitores, produzirem ao longo do tempo novas interpretações, convidarem à constante revisitação. Quando essa revisitação se manifesta através de uma espécie de incorporação do texto ou do universo imaginário do autor por parte de um de seu par, quando uma obra do autor invade um século depois a de outro criador, quando um jogo intertextual desse tipo se estabelece não apenas com um outro criador, mas com uma série de outros criadores de diversas épocas e até de diversas nacionalidades, como é o caso de Eça de Queirós, então estamos perante um escritor que decididamente ultrapassou o tempo e é ele mesmo disseminador de arte

(p.69-70).

Nestes textos metaficcionais, o leitor é chamado a exercer um papel de intervenção. A palavra final, por conta de um procedimento dialógico e plurissignificativo, é do leitor. Em função disso, nossa proposta de trabalho neste texto é orientar o leitor, por meio de comentários ao texto literário _ VTpEQ_ para que o leitor possa interagir melhor e chegar a uma interpretação mais adequada, ou seja, comentaremos alguns procedimentos metaficcionais utilizados pelo escritor Miguel Real em seu texto *A Visão de Túndalo por Eça de Queirós*.

1. O texto metaficcional - *A Visão de Túndalo visto por Eça de Queirós*

Na contracapa do livro, lê-se o resumo: “Em Palermo Viejo, Buenos Aires, em casa da filha de Angel Juncal Laprida, um dos companheiros de J. L. Borges e do grupo fundador da revista modernista “Sur”, Mi-

guel Real [personagem] descobriu involuntariamente um manuscrito inédito de Eça de Queirós – A VISÃO DE TÚNDALO. Neste conto, Eça reescreve de um modo radical o conhecido manuscrito medieval do mesmo nome difundido por toda a Europa durante a baixa Idade Média, identificando a visão do Inferno com a visão da própria humanidade: o homem é o centro e a totalidade do Inferno. Doña Mignon Alberta Juncal Laprida Durañona, permite a publicação do conto de Eça com a condição de Miguel Real [personagem] publicar igualmente, no mesmo livro, os dois únicos contos ditos ‘fantásticos’, escritos por seu pai, Angel Juncal Laprida, hoje, depois da retirada do seu retrato do café Tortoni e da morte de J. L. Borges, praticamente um desconhecido em Buenos Aires. Curiosamente, Angel Juncal Laprida, em Paris, em convívio com Eça, Eduardo Prado e Paulo Prado, foi visitado por um conjunto de visões premonitórias que se assemelham às visões sofridas pelo próprio Eça, em Vila Nova de Gaia, na noite anterior à escrita da primeira versão de A VISÃO DE TÚNDALO.”

Por meio dos cinco capítulos indicados no índice, percebe-se que o primeiro, “A Descoberta” (42 pág.) e o último, “Quando Eça escreveu A Visão de Túndalo” (32 pag.), são escritos pelo narrador/personagem, Miguel Real; no segundo - “A Visão de Túndalo” (20 pág.), escrito pela personagem, Eça de Queirós, é reproduzido o respectivo conto sob o mesmo nome; no terceiro, “Porquê o Ser e não o Nada” (20 pág.) e o quarto capítulo, “Diálogo entre um Cego, um Surdo e um Mudo” (18 pág.), referem-se aos contos escritos pela personagem, Angel Juncal Laprida.

O texto joga com as convenções do realismo literário e da factualidade jornalística, pois é acompanhado por fotografias das personagens referidas, fotos estas que adquirem o status de “marca registrada”, isto é, “[...] assegura procedência histórica ao elemento objeto da representação ficcional – personagem, acontecimento, instituição [...] o designativo próprio com que deu entrada nos registros documentais”. (Bastos, 2007:87)

A cada início de capítulo, o leitor se depara com uma ilustração ou foto que avaliza/documenta, com a respectiva legenda, a existência (real) das personagens e situações da ficção, como por exemplo, no início do capítulo 1, é colocada a foto dos integrantes do grupo fundador da revista modernista de Buenos Aires, *Sur*, de 1931, em que alguns dos

presentes na foto são personagens deste livro, tais como Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares, como também espaços da cidade de Buenos Aires (Argentina) relativos a essas personalidades– Palemo Viejo e Café Tortoni. O mesmo procedimento é observado no Capítulo 4, p. 116, em que há uma foto da personagem, Angel Juncal Laprida, com sua respectiva biografia e assim segue, do mesmo modo, no capítulo 5, p. 132, ilustrado com a famosa foto portuguesa do Grupo dos Cinco (1884) – Eça de Queirós, Oliveira Marins, Antero de Quental, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro e publicado na revista *A Ilustração* em 20/09/1895.

A capa de VTpEQ antecipa o que virá ficcionalizado nos capítulos, pois estão dispostas três imagens: – em primeiro plano, pois está mais nítida, a famosa imagem de Eça usando a cabaia, a rica veste de mandarim, presente do 1º Conde de Arnoso, Bernardo Pinheiro de Melo, com que se deixou fotografar em sua casa de Neuilly, em Paris; em segundo plano, a imagem/desenho do que seria o rosto da personagem/monge medieval, Túndalo, e uma foto, tamanho 3x4, geralmente usada em documentos, da imagem da personagem, Angel Juncal Laprida. Esta composição da capa antecipa que se vai ter o texto de três autores, dos quais se tem a imagem. Também é passada essa informação ao leitor pelo texto da contracapa- “Texto sobre texto, sobre texto, escrito por três narradores diferentes [...]” – Eça de Queirós fala sobre Túndalo (capítulo 2), Laprida (capítulo 3 e 4) e Miguel Real (capítulo 1 e 5) , narrador-personagem secundário fala sobre a vida e obra de Eça , agregando elementos argentinos , principalmente, à vida queirosiana.

O autor contemporâneo não se sente obrigado a copiar ou refletir o mundo externo e, assim cria seu próprio universo, sem sujeitar-se, nem ao pacto da veracidade, que impõe o discurso histórico, nem ao pacto da verossimilhança, que mantinha, de certa forma, o discurso ficcional mais tradicional. A “marca registrada” (Bastos, 2007:87) levanta a questão do repertório de informações do leitor, pois este deveria reconhecer como histórico o elemento a que já foi apresentado. No entanto, as “marcas não registradas/verídicas” adquirem historicidade “por contaminação”, na medida em que contracenam com os elementos de real extração histórica. Por conta dos dados referentes à foto e parte do texto do capítulo 1 e na quase totalidade do cap.5, o leitor, que não conhece algumas per-

sonagens argentinas, que interagem com a personagem Eça de Queirós, acredita inteiramente na versão apresentada pelo autor do livro VTEQ, Miguel Real. Como sinal dos tempos modernos, logo à primeira dúvida, vai-se ao Google! E o leitor é surpreendido, pois não há nada referente a Angel Juncal Laprida.

Outras marcas dessa nova modalidade narrativa histórica seriam a distorção consciente da história mediante anacronismos, omissões ou exageros, associada à utilização da metaficção, comentários do narrador ao processo de criação, fantasia e criação de textos ou personagens apócrifos. Parece que é o caso em questão, pois, com certeza, nunca existiu um escritor chamado Ángel Juncal Laprida. Trata-se de uma composição paródica do autor, Miguel Real, misturando uma série de elementos portenhos: Ángel, “anjo” em português, é um nome muito comum em espanhol; “Laprida” é o sobrenome de um dos fundadores da Argentina (fez parte da primeira formação política do Congresso/Legislativo argentino), mas parece que a família não seguiu existindo, pois tudo o que há no país se refere a ele. “Juncal” é o nome de uma rua do centro de Buenos Aires, tomado de uma batalha em que os argentinos venceram os brasileiros em fevereiro de 1827, pela disputa do rio Uruguai. O nome da batalha vem do nome de uma ilha do rio Uruguai, onde ocorreu a batalha, provavelmente associado aos “juncos” aí existentes. “Juncal” em espanhol é o mesmo que em português. A filha de Juncal Laprida não teria o sobrenome de Laprida, mas apenas Juncal e “Durañona” parece uma mistura de “Doña”, com “Dura”. Portanto, percebe-se o tom paródico, beirando à diversão, no tocante ao “lado argentino/ latino/ hispano-americano.

2. Eça de Queirós e A Visão de Túndalo

Ainda algumas dúvidas permeiam na cabeça do leitor: Qual o significado do título? Eça de Queirós, autor real, escreveu um conto com esse nome? Quem é Túndalo, qual visão ele teve, por quê? Na página 49, o narrador-personagem informa ao leitor e transcreve um trecho “A Visão de Túndalo” - “texto do século XII, de autor anónimo de origem irlandesa. A versão portuguesa, também anónima é do século XIV.”

A visão de Túndalo, narrativa de carácter moralizante (literatura visionária) – *exemplum* – sermão visual, tinha por propósito ser relatada

oralmente durante os sermões, voltada à conversão dos fiéis, mostra os tipos de castigo com base nos sete pecados capitais e as ações para se atingir o Paraíso: dar esmolas, freqüentar missas, dar bens à Igreja e evitar a luxúria, e outras. Possui um forte caráter pedagógico, buscando ensinar aos cristãos as normas corretas de comportamento. Túndalo, por ser um cavaleiro pecador, fica como morto pelo espaço de três dias e sua alma é conduzida por um anjo aos espaços do Além-túmulo. O objetivo é que após a sua jornada o nobre servisse de exemplo aos demais grupos sociais. Túndalo deveria voltar de sua jornada e relatar aos outros a sua experiência para ajudá-los na salvação. Também reforçando o aspecto pedagógico, a cada local por onde passam o anjo explica a Túndalo por qual pecado a punição foi sofrida ou por que motivo alguém está em alegria num determinado local do Paraíso. Pretende mostrar aos vivos os castigos e recompensas que esperam os cristãos que serão julgados segundo os atos praticados na terra. O bom cristão não precisa temer o Inferno, porque, se agir corretamente, será levado diretamente ao Paraíso. O cavaleiro pecador Túndalo percorre os três espaços do Além: Purgatório, Inferno e Paraíso e só podia se salvar se realizasse essa viagem iniciática. Ninguém se salva se não realizar uma viagem deste tipo, porque o homem medieval se via como um viajante (*homo viator*) eterno entre dois mundos: o lugar de todas as tentações, a terra, e o Paraíso, Reino de Deus. A iconografia medieval ilustrou bem esta pedagogia religiosa do castigo dos pecados com *Os Sete Pecados Capitais*, de Bosch e *O Juízo Final*, de Fra Angélico.

Escrita por volta de 1148 em latim ou gaélico, narrativa de origem cisterciense escrita pelo monge irlandês Marcos para a abadessa Gertudes, de quem era confessor. Foi traduzida em português, por volta do século XV, por monges do mosteiro de Alcobaça, o que mostra a sua importância ainda no final da Idade Média. A viagem imaginária vai surgir, fundamentalmente, como uma interrogação sobre o universo, como uma tentativa de apropriação de ideais e palavras que levam à reconstrução verbal de um espaço mítico, de um espaço de substituição relativamente a um mundo tido por conhecido e comum ao leitor e ao autor. Pelo conjunto de conhecimentos

na base dos quais se constrói, propõe um verdadeiro itinerário intelectual, constituindo-se como um percurso iniciático.

Miguel Real, autor de *A Visão de Túndalo por Eça de Queirós*, é especialista em Cultura Portuguesa, professor de Filosofia, autor de livros referentes ao fim do século XIX e começo do XX, ensaísta do *O Último Eça*, *Geração de 90*, talvez tenha pretendido fazer uma obra para os iniciados em Eça de Queirós, mais particularmente da sua última fase de produção literária (1888-1900), algo já distante do Realismo-Naturalismo, do Positivismo e mais próximo da espiritualidade, da religiosidade, vistas em seu artigo de imprensa (*Gazeta de Notícias* 16-17-19/07/1893, “Positivismo e Idealismo”); dos seus contos “A perfeição”, “O suave milagre” e do seu livro *Lendas de Santos*.

Podemos dizer que o autor Miguel Real ficcionaliza seus dois livros de ensaios *O Último Eça* (2006) e *Geração de 90* (2001), na medida em que situa este livro, *A Visão de Túndalo por Eça de Queirós*, na última fase literária de Eça, fase que este considera humanista.

[...] hoje, dizíamos, assiste-se a um movimento ainda insípido de criação de um Último Eça pós-modernista, relativista, perspectivista, nietzschiano, freudiano, cruzador literário de planos históricos, assaz conforme com a teoria do “fim das ideologias”, adepto, *avant la lettre*, de intuítos ecológicos e porventura precursor de crenças religiosas californianas tipo New Age... Porventura todos estes planos e conceitos, subsumidos na designação em moda de pós-modernismo, não quererão semanticamente dizer mais do que o recoberto por uma velha palavra já então em uso no tempo de Eça – Humanismo.

(Real, 2006:127)

Um outro ponto para se entender a relação feita com o universo de Borges e o tema medieval, talvez seja o fato de Borges ter o hábito de ler relatos épicos dos celtas antigos e principalmente dos gaélicos; também por ter sido a obra de Borges a primeira a apresentar o caráter de imprevisibilidade, os acontecimentos mais absurdos e inesperados, fazendo jus a uma das característica da narrativa metafictional.

A proposta do Prof. Onésimo T. Almeida insere a obra de Eça no interior da modernidade e estaria vocacionada para explorar os limites desta, na medida em que a modernidade está assentada em um pilar, que sustenta três outros, resultante de uma “[...] viragem fundamental operada na visão do mundo medieval: o mundo é o nosso lugar de estar; ele vale a pena e não é mais uma das três fontes da concupiscência humana a evitar, segundo a concepção medieval – mundo, demônio, e carne” (Real, 2006:127-8). Podemos ver nesta concepção aceita por Miguel Real uma possibilidade de aproximação com o texto medieval *A Visão de Túndalo*, e sua reescritura radical deste, por meio do conto da personagem, Eça de Queirós.

A literatura visionária da Idade Média apresenta um conjunto de textos em que a viagem imaginária surge essencialmente conotada como a procura de conhecimento espiritual, como uma metáfora sobre a procura de conhecimento. A experiência visionária, que ocorre em estado de vigília ou de êxtase, implica um processo de purificação que geralmente se realiza através de viagens extraordinárias a lugares transcendentes, onde se acede ao conhecimento e ao contacto divino.

Assim como na literatura visionária, o livro termina com Eça experimentando suas visões, em êxtase, “com os olhos fechados para o mundo, como se interiormente a si próprio se contemplasse. [...] concentrado, de dedos parcamente trementes, rabiscou a letra maiúscula o título do conto de que durante toda a noite iria escrever a primeira versão: *A VI-SÃO DE TÚNDALO*.” (p.163).

O surgimento, desenvolvimento e proliferação desta modalidade de narrativa metaficcional vem contribuir para a possibilidade de exploração do signo poético, tentando relatar o passado com plena autonomia de invenção. Graças ao alto nível plurissignificativo, o discurso realiza uma missão dessacralizadora na releitura da memória (Cf. Esteves e Milton, 2007:18).

Referências bibliográficas

- ARNAUT, Ana Paula dos Santos Duarte (2002). *Post –modernismo no romance português contemporâneo*: fios de Ariadne, máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina.
- BASTOS, Alcmeno (2007). *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EDUERJ.
- ESTEVES, Antonio R. (1998). O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, Letizia Zini (Org). *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Arte & Ciências; Assis: Faculdade de Ciências e Letras-UNESP/Assis/SP.p.123-158.
- HUTCHEON, Linda (1991). *Poética do Pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- LIMA, Isabel Pires de. Pontes queirosianas: Angola, Brasil, Portugal. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.) (2000). *Ecos do Brasil: Eça de Queirós: leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: SENAC. p 69-88.
- _____. Eça hoje: diálogos ficcionais. *Camões: revista de letras e culturas lusófonas*. n.9-10, abril-set. 2000. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/revista/eca hoje.htm>>. Acesso em 30 dez 2010.
- MARINHO, Maria de Fátima (1999). *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- MILTON, Heloisa Costa e ESTEVES, Antonio Roberto. Narrativas de extração histórica. In: CARLOS, Ana Maria e ESTEVES, Antonio R. (Org.) (2007). *Ficção e história: leituras de romances contemporâneos*. Assis/SP: Faculdade de Ciências e Letras de Assis.
- REAL, Miguel (2000). *As visões de Tündalo por Eça de Queirós: romance*. Lisboa: Difel.
- _____. (2006). *O último Eça*. Lisboa: Quidnovi.
- _____. (2001). *Geração de 90: romance e sociedade no Portugal contemporâneo*. Porto: Campo das Letras.
- WHITE, Hayden (1992). *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP.

- _____. O texto histórico como artefacto literário. In: _____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. (1994). Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP. p.97-116.
- VISÃO de Túndalo. (1895). Ed. F. M. Esteves Pereira. *Revista Lusitana*, 3, p. 97-120. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/etnologia/revistalusitana/03/lusitana03_pag_97.pdf>. Acesso em 16 dez.2010.
- ZIERER, Adriana. “Paraíso versus Inferno: A *Visão de Túndalo* e a Viagem Medieval em Busca da Salvação da Alma (Século XII)”. *Mirabilia: revista eletrônica da antiguidade e idade média*, nº 2 (2002). Disponível em: <<http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num2/num2.html>>. Acesso em 15 dez. 2010.
- _____. (2004). Literatura e imaginário: fontes literárias e concepções acerca do além medieval no século XII e XIII. *Outros tempos: pesquisa em foco-História*, v. 1, p.21-39. Disponível em: <<http://www.outros-tempos.uema.br/curso/anaisampuh/anaisadriana.htm>>. Acesso em 20 dez. 2010.

ESPAÇOS PÚBLICOS EMBLEMÁTICOS NA FICÇÃO QUEIROSIANA

Rosane Gazolla Alves Feitosa

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus Assis

Introdução

O realismo-naturalismo queirosiano consolidou determinados procedimentos técnico-literários, dentre os quais a supremacia da observação, como procedimento metodológico de uma crítica social de tendência reformista, com orientação anti-romântica e anti-idealista. O espaço, visto como categoria narrativa de inegáveis potencialidades de representação, seja o espaço físico, seja o social, pode ser entendido como signo ideológico.

Sob o ponto de vista do “narrar”, a concepção de Lukács apresenta a descrição como um procedimento em que há uma participação, uma integração na totalidade do texto, uma necessidade e não mera “[...] casualidade da representação de seus objetos.” (1968:50), em que há uma “[...] relação necessária dos personagens com as coisas e com os acontecimentos – nos quais se realiza o destino deles e através dos quais eles atuam e se debatem [...]” (p. 50).

Tendo em vista essas reflexões acima, nosso objetivo é comentar a presença explícita, em determinados espaços públicos emblemáticos da ficção queirosiana, de certos “objetos” (monumentos, edificações) (Cf. Mendonça, 1977:10). Estes funcionam como geradores de verossimilhança; atuam, especialmente, na caracterização do espaço narrativo quanto aos aspectos social, econômico, histórico e em interação com outros signos, fazendo com que o espaço literário adquira uma contextura

ideológica e estes objetos permitem verificar o procedimento de Eça de Queirós ao elaborar artisticamente a descrição, visando à proposta da Geração de 70 de produzir arte com finalidade social, à la Pierre-Joseph Proudhon – de reformar a sociedade burguesa lisboeta.

Utilizando-se da estratégia literária da descrição, com focalização onisciente e marcas de subjetividade da intromissão do narrador, consideraremos o espaço literário um paradigma do programa realista-naturalista queirosiano, ao contribuir para a condição militante e interventora da criação artística, ao contribuir para fazer do romance o grande instrumento de análise de males sociais ao levar a cabo, de um ponto de vista reformista, uma sistemática reflexão crítica sobre a sociedade portuguesa da Regeneração, segunda metade do século XIX. Diz Bakhtin:

Por meio dos textos ficcionais queirosianos, pode-se percorrer um caminho para o conhecimento dos aspectos intervencionistas dos intelectuais da Geração de 70, em que a personagem obsedante, Portugal, sob o tema do constitucionalismo e do regime regenerador, é problematizada em seus aspectos sócio-político-culturais, na cidade de Lisboa, por meio de alguns espaços públicos emblemáticos.

Concordamos com Bakhtin (1988:360), quando diz que

[...] teremos os sinais visíveis, mais complexos, do tempo histórico propriamente dito, as marcas visíveis da atividade criadora do homem, as marcas impressas por sua mão e por seu espírito: cidades, ruas, casas, obras de arte e de técnica, estrutura social, etc. O artista decifra nelas os desígnios mais complexos do homem, das gerações, das épocas, dos povos, dos grupos e das classes sociais. [...]

O domínio da literatura e, mais amplamente, da cultura (da qual não se pode separar a literatura) compõe o contexto indispensável da obra literária e da posição do autor nela, fora da qual não se pode compreender nem a obra nem as intenções do autor nela representadas. A relação do autor com as diferentes manifestações literárias e culturais assume um caráter dialógico, análogo às inter-relações entre os cronotopos do interior da obra.

1. Espaço ficcional queirosiano

A recreação do espaço diegético, particularmente público, que Eça de Queiroz faz da capital lisboeta é vivo reflexo do sentimento decadentista em relação a seu país, que atingiu os mais representativos escritores portugueses da segunda metade do século XIX “[...] a obsessão da decadência nacional dum progressivo e inelutável declínio de todo o País, complexo de morbos, reacções, profecias e desesperos [...]” – a miséria portuguesa (Medina, 1974: 33).

A expressão “miséria portuguesa” é sugerida por João Medina, que a define como sendo um “[...] complexo de problemas e de atitudes ideológicas diversas, às vezes antagónicas, problematização do fenómeno da decadência nacional e do pessimismo histórico que se fazem sentir duma maneira aguda nos intelectuais portugueses sobretudo a partir da segunda metade do séc. XIX.” João Medina preferiu utilizar a expressão miséria portuguesa, ao invés da “ideológica-decadentista” usada por Joel Serrão (1963, v.2:p.784-8). Situado e definido em poucas palavras, esse Portugal monárquico-constitucionalista tem sua vida sócio-político-econômica decidida por um pequeno grupo que frequenta os bares e cafés do bairro central de Lisboa, o Chiado, o ambiente representativo da sociedade lisboeta da época: “O que um pequeno número de jornalistas, de políticos, de banqueiros, de mundanos decide no Chiado que Portugal seja - é o que Portugal é.” (Queiroz, 1979, v.2: 820).

Eis aqui o espaço do Portugal queirosiano, do Portugal constitucionalista, regenerador do Século XIX: “Lisboa é Portugal - gritou o outro [João da Ega]. - Fora de Lisboa não há nada. O país está todo entre a Arcada e S. Bento!...” (*Os Maias*: 170). Da Arcada (situada no Terreiro do Paço ou Praça do Comércio), sede do Governo Monarquista até o Palácio de São Bento, sede do Constitucionalismo – eis o resumo do Portugal contemporâneo queirosiano. “Tal sentimento de decadência nacional que atingiria tanto a moral como a religião, tanto a vida política como a social, perpassa por todo o livro [*Os Maias*] e por toda a obra anterior de Eça. [...] Portanto, toda a obra escrita por Eça à hora da publicação de *Os Maias* já patenteia esse tal ‘sentimento perturbador da Decadência’; [...]” (Lima, 1987:45)

Portanto, ao percorrermos alguns dos espaços públicos de Lisboa, em que será observada a presença de “objetos” (monumentos/edificações), por meio do nosso “itinerário constitucionalista”, estaremos também, resgatando o espaço-tempo ficcional e histórico de Portugal.

2. Baixa Pombalina: Arcada, Praça do Comércio e Rossio

Iniciaremos o nosso percurso pelos espaços públicos ficcionais queirosoanos no local em que “[...] esse século XIX português se gerou, num parto catastrófico - a Baixa Pombalina.” (França, 1980:10)

Depois do terremoto de 1755 em Lisboa, o plano geral de reconstrução da parte central de Lisboa (1758-1763), foi desenhado e dirigido por arquitetos portugueses com a intervenção decisiva de Pombal, primeiro ministro de D.José I. A cidade nova refletia a concepção iluminista que o administrador tinha do Estado. Verifica-se a preocupação com a uniformidade arquitetônica: planta geométrica, retilínea, altura igual para todos os edifícios, ausência de qualquer sinal exterior que pudesse sugerir a nobreza do proprietário. Nenhuma porta diferente, proibição de jardineiras ou vasos nas janelas. As igrejas também foram obrigadas a alinhar-se pela altura dos demais prédios.

Na praça principal da Arcada, reúnem-se as forças que para Pombal deviam formar o País: nos andares nobres, as secretarias de Estado; por baixo delas, a servir-lhes de suporte, as lojas do comércio. Do antigo paço real não ficou vestígio. O próprio nome do lugar, Terreiro do Paço, foi corrigido para Praça do Comércio.

A mudança das palavras não teve poder contra a força do hábito e a denominação de nome - de “Real” para “Comércio”, “[...] é o fato cultural e político, isto é, ideológico, mais importante do pombalismo.” (França, 1980:11). Ao rei e à corte sobrepõe-se uma nova classe privilegiada, que faz o comércio necessário ao País “em reforma”, a burguesia.

Para Eça, a Baixa, onde se encontra a Arcada com a Praça do Comércio e, a alguns metros adiante o Rossio, é sinônimo de degradação, de conservadorismo, de reduto da pequena burguesia constitucionalista. É o ambiente, o cenário, por excelência, do espaço físico de *O Primo Basílio*, tão sarcasticamente criticado por Eça, representando o descrédito

do regime constitucionalista, católico e monárquico, a dissolução dos costumes, a perda da consciência nacional vigente.

O Primo Basílio apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa: a senhora sentimental, mal educada, [...] arrasada de romance, lírica, sobreexercida no temperamento pelo ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular, que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral ,etc, etc. - enfim, a burguesinha da Baixa

(Queiroz, 1979, v.3:517).

Pelas referências que faz à Arcada, Praça do Comércio, Rossio, Passeio Público, Rua do Ouro, Teatro D. Maria II, Rua da Madalena, Rua Nova do Carmo, Arco do Bandeira, Praça da Alegria, Aterro, dentre outras, verificadas no passeio das personagens Conselheiro Acácio e Luísa. Cf. Queirós, 1979, v.1:1021-1025) tem-se uma radiografia física, social e econômica da Baixa Pombalina, com descrições que tipificam os comportamentos dissolutos e os vícios do Constitucionalismo monárquico, paradigma da “miséria portuguesa”.

O Rossio, espaço público central, praça situada no centro da Baixa Pombalina, um dos espaços diegéticos recorrentes da ficção queirosiana, conota, dialeticamente, um momento passado de glória e um momento presente (segunda metade do século XIX) de decadência da nação portuguesa. O Rossio, praça construída em 1848, possui o calçamento feito de pedras, com desenhos de ondas em preto e branco, em uma referência aos mares navegados no período da expansão marítima dos séculos XV e XVI, piso este conhecido por “Mar Largo”(Cf. Matos, 1993:855). Desse piso veio a inspiração para as calçadas brasileiras, especialmente as da praia de Copacabana na cidade do Rio de Janeiro, piso esse que, mais tarde, os emigrantes portugueses popularizaram o desenho e a maneira de assentar as “pedras portuguesas” por todo o Brasil.

Este espaço/tempo-síntese ficcional, o Rossio, constitui-se dialeticamente: convivem, de um lado, o piso desenhado pelas ondas que remetem à expansão marítima, período áureo da dinastia de Aviz (1385-

1580), momento de poder sócio-político-econômico de Portugal e, de outro lado, o contraste, com a estátua de D. Pedro IV (D. Pedro I, no Brasil), que instituiu de vez a monarquia constitucional em Portugal em 1834, depois de uma guerra civil com seu irmão, D. Miguel, apoiado por sua mãe, a rainha Carlota Joaquina.

Este monumento a D. Pedro IV, que faz referência ao sistema político do Constitucionalismo nos textos queirosianos de ficção e de não ficção, é ironizado e desmoralizado, reiteradamente, como sinônimo de decadência do país, numa alusão à dinastia de Bragança e ao momento da Regeneração, contemporâneo de Eça de Queirós.

O monumento ergue-se em formato de uma coluna coríntia com a figura de D. Pedro IV, uma estátua pedestre, simbolizando mais as virtudes cívicas do rei do que suas virtudes guerreiras. Este monumento foi erguido em 1870, no momento áureo do Cenáculo, da Geração de 70, de *As Farpas* de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão.

No cume da coluna, encontra-se D. Pedro IV, de uniforme de general com o manto, insígnia de realeza e a cabeça coroada de louros. Na mão direita segura a Carta Constitucional, enquanto a mão esquerda encontra-se apoiada na espada. Na base da estrutura piramidal, em pedra de lioz, estão sentadas, nos ângulos, as figuras: Prudência, Justiça, Fortaleza e Moderação, valores que, bem analisados, expressavam exemplarmente a mundividência do constitucionalismo conservador, que acabou por hegemonizar o liberalismo português.

A estátua, com a postura de D. Pedro, pretendia ser um símbolo de união nacional e de recalçamento da memória da guerra civil. Este monumento carrega profundas conotações ideológicas que possibilitam ao leitor perceber as idéias das personagens, a ironia do narrador intruso, funcionando como um elemento significativo na diegese.

No Rossio, também situava-se o consultório de Carlos da Maia, personagem de *Os Maias* e o escritório do Dr. Vaz Correia, numa esquina para a Rua do Ouro, onde, dois anos depois de sua formatura, clinicava Alípio Abranhos, o futuro Conde de Abranhos, personagem de *O Conde de Abranhos*



Mapa de Lisboa, Bairro Baixa Pombalina.

Em *O Primo Basílio* (Queiroz, 1979, v.1), encontra-se este excerto realista, enfatizando a decadência do povo português e o sistema de governo – o constitucionalismo. Pode-se concretizar esta decadência pelo conjunto: Rossio, logradouro central da capital de Lisboa e a estátua de D. Pedro IV, símbolo de um constitucionalismo falhado, ambos situados na Baixa Pombalina.

No Rossio, sob as árvores, passeava-se; pelos bancos, gente imóvel parecia dormir; aqui e além pontas de cigarro reluziam; sujeitos passavam, com o chapéu na mão, abanando-se, o colete desabotoado; a cada canto se apregoava água fresca do Arsenal; em torno do largo, carruagens descobertas rodavam vagarosamente. O céu abafava – e na noite escura, a coluna da estátua de D. Pedro tinha o tom baço e pálido de uma vela de estearina colossal e apagada (cap. IV:927).



Estátua de D. Pedro IV no Rossio.

Vossa Majestade está no alto de uma coluna, esguia, polida e branca como uma vela de estearina, e mostra, equilibrando-se sobre uma bola de bronze, um papel, a Carta – ao clube do Arco do Bandeira. [...]. Vossa Majestade está com a espada na bainha. Vossa Majestade passa à posteri-

dade com um rolo de papel na mão – como um tabelião, ou um vate. Nada que lembre o soldado. É uma estátua – doméstica.

(*Uma campanha alegre*, p. 1246, v. 3)

No percurso do nosso itinerário constitucionalista, em função dos espaços públicos na ficção queirosiana, parte-se do Terreiro do Paço com a sua Arca-da e a estátua de D. José I e chega-se até a estatua de Camões, na Praça Camões, no antigo Largo do Loreto, hoje Largo do Chiado (desde 1925).



Estátua de Camões – 1868. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2000..

A presença da figura de Camões, não do poeta de *Os Lusíadas*, mas do símbolo maior da Pátria, que cristaliza em torno do seu nome, da sua epopéia e da sua lenda, as virtualidades regeneradoras de Portugal, a sua imagem ideológica e não a imagem literária, esteve sempre presente na ficção queirosiana, ora explícita, ora invisível.

A imagem camonianiana vem crescendo na ficção queirosiana desde *O Crime do Padre Amaro* (versão definitiva) e chega até *Os Maias*, para ocupar um lugar de destaque, um “sinal de alerta” no espaço dos romances de Eça de Queirós. A importância da figura ideológica de Camões é particularmente significativa se a enquadrarmos nos problemas e nas preocupações do seu tempo – segunda metade do século XIX – momento histórico da Regeneração de Portugal.

A estátua de Camões destacada nos espaços públicos ao longo das narrativas de Eça, funciona como um objeto/objeto-arte, símbolo da decadência da Pátria, apesar de Camões conotar um momento da grandeza de Portugal.

Nas oito figuras da estátua, nota-se o predomínio dos “cronistas e dos poetas heróicos da pátria antiga”, homens de letras cuja função é narrar a gesta nacional, desde a consolidação da nacionalidade operada pelo mestre de Avis até o declínio do Império português do Oriente. Eça talvez pensasse neste detalhe quando realçou no monumento sua função de “memória quase perdida”, de rememoração duma glória passada nacional em todos os seus aspectos.

O desfecho de *O Crime do Padre Amaro* (1880), que precede de perto o início da elaboração de *Os Maias* (1888) e faz eco na composição de *A Capital* apresenta um quadro de decadência e rebaixamento nacionais em contraste com a exclamação do conde Ribamar, sintetizada em: “– Que paz, que animação, que prosperidade! [...] não admira realmente que sejamos a inveja da Europa!” (*O Crime do Padre Amaro*: 1033).

Ao discurso grandiloquente e oco do conde de Ribamar acerca da realidade portuguesa, Eça contrapõe o quadro realista do país real, contrastando com o espaço envolvente do largo de Camões.

Tipóias vazias rodavam devagar, pares de senhoras passavam, de cuia, cheia e tação alto, com os movimentos derreitados, a palidez clorótica duma degeneração de raça; nalguma magra pileca, ia trotando algum moço de nome histórico, com a face ainda esverdeada da noitada de vinho; pelos bancos da praça gente estirava-se num torpor de vadia-

gem; um carro de bois, aos solavancos sobre as suas rodas, era como símbolo de agriculturas atrasadas de séculos; fadistas gingavam, de cigarro nos dentes; algum burguês enfastiado lia nos cartazes o anúncio de operetas obsoletas; nas faces enfezadas de operários havia como a personificação das indústrias moribundas...

(CPA.:1033-5).

A ironia, que se apresenta pela repetição da mesma frase do Conde de Ribamar, --“Que paz, que animação, que prosperidade!”, “vejam toda essa paz, esta prosperidade, este contentamento” (CPA: cap 25,1035). Tem-se um paralelismo sintático e semântico, para indicar uma imutabilidade econômica e política, ao se comparar a cidade de Lisboa/Portugal com o mesmo momento– maio/junho/1871– vivido pela cidade de Paris. Logo no começo deste 25º capítulo de *O crime do padre Amaro*, aparece a única menção a uma datação de tempo cronológico do romance: “Nos fins de Maio de 1871 havia grande alvoroço na Casa Havanesa, ao Chiado, em Lisboa.” (CPA, edição crítica: 1019). Em Lisboa, assistia-se, nesse período, às Conferências do Cassino, que incomodavam um pouco a sociedade portuguesa. Eça ficcionaliza esse momento sócio-político, a rebelião ocorrida em Paris, conhecida como “Comuna de Paris”, ao colocar em concomitância temporal e afinidade cultural, as cidades de Lisboa e de Paris, na medida em que os lisboetas se condoíam com a tomada do Palácio de Versalhes pelos “communards” (comunistas). Eça resume aquele momento político citando as palavras-chave: “*Comunistas! Versailles! Petroleiros! Thiers! Crime! Internacional!*”

Pessoas esbaforidas chegavam, rompiam pelos grupos que atulhavam a porta, e alçando-se em bicos de pés esticavam o pescoço, por entre a massa dos chapéus, para a grade do balcão, onde numa tabuleta suspensa se colavam os telegramas da *Agência Havas*; sujeitos de faces espantadas saíam consternados, exclamando logo para algum amigo mais pacato que os esperara fora:

–Tudo perdido! Tudo a arder!

Dentro, na multidão de grulhas que se apertava contra o balcão, questinava-se forte; e pelo passeio, no Largo do Loreto, defronte ao pé do estanco, pelo Chiado até ao Magalhães, era, por aquele dia já quente do começo de Verão, toda uma gralhada de vozes impressionada onde as palavras – *Comunistas! Versailles! Petroleiros! Thiers! Crime! Internacional!* Voltavam a cada momento, lançadas com furor, entre o ruído das tipóias e os pregões dos garotos gritando *suplementos*.

(CPA: cap.25, p.1019)

Em Lisboa, a estagnação política, cultural, econômica, foi estremecida, ligeiramente, pelas Conferências do Cassino, em cuja quarta conferência, Eça de Queirós reproduz vários trechos da obra do pensador francês, Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art e de sa destinacion sociale*, obra que foi introduzida nas reuniões do Cenáculo – casa/república de Jaime Batalha Reis em 1869-1871, onde se reunia a Geração de 70, sob a liderança intelectual de Antero de Quental

Num grupo ao pé da Casa Havanesa os questionadores politicavam: pronunciava-se o nome de Proudhon que, por esse tempo, se começava a citar vagamente em Lisboa como um monstro sanguinolento; e as invectivas rompiam contra Proudhon. A maior parte imaginava que era ele que tinha incendiado. Mas o poeta estimado das *Flores e ais* acudiu dizendo ‘que, à parte as asneiras que Proudhon dizia, era ainda assim um estilista bastante ameno.’ Então o jogador França berrou:

– Qual estilo, qual cabaça! Se aqui o pilhasse no Chiado rachava-lhe os ossos! (CPA:1021)

A ironia enfática do 25º capítulo, final de *O Crime do Padre Amaro* (3ª versão) está no aspecto dialético entre o país da ficção e o país da realidade, diante daquela estátua que pretende simbolizar a glória da pátria que Eça considera perdida, conservada apenas como simples “memória” nos arquivos da História .

Lembra Bakhtin (1988: 349) que:

Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de um matiz emocional. [...] salta aos olhos o significado figurativo dos cronotopos. Neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto [...] graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço.

O Largo Camões, em que se encontra o monumento a Camões, está estrategicamente situado em um num local: a) de onde se permite ter uma visão panorâmica da cidade de Lisboa e do rio Tejo; onde o caráter dialógico do espaço memorial e sua intertextualidade reforçam o contraste acima referido, enfatizando a decadência do país. Ao mesmo tempo que deste local se pode avistar o rio Tejo e oceano Atlântico, de onde partiram as caravelas que deram grandeza à Portugal, deste local também se pode ver as ruas que desembocam junto a estátua, nas quais se movem uma raça degradada e doente – “a palidez clorótica duma degeneração de raça”; range “um carro de bois [...] como símbolo de agriculturas atrasadas de séculos”, explicitando, em um quadro citadino a nota de uma estrutura sócio-econômica arcaica. Tudo isso, sendo observado, do alto, pelos olhos reprovadores da estátua de Camões – “frio olhar de bronze do velho poeta” – representação da pátria antiga, virtuosa, poderosa, que acompanha o momento presente com certeza de ser uma “ pátria para sempre passada, memória quase perdida!”

(p.1035)

Considerações finais

A importância do espaço na estruturação do texto ficcional queirosiano é percebida como elemento integralizador, na medida em que provoca no leitor a sensação de autenticidade proposta pelo Realismo. Para isso, Eça de Queirós buscou dentre outros procedimentos discursivos, a descrição dos espaços nos quais ocorre a diegese, com o objetivo de mostrar que o espaço físico não é meramente gratuito ou estético: ele motiva o diálogo, dinamiza a ação, liga-se à vida das personagens, estabelece uma correlação íntima com a movimentação, projeta-se, muitas vezes, no comportamento e estado de espírito das personagens.

Portanto, por meio do ato estético do narrar, conforme a concepção de Luckács, Eça de Queirós faz uma crítica virulenta e sarcástica do período da Regeneração em Portugal, ao mostrar a radiografia social do país, tal qual fizera o Constitucionalismo desde 1820; ao utilizar a descrição particularizada de espaços públicos da capital, Lisboa, como parte integrante/complementar da diegese, espaços estes paradigmáticos de uma classe social, de um tempo sócio-político-cultural e de uma mentalidade, para se ter a necessária compreensão dos maquinismos sociais subjacentes ao espetáculo do cotidiano lisboeta.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail (1988). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: FUN-DUNESP; HUCITEC.
- BIBLIOTECA Nacional de Lisboa. Lisboa. Estátua de Camões – 1868. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2000. Disponível em <http://purl.pt/93/1/iconografia/os_maias/ea126v_ft1_3.jpg>. Acesso em 15 dez. 2010.
- ESTÁTUA de Camões no Largo Camões. Acessível em <http://purl.pt/93/1/iconografia/os_maias/ea126v_ft1_3.jpg>. Acesso em 15 set. 2010.

- ESTÁTUA de D. Pedro IV no Rossio. Acessível em http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rossio_-_Praca_Dom_Pedro_IV.JPG Acesso em 15 set. 2010.
- FRANÇA, José-Augusto (1980). Perspectiva artística da história do século XIX português. *Análise Social*, Lisboa, n. 61, p.9-27.
- LIMA, Isabel Pires de (1987). *As máscaras do desengano*: para uma abordagem sociológica de 'Os Maias' de Eça de Queirós. Lisboa: Caminho.
- LUKÁCS, Georg. Narrar e descrever. In: _____. (Coord. e pref. Leandro Konder). (1968). *Ensaios sobre literatura*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.47-99.
- MAPA DE LISBOA, Bairro Baixa Pombalina. Acessível em <http://images.google.com.br/images?q=mapa+de+lisboa+baixa+pombalina&hl=ptBR&rlz=1T4ADBF_pt-BRBR315BR316&um=1&sa=2> Acesso em 15 set.. 2010.
- MEDINA, João (1974). *Eça político*. Lisboa: Seara Nova.
- MENDONÇA, Aniceta de (1977). Da descrição aos objetos-personagens nos romances de Eça de Queiroz. *Revista de Letras*, Assis, v.19,p.9-37.
- QUEIROZ, Eça de (s/d). *Os Maias*: episódios de uma vida romântica. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.
- _____. *Obras de Eça de Queiroz* (1976-9). Porto: Lello & Irmão, 4v.
- _____. *O crime do padre Amaro*. Edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000. (Edição crítica das obras de Eça de Queirós)
- MATOS, A. Campos (Org. e Coord.) (1993). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2.ed. rev. e aument. Lisboa: Caminho, 1993.
- SERRÃO, Joel (Dir.)(1963). *Decadência*. In: _____. *Dicionário de Portugal*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, v.2, p.784-8.

FLUÍDO DE VIDA PODEROSAMENTE ORIGINAL
ARTE, ICONOTEXTO E MEMÓRIA NA CARTA-REPORTAGEM
DE PORTO SAID A SUEZ, DE EÇA DE QUEIRÓS

José Maurício Saldanha Álvarez
Departamento de Estudos Culturais
e Mídia da Universidade Federal Fluminense

1. Introdução.

Em novembro de 1869 o escritor português José Maria Eça de Queirós, então um jovem de 24 anos recém-saído da Universidade de Coimbra, foi convidado para assistir a um dos eventos mais marcantes do século XIX, a inauguração do Canal de Suez que repercutiu no mundo como um acontecimento midiático comemorando a vitória da vontade e da razão humanas sobre a natureza. Convidado oficial do governo egípcio redigiu uma reportagem publicada em janeiro de 1870, no *Diário de Notícias* de Lisboa, com o título *De Porto Said a Suez*. Ressalta Ana Peixinho que a «ligação de Eça ao jornalismo oitocentista» constituiu uma “das marcas incontornáveis de sua vida e de sua obra” (2008, p. 318).

O Orientalismo impregnou tão intensamente a imaginação do século XIX que levou Chateaubriand num arroubo a escrever: na época de Luis XIV se era helenista, hoje, se é orientalista (Dew, 2009, p.9). Ao longo do século XIX se constituiu uma prática capaz de mobilizar alguns dos mais influentes intelectuais e artistas em torno de suas proposições, poéticas e estéticas. As indagações e obras resultantes aportaram ao debate cultural uma intertextualidade intensa, de novas e inesperadas inquinações como Victor Hugo logo se deu conta. Não se tratava de matéria exótica, era um novo mundo envolvido nas dobras do mais antigo e

que, para Moussa, se descortinava como um Oriente interior que é a esse título ao menos, inseparável do Ocidente (Moussa, 2001, p.8). Hugo por outro lado, desvenda para portugueses e espanhóis a importância do orientalismo ibérico ao afirmar que a Espanha é ainda o Oriente (Moussa, 2001, p.16). Mas se além dos Pirineus está a Espanha e se a Espanha é o Oriente, o que pensar de Portugal?

3. Na primeira metade do século XIX ia-se ao Oriente em peregrinação atenta e obsequiosa e essa prática da viagem transformava a diegética turística numa vívida experiência. Ele parece ser capaz de mediar à cultura do viajante com a do país visitado, produzindo descrições mediante o recurso à descrições. Mais tarde decantando a matéria da memória se desenvolve a estratégia da rememoração elaborando narrativas fragmentadas e desenhadas (Seixo, 2000, p. 278). Deve-se ainda levar em conta o processo diegético oriental percorrido por escritores franceses em duplas, sendo indispensável que ambos divulgassem individualmente os resultados. No entanto suas poéticas se por um lado divergiam, por outro lado se completavam onde um era pintor e o outro escritor (Lise Schraier, p.14). Eça fez de sua viagem ato criativo solitário e original dentro da influência das leituras dos grandes autores franceses e, em particular, desses que demandavam o Levante. A obra em apreço em nosso corpus se entrecruza com a literatura de viagem. Neste caso atentando para a ambigüidade da fórmula, veremos que Eça manifesta um enorme fascínio por um lugar: o deserto. Seu lugar foi assegurado na literatura de viagem do século XIX o deserto representa um caso a parte.

É um lugar onde a natureza é posta a prova e ela coloca os homens à prova. Lugar de revelação plena do mistério do cosmo, do encontro do eu. Lugar de nascimento de mitos literários, lugar da heterotopia e da intertextualidade. Em algumas situações tópicas da construção do lugar de Porto Said a Suez percebe-se a interlocução com autores como Hugo que iluminava a paisagem e o rio Reno com uma fabulação que concedia ao caudal o papel de um pivô imutável. Era o agente que operava o contato entre os homens do passado e os do presente. Assim o novo Nilo que é canal de Suez se apresenta na escrita de Eça, como um lugar onde se joga a relação entre o narrador e sua escrita, o tempo, a história (Meter 2003, pp. 29 e 30).

Na carta dirigida ao *Diário de Notícias*, descrevendo a inauguração do Canal recusou o emprego de passagens científicas explicativas. Para Maxime Du Camp, um escritor não devia redigir empregando a estratégia discursiva própria de outro saber, pois, além de ser fastidioso para o leitor, usurparia uma estratégia narrativa própria do ofício do sábio que, como assinala Du Camp, não é o «nosso». Além da matalotagem indispensável para um percurso levantino então eivado de perigos, cada escritor portava consigo um capital composto por leituras formadoras. Mas como Onfray registra, «la Voyage commence dans une bibliothèque (...) le paier intruit sés émotions, Il active les sensations et élargit la proche possibilité des perceptions préparés. Le corps s'initie aux expériences à venir em regard d'informations generalises. Toute documentstion nourrit l'iconographie mentale de chacun» (2007, pp.25-26).

Françoise L'Avocat denomina a esse conteúdo de biblioteca referencial e que permite a um autor construir os mundos possíveis da sua ficção. Como cada obra resulta da leitura de outros textos, se origina dessa tessitura uma complexa tela de significados no mundo. Ela nos faz entrever uma condição literária não paradigmática em relação ao texto, mas em relação ao que ele ilumina e ilustra, ao que faz sentido e dá prazer (2004, p. 87). Podemos pensar que resulta da ação simbólica desse corpus escritural o que Barthes denominou de «escritas possíveis de dado escritor», articulando uma «memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas»; é a tessitura imaginária resultante desse «remanescente obstinado, vindo de todas as escritas precedentes» (Barthes, 2000, p. 15-16). Em sua atividade jornalística no periódico *Distrito de Évora*, Eça deu mostras dessa mediação compondo o que Peixinho denomina de «certo dinamismo intertextual» (2008, p.178).

O Oriente de Eça se originou de sua fantasia e imaginação bem como aos fluxos operados no transito da memória e da história. Esta no século XIX tornou-se o conceito governativo capaz de unir todas as indagações intelectuais cuja existência parecia gravitar em torno desse encontro das origens. Esta condição para Katherine Howe «era especial numa sociedade, na linguagem nas sociedades de nas crenças. A história

era a inevitável pedra de toque destas investigações, sendo a Bíblia a derradeira história» (Howe, 1999, p.19).

A matéria intitulada *Do Cairo a Suez*, foi redigida sob a forma epistolar o que poderia significar como assinala Peixinho a respeito das escritas por volta de 1869 para o periódico o *Distrito de Évora*, serem suportes para a efabulação (2008, p.188). Eça considerou que sua memória estava impregnada pela imagem das cidades do Cairo e Jerusalém, « abafadas, escurecidas por estas duas luminosas e poderosas impressões; estão como pode estar um desenho linear a lápis, entre um tela resplandecente de Decamps (sic), o pintor do Alcorão e de Delaroche, o pintor do Evangelho. » A mediação sob a forma de solidariedade entre a literatura e a pintura confere suporte imagético ao texto de Eça. Esse dialogismo entre arte e literatura e o cronotopo relativo ao Egito do século XIX, faz com que nos reportemos a Bakhtin cujo cronotopo traduzimos como um sistema composto de tempo e espaço; um cronotopo em literatura espelha a imagem do homem que se reflete nele por meio do tempo (Bakhtin, 2004, p.85). A operação serve para analisar o método empregado para construir a narrativa e valorizar a relação entre o texto e o leitor. Diante desta questão Ivonne Tasker se indaga: «quanto do mundo do leitor constrói o texto e, na direção oposta, quanto do texto completa o circuito dialógico realimentando o mundo do leitor?» (2004, p.104)

Por outro lado a memória constituiu uma prática que, para Bergson, não é passiva, antes, possui toda uma carga ativa diante do deflagrador, ou do concreto da memória de Nora. Matsuda considera que ela forma um processo assimétrico. Através da memória o tempo histórico conjuga-se na longa duração como um agregado de tempos, imagens e de civilizações interminavelmente recompostas (Matt Matsuda, 1996, p.13). Para o orientalista francês, Eugène Fromentin (1820-1876), a memória é «um admirável instrumento ótico» (Aronovich, p. 5) que se integra ao seu fazer artístico da seguinte forma: “passando através da memória a verdade se torna um poema, e a paisagem se torna pintura. Entretanto, larga parcela da beleza da realidade é ultrapassada pela memória (*Idem*, p.6). Paul Mantz foi um dos inúmeros críticos que em 1867 se debruçou sobre o estado da arte percebendo em sua temática uma nova direção para a sensibilidade. Algum tempo antes de Fromentin pintar *Au Pays*, afirmou que « a escola moderna está abandonando mais e mais

as grandes temáticas (...) Já não se crê mais nas grandes visões» (Aronovich, p. 23). Esta afirmação nos reporta a Baudelaire a respeito do seu festejado pintor Constantin Guys, o pintor do heroísmo da vida moderna o que significa o ingresso no campo da arte do cotidiano, do tempo presente, do gesto como o banho de tina, o pentear os cabelos. O gosto pelos grandes temas se dilui só regressando em sua plenitude quando o cinema faz sua irrupção na década de 1920.

Eça acreditando nessas nobres visões e na mediação entre pintura e literatura elege dois pintores profundamente marcados pela história e por envolverem os objetos de suas pinturas em enredos literários. Por outro lado, a pintura parece desempenhar um papel secundário numa obra literária – adverte Bergez, sendo no entanto capital, ensejando ao escritor traduzir uma visão de mundo formular uma estética (p.172).

Iniciamos o suporte dialogal em arte por Paul Delaroche (1797-1856) cuja produção lá pelas alturas do ano de 1869 estimulou fortemente a imaginação oriental de Eça de Queiroz. Esse artista principiou sua carreira como paisagista dedicando-se à figura no atelier de Antoine-Jean Gros (1771-1835). Uma de suas primeiras telas históricas, *Jean D'Arc*, apresentada ao salão de 1824, causou impacto entre seus contemporâneos num tempo em que uma pintura levava o público às lágrimas. Alguns anos mais tarde seu *Cromwell*, exposto em 1831, consolidou o formato de tela de tema histórico em grandes dimensões mostrando-se atento aos detalhes e esmerada reconstituição arqueológica da cena. No ano de 1834 era aclamado pelo público e crítica, sendo considerado um dos primeiros artistas do século (Stephen Bann, 1997, p.14).

Por volta de 1850 sua fama chegou ao auge sendo sua obra muito reproduzida por conta de sua complexa interação entre neoclassicismo, Romantismo e Realismo (Murray, p.274). Uma das suas mais bem sucedidas pinturas de tema bíblico foi a inacabada *A descida do Gólgota*, cuja reprodução seguramente impactou Eça, assim como tocou outros escritores. O caráter de literalidade e de história constante na pintura de Delaroche pode ser mediado com uma questão peculiar no século XIX com um artista pintando a história como uma versão. Em 1869 recebeu o aplauso de inúmeros escritores como Eça e Stendhal, que louvavam o aspecto novelesco de suas pinturas. Heine percorrendo sobre o *salon* de

1831, afirmou: o pintor não tem grande predileção pelo passado em si mas por sua representação, pela ilustração do espírito e por escrever histórias com as cores (*apud* Bann, 1997, p.16). Por volta de 1835 alvo de ataques pela imprensa por parte de Baudelaire, Gauthier e Planche, descreditoado diante do público por vigorosa campanha jornalística, retirou-se desgostoso da cena pública (Murray, 275).

O outro referencial imagético do Oriente foi Alexandre Gabriel Decamps (1803-1860), denominado por Eça de «pintor do Alcorão». Apesar de sua trajetória no campo das artes ter sido irregular, desfrutou de conceito favorável junto ao público da primeira metade do século XIX. A apresentação de suas pinturas no *salon* de 1827, quando contava 24 anos, encantou o público com seu ousado vigor no emprego das cores. No entanto, sua exacerbada «consciência artística» o levou a destruir inúmeras de suas telas incapazes de satisfazer plenamente seu padrão (Griffith, p.38). Em 1829 fez sucesso com uma visão imaginária da paisagem levantina cujo cromatismo antecipou Delacroix (1798- 1863). Por conta de sua viagem ao Levante, Palestina, Turquia e ilhas gregas, legou à arte francesa uma herança notável, e vestirá sujeitos levantinos com as roupagens e em contextos bíblicos. Suas vistas e representações bíblicas são descritas como místicas e sonhadoras (*Catholic world*, vol. VI, No 31, October, 1867).

Fromentim afirmou num dos seus escritos que por ser um indivíduo ousado, Decamps «imaginou muito, sonhou muito, além da resolução de sua inteligência, do método e da prática, ele não era verdadeiro nem similar à verdade e sua industriosa superioridade se originava do fato de que como todos os visionários, sua mente estava povoada por metamorfoses». Uma das constantes de sensibilidade era, sem dúvida, o cenário natural, a paisagem levantina, repleta de memória, de séculos, de tempos de vivências. Pois «existe algo de mais grandioso do que a majestade do estilo bíblico, nessas montanhas de granito nesses terraços fendidos sobre vertiginosos abismos e nessas sombras estorricadas» (*The Quarterly arts review*, London, may, june, 1867, p.312). Após ver sua popularidade atingir o píncaro no ano 1839 sua autoconfiança foi abalada pelo surgimento de outras escolas solaparam sua vontade (*Revue Européenne*, vol.11, Paris, 1860, p.865).

A noção de literalidade em um artista consistia em edificar uma ponte intertextual entre sua pintura e as letras. Deve-se ter em mente que o saber literário integrava o arsenal da formação de um pintor no século XIX. O célebre crítico e pintor francês Thomas Couture (1815-1879) aconselhava os jovens artistas a lerem autores capazes de servirem de fonte de inspiração e, ao mesmo tempo, manter uma correspondência entre as estratégias fixadoras do olhar, da imaginação e da memória. A leitura da biblioteca do autor o alimenta ensinando a elaboração de seu mundo possível. Lamartine ao narrar sua viagem ao Oriente, recordou-se das passagens que sua mãe lia com ternura e que ficaram impressas em sua mente assumindo contornos místicos: «Eu queimava desde a idade de seis anos de ir a visitar essas montanhas onde Deus desceu, esses desertos onde os anjos vieram mostrar a Agar a fonte escondida para reanimar seu pobre filho banido e morrendo de sede» (Lamartine, 1835,p.2).

Olhar e escrita marchavam a tal ponto imbricados que os irmãos Goncourt assim se expressaram: «Quando se trata de pintar a natureza, Gautier emprega apenas seus olhos. Todos os sentido do escritor foram convocados para dispor a paisagem em prosa» (Harteman, 1994, p.7). Harteman ao analisar Gautier, Loti e Fromentin, detectou neles a presença formadora de um alicerce sensível e poético familiar. Ele ensinou uma ponte eficaz entre pintura, literatura e memória que Gautier denominou de “*transposition d’art*”. Ela em alguns casos alargou-se para a transferência de expressões criativas e terminologia musical e de colorido (Harteman, 1994, p, 6). Para Wagner, esse trabalho se apresenta como uma forma de iconotexto sendo iconotexto “um texto no qual o artefato verbal e os signos visuais podem produzir uma retórica que dependem da co-presença das palavras e imagens, mas também de textos que trabalham com imagens” (Wagner, 1996, p. 16-17).

A estratégia da escrita da crônica que se implantou nos arraiais francesas e seus tributários foram muito aplaudidos pelo público de todas as classes sociais, especialmente na França (Bruit e Protais, 2001, p.69-70). Abandonando o sentido de fiabilidade tão peculiar ao periodismo anglo-saxão, a crônica parece construir uma estratégia de representação onde ao lado da força contida na linguagem, na familiaridade, está o exercício

da fantasia. Nesta carta de estreita fronteira com a crônica *de Porto Said a Suez*, Eça principiou pela questão do olhar: “Talvez em breve, diga o que é o Cairo e o que é Jerusalém na sua crua e positiva realidade, se Deus consentir que eu escreva o que vi na terra dos seus profetas”(OEQ, vol.II, p. 1367). A viagem com o relato de imagens do Egito faraônico, abrindo-se à tecnologia industrial e ao capital europeu. “Tínhamos voltado, eu e o meu companheiro, o conde Resende, duma excursão às pirâmides de Gisé, aos templos de Saccara e às ruínas de Menfis, quando no Cairo soubemos que estavam na baía de Alexandria os navios do Quediva que deviam levar-nos a porto Said e a Suez (OEQ, vol.II, p. 1368).

Aqui a observação cuidadosa do tipo físico se alia a peculiar alegria de contribuir para fornecer ao seu trabalho uma contribuição pessoal. Ao chegar a Alexandria, « o ar estava nublado, chuvoso. » Em seguida embarcam nos navios do Paxá “com a confusão habitual, complicada com os embaraços de um mar agitado”. Diante da cidade construída para dar suporte às inumeráveis atividades industriais necessárias à via marítima, Eça se deu conta de que não se tratava de uma cidade oriental costumeira: «Porto Said é uma cidade improvisada no deserto. É uma cidade de indústria e de operários, estaleiros, forjas, serralherias, armazéns de materiais, aparelhos destilatórios (...). Apesar de seus doze mil habitantes, não há ainda ali um viver definitivo e regular»(OEQ, vol.II, p.1368).

No entanto, o acontecimento da inauguração transmutou esse ambiente cinzento e industrial numa festa feérica e colorida: “naquele dia 17, da inauguração, Porto Said, cheio de gente, coberto de bandeiras, todo ruídos dos tiros de canhão e dos hurras das marinha-gem”. No dia seguinte, “pela manhã entrávamos, ao ruído de salvas, no lago Timsah. No fundo víamos a cidade de Ismaília”. Essa cidade era o centro das festas, incorporando o título de «a capital do canal. É um porto admirável, inacessível às tempestades, à simples agitação da água. Não um porto de passagem como porto Said, cheio de oficinas, de operários (OEQ, vol.II, p. 1373).»

Enquanto aguardavam no tombadilho observou que a profusão de navios presentes fez do ancoradouro uma cidade flutuante. Nela se realizavam «bailes a bordo dos navios, jantares, visitas trocadas, recepções,

passeios a remo, serenatas nos escaleres. De tudo isso saía uma luz, um ruído, um fluído de vida poderosamente original.» No ambiente envolvido pela profunda noite levantina, circundada pelo mar e pelo deserto o autor divisou o extenso horizonte mágico e memorável do Levante, fixado para sempre num *tropo* de sonho e de deslumbramento. Resultou um instante de pura magia quando descreveu ao longe a visão dos «fogos de artifício, numa grande linha de terra, faziam, sobre o céu escuro um grande bordado luminoso».

No dia seguinte, 18 de novembro, Eça e os demais desceram a terra para a cerimônia de inauguração descrita como um «grande cortejo de convidados precedidos pelos príncipes». O olhar desejoso e atento às figuras femininas do escritor português foi atraído para a presença da «pensativa e bela figura de Abd El Kader» (1808-1883), um eminente líder argelino. Eça certamente tinha conhecimento da luta trágica em que Kader se empenhou para impedir que a França dominasse a Argélia. Enquanto todos tomavam seus lugares, «e a multidão apinhava-se sobre a areia úmida» a artilharia soava e o clero de duas religiões praticava suas orações. Divisou no palco «a grossa figura vermelha do Quediva que estava radiosa, a imperatriz tinha um ar de satisfação discreta, o Senhor De Lesseps tinha o seu belo e inteligente sorriso. Em redor e até ao fundo horizonte o mar sereno reluzia» (OEQ, vol.II, p. 1370). Quando os canhões cessaram as salvas, «Mr. Bauer adiantou-se a beira do estrado» e discursou. A maneira como Eça constrói o personagem emprega algumas linhas realizando uma interlocução mediada com o leitor. É magistral o emprego descritivo da indumentária, do aspecto físico que constroem o caráter antecipando a maestria demonstrada em sua obra romanesca posterior (Peixinho, 2002, *passim*).

A descrição da vista é uma página de iconotexto orientalista. Trata-se de uma sequência de gozo visual, de prazer solar diante de uma festa povoada por personagens que misturam num delírio febril e excitante na peculiar harmonia proporcionada pelo festejo dionisíaco.

Os regimentos egípcios tinham acampado junto ao lago. Ao centro, num largo espaço que há ao pé do canal de águas doce, estavam as tendas para os xeques, que são os

chefes das aldeias árabes, ou chefes das tribos do deserto. As tendas abertas por diante deixavam ver os grandes lustres pendentes, os tapetes de Meca e Damasco, onde se cruzavam as soberbas figura dos chefes, fumando gravemente o narguilé

(OEQ, vol.II, p.1374).

A agitação notável presente na celebração fazia do Canal um local de mediações. Se realizava a união de dois mares, vaticinava-se a união entre o Ocidente e o Oriente; juntava o tradicional ao novo; mesclava imperadores à classe média, regimentos a trabalhadores comuns. Assinalou como exemplo, a presença do augusto casal de imperadores da Áustria que passavam montados em camelos, cruzando seu caminho com «tocadores, cantadores, feiticeiros, fascinadores de serpentes. Os beduínos firmavam danças e lutas, e carreiras de cavalos (...). Tudo isso era acompanhado pelas salvas dos navios, e pelos hurras das marinhas». Se durante o dia a intensidade da luz satura a paisagem de cores, durante a noite o dramático efeito do claro escuro, sobre a cena: «tudo resplandecia. Por todos os largos estavam acesos grandes fogos. Via-se no fundo do lago, através dos navios iluminados, brilhar fantasticamente a cidade, feita de pontos de luz. Os acampamentos estavam flamejantes em todas as tendas e nos xeqes havia cantos de mulheres árabes acompanhados da darbouka» (OEQ, vol.II, p. 1374).

Desfecho

Eça de Queiros na operação escritural descrevendo o Egito elegeu como vetor, um dos topos ligados à prática memorialística: a paisagem. A natureza é o ambiente puro e não tocado pelo homem, é referência primitiva. Já a paisagem é um artefato humano; na conceituação de Georges Duby ela resulta da intervenção histórica do homem sobre o ambiente. Para Duby a natureza é um material renitente, duro, ardiloso. A paisagem dentro deste ponto de vista é, na longa duração, um palimpsesto. A do vale do Egito remonta a mais remota antiguidade, nela circulando escritas múltiplas. Ela inclui o curso do Nilo balizado por colunas, pirâmides,

templo, canais, barragens, obeliscos e a navegação. Essa paisagem é cercada pela irredutibilidade natural como o deserto, o rio, o mar, o céu. (Lynn Meskell, 2003, p.34).

Diante da grandiosidade do cenário histórico, Eça talvez empregasse palavras similares as de Fromentin frustrado com a banalidade ascendente: «Vocês me frustram com sua modernidade. Certamente que é necessário pintar o próprio tempo (...) Eu sou um contemplativo e me dirijo ao Oriente em busca da grandeza e da tranqüilidade que me permite encontrar as derradeiras grandezas de uma raça que morre» (1987, p.6). Essa grandeza do literário na arte, no grande tema, faz com que pensemos nessas pinturas além de quadros, como narrativas textuais, aproximando-se do que Holander denomina de uma pintura pré-cinematográfica, ou seja, nas pinturas narradas numa superfície antecipando as estratégias do cinema (1987, pp.29,30).

Bibliografia

- APEZARENA, José (2005). *Periodismo al oído. Los confidentiales: de las cartas manuscritas a internet*. Barcelona: Mondadori.
- ARONOVICH, Davida, Great *Immaginations Eugène Fromentin and atheistic identity*. Jps.library.utoronto.ca/index.php/UTAJ/art.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich (2004). *The dialogic imagination: four essays*. 15 edição, Texas Press, trad. Michael Holquist.
- BARTHES, R. (1973). *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil.
- BURKE, Peter, BRIGGS (2006). *Asa, Uma história social da mídia*. De Gutenberg à Internet., 2a Edição, Rio de Janeiro: Zahar editor.
- BÉNICHOU, Paul (2001). *El tiempo de los profetas*. Doctrinas de la era românica. México: Fondo de cultura econômica.
- BERGEZ, Daniel (2004). *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin.
- CHALABY, Jean (2003). *O jornalismo como invenção anglo-americana. Comparação com o desenvolvimento do jornalismo francês e anglo-americano (1830-1920)*, in *Media e jornalismo*. Nove. vol. 1, Nº 3, <http://revcom.portcom.intercom.org.br>.
- DEW, H. (2009). *Orientalism in Luis XIV France*, New York: Oxford University Press.

- FRUS, Phyllis (1994). *The politics and poetics of journalism narrative: the timely and the timeless*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GARCIA, Hazel-Dicken (1989). *Journalism Standards in the nineteenth century*, Winsconsin University Press.
- HOLLANDER, Anne (1987). *Moving Pictures*, New York: Random House.
- HARVEY, David (1990). *The condition of postmodernity: an inquiry into the origins of cultural change*, London: Blackwell.
- JOLL, James (1976). *Europe since 1870*, London: Penguin Books.
- L'AVOCAT, Françoise (2004). *Usages et theories de la fiction*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- LIMA, Isabel Pires de (1991). *Imaginaire oriental chez Flaubert et Eça de Queirós: Le Voyage au Egypte*, Universidade do Porto. Faculdade de Letras, Revista Intercâmbio.
- MANSFIELD, Peter (2000). *History of the Middle East*, London: Penguin books.
- MATSUDA, Matt, K (1996). *The memory of the modern*, Oxford University Press.
- MÓNICA, Maria Filomena (2003). *Eça de Queiroz jornalista*. São João do Estoril: Principia.
- MENKE, Richard (2008). *Telegraphic realism: vitorian fiction and other information systems*. Sanfird Un. Press.
- METER, H., GLAUDES, P. (2003) *Le Génie du lieu: experiences du ravissement, du transport, de la dépossession*. LIT Verlag - Munster.
- MOUSSA, Sarga (2001). *La géographie des Orientales*, Paris: Maisonneuve.
- ONPHRAY, Michel (2007). *Théorie Du Voyage. Poétique de la géographie*. Paris, le Livre de Poche.
- PROTAIS, Marie-Joseph e BOUIT, Delphine (2000). *Littérature et reportage: colloque internationale de Limoges (26-28 de avril 2000), Le reportage au féminin: faits et intencionalité*. BOUCHARENC, Miryam and DELU-CH, Joelle (Coord.), Press universitaires de Limoges.
- PEIXINHO, Ana Teresa (2007). *Textos jornalísticos de Eça de Queirós: o jornalismo oitocentista olhado pelo escritor/jornalista*. In Estudos do Século XX, número 7.

-
- (2007); *A Gênese da personagem queirosiana em Prosas Bárbaras*. Coimbra, Editora Minerva.
-
- (2008). *A epistolaridade nos textos de imprensa de Eça de Queirós*. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação do professor doutor Carlos Reis.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de (s.d). *De Porto Said a Suez*, Obras de Eça de Queiroz, volume II, Porto: Lello e Irmão.
- SEIXO, Maria Alzira (2000). *Travel writing and cultural memory*. Amsterdam-Atlanta.
- SCHREIER, Lise (2006). *Seul dans l'Orient lointain: les voyages de Nerval et Du Camp*. Publication de l'Université de Saint-Etienne.
- SISKIN, Clifford (1999). *The work of writing: literature and social change in Britain. 1700-1830*. Baltimore: John Hopkins Un. Press.
- TASCKER, Ivonne (2004). *Action and adventure cinema*, New York: Routledge.
- THOGMARTIN, Clyde (1998). *The national daily press in France*. Summa publ.
- THOMPSON, J. (1988). *The east. Imagined, experienced, remembered*. Orientalist nineteenth century painting. The National Gallery of Ireland.
- THORTON, Lynne (1993). *The orientalis, painter-travellers*, Paris, ACR Éditeur.
- The Quarterly arts review*, (1867). London, may, june.
- Revue Européenne*, (1860). vol.11, Paris.
- Obras de Eça de Queirós, Volume III (s.d.) Porto: Lello & Irmão.

**EÇA DE QUEIRÓS E A IMPRENSA CARIOCA:
O SUPLEMENTO LITERÁRIO DA GAZETA DE NOTÍCIAS -1892**

Juliana Cristina Bonilha
Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras de Assis (CAPES)

Introdução

Atualmente, muitos pesquisadores de diversas áreas têm se voltado ao estudo de importantes periódicos publicados nos séculos XIX e XX. Isto se justifica pela enorme diversidade de assuntos abordados nas páginas destes veículos jornalísticos que por vezes acrescentam ou mesmo confirmam informações que se encontram em suas páginas.

Os estudiosos da área de história, por exemplo, encontram nestes periódicos informações sobre fatos marcantes, personalidades em evidência, dados que auxiliam na formação de parâmetros cronológicos, entre outros. No caso dos pesquisadores da área de Letras, o resgate dos textos impressos nessas páginas por vezes propicia a recuperação de dados muito importantes para o entendimento da formação da Literatura Brasileira, da história de seus principais literatos, e, sobretudo, de textos literários escritos por estas grandes personalidades que permanecem desconhecidas até o momento em que se tornam objeto de estudo e pesquisa.

Este é o caso do Suplemento Literário da Gazeta de Notícias, que foi, durante os seis primeiros meses de 1892, um encarte de cultura e literatura publicado num dos mais importantes jornais cariocas do final do século XIX e que tinha como diretor o escritor português José Maria Eça de Queirós.

O estudo deste periódico iniciou-se da observação de que, no Brasil, apenas Elza Assumpção Miné, pesquisadora especialista na produção jornalística do escritor José Maria Eça de Queirós, havia feito menção a este periódico. A estudiosa reúne algumas informações sobre a obra jornalística do autor em seu livro, intitulado *Textos de Imprensa IV*, na qual ainda recupera os textos queirosianos.

Partindo da constatação que este Suplemento não só trazia em seu interior textos de Eça, mas também era por ele dirigido e que todo o seu conteúdo se voltava à propagação de textos da área de Literatura, decidimos explorar detalhadamente este trabalho do escritor como jornalista, ou melhor, como diretor de um jornal.

1. O Suplemento Literário

A princípio, conhecia-se a informação de que constavam neste *Suplemento* alguns textos de Eça de Queirós. Conforme fomos adentrando em seu conteúdo, pudemos compreender que embora o autor se dedicasse à escritura dos editoriais, que levavam sua assinatura, seu papel enquanto diretor também revelava um considerável conhecimento da área jornalística. No primeiro editorial, o escritor se remete ao tipo de notícias que viriam a ser publicados nos números posteriores, de modo bastante irônico e usando metáforas:

[O Suplemento] É a própria representação condensada em meia folha de jornal, com uma seleção cuidadosa dos seus episódios mais atraentes, dos seus personagens mais característicos, das suas decorações mais vistosas e ricas. Neste *Suplemento* vai o resumo de uma civilização. E toda ela deste modo se goza no que tem de mais belo ou de mais fino, sem a desconsolação de perpetuamente se surpreender a rude fealdade do seu avesso. Se a Europa, como disse não me lembro que afetado poeta alemão, é no mundo o << Jardim da Inteligência >> - nós remetemos para aí, Brasil ditoso, um ramalhete das suas flores melhores, de modo que tu te possas regalar com o encanto das cores e a harmonia dos perfu-

mes, sem teres de descer ao jardim e sofrer-lhe a umidade,
os espinhos, as lagartas e os estrumes.

(*Suplemento Literário* n.1: p.1)

Neste trecho retirado da parte final do primeiro editorial do *Suplemento Literário*, é possível notar que o autor ironiza a imagem que os estrangeiros possuem da Europa e dialoga com seu leitor de modo a dizer que a realidade na Europa não é tão bela quanto se pode pensar, porém, o leitor não precisa se preocupar em viajar até o Velho Mundo para saber todos os acontecimentos bons ou ruins naquele continente, porque o *Suplemento* “seleciona cuidadosamente seus episódios mais atraentes” sem que se tenha que “sofrer a umidade, os espinhos, as lagartas e os estrumes”, isto é, sem que se tenha que conhecer a cruel realidade europeia. O trecho revela a visão pessimista em relação à Europa, mas também deixa transparecer a tarefa de escolha e seleção das notícias que estavam por ser publicadas.

Após a leitura de todos os textos, não só queirosianos, mas também de autores como Jaime Batalha Reis, Domício da Gama e até mesmo do diretor da *Gazeta de Notícias*, Ferreira de Araújo, pôde-se concluir que o *Suplemento Literário* era um encarte autônomo composto de informações gerais sobre a cultura, a Literatura, a música, as personalidades, a moda, as peças teatrais em cartaz, isto é, um encarte literário no sentido amplo da palavra, ou seja, voltado a resumir todos os aspectos culturais relativos à Europa.

A partir desta constatação, tentou-se entender algumas questões relativas ao contexto de composição, ou seja, ao entendimento do momento histórico, social e cultural porque passava a Europa no final do século XIX e, ainda, passou-se a tentar entender como era a realidade brasileira também neste período, isto é, o contexto de recepção destas notícias oriundas da Europa.

2. A sociedade européia e a brasileira no final do século XIX: a origem do *Suplemento Literário*

Na época de publicação do *Suplemento Literário* (última década do século XIX), Brasil e Europa passavam obviamente por processos de desenvolvimento social, histórico, político e cultural bastante diferentes: de um lado havia uma Europa desenvolvida e modernizada em decorrência de um período de transformações tecnológicas denominado Revolução Científico-Tecnológica ou Segunda Revolução Industrial que havia começado a ocorrer em torno do ano de 1870; de outro, o Brasil, num momento de transição política, iniciado com a mudança do regime governamental através da Proclamação da República e num momento de importantes mudanças sociais como o surgimento de uma classe burguesa com voraz interesse nas novidades européias.

Na Europa, pode-se dizer que, devido o século XIX foi um período de intensas transformações no modo de vida dos europeus, decorrentes de um longo período de expansão da economia industrial européia, vivenciado no século XVIII com a Revolução Industrial, iniciada em torno de 1780. Estas duas importantes Revoluções que foram longos períodos de intensas mudanças que, paulatinamente, acrescentaram novos sentidos e novos valores a todos os aspectos culturais como a vida social, política, econômica entre outros.

No curso do desdobramento da Revolução Industrial, inúmeras foram as descobertas, as inovações e os aprimoramentos. Desses, merecem destaque a criação dos veículos automotores, dos transatlânticos, do telégrafo, do telefone, a iluminação elétrica, de vários eletrodomésticos, da fotografia, do cinema, dos arranha-céus, dos elevadores, das escadas rolantes, dos metrô, das montanhas-russas, da anestesia, do estetoscópio, do medidor de pressão arterial, dos vasos sanitários com descarga automática e do papel higiênico. Criaram-se, ainda, as escovas de dente, as comidas enlatadas, os refrigerantes, o fogão a gás, as cervejas engarrafadas, a aspirina, a caixa registradora, entre outros. A última década do século XIX engloba os anos em que mais ocorrem descobertas nos países mais desenvolvidos da Europa, como a Inglaterra, a França e a Alemanha.

Considerando-se que os reflexos das transformações ocorridas com o advento da Revolução Industrial atingiram a vida dos europeus por completo até mesmo no final do século, na literatura e nas artes não poderia ser diferente.

Por conta de todas as idéias de modernidade, de transformação da realidade, isto é, do modo de vida naquela época, nas obras literárias começa a haver uma mudança de tendência, notando-se um afastamento do âmbito emotivo e um favorecimento às idéias relativas à representação da realidade, usando dessa forma a razão como ponto de partida. Assim, o Romantismo, tendência literária preconizada durante o século anterior pelos escritores europeus, é lentamente esquecido enquanto começa a surgir uma nova fase para a literatura que leva em consideração todo o processo de modernização por que passava a Europa. Essa nova fase - o Realismo - gradativamente invade os romances aliada a uma outra tendência, atrelada aos avanços científicos, o Naturalismo. Essas duas tendências farão parte da maior parte da produção literária deste momento, principalmente nos romances franceses de Emile Zola e dos ingleses de Charles Dickens e Thomas Hardy. Na Alemanha, o Realismo era apreciado nas obras de Thomas Mann e também do norueguês Henrique Ibsen. Na Rússia, o realismo mostra-se presente nas obras de Ivan Turgueniev, Feodor Dostoiévski e Leon Tolstoi. O espaço dedicado ao Romantismo ficava restrito a poesias e pinturas. Rudyard Kipling e Jean François Millet, são, respectivamente, os ícones de cada uma destas áreas no final do século.

O mesmo acontece nas outras manifestações artísticas como pintura, escultura e até mesmo na música, que tem em Richard Wagner sua mais notável representação realista.

É portanto inegável que as mudanças advindas com a Revolução Científico-Tecnológica foram percebidas em todos os meios artísticos. Com o surgimento das indústrias e das inovações tecnológicas e científicas, as artes, assim como todos os outros setores - a exemplo a economia e a política - iniciaram um processo de adaptação ao novo contexto sócio-cultural e modificaram-se drasticamente ao ritmo das inovações técnico-científicas.

No âmbito da estrutura social europeia, neste momento ocorre uma grande transformação que tem como origem o surgimento das grandes indústrias: o surgimento de duas novas classes sociais – o proletariado, formado pelos trabalhadores assalariados das indústrias e das minas; e a burguesia industrial, formada pelos donos das novas indústrias, donos de minas e por alguns profissionais como banqueiros e advogados.

Juntamente com a fixação e consolidação das indústrias e, portanto, da modernização da vida dos europeus, desenha-se gradativamente uma nova sociedade, composta por membros assalariados – os trabalhadores das indústrias – e uma classe formada por membros que haviam enriquecido com o lucro gerado pelas indústrias. Esta estrutura se consolida e se fixa em toda a Europa.

Na última década do século XIX, países como a Alemanha e a Inglaterra encontram-se em ritmo da urbanização acelerado, aumentando o número de cidades e a concentração populacional, pois as cidades passam a oferecer melhores condições de sobrevivência.

Assim, pode-se dizer que o final do século XIX na Europa, foi um momento de consolidação das mudanças ocorridas durante todo o processo da Revolução Científico-Tecnológica.

Já no Brasil, as mudanças advindas da implantação das indústrias, e, portanto, da Revolução Científico-Tecnológica, ainda estavam apenas em seu início. É somente a partir da Proclamação da República em 15 de novembro 1889 que podem ser notadas transformações culturais mais intensas. Através dela, inicia-se um processo de instauração de uma política republicana bastante conturbado. Instaura-se no país uma grave crise financeira. Socialmente, a abolição da escravatura em 1888 afetava principalmente o Rio de Janeiro, a capital do país na época, pois muitos dos ex-escravos procuraram ali encontrar um meio de sobreviver.

Por outro lado, a imprensa brasileira desenvolvia-se e consolidava-se. Durante o século XIX surgem inúmeros periódicos no país, dentre eles, a *Gazeta de Notícias* (1875), que, no último decanato do século, se torna um dos periódicos mais importantes da imprensa brasileira.

Eram, pois, visíveis as diferenças no desenvolvimento dentro de um mesmo período entre Brasil e Europa. Havia um grande retardo entre as

transformações que ocorriam na Europa e a chegada das novidades no Brasil. Como muitos dos que viviam no Brasil eram descendentes de imigrantes europeus que se instalaram no país desde o processo de colonização, a ligação entre estas duas localidades nunca perdeu sua força. A sociedade brasileira do final do século XIX herda dos colonizadores e dos povos que deles descenderam o gosto pela cultura, pela literatura, a educação e até mesmo outros aspectos como o vestuário, os penteados, os grandes alfaiates, entre outros, que fossem europeus. Nesta época, todos aqueles que possuíam uma condição econômica privilegiada no país, procuravam manter contato com o que ocorria do outro lado do continente, assinando jornais e revistas europeus, visitando os diversos países, entre outros. Muitos brasileiros preferiam educar seus filhos nas melhores universidades européias da época para obterem uma formação não só acadêmica, mas também cultural.

Toda essa admiração dos brasileiros em relação à cultura européia fez com que surgissem em dezenas de jornais seções especificamente voltadas ao relato das principais notícias que ocorriam na Europa. No caso da *Gazeta de Notícias*, que já mantinha correspondentes estrangeiros no “Velho Mundo”, decide-se ampliar ainda mais o espaço destinado a estas notícias, surgindo desta forma, o *Suplemento Literário*.

3. A carreira do jornalista Eça de Queirós na *Gazeta de Notícias*

Ferreira de Araújo, o diretor da *Gazeta de Notícias* naquele período, era um homem de ótima reputação e com ideais bastante modernos com relação à imprensa. De acordo com Nelson Werneck Sodré, Ferreira de Araújo era um “homem de iniciativas, tendo reformado a imprensa do seu tempo, para dar espaço à literatura e às grandes preocupações, com desprezo pelas misérias e mesquinharias da política” (SODRÉ, 1993: p.257). Na realidade, o diretor da *Gazeta* entendia que a literatura deveria estar acessível a todos, mas isso não era possível por conta dos altos preços que se deviam pagar pelas obras literárias, que eram, geralmente impressas em outros países. Perspicaz, decidiu então publicar trechos de romances nas páginas do periódico e optou por preços mais acessíveis

que os dos concorrentes, facilitando a simpatia dos leitores pelo jornal e o lucro gerado com a venda dos exemplares da *Gazeta*.

Além de criar esta novidade, Ferreira de Araújo usou uma outra estratégia para alavancar as vendas do periódico: escolhia criteriosamente seus colaboradores, dando preferência aos escritores que possuíam maior renome na sociedade brasileira. Muitos eram os escritores brasileiros que compunham a redação do jornal, dentre eles, um dos mais famosos da época – Machado de Assis. Todavia, não somente de brasileiros se compunha a *Gazeta*. Escritores de prestígio de outros países, assim como médicos, advogados, economistas, entre outros também tinham seu espaço. Dentre os escritores portugueses, o mais conhecido e admirado no Brasil no momento é José Maria Eça de Queirós

Antes de começar a escrever na *Gazeta*, Eça de Queirós se torna conhecido por suas obras ficcionais e não ficcionais que rapidamente caíram no gosto dos literatos brasileiros. O romancista passa a ser um dos escritores que mais influenciam a Literatura local, devido ao seu estilo e ao seu talento ligado ao bom uso da ironia e da observação crítica. De acordo com o estudioso da história e da literatura brasileira, Brito Broca, Eça “não foi somente uma grande influência na literatura brasileira, foi também moda literária” (1956: p.122), por conta de sua grande popularidade entre os intelectuais da época.

A notoriedade do escritor no Brasil é observada por Ferreira de Araújo que o convida a colaborar em uma seção de notícias estrangeiras que aparecia no interior do periódico.

Se Eça foi admirado por suas obras literárias pelos intelectuais da época, com textos jornalísticos não poderia ser diferente. Se se observa a quantidade de tempo em que o jornalista trabalha na *Gazeta*, constata-se que foi um período bastante extenso. Eça escreve na *Gazeta de Notícias* por aproximadamente vinte anos, e é possível que tenha sido um dos colaboradores que mais tempo permaneceu neste periódico.

Dentre as funções por ele desempenhadas durante estes vinte anos, podem ser citadas a de cronista, correspondente estrangeiro, e a de diretor, ao gerenciar o Suplemento Literário. São publicados ainda com sua autoria trechos de romances e trecho das Cartas de Fradique Mendes.

Sua carreira é, portanto, bastante extensa e variada, iniciando-se com a colaboração como correspondente estrangeiro e pouco a pouco se amplia até se tornar diretor do Suplemento. Após o término do contrato como diretor deste informativo cultural em 1892, Eça assume mais uma vez o papel de correspondente estrangeiro, permanecendo na Gazeta até 1895.

4. O Suplemento Literário: breve descrição

Todas estas informações sobre o contexto do Suplemento Literário e ainda sobre a carreira de Eça de Queirós na Gazeta de Notícias auxiliam na compreensão do contexto de produção desta folha de cultura e literatura. Através da análise destes dados, pudemos adentrar em seu conteúdo, para observar que tipo de informações nele estavam contidas.

Mas antes mesmo que explorássemos o conteúdo, percebemos que tipo de estrutura foi utilizada para distribuir as notícias em suas duas páginas. Primeiramente, notou-se que o formato adotado era textual, isto é, o Suplemento era composto por muitas crônicas, notícias e notas. Estavam ausentes quaisquer charges, ilustrações, anúncios comerciais, fotos ou qualquer tipo de manifestação não-verbal. Era uma folha totalmente preenchida por informações, provavelmente porque não era muito fácil concentrar todas os acontecimentos europeus que fossem relevantes em apenas duas páginas.

Observou-se, com isso, que optava-se por uma estrutura fechada e bastante séria, destinada à leitura e à informação.

Com relação à parte gráfica, o *Suplemento* seguia o mesmo padrão em todos os números: compunha-se sempre de 16 colunas¹, isto é, duas páginas com 8 colunas cada, como é possível observar na figuras 1.

O conteúdo, por sua vez, confirmava essa seriedade observada na visualização da estrutura do Suplemento, voltando-se à apresentação das notícias com uma linguagem bastante formal. Para compreender melhor por que tipo de conteúdo se compunha o Suplemento Literário-

¹ Cada uma das divisões verticais, geralmente padronizadas, de uma página (...) ou de uma tabela, separadas por fio de coluna ou linha de branco. (RABAÇA, 1978: p.102).

rio, apresentar-se-á brevemente seu primeiro número, publicado em 18 de janeiro de 1892.

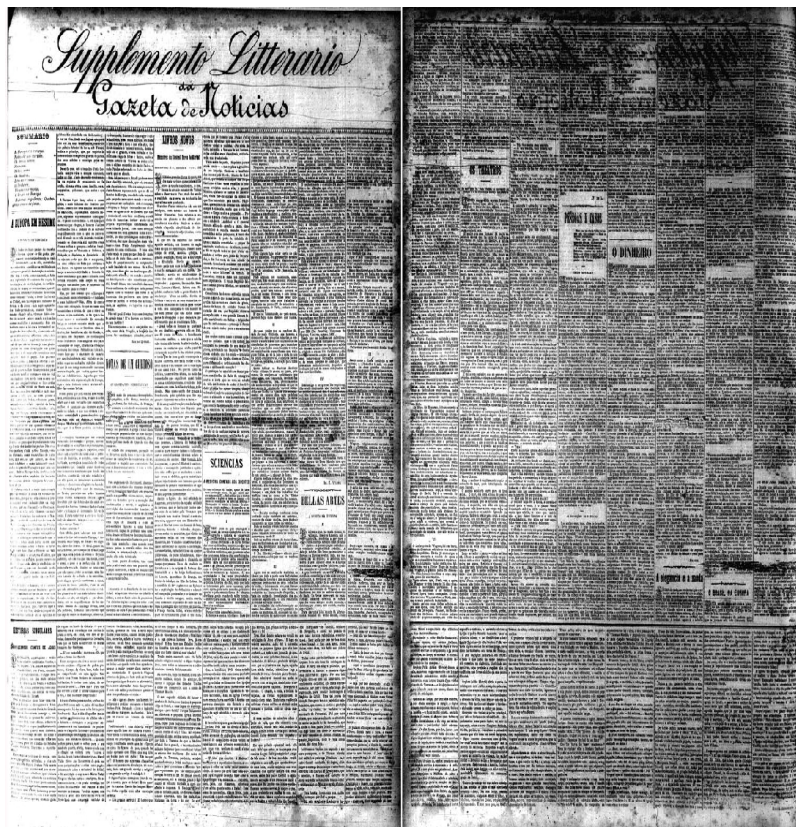


Fig. 1 -Página 1 e 2 (frente e verso) do primeiro número do *Suplemento Literário da Gazeta de Notícias*

5.O número inaugural do Suplemento Literário

Em seus textos jornalísticos, assim como em seus romances, Eça procurava manifestar sua opinião e lançava suas ousadas críticas aos fatos que julgava dignos de questionamento.

Como ressaltou-se anteriormente, ao *Suplemento Literário* cabia a tarefa de escrever sobre a realidade européia, dando um panorama geral sobre moda, livros, cultura, arte e notícias de caráter científico.

Como jornalista, então, Eça de Queirós exercitava sua criticidade e ironia nos editoriais ou nas colunas iniciais da folha literária e no papel de diretor, mantinha todas as seções sob controle através de algumas regras que impunha a seus colaboradores, dentre os quais Jaime Batalha Reis e Domício da Gama, que deveriam, por exemplo, respeitar limites na extensão de seus artigos.

Como este artigo já está muito estirado, e o Eça de Queirós quer o *Suplemento* muito variado, não posso desenvolver o caso; mas há uma tal penúria de peças em Paris, dignas de atenção, que é possível que para o próximo número eu me ocupe desta, não pelo que ela vale, mas para tornar saliente a injustiça relativa de Sr. Sarcey, em relação ao autor de *Mar*. (*Suplemento Literário* n.1: p.2).

Esse trecho, que faz menção à essa responsabilidade em respeitar a extensão máxima dos textos, acrescenta o real motivo de o diretor se preocupar com o respeito a esta regra: a necessidade de melhor aproveitar as pequenas duas páginas de notícias do *Suplemento* e dessa forma, mantê-lo “muito variado”, ou seja, com a maior quantidade de assuntos que se pudesse nele publicar.

Além da busca por notícias interessantes para manter o *Suplemento* bastante completo, um outro fato relativo à sua elaboração chama a atenção: Eça procurava convidar escritores de seu círculo pessoal para colaborarem com textos criativos, originais e se mostrava muito responsável em seu papel de diretor:

[...] Eu porém tenho agora, não um jornal, mas um suplemento literário para a *Gazeta de Notícias* (do Rio de Janeiro) de que sou Diretor, ou pelo menos o organizador. A *Gazeta* é, como V. sabe, um dos primeiros jornais do Brasil. O *suplemento* comporta, e até necessita, um resumo do movimento de Portugal - literário, científico, social, mun-

dano, etc. Se V. vir que esta necessidade do jornal concorda com seu plano de trabalho - mande dizer e ao mesmo tempo as condições. Em todo caso V. tem jornal - diga pois que trabalho quer dar e em que período, e por enquanto. Com um grande [jornal?] como a *Gazeta* é necessário tratar assim as coisas praticamente.

E eu por mim não tenho [senão que?] esfregar as mãos de alegria, pela sua boa idéia de trabalhar para nós.

(BERRINI, V.4: p. 943)

Todos esses interesses “movimento de Portugal, literário, científico, social e mundano” descritos por Eça nesta carta a Teixeira de Queirós, de 29 de dezembro de 1891, são trabalhados nas diversas seções e artigos encontrados no *Suplemento* como “A Europa em Resumo”, “Livros Novos”, “Bellas Artes”, “Pessoas e casos”, entre outras.

Adentrando às páginas do *Suplemento*, pôde-se observar que o primeiro número da publicação compunha-se de onze seções, com temas que abordavam desde assuntos corriqueiros, à temas científicos e literários. Este número de seções demonstra que a tentativa de manter o informativo “variado” se consolidou e que o objetivo de Eça de Queirós foi alcançado em relação a este primeiro periódico. As seções que compõem este número do *Suplemento* são: “A Europa em Resumo”; “Notas de um Curioso”; “Livros Novos”; “Ciências”, “Belas Artes”, “Histórias Singulares”, “Os Teatros”; “Pessoas e Casos”; “O Dinheiro”; “A elegância e a moda” e “O Brasil na Europa”.

Explorando ainda mais profundamente estas seções, nota-se que dentro delas, por vezes, existiam mais de um artigo com tema diferente, para que o leitor tivesse um panorama mais detalhado sobre cada acontecimento. Por exemplo: Em “Notas de um Curioso”, são publicadas três notas sobre a ciência da época, denominadas no exemplar de “Curiosidades científicas. Isso acontece ainda nas seções “Ciências”, formada por três pequenos textos sob o título “A medicina contada aos doentes”, e “Belas Artes”, que traz seis notas sob o título “A Música na Europa”; em “Pessoas e Casos”, podem-se notar dois textos: “Emilio Castellar” e “As recepções no Vaticano”; em “Elegância e moda”, publicam-se quatro

artigos, também sem título. Por fim, aparece a seção “O Brasil na Europa”, que traz três textos. Mas as seções que trazem apenas um único texto também são constantes; em “A Europa em Resumo” temos apenas o editorial; no rodapé, “Histórias singulares” traz a crônica “Quatrocentos contos de jóias”; na seção “Livros Novos”, aparece o texto “Memoires du Général Baron de Marbet”; em “Os Teatros” apenas um artigo, sem título, é apresentado aos leitores, aparecendo, antes dele, um brevíário de temas a serem percorridos (“La Mer; A convenção no teatro e o Sr. Francisque Sarcey; Les Sobards”). E, por fim, na seção “O Dinheiro” há apenas um texto, sem título.

São, portanto, vinte e seis artigos, versando sobre temas como *ciências, cultura, economia, atualidades e assuntos variados*. Logo abaixo, pode ser observado um quadro em que foram organizadas todas as seções constantes neste exemplar em sua ordem de aparição, bem como o número de artigos e o tema de cada um deles. Todos foram classificados de acordo com os temas acima citados.

Seções	Artigos	Temas
A Europa em Resumo	1	Atualidades
Notas de um Curioso	3	Ciências
Livros Novos	1	Cultura
Sciencias	3	Ciências
Bellas Artes	3	Cultura
Os Theatros	1	Cultura
Pessoas e Casos	2	Assuntos variados
O Dinheiro	1	Economia
A Elegância e a Moda	4	Assuntos variados
O Brasil na Europa	3	Atualidades
Historias Singulares	1	Cultura

Como ressaltou-se anteriormente, Eça de Queirós não só dirigiu mas também escreveu alguns artigos dentro do *Suplemento*, embora deixasse seu estilo registrado apenas na primeira seção de cada exemplar. Neste primeiro volume, o texto de autoria de Eça é “A Europa em Resumo”.

Analisando os textos pertencentes a esta seção, nota-se que o intuito do artigo inicial do periódico era o de relatar os objetivos do *Suplemento*, semelhantemente ao que se faz em um editorial. Ao ler este “editorial”, o leitor estava diante de um texto que continha informações preciosas sobre o *Suplemento Literário*, as quais dirigiam-se principalmente aos letrados, aos estudiosos e aos desejosos de cultura, daquele tempo. Veja-se a passagem retirada do referido texto:

Ora, foi para que o Brasil pudesse realizar ideal tão cômodo, que nós criamos este *Suplemento*. Ele é o *compte rendu* desta famosa representação que se dá no teatro da Europa, mandado cada semana pelo paquete, para que o enredo e os actores possam ser conhecidos sem o cansaço, a despesa, o tempo consumido em atravessar as águas e vir ao teatro, que não é confortável, nem bem ventilado, e está cheio de lazaretos. Melhor ainda! É a própria representação condensada em meia folha de jornal, com uma selecção cuidadosa dos seus episódios mais atraentes, dos seus personagens mais característicos, das suas decorações mais vistosas e ricas. Neste *Suplemento* vai o resumo de uma civilização. E toda ela deste modo se goza no que tem de mais belo ou de mais fino, sem a desconsolação de perpetuamente se surpreender a rude fealdade do seu avesso.

(QUEIRÓS, Supl. Lit. I: pág 1)

5.1 “A Europa em resumo: o nosso *Suplemento*” – o texto de Eça de Queirós e a recuperação deste e dos demais textos presentes nos números desta folha literária

Uma das peculiaridades de Eça enquanto escritor, como se sabe, é o humor empregado, especialmente, por meio da ironia, em seus romances. Esta marca estilística também está presente na maior parte de seus textos jornalísticos. É válido dizer que dentro do *Suplemento* seus textos sempre apareciam com linguagem e forma diferentes das esperadas para um tex-

to de imprensa. “A Europa em resumo” revela um autor que justifica o aparecimento do periódico, mas que emprega grandes metáforas e compõe quase que um conto literário para esboçar uma Europa que merece (ou não) ser apreciada pelos leitores brasileiros.

O primeiro editorial do “Suplemento Litterario” – A Europa em Resumo: “O Nosso Suplemento” - traz a marca estilística da ironia com grande evidência, como é possível observar em expressões retiradas neste trecho do excerto acima citado:

Ora, foi para que o Brasil pudesse realizar ideal tão cômodo que nós criamos este *Suplemento*. Ele é o *compte rendu* desta famosa representação que se dá no teatro da Europa, mandado cada semana pelo paquete, para que o enredo e os actores possam ser conhecidos sem o cansaço, a despesa, o tempo consumido em atravessar as águas e vir ao teatro, que não é confortável, nem bem ventilado, e está cheio de lazaretos.

(QUEIRÓS, Supl. Lit. I: pág 1)

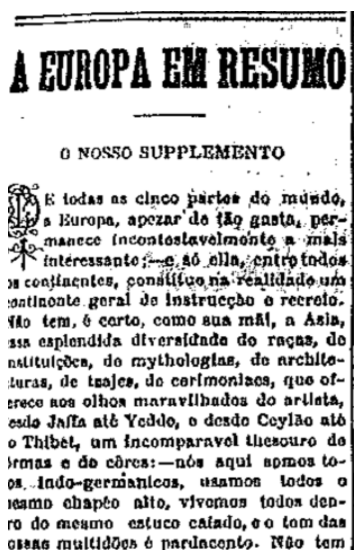
Nestas linhas pode-se perceber que o autor ironiza não só a visão idealista que os brasileiros têm da Europa, dizendo seu ponto de vista “os teatros não são confortáveis, nem bem ventilados, e estão cheios de lazaretos”, mas também o costume de se viajar àquele continente “sem o cansaço, a despesa, o tempo consumido em atravessar as águas”, acrescentando que o *Suplemento* foi criado para ser uma comodidade na vida dos brasileiros que se aventuravam nestas longas viagens. O autor ainda cria uma metáfora para se referir à Europa e a seus fatos e personalidades que interessariam aos brasileiros, chamando-a de um “palco”, em que os “atores”, isto é, estas personalidades da época, “representariam” suas “peças”, numa analogia ao gosto dos brasileiros pelo teatro europeu.

Neste texto que inaugura o *Suplemento Literário*, Eça escreve sobre o porquê do surgimento desta folha literária, mas quebra a estrutura de um texto objetivo, pois opta por metáforas, pelo tom irônico e pelo diálogo com o leitor. Como um palco de um teatro, a Europa é o cenário para que as pessoas nele atuem. Sua argumentação em torno dessa figura torna-se muito interessante quando se percebe estar diante da figura de um jornalista-artista, ou seja, um autor que escreve com efeitos de um escritor de romances.

Nota-se neste texto o alto padrão da linguagem e de referências culturais espécie através da observação da menção que o autor faz a nomes de cidades tanto européias, como americanas e mesmo africanas (somente conhecidas por aqueles que tinham algum conhecimento cultural) e ainda, as referências a escritores memoráveis da Literatura como Virgílio.

É, portanto, de extrema importância que se considere, não só este, mais os demais textos de Eça publicados no *Suplemento* como parte de um trabalho de verdadeiro valor, seja histórico, seja literário ou mesmo cultural que o autor deixou à posteridade. São textos que merecem um maior cuidado e um maior conhecimento do público, pois são fontes ricas da marca estilística do escritor, de fontes históricas e de inúmeras espécies de conhecimento e de questões que podem surgir a partir de sua leitura.

A pesquisa realizada com o *corpus Suplemento Literário* englobou além da descrição e análise de seus textos, uma recuperação física, com a finalidade de disponibilizar esses textos a todos aos quais possa interessar. Para tanto, preocupou-se com a digitalização e a digitação de todos os textos presentes nos seis números do *Suplemento Literário*, sem exceção. Abaixo, inserimos uma pequena amostra do processo de digitalização/ digitação efetuada com um pequeno trecho do texto queirosiano “A Europa em Resumo – o Nosso Suplemento”:



A EUROPA EM RESUMO – “O Nosso Suplemento”

De todas as cinco partes do mundo, a Europa, apesar de tão gasta, permanece incontestavelmente a mais interessante; e só ela, entre todos continentes, constitui na realidade um continente geral de instrução e recreio. Não tem, é certo, como sua mãe, a Ásia, essa esplêndida diversidade de raças, de instituições, de mitologias, de arquiteturas, de traços, de cerimoniais, que oferece aos olhos maravilhados do artista, desde Jafa até Iedo, e desde Ceilão até ao Tibete, um incomparável tesouro de formas e de cores: - nós aqui somos todos indo-germânicos, usamos todos o mesmo chapéu alto, vivemos todos dentro do mesmo estuco caído, e o tom das nossas multidões é pardacento.

4. Considerações finais

O estudo de fontes históricas na área de Literatura vem sendo ampliado nas últimas décadas, desde que se percebeu a relevância de alguns textos escritos por autores consagrados e se reconheceu que a imprensa jornalística brasileira foi exercida por muitos literatos que ajudaram no desenvolvimento da literatura nacional. Não são poucos os textos da *Gazeta de Notícias* que vem sendo cada vez mais procurados com o intuito de agregar subsídios à história da literatura luso-brasileira.

O estudo do *Suplemento Literário* faz com que este atravesse os séculos e esteja novamente disponível para a sua leitura e para o seu entendimento, por meio das análises que foram realizadas sobre seus textos. A recuperação do conteúdo traz, ainda, a possibilidade de se entrar em contato com a literatura e a cultura européia do final do século XIX; o conhecimento sobre a atuação de Eça de Queirós como diretor na *Gazeta de Notícias*; e, também, a facilidade de se observar e analisar as crônicas e artigos presentes neste suplemento, por meio da disponibilização dos textos no formato digital.

Corpus:

GAZETA de Notícias. Rio de Janeiro, 18 jan.; 08 fev.; 29 fev.; 21 mar.; 26 abr.; 13 jun., 1892

Referências bibliográficas:

- ABDALA JUNIOR, Benjamin (organizador) (2000). *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesa*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo.
- BERRINI, Beatriz (organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias) (2000). *Obra Completa de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. v. 3-4 (Biblioteca Luso-Brasileira-Série Portuguesa).
- BROCA. Brito (1956). *A vida literária no Brasil-1900*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.

- BROCA, Brito (1957). *Horas de leitura* Rio de Janeiro: MEC, INL.
- CARONE, Edgar (1969). *A primeira república (1889-1930): texto e contexto*. São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- FAUSTO, Boris (1977). *O Brasil republicano*. Rio de Janeiro: Difel. tomo 3, v.2.
- FREITAS, Affonso de (1915). *A imprensa periódica de São Paulo: os seus primórdios em 1823 até 1914*. São Paulo: Typografia do “Diário Oficial”.
- MATOS, A. Campos (organização e coordenação) (1993). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2.ed. Lisboa: Caminho.
- _____ (organização e coordenação) (2000). *Suplemento ao dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho.
- MENESES, Raimundo de (1969). *Dicionário literário brasileiro ilustrado*. São Paulo: Saraiva. 5 v.
- MINÉ, Elza (1986). *Eça de Queirós jornalista*. 2.ed. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____ (2000). *Páginas flutuantes: Eça de Queirós e o jornalismo no século XIX*. Cotia: Ateliê Editorial.
- PEREIRA, Lúcia Miguel, CÂMARA REYS (organização) (1945). *Livro do centenário de E.Q.* Lisboa/Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos.
- SANTANA, Maria Helena (1995). Introdução. In: _____ (edição). *Textos de imprensa*. VI (da Revista de Portugal). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 15-48. (Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós: textos de imprensa).
- SARAIVA, António José; Oscar Lopes (1996). *História da literatura portuguesa*. 17.ed. Porto: Porto.
- SODRÉ, Nelson Werneck (1966). *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- TENGARRINHA, José (1966). *História da imprensa periódica portuguesa*. Lisboa: Portugalíia.

A TRADIÇÃO DO SACRIFÍCIO: UMA LEITURA DE “A AIA” DE EÇA DE QUEIRÓS

Alana de Oliveira Freitas El Fahl
Universidade Estadual de Feira de Santana

Primeiras palavras: a contística eciana

Situada como uma das linhas de frente do Realismo português, a importante produção literária de Eça de Queirós (1845-1900) oferece ainda orientação à cultura e à literatura em língua portuguesa. Tal condição representa um ponto pacífico entre os críticos, já que é notória a efetiva contribuição de Eça na construção das bases ideológicas e estéticas da segunda metade do século XIX. Os seus romances sempre são citados, quando é necessário exemplificar as linhas mestras defendidas pelo período, tais como o desmascaramento dos vícios burgueses, o materialismo, o adultério, o anticlericalismo, ou a hipocrisia da sociedade, enfim, as falhas morais do homem português no final do século XIX.

Romances como *O Crime do Padre Amaro* (1875), *O Primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888) se mostram como espelhos da burguesia lusitana, vista também como metonímia da humanidade; são narrativas nas quais o autor tece críticas ácidas contra a sociedade através das fragilidades de suas instituições basilares como a igreja, o casamento e a família.

Todavia, ao longo do seu desenvolvimento, a profícua obra do autor vai adquirindo novos contornos, que, por vezes, se distanciam dos objetivos centrais dessas primeiras narrativas, ainda que sem os abandonar totalmente. A trajetória de suas obras posteriores vai-se multifacetando e ganhando feições diferenciadas que apontam para uma transformação, sobretudo da matéria-prima utilizada como fonte pelo escritor.

Se, em seus primeiros romances, o autor focalizava primordialmente o Portugal contemporâneo, num constante propósito do espelhamento realista propagado nas Conferências do Casino, nas obras seguintes há um alargamento desse olhar; O monóculo amplia-se, a fim de buscar outras matérias, ainda que apontem, em última instância, para uma análise mais profunda do seu tempo, análise que, atenta ao diagnóstico da dinâmica social, foge ao documentário, à exibição imediata própria à representação estritamente realista. É justamente dentro desse período de ampliação dos materiais, que surge o conto *A Aia* (1893) que tomamos aqui como objeto de estudo.

O livro *Contos* veio a público em 1902, em uma publicação póstuma organizada por Luiz de Magalhães, que reuniu 12 narrativas publicadas em periódicos entre os anos de 1874 e 1898, a saber: *Singularidades de Uma Rapariga Loura* (1874), *Um Poeta Lírico* (1880), *No Moinho* (1880), *Civilização* (1892), *A Aia* (1893), *O Tesouro* (1894), *Frei Genebro* (1894), *O Defunto* (1894), *Adão e Eva no Paraíso* (1896), *A Perfeição* (1897), *José Matias* (1897) e *O Suave Milagre* (1898).

Por reunir textos escritos ao longo de duas décadas, o conjunto de contos expõe mudanças de procedimentos narrativos que se vão apresentando na obra do autor, bem como a permanência de seus ditames iniciais. Esse binômio de permanências e mudanças é também perceptível nos romances, conforme observa Carlos Reis:

As últimas obras de Eça, ou seja, *A ilustre casa de Ramires* (1900), *A cidade e as serras* (1901) (que tal como a publicação em volumes d' *A correspondência* de Fradique Mendes, em 1900, hão de considerar-se semi-póstumas, por não terem sido inteiramente concluídas pelo escritor) revelam ainda traços da atenção que o escritor nunca deixou de consagrar a realidade envolvente; e de novo, ultrapassada a rigidez programática dos anos naturalistas, a escrita queirosiana contempla elementos de natureza histórica, simbólica e mítica. De qualquer forma, não podemos ignorar que as escritas dessas obras finais- e também dos contos, das crônicas de imprensa e até das

cartas que escreveu nos últimos dez anos de sua vida- ocorre num tempo de mudança ideológica: assim devemos considerá-lo, se confrontarmos esse último Eça com aquele que defendeu as posições do tempo (e mesmo depois) das Conferencias do Casino.

(REIS, 2000: 30-31)

Contemplando aspectos cruciais à apreensão da dinâmica do escritor, Reis apóia seus registros acerca de um Eça que nunca abandonou o teor crítico presente nas primeiras obras; mesmo quando parece lançar mão de formas narrativas que beiram o universo feérico, como em *O Mandarim*, ou se desloca para espaços míticos e/ou longínquos, como nos contos *A Perfeição* e *A Aia*, o escritor ainda lança farpas ao seu tempo, embora as envolva com o manto “diáfano da fantasia”.

A tradição deslocada: A aia no reino do absurdo

Era uma vez um rei, moço e valente, senhor de um reino abundante em cidades e searas, que partira a batalhar por terras distantes, deixando solitária e triste a sua rainha e um filhinho, que ainda vivia no seu berço, dentro das suas faixas.

A lua cheia que o vira marchar, levado no seu sonho de conquista e de fama, começava a minguar, quando um dos seus cavaleiros apareceu, com as armas rotas, negro do sangue seco e do pó dos caminhos, trazendo a amarga nova de uma batalha perdida e da morte do rei, trespassado por sete lanças entre a flor da sua nobreza, à beira de um grande rio...

(QUEIRÓS, 1997:1525)

Os parágrafos acima iniciam o conto *A Aia*, publicado pelo jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 03 de abril de 1893. O texto trazia como título original *Tema para versos*, recebendo esse segundo nome de Luís de Magalhães, na ocasião da publicação do volume *Contos de Eça de Queirós*, por ele

organizado em 1902¹. O título pensado por Eça dá um norte à leitura do conto. Além disso, no sentido de situar o deslocamento entre a forma literária e a matéria nela tratada, o autor introduz a narrativa com um pequeno prólogo² de aproximadamente três parágrafos (omitido em muitas das edições) que, de igual maneira, nos direciona. O tema é para versos, todavia, o leitor está diante de um texto narrativo:

A História que eu, há dias, desejava contar para que algum poeta, amigo dos temas fecundos e estimuladores do pensamento, a compusesse em versos ricos (e que não contei por me ter demorado a construir diante dela um pórtico de considerações gerais) sucedeu na Índia. A Índia, terra das pedrarias, das galas e dos céus suntuosos, sugere logo a um artista largos desenvolvimentos decorativos.

Mas a minha história necessita ser apresentada com toda a simplicidade na sua nudez moral, sem paisagens, arquiteturas ou trajes que a materializem.

O poeta, que, por ela se passar na Índia, a orne de palmeiras, elefantes, e baiadeiras, corre a um desastre certo. Sem épocas, sem nomes, sem localizações que possam verificar num mapa, abstrata e como acontecida no país das almas, esta história de uma alma, que se dirige só a alma, deve vir envolta em tão pouca literatura, como aquelas que o Povo em sua singeleza genial, torna profundas – vivas e imoventes, afirmando apenas, com magnífica indiferença pelas épocas, pelas nações e pelos costumes.

(QUEIRÓS, 1997:1525)

¹ Verbetes *A Aia*, do *Dicionário de Eça de Queiroz* organizado por A. Campos de Matos. (1988). Lisboa: Ed. Caminho.

² Na recente edição crítica dos contos do autor organizada por Carlos Reis e com edição de Marie-Hélène Piwnik (2009), foi acrescentado no conto um anexo que funciona como um posfácio no qual Eça constrói uma espécie de teoria sobre os temas e gêneros literários.

Essa introdução, de caráter metalingüístico, evidencia preocupação em filiar o seu conto ao universo das narrativas tradicionais, ao mundo literário das fábulas e lendas, arcabouço com o qual *A Aia* dialoga.

Recusando os vínculos com a história, todos eles marcantes nas estruturas realistas, Eça alude a um país das almas, não deixando, assim, de indicar que o seu espaço ficcional configura-se como um país. Sua enfática negação da aliança entre o quadro ficcional e uma época, com nomes e costumes, soa como denegação, de modo que o deslocamento entre forma e matéria, que o título já introduzira, parece confirmado nesse prólogo. Embora a fortuna crítica enfatize a presença da tradição, em *A Aia*, a recorrência a ela parece fazer parte de uma estratégia irônica, segundo a qual a necessidade de uma alienação total em relação à história torna-se requisito imprescindível, para que o leitor aceite o fato que ali se narra. De outro modo, caminhará ele para o “desastre certo”.

Vale dizer que, qualquer questionamento dos valores que orientam as ações representadas, quaisquer dúvidas lançadas sobre as suas validades destruirá a exemplaridade do caso narrado em estrutura fabular. Evidentemente, esse questionamento dos valores fatalmente iria surgir, se o leitor os confrontar ao contexto histórico que o abriga. Afinal, *A Aia* narra um fato que, deslocado desse país das almas, assume caráter de absurdo, principalmente se esse deslocamento resultar em cotejo com a cultura moderna acessível aos leitores de Eça.

Resumidamente, trata-se da história de um rei que, morrendo em batalha, deixa desprotegidos o seu reino, a sua rainha e o filho recém-nascido. O elemento antagonista concentra-se na imagem do tio bastardo que, ambicionando poder, planeja a morte do legítimo herdeiro. No momento em que se torna iminente o seqüestro desse último, a aia, crendo firmemente na vida eterna e na perfeição dos céus, tira o príncipe do seu berço, nele deitando o seu próprio filho, acostumado a dormir perto do infante real. As forças do reino conseguem matar o invasor, mas trazem a notícia de que o príncipe fora estrangulado. Desfazendo o equívoco, a aia mostra à inconsolável rainha o príncipe vivo, anunciando que, por lealdade, entregara seu próprio filho à morte. Levada ao tesouro real, onde deveria escolher uma recompensa, ela escolhe um punhal de esme-

raldas e suicida-se, pensando em cuidar do filho morto, numa dimensão tão serena quanto eterna.

A *Aia* é, das 12 narrativas do volume de contos, a de menor extensão; toda a sua ação é condensada, utilizando um ritmo rápido para o desenrolar da trama. Ângela Varela (1997:72) afirma que o “conto eciano tem uma vantagem sobre os romances, que consiste justamente na ênfase dos processos estilísticos, ou seja, nos contos é possível ressaltar a plasticidade e poeticidade da prosa”, estratégia que se evidencia nesse texto. Nos quatro primeiros parágrafos já temos todos os elementos necessários para a apresentação da trama e o conflito já está estabelecido: a morte do rei, o sofrimento da rainha, a vulnerabilidade do pequeno príncipe, a presença dos inimigos, sendo o mais ameaçador deles, o tio, irmão bastardo do rei que desejava tomar à força o trono do príncipe infante. É no quinto parágrafo que surge a protagonista do conto, a aia, que de maneira sutil o autor começa a nos apresentar:

Ao lado dele, outro menino dormia noutro berço. Mas era um escravozinho, filho da bela e robusta escrava que amamentava o príncipe. Ambos tinham nascido na mesma noite de Verão. O mesmo seio os criara. Quando a rainha, antes de adormecer, vinha beijar o príncipezinho, que tinha o cabelo louro e fino, beijava também, por amor dele, o escravozinho, que tinha o cabelo negro e crespo. Os olhos de ambos reluziam como pedras preciosas. Somente, o berço de um era magnífico de marfim entre brocados, e o berço de outro, pobre e de verga. A leal escrava, porém, a ambos cercava de carinho igual, porque, se um era o seu filho, o outro seria o seu rei.

(QUEIRÓS, 1997:1526)

A introdução da aia é construída lentamente, a princípio através de seu filho, e só depois, ela começa a surgir e ganhar contornos próprios. É interessante perceber que o autor utiliza antíteses na descrição das crianças, um, o príncipe, o outro, o escravozinho. Com destinos cruzados pela data do nascimento e por isso alimentados pelo mesmo seio servil, têm

papéis sociais distintos e até mesmos opostos. Pesa sobre o príncipe um fatal destino, o escravo, paradoxalmente, é livre em sua humildade.

É interessante perceber que o próprio vocábulo “aia” nos remete à idéia do destino cruzado, já que seu nome constitui-se como um palíndromo, ou seja, uma palavra que pode ser lida tanto da esquerda para a direita, quanto da direita para a esquerda, sem alteração de significado. Portanto, o próprio nome, nesse caso um tipo social, já é portador de uma fatalidade que cerca o nomeado, dando-lhe destino ligado à própria subserviência. A servilidade no conto soa como absurda porque atinge um grau máximo: o sacrifício do filho.

O tema do sacrifício do filho se apresenta em outros textos seminais do Ocidente: a Bíblia, através de Abraão, e a mitologia grega, através de Ifigênia, personagem da *Iliada*. A Bíblia e a mitologia, ao lado da história e da própria literatura, se constituem como substratos sempre presentes na obra eciana. Para Eduardo Lourenço:

Eça de Queiroz foi um grande consumidor de alimentos terrestres, e fantasias da imaginação alheia, de mitos culturais, de ícones históricos, de legendas, de tudo que em qualquer ordem, a Beleza-desejo redimido pela forma- forneceu a sua fome de ficção e mitificação inatas. Tudo lhe foi tema e motivo para glosa e re-criação. A literatura como imaginário constituído foi sem dúvida, é assim para todos os escritores, a fonte das fontes.

(LOURENÇO, 1997: 711)

Na Bíblia, em Gênesis (22,1-19), temos a notória passagem do filho de Abraão, Isaac. Nesse episódio do Velho Testamento, o filho primogênito é oferecido em sacrifício para provar a sua fidelidade absoluta, ritual interrompido por Deus, pois tal gesto de Abraão já foi suficiente prova de amor e adoração. De acordo com Robert Couffignal no verbete Abraão do Dicionário de Mitos Literários, essa passagem bíblica já traz em si a natureza de um conto popular, pois a “designação de uma prova” vem colocada logo no primeiro versículo (“E depois desses acontecimentos, sucedeu que Deus pôs Abraão à prova”). Segundo o autor:

Resumindo: sobriamente realista, destituída ao máximo de qualquer mitologia, essa narrativa de “provação de Abraão” pode ser considerada mítica no sentido mais profundo do termo, “drama humano condensado, símbolo para uma situação atual”, modelo exemplar das relações entre Deus e o homem-modelo que suscitará inúmeras imitações.

(COUFFIGNAL, 2000: p.04)

A afirmativa do crítico coaduna-se com o próprio prólogo de Eça, que versa sobre a natureza simples da história que contará, na qual os símbolos vêm fortemente condensados. Devemos observar que o traço que une o gesto da aia ao do patriarca bíblico é a lealdade, primeira “virtude” que caracteriza a protagonista de Eça. Como em Abraão, também na Aia se confrontam a fidelidade a um Senhor e o amor ao filho. Mas, nela, o exagero da fidelidade chega ao extremo, é tão intenso que o amor de mãe torna-se secundário para que a submissão à Rainha e ao reino prevaleça. Diferentemente do que ocorre na narrativa bíblica, o sacrifício do filho da aia não é interrompido por nenhum Deus piedoso; seu filho não é substituído pelo cordeiro, antes, torna-se o cordeiro que substitui o príncipe.

Na *Ilíada*, temos um episódio de matizes semelhantes: o sacrifício de Ifigênia. Agamenon provocou a ira de Ártemis que se voltou contra o exército grego e por isso sua frota ficara retida em Áulis, presa pela calmaria. O adivinho Calcas revelou que a cólera divina só seria acalmada com o sacrifício de Ifigênia, filha de Agamenon. Pressionado pela opinião geral e, sobretudo, por Menelau e Ulisses, o pai cede e manda vir a filha a pretexto de casá-la com Aquiles. Calcas realiza o ritual de sacrifício no altar de Artêmis. No momento final, a deusa se apieda e interrompe o ritual de oferenda, sendo a jovem substituída por uma corsa.

O sacrifício de Ifigênia garante a unidade política e é, portanto, também um mito nacional, já que sua morte garantiria a supremacia grega. Esse aspecto é igualmente verificado em *A Aia*. O sacrifício do filho garantiria a manutenção do reino, mas nesse caso, o filho da escrava de fato foi sacrificado; nem o Deus hebreu de Abraão, nem os Deuses de Homero interromperam o assassinato. Em que pesem a

roupagem da tradição e a fé, inerente à protagonista do seu enredo, *A Aia* é concebida em solo moderno, sem misericórdia ou piedade divina. Para Frye:

O motivo geral do sacrifício humano era uma barganha do tipo *do ut dê*s: dou para que dê... Se o Deus é alimentado por sacrifícios, ele responderá através de bom tempo para a plantação ou de incremento da fertilidade entre os animais. Ele deve ser alimentado primeiro, com as “primícias” dos produtos animais ou vegetais. Mas dar o que tem melhor valor para o operador do sacrifício se torna ao longo do tempo, enfadonho; cria-se a tendência de substituir tais objetos por outros de menor valor.

(FRYE, 2004: 221)

O que era para Abraão uma prova de fé e, para Agamenon, uma punição, para a aia foi um sacrifício exigido pelas ameaças externas ao seu reino. De acordo com a observação de Frye, seu filho, a oferenda de menor valor diante do príncipe herdeiro, deve ser sacrificada para aplacar as exigências do inimigo.

O tema do sacrifício assoma na História da cultura portuguesa, ligado às questões políticas ou de ordem nacional, fazendo-se presente em obras significativas. O exemplo mais notório é o de Inês de Castro, imortalizada por Camões no Canto III de sua epopéia e também fonte para vários outros autores de épocas diversas tais como: Fernão Lopes, Garcia de Resende, Antonio Ferreira e mais recentemente, Fiama Hasse Paes Brandão e Helder Macedo.

Inês de Castro era dama de companhia do séquito de D. Constança, esposa do príncipe D. Pedro I. Inês tornou-se amante de D. Pedro I e dessa união foram gerados três filhos. Com a morte de D. Constança, o rei D. Afonso IV, pai do príncipe em questão, manda assassinar Inês, mesmo estando grávida, pois como ela era de origem castelhana, o rei temia que um desses filhos bastardos viessem assumir o trono português. A cena cruel de seu infortúnio, a fim de preservar o poder português é narrada por Camões:

De outras belas senhoras e Princesas
Os desejados tálamos enjeita,
Que tudo enfim, tu, puro amor, despreza,
Quando um gesto suave te sujeita.
Vendo estas namoradas estranhezas
O velho pai sesudo, que respeita
O murmurar do povo, e a fantasia
Do filho, que casar-se não queria,

Tirar Inês ao mundo determina,
Por lhe tirar o filho que tem preso,
Crendo co'o sangue só da morte indina
Matar do firme amor o fogo aceso.
Que furor consentiu que a espada fina,
Que pôde sustentar o grande peso
Do furor Mauro, fosse alevantada
Contra uma fraca dama delicada?
(CAMÕES, 1999: p.107)

É importante observar na narração de Camões o destaque que é dado aos elementos, aparentemente antitéticos, sangue, fogo e amor. Foi necessário derramar o sangue para que este matasse o fogo de um amor que punha o reino em perigo.

Sobre o mesmo tema, porém com nuances diferentes, Fiamma Hasse Paes Brandão rememora o episódio com o belo poema *Inês de Manto*:

Teceram-lhe o manto
para ser de morta
assim como o pranto
se tece na roca

Assim como o trono
e como o espaldar
foi igual o modo
de a chorar

Só a morte trouxe
todo o veludo
no corte da roupa
no cinto justo

Também com o choro
lhe deram um estrado
um firmal de ouro
o corpo exumado

O vestido dado
como a choravam
era de brocado
não era escarlata

Também de pranto
a vestiram toda
era como um manto
mais fino que roupa
(BRANDÃO, 1967: p. 36)

No poema, a escritora utiliza um sutil recurso lingüístico: a indeterminação do sujeito. Os sujeitos indeterminados dos verbos: teceram, deram, choravam e vestiram indicam uma coletividade que, na verdade, debruça-se continuamente sobre um passado feito de vítimas e nesse rito luto-oso se afirma e se alimenta.

Como Camões registra, a morte de Inês representava banhar as aras em sangue humano para que o poder lusitano estivesse a salvo da Espanha. Já Fíama Brandão, num tom mais introspectivo, destaca o fato de que o manto de rainha para Inês, só foi possível após a morte, pois em vida, seu trono era impossível para os interesses políticos de Portugal. O seu manto foi também a sua mortalha.

Outro episódio histórico, de semelhante significado e que igualmente ganha representação na literatura é o martírio sofrido por D. Ta-

reja (1091-1130), filha de D. Afonso VI, rei de Leão e Castela, rainha fundadora do Condado Portucalense.

D. Tareja se casou com o Conde D. Henrique (1057-1114), nobre militar francês que se alistou no exército do futuro sogro, para lutar contra os mouros. Ao contrair matrimônio com a herdeira, o conde foi nomeado governador do Condado Portucalense, embrião de Portugal. Com a morte do marido, D. Tareja, regente do Condado, ambicionou governar sozinha, aliando-se ao conde galego Fernão Peres de Trava, mas teve contra si o resto da corte e o seu próprio filho, Afonso Henriques³.

Assim, D. Afonso Henriques foi obrigado a intervir, exigindo que a mãe lhe entregasse o governo do Condado, mas esta se recusou. Então, o ainda Infante revoltou-se e marchou contra ela à frente de seus homens, derrotando-a na batalha de São Mamede em 1128. D. Afonso Henriques, a partir dessa data, assumiu o Condado. D. Tareja, segundo a tradição, recolheu-se ao castelo de Lanhoso e os seus principais partidários foram expulsos de Portugal. Reza a lenda que a rainha foi mantida cativa e acorrentada com ferros nos pés. Revoltada com a brutalidade do filho, esta lhe lança uma praga⁴:

- D. Afonso Henriques, meu filho, prendeste-me e puseste-me a ferros. Tiraste-me a terra que me deixou o meu pai e separaste-me do meu marido. Rogo a Deus que venhas a ser preso assim como eu fui. E porque puseste ferros nos meus pés, quebradas sejam as tuas pernas com ferros. Manda Deus que isto seja !.

A literatura portuguesa reserva um registro especial para esse episódio histórico que parece já ser escrito com as tintas da ficção. Camões dedica a esse episódio algumas estâncias do Canto III, como podemos observar na estrofe de número 31:

³ Informações disponíveis no site <http://www.castelodafeira.com/Castelo.asp>, acesso em 14/02/2008.

⁴ A lenda ainda diz que assim se justificaria o acidente que o primeiro rei sofreu em Badajoz, no qual partiu uma perna, já na parte final do seu reinado.

De Guimarães o campo se tingia
Co'o sangue próprio da intestina guerra,
Onde a mãe, que tão pouco o parecia,
A seu filho negava o amor e a terra.
Com ele posta em campo já se via;
E não vê a soberba o muito que erra
Contra Deus, contra o maternal amor;
Mas nela o sensual era maior.
(CAMÕES, 1999: p.84)

Destaca-se na estrofe a imagem do sangue tingindo o campo, como se fosse uma espécie de adubo que o regasse, indicando, mais uma vez, a morte de alguns para a fertilidade da Pátria. Igualmente Alexandre Herculano em *Lendas e Narrativas* situa o famoso conto *O Bispo Negro* no período desse episódio histórico, dedicando-lhe uma especial referência no segundo capítulo:

Aproximava-se o meado do duodécimo século. O príncipe de Portugal Afonso Henriques, depois de uma revolução feliz, tinha arrancado o poder das mãos de sua mãe. Se a história se contenta com o triste espetáculo de um filho condenando ao exílio aquela que o gerou, a tradição carrega as tintas do quadro, pintando-nos a desditosa viúva do conde Henrique a arrastar grilhões no fundo de um calabouço. A história conta-nos o facto; a tradição, os costumes; A história é verdadeira, a tradição verossímil; e verossímil é o que importa ao que busca as lendas da pátria.
(HERCULANO, 1964: 253-254)

Seguindo Herculano, Eça reporta-se ao costume de sacrifícios do povo português, à sua subserviência aos soberanos. O costume torna o absurdo verossímil. O sacrifício do seu igual, para a preservação do *status quo*. Já Fernando Pessoa, em *Mensagem*, dedica à D. Tareja o "Quarto Castelo":

As nações todas são mistérios.
Cada uma é todo o mundo a sós.

Ó mãe de reis e avó de impérios,
Vela por nós!

Teu seio augusto amamentou
Com bruta e natural certeza
O que, imprevisto, Deus fadou.
Por ele reza!

De tua prece outro destino
A quem fadou o instinto teu!
O homem que foi o teu menino
Envelheceu.

Mas todo vivo é eterno infante.
Onde estás e não há o dia.
No antigo seio, vigilante,
De novo o cria!
(PESSOA, 2009: p.43)

Camões enfatiza a desumanidade da mãe ao preterir o filho, apoiando o nobre espanhol, seu amante (“Contra Deus, contra o maternal amor; Mas nela o sensual era maior”), comparando-a com Cila, personagem mitológica que, para agradar o amante colaborou com a morte do pai e, além disso, deixa claro que a razão do conflito era territorial: “O filho órfão deixava deserdado,/Dizendo que nas terras a grandeza.”

Herculano destaca a força do aspecto verossímil da ficção na construção da tradição portuguesa. Tomando o partido da veracidade histórica, fica com os fatos, porém, não deixa de registrar a voz da tradição que se encarregou de difundir o aspecto lendário da mãe martirizada: “A história conta-nos o facto; a tradição, os costumes; A história é verdadeira, a tradição verossímil; e verossímil é o que importa ao que busca as lendas da pátria.”

Já Pessoa destaca um aspecto interessante no poema que homenageia o sacrifício da rainha que, assim como Inês, sofreu as consequências da ambição política de seu país. Ele enfoca justamente o amor maternal,

ao contrário de Camões, que deveria permanecer além da vida terrena ("Onde estás e não há o dia"), sugerindo que a rainha preserva-se no mito como a mãe do infante, não importa se ele adulto fez-se o seu algoz: "O que, imprevisito, Deus fadou".

Os dois exemplos históricos do sacrifício na História de Portugal representados na tradição literária coadunam-se com o eixo contemplado por Eça em *A Aia*. O sacrifício é necessário para a manutenção do poder ou para a conservação do território, que ao se ver ameaçado por pressões externas, não poupa nem as mães nem seus filhos. Historicamente, os sacrifícios são necessários para a construção das nações e se fazem presentes nas narrativas que compõem a história de um povo. A este respeito afirma Benedict Anderson em *Memória e Esquecimento*:

... a biografia da nação obtém para si suicídios exemplares, martírios pungentes, assassinatos, execuções, guerras e holocaustos, para além de uma taxa de mortalidade crescente. Mas, para servir ao propósito narrativo, essas mortes violentas devem ser lembradas/esquecidas como sendo "nossas".

(ANDERSON, 1997:96-97)

Anderson destaca exatamente a questão do sacrifício que subjaz nas biografias das nações, elemento também eleito como matéria para o conto eciano. No conto, as ameaças surgem através da figura do tio, descrito como a própria personificação do mal, pois é notório que, seguindo o molde das narrativas tradicionais, Eça lança mão de um quadro maniqueísta, no qual os protagonistas e antagonistas são delineados a partir da sua conduta moral pautada pela opção entre o bem ou o mal. Vejamos a descrição do antagonista, traçada por elementos que delineiam um campo semântico negativo:

No entanto, um grande temor enchia o palácio, onde agora reinava uma mulher entre mulheres. O bastardo, o homem de rapina, que errava no cimo das serras, descera à planície com a sua horda, e já através de casais e aldeias felizes ia deixando um sulco de matança e ruínas. As portas da cidade tinham sido seguras com cadeias mais fortes.

Nas atalaias ardiam lumes mais altos. Mas à defesa faltava disciplina viril. Uma roca não governa como uma espada. Toda a nobreza fiel perecera na grande batalha. E a rainha desventurosa apenas sabia correr a cada instante ao berço do seu filhinho e chorar sobre ele a sua fraqueza de viúva. Só a ama leal parecia segura, como se os braços em que estreitava o seu príncipe fossem muralhas de uma cidadela que nenhuma audácia pode transpor.

(QUEIRÓS, 1997:1527)

O bastardo é o homem de rapina, animalizado; seguido por uma horda que espalha dor e destruição por onde passa. Ele é o vilão por excelência, a figuração do mal. Nos moldes tradicionais, o antagonista traz consigo o obstáculo, encarna a perda, as destruições e a morte. Nesse sentido, o conto de Eça se aproxima de uma das narrativas mais primitivas da tradição oral, o conto de fadas e por isso recorre à fórmula: “Era uma vez um rei”. Sobre essa modalidade narrativa, afirma Nelly Novaes Coelho:

... seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida etc.) e tem como eixo gerador uma problemática existencial... A efabulação básica do conto de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial...

(COELHO, 1987:13)

O tio perverso é o mal a ser vencido, o conflito a ser resolvido para que a paz volte a reinar, para que o príncipezinho volte a dormir em paz em seu berço majestoso. Certamente, a ironia praticada em *A Aia* atinge uma moral que preconiza submissão, subserviência.

Eça tem em mira o pensamento dogmático e conservador que estipula a soberania do rei sobre o súdito, do nobre sobre o plebeu, do rico sobre o pobre; em síntese, do senhor sobre o servo que, ao reconhecer essa suposta soberania, é impelido aos extremos do sacrifício. No entan-

to, se pensarmos novamente no contexto histórico que abriga os contos de Eça, e muito especialmente *A Aia*, perceberemos que este autoriza uma leitura alegórica do conto.

Nesse esquema alegórico, o tio perverso representa as crises e fissuras da ordem colonialista que, àquela altura, já se expunham à Europa e trariam os graves desdobramentos que manchariam com sangue grande parte do século XX. Assim, Portugal, visto em sua dimensão intercontinental, apresenta-se como serva possuidora de um filho de pele escura e capaz de sacrificá-lo em defesa do *status quo*; particularmente das suas relações com a Inglaterra.

Trazendo a aparência de uma fábula, o conto permite múltiplas leituras. Fixas na superfície discursiva, em que há louvação à fidelidade, Henriqueta Maria. A. Gonçalves e Maria Assunção M. Monteiro (2001:20) concluíram que "*Tema para versos* faz a condenação da ambição desmesurada e exalta a fidelidade, através da utilização de um tempo passado, longínquo, mas conferidor de certa autenticidade". Tal autenticidade seria inerente à forma da fábula. Todavia, considerada a eleição da forma tradicional como parte da estratégia irônica, a reverência à lealdade revela-se numa crítica feroz à servidão.

As narrativas tradicionais, como as fábulas e as lendas, são originárias de um mundo pré-moderno, marcado pelo valor da experiência. Segundo Ian Watt (1996), elas são portadoras de uma verdade que ratificam valores coletivos. Ao retomar essa tradição narrativa de base oral, Eça, através da figura da aia, põe diante do leitor valores como a lealdade, a fidelidade e a fé, tripé moral que, em seu tempo, converte-se em ideologia, entendida como falsa verdade. Disseminados pelo poder e, uma vez assimilados pelos dominados, esses valores perpetuam a dominação.

Eça parece conferir a essa narrativa um caráter de absurdo. A recorrência à tradição soa aqui como irônica, sutilizando a denúncia feroz. Como Eça já afirmara no prefácio para a versão francesa de *O Mandarim* (1880), é "a nudez da realidade, sob o manto diáfano da fantasia". Sobre a ironia, afirma Lélia Parreira Duarte:

Em qualquer de suas formas, a ironia será uma estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser considerado irônico

se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida.

(DUARTE, 2006:19)

Dessa forma, o recurso irônico da literatura, quando não se apresenta de forma explícita, como é o caso do conto em análise, exige do leitor atenção quanto às artimanhas expressivas. Esse tipo de literatura busca a atenção do leitor para as armadilhas e os jogos de inversão. Criticando a servidão exemplar da serva, e denunciando o seu absurdo, Eça ainda faz com que a sua fábula entre em conexão com o momento político vivido por Portugal em meio à crise que já agitava o colonialismo do século XIX.

Publicado em 1893, o conto é produzido sob o calor do *Ultimatum* inglês que consistiu na submissão de Portugal à Inglaterra, sobretudo, no que tange à posse das colônias africanas de Chire e das regiões habitadas pelos Macalocos e os Machonas, sob a ameaça de rompimento diplomático (que implicaria perdas econômicas incalculáveis) e invasão da esquadra britânica em Gibraltar.

Dessa forma, Portugal passa da condição de poderoso colonizador com posição de destaque no cenário europeu desde o século XVI, à posição de nação serva e subjugada ao poderio inglês. Tal episódio leva o país à decadência gradativa do regime liberal-conservador.

O fato da história narrada se passar na longínqua Índia, território que Portugal sempre quis atingir, nos remete de imediato ao poderio do império náutico português, que teve como uma das suas principais conquistas justamente a rota para as Índias em 1492, viagem imortalizada em versos por Luis de Camões, e tal poderio sucumbia aceleradamente com as imposições britânicas. Logo, podemos perceber que, entre as intenções de Eça, nesse conto se faz presente, de forma simbólica, o tratamento da situação histórica vivida por Portugal naquele momento.

Numa leitura alegórica, a morte do rei – além de ecoar, por similitude, o desaparecimento de Dom Sebastião – parece aludir à perda dos ideais colonialistas nostalgicamente evocados através da referência à longínqua Índia, com todos os seus tesouros: “pedrarias, galas e céus suntuosos”.

O autor inscreve sutilmente a História de Portugal na sua narrativa, aparentemente fabular. A presença da História nas narrativas ecianas é uma constante ao longo de sua obra. Segundo Carlos Reis:

A obra ficcional de Eça de Queirós constitui um prolongamento qualitativo da tendência historicizante de toda a narrativa. Em diálogo com vozes qualificadas de sua geração e refletindo reiteradamente, em textos de propensão doutrinária, sobre o passado, sobre a historiografia que o representa e sobre os valores que ele envolve, Eça de Queirós projetou, nalgum dos seus romances mais importantes, a consciência nítida de que todo o discurso ficcional é também uma forma superior de enunciação do discurso da História.

(REIS, 1999:104)

A precisa afirmação expõe um dos pilares da escrita eciana, sobre o qual também se constrói *A Aia*. Dessa maneira, o texto em questão comprova linhas de continuidade existentes entre as narrativas curtas e os romances, já que nesses temos ainda mais nitidamente a presença da História portuguesa que surge em meio à fabulação dos personagens. Para tomarmos aqui apenas dois exemplos, temos *A Ilustre Casa de Ramires*, que reconstrói o seu país desde a Idade Média até o presente marcado pelas crises colonialistas, ou ainda, *Os Maias*, que através das três gerações de uma família rememora também as sucessões de eventos históricos que servem como pano de fundo para a ruína familiar.

Em que pesem às alusões à política externa, e ao episódio do Ultimatum, *A Aia* é, sobretudo, uma crítica geral à servidão e, nesse sentido, traz uma denúncia aos desequilíbrios sociais.

Referências bibliográficas:

- ANDERSON, Benedict. (1997). *Memória e Esquecimento* In: Nacionalidade em questão. Maria Helena Rouanet (org.). Trad. Maria Helena Rouanet, Glória Maria de Mello Carvalho e Beatriz de Moraes Vieira. Rio de Janeiro: Ed. UERJ.
- BRANDÃO, Fiamma Hasse Paes. (1967). *Barcas Novas*. Lisboa: Ed. Ulisséia.
- BRUNEL, Pierre (org.). (1988). *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Sussekund et alli. 3ª Edição: Rio de Janeiro: José Olympio editora/UNB.
- CAMÕES, Luís de. (1999). *Os Lusíadas*. São Paulo: Ed. Cultrix.
- COELHO, Nelly Novaes. (1987). *O Conto de Fadas*. Série Princípios, vol.103. São Paulo: Ed. Ática.
- DUARTE, Lélia Parreira. (2006). *Ironia e Humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUCMINAS.
- FRYE, Northrop. (2004). *Código dos Códigos- A Bíblia e a Literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo Editorial.
- GONÇALVES, Henriqueta Maria. A e MONTEIRO, Maria Assunção M. (2001). *Introdução à Leitura de Contos de Eça de Queirós*. Coimbra: Ed. Almedina.
- GUIMARÃES, Ruth. (1993). *Dicionário de Mitologia Grega*. São Paulo: Ed. Cultrix.
- HERCULANO, Alexandre. (1964). *O Bispo Negro*. In: Lendas e Narrativas. Clássicos Jackson. Vol. XVIII. W.M. Porto Alegre: Jackson Editores.
- MATOS, A. Campos de. (1988). *Dicionário de Eça de Queiroz* Lisboa: Ed. Caminho.
- PESSOA, Fernando. (2009). *Mensagem*. Porto Alegre: L & PM Pocket.
- QUEIRÓS, Eça de. (1997). *Obras completas*. Vol. II. Org. Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar.
- _____. (1994). *O mandarim*.: São Paulo: Ed. Scipione.
- _____. (2009). *Contos*- Edição crítica das obras de Eça de Queirós. Carlos Reis e Marie-Hélène Piwnik (org.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

REIS, Carlos. (1999). *Estudos queirosianos- Ensaaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa: Editorial Presença.

WATT, Ian. (1996). *A ascensão do Romance*. Trad. Hildegard Feist. Rio de Janeiro: Cia. das Letras,

A PERENIDADE DA OBRA ECIANA: O CASO DE FRADIQUE MENDES

Francisco Sousa Neto
Universidade Aberta / FCT

[...] a actualidade e a perenidade de um escritor decorrem sobretudo da capacidade de os seus textos gerarem sempre novos leitores, produzirem ao longo dos tempos novas interpretações, convidarem à constante revisitação.

(Lima, 2000b: 134)

Passados mais de cem anos da morte do autor d'*Os Maias*, a sua obra continua a suscitar novos leitores, a ser alvo de novas leituras e a motivar constantes adaptações/reinvenções no campo teatral, cinematográfico e também literário, assumindo, pois, um autêntico poder de disseminação de arte. Estes três factores conferem à criação literária de Eça de Queirós uma evidente actualidade e intemporalidade e fazem do texto eciano um texto clássico, no sentido que lhe é atribuído por Italo Calvino: “Um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer” (Calvino, 1994: 9). Centrando-se no terceiro aspecto – as reinvenções literárias de Eça de Queirós – e pretendendo constatar num determinado *corpus* textual relações de intertextualidade e o uso de técnicas narrativas de reescrita, a presente reflexão propõe-se abordar revisitações d'*A Correspondência de Fradique Mendes*, dadas a lume nas duas últimas décadas, fazendo particular alusão a um volume

que ainda não terá colhido atenção por parte da moderna crítica queirosiana, nem dos estudos comparatistas¹.

Cerca de um século depois da publicação d'*A Correspondência de Fradique Mendes* (1900) em volume e dos episódios em que Eça e escritores da sua geração envolveram o mítico Fradique², o poeta-dândi aparece de novo integrado numa complexa e profícua história editorial, porquanto é o protagonista de uma notória 'invasão' perpetrada em variados textos dados à estampa por criadores lusófonos actuais, entre 1996 e 2002.

A primeira das reinvenções do Fradique eciano é assinada por José António Marcos (pseudónimo sob que escrevem os juristas António Pereira Monteiro e José Pedro Fernandes) e intitula-se *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós* (1996). Trata-se de um romance de índole policial, marcado pelo aparecimento de um espólio inédito de cartas da

¹ Não fará parte deste estudo a referência a obras da Literatura Portuguesa que, partilhando do mesmo processo de reficcionalização de textos ecianos, não revisitam intertextualmente *A Correspondência de Fradique Mendes*: os romances *As Batalhas do Caia* (1995) e *No Mais Profundo das Águas* (1998), publicados, respectivamente, por Mário Cláudio e Norberto Ávila, o conto "Agonia" que surge inserido na antologia *A Árvore dos Milagres* (2000), dada a lume por Nuno Júdice, a peça de teatro *Madame* (2000), escrita por Maria Velho da Costa, ou *A Visão de Tândalo por Eça de Queirós* (2000), da autoria de Miguel Real.

² Relembre-se, a este propósito, as três etapas da "operação Fradique" oitocentista: 1) Fradique Mendes (1869), o poeta satânico criado, no seio do Cenáculo, por Antero de Quental, Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, de quem são publicados uma biografia fictícia e poemas apócrifos (na *Revolução de Setembro* de 29 de Agosto de 1869 e n'*O Primeiro de Janeiro* de 5 de Dezembro de 1869); este Fradique é comumente designado de "primeiro Fradique" e foi objecto de um estudo (homónimo) da lavra de Joel Serrão. 2) O Fradique Mendes, personagem secundária do romance *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), escrito por Eça de Queirós em parceria com Ramalho Ortigão, e que surge como um "epítome do dandismo oitocentista" (Guerra da Cal, 1994: 350). 3) O Fradique exclusivamente eciano, cuja produção foi alvo de uma atribulada história editorial, uma vez que antes de surgir postumamente em volume (1900), foi publicada na *Imprensa Periódica*: a partir de Agosto de 1888, no diário lisboeta *O Repórter*, e, quase simultaneamente, na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro; entre 1889 e 1892, na *Revista de Portugal* do Porto, apresentando sempre "as variantes fatais aos escritos de Eça de Queiroz. [...] incapaz do trabalho mecânico de cópia, a sua ânsia de perfeição, a sua imensa noção de responsabilidade, levando-no permanentemente à tentativa de melhor" (Queirós, s/d: 238 – Helena Cidade Moura, "Nota final" à Edição «Livros do Brasil»).

autoria de Fradique Mendes, cuja autenticidade se indaga, mas nunca se esclarece. Esta obra dá continuidade – como sugere, desde logo, o título – ao Fradique d’ *O Mistério da Estrada de Sintra* e apresenta como tema fundamental “a loucura por Eça de Queirós, o endeusamento de Eça, a religião de Eça, praticada por um curioso e inverosímil grupo de fanáticos” (Leal, 2002: 785-786).

Outra obra que reinventa o carismático Fradique e reequaciona a sua história literária pertence ao angolano José Eduardo Agualusa (1960-). Trata-se do romance epistolar *Nação Crioula. A Correspondência Secreta de Fradique Mendes* (1997)³ que relata uma parte da vida de Fradique passada em África e no Brasil, de forma a colmatar uma lacuna deixada pelo texto queirosiano quando se refere à viagem de Fradique Mendes durante dez anos à África Austral, sem apresentar qualquer detalhe⁴. As missivas compiladas no romance são dirigidas a Madame de Jouarre, ao próprio Eça e a Ana Olímpia, ex-escrava angolana por quem Fradique se enamora e de cuja ligação nasce uma filha, Sophia⁵. Esta história de amor vai motivar a viagem no triângulo Portugal (Europa) – Angola – Brasil e a adesão do dândi aos movimentos abolicionistas e anti-esclavagistas.

Uma outra obra que se apropria do dândi queirosiano intitula-se *Os Esquemas de Fradique* (1999) e deve-se a Fernando Venâncio. Estamos perante outro romance policial em que o *leitmotiv* volta a ser *A Corres-*

³ Este volume foi objecto de reflexão nossa no estudo “O turista Fradique: do dândi impassível ao filantropo anti-esclavagista”, apresentado no VI Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas (Universidade do Minho, 2008) e publicado em linha no sítio http://ceh.ilch.uminho.pt/Pub_Francisco_Neto.pdf.

⁴ Numa passagem do texto queirosiano, Fradique recusa-se a escrever sobre a sua viagem a África, pois não poderia apresentar “conclusões que por alterarem o curso do pensar contemporâneo valesse a pena registar” (Queirós, s/d: 104). Servindo-se d’ *A Correspondência de Fradique Mendes* como modelo e inspiração, Agualusa apropria-se das viagens do poeta das “Lapidárias” a África e imagina episódios das mesmas.

⁵ Conforme indica o subtítulo, o romance deveria conter a correspondência secreta de Fradique, que Eça não pôde publicar – e que a Ana Olímpia confiara ao escritor no ano da sua morte, de acordo com a última missiva do romance de Agualusa, remetida por Ana Olímpia ao autor d’ *Os Maias*.

pondência de Fradique Mendes e o aparecimento de um espólio inédito de cartas⁶. Nesta obra, Fernando Venâncio, que também é autor de vários artigos sobre Eça de Queirós, propõe uma releitura paródica da biografia de Fradique Mendes e retoma o Fradique de Eça e o de Agualusa.

Uma análise intertextual dos três romances até agora mencionados permite-nos agrupá-los em dois grupos diferentes (cf. Leal, 2002: 784-785). Por um lado, *O Enigma* [...] de José António Marcos e *Os Esquemas de Fradique* de Fernando Venâncio podem ser considerados romances pós-modernos, por recorrerem a “técnicas como a citação e pastiche”⁷ (Leal, 2002: 784) e por apresentarem um certo “esvaziamento ideológico” (*idem: ibidem*). Por outro lado, *Nação Crioula* de José Eduardo Agualusa apresenta as características de um romance pós-colonial, convertendo Fradique numa “utopia fundadora de um imaginário angolano em que a herança cultural não é negada, mas antes substituída por uma realidade pós-colonial caracterizada pela *diáspora* e pela *creolização*, dois fenómenos ‘transgressivos’ com os quais a África actual se confronta” (*idem: 785*)⁸.

A mais recente contrafacção do Fradique eciano – e aquela sobre a qual nos debruçaremos mais atentamente – foi publicada por José Pedro Fernandes e intitula-se *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*

⁶ A intriga desta obra trilha em grande medida as linhas de um romance de espionagem, apresentando-nos um jovem desempregado, licenciado em jornalismo e frequentador da Biblioteca Nacional, que ignora completamente a existência de Fradique, heterónimo colectivo forjado no seio da geração de 70. Não querendo acreditar nessa existência, quando uma personagem secundária lhe revela, aquele jovem aceita levar a cabo um trabalho como detective sobre um Fradique Mendes real e com descendência. Na sequência dessa investigação, descobre que Fradique tinha descendentes e que deixou um diário codificado, que, depois de decifrado, revela que o dândi desempenhou o papel de espião ao serviço da causa monárquica.

⁷ Segundo Guerra da Cal, “toda tentativa de imitação do seu [de Eça de Queirós] emprego da matéria verbal degenera rapidamente no ‘pastiche’, pois do que mais geralmente se apropriam os imitadores são as suas características mais externas, mais agressivas, menos essenciais. O arremedo torna-se imediatamente evidente.” (Guerra da Cal, 1981: 95-96). No entanto, o pastiche levado a cabo por Fernando Venâncio e José António Marcos surge como um procedimento “perfeitamente legitimado pela prática literária pós-moderna” (Leal, 2002: 787).

⁸ O itálico é nosso.

(2002). Trata-se de um romance supostamente autobiográfico em que o próprio poeta-dândi das “Lapidárias” desenvolve, na primeira pessoa do singular, a “biografia sumarássima” (Fernandes, 2002: 11) que Eça apresentara nas “Memórias e notas”, relato memorialístico que antecede “As Cartas” de Fradique n’*A Correspondência* [...]. A apresentação desta obra por José Pedro Fernandes, que, numa breve nota inicial, se assume como mero organizador-anotador do volume que lhe fora enviado pelo primo, Zé Fernandes, só é possível em virtude da ocorrência, ficcional, de um fenómeno insólito: a imortalidade física de Fradique Mendes, que se verifica, no interior da ficção, graças ao elixir da vida eterna. Este “líquido que tinha todas as qualidades para preservar indefinidamente a vida de todos os órgãos” (*idem*: 94) fora entregue a Fradique, aquando da sua viagem à Pérsia, por Said-el-Souriz, “um dos mais reputados apóstolos do babismo” (*idem*: 93), movimento religioso oriental, segundo pura invenção de Eça de Queirós. Fradique recebe este elixir sob o juramento de guardar segredo durante cem anos. Eis que, um século após a morte do seu criador e “primeiro biógrafo” (*idem*: 11), Fradique, para se libertar da “dolorosa clandestinidade” (*idem*: 168), revela este “caso extravagante” (*idem*: 7), ao mandar promover a publicação destas páginas de índole autobiográfica.

Ao redigir este volume, supostamente saído da pena do viajante cosmopolita Fradique, o autor José Pedro Fernandes retoma informações, episódios, personagens, expressões d’*A Correspondência de Fradique Mendes*, mas acrescenta-lhes pormenores, desenvolve-os, atribui-lhes uma nova aparência, insere-os num contexto novo. Esta perspectiva de aprofundamento/pormenorização é acompanhada de um cuidado de ordenação cronológica que não se verificava nem nas missivas do mítico cinzelador, nem no estudo biográfico inicial d’*A Correspondência* [...].

Ao levar a cabo este trabalho de reescrita, o inventor-criador deste projecto “autobiográfico” revela um conhecimento profundo e detalhado da personagem e das peripécias em que ela é envolvida nos diferentes momentos da “operação Fradique” oitocentista⁹ e demonstra estar a par

⁹ De salientar que o autor não distingue, por exemplo, a autoria e proveniência dos episódios mencionados n’*A Correspondência de Fradique Mendes* dos poemas do primeiro Fradique – que transcreve em anexo –, tratando-os como um todo indiferenciável.

de alguns estudos críticos entretanto feitos sobre a obra¹⁰. Na verdade, o lapso de escrita do “José Maria” quando afirma que nunca conheceu a Fradique “senão gravatas escuras” (Queirós, s/d: 65) depois de ter assemelhado o seu surgimento em Paris a “uma larga mancha clara, que era um colete, um peitilho, uma gravata, [...] tudo de incomparável brancura” (*idem*: 56-57) já fora assinalado por A. Campos Matos num artigo do *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz* (cf. Matos, 2000: 358). De igual forma, o erro que Eça comete ao aludir a Xavier Doudan em vez de Ximénès Doudan, autor de um vasto conjunto epistolar, foi constatado, pela primeira vez, pelo mesmo estudioso num artigo da Revista *Queiroziana* (cf. Matos, 1993: 17).

Este romance-recriação apresenta pontos de contiguidade/continuidade e de afastamento/ruptura relativamente ao volume que tem como protagonista o Fradique eciano. O elemento comum mais evidente entre os dois prende-se com o lado mistificador que os caracteriza. Na verdade, à semelhança do que se passa no volume *A Correspondência de Fradique Mendes*, o romance-autobiografia editado por José Pedro Fernandes recorre também a uma série de procedimentos “apostados em *branquear* a filiação totalmente literária” (Piedade, 2003: 99) da personagem. Fazem parte deste processo de autenticação, de simulação de um estatuto real para Fradique Mendes as estratégias que passamos a expor:

- 1) a alusão que José Pedro Fernandes faz, na “Explicação breve” que antecede esta suposta autobiografia, à carta que lhe fora enviada pelo primo Zé Fernandes, em que este o incumbe de promover, “com a possível urgência a publicação do original que segue pelo mesmo correio” (Fernandes, 2002: 7), na impossibilidade de nem ele (Zé Fernandes), nem Fradique, poderem “tratar deste caso” (*idem: ibidem*).
- 2) a apresentação detalhada e meticulosa, na primeira pessoa do singular, dos acontecimentos da invulgar existência do carismático Fradique por um narrador autodiegético, que apresenta a própria perspectiva da personagem que viveu os

¹⁰ O autor-jurista terá também dedicado alguns artigos a Eça de Queirós.

factos, retomando a referência ao convívio que o uniu ao seu amigo e devoto biógrafo “José Maria” e a personalidades importantes no domínio político, militar ou literário.

- 3) a introdução no discurso de Fradique, “um cidadão de carne e osso” (*idem*: 99), de passagens da correspondência pretensamente ‘enviada’ por Eça de Queirós a Fradique, a propósito de Antero de Quental e do romance *O Crime do Padre Amaro*.
- 4) a substituição das iniciais maiúsculas utilizadas no texto queirosiano por nomes próprios – como é o caso de “Visconde Ameal-Tojeira” em vez de “Visconde de A.-T.” (Carta I d’A *Correspondência de F. M.* – Queirós, s/d: 133) ou “Ernest Sturmm” no lugar de “E. Sturmm” (Queirós, 1973: 43) – e a troca do pseudónimo J. Teixeira de Azevedo pelo nome real Jaime Batalha Reis¹¹.
- 5) a simulação de um concurso literário intitulado “Os Herdeiros de Eça”, de cujo júri fariam parte Isabel Pires de Lima, José Vialle Moutinho¹² e António Carvalho¹³ e que atribuíra o prémio ao texto (transcrito nos anexos à *Autobiografia*) *Carta de Fradique Mendes ao Director do Diário de Notícias*, “subscrito por José Fernandes de Lisboa” (Fernandes, 2002: 182).
- 6) a recuperação de personalidades mencionadas na obra de Eça de Queirós, enquanto amigos comuns de Fradique e do narrador-biógrafo e que representam figuras reais, facilmente reconhecíveis pelo leitor, que terão falado e trocado correspondência com o poeta-dândi e/ou comentado a sua existência, no interior d’A *Correspondência de Fradique Mendes*¹⁴.

¹¹ O nome J. Teixeira de Azevedo surge n’A *Correspondência* [...] como uma caricatura de Jaime Batalha Reis, que utilizaria esses nomes de sua família como criptónimo.

¹² Jornalista do *Diário de Notícias*.

¹³ Locutor na *Rádio Cultura*, jornalista e filósofo brasileiro.

¹⁴ Estas figuras representam nomes prestigiados “do ponto de vista intelectual, pois integram a reconhecida elite portuguesa, mais tarde designada como geração de 70” (Piedade, 2003: 67).

- 7) a reutilização de personagens fictícias, nomeadamente de figuras femininas, que contribui para dar continuidade ao processo de mistificação instaurado n'*A Correspondência* [...].
- 8) a amizade que une o Fradique da *Autobiografia* a Eça de Queirós¹⁵, autor real a que o dândi se refere, em tom elogioso, como “o mais precioso dos [seus] amigos e também o maior dos romancistas portugueses” (Fernandes, 2002: 109).
- 9) a apresentação de uma personagem mais moderada, menos hiperbólica e que pretende destruir “o injusto e danoso cartaz de homem perfeito” (*idem*: 128) que lhe fora colado pelo narrador das “Memórias e notas”¹⁶.
- 10) a referência a um episódio alegadamente real que convoca outra das reinvenções de Fradique: *O Enigma* [...] de José António Marcos. Segundo o Fradique da *Autobiografia*, este escritor teria publicado, sem autorização, cartas suas que estavam inéditas e são reproduzidas em anexo¹⁷.
- 11) as interpelações constantes ao leitor que o implicam no romance, que o cativam, pretendendo fazê-lo aderir à intriga romanesca e levá-lo a acreditar nos acontecimentos relatados.

Paralelamente a estas “estratégias geradoras de potentes efeitos de veracidade” (Monteiro, 1993: 206), o Fradique da *Autobiografia* fornece ao leitor alguns alertas, por via do burlesco e acima de tudo pela improbabilidade e inverosimilhança da sua imortalidade no dealbar do novo milénio.

¹⁵ Corroborada, por exemplo, pelo tratamento por “José Maria”, que revela alguma proximidade entre ambos.

¹⁶ O Fradique de José Pedro Fernandes pretende destruir os seguintes elogios que lhe foram feitos: “a fama de ‘forte’ e de ‘valente’ que o Ramalho Ortigão com notável inverdade e mal informado pelo José Maria, [lhe] pretendeu imputar” (*idem*: 129); a “elegância vestimental” (*idem*: *ibidem*); o “injusto prestígio literário” (*idem*: *ibidem*); a “lisonjeira imagem psicológica” (*idem*: 141).

¹⁷ Estamos perante um procedimento algo humorístico, uma vez que, como já mencionámos, José António Marcos é um pseudónimo sob o qual escrevem dois juristas: António Pereira Monteiro e José Pedro Fernandes, o próprio editor-anotador da *Autobiografia* [...].

É justamente essa imortalidade que vai constituir o principal aspecto de ruptura/afastamento do protagonista do romance de José Pedro Fernandes relativamente ao Fradique da lavra exclusiva de Eça de Queirós. De facto, quando projecta retomar a personagem criada em 1869 no seio de Cenáculo, Eça afirma, em carta a Oliveira Martins (datada de 10 de Junho de 1885), que Fradique, “Homem distinto, poeta, viajante, filósofo nas horas vagas, diletante e voluptuoso, este *gentleman*, nosso amigo, morreu” (Queirós, 2008, vol. I: 368). A ideia fundamental deste projecto passa, pois, por fazer morrer Fradique¹⁸, permitindo assim a compilação póstuma das suas cartas. A morte do protagonista, resultante de “uma forma raríssima de pleuris” (Queirós, s/d: 95) – que surge de - pois de Fradique atravessar a Praça da Concórdia a pé, “uma noite, saindo de uma festa da condessa de La Ferté” (*idem: ibidem*) sem agasalho¹⁹ – vai permitir a sua inserção num jogo estrutural em que as cartas do recém-defunto dândi são publicadas após uma narração biográfica. Nesse texto de cariz memorialístico, é divulgado o testemunho tanto do editor-biógrafo como de contemporâneos seus, amigos comuns do biógrafo e do biografado, que se distinguiram no domínio das letras, da política, das artes e da sociedade mundana internacional: Antero de Quental, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, Oliveira Martins, Carlos Mayer ou Eduardo Prado. Todos eles comentam a existência de Fradique como se tratasse de uma personagem real já falecida. Ora, ao tornar Fradique imortal, possibilitando a redacção de uma *Autobiografia*, José Pedro Fernandes rompe não só com a estratégia discursiva em que o mítico dândi aparece inserido n’A *Correspondência de Fradique Mendes*, mas também com outras obras nas quais o autor d’*Os Maias* se inspirou para proceder à apresentação da personagem, designadamente:

- 1) o volume *Notes sur Paris. Vie et Opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge* (1867), publicado por Hippolyte

¹⁸ Esta ideia já fora expressa por Jaime Batalha Reis, um dos criadores do primeiro Fradique Mendes, em carta à sua noiva Celeste Cinatti: “Um belo dia mato o Fradique e escrevo com toda a gravidade a sua biografia” (carta pertencente ao espólio de Batalha Reis, na Biblioteca Nacional de Lisboa, Esp. IV, Cx 57/9, *apud* Simões: 130).

¹⁹ Por recusar vestir a peliça do general Terran-d’Azy que fora trocada pela sua.

Taine (1828-1893), em que este faz preceder as notas e opiniões de F.-T. Graindorge de um prefácio em que se assume como testamenteiro do falecido dândi.

- 2) a antologia *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme* (1829) da autoria de Charles Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869), que, numa introdução biográfica (e largamente autobiográfica), se apresenta como mero compilador e editor (anónimo) das poesias e dos pensamentos de Joseph Delorme, um jovem estudante de medicina falecido havia pouco.
- 3) a obra *Sartor Resartus* (1833-34, obra ensaística cuja tradução francesa consta do espólio da biblioteca de Tormes), editada por Thomas Carlyle (1795-1881), e cujo subtítulo, «Life and opinions of Herr Teufelsdrökh», nos faz prever dois níveis narrativos: trata-se da apresentação da singular biografia do professor alemão Diógenes Teufelsdrökh por um jovem inglês que se revela como o “editor” dos fragmentos da notável obra do professor – uma “Filosofia do Vestuário” – e de excertos dos apontamentos autobiográficos enviados ao “editor” pelo conselheiro alemão Heuschrecke, amigo comum de ambos.

Todas estas obras apresentam similitudes com *A Correspondência de Fradique Mendes*, ao nível do jogo estrutural de apresentação da personagem e das estratégias de acreditação da mesma, inserindo-se numa tradição literária, que teve voga, nomeadamente no período oitocentista, e cujo objectivo passava por recriar o percurso humano e intelectual de figuras já desaparecidas, dadas como reais, sendo a sua “produção literária” publicada após o seu desaparecimento.

A imortalidade de que José Pedro Fernandes ‘dota’ Fradique Mendes cria, além disso, uma fractura com uma das atitudes distintivas e caracterizadoras da conduta dândi. Com efeito, o dândi revela encantamento e interesse por todos os aspectos do real, por todas as facetas da existência, nomeadamente a consciência da morte, que ele coloca no

seio da sua vida²⁰. O Fradique eciano, sendo um representante por excelência da individualidade dândi, demonstra um fascínio por todos os aspectos da vida, como corrobora a seguinte afirmação:

[...] adoro a Vida – de que são igualmente expressões uma rosa e uma chaga, uma constelação e (com horror o confesso) o conselheiro Acácio. Adoro a Vida e portanto tudo adoro – porque tudo é viver, mesmo morrer. Um cadáver rígido no seu esquife vive tanto como uma águia batendo furiosamente o voo.

(Queirós, s/d: 72).

De qualquer modo, a imortalidade atribuída a Fradique pelo autor-jurista não deve causar estranheza nem desconcertar, uma vez que o Fradique eciano fora apresentado como “um defunto super-homem que parecia imortal” (Coelho, 2006: 16). Por outro lado, o objectivo principal de José Pedro Fernandes ao conferir a Fradique o estatuto de imortal foi permitir ao dândi a narração completa e exaustiva dos factos da sua singular existência, o que nos reenvia para uma outra divergência relativamente à personagem concebida por Eça em contexto oitocentista. Na verdade, ao apresentar esta quase-confissão, abrindo as portas que conduzem à mais íntima privacidade do cinzelador das “Lapidárias”, José Pedro Fernandes rompe com o “constante e claro propósito de abstenção e silêncio” (Queirós, s/d: 107) que levava o Fradique eciano “a esconder a sua vida [e a sua ‘produção literária’] com altivo recato” (*idem*: 102)²¹.

Ainda assim, este ‘abrir de portas’ da intimidade de Fradique tem a vantagem de permitir apresentar a única perspectiva sobre a biografia do excêntrico dândi que não surgia n’*A Correspondência de F. M.*: a do próprio Fradique. No entanto, ao contrário do que se passa n’*A Correspondência*, em que existe uma permanente confrontação de uma pluralidade de vozes, de instâncias discursivas que se complementam e

²⁰ Para o dândi “vale tanto a dor como a alegria, a ‘graça’ como a ‘fealdade’, o que importa é viver estados de plenitude do ser, no sentido de ascender à idade de ouro da unidade primeira, de gozar da totalidade da existência” (Lima, 2000a: 306).

²¹ “Fradique nada mais detestava intensamente do que o ‘efeito’ e o ‘destaque excessivo’.” (*idem*: 65).

se opõem, na *Autobiografia* é apresentada uma única perspectiva, não havendo marcas do dialogismo e da polifonia romanesca que caracterizam a narração biográfica do texto eciano.

Do exposto ao longo da presente reflexão, podemos concluir que Carlos Fradique Mendes é “um legado queirosiano que opera sobre o campo literário actual” (Leal, 2002: 780), tendo sido objecto, como exemplificámos, de várias reinvenções ou revisitações. Por outro lado, como comprova a análise que foi feita da *Autobiografia*... de José Pedro Fernandes, a recuperação de um texto alheio (neste caso, *A Correspondência de Fradique Mendes*) implica sempre um processo de enquadramento e de ruptura (cf. Jorge, 2001: 363). Por fim, podemos afirmar que a polifonia que acabámos de mencionar é um aspecto que faz de Fradique uma personagem provisória, incompleta e d’*A Correspondência de Fradique Mendes* uma obra caracterizada pela inconclusão e pelo incumprimento programático, sendo, por isso, susceptível de ser concluída, continuada, factor que tem funcionado, como vimos, como “mola” para a escrita de vários romances, de várias efabulações por parte de autores contemporâneos.

Bibliografia

- AGUALUSA, José Eduardo (1997). *Nação Crioula. A Correspondência Secreta de Fradique Mendes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- CALVINO, Italo (2002). *Porquê ler os clássicos?* Lisboa: Teorema.
- COELHO, Joaquim-Francisco (2006). *A Morte de Fradique Mendes*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- GUERRA DA CAL, (1981⁴). *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra: Livraria Almedina.
- _____(1994⁴). “Fradique Mendes”. In: *Dicionário de Literatura (Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária)*. Porto: Livraria Figueirinhas, p. 350.
- JORGE, Sílvio Renato (2001). “Fradique Mendes em viagem: Eça de Queirós e José Eduardo Agualusa”. In: Marli Fantini Scarpelli, Paulo Motta Oliveira (orgs.), *Os centenários: Eça, Freyre e Nobre*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, pp. 361-369.

- LEAL, Maria Luísa (2000). "Recyclage culturel d'un voyageur: œuvre révolutionnaire, littérature postmoderne et postcoloniale". In: Maria-Alzira Seixo, Graça Abreu, John Noyes, Isabel Moutinho (orgs.), *As Rotas do Multiculturalismo: Escritos de Viagem e Pós-Colonialismo*. Lisboa: Edições Cosmos/Associação Internacional de Literatura Comparada, pp. 351-367.
- _____. (2002). "Carlos Fradique Mendes: de Eça aos romances do Século XX". In: *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos*. Coimbra: Livraria Almedina, pp. 779-788.
- LIMA, Isabel Pires de (1990). "O dandismo de Fradique ou o exercício impossível de um heroísmo decadente". In: *Eça e «Os Maias»*. *Actas do Iº Encontro Internacional de Queirosianos*. Porto: Edições Asa, pp. 101-107.
- _____. (2000b). "Eça Hoje: diálogos ficcionais". In: *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 9-10. Lisboa: Instituto Camões, pp. 134-146.
- MARCOS, José António (1996). *O Enigma das Cartas Inéditas de Eça de Queirós*. Lisboa: Edições Cosmos.
- MARINHO, Maria de Fátima (2005). "A Figura de Eça de Queirós em Três Romances Contemporâneos". In: *Um Poço sem fundo. Novas reflexões sobre Literatura e História*. Porto: Campo das Letras, pp. 185-199.
- MARTINS, José Cândido (2002). "Eça de Queirós revisitado e a natureza lúdico-paródica de uma efabulação fradiquista contemporânea". In: *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos*. Coimbra: Livraria Almedina, pp. 579-596.
- MATOS, A. Campos (1993a). "Influências de Ximénès Doudan n'A Correspondência de Fradique Mendes". In: *Queirosiana. Estudos sobre Eça de Queirós e a sua Geração*, n.º 5/6. Baião: Associação dos Amigos de Eça de Queirós, pp. 17-21.
- _____. (2000). «Lapsos de Escrita». In: *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 355-358.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1993). "Sobre a excentricidade humorística de Fradique". In: *Queirosiana. Estudos sobre Eça de Queirós e a sua*

- Geração, n.º 5/6. Baião: Associação dos Amigos de Eça de Queirós, pp. 193-226.
- _____. (1988²). “Carlyle”. In: A. Campos Matos [org. e coord.], *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 157-160.
- PIEDADE, Ana Nascimento (2003). *Fradiquismo e Modernidade no último Eça (1888-1900)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- _____. (2008). *Outra Margem. Estudos de Cultura e Literatura Portuguesas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de (s/d). *A Correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Edição «Livros do Brasil».
- _____. (1973). *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Lello & Irmão – Editores.
- _____. (2008). *Correspondência, organização e anotações de A. Campos Matos*, 2 vols. Lisboa: Caminho.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2002). “Um turista nos trópicos: o devir pós-colonial de Fradique Mendes”. In: *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos*. Coimbra: Livraria Almedina, pp. 221-240.
- SIMÕES, Maria João Albuquerque Figueiredo (1987). *Correspondências: Eça e Fradique. Análise de estratégias epistolográficas*, tese de mestrado policopiada. Coimbra: Faculdade de Letras.
- VENÂNCIO, Fernando (1999). *Os Esquemas de Fradique*. Lisboa: Grifo.
- _____. (2000). “Efabulações Fradiquianas”. In: A. Campos Matos [org. e coord.], *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 263-266.

O TÉDIO COMO PROBLEMA ESTÉTICO/FILOSÓFICO EM *A CIDADE E AS SERRAS*, DE EÇA DE QUEIRÓS

Eunice Terezinha Piazza Gai
Universidade de Santa Cruz do Sul

O tema do presente ensaio é o tédio como problema estético/filosófico, no romance de Eça de Queirós, *A cidade e as serras*. A maior parte da literatura crítica a respeito do autor considera o pessimismo (ou a superação dele) como ideia central do livro. Mas também, é possível perceber que o tédio perpassa de modo inexorável o coração e a mente das personagens principais do romance. Trata-se de um estado e de um humor que gera uma perda de sentido para a vida, para todas as atividades e situações vivenciadas pelos indivíduos. Volto-me para a experiência do tédio, buscando mostrar, a partir da tessitura do texto queirosiano, em que ela consiste e como se manifesta. O pessimismo, enquanto perspectiva filosófica ou ponto de vista sobre o mundo, pode ser consequência do tédio, mas este também pode tornar-se, em si mesmo, um problema estético filosófico, como procuro mostrar no desenvolvimento do trabalho.

No romance, há inúmeras referências ao pessimismo para definir o estado de espírito de Jacinto, principalmente, porque ele lê autores e textos da tradição, como Schopenhauer e o *Eclesiastes*, classificados no âmbito do pessimismo. Nos dias atuais, o termo depressão poderia, talvez, ser utilizado, assim como tristeza, melancolia, mas estas designações não parecem expressar tão adequadamente o estado de espírito das personagens em questão. Além disso, tais terminologias exigiriam abordagens específicas, psicanalíticas ou psicológicas. E, por último, há no texto queirosiano inúmeras referências ao tédio, portanto, ele pode ser considerado um tema relevante. O tédio constitui um problema individual,

mas também do mundo, com um componente racional mais próximo do cansaço da mente, embora não deixe de ser um humor.

As razões da presença do tédio no ser humano não são muito bem definidas. Lars Svendsen, no livro *Filosofia do tédio* (2006), baseado em amplos estudos da tradição filosófica e literária, apresenta uma visão sobre o tema. Quase um compêndio, o livro contempla criticamente as mais diversas teorias filosóficas que inserem o tédio em seus sistemas de pensamento. Entretanto, é a literatura que lhe fornece os mais importantes elementos para a configuração do problema. Alguns autores de que se vale em sua análise são: Fernando Pessoa, Thomas Mann, Samuel Beckett, Tieck, Dostoiévski, Moravia, entre outros. Em relação ao âmbito filosófico, vai do *Eclesiastes* a Heidegger, passando por Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, etc.

O autor observa que não há cursos de tédio oferecidos nas universidades e tampouco lhe parece óbvio que ele seja considerado um problema filosófico relevante, embora o tenha sido no passado. Mas, conclui que “uma filosofia que se escusa de tratar da questão do significado da vida, dificilmente merece que nos envolvamos nela” (2006: 19). E, é preciso concordar com o autor, depois de fixar o olhar nos pressupostos que configuram o tédio, principalmente a partir dos textos literários e também dos confessionais, não há como dissociá-lo do sentido mais profundo da vida humana.

Névoa e poeira, vagamente, uma noção do tédio

Seguindo mais um pouco as reflexões do filósofo Lars Svendsen (2006), no intuito de melhor aclarar a noção de tédio, transcrevo parte de uma citação que ele faz de um trecho do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa. A citação é mais longa, mas aqui refiro apenas a parte inicial, que dá uma ideia a respeito desse estado um tanto indefinível: “Há sensações que são sonos, que ocupam como uma névoa toda a extensão do espírito, que não deixam pensar, que não deixam agir, que não deixam claramente ser” (2006: 14).

Em seguida, o autor refere-se a George Bernanos, que mostra a natureza imperceptível do tédio: “Eu me dizia, assim, que os homens

são consumidos pelo tédio. Naturalmente, temos que refletir um pouco para perceber isto – não é coisa que se veja de imediato. É uma espécie de poeira” (2006: 14).

É difícil definir o tédio, conceituá-lo do ponto de vista filosófico, por isso Svendsen busca nos textos literários os elementos mais significativos para compreender esse estado de espírito que, em momentos, confunde-se com um humor. Vagamente, o tédio é névoa, sonolência, poeira, imobilidade, fixidez de olhar.

Cioran, em um fragmento constante de *Breviário de decomposição* (1995), ao qual dá o título de “Os domingos da vida”, pergunta o que seria da humanidade se as tardes dominicais fossem prolongadas durante meses. O que seria dessa humanidade, livre da maldição inicial, de ganhar a vida com o trabalho, emancipada do suor. E nota que o mais provável é que “o crime se tornasse a única diversão, que a devassidão parecesse candura, o uivo melodia e o escárnio ternura” (1995: 30). E, quanto aos corações mais imbuídos de poesia, neles se instalaria uma tristeza de hiena. E, enfim, completa: “O universo transformado em tarde de domingo... é a definição do tédio” (1995: 30). Para o autor, a contemplação pura da existência, independente de gestos e objetos só assimila o que não é e carrega consigo a negatividade que vai dominando a alma.

Kierkegaard o considera um mal e a fonte de todos os males, mas Cioran o concebe como um estado superior, concepções associadas às visões de mundo dos autores, este que professa uma ética e uma filosofia negativa, e aquele que busca a redenção ou salvação.

Do ponto de vista individual, o tédio envolve uma perda de sentido: perde-se o sentido por estar entediado ou se fica entediado porque não há sentido. São os dois lados de uma mesma moeda. Apesar de alguns autores já o associarem ao primeiro homem, Adão, na Modernidade esse estado de espírito se difundiu e alcançou mais pessoas. Segundo Svendsen (2006), o tédio parece ter crescido, enquanto a alegria e a ira permaneceram mais constantes ao longo da história. Para ele há dois tipos de tédio: o situacional, expresso por um bocejo ou um espichar-se na cadeira e o existencial, mais profundo e mais desprovido de expressão, também mais difícil de superar por um ato de vontade.

O romance *A cidade e as serras* apresenta um manancial de experiências relacionadas ao tédio, por isso, volto-me para ele e, numa perspectiva hermenêutica, busco reconhecê-lo, ou encontrar-lhe novas facetas. Nessa obra, ele abarca a perspectiva mais ampla do sentido existencial da vida humana e constitui-se num importante elemento de sua configuração estética.

Entre ambiguidades de enunciação, o fluir da narrativa e as contradições da crítica

A narrativa se estrutura a partir de um narrador em primeira pessoa, Zé Fernandes, que é também personagem. Esse narrador se coloca, aparentemente, em situação de subserviência em relação ao herói, Jacinto. Ocorre que este é de origem nobre, vem de uma longa descendência de Jacintos, desde a época de D. Dinis e vive de rendas (cento e nove contos) em um apartamento em Paris. Já o narrador compõe a tríade de amigos que inclui o Grilo, velho e fiel escudeiro preto. Descendente de uma família de proprietários rurais, encontrou e tornou-se amigo de Jacinto, em Paris, no Bairro Latino, para onde fora por ordem de um tio. Refere também alguns estudos em Coimbra, mas ao que parece, sem concluir sua formação acadêmica. Trata o amigo de *Meu príncipe*, esmera-se na descrição de seu caráter, amplia o retrato e lhe põe cores pitorescas e deslumbrantes.

A personagem de Jacinto é revelada predominantemente pela voz do narrador, visto que a expressão direta daquele é menos frequente. É o narrador que informa a respeito das angústias e alegrias, das preocupações e desejos, e até mesmo de seu estado e aparência física. Um narrador dessa natureza acarreta vários posicionamentos, já exaustivamente apontados pelos estudos narratológicos. Por exemplo, ele pode despertar suspeitas no leitor, que tem sempre a possibilidade de questioná-lo a respeito de suas convicções, sinceridade, verdade em relação ao que enuncia. Uma vez que se trata de uma visão particular, seria um tipo de narrador não absolutamente confiável em termos de defesa de uma verdade. Entretanto, é preciso considerar que ele está exercendo o papel de

retratista e, como tal, desde Teofrasto e Plutarco, não tem a prerrogativa de apresentar um retrato que seja uma cópia perfeita do real.

A relação dos dois é construída a partir de uma ambiguidade que pode passar do campo do estético para o psicológico. Com efeito, no âmbito estético, o romance se alinha numa tradição bem marcada no ocidente, apresentando as personagens duplicadas, D. Quixote e Sancho, D. Juan e seu criado, Fausto e Mefistófoles, etc. Nestes casos, podem ser detectadas as diversas funções da duplicidade; às vezes, uma funciona como o alter-ego da outra, às vezes, são representações de pontos de vista filosóficos contrários, ou exercem a função do contraste, que produz um significativo efeito estético.

No romance de Eça, a dupla parece encarnar dois pontos de vista diferentes sobre o mundo, o retratista, que julga, pondera e o retratado que tem seu comportamento analisado, exposto. Porém, como se trata de uma obra complexa, isso é verdadeiro apenas em parte, pois em diversos momentos da narrativa, as duas vozes se confundem, principalmente no que se refere ao tédio. É possível perceber que o tédio é vivenciado por ambos.

Do ponto de vista psicológico, o romance alinha-se também na tradição das duplas de amigos que se entendem profundamente, que possuem uma ligação muito especial, como Montaigne e La Boétie, como Aquiles e Pátroclo, esse último par, citado no texto, numa analogia em relação à *Iliada*. Em determinada ocasião, Jacinto pretende visitar sua amante, Madame de Oriol, e insiste para que Zé Fernandes o acompanhe. Assim também Aquiles não dispensava a presença do amigo em sua tenda, “junto da branca, insípida e dócil Briséis” pois queria ter “no retiro do amor, a presença, o conforto e o socorro da amizade”. E o narrador conclui com uma exclamação: “Pobre Jacinto!” (1977: 69), o que denota a ambiguidade e a ironia do contexto.

A construção do romance se dá de forma linear, ou seja, a enunciação contempla a vida de Jacinto, com referências aos antepassados, conforme o transcurso do tempo histórico. Vai do nascimento à juventude e maturidade em Paris e conclui com a sua opção pela vida nas serras, com casamento e filhos, uma menina, Teresa, e um menino, Jacinto, que continuarão a sua linhagem.

Antes disso, porém, há um desenvolvimento da personagem, pontos em que o texto poderia ser classificado como romance de formação. O que forma a visão de mundo de Jacinto, e também de Zé Fernandes em boa parte, é o seu convívio universitário e citadino, onde reina uma espécie de mentalidade, resultado tanto das leituras de certos autores, como das condições sociais e econômicas. Ela é assimilada e adaptada aos meios e idiossincrasias de Jacinto e poderia ser resumida na máxima formulada por ele: “o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado.” A partir dessa máxima, investe toda a sua energia e libido na busca de ampliar os seus conhecimentos e sofisticar a tecnologia, ou a mecânica, conforme a nomeia o narrador.

Outro traço da formação intelectual de Jacinto, também referida pelo narrador, é o fato de que ele tinha uma significativa queda pelas ideias gerais. Porém, no decorrer da narrativa, parece aprofundar algumas delas, principalmente as que se referem ao pessimismo na tradição cultural. Em alguns aspectos, Jacinto lembra Antero de Quental, que acabou se suicidando e foi profundo estudioso da filosofia de Schopenhauer; também Jacinto, embora talvez em menor escala, como Antero, exercia liderança entre amigos e colegas do meio acadêmico. A atitude e comentários do narrador, bem como o estado interior em que se encontra deixam entrever que a possibilidade de suicídio não é descabida.

O narrador, por sua vez, está empenhado em construir esse retrato. No processo, ele acaba por revelar-se também. E, apesar da aparente subalternidade, surgem muito maiores as afinidades afetivas e intelectuais que resultam no compartilhamento ou na dupla vivência da experiência do tédio.

Boa parte da crítica costuma ver uma contradição nessa obra de Eça e a situa entre as suas obras imperfeitas. É sabido que esse romance não foi totalmente revisado pelo autor que, nos anos que antecederam sua morte, vinha trabalhando nele e em outros textos. Foi publicado postumamente e houve a revisão de outras pessoas. Carlos Reis, em artigo da Revista *Veredas* (2007), classifica o romance na categoria de “póstumos e semi-póstumos”, juntamente com *A ilustre casa de Ramires* e *A correspondência de Fradique Mendes*. Isto é, segundo o autor, são roman-

ces que apresentam dificuldades no sentido de determinar o que seria, propriamente, o cânone (no sentido de autenticidade) queirosiano.

Um leitor contemporâneo que buscasse nos textos críticos um porto mais seguro para o entendimento de *A cidade e as serras* teria seus esforços anulados. Com efeito, há uma gama de leituras já institucionalizadas, uma vez que são escritas por eminentes figuras do mundo cultural e acadêmico, principalmente de Portugal, mas também do Brasil, que são contraditórias. Um olhar mais atento pode perceber que esses estudos revelam muito mais o espírito e a visão de mundo do crítico do que as idéias veiculadas pela obra ficcional. Há uma forte tendência ao julgamento, a favor ou contra. A impressão que fica é de que a obra desse autor, essa em especial, ainda constituirá por muito tempo, um enigma a ser decifrado. Apenas para exemplificar algumas posições, valho-me do erudito texto de Frank F. Sousa, publicado pela revista *Queirosiana* (1993), que inventaria os diferentes autores cujos posicionamentos podem situar-se entre esses dois pólos, uma vez que meu objetivo principal não é a crítica, mas a questão do tédio como problema estético.

Na visão de João Gaspar Simões (1978), o romance de Eça de Queirós contempla uma idealização e uma positividade - frutos da decadência física do escritor - que contradizem as posições ideológicas por ele adotadas anteriormente. Não se trata de uma voz isolada que assim julga essa obra de ficção. Outros críticos, entre os quais António José Saraiva e Oscar Lopes, emitem sentenças semelhantes a esse respeito. De acordo com Frank F. Sousa (1993), entre os que condenam o romance estão, além dos críticos já citados acima, Jacinto do Prado Coelho, Álvaro Lins e Beatriz Berrini.

Entre as inúmeras vozes que mostram o contrário, isto é, que *A cidade e as serras* não é um romance de tese, entre os que vêem esse romance como uma continuidade das obras anteriores, tanto a nível estético quanto temático, está Mário Sacramento, que defende a idéia de que o objetivo da narrativa dessa fase é filtrar a realidade com olhos de ironia. Outros, como Maria Lúcia Lepecki, Orlando Grossegeesse, Jaime Cortesão e Álvaro Pina, também defendem pontos de vista favoráveis ao romance.

Essa polêmica certamente tem razão de ser, pois trata-se de uma grande obra que traz à tona o principal problema da existência, relacionado ao estabelecimento de sentido para a vida humana. É um romance filosófico que aborda de forma profunda e ampla a questão do tédio existencial, um tema que, em geral, é apenas mencionado. Porém o que talvez pudesse ser privilegiado seria uma atitude hermenêutica mais radical, aquela que entende o texto como o outro que precisa ser acolhido para poder ser desvelado.

A cidade e as serras, as razões do tédio, além de uma suposta linearidade

Há, enfim, uma concordância entre os críticos e leitores de *A cidade e as serras* em considerá-lo um romance enigmático e, justamente por isso, permitir leituras múltiplas. De fato, há uma complexidade narrativa, não em termos de estrutura, mas sim em relação ao ponto de vista estético. São múltiplas as referências culturais, sociais, filosóficas. A situação de quem se propõe interpretá-lo é sempre de incompletude. Nesse contexto, lembro de Levinas que, diante dos textos sagrados, um dos quais intitulado “Os prejuízos causados pelo fogo”, dizia tremer de medo, e dizia isso, não por falsa modéstia ou outra razão, mas porque “esses textos contêm mais do que eu saberia encontrar neles” (2001: 168). Parafraseando o autor, eu diria que o romance contém mais do que eu teria condições de abarcar em uma interpretação como a que estou me propondo. Assim, privilegio aspectos que se referem à experiência do tédio enquanto problema filosófico, contudo, sem pretender esgotar a questão.

A trajetória de Jacinto, desde o seu nascimento até a maturidade, onde é deixado a usufruir as possíveis benesses da natureza quase intocada das serras, encerra os dois opostos em que a narrativa se tece, o mundo da cidade e o mundo rural, gravitando sempre ao redor do tema da busca de sentido para a vida. Já na sua juventude o herói concebe a idéia de que o estado de civilização corresponde a uma meta de caráter universal e, por suposto, deveria também corresponder ao seu próprio ideal de vida. Para alcançar esse patamar empreende múltiplos esforços, pois entende que esse estado é uma conquista, uma busca, uma formação.

Entretanto, é preciso notar também que o estado civilizatório, caracterizado pelo desenvolvimento mecânico e erudição, traz implícito um outro componente que é o tédio, possivelmente pelo fato de que tudo o que é mecânico, repete-se sempre, embora, às vezes, falhe; e as possibilidades de saber, múltiplas e contraditórias entre si, acabam por saturar a mente do indivíduo.

A experiência do tédio em *A cidade e as serras* é vivida e compartilhada pelas duas personagens, o narrador e seu amigo retratado. Em relação ao primeiro, há diferentes momentos em que fica explícito o seu estado de espírito. Vou referir dois deles: a viagem pela Europa e o retorno a Paris, depois de passar um longo tempo nas serras.

A viagem que Zé Fernandes fez pela Europa resumiu-se no seguinte:

La viajar!... Viajei. Trinta e quatro vezes, à pressa, bufando, com todo o sangue na face, desfiz e refiz a mala. Onze vezes passei o dia num vagão, envolto em poeirada e fumo, sufocado, a arquejar, (...). Quatorze vezes subi derreadamente atrás de um criado a escadaria desconhecida de um hotel; (...)Perdi uma chapeleira, quinze lenços, três ceroulas e duas botas, (...) ambas do pé direito

(1977: 73).

Depois, refere que visitou, “com pé respeitoso e abafado”, vinte e nove catedrais; com uma “dor surda na nuca” visitou quatorze museus em que constavam quarenta salas revestidas até o teto de Cristos, heróis, santos, ninfas, etc., e refere a “tristeza das formas imóveis”. E, depois desse relato, quem poderá propor que viajar seria uma solução para o tédio? Como é possível perceber, o tédio é um estado interior, um humor que não pode ser superado por um ato da vontade, nem por situações exteriores, por mais interessantes que possam ser. O indivíduo entediado pinta tudo com monótonas cores, nada sobressai.

Em Paris, nada agrada o visitante. Ele é tomado por um profundo tédio. Tudo o que poderia deslumbrá-lo, irrita-o, sejam os teatros, os cabarés, as amantes, ou as facilidades da vida citadina. Ao final do romance, quando retorna às serras, reconhece que passa pela mesma experiência do tédio que o seu amigo passara. Com isso, instala-se certa ambigui-

dade narrativa que redefine e reafirma a perspectiva estética da obra. É ainda o tédio e as suas possibilidades de superação que estão em jogo.

Em relação a Jacinto, são muitas as situações em que o tédio o habita. Estando em Paris, uma das frases mais proferidas por ele é: “é uma seca”. Mas, primeiro surge um ideal, encarnado naquela frase do supercivilizado, do homem superior, ideal de perfeição, que quer atingir. Torna-se de fato esse tipo de homem. Seu apartamento possui todas as sofisticadas máquinas, toda a mais alta tecnologia da época. A sua biblioteca compõe-se de trinta mil volumes, abrangendo todas as áreas do conhecimento; além disso, assina vários jornais e convive com a melhor sociedade de Paris.

Há ainda outros momentos que explicitam em que consiste a experiência do tédio em relação à personagem. São atitudes, posturas, modos de ser e de pensar que refletem o seu estado de humor. Assim se portava ele, conforme testemunha o narrador: “Eu o entrevira sempre descaído por cima de sofás, ou vagueando pela biblioteca entre seus trinta mil volumes, com arrastados bocejos de inércia e de vacuidade” (1977: 56).

Depois, há uma passagem em que o narrador faz uma referência direta ao tédio: “Claramente percebia eu que o meu Jacinto atravessava uma densa névoa de tédio, tão densa, e ele tão afundado na sua mole densidade, que as glórias ou os tormentos de um camarada não o comoviam...” (1997: 57).

E mais: “ele não encontrava agora forma de vida, espiritual ou social, que o interessasse, lhe valesse o esforço de uma corrida curta numa ti-póia fácil” (1997: 57).

Nem mesmo em casa se sentiria bem: “Jazer, jazer em casa...contra toda a intrusão do mundo seria uma doçura para o meu Príncipe, se o seu próprio 202, com todo aquele tremendo recheio de civilização, não lhe desse uma sensação dolorosa de abafamento, de atulhamento” (1977: 58). Não há espaço possível para ficar.

E ainda, “Desventurado Príncipe! Com o seu dourado cigarro de Iaca a fumar, errava então pelas salas, lenta e murchamente, como quem vaga em terra alheia, sem afeições e sem ocupações” (1977: 58).

Svendsen (2006), a partir de múltiplas perspectivas de autores da tradição, ressalta alguns aspectos característicos do tédio: ele não está associado a necessidades reais, mas ao desejo e esse é um desejo de estí-

mulos sensoriais e mentais; o tédio ocorre também porque a informação toma conta da experiência; o tédio está associado à ociosidade; o Romantismo foi muito longe na experiência do tédio, por isso a necessidade de transgressão; o tédio também está associado à moda, bem como à reflexão; a sofisticação em termos de alimentação é indício da presença do tédio. Um olhar mais atento sobre a constituição da personagem de Jacinto poderá identificar grande parte desses elementos. Vou me referir à alimentação e ao dandismo.

A alimentação é um aspecto importante no conjunto dos traços configuradores da personagem e da experiência de tédio; quanto mais entediado, maiores serão os detalhes e a sofisticação alimentares. E, com efeito, Jacinto possui uma exigência muito grande no que tange à gastronomia, com uma sofisticação quase ilimitada, tanto em relação aos sabores e diversidade, como em relação às cores e texturas dos alimentos. Em certa ocasião, oferece às suas amigas, um sublime jantar cor de rosa, em que tudo era róseo, as paredes, os móveis, as luzes, as louças, os cristais, os gelados, os champagnes, e até (por uma invenção da alta cozinha) os peixes, e as carnes, e os legumes, que os escudeiros serviam, empoados de pó rosado, com librés da cor da rosa, enquanto do teto, de um velário de seda rosada, caíam pétalas frescas de rosa...

(1977: 77).

E, enquanto a cidade se mostrava absolutamente deslumbrada, com esse feito, Jacinto, com as mãos nas ilhargas, diante do narrador, exclamou: 'Hem? Que maçada!

(1977: 77).

Além disso, Jacinto está na moda, tem com ela uma preocupação acentuada. Está sempre impecável. É um dândi. E a moda também é um elemento de tédio pois, segundo Benjamin, referido por Svendsen (2006), é a recorrência do novo, que vem a cansar. Enfim, Jacinto se torna um ser humano superlativo. E se enfastia. Nada mais lhe interessa. Tudo é:

“Para quê?”; “Não vale a pena.” “Que maçada”. Sua vida perde completamente o sentido. Grilo, o criado, avalia corretamente a situação: “Sua excelência sofre de fatura.”

Em um texto anterior, intitulado “Narrativas e conhecimento”¹, tratei do tema do conhecimento relacionado às narrativas. Parti da ideia de que a narrativa, ficcional ou não, é um ato que traz sempre implícita a ideia da invenção e transforma uma experiência em linguagem. Semelhante atividade, por sua vez, leva à compreensão e entendimento da experiência em si. Assim, considerando que, mesmo o simples relato pressupõe a experiência, seja em relação ao fato propriamente dito, seja em relação à constituição psicológica ou mental de quem narra, a visão do fato e do mundo surgirá a partir desses dispositivos vivenciais. Para percebê-la, será necessário que o intérprete atente para a seleção das ideias e linguagem, para o ponto de vista de quem narra, para as razões pelas quais determinados aspectos são evidenciados ou não, etc. A narrativa é, portanto, a forma privilegiada de dar a conhecer a experiência, ou seja, é também uma forma de conhecimento. Em relação à narrativa de Eça de Queirós, *A cidade e as serras*, um aspecto importante relacionado ao conhecimento a ela inerente diz respeito à configuração da experiência existencial do tédio, aspecto que, para os objetivos desse estudo, é central. Trata-se, pois, de um romance filosófico, entre outras classificações possíveis.

Para concluir, queria assinalar que a questão estética inerente à experiência do tédio se traduz no problema essencial que é o sentido da existência humana, aspecto que leva cada indivíduo a querer perceber um sentido pessoal ou um conteúdo para a sua própria vida. Apesar de ser o tédio um problema existencial básico, que afeta todos os seres humanos, não parece haver solução para ele. Eça de Queirós, no romance *A cidade e as serras*, apresenta uma profunda reflexão a respeito do tema, mas o deixa em aberto. Assim como Jacinto parece ter superado as situações mais contundentes do tédio, suplantando os desejos em nome da atividade genuína, da alimentação mais natural e básica, da atividade física e da (quase) renúncia da artificialidade civilizatória, Zé Fernandes ainda não se libertou da necessidade de buscar um sentido para sua própria vida.

¹ Texto publicado em Novembro de 2010 na revista *Desenredo*, anteriormente apresentado no IX Congresso internacional de Ontologia na Universidade do País Basco, Espanha.

Com efeito, ele representa um contraponto no desenvolvimento do romance. Em relação a Jacinto, é possível perceber que houve uma “conversão”. Ele se reconcilia com a vida, aceita as limitações da condição humana, abdica daquele desejo insano que habita os seres humanos que é conceber a perfeição e não poder alcançá-la. Enquanto isso, Zé Fernandes sai da cena de forma um tanto melancólica, precisa arcar com a sua solidão, uma vez que, apesar da amizade de Joanhinha e de Jacinto, da afilhada, da tia Vicência, das serras, ele não vislumbra um sentido efetivo para a sua própria vida. Zé Fernandes divaga um pouco, parece transferir para os outros, para o exterior, as possibilidades de reconciliação e de sentido para sua vida.

Referências bibliográficas

- CIORAN. *Breviário de decomposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LEVINAS, Emmanuel. *Do Sagrado ao Santo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Ática, 1982.
- QUEIRÓS, *A cidade e as serras*. São Paulo: Clube do livro, 1977.
- QUEIROSIANA. *Estudos sobre Eça de Queirós e sua Geração*. Nº 4, Julho de 1993.
- SARAIVA, António José, LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1989.
- SIMÕES, João Gaspar. *Eça de Queirós: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 1978.
- SVENDSEN, Lars. *Filosofia do tédio*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2006.

**CULINÁRIA E MODIFICAÇÕES DO GOSTO
EM EÇA DE QUEIRÓS:
*O CRIME DO PADRE AMARO E OS MAIAS***

José Roberto de Andrade¹
Universidade Federal da Bahia

A leitura preliminar de algumas obras de Eça de Queirós e de estudos sobre a culinária eciana — Beatriz Berrini (1995 e 1997), Ana Luísa Vilela (1997), Maria José de Queiroz (1994), por exemplo — demonstram que cozinha e refeições:

não [são] mero tema decorativo. [Eça] dispensa-lhe o desenvolvimento de um aficionado à nona arte e a atenção de um discípulo do realismo [...] pessoalmente empenhado na condenação da sociedade, pinta com crueza os excessos do ventre. Muito obsediante na sua narrativa, a comida permite-lhe exercitar a sátira (QUEIROZ, 1994: p. 200-202).

A mesa farta e o azeite satiricamente ácido, que “pinta os excessos do ventre”, direcionaram nossos sentidos para dois ingredientes relacionados à comida: sexualidade e poder. Em Eça, a caracterização gastronômica das personagens, os espaços dedicados à comida e à sexualidade (o comer no sentido metafórico) e os discursos sobre essas atividades estão, a nosso ver, intimamente relacionados ao conhecimento de leis e regras de conduta social e gastronômica (o saber) e ao exercício do poder, de todos os tipos.

¹ Professor substituto da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e doutorando na mesma instituição. Este trabalho é, já, resultado da pesquisa a ser desenvolvida no doutoramento.

Em trabalho anterior (ANDRADE, 2010), observamos como a culinária dialoga com sexualidade e pecado, n' *O Crime do Padre Amaro* — doravante CPA. Diálogo percebido Isabel Pires de Lima, que assevera “a aproximação entre gula e luxúria [...] é frequente no universo romanesco queirosiano” (1997: p. 717).² Essas transgressões fermentam o universo narrativo de Eça de forma peculiar. O prazer à mesa e, por extensão, a gula são privilégios de personagens que apreendem e se educam para o saber comer:

O prazer à mesa é, para Eça, uma questão de afinidade: afinidade com o meio e os convivas. O que não se inventa nem se cria de uma hora para outra nem ao cabo de anos de permanência em terra estranha. O gosto é coisa de berço, herança a que não se foge

(QUEIROZ, 1998: p. 210).

É preciso, em alguma medida, estar identificado com a mesa para apreciar as iguarias nelas servidas e cometer os excessos do ventre. Eça, em artigo publicado em 1893, na *Gazeta de Notícias*, afirmou: “a cozinha e a adega exercem uma tão larga e direta influência sobre o homem e a sociedade”, por isso “dize-me o que comes, dir-te-ei o que és”. Sem medo errar, poderíamos acrescentar “com quem comes” e “como comes”, uma vez que, nesse mesmo artigo, ele escreve: “a mesa constituiu sempre um dos fortes, se não o mais forte alicerce das sociedades humanas” e “O caráter de uma raça pode ser deduzido simplesmente de seu método de assar a carne” (III: p. 1226)³. Se identificação com a mesa é, frequentemente, correlata da cama, a luxúria só seria possível aos que desenvolvem e/ou herdaram, em seu percurso, o “sabor da sexualidade”.

² A relação parece ser própria do mundo católico-cristão. Segundo Isabel Allende: “A gula é um dos caminhos mais diretos para a luxúria e, se avançamos um pouco mais, para a perdição da alma. Por isso luteranos, calvinistas e outros aspirantes à perfeição cristã comem mal. Os católicos, em compensação, que nascem resignados ao pecado original e às fraquezas humanas, e que são purificados pelo sacramento da confissão, prontos para tornar a pecar, são muito mais flexíveis com relação à boa mesa” (1998: p. 14).

³ Todos os trechos da Eça de Queirós foram retirados da edição, mencionada na bibliografia, em quatro volumes, publicada pela editora Aguilar, sob a coordenação de Beatriz Berrini. Nas citações, referir-nos-emos simplesmente aos volumes (I, II, III e IV) e às páginas.

Uma pitada de poder a essa identificação sociedade/comida e sociedade/sexo permitiu que propuséssemos uma classificação de três tipos de personagens em *CPA*: i) os que comem e sabem comer; ii) os que comem e não sabem comer; e iii) os que não podem comer. Relacionando esses três tipos à sua influência na narrativa, percebemos que os primeiros são poderosos e sedutores; os segundos – com poder ou sem – não seduzem; e os terceiros contrastam com a abundância, a contenção e a gula.

Os que sabem comer cometem o pecado da gula duplamente: comem os acepipes e têm à disposição as melhores mulheres. Cônego Dias e Amaro, por exemplo, demonstram apetite gastronômico e sexual e usam seu poder político e social para perverter ou negar a moral vigente.

Os que não sabem comer, embora possam ter poder, não seduzem. “Estouram”, caso do abade José Miguéis, ou acabam nas tabernas, comendo iscas e bebendo vinho de terceira, caso de João Eduardo, pretendente de Amélia e rival de Amaro, e Gustavo, o tipógrafo pretensamente comunista que tem uma visão deturpada de revolução, excluindo, dela, as mulheres.

Os que passam fome, invariavelmente, contrapõem-se, criticamente, à abundância e são tratados com desprezo ou piedade. É o caso do pedinte que, durante o jantar oferecido pelo abade da Cortegaça, vem resmungar padre-nossos para receber de Gertrudes, a “ama do abade”, meia broa, revelando a hipocrisia dos padres sentados à mesa.

A análise de um romance não permite estender as conclusões a outros. Temos como hipótese de trabalho que, dada a complexidade e a extensão da obra eciana, a relação entre mesa, cama e poder modifica-se, também, de acordo com as concepções do escritor e de seu estilo. Essa possibilidade se fundamenta em estudiosos da obra de Eça, como Guerra da Cal e Carlos Reis⁴. O primeiro identifica um paulatino afastamento do cânone literário naturalista/realista em direção a uma representação mais simbolista e experimental com a linguagem. O segundo, analisando a representação da literatura na obra de Eça, localiza n’ *Os Maias* — doravante *OM* — “um Eça cada vez mais céptico quanto à legitimidade estética das escolas literárias” (1997: p. 24). Neste mesmo estudo, Reis (re)afirma que

⁴ Outros autores também identificam mudanças de concepções e de estilo na obra eciana. Alguns, como Pedro Luzes (1997), procura relacionar características sexuais das personagens à vida erótica do escritor Eça de Queirós.

“o episódio final d’*Os Maias* constitui um momento epilogal em que as perguntas sem respostas, as asserções refutadas e as contradições esboçadas claramente anunciam uma concepção do romance e da literatura irreduzível a soluções definitivas.” (p. 26). A mudança de estilo e de concepção percebida em outras camadas da obra estaria, também, na relação entre comida, sexo e poder. Assim, de *CPA* até *OM*, o gosto de Eça se sofisticaria e recusaria as soluções simples das receitas escolares.

Para verificar a validade dessa hipótese, analisaremos dois jantares: o do abade da Cortegaça, em *CPA*, e o oferecido por João de Ega ao banqueiro Cohen, em *OM*.⁵ Observaremos: o cardápio e o serviço, mais detalhadamente, e, mais ligeiramente — até pela extensão das cenas —, o rol de convidados, os assuntos e comportamentos à mesa

O cardápio, o preparo e o serviço⁶

Jantar do Abade	Jantar do Cohen
Preparo: “O jantar fora todo cozinhado pelo abade”	Preparo: Ega recomenda ao <i>maitre</i> do Hotel do Central “muita flor, dois ananases para enfeitar a mesa, e exigiu que um dos pratos, qualquer deles, fosse <i>à la Cohen</i> ”
Cardápio I. “terrina do caldo de galinha ” II. “ à sopa as exclamações começaram” (não fica claro, no texto, se sopa e	Cardápio (na sequência do serviço) • “mandou servir <i>vermouth</i>” • “serviram as ostras” • “Cohen, sorrindo e provando o

⁵ No caso das cenas dos jantares, ambas estão no Volume I. A do jantar do abade vai da página 165 à 172; ou até 178, considerando a caminhada dos padres e o encontro com Amélia. O do Cohen, de 1147 a 1161. Ou de 1145 a 1167, considerando o encontro de Ega e Craft (antes) e a chegada de Carlos ao Ramalhete (depois). Nas citações desses trechos, só mencionaremos as páginas.

⁶ Para facilitar a visualização e entendimento, pusemos lado a lado trechos das duas obras e, depois, resumidamente, o cardápio servido nos respectivos jantares.

Jantar do Abade	Jantar do Cohen
caldo são diferentes; a considerar os costumes de época podem ser pratos distintos) III. “um bocadinho de cabidela, faça favor! Essas codeazinhas de pão ensopadas no molho!” IV. “bojudas canecas azuis com vinho da Bairrada” V. “pires de pimentões escarlates” VI. “frescas malgas de azeitonas pretas” VII. “o bom abade [...] ia cortando com cuidado nacos brancos do peito do capão recheado.” 1. “entrava com a larga travessa do arroz-doce.” 2. “Serviu o vinho do Porto. — Mil oitocentos e quinze! Natário [...], molhando as castanhas em vinho.” 3. “propôs que fossem tomar café”	Bucelas” • “limpando os bigodes dos pingos de sopa” • “Sole normande? perguntou-lhe” • “Poulet aux champignons, murmurou” • “Cohen, passe-me o St. Emilion.” • “serviam um prato de ervilhas num molho branco, murmurando: — Petits pois a la Cohen” • “Champagne que se abria” • “a sobremesa alastrava-se, destroçada; [...] ananás mastigado.” • “aroma forte das chartreuses e dos licores por entre a névoa alvadia do fumo.” • “Nozes, que Craft parte” • “serviram o café.” • “cálice de cognac na mão”
Cardápio	Cardápio

Jantar do Abade	Jantar do Cohen
4. Sopa	• <i>Vermouth</i>
5. Caldo de galinha	• Ostras
6. Cabidela	• Sopa
7. Capão recheado	• Sole Normande
8. Pimentões escarlates	• Poulet aux champingnons
9. Azeitonas pretas	• Petits pois a La Cohen
10. Arroz Doce	• Ananás e nozes
11. Bebidas: vinho da Bairrada, vinho do Porto 1815, com castanhas, e café	• Bebidas: <i>vermouth</i> , vinhos (St. Emilion, Bucelas), champanhe, licores, café e cognac

A simplicidade do cardápio do abade é só aparente. A cabidela, por exemplo, tradição portuguesa pelo menos desde o século XVI, seria “invenção coletiva, sem autoria determinada”, uma vez que “cozinhar com o sangue foi intuição de vários povos, considerado nutritivo e fortificante” (LOPES, 2010). O capão recheado teria origem romana: o cônsul Caio Cânus, nascido em 19. a.C., a fim de que seu sono não fosse incomodado pelo madrugador canto dos galos, levou o senado a aprovar uma lei que bania essas aves de Roma. O exílio dos galináceos foi evitado com a castração. Sem voz e sem interesse por galinhas, os “capões” comiam e engordavam. Assados e recheados, revelaram-se uma iguaria até hoje consumida.⁷

⁷ A história do frango capão e informações sobre a continuidade da tradição podem ser encontradas em: PINHO, Flávia. *Onde Tem? Roteiro de compras Gastronômicas em São Paulo e Arredores*. São Paulo: Senac, 2005. (p. 35-36) e *Capão de Freamunde*. Associação de Criadores de Capão de Freamunde. *Sítio da Associação Desenvolvimento Rural das Terras do Sousa (Ader-Sousa)*. Disponível em: <http://www.ader-sousa.pt/capao_de_freamunde-1.html>. Acesso em 12 nov. 2010.

O menu de OM tem influência francesa: *très chic* e *chic à valer*, na boca de Damaso e Ega, representantes da elite lisboeta. O chique era ser francês, daí o champanhe, os nomes dos pratos (*poulet* poderia ser traduzido, em vernáculo, pela cabidela ou pelo capão do jantar do abade) e o serviço *à la russe*, já costumeiro em Paris na segunda metade do século XIX, em vez de *a la française*. Neste, os pratos são servidos todos de uma vez, como parece ter sido no jantar do abade; naquele, servem-se os pratos em sequência, como no jantar do Cohen: sopa, peixe (linguado — *sole* — à moda normanda), carne assada ou cozida (o frango — *poulet* — com *champignons*), um *entremet*⁸ (a ervilha — *petit pois* — a La Cohen) sobremesa, licores e café.

Antonin Carême, célebre “cozinheiro dos reis”, ajudou a importar da Rússia o estilo *à la russe*. Ele também tinha o hábito de servir *à la française* e de homenagear convidados escrevendo seus nomes nas esculturas sobremesas de açúcar — como o da escritora de viagens Lady Morgan — e batizar pratos com os nomes das pessoas que o contratabam (KELLY, 2005). Ega poderia muito bem ter se inspirado no célebre *salmão à la Rothschild*, para pensar o legume a la Cohen. Também “o quintal de ricos legumes” do abade da Cortegaça pode ter sido influência do pomar que Carême tinha a sua disposição para colher “os legumes, verduras e frutas” preparados nos banquetes dos Rothschild.

Com relação aos vinhos, a Bairrada — origem do vinho do abade —, já em 1867, era a segunda mais importante região vitivinícola portuguesa, só perdendo para o Douro. É, portanto, um vinho de origem portuguesa e, provavelmente, de qualidade semelhante ao Bucelas e ao francês St. Emilion. O português Bucelas era apreciado pelo Marquês de Pombal, pelo Duque de Wellington — comandante das tropas anglo-portuguesas contra os exércitos napoleônicos — e por Afonso da Maia e o administrador Vilaça.⁹ O St. Emilion — uma das sub-regiões de Bor-

⁸ Classificamos as ervilhas como “Entremet”: “uma comida mais leve, que pode ser servida separada — depois do prato principal e antes da sobremesa — ou acompanhando o prato principal. Geralmente são legumes ou verduras temperados” (KELLY, 2005: p. 260)

⁹ A cena de OM em que Afonso serve o Bucelas é anterior ao banquete: “— Bucelas? [...] O administrador [Vilaça] ergueu o copo, depois de cheio, admirou-lhe à luz a

déus: Saint Émilion, Pomerol, Médoc e Graves — não constava na *Classificação Oficial do Vinho Bordalês*, de 1855, que usou cinco categorias para classificar o vinho bordelês. Entre os primeiros — *premier cru classe A* — estavam quatro do Medoc e um de Graves. Só em 1955, a AOC (*Appellation d'Origine Contrôlée*) classificou o Saint Émilion e criou duas novas classes de *premier cru classe A*.¹⁰

A depender do café e dos licores, embora suscitem discussão quanto à sequência do serviço, parece-nos que o abade e o *chef* do Hotel Central ganhariam elogios do “Rei dos Chefs”, Auguste Escoffier, — “O café deve ser servido bem quente e, depois do café, podem servir-se diversos licores” (JAMES, 2008: p. 41) — e do já citado Carême — “aconselhava que o café fosse servido na mesa” para evitar que a ida ao salão, principalmente em grandes banquetes, esfriasse a bebida (KELLY, 2005: p. 106).

Nota-se, portanto, que não há modificação na essência da sofisticação, mas na aparência. As diferenças de cardápio e serviço parecem-nos exigências de representação e verossimilhança. A predominância da culinária “portuguesa”, em CPA, e da “francesa”, em OM, a nosso ver, devem-se ao ambiente em que se desenrola a trama – Leiria x Lisboa – e à caracterização de uma sociedade interiorana, em CPA, e mais cosmopolita, embora provincianamente afrancesada, em OM. Além de o jantar do abade ser mais íntimo (salvo Amaro, recém-chegado a Leiria, os participantes se conheciam muito bem) e o em homenagem ao Cohen, mais formal (o homenageado não era íntimo de todos e alguns convivas sequer tinham sido apresentados).

cor rica, provou-o com a ponta do lábio, e piscando o olho para Afonso: — É do nosso! — Do velho, disse Afonso.” (1080)

¹⁰ Não é nossa intenção figurar como especialistas em vinhos. Não buscamos obras específicas sobre o assunto e demos crédito a informações disponíveis em sítios da *internet*. Os dados sobre a classificação do St. Emilion foram retirados dos seguintes sítios: <http://saber.sapo.mz/w/index.php?title=Vinho_de_Bordeaux&printable=yes>; <http://pt.wikipedia.org/wiki/Vinho_de_Bordeaux>; e <<http://www.rackwine.com/1855Wine/>>. Acesso em 12 dez. 2010. Sobre o Bucelas e o Bairrada, consultamos: <<http://www.saborluzitano.com.br/bairrada.asp>>; <http://www.saraivaenterprises.com/about_wine.htm>; <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bairrada_DOC>; e <<http://www.gastronomias.com/vinhos/bucelas.htm>>. Acesso em 12 dez. 2010.

Convivas, assuntos e comportamento à mesa

Em dois tratados de culinária publicados no século XIX, o de Grimod de la Reynière (1758-1837), *Manual dos Anfitriões*, e o de Brilard Savarin (1755-1826), *Filologia do Gosto*, encontram-se motivos para criticar e para elogiar os convivas e seus modos à mesa.¹¹

No jantar do abade, todos saboreiam a comida devagar, como prescrevem os tratadistas, mas alguns bebem demais — “os que se empanturram e se embriagam não sabem comer e beber.” (SAVARIN, 1995: p. 15) — afrouxam os cintos e desabotoam as batinas, mostrando, às vezes, as intimidades mais ignóbeis: Natário “levava a capa no braço, arrastando pelo chão; a batina desabotoada por trás deixava ver o forro imundo do colete; e as suas pernas escanifradas, com as meias pretas de lã cheias de passagens” (172). A conversação acalorada, sobre assuntos pouco estimulantes para o paladar (como o crime da Mouraria, no jantar do Cohen, em que uma mulher rasga o ventre de outra, à navalha, “toda uma viela em sangue — uma sarrabulhada, como disse o Cohen, sorrindo e provando o Bucelas” [1151]), seria motivo de controvérsia entre Reynière e Savarin. O primeiro diria que “uma conversação animada [...] favorece e acelera a refeição” e “num grupo pequeno, entre amigos, e longe da presença de domésticos, uma tal conversação não é difícil de manter, pois ela abarca todos os temas; nenhum lhe é estranho e todas as matérias, seja galantes, seja morais, seja literárias, seja mesmo políticas, são de sua competência” (2005: p. 35). O segundo, que “o prazer à mesa não comporta arrebatamentos, nem êxtases, nem transportes, mas ganha em duração o que perde em intensidade” (1995: p. 170). Nenhum dos dois recomenda, no entanto, que se chegue à beira dos sopapos, como Alencar e Ega, no jantar do Cohen. Também não toleram atrasos, como o de Cohen: Savarin afirma que “esperar muito tempo por um conviva retardatário é falta de consideração para os que estão presentes.” (1995: p. 16). Reynière:

¹¹ Reynière foi considerado um “parasita” da gastronomia e ele e Savarin são tidos como amadores influentes em seu tempo (REVEL: p. 281-284). É essa influência que nos permite utilizar aqui suas prescrições culinárias.

“o convidado, trajado adequadamente, comparecerá, portanto, à hora fixada pelo convite, ao domicílio do Anfitrião” (2005: p. 8).

Os motivos para louvar e censurar o comportamento das personagens não significa, no entanto, semelhança de procedimento narrativo. Uma leitura atenta revela peculiaridades na organização do enredo e no grau de tolerância social.

Em *CPA*, a mesa é mais eclesiasticamente homogênea: padres e um beato. Embora, na cena do jantar ou em outros momentos, diferencie apetite e preferências gastronômicos e sexuais das personagens e expõe suas contradições, mesquinhas e crimes, o narrador caracteriza-as, todas, como as que sabem se comportar e saborear as delícias da mesa e, talvez, da cama. Daremos alguns exemplos:

1. O abade da Cortegaça estava “há trinta anos naquela freguesia e passava por ser o melhor cozinheiro da diocese. Todo o clero das vizinhanças conhecia a sua famosa cabidela de caça” (165)

2. Libaninho, chegando azafamado e já à hora de sentarem-se à mesa, apresenta uma razão inteligentemente religiosa para o atraso: “— Ai, filhos! desculpem-me [...] Passei pela igreja de Nossa Senhora da Ermida, estava o padre Nunes a dizer uma missa de intenção. Ai, filhos! papei-a logo, venho mesmo consoladinho!” (165)

3. É também o religioso Libaninho que dirige gracejos, cheios de metáforas e comparações gastronômicas e sexuais, a Gertrudes. Os gracejos provocam o riso dos convivas — e, quiçá, dos leitores — e os tornam cúmplices e “espirituosos sem pretensão”, como recomenda Savarin (2005: p. 174), dispostos a saborear a comida e a conversação, mesmo a mais picante:

— Ai, Gertrudinhas! quem tu fazias feliz, bem eu sei!
A velha aldeã ria, com o seu espesso riso bondoso, que lhe sacudia a massa do seio.

[...]

— Ai, filha! as mulheres querem-se como as pêras, maduras e de sete cotovelos. Então é que é chupá-las!

Os padres gargalharam; e, alegremente, acomodaram-se à mesa.

(165-166)

4. Todos elogiam os pratos, acomodam-se confortavelmente e comem devagar, saboreando a comida, como manda a etiqueta dos bons gastrônomos: “— Sim, senhor, famoso! Disto nem no Céu! Bela coisa!”; “Estava, com efeito, como disse o cônego Dias, de tentar Santo Antão no deserto! Todos tinham tirado as capas, e, só com as batinas, as voltas alargadas, comiam devagar, falando pouco.” (166)

5. Depois da primeira hora à mesa em que “jamais nos entendiamos” (SAVARIN, 1995: p. 15), a conversação é animada e os convivas vivenciam o efeito benéfico da bebida: “O tlim-tlim dos copos, o ruído das facas animava a velha sala [...], duma alegria desusada.”; “Os padres engasgavam-se de riso. Já duas canecas de vinho estavam vazias: e o padre Brito desabotoara a batina” (166)

6. Mesmo nos momentos de tensão, as atitudes hostis são abrandadas — Natário “arremessava argumentos a Amaro” que grita “com o dedo em riste, em atitude de polêmica” (170) — e transformam-se em “argumentos” e “polêmica”. E os outros só precisam pedir calma, servir “o arrozinho”, pegar a “garrafinha do Porto” e brindar:

— Oh filhos! [...] Deixem a sabatina, que até nem lhes sabe o arrozinho!

Serviu o vinho do Porto, para acalmá-los, enchendo os copos devagar, com as precauções clássicas:

— Mil oitocentos e quinze! — dizia. — Disto não se bebe todos os dias.

Para o saborear, depois de o fazer reluzir à luz na transparência dos copos, repoltreavam-se nas velhas cadeiras de couro; começaram as saúdes!

(171)

7. Durante o jantar, o narrador revela inclinações sexuais, alguns arranjos amorosos e desejos. Claramente, são expressos a cobiça de

Amaro por Amélia e a relação de Padre Brito com a mulher do regedor. Pode-se inferir o desejo de padre Natário pelas sobrinhas, “suas rosas”, uma possível relação entre o abade da Cortegaça e Gertrudes, a “ama” que bem poderia ser “amante”. As relações entre Cônego Dias e Dona Joaneira são expostas em outra cena e, no final de *CPA*, revela-se que Libaninho foi “pilhado”, na alameda da cidade, às dez da noite, nos braços do sargento. No jantar, o narrador sugere a homossexualidade de Libaninho e o seu fetiche: a farda de militar:

— Eu não sei o que se passa lá na tua freguesia, Brito; mas se há alguma coisa, o exemplo vem de alto... A mim têm-me dito que tu e a mulher do regedor... (168)

Natário tornara-se terno, falava das suas sobrinhas, “as suas duas rosas”, e citava Virgílio, molhando as castanhas em vinho. Amaro [...] olhava maquinalmente as árvores do jardim, pensando vagamente em Amélia, nas suas formas; suspirou mesmo com um desejo dela
[...]

— Santo Inácio foi militar!

— Militar!? — gritou o Libaninho. — [...] Que era ele, o meu devoto Santo Inácio?

(171)

Esses sete exemplos mostram que as personagens reunidas no jantar do abade são os que podem e sabem comer, têm à sua disposição os prazeres da cama e, segundo a classificação que propusemos anteriormente, controlam e/ou subvertem os princípios morais da sociedade: padres com suas amásias, beatos picantemente religiosos com seus fetiches sexuais. Os que não podem comer aparecem para polarizar com a fartura do jantar e revelar a contradição dos que detêm o poder: dizem bem da pobreza (“o reininho dos céus”), mas só lhe dão “meia broa” e “pancadas”, como a “um antigo criado de lavoura” em que Natário “tropeça”, durante a caminhada, para “esmoer” (172-173). Os que podem e não sabem comer são caracterizados pelo seu apetite e escolhas culinárias, mas em cenas diferentes: a superficialidade do discurso e a ausência de bom

gosto de Gustavo e José Eduardo vão se revelar na bodega do Tio Osório, em outro momento da trama (266-277).

Em *OM*, a relação entre culinária, sexualidade e poder permanece, mas as cores não são tão evidentes e a tolerância é maior. Tome-mos como exemplo, mais detalhadamente, o poeta Alencar e, depois, contrastemos com Ega e Carlos. Durante o banquete de Cohen, Alencar come os pratos chiques e bebe as bebidas de boa qualidade, mas tem características e atitudes que revelam o seu gosto duvidoso. Vejamos:

Físico: Além de ser apresentado com a “face escaveirada, olhos encovados, [...], românticos bigodes grisalhos” (1148), o narrador estampa em seu rosto “um sorriso que lhe mostrava os dentes estragados” (1150).

Gosto e modos à mesa: É piteireiro, isto é, bebe sem freio: “atirou o *vermouth* às goelas.”; “esgotou [o *vermouth*] dum trago:” e “foi encher outro cálice” (1149). Apaga cigarros no prato: “as pontas de cigarros misturavam-se a bocados de ananás mastigado” (1157). Na sala de café, provocado por Ega e alterado pelo excesso de bebida, tem um comportamento animalesco: “Alencar, sem o ouvir, berrava [...] esmurando o ar”; “uma face medonha. A cólera e o *cognac* incendiavam-lhe o olhar; todo ele tremia”; “Rompeu a atirar patadas ao soalho, abalando a sala, fazendo tilintar cristais e louças” (1157).¹² Ao sair, compra um péssimo charuto que oferece a Carlos — “o péssimo charuto do Alencar” (1164) — e leva o amigo a um botequim de quinta categoria — “pequena venda [...] numa penumbra de subterrâneo” —, para se “refrescar” com a “cana branca” e pagar batendo sobre o “zinco úmido do balcão” as moedas, exclamando “com nobreza: — Eu é que faço a honra da bodega, meu Carlos! Nos palácios os outros pagarão... Cá na taberna pago eu!” (1162-1163).

Discurso: Além do destempero mencionado no item anterior e do desconforto com a estética realista/naturalista, que classifica de “excremento”, a personagem diz coisas que constroem. A Carlos, por exemplo: “eu vi-te nascer, meu rapaz! [...] sujaste-me muita calça!” (1149).

¹² Um aspecto que vale destacar é que o final da discussão entre Alencar e Ega é semelhante ao da discussão entre João Eduardo, alterado pelas taças de vinho, e o taberneiro Tio Osório: o apertar de mãos, os elogios, os votos de lealdade.

Sexualidade: Alencar parece seduzir — “nunca se atirava aos braços de ninguém, a não ser das mulheres” (1149) — ou ter seduzido: “E depois, menino, havia muitíssimo boas mulheres” (1162). Seus amores, no entanto, são pouco concretos. Enfurece-se com Eça, porque este repete um texto do rival, Craveiro: “Não colhe a tenra bonina/Nem consulta o malmequer.../Que quer? Na verde campina/O Alencar d’Alenquer/Quer menina!/O Alencar d’Alenquer/Quer Cacete!” (1158-1159). Alencar quer menina, mas não tem, ou quer cacete? A pergunta pede respostas, que podem ser: i) **o platonismo:** Rachel Cohen, que Alencar qualifica “divinamente bela”, “era agora a paixão platônica do Alencar, a sua dama, a sua Beatriz...”. A ela dedica versos maliciosos — “«Abril chegou! Sê minha»/Dizia o vento à rosa” —, mas a considera como irmã: “E a Rachel, para mim, coitadinha, é como uma irmã...”¹³ (1163); ii) **a prostituição:** Ao ofender a irmã de Craveiro, demonstra conhecer muito bem preço, qualidade e espaço do *trottoir* português: “esse caloteiro, que se não lembra que a porca da irmã é uma meretriz de doze vinténs em Marco de Canaveses!” (1159). Mesmo que seduza, portanto, Alencar não é capaz de consumir o desejo e trair a ordem social. O amor platônico é impossível de concretizar. Daí a necessidade satisfazer seus apetites — mais que o gosto — com o que já está, na ordem social vigente, “subvertido”: a prostituição.

Alencar parece não saber comer e seduzir, mas convive com Eça e Carlos, os mais novos e, supostamente, de bom gosto. Temperado com os fortes aromas e sabores de uma caricatura, não é, no entanto, fácil de interpretar. O próprio Eça, respondendo a Pinheiro Chagas sobre a relação entre Alencar e o poeta, de carne e osso, Bulhão Pato, diria que “Alencar tem defeitos e qualidades, separados e alternados, que vão desde a carraspana até o cavalheirismo”. Entre as virtudes, Eça listava “lealdade, generosidade, uma honradez perfeita”; os defeitos, irretocáveis: medíocre, palrador, farfante e piteireiro (III: p. 1712-1713).

A interpretação do bom gosto também não é simples. Eça organiza um jantar aparentemente perfeito para o marido de sua amante, mas não

¹³ Em momento anterior, Alencar, mais novo, também nutre um amor platônico por Maria Monforte, mãe de Carlos, e dedica-lhe versos: “ia dedicar-lhe o seu poema [...] FLOR DE MARTYRIO!”, mas “a paixão do Alencar era inocente” (1063).

tem capacidade de distinguir uma coleção de obras de arte de “um *bric-a-brac* de acaso”: Carlos falou “dessas belas coleções dos Olivais, que o Ega, [...] lhe descrevera como sublimes. Craft encolheu os ombros. — O Ega não entende nada. Mesmo em Lisboa, não se pode chamar ao que eu tenho uma coleção. É um *bric-a-brac* de acaso...”. Carlos surpreende-se com a incompetência do amigo: “Isto surpreendeu Carlos. Compreendera das palavras do Ega ser essa uma coleção formada com amor, [...] orgulho e cuidado duma existência de homem...” (1146).

A falta de gosto artístico e a permissividade na convivência podem ser lidas como ironia e levar à pergunta: Ega e Carlos andam de braços dados com Alencar e são incapazes de reconhecer a boa arte... teriam gosto para comida e mulher?

A complexidade das possíveis respostas começa nas afirmações de Eça: em texto intitulado *O Francesismo* (III: p. 2107-2122), censura a mania da moda francesa e chega a escrever que “Portugal é um país traduzido do francês em vernáculo”, pondo em dúvida o bom gosto de Ega. E, por extensão, de Carlos, garfo contido e qualificado à mesa, mas de apetite sexual oscilante: mantém amores esparsos e entediados com mulheres da sociedade e, depois, comete um “excesso de gula” com Maria Eduarda, sua irmã. O drama do incesto “mata” o avô, Afonso da Maia, talvez o verdadeiro *gourmet* da história: compunha mesas ecléticas, abraçava culturas diferentes e mantinha um *chef* francês, *Mr. Antoine*, e uma portuguesa, Micaela, “que conservava a tradição da antiga cozinha freirática do tempo do Sr. D. João V” (1367), simbolicamente propondo a convivência da tradição e do novo.

Balzac, de verve sarcástica, diferencia os homens que sabem beber e comer, ou seja, vivem para isso, dos que “comem e bebem para viver”. Entre os extremos dessa cadeia alimentar haveria “uma infinidade de nuances delicadas e profundas, admiráveis”. E “mil vezes feliz é aquele que a natureza destinou a formar o último elo dessa grande corrente! Somente ele é imortal”, o homem que reunisse “a qualidade de gastrônomo no mesmo grau que a de gourmet” (2009: p. 28-29). Entre esse imortal e o mais reles estômago, haveria pelo menos umas dez categorias dos que engolem ou saboreiam comidas e bebidas. Balzac se ocupa de duas: glutton e comilão. Aquele seria “o sujeito menos estimável da gastronomia”, que “come... come mais uma vez, come sempre..., mas sem método, sem

inteligência, sem espírito” e, incapaz de qualquer lampejo de inteligência, nada sai de sua boca; só entra. O comilão “cede ao apetite dos sentidos, assim como cede ao apetite da imaginação” e opera “lentamente. Após ter razoavelmente mastigado, ele fala com frequência, chegando mesmo a ser divertido, embora essa preciosa qualidade se revele ao final do segundo serviço” (2009: p. 34).

É difícil identificar glutões e comilões em *CPA* e *OM*. Talvez os comilões pareçam mais definidos em *CPA*. Amaro, por exemplo, seria um, à mesa e à cama; saciada a fome no jantar do abade, ainda pensa em “comida” — Amélia —, mas tem imaginação e fala espirituosamente. A considerar a “infinidade de nuances” da cadeia proposta por Balzac, poderíamos afirmar que, em *CPA*, bom e mau gosto, contenção e gula e, portanto, tipos gastronômicos parecem mais distintos e marcados: os famintos opõem-se a outros tipos e os que podem e não sabem comer “estouram” ou acabam em tabernas sebosas. Em *OM*, tudo é mais complexo e fluido. O contraste e a caracterização não são tão nítidos, como se Eça procurasse “fundir”, simbolicamente, as possibilidades e impossibilidades gastronômicas e sexuais das personagens e da sociedade portuguesa.

As opções literárias de Eça parecem influenciar as opções e complexidade gastronômica e sexual das personagens. De *CPA* até *OM*, a relação entre gastronomia sexo e poder se mantém e é uma via de interpretação da obra eciana. Mas Eça, como sugerem Guerra da Cal e Carlos Reis, afasta-se das receitas de escola, modifica enredos, esfumaça os contornos das personagens, propõe formas mais complexas de convivência e oferece “cardápios” mais variados de interpretação. No caso dos tipos gastronômicos — e por extensão sexuais —, em *OM*, é possível entrever o que Balzac considerava a mediocridade da “raça”: “seres mistos, espécies de eunucos ou hermafroditas em gastronomia, que pertencem a todas as categorias sem, porém, pertencer a nenhuma”. (2009: p. 31)¹⁴

¹⁴ Não podemos, por nos faltar a visão do todo, fazer afirmações categóricas sobre a obra de Eça, mas a possibilidade do “hermafroditismo” gastronômico e sexual, leva-nos a concordar — ainda que provisoriamente — com Maira Filomena Mónica (2001), que considera *OM* a obra-prima queirosiana. A forma complexa de convivência entre personagens, a relação ambígua com a comida e a sexualidade aproxima a obra da contemporaneidade, que Eça, de certa forma, anuncia.

Referências Bibliográficas

- ALLENDE, Isabel. *Afrodite: contos, receitas e outros afrodisíacos*; ilustrações Robert Shekter; receitas Panchita Llona; tradução Claudia Schilling – Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.
- ANDRADE, José Roberto de. Comer e comer: um verbo, dois (re)cor-tes em *O Crime do Padre Amaro*. Trabalho apresentado no III Encontro Nacional de Professores de Literatura Portuguesa (ENPLP), realizado em outubro de 2010, na Universidade Federal do Tocantins. O artigo já foi enviado e aceito e espera publicação nos Anais do ENPLP.
- BALZAC, Honoré de. *Tratados da vida moderna*. Tradução, notas e pos-fácio Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- BERRINI, Beatriz (Org.). *Comer e beber com Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Index, 1995.
- BERRINI, Beatriz. Eça de Queirós e os prazeres da mesa. *Semear*, Rio de Janeiro, v. 01, n. 01: p. 53-66, 1997.
- CAL, Ernesto Guerra da. *Língua e Estilo de Eça de Queirós*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1969.
- JAMES, Kenneth. *Escoffier: o rei dos chefs*. Tradução André Luiz Alvaren-ga. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- KELLY, Ian. *Carême: cozinheiro dos reis*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- LIMA, Isabel Pires de. Fulgurações e Ofuscações de Eros — O Primo Ba-sílio — In: *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos: 150 anos com Eça de Queirós, realizado em São Paulo, 1995*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Li-teratura de Língua Portuguesa/FFLCH/USP, 1997: p. 715-721.
- LOPES, Dias. Ascensão e queda da galinha de cabidela: onde real-mente surgiu a receita que herdamos dos portugueses?. Cader-no Paladar. *O Estado de São Paulo* (edição online). Publicado em 2 set. 2010, 10h06. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/suplementos+paladar,ascensao-e-queda-da-galinha-de-cabidela,4002,0.shtm>. Acesso em 12 dez. 2010.

- LUZES, Pedro. Vida erótica de Eça de Queirós e a crise de 1878. In: *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos: 150 anos com Eça de Queirós, realizado em São Paulo, 1995*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa/FFLCH/USP, 1997: p. 477-486.
- MÓNICA, Maria Filomena. A Obra-prima. In: *Eça de Queirós*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001: p. 215-240
- QUEIROZ, Eça de. *Obra Completa: quatro volumes*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.
- REIS, Carlos. Eça de Queirós e a literatura como ficção. In: *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos: 150 anos com Eça de Queirós, realizado em São Paulo, 1995*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa/FFLCH/USP, 1997: p. 17-28.
- REVEL, Jean-François. *Um banquete de palavras: uma história da sensibilidade gastronômica*; tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- REYNIÉRE, Grimod de la. *Manual dos anfitriões*. Tradução e notas de J. M. Bertolote. São Paulo: Ed. DeGustar, 2005.
- SAVARIN, Brillart. *A fisiologia do gosto*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- THERBORN, Göran. *Sexo e Poder: A família no mundo 1900-2000*. São Paulo: Contexto, 2006.
- VILELA, Ana Luísa. Primatas e Carnívoros n'Os Maias: elementos do discurso erótico queirosiano, a propósito de um ananás comido na "Toca". In: *Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos: 150 anos com Eça de Queirós, realizado em São Paulo, 1995*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa/FFLCH/USP, 1997: p. 57-64.

«LA CUGINA»
UM ROMANCE DIABÓLICO DE EÇA DE QUEIRÓS?

Giorgio de Marchis
Università degli Studi Roma Tre

As traduções de Eça de Queirós em italiano sucederam-se ao longo de todo o século XX. Sob este ponto de vista, a fortuna italiana do autor de *Os Maias* apresenta características peculiares, tanto de um ponto de vista geral e internacional, como no âmbito mais restrito das relações literárias luso-italianas e da recepção na Itália dum escritor português. No primeiro caso, se considerarmos que *La reliquia* – a primeira tradução queirosiana publicada na Itália – só saiu em 1913, não há dúvida que os leitores italianos tiveram a possibilidade de conhecer este escritor relativamente tarde, tendo em conta, por exemplo, que a primeira tradução alemã de *O Primo Basílio* aparecera já em 1880, a versão francesa do mesmo romance três anos mais tarde, a americana em 1889 e que, apenas dez anos após a morte do autor, todos os seus romances se encontravam traduzidos em espanhol. Por outro lado, se Eça chega tarde às livrarias italianas, também é verdade que, ao contrário do que se verificou com outros autores seus compatriotas, o interesse para com a sua obra nunca se esgotou completamente, sendo possível afirmar que «[...] em Itália, entre as glórias universais, Eça é um dos autores maiormente traduzidos, e, a sua apoteose, embora alcançada lenta e gradualmente, não conheceu num século nem interrupções nem quedas» (Di Munno, 1994-95: 23).

São diversos os estudos dedicados à fortuna italiana de Eça de Queirós e, portanto, não tenciono aqui propor mais uma história da sua recepção na Itália. Limitar-me-ei a apresentar uma tradução de *O Primo Basílio* que até hoje passou despercebida; trata-se, como se verá, dum episódio secundário,

dum acontecimento de pouca ou nenhuma relevância cultural mas que, mesmo assim, julgo que poderá ter algum interesse pela sua capacidade de exemplificar os processos de manipulação da fama literária dum autor e as relações dinâmicas que uma tradução pode estabelecer entre o centro do cânone e as suas margens paraliterárias.

Pelo que concerne ao número das traduções de *O Primo Basílio*, as opiniões diferem bastante: no seu *Catalogo ragionato degli autori portoghesi tradotti ed editi in Italia*, Jaime Raposo Costa (1999) regista uma única tradução: a de Bernardo Crippa publicada em 1952 pela editora milanese Rizzoli. Amina Di Munno (1994-95) e, mais tarde, também Davide Conrieri e Maria Abreu Pinto (2000) referem duas traduções do romance, lembrando também a tradução de Laura Marchiori que a editora Mondadori publicou nesse mesmo ano. Porém, como escreve Ernesto Guerra da Cal (1975), *Il cugino Basilio*, na versão de Marchiori, já tinha sido publicado, sem introdução, em 1945 com a chancela da editora milanese (hoje desaparecida) Perinetti Casoni.¹

Contudo, além das traduções de Laura Marchiori e Bernardo Crippa existe uma terceira versão italiana deste romance que até hoje nunca foi noticiada nos principais estudos bibliográficos dedicados à obra de Eça de Queirós. Em 1966, de facto, na colecção “I romanzi diabolici” dirigida por Ennio Mancini publicou-se uma obra de Eça (*sic*) de Queiroz com o bem pouco queiroziano título de *La cugina*.

O livro em questão é apresentado aos leitores como uma *libera riduzione* de *Il cugino Basilio* mas não se dão a conhecer nem o nome do tradutor (e o texto não é uma reelaboração das anteriores versões de Marchiori e Crippa) nem o nome do autor do breve prefácio que apresenta o escritor e a obra. O único a ter direito a sair do anonimato é o autor da capa – o conhecido pintor de cartazes cinematográficos Angelo Cesselon – que, como se verá, contribui para definir a identidade paratextual dum objecto-livro que apresenta muitas das características da fórmula editorial própria das colecções de literatura popular: o pequeno

¹ No *Apparato bibliografico* que integra *La corrispondenza di Fradique Mendes*, Roberto Vecchi e Vincenzo Russo (2009) concordam com a proposta de Guerra da Cal. Guia Boni (2002) refere esta informação bibliográfica mas não indica uma data de publicação, preferindo limitar-se a um mais prudente “sem data”.

formato (neste caso 19 x 12 cm); o preço muito reduzido (150 lire, aproximadamente o custo de três jornais e pouco menos do preço dum litro de leite); as marcas paratextuais que inserem o livro numa série (o livro em questão é o número 56 duma colecção, “I romanzi diabolici”, que entre 1963 e 1967 publicou dois romances por mês, distribuindo-os como periódicos no circuito dos quiosques, se bem que existisse a possibilidade de assinaturas anuais ou semestrais, como indica o editor no colofon da publicação).



Pelo que concerne à capa, embora Angelo Cesselon respeite as três funções que se costumam atribuir a este elemento (identificação da obra, definição do seu conteúdo e sua valorização), provavelmente, neste caso, poderá ter alguma razão Daniel Couégnas quando afirma que nas últimas décadas a principal função das capas das colecções populares tem sido a de cativar o interesse do leitor, explicitando ao mesmo tempo o carácter “popular” e não “literário” da colecção.

Continuando na análise da identidade paratextual desta tradução, é evidente a alteração do título da obra que, nesta versão, retira a atenção do leitor da personagem do primo Basílio, focalizando-a na figura da prima adúltera. Uma alteração muito significativa porque, como escreve Manuela Nunes, «O título que Eça deu ao seu romance distingue-o dos outros grandes romances realistas do século XIX que têm o adultério como tema» (Nunes, 2002: 650): *Madame Bovary*, *Anna Karenina* e as obras do alemão Thedor Fontane *L'adultera*, *Cécile* e *Effi Briest*. Pelo contrário, «Não é a adúltera que dá o nome ao romance de Eça e sim o sedutor.» (Nunes, 2002: 650). Uma opção, esta de Eça, que, porém, resulta inviável para a colecção dos “romances diabólicos” que se caracteriza por títulos que obedecem a um princípio de imediatez e explícita sedução, abrindo ao público, o universo obscuro do Desejo, das tentações, dos tabús morais e sociais do potencial leitor com títulos como *Le notti oscene*, *La belva nel letto*, *Le notti di Satana*, *Carne inquieta* e, porque não?, *La cugina*.

Surpreende numa colecção deste tipo a presença dum prefácio. De facto, as portas de acesso a um texto paraliterário não costumam ser quase nunca obstruídas por formas de metalinguagem como são as epígrafes, as dedicatórias ou qualquer texto limiar. Neste caso, porém, não se pode ignorar que “I romanzi diabolici”, mesmo sendo uma colecção popular, propõe aos seus leitores “I grandi narratori”. Assim, ao pé de Eça de Queirós temos aqui, junto a autores absolutamente desconhecidos, escritores como Nathaniel Hawthorne (*Il satiro della notte*²), Zola (*Lo scannatoio* e *La femmina di Parigi*³), Alexandre Dumas (*La donna di Cagliostro*⁴), Balzac (*La pelle viva*⁵), Dostoevskij (*Passione morbosa*⁶), Bram Stoker (cujo *Dracula* tem aqui o bem mais aliciante título de *Voluttà infernale*), Lord Byron (*Il Don Giovanni*⁷), Stevenson (*Il club delle tentazioni*⁸), Oscar Wilde (*Il*

² *The Marble Faun or the Romance of Monte Beni*.

³ *L'assommoir* e *Nana*.

⁴ *Joseph Balsamo*.

⁵ *La Peau de Chagrin*.

⁶ *O Jogador*.

⁷ *Don Juan*.

⁸ *Suicide-club*.

*vizio che uccide*⁹) e até o filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard, obviamente, com o seu *Diario di un seduttore*...

O prefácio obedece, portanto, a uma mais ampla estratégia de legitimação literária mas, neste caso, propõe uma interpretação do romance queirosiano bastante duvidosa ainda que coerente com a apresentação paratextual da obra:

La cugina Luisa potrebbe ricordarci una Bovary su scala minore... eppure c'è differenza fra l'adultera provinciale francese e lei. La religione, l'ossessione della morte, l'onore sbandierato nei trattenimenti serali la accompagnano senza sosta, fino al letto dell'amante. E il tradimento stesso ha luogo e si snoda in seno alla famiglia, è una cosa che rimane in casa. Per questo tanto più grave ma anche tanto più inevitabile, se si pensa alla solitudine di un temperamento caldo, abbandonato a se stesso e a tutto il suo tempo libero, al languore sensuale dei *fados*, all'atmosfera di pettegolezzo per cui avere un amante è peccato, non averlo è vergogna.

(Queiroz, 1966: 4)

La cugina é, portanto, um típico texto-industrial, um dos inúmeros livros de bolso que, nos anos do *boom* económico, se vendiam, com periodicidade variável, nos quiosques (os célebres “Oscar Mondadori”, por exemplo, foram lançados em 1965 com tiragens que chegaram a atingir, semanal ou mensalmente, os 100.000 exemplares). Uma fórmula editorial nova que, segundo Giovanni Ragone, determinou «l'omologazione – sotto un unico marchio e prezzo – di autori e testi di spessore e autorità totalmente eterogenea» (Ragone, 2005: 78), contribuindo, junto com outros factores (a “invenção” do *best-seller*, o sucesso das estratégias e dos géneros seriais) para mudar definitivamente o mercado do livro na Itália.

No que diz respeito à relação entre *O Primo Basílio* e *La cugina*, algumas operações indicam-nos que, além duma evidente trivialização, a tradução obedece a critérios etnocêntricos que procuram pôr um público sem grandes exigências literárias nas condições de leitura mais confortáveis para aceder ao

⁹ *The Picture of Dorian Gray*.

texto queirosiano. Sob este ponto de vista, a adaptação à época contemporânea é provavelmente um *escamotage* finalizado a facilitar a fruição dum clássico. Em *La cugina* encontram-se, assim, telefonemas a substituírem cartas, ar condicionado no hotel de Basílio e uma Juliana muito preocupada por ter que fazer um electrocardiograma.

Além de mudar a época dos acontecimentos, esta “livre redução”, organizada em dez capítulos, suprime grande parte do romance português (mais ou menos 80% do texto); desaparecem assim muitas personagens (Leopoldina, Julião Zuzarte, Ernesto Ledesma, a tia Vitória, o jornalista Saavedra, o banqueiro Castro, o comissário Vicente Azurara, Mariana, o doutor Caminha e todos os vizinhos de Jorge e Luísa) e desaparecem também alguns dos episódios mais significativos, indispensáveis para a definição do discurso ideológico queirosiano (as reconstruções, em analepse, da educação de Luísa, Juliana e Sebastião; quase todos os serões, aos domingos, na casa de Luísa e Jorge, a ida ao Passeio Público de Basílio, Luísa e D. Felicidade, o jantar na casa do conselheiro Acácio, o encontro entre Castro e Luísa na casa de Leopoldina, a morte de Juliana, etc.). É verdade que o mesmo Eça achava no *Primo Basílio*, como escreve numa carta ao amigo Teófilo Braga, «uma superabundância de detalhes, que obstruem e abafam um pouco a acção» (Queiroz, 2008, I: 184); o romancista, como é sabido, em Março de 1878, julgava que o seu processo precisava de se simplificar, condensar-se, mas duvidou que estivesse a pensar numa operação como a que se realizou quase um século mais tarde com *La cugina*, quando afirmava a importância de dar a *nota justa*, «um traço justo e sóbrio» (Queiroz, 2008, I: 184).

Além de suprimir personagens e episódios, o anónimo reescritor italiano acrescentou também um inteiro capítulo que Eça nunca escreveu. De facto, o primeiro capítulo de *La cugina* apresenta ao leitor Juliana, Luísa e Jorge antes do casamento dos noivos. No primeiro capítulo da tradução italiana, a tia Virgínia ainda está viva mas a sua relação com o sobrinho é péssima porque Jorge, anos antes, manteve uma relação com uma bailarina (tudo isto, evidentemente, Eça nunca o escreveu). Encontra-se viva também a mãe de Luísa, «la signora Rosita», que desconfia de Giuliana e quer que Giorgio recupere o apreço da tia tendo em vista o testamento. Neste primeiro capítulo, finalmente, o leitor é informado que Giuliana mantém clandestinamente relações sexuais com Antonio, uma relação, esta, que n’*O Primo Basílio* Eça

atribui à cozinheira Joana e ao seu amante Pedro, descrevendo-a, porém, em termos muito menos explícitos¹⁰.

Trata-se, em suma, do hábil uso de técnicas manipuladoras finalizadas a tornar mais simples a compreensão do texto por parte do público; ou seja, quem organizou *La cugina* sabia que precisava de esclarecer da maneira mais evidente possível tudo o que *O Primo Basílio* deixa simplesmente subentender aos seus leitores. Nesta óptica, a versão italiana do romance, no segundo capítulo, transcreve também parte do testamento da tia Virginia (inexistente em Eça) para que fique clara a decepção de Giuliana que, com o dinheiro e a casa da «vecchia maledetta» tencionava casar-se com Antonio.

Mais do que analisar tudo o que desaparece ou é acrescentado ao romance queirosiano nesta sua invulgar tradução, a questão mais interessante que coloca uma obra como *La cugina* é: porque é que alguém fez isto? Que ideologia e que poética determinaram a estratégia deste reescritor, levando-o a alterar tão profundamente o original (original que, provavelmente, nem chegou a ler)?

Para tentar responder a estas perguntas proponho a leitura de duas passagens bastante significativas: o parágrafo inicial do romance queirosiano e uma das cenas mais ousadas e criticadas da obra. No primeiro caso, Eça descreve nestes termos uma típica situação doméstica:

Tinham dado onze horas no «cuco» da sala de jantar. Jorge fechou o volume de Luiz Figuiier que estivera folheando devagar, estirado na velha *voltaire* de marroquim escuro, espreguiçou-se, bocejou e disse:

- Tu não te vais vestir, Luiza?

- Logo.

Ficara sentada à mesa, a ler o «Diário de Notícias». Rou-pão de manhã de fazenda preta, bordado a *soutache*, com largos botões de madrepérola; o cabelo louro um pouco desmanchado, com um toco seco do calor do travesseiro,

¹⁰ «Le mani di Giuliana gli carezzarono il torace, vogliose, impudiche. Antonio sapeva che alle beghine compresse succedeva sempre così. Due soldi per cominciare e dieci per smettere. In questo caso, però, i dieci soldi li avrebbe dati lei. E lui avrebbe smesso.» (Queiroz, 1966: 16).

enrolava-se, torcido no alto da cabeça pequenina, de perfil bonito; a sua pele tinha a brancura tenra e láctea das louras: com o cotovelo encostado à mesa acariciava a orelha, e, no movimento lento e suave dos seus dedos, dois anéis de rubis miudinhos davam cintilações escarlates. Tinham acabado de almoçar.

(Queiroz, s/d: 11)

As versões de Laura Marchiori e Bernardo Crippa, ainda que com algumas diferenças, não se distanciam muito da proposta queirosiana. Limito-me, por enquanto, só a evidenciar como a proposta de Crippa seja ligeiramente mais casta (o movimento dos dedos é aqui *lento e soave* e não é a pele a ter a brancura «tenra e láctea das louras» mas apenas o rosto da mulher):

Il cucú della stanza da pranzo aveva suonato le undici. Giorgio chiuse il volume di Louis Figuier che aveva sfogliato lentamente, sdraiato sulla vecchia poltrona di cuoio scuro, si stirò, sbadigliò e disse:

- Non vai a vestirti, Luisa?

- Fra poco.

Era rimasta seduta a tavola a leggere il *Diário de Notícias*: indossava una vestaglia di stoffa nera con guarnizioni di cordoncino e grandi bottoni di madreperla; i capelli biondi un po' arruffati, inariditi dal tepore del guanciale, si attorcigliavano in cima alla testa piccolina, dal profilo grazioso; la sua carnagione aveva la bianchezza delicata e latte delle bionde; col gomito appoggiato alla tavola si accarezzava l'orecchio, e, nel movimento lento e morbido delle dita, due anelli con piccoli rubini sprizzavano scintillii vermigli.

Avevano finito di far colazione.

(Queiroz, 1952a: 17)

Erano suonate le undici al cucù della sala da pranzo.

Giorgio sdraiato nella vecchia *voltaire* di marocchino scuro, chiuse il libro di Luigi Figuiet che stava lentamente sfogliando, si stirò, sbadigliò e disse:

- Luisa, non ti vai a vestire?

- Subito.

E rimase seduta al tavolo intenta a leggere il *Diario de Noticias*. Era in veste da camera, nella solita vestaglia di stoffa nera dai grandi bottoni di madreperla, ricamata in *soutache*; i suoi capelli, un poco in disordine e secchi per il caldo del cuscino, si inanellavano raccolti sulla testolina dal profilo grazioso: il viso mostrava il tenero e niveo candore proprio delle bionde. Con il gomito appoggiato al tavolo si accarezzava un orecchio e, nel movimento lento e soave delle dita, due anelli dai minuscoli rubini mandavano scintillii scarlatti.

Avevano terminato di far colazione.

(Queiroz, 1952b: 13)

Muito diferente a versão publicada em 1966:

Erano suonate le undici al pendolo del salotto. Giorgio, sdraiato sulla *Voltaire* che era stata del povero zio Bartolomeo, chiuse il libro che stava leggendo, si stirò, sbadigliò e disse:

- Luisa, non ti vai a vestire?

- Subito, amore.

E rimase seduta al tavolo, intenta a leggere il *Diario di Noticias*. Era ancora in vestaglia. Al di sotto dello scollo ampio e abbandonato si intravedeva la camicia di seta azzurra. I capelli biondi, schiacciati in riccioli piatti sulla nuca, denunciavano la pressione del cuscino; era ancora calda di sonno e d'amore, superbamente pigra nel calore del mattino domenicale. Teneva un gomito appoggiato al tavolo, accanto alla tazza vuota della colazione e si accarezzava il lobo bianchissimo dell'orecchio con un movimento lento e sensuale delle dita.

(Queiroz, 1966: 19)

Trata-se duma versão evidentemente muito menos pudica e a personagem de Luísa apresenta-se-nos aqui em toda a sua sensualidade (*calda di sonno e d'amore [...] superbamente pigra [...] un movimento lento e sensuale delle dita*). Sob este ponto de vista, o segundo exemplo é ainda mais esclarecedor. No capítulo VII, Eça de Queirós descreve nestes termos um dos encontros entre Basílio e Luísa no Paraíso:

Tinham tirado os pratos da cama; e sentada à beira do leito, os seus pèzinhos calçados numa meia cor-de-rosa pendiam, agitavam-se, enquanto um pouco dobrada sobre si, os cotovelos sobre o regaço, a cabecinha de lado, tinha em toda a sua pessoa a graça lânguida de uma pomba fatigada.

Bazilio achava-a irresistível: quem diria que uma burguesinha podia ter tanto chique, *tanta queda*? Ajoelhou-se, tomou-lhe os pèzinhos entre as mãos e beijou-lhos; depois, dizendo muito mal das ligas «tão feias, com fecho de metal», beijou-lhe respeitosa e os joelhos; e então fez-lhe baixinho um pedido. Ela corou, sorriu, dizia: - Não! Não! – E quando saiu do seu delírio tapou o rosto com as mãos, toda escarlate, murmurou repreensivamente.

- Oh Bazilio!

Ele torcia o bigode, muito satisfeito. Ensinara-lhe uma sensação nova: tinha-a na mão!

(Queiroz, s/d: 230)

Também, neste caso, não há nada de muito significativo nas traduções de Marchiori e Crippa:

Avevano tolto i piatti dal letto; e seduta sulla sponda, i suoi piedini velati dalle calze rosa, pendevano, si agitavano, mentre, un po' piegata su se stessa, coi gomiti sul grembo, la testa da una parte, aveva in tutta la sua persona la grazia languida di una colomba stanca.

Basilio la trovava irresistibile: chi avrebbe detto che una borghesuccia potesse avere tanta eleganza, tanto brio? Si inginocchiò le prese i piedini tra le mani, glieli baciò; poi criticando le giarrettiere “così brutte, con fermagli di metallo”, le baciò rispettosamente le ginocchia; e poi le rivolse a bassa voce una preghiera. Ella arrossì, sorrise disse: «No! No!». E quando si risvegliò dal suo delirio si coprì il volto con le mani, tutta rossa, mormorò in tono di rimprovero:

«Oh! Basilio!»

Egli si arricciava i baffi molto soddisfatto. Le aveva insegnato una sensazione nuova. Luisa era nelle sue mani!

(Queiroz, 1952a: 198)

Avevano tolto i piatti dal letto ed ella era seduta sulla sponda. I suoi piedini, velati dalle calze rosa, pendevano, si muovevano. Era un poco ripiegata su se stessa, i gomiti sul grembo, la testa inclinata. In tutta la sua persona era la grazia languida di una colomba affaticata.

Basilio la trovava irresistibile: chi avrebbe detto che una borghesuccia potesse essere tanto *chic*, tanto briosa? Si inginocchiò, le prese i piccoli piedi fra le mani glieli baciò; poi, parlando tanto male delle giarrettiere «così brutte, con i fermagli di metallo», le baciò rispettosamente le ginocchia. Allora, sottovoce, le fece una domanda. Lei arrossì, sorrise, diceva: - No, no! - Quando uscì dal suo delirio si coprì il volto con le mani, tutta rossa, mormorando in tono di rimprovero:

- Oh, Basilio.

Basilio si arricciava i baffi, molto soddisfatto.

Le aveva insegnato un nuovo piacere: la teneva nelle sue mani.

(Queiroz, 1952b: 205-206)

Pelo contrário, *La cugina* apresenta aos leitores uma situação que nada tem a ver com o texto queirosiano mas que é absolutamente coerente com o sensualismo exacerbado da apresentação inicial de Luísa:

Il primo giorno, Luisa era arrivata da lui pallida come una morta, con il nome del marito sulle labbra ad ogni istante. Si era sentita male appena entrata e non si era neanche guardata intorno, nel gioiello di rifugio che si era sforzato di trovare per lei. Basilio ne aveva provata tanta pietà, tanta tenerezza, da pentirsi di averla sedotta. Non l'avrebbe potuta portare con sé né lo desiderava. Aveva minato un equilibrio matrimoniale per avere un mese di gioia. Deciso a fare di quello il loro primo ed ultimo incontro, l'aveva blandita e l'aveva voluta avere un'unica volta prima di lasciarla per sempre. Fra le sue braccia Luisa si era trasformata. Il torpore disperato era diventato una passionalità violenta, avida. Basilio aveva avuto l'impressione di essere lui a darsi e che Luisa gli suggerisse la vita. Ed era così, sempre, con un crescendo spasmodico di sensualità che rasentava la lussuria. Se il piacere fisico aumentava, diventava snervante, se a questo si univa, da parte di Basilio, il gusto malsano di insegnare a Luisa pratiche e meccanismi lascivi cui ella si abbandonava singhiozzando per risorgerne più stremata ma più viva, i rimorsi di Basilio tacevano e l'amore spariva. Vedeva la cugina come una viziosa insoddisfatta del rapporto coniugale. Un'isterica che aveva bisogno di un amante e parlava d'amore da romanzo per trovare una giustificazione.

(Queiroz, 1966: 68-69)

Evidentemente na passagem d'*O Primo Basílio* a *La cugina* a obra de Eça sofre um processo de erotização – podendo-se quase dizer que tudo neste texto é sexo, chegando amiúde a produzir efeitos de involuntária comicidade: assim, o conselheiro Acácio, nesta versão italiana, está intensamente apaixonado por Luisa¹¹, Giuliana padece de voyeurismo¹² e a travessa de tartaruga de Luisa que, no romance de Eça, a criada chantagista encontra ao pé do divã

¹¹ «[...] il consigliere aveva occhi solo per Luisa [...] La passione incalabile dell'austero consigliere per Luisa erano argomento perenne dei loro scherzi. [...] Ma intanto avevano ancora una notte, lo dicevano i loro [de Giorgio e Luisa] occhi, con tanta intensità che Accaccio dovette asciugarsi il cranio lucido di sudore.» (Queiroz, 1966: 28 e 29).

depois duma visita do sedutor, é aqui substituída por «un indumento molto intimo di Luisa. Un indumento che ci si toglie solo per farsi il bagno o per andare a letto ... possibilmente con un amante.» (Queiroz, 1966: 64)

Por isso, ao fim do processo traduttivo, um romance realista de forte crítica social como é *O Primo Basílio* transforma-se em *La cugina*, um romance de paixão com laivos vagamente pornográficos, onde a pulsão adulterina ganha uma dimensão absolutamente totalizadora; fora dela, de facto, não há nada, a transgressão é uma condição absoluta e, portanto, já não é preciso que haja, como em Eça, causas sociais para a motivar. Esta é, aliás, a razão pela qual em *La cugina* o adultério de Luisa se justifica unicamente através de causas patológicas, um tumor ao cérebro e o abuso de medicamentos para aliviar a dor de cabeça: «Si era convinto, perché voleva convincersi, che se Luisa aveva mancato in qualche modo, la colpa non era stata sua. Il tumore aveva premuto sui centri nervosi. Con un male di quel genere non poteva essere stata responsabile delle sue azioni.» (Queiroz, 1966: 104)

A trivialização, portanto, acaba por subverter a ideologia e atraiçoar a poética queirosiana. O romance nesta versão italiana deixa de ser um instrumento para destruir as falsas instituições burguesas do Portugal Constitucional e desaparece completamente o registo irónico, inviável para um produto paraliterário que não admite a possibilidade duma dupla chave de leitura para as suas rígidas personagens. O resultado final desta operação faz com que *La cugina* seja muito mais a apoteose do sentimento do que a anatomia dum carácter. Precisamente o contrário do que pretendia fazer o autor escrevendo o romance...

Então, como encarar e avaliar esta manipulação? Simplesmente como uma ilegítima e degradante apropriação dum clássico? O facto é que, não existindo espaços culturais reciprocamente impermeáveis, temos que aceitar a existência no polissistema literário duma relação dinâmica entre o centro e as margens que contra esse mesmo centro reagem. Aceitar, em suma, a hipótese proposta por Roger Chartier de que o *unknown public* não entra em con-

¹² «Un amore che Giuliana conosceva bene. Spesso la notte li spiava attraverso il buco della serratura, esaltandosi per ciò che riusciva a sentire o a vedere e ancor di più per ciò che le sfuggiva.» (Queiroz, 1966: 27). «Non poteva sapere, il fedele amico di famiglia, che la fedele domestica passava buona parte delle notti con l'occhio attaccato alla serratura della camera dei padroni.» (Queiroz, 1966: 56).

tacto somente com as obras e os autores duma literatura popular (de massa, trivial, para- ou sub-literária, chamem-na como quiserem) especificamente criada para ele. Textos e livros também no século XX (e eu até diria sobretudo nos séculos XX e XXI) circulam livremente na totalidade do mundo social através de manipulações de todo tipo e creio que, como nos aconselha o especialista francês, o autêntico desafio é «*spostare l'attenzione verso gli usi contrapposti degli stessi generi e, anche se le forme editoriali si rivolgono a pubblici distinti, delle stesse opere.*» (Chartier, 2009: 324).

Mesmo na análise duma obra de pouco interesse como *La cugina*, a questão fundamental continua a ser a da abordagem popular ao texto literário, sem nunca esquecer que novos leitores produzem sempre novos textos e novas formas geram inevitavelmente novos significados.

Bibliografia

- AIKEN, Alison (1998). *Eça in English Translation: some treasures and some travesties*, “Portuguese Studies”, 14, pp. 92-103.
- BONI, Guia (2002). *A fortuna italiana de Eça de Queirós*, in *Congresso de Estudos Queirozianos. IV encontro internacional de queirozianos*, vol. II, Coimbra: Almedina, pp. 479-489.
- CAL, Ernesto Guerra da (1975). *Lengua y estilo de Eça de Queiroz*, Apéndice, Bibliografia queiroziana sistemática y anotada, tomo I, Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis.
- CHARTIER, Roger (2009). *Letture e lettori popolari dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia della lettura*, a cura di G. Cavallo e R. Chartier, Roma-Bari: Laterza, pp. 317-335.
- CONRIERI, Davide e PINTO, Maria Abreu (2000). *Introduzione*, in José Maria Eça de Queiroz, *Racconti*, Milano: BUR, pp. 5-64.
- COSTA, Jaime Raposo (1999). *Autori portoghesi tradotti ed editi in Italia. Narrativa Poesia Saggistica (1898 – 1998)*, Roma: Ambasciata del Portogallo.
- COUÉGNAS, Daniel (1997). *Paraletteratura*, Firenze: La Nuova Italia, 1997.

- DELILLE, Karl Heinz (2002). *Os inícios da recepção de Eça na Alemanha*, in *Congresso de Estudos Queirosianos. IV encontro internacional de queirosianos*, vol. I, Coimbra: Almedina, pp. 191-200.
- Di MUNNO, Amina (1994-1995). *A fortuna de Eça de Queirós em Itália no decorrer de um século*, “Queirosiana. Estudos sobre Eça de Queirós e a sua Geração”, 7/8, pp. 23-29.
- KELSH, Helen (2002). *O Primo Basílio no mundo anglo-saxónico*, in *Congresso de Estudos Queirosianos. IV encontro internacional de queirosianos*, vol. II, Coimbra: Almedina, pp. 491-502;
- NUNES, Manuela (2002). *Algumas traduções sobre as traduções alemãs de O Primo Basílio*, in *Congresso de Estudos Queirosianos. IV encontro internacional de queirosianos*, II, Coimbra: Almedina, pp. 633-646.
- OLIVEIRA, Teresa Martins de (1990). *Eine wie Tausend. A primeira versão alemã de O Primo Basílio*, in *Eça e Os Maias*, Porto: Asa, pp. 183-190.
- QUEIROZ, José Maria Eça de (s/d). *O Primo Basílio*, Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIROZ, José Maria Eça de (1952a). *Il cugino Basilio*, Milano: Mondadori.
- QUEIROZ, José Maria Eça de (1952b). *Il cugino Basilio*, Milano: Rizzoli
- QUEIROZ, José Maria Eça de (1966). *La cugina*, “I Romanzi diabolici”, Roma: Grandi Edizioni Internazionali.
- QUEIROZ, José Maria Eça de (2008). *Correspondência*, organização e notas de A. Campos Matos, 2 voll., Lisboa: Caminho.
- RAGONE, Giovanni (2005). *L’editoria in Italia. Passato e presente*, in *L’editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*, Napoli: Liguori, pp. 15-113.
- VECCHI, Roberto e RUSSO, Vincenzo (2009). *Apparato bibliografico*, in José Maria Eça de Queirós, *La corrispondenza di Fradique Mendes*, Reggio Emilia: Diabasis, pp. 207-214.

**REFLEXÕES SOBRE ALGUNS ASPECTOS DE CINCO TRADUÇÕES
PARA O CASTELHANO DE *A CIDADE E AS SERRAS*
(COM BREVES REFERÊNCIAS
À TRADUÇÃO FRANCESA E À INGLESA)¹**

Pere Comellas
Universitat de Barcelona

1. Introdução

As traduções para o castelhano de *Eça de Queirós* começaram bastante mal. A recepção do autor em Espanha foi, no início, bastante insólita do nosso ponto de vista actual, já que *Eça* é um nome canónico nas letras europeias, respeitado e estudado com reverência como um clássico. Com efeito, inicialmente o que chamou a atenção de alguns editores foi «la fama de *Eça de Queirós* (de la primera época de *Eça de Queirós*, la de las novelas naturalistas) como novelista escandaloso y anticlerical» (Losada, 2001: 171) e, neste sentido, conseguir uma tradução de qualidade não devia ser um dos seus principais objectivos: «se trata de una historia de traducciones mal pagadas, hechas a toda prisa, a veces cedidas a terceros que solían tener un conocimiento muy deficitario de la lengua de origen» (Losada, 2001: 171). Ignasi Ribera i Rovira (1922) conta como o editor Manuel Maucci lhe perguntou qual era «o mais fresco romance de *Eça de Queiroz*», e quando Ribera lhe respondeu que *Eça* era um escritor honesto, Maucci replicou: «então não me serve» (citado por Dias, 1991: 133).

¹ Agradeço à Dra. Elena Losada as suas orientações, fundamentais para o presente trabalho. Os erros que possa conter, inclusive derivados de má interpretação das suas palavras ou das de outros autores, são da exclusiva responsabilidade de quem assina.

A primeira tradução para o castelhano de *A Cidade e as Serras* foi publicada precisamente em Barcelona por Maucci em 1903, versão do futuro dramaturgo e escritor Eduardo Marquina, então extremamente novo. Parece estranho que um editor que procurava o mais «fresco» resolvesse publicar este romance logo depois de títulos como *O Primo Basílio* e *A Relíquia* (bastante mais escandalosos) e muito antes de *O Crime do Padre Amaro*, os três assinados por Ramón del Valle-Inclán. Talvez fosse o facto de ter sido recentemente publicado como póstumo em português, e portanto ser uma obra «actual». Quanto ao romance *A Relíquia*, alguns erros importantes da tradução fizeram com que Julio Gómez de la Serna, tradutor da obra completa de Eça (e logo também de *A Cidade...*), duvidasse da autoria dessa primeira versão, dúvidas que Elena Losada (2001) fundamentou com interessantes exemplos. Dias (1991: 134), pelo contrário, acha «um pouco insólito que Julio Gómez de la Serna [...] afirme que se resiste a crer que a tradução de *A Relíquia* tenha sido executada por um autor de tal envergadura literária». ² Pelo menos no que diz respeito a *O Primo Basílio* e *O Crime do Padre Amaro*, a questão pareceria encerrada, visto que «o próprio Valle descartou-se nestes trabalhos e atribuiu a autoria, numa entrevista concedida em Buenos Aires, à sua mulher, Josefina Blanco» (Losada, 2000: 221).

Até à data, *A Cidade e as Serras*, segundo Guerra da Cal (1975), já teve pelo menos seis traduções para o castelhano. A primeira foi a de Eduardo Marquina, em 1903, e também a mais reeditada. ³ A tradução de

² Curiosamente, o próprio Eduardo Mayone Dias (1991: 134-135) apresenta alguns exemplos da suposta tradução de Valle-Inclán que ele próprio acha que não concordam com a ténpera do grande autor: «arrotava no confessional» torna-se «refunfunhando en el confesionario». E quando «Eça escreve que o pároco foi para Amélia «soprando como um touro», Valle-Inclán destrói a visão de erotismo animalesco ao traduzir a frase por um inócuo “respirando con fuerte agitación”. É verosímil que o autor das «cruzas patentes no seu *Tirano Banderas*, preferisse evitar o termo “arrotar”, assumindo assim uma posição censória»? Valle-Inclán a destruir visões de erotismo animalesco?

³ Neste caso, Julio Gómez de la Serna põe em dúvida a história contada por Sampedayo que a leu na *Destino*. Segundo esta, Marquina teria respondido à pergunta de porque traduziu *A Cidade...*: «Porque tenía veintidós años, y la Editorial Maucci me dió quinientas pesetas, ¿Comprende usted?» (Sampedayo 1946: 137). Gómez de la Serna (1947: 220) reproduz o fragmento com uma variação: «Porque tenía

Aurelio Viñas, publicada em 1920 em Madrid, na Editorial América, é difícil de localizar, visto que nem sequer está na Biblioteca Nacional de Espanha. Em 1940, foi publicada a versão de Francisco Lanza na Editorial Sopena da Argentina. Também em Buenos Aires, Pedro Blanco Suárez publicou a sua tradução em 1945. Um ano depois saiu no México, na editora de Andrés Botas, mais uma tradução, desta vez de Pedro González-Blanco, e finalmente em 1948 aparece a de Julio Gómez de la Serna, que publicou a obra completa em Madrid com a Aguilar. No catálogo de Guerra da Cal figuram também outra edição argentina, na Editorial Molino, de 1944, e uma mexicana, na Editora Nacional, sem data, mas nas referências não há qualquer menção aos tradutores.

Segundo Andrés Botas (supostamente, pois assina a breve anotação como «o editor»), embora *A Cidade e as Serras* «ha sido reiteradamente publicada, podemos asegurar que nunca lo fué hasta ahora, en castellano tan aceptable [...]. Sin redundancia puede decirse que es la primera vez que sale a luz decorosamente traducida». Talvez o comentário seja meramente publicitário, mas também se poderia tratar de um indício: será que existia a convicção de que a obra tinha sido até então mal traduzida? Seja como for, a edição de Botas não é exemplar quanto ao rigor: não reproduz a advertência final da edição portuguesa, onde se explica que o autor não teve tempo de rever integralmente o manuscrito e que foi um «dos seus amigos e companheiro de letras» quem foi incumbido dessa tarefa. E também nessa tradução podemos encontrar não só soluções discutíveis (que tradução não as tem?) como, por exemplo, elisões incompreensíveis.

A primeira tradução catalã do romance teve de esperar mais de um século para ver a luz.⁴ De facto, com excepção de um ou outro conto

veintidós años, y la Editorial Maucci me dió quinientas pesetas, traduje ese bellísimo poema en prosa de *La ciudad y las sierras*. ¿Comprende?». Gómez de la Serna interpreta que Marquina considera «una vejación, un desdoro» traducir a un escritor como Eça. Pelo contrário, Sampelayo acha que o comentário deve ser compreendido como «de frase admirativa hacia su traducido». Talvez Marquina fosse consciente de algumas das debilidades da sua tradução, e estava, com essa resposta, a desculpar-se por elas.

⁴ Edicions del Diari d'Andorra decidiu iniciar uma colecção de clássicos portugueses em catalão com *A Cidade e as Serras* e eu tive a sorte de receber a encomenda para o

pontualmente traduzido em alguma antologia ou publicado em alguma revista, Eça de Queirós não recebeu atenção no âmbito linguístico catalão até bem tarde. A primeira tradução em livro data de 1987 (*Adam i Eva al paradís*, contos traduzidos por Francesc Gilbert i Tió). Depois foi *O Mandarin* (tradução de Jordi Moners publicada em 1992). Só no século XXI apareceram os principais romances do autor.

Nesta reflexão analisaremos apenas alguns fragmentos que, por alguma razão, consideramos de interesse para a prática da tradução literária. Vamos comparar as opções de várias das traduções para o castelhano de *A Cidade e as Serras* e, em alguns casos, veremos também as propostas correspondentes numa edição francesa e numa inglesa. Não se trata em absoluto de estabelecer a orientação tradutológica geral das diferentes versões, e muito menos ainda de avaliar a sua qualidade. Simplesmente, pretendemos pôr em evidência alguns problemas microtextuais e oferecer um leque de possibilidades com as quais, em alguns casos, podemos aprender e até tirar alguma conclusão sobre a arte de traduzir literatura.

Das seis versões em castelhano, só não foi possível examinar a de Aurelio Viñas de 1920. Desta forma, temos para comparar cinco traduções. As edições usadas no presente trabalho foram as seguintes:

1903, trad. de Eduardo Marquina: Barcelona: Bruguera, 1984.

1940, trad. de Francisco Lanza: Buenos Aires: Sopena Argentina, 1943.

1945, trad. de Pedro Blanco Suárez: Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1945.

1946, trad. de Pedro González-Blanco: México: Andrés Botos, 1946.

1948, trad. de Julio Gómez de la Serna: Madrid: Aguilar, 1955 (Colección Crisol, 390).

Quanto às edições francesa e inglesa, foram utilizadas as seguintes:

traduzir. Foi publicada em 2011. Apenas uns meses mais tarde, apareceu ainda uma segunda tradução catalã, de Marta Ferré e Antoni Picornell, em El Gall Editor.

1991, trad. de Marie-Hélène Piwnik: 202, *Champs-Élysées*. Paris: Gallimard, 2000.

2008, trad. de Margaret Jull Costa: *The City and the Mountains*. New York: A New Directions Book, 2008.

2. Antropónimos, topónimos e outros nomes: situar o leitor

Na tradução, como em tudo, há modas. O que numa certa altura ou numa certa tradição é considerado adequado, noutro momento ou lugar é completamente rejeitado. Poderíamos dizer que actualmente a orientação geral da tradução de nomes próprios é a transferência sem alterações. Não era assim há umas décadas atrás, como fica evidente nas cinco traduções para o castelhano que analisamos aqui. Por exemplo, a Comédie Française, nome do famoso teatro parisiense, é sempre traduzido como «Comedia Francesa»; a igreja de la Madeleine torna-se «la Magdalena»; l'Avenue du Bois é «Avenida del Bosque» e Les Champs-Élysées, «los Campos Eliseos» (em todos estes casos Eça também traduziu: a Comédia Francesa, a Madalena, a Avenida do Bosque, os Campos Eliseos); George Ohnet transforma-se em Jorge Ohnet (Eça tinha-o deixado em George) e a senhora Fafes de Avelã castelhaniza-se em «Fafes de Avelán».

Desta forma, em geral, a tendência de todas as traduções castelhanas é para a tradução de antropónimos e topónimos, o que implica a renúncia a um dos recursos mais cómodos para lembrar ao leitor que o espaço linguístico no qual se desenvolvem os acontecimentos não é o dele. No entanto, o próprio autor escolhe a mesma estratégia, não só nos nomes dos teatros ou das ruas, mas também quando traduz para o português a maior parte dos títulos de jornais franceses que lê: *Revista do Século XIX*, *Gazeta de França*, *Jornal do Comércio*, *Jornal dos Debates* (mas *Figaro* e *Boulevard* mantêm-se). Curiosamente, neste caso os tradutores para o castelhano optaram por voltar às fontes e todos recuperaram o título original francês, *Journal des Débats*. Essa é, de facto, a norma nas traduções francesa e inglesa, muito mais recentes e, nesse sentido, mais próximas da convenção actual: deixar em português aqueles nomes próprios que assim figuram no romance, e traduzir para o francês aqueles

que obviamente são originalmente franceses, embora apareçam traduzidos no original.

Vale a pena referir três casos particulares quanto a nomes próprios: as alcunhas, que constituiriam uma das muitas excepções à tendência de transferir os nomes próprios; os hipocorísticos, também por vezes problemáticos, e um caso que apresenta características singulares só na sua tradução para o castelhano: o topónimo Estremadura.

Quanto às alcunhas, a do criado de Jacinto, «o Grilo», é sempre traduzido: Grillo, Grillon, Cricket. Estranho é o caso da alcunha do avô de Jacinto, «D. Galeão», coerentemente traduzido como «don Galeón» por Lanza, González-Blanco e Gómez de la Serna, mas não por Marquina e Blanco Suárez, que escolheram «don Galión», castelhanização do «Galião» português na ortografia antiga da primeira edição. Sobre os hipocorísticos, estes constituem um problema em todos os casos. Se decidirmos manter o nome inalterado de acordo com o original, pode ficar um pouco estranho e confundir o leitor, parecendo que uma mesma personagem tem duas denominações pessoais. Se decidirmos traduzir os antropónimos, então por coerência devemos usar hipocorísticos próprios da língua de tradução, o que por vezes dá um tom de naturalização muito forte: é o caso do narrador, Zé Fernandes, que é «Pepe Fernández» para Blanco Suárez, González-Blanco e Gómez de la Serna e «Pepe Fernandes» para Lanza, que curiosamente traduz o hipocorístico «Zé» mas mantém o apelido «Fernandes» sem alterações. Só Marquina parece sentir alguma objecção com o castiço «Pepe» e evita o hipocorístico traduzindo sempre por «José Fernández». O caso do diminutivo de Jacinto, «Cintinho», aplicado ao pai do protagonista, apresenta maior variação, mas também é sempre naturalizado: como «Cintito» por Lanza, González-Blanco e Gómez de la Serna; como «Jacintillo» por Marquina, e como «Cintín» por Blanco Suárez. Talvez ainda mais curioso seja o caso de Pimenta (que parece um apelido, embora também pudesse ser uma alcunha). Afinal, usar diminutivos como hipocorísticos de nomes de baptismo é também muito habitual em castelhano. Com os apelidos já é mais raro. No original português, Zé Fernandes baptiza o chefe de estação Pimenta como «Pimentão» e «Pimentinha». As traduções dividem-se: Marquina, Lanza e Blanco Suárez optam por «Pi-

mentón» e «Pimentilla» ou «Pimentita»; González-Blanco evita a questão e usa sempre «Pimienta», isto é, a forma traduzida; Gómez de la Serna, finalmente, também mantém inalterado o nome e adopta-o sem traduzir: «Pimenta» (o que é manifestamente incoerente com a sua adaptação de «Pepe Fernández»).

Sobre o caso de «Extremadura», a sua especificidade consiste no facto de ser não só o topónimo de uma região portuguesa, mas também de uma região espanhola. E se qualquer leitor em castelhano conhece com certeza a Extremadura, é muito provável que uma grande maioria não saiba nada sobre a Extremadura. No entanto, todos os tradutores resolveram traduzir o termo por «Extremadura», e portanto fazê-lo coincidir exactamente com o topónimo espanhol. Neste caso, talvez tivesse sido plenamente justificado manter a grafia portuguesa, mesmo se existisse alguma tradição na naturalização do termo, o que habitualmente se considera razão suficiente para usar essa naturalização (casos como «Londres» ou «Florença» estão fora de questão).⁵

3. Marcas culturais e culturas vizinhas: uma questão de perspectiva

A tradução de referentes culturais é um problema bem complexo e interessante. É preciso, quando traduzimos, esclarecer aspectos que qualquer leitor do original supostamente compreenderia, porque fazem parte do acervo cultural geral dessa cultura, e que para um leitor estrangeiro podem ser mais ou menos incompreensíveis? Quando a resposta for afirmativa, como fazer esse esclarecimento? Em nota? No próprio texto? Deve ser visível ou passar despercebido? Talvez seja útil observar como é que se resolve esse dilema por parte dos diferentes tradutores. Vejamos exemplos de vários tipos.

Como Dias (1991: 136) já referiu, Marquina (que não devia dominar o português nessa altura e não tinha os recursos que temos hoje) não

⁵ Determinados casos justificam a contravenção de uma regra bem estabelecida ou da coerência interna de um texto. Isabel Soler, autora de vários trabalhos sobre o Renascimento na Península Ibérica, não segue nos seus textos a regra de traduzir os nomes de monarcas para evitar uma bem provável confusão entre os portugueses, castelhanos e aragoneses, que com frequência têm os mesmos nomes. Assim, com o uso de João, Juan ou Joan chega para situar perfeitamente o leitor.

compreendeu bem alguns fragmentos do original. Um desses fragmentos situa-nos «numa tarde de procissão, na Sofia», que Marquina traduz literalmente «en la Sofia». Também Lanza, Blanco Suárez e Gómez de la Serna optam pela tradução literal. Mas, para alguém que não conheça as procissões em Lisboa, será uma expressão compreensível? Provavelmente não. Talvez por isso González-Blanco contorne o problema omitindo simplesmente a referência. Podemos legitimamente suspeitar que, neste caso, os tradutores não decidiram que a alusão não precisava de esclarecimento, mas que, de facto, eles próprios não a compreenderam, visto que em castelhano não se usaria normalmente essa forma para indicar uma rua da cidade. Pelo contrário, as traduções em francês e inglês apresentaram aos seus leitores uma forma compreensível, e ao mesmo tempo muito próxima do original, especificando simplesmente que a Sofia é uma rua: «rue Sofia», «rua da Sofia».

Os sistemas monetários estão sujeitos não só ao seu espaço específico, como também ao tempo histórico. O Jacinto de *A Cidade e as Serras* é riquíssimo, possui cento e nove contos de rendas, o que no último quartel do século XIX é muito. No final do século XX, porém, o seu estatuto social teria descido vertiginosamente. Três dos tradutores em questão decidiram transformar essa quantidade no seu equivalente na moeda supostamente mais conhecida pelos leitores. Assim, Blanco Suárez e González-Blanco falam em «cientos e nove mil duros», e Gómez de la Serna em «más de quinientas mil pesetas». O problema destas propostas é que, depois de algumas décadas, o leitor não fica mais esclarecido do que ficaria lendo os «contos» originais. Marquina traduz os «contos» por «millones de reis», talvez porque o uso da palavra «milhões» transmita logo ao leitor a ideia essencial, a enorme riqueza de Jacinto, e portanto cumpre perfeitamente na tradução a função do original. Só Lanza deixa «contos» e recorre a uma explicação paratextual, através de uma nota de rodapé: «El conto tiene un valor de 1.000 milreis, o sea un millón». Só que, de facto, a explicação não é mais informativa do que a solução de Marquina e, no entanto, tem o inconveniente das notas de rodapé: quebrar a leitura e estabelecer uma voz paralela.⁶

⁶ Não se trata de defender a invisibilidade do tradutor, mas de pôr em questão o desdobramento que implicam as notas explicativas paratextuais: é como se um actor, no

É também comum que uma manifestação cultural acabe por ser universalmente conhecida sob a denominação da língua inicial. Hoje em dia toda a gente, pelo menos na cultura hispânica, ouviu falar do fado. Todos os tradutores deixaram o termo, excepto Marquina, que o substituiu por «canto popular del terruño», talvez porque em 1903 realmente não era conhecido fora das fronteiras portuguesas (a palavra aparece em *itálico* na primeira edição portuguesa de 1901, como se para o próprio autor fosse também um termo pouco usual na escrita). De facto, até a edição do *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* de 1925, «fado» só aparece como forma alternativa antiga de «hado» (em 1925 já é definido como «cierta canción popular portuguesa»).

Noutros casos, encontramos elementos culturalmente exógenos no próprio original, e portanto «traduzidos» (isto é, reproduzidos com os mesmos recursos que usam os tradutores: empréstimo, adaptação, amplificação, etc.). Dois exemplos do nosso romance: as «castanhas geladas» e o «aguardente Chinchon». Normalmente as traduções deveriam desfazer o caminho que fez o autor e refazê-lo à conveniência da cultura da tradução. Assim, dois dos tradutores – Blanco Suárez e Gómez de la Serna – traduziram a primeira expressão pela mais comum em castelhano, o empréstimo não naturalizado do francês «marron glacé». Os restantes escolheram o decalque «castañas heladas»⁷ que não aparece, por exemplo, no *corpus* do espanhol actual da Real Academia Española (CREA), onde sim temos alguns casos de «marrón glacé», isto é, do empréstimo adaptado. Quanto a «aguardente Chinchon», trata-se precisamente de um elemento da cultura espanhola, o famoso *anís* de Chinchón. Curiosamente, todas as traduções para o castelhano traduzem literalmente por «aguardiente de Chinchón» e só a francesa escolhe «anis [*sic.*] de Chinchón». Neste caso há um certo estranhamento (fraco, de facto, porque «aguardiente» é também uma palavra de uso muito comum) com respeito a um elemento que se poderia identificar mais facilmente com a denominação habitual em castelhano.

meio de uma representação, deixasse temporariamente de interpretar a sua personagem e se dirigisse ao público para esclarecer algum aspecto do seu texto.

⁷ De facto, deveria ser «glaseadas», e não «heladas».

Os aspectos relacionados com a história de Portugal que qualquer português conhece e no entanto podem ser completamente desconhecidos para os leitores hispanófonos não são muito frequentes no romance, mas há alguns. Como exemplo, vejamos dois casos. O protagonista é tão conhecido num restaurante de Paris que «os tziganes,⁸ avistando Jacinto, tocaram o Hino da Carta com paixão». Lanza e González-Blanco traduziram por «himno português» (também a versão inglesa: «national anthem»). O leitor não fica a saber que nessa altura o hino português era o da Carta Constitucional de 1826, mas na verdade essa informação não tem qualquer papel no romance. Pelo contrário, Marquina e Blanco Suárez optam por «*himno da Carta*», isto é, traduzem «hino» mas não a preposição. E enquanto Marquina não esclarece o termo, Blanco Suárez introduz (tal como na versão francesa) uma longa nota de rodapé:

Fue compuesto por el rey D. Pedro IV de Portugal, gran aficionado a la música, el cual dejó escritos otros himnos, una ópera en portugués y un *Te Deum* a 4 voces y orquesta. Las sangrientas luchas políticas en que se vio envuelto le impidieron consagrarse con mayor asiduidad a este arte, que tanto le interesó siempre y que protegió cuanto pudo, como emperador del Brasil. El Himno da Carta sirvió de himno nacional portugués desde 1827, en que se ejecutó por primera vez en el teatro de S. Carlos, de Lisboa, hasta el advenimiento de la República (1910).

(N. del T.)

Finalmente, Gómez de la Serna escolhe um híbrido: «Himno Nacional de la Carta», o que explica ao leitor o que é e mantém a denominação do original.

⁸ É curiosa a especialização semântica da palavra «cingaro» ou «zingaro», que assume uma conotação musical, enquanto «gitano» (cigano) tem um uso mais geral como «membro do povo romani». Essa especialização não está reflectida nos dicionários, que consideram ambos termos sinónimos. Dos tradutores em causa, só Gómez de la Serna usou «zingaros». Os restantes deixaram «tziganos», forma que não aparece nos dicionários da RAE e que o *corpus* da Academia Española só documenta numa obra de Ricardo Güiraldes, *El cencerro de cristal*, de 1915.

O outro exemplo é o da comparação, na serra, de Jacinto com D. Sebastião: «que aquele bom senhor era El-Rei D. Sebastião, que voltara!». Neste caso, é Lanza (e mais uma vez, também a tradutora francesa) quem decide explicar ao leitor a referência no rodapé:

Durante mucho tiempo se creyó que el rey don Sebastián no había muerto en la batalla de Alcazarquivir (año 1578), sino que fuera hecho prisionero por los moros y que algún día había de volver a su país y al trono. Páginas más adelante, Eça de Queiroz, por boca del loco Juan Torrado, habla de la creencia popular en la vuelta del desgraciado monarca.

(N. del T.)

As restantes traduções optam simplesmente por «el rey don Sebastián». É interessante notar como os diferentes tradutores sentem de formas bem diversas a necessidade de esclarecer certos aspectos ao leitor.

Por último, certas expressões podem sofrer uma derivação semântica que faz com que mudem completamente de significado ou que, pelo menos, possam criar uma certa confusão. Uma das personagens do romance é um «Psicólogo-feminista», ou seja, um especialista na psicologia feminina. Talvez esse sentido de «feminista» fosse o mais comum no final do século XIX e no início do XX. Mas já na edição do *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* de 1925 (a primeira vez que aparece o verbete), o termo é definido como «relativo al feminismo» e «partidario del feminismo». «Feminismo» já aparecera na edição de 1914, sempre como «doctrina social que concede a la mujer capacidad y derechos reservados hasta ahora a los hombres».⁹ No entanto, todos os tradutores optaram por «psicólogo-feminista» (com ou sem hífen), inclusive a tradutora inglesa («the feminist psychologist»). Só a francesa escolheu «psychologue de la femme». É claro que o contexto esclarece o significado desse «feminista» mas, mesmo assim, choca sem dúvida o leitor contemporâneo, que com certeza actualiza automaticamente o sentido de «partidário do feminismo».

⁹ A definição vai mudar muito pouco nas sucessivas edições. A de 1992 acrescentou uma segunda aceção: «Movimiento que exige para las mujeres iguales derechos que para los hombres.»

4. Conclusões

A teoria da tradução deveria ser, sem dúvida, um recurso útil e necessário para a prática tradutora (Venuti, 2000). Do nosso ponto de vista, é evidente que normalmente cumpre essa função. No entanto, com frequência as pessoas que traduzem sentem-na como académica demais, afastada do seu quotidiano, inútil na hora de resolver problemas concretos. Esse ponto de vista, errado na minha opinião, pode ser um sintoma de falta de consciência do próprio trabalho, de falta de reflexão e de autocrítica. Toda a tradução tem uma perspectiva (ou várias, por vezes até contraditórias), uma abordagem que condiciona as decisões. Só que se esta for inconsciente, facilmente vai provocar incoerências, inconsistências e manipulações indesejadas. Assim sendo, a necessidade de uma teoria que ofereça uma abordagem global ao texto não esgota as possibilidades de reflexão sobre a tradução, nem resolve muitos dos problemas que o tradutor enfrenta. São possíveis e necessárias outras aproximações, mais centradas em problemas técnicos concretos, mais microtextuais.

Comparar traduções é, neste sentido, um exercício extremamente interessante. Também permite, claro, tentar reconstruir as premissas teóricas implícitas do tradutor, que subjazem ao seu trabalho. Não foi esse o nosso objectivo aqui. Tentámos apenas analisar algumas questões em cinco traduções castelhanas da mesma obra portuguesa, feitas ao longo de mais de meio século (e com alguns exemplos de uma tradução francesa e de uma inglesa, bem mais actuais), para compreender como foram resolvidos determinados problemas técnicos microtextuais, qual é o leque de recursos que temos ao alcance, em que medida as soluções coincidem. Procurámos, com este trabalho, modelos.

Podemos dizer que esses modelos, por vezes contramodelos também, nos foram úteis para traduzir essa mesma obra para o catalão. Tentámos aproveitar-nos do seu trabalho, por vezes plagiando as suas inteligentes contribuições, outras fugindo de obstáculos que eles assinalaram. Fizemos, como disse Bernardo de Chartres, como os anões que trepam aos ombros de gigantes para ver mais longe do que eles, não por termos uma vista melhor, mas porque graças a eles fomos levantados a uma grande altura.

Infelizmente, como tradutores e como pessoas, a nossa capacidade de errar é infinita. Recorrer à experiência de traduções prévias não vai evitar o erro, mas pelo menos deveria contribuir para o reduzir.

Referências bibliográficas

- DIAS, Eduardo Mayone (1991). «De como Eça foi assassinado em Espanha: as primeiras traduções queirosianas». *Colóquio/Letras*, núm. 121-122, p. 131-142.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Julio (1947). «Prefacio». Em: Eça de Queirós, José Maria. *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- GUERRA DA CAL, Ernesto (1975). *Lengua y estilo de Eça de Queiroz: apêndice*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- LOSADA, Elena (2000). «Eça de Queirós em Espanha». *Revista Camões*, 9-10, p. 220-227.
- LOSADA, Elena (2001). «La (mala) fortuna de Eça de Queiroz en España: las traducciones de Valle-Inclán». Em: Luis PEGENAUTE (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: PPU, p. 171-186.
- RIBERA I ROVIRA, I. (1922). «Eça de Queiroz em Espanha». Em: Amaral, Elói do; Marta, Cardoso (org.). *In Memoriam*. Coimbra: Atlântica, 1947, p. 340-344.
- SABIO PINILLA, José Antonio (1994). «Algunos problemas en la traducción de textos literarios portugueses». Em: *Reflexiones sobre la traducción: Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar «Teoría y Práctica de la Traducción»*. Cádiz: Universidad de Cádiz, p. 644-657.
- SAMPELAYO, Juan (1946). *Un novelista: José Maria Eça de Queiroz*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- VENUTI, Lawrence (2000). «Será útil la teoría de la traducción para los traductores?». *Vasos Comunicantes*, 16.

EÇA NO CINEMA: *EL CRIMEN DEL PADRE AMARO* (2002)

Aparecida de Fátima Bueno
Universidade de São Paulo

Alguns aspectos da recepção de *O crime do padre Amaro*

Entre os escritores portugueses oitocentistas, Eça de Queirós é, sem dúvida, o mais conhecido para além das fronteiras de seu país e do universo cultural dos países de língua portuguesa¹. É em Espanha que se encontra o maior número de edições de suas obras, como pode ser verificado no levantamento feito por Ana Madureira, no volume que organiza nos rastros das comemorações do centenário do falecimento de Eça²: entre 1975 e 1995 foram publicadas na Espanha 27 edições de obras traduzidas do escritor português. De fato, estes dados só acentuam uma tendência que vem ocorrendo desde a morte de Eça de Queirós, em 1900, quando começam a surgir inúmeras traduções no país vi-

¹ Além do trabalho exaustivo realizado por Guerra da Cal para fazer o levantamento das traduções e da bibliografia ativa e passiva de Eça, que haviam sido publicadas até 1984, data do último volume da sua *Lengua y Estilo de Eça de Queirós: Bibliografía Queirociana Sistemática y Anotada e Iconografía Artística del Hombre y la Obra* (Tomos 1º, 2º.A e 2º.B, 3º. e 4º., Coimbra: Universidade de Coimbra, 1975-1984), nas comemorações do centenário de falecimento do escritor, o Instituto Camões e a Fundação Eça de Queirós publicaram um volume, sob a supervisão de Ana Madureira, em que se procurava dar conta das traduções da obra de Eça a partir de 1975, quando veio a lume o primeiro Tomo de Guerra da Cal, referente à tradução (cf. Madureira, 2000: 5).

² O levantamento feito por Ana Madureira abrange as várias línguas e países europeus onde foram editadas as traduções das obras de Eça, além do Japão e da China. Não há referências às traduções ou edições feitas na América hispânica, por exemplo.

zinho³, assinadas pelo escritor galego Ramón del Valle-Inclán, que verteu para o castelhano *O crime do padre Amaro* (1901), *A relíquia* (1902) e *O primo Basílio* (1904)⁴.

Não é nosso interesse aqui discutir a respeito do mercado editorial de Eça em Espanha, mas é possível ter sido através das traduções iniciais de Valle-Inclán que a obra do escritor português passou a circular nos países da América hispânica, sobretudo o romance que nos interessa: *El crimen del padre Amaro*. Por sua vez as traduções do escritor galego, graças ao prestígio por ele alcançado, serão reeditadas várias vezes ao longo do século XX, apesar de outras traduções e edições mais bem cuidadas terem surgido durante o período⁵. De qualquer modo, independente da tradução, o que importa é que o romance de Eça circulou no México e foi lido tanto pelo produtor Alfredo Ripstein como pelo escritor e roteirista Vicente Leñero que, sob a direção de Carlos Carrera, levaram a cabo um antigo projeto de transpor às telas o primeiro romance do escritor português⁶.

O projeto mexicano subverte uma tradição e interesse maior que, aparentemente, público e crítica tiveram em relação a *O primo Basílio* (1878), desde que este romance veio a lume⁷, durante o período em que Eça reelaborava e publicava as três versões de *O crime do padre Amaro* (1875-1880)⁸. Em carta a Ramalho Ortigão, datada de 15 de março de 1878, concordando com um convite recebido para a tradução do segun-

³ Há duas edições “piratas” de *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, que datam da década de 1880, mas sem indicações precisas sobre os tradutores (cf. Rios, 2007: 123).

⁴ Cf. Dias, 1991:131. Há divergências em relação a essas datas, já que essas primeiras edições não informavam as datas da vinda a lume dos volumes. Guerra da Cal sugere que *El crimen del padre Amaro* é de 1908, enquanto Palau i Dulcet opta por 1910 (cf. Rios, 2007: 124).

⁵ A respeito dos problemas encontrados nas primeiras traduções da obra de Eça para o castelhano, há o ensaio de Eduardo Mayone Dias, que se intitula “De como Eça foi assassinado na Espanha”, cujo título já nos dá a dimensão dos problemas encontrados e da qualidade dessas várias traduções, incluindo as de Valle-Inclán.

⁶ Segundo Maria Guadalupe Mercado Méndez (2008: 468), há depoimentos do produtor de que desde os anos de 1970, quando ainda jovem leu o romance pela primeira vez, desejava vê-lo para o cinema.

⁷ No Brasil, a publicação de *O primo Basílio* teve enorme repercussão na imprensa, como pode ser averiguado através dos trabalhos de Silveira, 2000, Franchetti, 2007 e Nascimento, 2008.

do romance, menos de dois meses depois de sua publicação, Eça de Queirós afirmava:

Não lhe oculto que preferiria que a honra da tradução recaísse sobre o *Padre Amaro*, o novo *Padre Amaro* que se está imprimindo: os *traits* característicos da pequena burguesia do *P.º Basílio* são comuns à burguesia de todos os países: mas o mundo que habita à sombra da Sé de Leiria seria uma estranha revelação de costumes e de sentimentos para o leitor estrangeiro. Mas já que é o *P.º Basílio* que se quer, que vá o *P.º Basílio*.

(Queirós, 2000: 121-122)

Como podemos ver, Eça de Queirós está ciente de que o retrato que faz da atuação do clero em Portugal é um retrato que corresponde a uma identidade particular da sociedade portuguesa, e não a um quadro de costumes bastante comum na burguesia europeia, que, segundo sua opinião, caracterizaria *O primo Basílio*⁹. Entretanto, se o adultério, enquanto

⁸ Cujas primeiras versões vêm a lume na *Revista Ocidental* em 1875, mas será revista e alterada pelo autor em mais dois momentos, para a edição em livro, em 1876, e, por fim, em 1880, quando é publicada a terceira versão do romance. Nos créditos iniciais do filme de Carlos Carrera aparece a informação de que este é baseado na obra *El crimen del padre Amaro*, de Eça de Queirós, de 1875.

⁹ É óbvio que Eça exagera ao ver desse modo *O primo Basílio*, afinal se o compararmos ao *Madame Bovary*, quanto ao destino final de Luísa e Emma, veremos que são bastante distintas as razões que levam à morte as protagonistas de ambos os romances. Sem querer entrar no mérito desta questão, afinal não é esse o nosso objetivo aqui, de qualquer forma parece-nos que a personagem de Flaubert possivelmente se suicida por não conseguir enfrentar o escândalo e a falência financeira a que arrastou a si própria e, em consequência, o marido e a família. Já a morte de Luísa, como resultado da febre cerebral, depois de ter se livrado da chantagem de Juliana e de ter sido perdoada por Jorge, parece indicar que não há, na burguesia lisboeta presente nesse romance, espaço digno para uma adúltera. Outra diferença fundamental entre as duas obras é que, enquanto Emma destrói a vida do marido, que é incapaz de sobreviver à sua perda, Jorge, depois da morte de Luísa, vai viver com Sebastião, retomando planos que tinha quando solteiro. Ou seja, há sim um contexto particular que caracteriza o quadro que Eça compõe da sociedade portuguesa de sua época, que ajuda a justificar o desfecho de *O primo Basílio*, e que diverge bastante da fotografia feita por Flaubert da pequena burguesia francesa, em *Madame Bovary*.

tema, continua sendo matéria de inúmeros filmes, é interessante pensar-mos qual o apelo de um tema como o do *Crime do padre Amaro* nos dias de hoje, a ponto de ter motivado os produtores mexicanos a investir num enredo cinematográfico baseado na obra queirosiana, e transposto para o contexto de seu país¹⁰.

Novos Amaros: a adaptação mexicana

O que está no cerne do livro de Eça de Queirós são dois temas que se conjugam: o problema do celibato que aflige o protagonista e a corrupção que grassa na classe clerical de Leiria. É sobre essa base que Vicente Leñero desenvolve o roteiro do filme, transpondo a trama para o contexto cultural de seu país: mais especificamente, os eventos ocorrem numa pequena cidade do interior do México, Los Reyes.

É interessante pensar que mais de cem anos após a publicação do romance o tema continue atual e pertinente para ser contextualizado na sociedade mexicana contemporânea. Entretanto, para adequar a história a esse novo contexto, Vicente Leñero privilegiará questões como o narcotráfico e a guerrilha, que afligem algumas regiões de seu país.

São essas as questões que ganham relevo quando se trata de denunciar as faltas cometidas pelos padres. Por isso, mais que denunciar o fato de o padre Benito (personagem que deveria corresponder ao cônego Dias da obra matriz) ser amante da mãe de Amélia, no filme se acentua o fato de o personagem ter ligações com o narcotráfico, mesmo que, graças a elas, ele levante dinheiro para construir um hospital para a comunidade carente de Los Reyes. Na visão do padre Benito os fins justificam os meios, apesar de o apoio obtido graças às doações do tráfico configurar, no contexto do filme, lavagem de dinheiro. Para o padre o que importa é construir um hospital para uma comunidade pobre de sua freguesia, pois a verba fornecida pelo estado não é suficiente para a execução e dimensão da obra que planeja realizar. Essa perspectiva humanitária do personagem, apesar do comprometimento moral que a sua sub-

¹⁰ Em 2005, o cineasta português Carlos Coelho da Silva, talvez emulado pelo sucesso de filme mexicano, também transporá para as telas o romance queirosiano, contextualizando o enredo na atualidade, com o desenrolar da história na periferia de Lisboa.

serviência ao narcotráfico implica, não corresponde à caracterização que Eça dá ao cônego Dias.

O antigo mestre de moral de Amaro é retratado no romance como um hedonista, sem nenhuma consciência social ou moral, usufruindo dos prazeres da cama, da mesa e que, apesar de censurar inicialmente Amaro quando toma conhecimento de sua relação com Amélia, logo cede às pressões do jovem padre que ameaça denunciá-lo também às autoridades eclesiásticas, por cometer falta semelhante. José-Augusto França, refletindo sobre o romance, afirma que “A falta cometida por um padre assumia, no quadro polêmico da época, uma importância enorme” (1993: 487). Isso parece justificar o temor do escândalo que ambos tentam evitar a todo custo. Entretanto, logo após a superação dessa pequena “rusga” entre os dois, por causa da ameaça mútua, o cônego Dias será o confidente de Amaro e, de certo modo, seu cúmplice, e quem o ajudará nas tentativas de evitar o escândalo que a gravidez da jovem poderia causar¹¹.

Diferente é o comportamento do personagem do filme de Carlos Carrera, que fica indignado quando sabe que Amaro seduziu Amélia e, em alguns momentos, demonstra claramente crises de consciência por causa do envolvimento que tem com a “Sanjuaneira”, apelido de Agustina, mãe de Amélia. Tanto que se sente culpado por serem amantes, e considera que essa paixão é um pecado que o levará ao inferno.

Em contrapartida, no filme há destaque para um padre que se preocupa com as condições sociais dos camponeses, e que luta pela melhoria

¹¹ Curiosamente, na mesma época em que Eça está publicando e refazendo *O crime do padre Amaro*, vem a lume a paródia que Camilo Castelo Branco faz do naturalismo em *Eusébio Macário* e *A corja*, respectivamente de 1879 e 1880. Nos dois romances, que narram a “saga” dos Macários no tempo dos Cabrais, também há um personagem, o padre Justino, que poderia ser visto como um representante do clero português. Entretanto, a sua vida afetiva e sexual é relativamente pública, não causando nenhum grande escândalo nas rodas sociais em que circula, muito menos qualquer crise de consciência da parte dele. Um outro tema também abordado nessas obras é a questão do adultério, que era central em *O primo Basílio*, recém lançado. No entanto, sobretudo em *A corja*, os maridos, diante da descoberta da traição, faziam de tudo para tentar salvar o patrimônio, em caso de separação, ou evitar o escândalo público, ou, ainda, vingar-se da esposa dando-lhe uns safanões. Muito diferente, da feição trágica com que o tema é tratado no romance de Eça.

da vida do homem do campo, o padre Natálio¹². Em função disso, acaba sendo acusado de envolvimento com a guerrilha, e é pressionado pelos colegas e superiores a mudar de atitude.

Rubén (personagem que corresponde a João Eduardo, namorado de Amélia) denunciará ambos os padres na imprensa. Entretanto, se a igreja mexicana, representada pelo bispo, procura abafar o escândalo da origem do dinheiro destinado à construção do hospital, pactuando com o prefeito para que cada uma das instituições assuma a responsabilidade por metade da doação da verba, não terá atitude condescendente com o padre amigo dos camponeses. Em primeiro lugar, Natálio será intimado a abandonar a comunidade campesina e acatar a ordem de transferência para um convento de freiras. Como se recusa a aceitar essa determinação de seus superiores, acaba sendo excomungado, ao que pese o serviço social por ele realizado numa comunidade à margem da assistência pública, e exposta à violência do narcotráfico.

Antes de todo esse escândalo, quando o padre Natálio aparece pela primeira vez em cena, numa reunião entre padres, Benito já o acusara de partilhar da teologia da libertação, ao que aquele retruca censurando a condescendência deste com os traficantes. Depois da publicação do artigo de Rubén, Benito é questionado pelos colegas, entre eles Amaro, sobre a origem do dinheiro do hospital, mas se justifica dizendo que “o dinheiro é lavado diante de Deus”, acrescentando também que é um dinheiro “ruim” que se torna “bom”, em função do uso que pretende dar à

¹² É curioso observar que esse personagem do filme de Carrera, apesar da proximidade do nome, não guarda nenhuma semelhança com o quase homônimo português, o padre Natário, já que este é extremamente virulento, sendo um dos responsáveis pelo banimento de João Eduardo da cidade de Leiria, quando vem a saber, através de artifícios ardilosos, que o escrevente é quem havia denunciado os abusos da comunidade clerical no “Comunicado” anônimo, publicado na imprensa da cidade. Por outro lado, será que não poderíamos associá-lo ao abade Ferrão? Afinal, o personagem do romance eciano é tachado de ter “ideias esquisitas” e o seu comportamento é de doação à comunidade a que pertence: “E ali ficara, entre gente pobre, numa aldeia de terra escassa, vivendo de dois pedaços de pão e uma chávina de leite, com uma batina limpa onde os remendos faziam um mapa, precipitando-se a uma meia légua por um temporal desfeito se um paroquiano tinha dor de dentes, passando uma hora a consolar uma velha a quem tinha morrido uma cabra... E sempre com bom humor, sempre com um cruzado no fundo do bolso dos calções para uma necessidade do seu vizinho” (Queirós, 1997: 372).

doação recebida. O próprio bispo, quando Amaro lhe pergunta se tinha conhecimento de que Benito recebia doação dos narcotraficantes, afirma que “onde abunda o pecado, maior é a graça” e que “até os santos erram, o importante é reconhecer o erro”, o que é uma forma mais ou menos dúbia de condescender também com a origem da verba.

Ao mostrar a discrepância entre o tratamento dado diante das duas denúncias públicas, os realizadores do filme parecem realçar a imagem da igreja mexicana como bastante conservadora, já que teme mais um padre acusado de fazer parte da Teologia da Libertação, associado, portanto, aos movimentos de esquerda, do que o comprometimento com o crime organizado, através da “parceria” que mantém com membros do narcotráfico.

Quanto à trama central, que envolve o protagonista, vale ressaltar a imagem frágil de Amaro diante das questões éticas que o afligem, desde as que são de foro íntimo, e estão associadas ao seu envolvimento com Amélia e consequente gravidez da personagem, como as que surgem a partir do contato mais próximo que tem tanto com Benito como com Natálio: do conhecimento da vida sexual e da condescendência com o narcotráfico do primeiro, e das atividades sociais que o segundo realiza, apesar de, com isso, acabar sendo proscrito da Igreja. No caso de Natálio, Amaro chega a fazer mais de uma visita à comunidade dirigida pelo padre, e pode observar *in loco* o serviço social por ele realizado. Por isso, diante do bispo, tenta tibiamente argumentar a favor de Natálio, mas recua com a resistência do superior em ouvir os seus argumentos.

O padre Amaro de Carlos Carrera, como no livro de Eça, é um padre bastante jovem, inexperiente. Diferentemente do personagem do romance que precisa se humilhar e depende da interferência do poder civil para ser indicado para uma freguesia melhor, o protagonista do filme é desde o início mostrado como um protegido do bispo, que almeja para seu pupilo uma carreira eclesiástica de sucesso. Talvez isso justifique a sua falta de firmeza ético-moral diante do comportamento de Benito e a sua fraqueza em defender a quem considera injustiçado, o padre Natálio. De certo modo, o Amaro mexicano está comprometido com a expectativa da futura carreira, por isso procura não se envolver profundamente com as questões polêmicas que agitam a comunidade de Los Reyes. Mas não deixa de ser retratado como um personagem dúbio.

Um bom exemplo dessa dubiedade é o comportamento violento de Amaro quando descobre a gravidez de Amélia, pressionando-a para que faça o aborto, já que se recusa a deixar de ser padre – proposta que ela lhe faz –, e de seguir a carreira eclesiástica que o bispo considera promissora. Por outro lado, quando Amélia está morrendo tenta, desesperadamente, salvá-la. Diversamente do protagonista do romance eciano, para quem o desaparecimento do filho e da amante acaba por solucionar seus problemas, e que cinicamente aprende com a experiência que, no futuro, “só confessará mulheres casadas”, o padre Amaro de Carlos Carrera mostra-se bastante comovido com a perda da jovem amante, como fica evidente na cena final em que reza a missa de corpo presente.

Se, no romance, o cônego Dias ri de Amaro quando ele profere as palavras acima, numa atitude evidente de cumplicidade e camaradagem, no filme a atitude de censura de Benito ao comportamento de Amaro é bastante acentuada: na cena que antecede o ataque cardíaco que sofre, ele “se confessa” a Amaro, acusando-o de ter seduzido uma jovem que é quase uma criança (a caracterização de Amélia, representada pela atriz Ana Claudia Talancón, é a de uma jovem, por volta de dezesseis anos, portanto, ainda adolescente).

Na cena final, durante a missa, Benito, que está em recuperação numa cadeira de rodas, antes de se retirar da igreja, mais uma vez numa atitude de condenação ao comportamento do jovem padre, olha-o fixamente, no momento em que este profere as palavras rituais, de confissão e pedido de perdão dos pecados:

Eu, confesso, diante de Deus, todo poderoso, e diante de todos vocês, irmãos, que pequei muito, por pensamento, palavras, obras e omissões, por minha culpa, por minha culpa, minha grande culpa, por isso rogo a Nossa Senhora, sempre virgem, aos anjos, e aos santos, e a todos vocês, irmãos, que intercedam por mim diante de Deus, Nosso Senhor.

Apesar das palavras fazerem parte do ritual da missa de corpo presente, o fato de o padre falar na primeira pessoa parece constituir como uma *mea culpa*, diante de todos, mesmo que entre os presentes à missa apenas Benito e Dionísia saibam o que realmente aconteceu. A expressão que o ator Gael Garcia Bernal dá a Amaro é a de estupefação e perplexidade diante

da perda da mulher amada. O personagem parece estar bastante comovido, e sofrendo por esta perda.

Toda a cena final é construída sob o olhar de censura e condenação de Benito ao desfecho do relacionamento entre Amaro e Amélia. Há uma alternância entre as imagens: em primeiro plano aparece Amaro rezando a missa, extremamente consternado; em seguida há um corte para um plano geral da imagem do público que assiste a missa, para depois focalizar Benito. Por duas vezes essas imagens se alternam; depois a câmara vai se aproximando do rosto de Benito até que este preenche toda a tela. A expressão do personagem, vivido pelo ator espanhol, Sancho Gracia, é claramente de censura a Amaro. Ele então volta às costas para o altar, enquanto o ritual está em andamento, e sai pelo corredor central, em direção à porta principal da igreja. A câmara, fixada na base desse corredor central, acompanha essa saída. A última imagem do filme é, no entanto, inversa: agora é a câmara que se afasta, pelo mesmo corredor, deixando para trás a imagem da nave central da igreja, enquanto Amaro está benzendo o ataúde de Amélia e os fiéis cantam um hino sacro. Essa imagem e o som do canto vão diminuindo e sumindo diante dos olhos dos espectadores.

Como vemos, a opção dos realizadores do filme mexicano, quanto ao final da trama, é bem diversa da última versão de *O crime do padre Amaro*, escrita por Eça. No romance, assim que sabe da morte de Amélia e constata a morte do filho, Amaro fica arrasado com as notícias. No entanto, arruma um subterfúgio para sair de Leiria, dizendo a todos que a irmã está à morte, num ato que se configura como uma fuga (cf. Queirós, 1997: 422-428). Ou seja, não participa do funeral da amante; e o narrador só volta a focalizá-lo no capítulo seguinte, o último, já passado um bom tempo dos acontecimentos que precipitaram sua saída de Leiria:

Então um homem vestido de preto, que saíra do estanco e atravessava por entre os grupos, parou, sentindo um [sic] voz espantada que exclamava ao lado:
– Ó padre Amaro! Ó maganão!

(Queirós, 1997: 432)

O reencontro em Lisboa de Amaro com o cônego Dias possibilita que os personagens contextualizem ao leitor a nova fase de suas vidas. O cônego lhe dá notícias das pessoas com quem o padre havia convivido, a S. Joaneira, o Libaninho, o padre Natário, a D. Maria da Assunção, etc., e refere-se a uma carta que Amaro havia lhe escrito falando do desejo de deixar Santo Tirso, seu destino após a saída de Leiria:

E pondo-se adiante, galhofando:

– Ó Amaro, e você a escrever-me que queria retirar-se para a serra, ir para um convento, passar a vida em penitência...

O padre Amaro encolheu os ombros:

– Que quer você, padre-mestre?... Naqueles primeiros momentos... Olhe que me custou! Mas tudo passa...

(Queirós, 1997: 433)

Novamente Amaro se encontra em Lisboa, como ocorre no início da trama, tentando mais uma vez, através de seu contato com o conde de Ribamar, obter uma transferência para Vila Franca, mais próxima à capital do país. O personagem não apenas se mostra totalmente recuperado do abalo inicial que lhe causou o desfecho de seu relacionamento com Amélia, como diz a Dias ter aprendido a lição: no futuro só se envolveria com mulheres casadas. Podemos pensar que, apesar de tardiamente, para o azar de Amélia, Amaro passa a colocar em prática a lição que o padre mestre lhe ensinara: “*Pater est quem nuptiae demonstrant...* Quem é marido é que é pai” (Queirós, 1997: 344).

É interessante pensar nas mudanças que os realizadores de *El crimen del padre Amaro* fazem em relação à trama ecianiana. De modo geral, a adaptação é relativamente fiel a vários aspectos do livro. Mantém-se, por exemplo, a personagem Totó, que continua sendo o subterfúgio usado por Amaro para encontrar-se com Amélia. Num dos encontros entre os amantes, ele a veste com o manto de Nossa Senhora, doado à igreja por uma paroquiana, o que configura claramente a ideia de profanação, imagem também presente no romance. Também ganha bastante destaque no filme a personagem inspirada em Dionísia, que é quem, no livro, fala a Amaro da “tecedeira de anjos”, que para ele acaba sendo a solução para livrar-se do filho indesejado. No filme, é Dionísia quem vai indicar a

Amaro a clínica clandestina de aborto onde ele levará Amélia, que sucumbirá a uma hemorragia em função da intervenção feita. Ou seja, apesar das diferenças entre o texto matriz e o filmico é a uma personagem com papel equivalente que cabe a função de “ajudar” Amaro a solucionar parte de seus problemas. Aliás, Dionísia é uma personagem na qual se revela todo o sincretismo que caracteriza a junção dos ritos herdados dos povos pré-colombianos que habitavam o México com a prática do catolicismo, imposta pelos colonizadores espanhóis.

Se alguns desses exemplos mostram a proximidade entre as duas obras, o filme e o romance, por sua vez, como comentamos, o final das duas é bastante diverso. Talvez pelo fato de o protagonista do filme mexicano, vivido pelo ator Gael Garcia Bernal, ter sido retratado de maneira muito mais condescendente do que o personagem eciano. Como já dissemos, esse novo Amaro demonstra despreparo para lidar com a complexidade do espaço em que circula. Comporta-se de modo geral como um títere do bispo, acatando as suas ordens e não tendo firmeza para questioná-las e lutar pelo que considera mais justo, como discordar de fato da punição aplicada ao padre Natálio. Seu único “crime” parece ser a frieza com que trata Amélia depois de saber da gravidez, pressionando-a a abortar, por não querer comprometer a futura carreira eclesiástica. De fato, o padre Amaro mexicano não se corrompe em relação à permissividade com o dinheiro que vem do narcotráfico, por exemplo, só não se mostra forte bastante para reagir diante da situação que já está assim configurada quando chega a Los Reyes.

Diferente trajetória tem o protagonista do romance. Amaro vai pouco a pouco se corrompendo na convivência com a comunidade clerical de Leiria; vai incorporando os mesmos valores (ou falta de valores éticos-morais) de seus pares. Tanto que parte do dinheiro que recebe vem de uma de suas paroquianas mais fanáticas, D. Maria Assunção, que, convencida de que dissera uma blasfêmia, que a ameaçava de excomunhão, aceita pagar-lhe “trezentas missas de intenção pelas almas do purgatório” (Queirós, 1997: 342), no valor de cinco contos cada, proporcionando vida regalada e farta para Amaro.

No final do romance de Eça de Queirós o que se sobressai é a indiferença do cônego Dias e do padre Amaro em relação aos acontecimen-

tos de que fizeram parte. Tudo é motivo para riso e zombaria. Já no filme, nem o padre Benito nem Amaro se sentem indiferentes à experiência vivida. Não há risos, os padres não debocham da ingenuidade de suas paroquianas, como ocorre na narrativa oitocentista.

Se no romance de Eça de Queirós a ironia pontuava o retrato que o escritor fez do clero português, no filme essa ironia está ausente, já que dois dos padres com maior destaque nas duas tramas, o cônego Dias/padre Benito e Amaro, apesar dos deslizos que cometem, aparecem bastante humanizados no filme de Carlos Carrera. Nesse sentido, apesar do filme ser relativamente fiel ao romance, quanto ao desenvolvimento do enredo, se distancia ao não considerar que um dos aspectos centrais na radiografia que Eça fez da sociedade portuguesa de seu tempo objetivava mostrar a falta de saída em que esta parecia encontrar-se. Para Monica Figueiredo, essa é uma das principais diferenças quanto à estratégia das duas obras na abordagem do tema: “o filme parece abandonar de vez a ironia queirosiana, o gosto do patético e o humor daí decorrentes” (Figueiredo, 2005: 132). Mais que isto,

O que falta ao filme e o que sobra em Eça é a descrença na possibilidade de mudança. Não há no texto original salvação ou caminho possível, já que o momento histórico que cerca as personagens parece não oferecer mesmo saída. Na contramão do pessimismo e do cepticismo oitocentista, o filme acredita e aposta num *mea-culpa* que seja capaz de redimir, mesmo que o tempo do arrependimento ainda seja erguido sob um cadáver feminino, aliás a vítima histórica sempre escolhida para pagar pelos excessos da carne.

(Figueiredo, 2005: 136)

A expressão final dos atores no filme de Carlos Carrera sugere essa possibilidade de redenção. Os olhos marejados de lágrimas de Amaro e de Benito; a “punição” deste último, expressa no fato de estar debilitado, numa cadeira de rodas; o sofrimento da mãe de Amélia, visível nos olhos dados ao seu rosto, durante a missa; todas essas imagens parecem indicar que, desta vez e no contexto mexicano, “a vítima histórica sempre

escolhida para pagar pelos excessos da carne” não teve sua morte totalmente em vão.

Referências Bibliográficas

- CARREIRA, Carlos (2002). *El crimen del padre Amaro*. México, Espanha, França, Argentina. Roteiro: Vicente Leñero.
- CASTELO BRANCO, Camilo (2003). *Eusébio Macário. A corja*. Porto: Edições Caixotim.
- DIAS, Eduardo Mayone. De como Eça foi assassinado em Espanha: as primeiras traduções queirosianas. *Colóquio Letras*, n. 121-122, p.131-141, Lisboa, jul. 1991.
- FIGUEIREDO, Mônica. Do livro ao filme: um “crime” que atravessou séculos. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.40, n. 4, p. 127-137, dezembro de 2005.
- FLAUBERT, Gustave (1981). *Madame Bovary*. São Paulo: Abril Cultural.
- FRANÇA, José-Augusto (1993). *O Romantismo em Portugal. Estudos de factos sócio-culturais*. (trad. Francisco Bronze, revista pelo autor). Lisboa: Livros Horizonte (1ª.ed. 1974).
- FRANCHETTI, Paulo (2007). O *Primo Basílio* e a batalha do realismo no Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia-São Paulo: Ateliê Editorial, p.171-191.
- MADUREIRA, Ana (2000). *Eça no estrangeiro. Os últimos 25 anos: tradução e crítica*. Lisboa: Instituto Camões-Fundação Eça de Queirós.
- MATOS, A. Campos (org.) (1993). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa, Caminho. (2. ed. revista e aumentada; 1ª. ed. 1988).
- MATOS, A. Campos (org.) (2000). *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho.
- MENDÉZ, María Guadalupe Mercado (2008). De la novela de Eça de Queirós a *El padre Amaro*. In: CASTILLO, José Romera. *Teatro, novela y el cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- NASCIMENTO, José Leonardo do (2008). *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história*. São Paulo: Editora UNESP.

- QUEIRÓS, Eça (2000). *Correspondência. Obra Completa*. V.4 (org. Beatriz Berrini). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- QUEIRÓS, Eça (1964). *O Crime do Padre Amaro*. (edição crítica baseada nas versões de 1875, 1876, 1880 por Helena Cidade Moura). 2 vols. Porto: Lello & Irmãos.
- QUEIRÓS, Eça (1997). *O Crime do Padre Amaro. Obra Completa*. V.1 (org. Beatriz Berrini). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, p.89-437.
- QUEIRÓS, Eça (1997). *O Primo Basílio. Obra Completa*. V.1 (org. Beatriz Berrini). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, p.449-766.
- RIOS, Vera Maria Monteiro de Souza (2007). *A obra de Eça de Queirós: leituras espanholas*. (dissertação de mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo.
- SILVA, Carlos Coelho da (2005). *O crime do padre Amaro*. Portugal. Argumento: Vera Sacramento.
- SILVEIRA, Francisco Maciel (2000). (O) *primo Basílio*: uma campanha alegre. In: MATOS, A. Campos. *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, p.478-481.
- SILVEIRA, Francisco Maciel (2000). (O) *primo Basílio*: uma sensação nova na imprensa carioca em 1878. In: MATOS, A. Campos. *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, p.481-492.

EÇA DE QUEIRÓS: DO CONTO AO FILME
SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA LOURA,
DE MANOEL DE OLIVEIRA.

Juliana Casarotti Ferreira.
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Campus de Assis (CAPES)

Introdução

Não é de hoje que o cinema mantém uma intensa relação com a literatura. Muitos trabalhos a respeito de obras literárias que se transformaram em filmes vêm sendo produzidos. Para refletir sobre o diálogo entre essas artes, algumas orientações devem ser seguidas. A principal é levar em conta as especificidades de cada meio. A literatura conceitua-se como a arte da palavra, já o cinema é uma arte híbrida. Elementos como montagem, fotografia, som e movimentação da câmera pertencem ao universo cinematográfico e precisam ser considerados.

Este trabalho tem como objetivo comentar como o filme dirigido por Manoel de Oliveira apreendeu os sentidos do conto de Eça de Queirós, “Singularidades de uma rapariga loura”. O artigo está dividido em três partes: a) O texto literário: “Singularidades de uma rapariga loura”, de Eça de Queirós, breve comentário sobre o conto; b) O texto fílmico: *Singularidades de uma rapariga loura*, de Manoel de Oliveira, explanação sobre alguns pontos do filme; c) O papel da personagem Luísa: uma leitura através da crítica feminista: pensar como a mulher é representada em ambos os textos.

Tendo em vista que o filme de Manoel de Oliveira apresenta uma história a ser contada, ou seja, existe uma narrativa, é possível valer-se de

sua estrutura para uma melhor compreensão. Uma vez que a narrativa integra a necessidade humana da comunicação, reflete a vontade do homem em descrever a realidade segundo estruturas simbólicas. Nesses termos, a narrativa não se restringe ao universo literário, mas pode fazer parte de diversos contextos comunicacionais e suportes expressivos, do verbal ao icônico. Essas constatações corroboram o que afirma Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira:

“Assim, o homem, a partir da necessidade atávica de organizar os acontecimentos relativos à sua trajetória (coletiva e individual), passa a ‘editar’ esses eventos, dando origem então a narrativas organizadas e posteriormente concretizadas pela linguagem. Dessa maneira, temos a produção das narrativas ficcionais (filmes, seriados, telenovelas) e não ficcionais (notícias, reportagens, documentários)”.
(MOREIRA, 2005: 19).

Independente da linguagem, a narrativa possui alguns aspectos que a distinguem das outras atitudes comunicativas; em outras palavras, narrar decorre de uma elaboração estrutural específica. Dessa forma, uma narrativa apresenta elementos estruturais imprescindíveis para sua concretização: narrador, personagem, tempo, espaço e acontecimentos.

Uma importante contribuição dos formalistas russos para o campo da análise narrativa foi estabelecer a distinção entre a fábula e a trama. A fábula define-se como o conjunto de acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, corresponde ao material pré-literário que vai ser elaborado e transformado em trama. Já a trama está ligada à maneira de apresentar esses acontecimentos. A trama corresponde a um plano de organização do texto narrativo segundo determinadas estratégias discursivas.

A dicotomia fábula *versus* trama explica a possibilidade de uma única história poder ser contada de vários modos, isto é, uma mesma fábula tem a capacidade de ser elaborada por meio de inúmeras tramas, com formas diferentes de apresentar os fatos, de organizar o tempo.

Segundo Ismail Xavier (2003: 66), o que um filme, um romance ou uma peça de teatro fornecem para o receptor é a trama, e, a partir do que foi dado pela trama, o destinatário deduz a fábula. Ainda de acordo com

o mesmo teórico, existem diversas maneiras de se fazer a conexão com a mesma fábula, assim como propor sentidos distintos para um único material extraído de uma sucessão de acontecimentos.

O conto queirosiano e o filme de Manoel de Oliveira buscam mostrar a mesma fábula: uma história de amor que tem um final infeliz devido à patologia de que sofre uma mulher. Entretanto, cada texto constrói os sentidos da história de uma forma diferente. O fato da adaptação para o cinema encontrar-se em outro momento histórico-cultural em relação à narrativa de Eça de Queirós ajuda a entender as diferenças entre as manifestações artísticas.

Este artigo contribui para comprovar a atualidade da obra de Eça de Queirós e verificar a plurissignificação do conto “Singularidades de uma rapariga loura”. Passados mais de cem anos da morte de seu autor, o conto recebe uma nova interpretação: desta vez, por meio da leitura empreendida por um respeitado diretor de cinema português, Manoel de Oliveira.

1. O texto literário: “Singularidades de uma rapariga loura”, de Eça de Queirós

É fácil reconhecer a adesão do conto “Singularidades de uma rapariga loura”, de Eça de Queirós, à postura Realista-Naturalista. Alguns elementos atestam a filiação dessa obra literária ao movimento estético: a crítica social que se transforma em uma denúncia dos aspectos viciosos da burguesia, com o objetivo de corrigir os costumes de uma sociedade degenerada; a análise das personagens, encaradas como produtos do ambiente; a ação deformadora da educação romântica, que não prepara o indivíduo para enfrentar a realidade.

O escritor José Maria Eça de Queirós (1845-1900) é uma referência literária em todo o mundo lusófono. Considerado o grande mestre do romance português moderno e, certamente, o mais popular entre os escritores de Portugal do século XIX, é a principal figura do Realismo-Naturalismo português.

O Realismo e o Naturalismo, estilos predominantes na segunda metade do século XIX, participaram do mesmo espírito de precisão, de objetividade científica, de exatidão na descrição, de apelo à minúcia, de culto

ao fato, de rigor e economia na linguagem. Na literatura europeia, a relação entre o Realismo e o Naturalismo é de complementaridade e de prolongamento, pois ambos contrariam o idealismo romântico e propõem uma criação literária apoiada na observação e análise objetiva da realidade.

Eça de Queirós pretendia, através de sua literatura, de suas ideias, reformar o país, lutar contra o atraso político, econômico e social de sua terra. No que diz respeito à arte, o escritor não aceita o convencionalismo da estética romântica, especialmente o relacionado ao denominado Ultrarromantismo, que classificava como afastado dos problemas reais de Portugal.

Com “Singularidades de uma rapariga loura”, o escritor português antecipa temas que serão discutidos com maior profundidade no romance *O Primo Basílio* (1878), principalmente no que diz respeito à situação da mulher na sociedade. A escolha do nome próprio “Luísa” para ambas as personagens femininas de maior destaque comprova a aproximação entre os textos.

1.1 A estrutura da narrativa

Tomando como referência a terminologia recolhida no *Dicionário de teoria da narrativa* (1988) por Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, nesta etapa do artigo realiza-se um breve comentário sobre a estrutura narrativa do conto “Singularidades de uma rapariga loura” (1874) com a finalidade de estabelecer uma leitura interpretativa da obra.

O conto possui, de acordo com a classificação proposta por Genette, um narrador *homodiegético*, ou seja, uma entidade que transmite informações providas da sua própria experiência diegética, mas não como protagonista. Os protagonistas recebem os nomes de Macário e Luísa, e o casal tem sua história contada pelo narrador.

Por se tratar de uma narração ulterior, o narrador parece estar diante de um universo diegético encerrado, pois começa seu relato colocando-se numa posição de quem conhece na sua totalidade os eventos que narra. É capaz de manipular de modo calculado os procedimentos do discurso e até mesmo de antecipar aquilo que sabe que vai acontecer. Um exemplo de antecipação ocorre logo no início da narrativa, quando

o leitor é informado do efeito produzido pela história de amor de Macário e Luísa no narrador, que ainda não desenvolvera o relato do caso: “Mas eu estava assim, e atribuo a esta disposição visionária a falta de espírito – a sensação – que me fez a história daquele homem dos canhões de veludilho”. (QUEIRÓS, 1986: 26).

Pensando a respeito da focalização, observamos que existe uma alternância entre a focalização externa e a focalização interna. A primeira aparece nos inúmeros trechos descritivos, já a segunda está ligada aos momentos em que a informação é veiculada a partir do campo de consciência das personagens. Através dos diálogos, tem-se uma valorização daquilo que a personagem vê e de sua emoção, numa tentativa de simulação de uma maior autonomia da fala da personagem em relação ao discurso do narrador. A conversa entre Macário e seu tio Francisco, homem tradicional, pouco atento aos sentimentos amorosos, deixa clara a oposição do tio em relação ao casamento do sobrinho:

“- A sua carteira lá está. Fique - e acrescentou com um gesto decisivo - solteiro.

- Tio Francisco, ouça-me!...

- Solteiro, disse eu – continuou o tio Francisco, dando o fio à navalha numa tira de sola.

- Não posso.

- Então, rua!”

(QUEIRÓS, 1986: 38).

O conto queirosiano, assim como a grande parte dos textos inseridos no movimento Realista-Naturalista, busca um caráter objetivo na representação da realidade, e a descrição colabora para isso. As descrições minuciosas tanto do ambiente quanto das personagens têm como meta dar ao texto o “efeito do real” por meio do acúmulo de informantes geradores de verossimilhança. Nos momentos descritivos surgem, também, os indícios que proporcionam uma previsibilidade das ações das personagens. Vejamos essa função explicativa da descrição no modo como a personagem Luísa é apresentada pelo narrador:

“Amava decerto Macário, mas com todo o amor que podia dar a sua natureza débil, aguada, nula. Era como uma estri-ga de linho, fiava-se como se queria: e às vezes, naqueles encontros noturnos, tinha sono.”

(QUEIRÓS, 1986: 37).

Os adjetivos utilizados para descrever o caráter de Luísa – “débil”, “aguada”, “nula” –, no trecho acima, sugerem o comportamento imoral da personagem. Na parte final do conto, percebemos que não era o amor que levava Luísa a querer se casar com Macário, mas a convenção social ditando que o matrimônio era a única opção para a vida da mulher.

O espaço que serve de cenário para o desenrolar dos fatos é Portugal do século XIX. O encontro entre o narrador e a personagem Macário acontece em uma estalagem do Minho, um lugar de passagem onde pessoas vindas de diversos lugares se hospedavam. A variedade de sapatos encontrados nas portas da estalagem dá a dimensão dos tipos que lá se encontravam:

“[...] Às portas dos lados os passageiros tinham posto o seu calçado para engraxar: estavam umas grossas botas de montar, enlameadas, com esporas de correia; os sapatos brancos de um caçador, botas de proprietário, de altos canos vermelhos; as botas de um padre, altas, com a sua borla de retrós; os botins cambados de bezerro, de um estudante; e a uma das portas, o nº 15, havia umas botinas de mulher, de duraque, pequeninhas e finas, e ao lado as pequenas botas de uma criança, todas coçadas e batidas [...]”.

(QUEIRÓS, 1986: 27).

Os eventos amorosos entre Macário e Luísa têm como cenário Vila Real. O espaço de Vila Real se mostra um ambiente repleto de mulheres bonitas, que possuem cabelos “claros cor de trigo”, segundo as palavras do narrador.

Os ambientes fechados que aparecem na história são o armazém dos Macários e a casa do tio Francisco; a casa de um tabelião muito rico; a casa de Vilaça, residência de Luísa e D. Vilaça; a hospedaria para onde

Macário se dirigiu após sair da casa do tio; a estalagem barata – Macário deixa a hospedaria pois sua situação financeira é tão ruim que se vê obrigado a mudar-se para um local mais humilde: a loja do ourives.

Observa-se uma intenção em ilustrar ambientes que representam uma crítica aos vícios de uma sociedade deformada. Além disso, o espaço social burguês, com seus tipos e figurantes, reforça a crítica ao Romantismo, como confirma a lembrança que Macário tem da assembleia na casa do tabelião, enfatizando o caráter caricatural da cena:

“Lembrava-se apenas que um corregedor de Leiria recitava o ‘Madrigal a Lídia’: lia-o de pé, com uma luneta redonda aplicada sobre o papel, a perna direita lançada para diante, a mão na abertura do colete branco de gola alta, e em redor, formando um círculo, as damas com vestidos de ramagens [...] diziam, ‘muito bonito!’ E o corregedor, desviando a luneta, cumprimentava sorrindo – e via-se-lhe um dente podre.”

(QUEIRÓS, 1986: 32).

O ambiente, assim como os objetos que formam os cenários, aparece como fator de condicionamento social. Há um princípio de influência decisiva do meio sobre o indivíduo, que conduz a verdade psicológica das personagens. Como essa verdade seria decorrente do ambiente, surge uma descrição pormenorizada dos espaços. Veja-se a descrição das cortinas da casa de Luísa, que apresentam referências ao Romantismo:

“Estas pequenas cortinas datam de Goethe e elas têm na vida amorosa um interessante destino: revelam. Levantar-lhe uma ponta e espreitar, franzi-la suavemente, revela um fim; corrê-la, pregar nela uma flor, agitá-la fazendo sentir que por trás um rosto atento se move e espera – são velhas maneiras com que na realidade e na arte começa o romance.”

(QUEIRÓS, 1986: 29).

No conto “Singularidades de uma rapariga loura”, há, além do narrador que age como uma personagem envolvendo-se na história, como um ouvinte e relator dos fatos, outras personagens. As que apresentam maior

interesse são Luísa e D. Vilaça, Macário e seu tio Francisco. Pode-se classificá-las como personagens-tipo devido à intenção do narrador em ilustrar de uma forma representativa certas dominantes do universo diegético em que se desenvolve a ação em ligação com o mundo real. Luísa, “mulher demônio”; tio Francisco, homem preso às tradições; Macário, homem puro de coração; D. Vilaça, suposta mãe de Luísa, acompanha a menina loura aos eventos sociais; tem um passado obscuro.

As personagens secundárias, os figurantes, estão presentes para ajudar a criar uma atmosfera de superficialidade e reforçar a crítica aos costumes da sociedade portuguesa da época.

A personagem Luísa é descrita como um anjo, uma figura retirada dos romances românticos no que se refere à aparência física, mas quanto ao seu caráter, percebe-se uma forte degradação: estamos diante da oposição aparência-essência. O trecho que trata do sumiço da peça de ouro de Macário serve como exemplo da beleza de Luísa e da patologia que apresentava: a vontade de furtar:

“Luísa sorria vendo-a girar, girar, e parecia a Macário que todo o céu, a pureza, a bondade das flores e a castidade das estrelas estavam naquele claro sorriso distraído, espiritual, arcangélico, com que ela, gira, gira, seguia o giro da peça de ouro nova. Mas, de repente, a peça correndo até à borda da mesa, caiu para o lado do regaço de Luísa, e desapareceu, sem ouvir no soalho de tábuas o seu ruído metálico.”

(QUEIRÓS, 1986: 34).

Em oposição aos aspectos negativos representativos do mal na sociedade, coloca-se o bem na figura de Macário. Homem simples, ingênuo e, até a aparição de Luísa, repleto de “sentimentos menos complicados”.

O tempo da história é a época contemporânea do autor. O caso amoroso entre Macário e Luísa ocorre “em 1823 ou 33”, mas o narrador vai relatá-lo num tempo em que Macário já não é mais jovem. Existe uma passagem de tempo entre o acontecido e seu conhecimento dos fatos pelo narrador. Observamos uma anacronia, ou seja, uma alteração da ordem dos eventos da história, na sua representação pelo discurso. O narrador vai recuperar a história de Macário por meio da ativação da me-

mória da personagem. A história tem início com eventos situados num momento já adiantado da ação, “In medias res”; Macário já não é mais aquele jovem que viveu um caso de amor em Vila Real. Os fatos anteriores são recuperados por meio de uma analepse.

O conhecimento dos eventos transcorridos na mocidade de Macário colabora para conferir coerência interna à história. Passa-se a entender as causas do constrangimento do comportamento de Macário quando o narrador toca no assunto de Vila Real, mais especificamente das mulheres que lá se encontram. O trauma está no passado da personagem.

No conto, encontram-se vários temas, sendo os principais: a falta de caráter, a futilidade, o casamento por interesse, a patologia humana e social, a frustração, a degradação da mulher, a crítica ao Romantismo e a superficialidade. Como não poderia faltar, em se tratando de um narrador realista-naturalista, existe uma mensagem de fundo moral decorrente da preocupação em detectar os vícios da sociedade, que pretende reformar. A mensagem chama a atenção para as falhas na educação da mulher, que não participa da vida pública e tem como únicas preocupações o casamento e o vestuário.

2. O texto fílmico: *Singularidades de uma rapariga loura*, de Manoel de Oliveira

Nesta etapa do artigo, são comentados alguns aspectos do filme *Singularidades de uma rapariga loura*, de Manoel de Oliveira, apontando, sempre que possível, as similaridades e as diferenças em relação ao conto homônimo de Eça de Queirós. Além da estrutura narrativa-narrador, tempo, espaço, personagem e enredo-elementos, específicos da linguagem cinematográfica, também têm espaço a música, a *performance* dos atores, a imagem, o movimento da câmera, o plano e a iluminação. O objetivo principal é levantar hipóteses que ajudem a entender como o diretor português realizou sua leitura interpretativa do texto literário.

Assim como na literatura, no cinema há um narrador: aquele que é o enunciador do discurso cinematográfico. No caso do filme de Manoel de Oliveira, o narrador assume a voz de uma personagem, comporta-se de um modo visível; é Macário quem conta sua própria história a uma

senhora desconhecida. Diferentemente do conto, não existe uma entidade que reconta a história vivida por Macário, mas os fatos, em ambos os textos, nascem da memória de um tempo passado.

Quanto ao número de personagens, nota-se uma simetria quase perfeita entre conto e filme. O que desperta interesse é a adição de três personagens à adaptação para o cinema. Primeiro, um Barman que trabalha no Círculo de Eça de Queiroz – esse fato reflete a forte ligação da obra queirosiana com o filme –; depois, duas personagens que, na ficção, recebem seus nomes reais e são interpretados por elas mesmas: a harpista Ana Paula Miranda e o poeta Luís Miguel Cintra. Esse jogo entre o que pertence ao mundo real e ao ficcional insere uma perspectiva de estranhamento à obra, levando o espectador mais atento a adotar um papel de maior questionamento sobre o conceito de arte.

Ainda se tratando das personagens do filme, não passam despercebidos os momentos em que a senhora interpretada pela atriz Leonor Silveira – ícone na cinematografia de Manoel de Oliveira – parece trocar olhares com a câmera. Algo incomum na maioria dos filmes, uma vez que esse ato instala uma espécie de metalinguagem: o diretor sugere que está falando de cinema, assinala que o espectador está vendo um material artístico.

Observando a *performance* dos atores em cena, pode-se afirmar que seus gestos, ações e palavras são mais acentuados, cercados de uma aura de teatralidade e magia. O trecho do filme em que ocorre a primeira visão que Macário tem de Luísa comprova essa afirmação. A atriz Catarina Wallenstein, Luísa, movimenta seu leque de uma forma insinuante, exibindo sua beleza ao seu futuro pretendente. A feição de Ricardo Trêpa, que representa a personagem Macário, não deixa dúvidas de que ele acaba de se apaixonar pela bela moça loura da varanda.

Trata-se de um amor à primeira vista, pelo menos da parte de Macário, muito próximo ao dos contos de fadas. A atmosfera onírica ganha relevo com o badalar dos sinos e com a presença da cortina transparente, que faz um jogo de mostrar e esconder. Estamos aqui diante de um distanciamento do filme em relação ao conto. O narrador queirosiano pretende imprimir ao texto um tom “realista”, e, ao contrário, vemos no texto filmico um tom que beira o surreal.

O diretor opta por realizar uma variação no que se refere ao espaço. No filme, não é o Minho, mas a cidade de Lisboa que serve como palco para o desenvolvimento dos eventos. O filme ganha um clima cosmopolita ao retratar o trânsito lisboeta com seus ruídos e agitações. Entretanto, apesar de a história cinematográfica ter como tempo possivelmente a época contemporânea – a presença de objetos como o carro, o computador, a máquina de barbear e o euro ilustram a atualidade do filme –, há elementos que destoam. Por exemplo, a fala das personagens é em grande parte retirada do conto escrito por Eça de Queirós, com seu ritmo peculiar. Segue abaixo um diálogo entre Macário e um amigo (retirado do conto) que se encontra de modo integral no filme:

- É a Vilaça. Bela mulher.
- E a filha?
- A filha!
- Sim, uma loura, clara com um leque chinês.
- Ah! sim. É filha.
- É o que eu dizia...
- Sim, e então?
- É bonita.
- É bonita.
- É gente de bem, hem?
- Sim, gente de bem.
- Está bom! Tu conhece-as muito?
- Conheço-as. Muito não. Encontrava-as dantes em casa de D. Cláudia.”

(QUEIRÓS, 1986: 31).

Além disso, o vestuário, o comportamento das personagens preso aos costumes tradicionais e a composição dos ambientes fechados repletos de velas e peças de arte remetem ao passado.

Em relação ao espaço, merece destaque um ambiente genuinamente português que aparece no filme com a finalidade de prestar uma homenagem ao autor do conto “Singularidades de uma rapariga loura”: é o

Círculo Eça de Queiroz. Trata-se de uma agremiação de caráter intelectual e social, fundada em 1940, por iniciativa de António Ferro, com o objetivo de fomentar o bom convívio entre os seus sócios e convidados e também o gosto pelas letras e as artes, por meio de conferências, exposições e concertos.¹ Manoel de Oliveira resolve falar sobre Eça de Queirós dentro de uma obra fílmica em que lê um dos contos do escritor.

Há outros momentos do filme em que se observa o diálogo com diferentes artes. A literatura aparece, por exemplo, pela presença dos bonecos das personagens queirosianas e pela declamação feita por Luís Miguel Cintra do poema “Guardador de Rebanhos”, escrito pelo heterônimo pessoano Alberto Caeiro; já a música é representada pela harpista Ana Paula Miranda, que interpreta o 1º Arabesco de Claude Debussy, única música que aparece como trilha sonora do filme nos créditos finais. O restante são ruídos e pequenas melodias. A pintura ganha espaço nos diversos quadros e gravuras que são mostrados, assim como as esculturas.

O enredo de “Singularidades de uma rapariga loura” pode ser dividido da seguinte forma: a) Macário trabalha como guarda-livros na casa comercial do seu tio Francisco e está apaixonado por Luísa, que vem morar em frente; b) Macário encontra-se sem dinheiro e procurando emprego, porque o tio Francisco não consente o casamento; c) Macário parte para Cabo Verde numa comissão de serviço e regressa com dinheiro para noivar; d) Macário torna-se novamente pobre por ter servido de fiador de uma loja de ferragens cujo negócio fracassa. Macário vê-se obrigado a honrar sua palavra e paga a dívida, mas fica sem dinheiro novamente; e) Macário é readmitido na casa do tio Francisco, com licença para casar; f) Por fim, dá-se o triste desenlace: Macário descobre a patologia de Luísa.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o diretor Manoel de Oliveira escolheu não alterar o enredo do conto queirosiano ao transformá-lo em um novo texto, dessa vez para o cinema. Assim, temos poucas variações na história de Macário. Uma primeira variação ocorre logo no início do filme, quando a personagem relata a uma senhora suas aventuras amorosas em um trem e não como aparece no conto, quando Macário está em

¹ Informações retiradas do site oficial da agremiação. Disponível em: <www.circuloeadequeiroz.com/historial.htm>. Acesso em: 08 jan. 2010.

uma estalagem e conta a um homem seu triste caso. Tanto a estalagem quanto o trem são lugares onde ocorrem encontros entre pessoas desconhecidas. Sendo assim, a mudança de ambiente não deixou de produzir o efeito esperado. Prova disso é que o mesmo provérbio que aparece no conto também está presente no filme: “O que não contas à tua mulher, o que não contas ao teu amigo, conta-o a um estranho”.

De acordo com Martin (1963), tudo o que aparece na tela é realmente significativo. Parece que essa afirmação esclarece bem a posição de Manoel de Oliveira ao dirigir o filme *Singularidades de uma rapariga louca*. O que se deduz ao assistir à obra é que tudo que surge na tela possui uma função dentro da narrativa.

Em seu mais recente filme, Manoel de Oliveira abre mão dos recursos tecnológicos mais ousados. Assim, talvez a palavra-chave para se entender a leitura feita pelo diretor seja simplicidade, mas uma simplicidade repleta de sentidos profundos.

No filme, percebe-se que o movimento da câmera é quase nulo; parece existir a tentativa que ela se mantenha fixa e os atores representem diante da lente. Há algumas situações em que se observa a utilização da *panorâmica*, por exemplo quando Macário anda pelas ruas de Lisboa; também se vê alguns momentos de *zoom*, dando ênfase principalmente aos rostos das personagens – *closeup*.

Partindo da hipótese que o tom do filme define-se como surreal, é possível explicar como se dá a escolha dos planos. Observa-se no filme uma variedade de planos – geral, americano, médio e primeiro plano. O que há de comum entre eles é a duração. Mesmo nas cenas em que aparece o primeiro plano, evidencia-se uma impressão de lentidão. Os planos do filme aludem à forma de pequenos quadros. Junte-se a isso o ritmo que se imprime: não é o da agitação cotidiana, pelo contrário, persiste uma atmosfera de mistério, confirmada pelos muitos eventos não explicados na obra: o porquê do amor repentino de Macário, a razão pela qual o tio Francisco primeiro não permite o casamento e depois muda de atitude.

A iluminação colabora para criar uma atmosfera onírica na história cinematográfica. O jogo entre sombras, cenas em que a luz surge para

ilustrar a saída ou entrada de personagens, faz com que o filme se afaste ainda mais do desejo de ser um retrato fiel da realidade.

Como se procurou mostrar, Manoel de Oliveira deixa claro sua postura diante do desafio de adaptar um conto realista-naturalista do século XIX, escrito por um dos mais renomados escritores portugueses. O diretor constrói um novo texto ao invés de buscar toda a objetividade e a conexão com a realidade supostamente impressas no texto de Eça de Queirós. O cineasta procurou extrair a carga lírica e subjetiva que o texto literário contém.

3- O papel da personagem Luísa: uma leitura através da crítica feminista

Esta etapa do artigo compreende uma tentativa de demarcar a posição social da mulher, tendo como referência a presença da personagem Luísa no contexto literário e fílmico. A crítica feminista serve de instrumento para o comentário. Alguns questionamentos são formulados: a) Que tipo de papel a personagem feminina representa? b) Com que tema ela está associada? c) Qual a relevância da escolha do tipo de narrador para a configuração da personagem feminina?

Primeiramente pode-se dizer que, tanto no conto quanto no filme, Luísa configura-se como uma *mulher-objeto*. Segundo as palavras de Zol-lin (2005:183), “a *mulher-objeto* define-se pela submissão, pela resignação e pela falta de voz”. Uma passagem do conto comprova essa falta de voz da personagem:

“[...] era muito singular o temperamento de Luísa. Tinha o caráter louro como o cabelo – se é certo que o louro é uma cor fraca e desbotada: falava pouco, sorria sempre com os seus brancos dentinhos, dizia a tudo “pois sim”; era mais simples, quase indiferente, cheia de transigências.”

(QUEIRÓS, 1986: 37).

Arelado a esse caráter de passividade está o estereótipo feminino com que Luísa é apresentada. No texto fílmico, o grande meio de comunicação de Luísa parece ser os olhos, que emanam um ar de sensualidade. A

cor vermelha presente no batom e em suas roupas ativa ainda mais esse caráter de desejo. O próprio cabelo louro teria a intenção de dar à personagem um ar sensual. Luísa aproxima-se do estereótipo da mulher sedutora, perigosa e imoral. A personagem recebe conotações negativas. Seria ela a grande responsável pelo sofrimento de Macário.

Um fator imprescindível para o entendimento da personagem Luísa é a posição do narrador – aquele que enuncia o discurso (LOPES; REIS, 1988). Como já foi mencionado anteriormente, o conto possui um *narrador homodiegético*. Macário conta sua história a um homem que se encontra em uma estalagem. Esta personagem masculina, por sua vez, reconta os eventos ao leitor. No caso da obra literária, Macário relata os fatos acontecidos durante sua mocidade; existe um período de tempo separando o encontro de Macário e Luísa do tempo em que o caso é conhecido pelo narrador. O fato de se tratar de uma história acontecida há muito tempo, lembrada por meio da memória, acarreta certa fragilidade ao relato do narrador. O trecho abaixo mostra um momento em que o narrador afirma não saber todos os detalhes da história: “Macário não pode dar todos os pormenores históricos e característicos daquela assembléia. Lembrava-se apenas que um corregedor de Leiria recitava o ‘Madrigal a Lídia’ [...]” (QUEIRÓS, 1986:32).

No filme de Manoel de Oliveira, quem relata os fatos é a personagem Macário. Também existe um período de tempo, bem menor do que no conto, separando a triste história de amor e o momento em que a personagem relata seu caso a uma senhora no trem.

A escolha dos narradores colabora para que a personagem feminina não tenha uma participação ativa no desenrolar dos acontecimentos, uma vez que é sempre a personagem masculina – no conto, o narrador, e, no filme, Macário – quem tem a voz, o poder de contar, a partir do ponto de vista do homem, a história. O leitor é levado desde o início a fazer um julgamento negativo de Luísa. Vários indícios são deixados ao longo da narrativa – literária e cinematográfica – com o objetivo de criar uma atmosfera de suspeita frente ao caráter da moça loura. Contudo, somente o roubo do anel de brilhantes é mostrado, sobre o desaparecimento dos lenços da Índia e da ficha (peça de ouro no conto) só existe uma alusão.

Mais do que a diferença do sexo, é a questão do lugar na sociedade que marca a oposição Luísa-Macário. A personagem masculina está envolta em uma imagem positiva, a honra e a moral definem seu caráter. Possui um emprego, pertence a uma família tradicional – tio Francisco. O mesmo não acontece com Luísa. A personagem feminina não tem uma origem conhecida, vive com uma mulher – D. Vilaça – e não há uma confirmação definitiva se elas são mãe e filha. A caracterização física de Luísa e D. Vilaça é contrastante: uma é loura, já a outra tem cabelos negros.

Conclui-se que a personagem Luísa ocupa um lugar de marginalidade, submissão e resignação em ambas as narrativas estudadas. A sua figura está associada ao tema da patologia humana; ela é vista como uma cleptomaniaca. No conto, dada a posição do narrador *homodiegético*, subentende-se que provavelmente este tenha completado o relato de Macário com informações provenientes de sua imaginação. Já no filme, alguns aspectos ligados à personagem Luísa contribuem para dar à história contada por Macário um clima de devaneio.

O badalar de sinos quando Luísa surge em cena é um dos primeiros aspectos que ajudam a criar a imagem da personagem. Comumente os sinos servem para anunciar algo, simbolizam o respeito ao chamado divino, além de ser um ponto de comunicação entre o céu e a terra. O som emitido pelos sinos não é sempre igual durante todo o filme: parece ir de um ponto mais alegre – primeira visão que Macário tem de Luísa – até um fundo musical fúnebre na cena do desenlace que revela a tristeza profunda da personagem feminina.

Os movimentos de Luísa são peculiares e repletos de significados. Na cena em que Macário e Luísa se beijam, o gesto feito pela personagem feminina coloca em dúvida se é o amor que motiva a relação entre o casal. Por sua vez, a cena final é emblemática. A personagem finaliza sua participação na história cinematográfica com gestos que lembram os de uma marionete. Tais movimentos pouco usuais reforçam o título da obra *Singularidades de uma rapariga loura* e remetem à repetição da palavra “singular” que ocorre no conto.

Conclusão

Muitas outras discussões poderiam ser realizadas a respeito do diálogo empreendido entre o conto queirosiano “Singularidades de uma rapariga loura” (1874) e o filme homônimo de Manoel de Oliveira, lançado em 2009. No entanto, optou-se por construir um breve estudo a partir de algumas relações encontradas entre ambos os textos. A terceira parte do artigo apresenta um comentário de como a personagem feminina Luísa é representada nas diferentes linguagens, literária e cinematográfica.

Como se viu, o conto foi concebido dentro de uma concepção estética bem definida, o movimento Realista-Naturalista, cujo objetivo é atuar na realidade para aperfeiçoá-la. Todos os elementos da narrativa colaboram para criar o efeito definido pelo texto literário: criticar o modo como a personagem feminina se comporta na sociedade.

O filme *Singularidades de uma rapariga loura* (2009), ao aproximar a história de uma atmosfera onírica, surreal, em alguns momentos, deixou de se preocupar em explicitar uma crítica social. Entretanto, o caráter moral de culpa da mulher, de opressão da voz feminina, continuou a ser visto no filme.

Uma das hipóteses levantadas para se compreender a posição secundária da mulher – tanto no conto quanto no filme – é verificar o papel do narrador. E a crítica feminista pode ser a chave para se estabelecer uma interpretação. Propusemos um olhar mais atento à questão da repetição do estereótipo da mulher sedutora e imoral visto nos dois textos.

O filme dirigido por Manoel de Oliveira comprova que obra queirosiana é polivalente e capaz de despertar interesse nos leitores do século XXI. O cineasta português buscou extrair da obra literária do escritor que busca uma análise impiedosa da sociedade uma história repleta de imaginação e subjetividade.

Bibliografia

AMORIM, Lauro M. (2007). *Tradução e adaptação*. São Paulo: Ed. UNESP.

- Círculo Eça de Queiroz. Disponível em: <www.circuloecadequeiroz.com/historial.htm>. Acesso em: 08 jan. 2010.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). (1994). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- METZ, Christian (1972). *A significação do cinema*. Coleção Debates, nº 54. São Paulo: Perspectiva.
- MOREIRA, Lúcia Correia Marques de Miranda. Narrativas literárias e narrativas audiovisuais. In: FLORY, Suely Fadul Villibor (Org.). (2005). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte & Ciência, p. 15-34.
- QUEIRÓS, Eça (1986). Singularidades de uma rapariga loura. In: BARROS, Elenir Aguilera de. *O conto realista: literatura portuguesa*. São Paulo: Global.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. (1988). *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática.
- SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA LOURA (2009). Direção: Manoel de Oliveira. Interpretação: Rogério Samora, Catarina Walenstein, Ricardo Trêpa, Miguel Guilherme, Luís Miguel Cintra, Leonor Silveira, Diogo Dória. Argumento: Manoel de Oliveira, baseada na obra homônima de Eça de Queirós. (63 min.).
- XAVIER, Ismail (2003). Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC: Instituto Cultural, p. 61-89.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas Bonnici; ZOLIN, Lucia Osana (orgs.). (2005). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem.

SOBRE A MUNDIVIDÊNCIA DE FERNANDO PESSOA ORTÓNIMO

Onésimo Teotónio Almeida
Brown University

Gostaria de começar por prevenir que este texto é basicamente a conclusão de uma série que venho escrevendo na sequência de um livro que em 1987 publiquei *Mensagem*. Na verdade, grande parte dos textos que posteriormente apresentei sobre Pessoa visavam desenvolver, aprofundar, fortalecer o argumento estruturado nesse meu pequeno livro. Por exemplo, nele eu apenas conjecturara como hipótese o conhecimento de Georges Sorel por parte de Pessoa. Nos ensaios subsequentes possuía já, graças a José Blanco - que me pôs em contacto com Francisco de Bourbon, o benjamim da tertúlia pessoana no Café Montanha - provas inofismáveis de que Pessoa não só conhecia de facto a obra de Sorel, como a tinha em grande estima. Depois fui mais além, creio - conseguido demonstrar, no Primeiro Congresso Pessoaano da Casa Fernando Pessoa, que o poeta perfilhava uma concepção de verdade em linha directa proveniente de Pascal e, portanto, inteiramente entroncada na tradição da verdade pragmática elaborada por William James (entre outros) e estruturalmente bastante diferente das tradicionais concepções de verdade, a platónica e a aristotélica (refiro-me exclusivamente à tradição ocidental). Aqui, procurarei retomar as pontas principais de toda a minha argumentação para tentar uni-las ou entrelaçá-las devidamente. Quem não conhece os meus textos anteriores sobre esta problemática, provavelmente achará este demasiado abrangente ou mesmo générico. É essa a intenção. Obviamente não faz sentido pretender sequer resumir aqui o meu argumento, visto ser composto de várias facetas interligadas

num todo que julgo coerente e, pelo menos, lógica e empiricamente (i. e., documentalmente) defensável¹. Passarei de seguida à minha tentativa de esboço do que seria a mundividência pessoana.

Falar da mundividência de alguém tão complexo como Pessoa, para mais autodefinido como plural, soa a atrevimento. Disso tenho plena consciência. Eu próprio escrevi, há quase vinte anos, sobre a mundividência Zen de um dos heterónimos - Alberto Caeiro² -, o qual, naturalmente, tem pouquíssimo a ver com Álvaro de Campos, primo de Nietzsche e de Walt Whitman, como se tornou cliché retratar este outro heterónimo. Mas, quem sabe? Repito insistentemente, por ser essa uma profunda convicção minha, que Pessoa se compreendeu e auto-interpretou melhor do que ninguém alguma vez conseguiu entendê-lo ou compreendê-lo e – mais ainda escreveu sobre si próprio mais e melhor do que todos nós juntos em sucessivos livros e congressos. Ele é, de facto, um verdadeiramente espantoso caso de autognose levado ao extremo, tendo mesmo traçado de si um luminoso auto-retrato, um perfil ideológico e, mais do que isso, uma radiografia da sua mundividência. Ouso até sugerir que na sua “Nota Biográfica” (na verdade, autobiográfica) de 1935, escrita portanto no ano da sua morte, ele não quis excluir os heteróni-

¹ Mensagem – uma tentativa de reinterpretação (Angra do Heroísmo: Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1987); “Pessoa, *Mensagem* e o mito em George Sorel”, in *Actas. IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Secção Brasileira, Vol. II (Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991), pp. 211-222; “A ideologia da *Mensagem*”, in José Augusto Seabra, ed., *Fernando Pessoa Mensagem. Poemas Esotéricos*. Nanterre, France: Coleção Archivos/UNESCO, 1993, pp. 329-336; 2nd edition, 1996; “*Mensagem* – uma revisitação à luz da interminável torrente do espólio pessoano”, in Stephen Dix e Jerónimo Pizarro, eds., *A Arca de Pessoa. Novos Ensaios* (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007), pp. 203-216. (2nd edition, 2008); “Fernando Pessoa: uma concepção pragmática de verdade”, Jerónimo Pizarro, ed., *Fernando Pessoa – 75 anos de Mensagem* (Lisboa: Casa Fernando Pessoa, forthcoming); “Da pátria da língua - de Pessoa e de cada qual”, *Revista da Faculdade de Letras/Lisboa*, 21/22 (1996-97) 15-21. “The ideological background of Pessoa’s *Mensagem*,” *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, Special issue on Fernando Pessoa, n° 9, Fall 1996, pp. 225-236; “Fernando Pessoa e Verdade(s),” in *Um Século de Pessoa* (Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1990), pp. 195-203.

² _____ (1986). *Sobre a mundividência Zen de Pessoa/ Alberto Caeiro*. Nova Renascença.

mos. Pelo menos é indiscutível que não explicitou em parte nenhuma dela o referir-se exclusivamente a Fernando Pessoa ortónimo:

Ideologia política: Considera que o sistema monárquico seria o mais próprio para uma nação organicamente imperial como é Portugal. Considera, ao mesmo tempo, a Monarquia completamente inviável em Portugal. Por isso, a haver um plebiscito entre regimes, votaria, com pena, na República. Conservador do estilo inglês, isto é, liberal dentro do conservantismo, e absolutamente anti-reaccionário.

Posição religiosa: Cristão agnóstico, e portanto inteiramente oposto a todas as Igrejas organizadas, e sobretudo à Igreja de Roma. Fiel, por motivos que mais adiante estão implícitos, à Tradição Secreta do Cristianismo, que tem íntimas relações com a Tradição Secreta em Israel (a Santa Kabala) e com a essência da Maçonaria.

(...)

Posição patriótica: Partidário de um nacionalismo místico, de onde seja abolida toda a infiltração católica-romana, criando-se, se possível for, um sebastianismo novo, que o substitua espiritualmente, se é que no catolicismo português houve alguma vez espiritualidade. Nacionalista que se guia por este lema: “Tudo pela Humanidade; nada contra a Nação”.

Posição social: Anticomunista e anti-socialista. O mais deduz-se do acima dito.³

Se colocarmos esse auto-retrato sobre o pano de fundo daquilo a que hoje no nosso linguajar comum chamamos de ‘modernidade’, que resultado obteremos?

³ PESSOA, Fernando (2003). *Escritos autobiográficos, automáticos de reflexão pessoal*. Lisboa: Assírio & Alvim

Vale a pena tentar. Para isso será, todavia, conveniente entendermo-nos sobre alguma terminologia básica. A questão da clarificação semântica é de facto uma preocupação minha, forjada em décadas de treino na tradição filosófica analítica, que dita o policiamento do rigor dos termos a fim de se evitar cair numa conversação meramente poética (no seu melhor), em que o uso da polissemia permite toda a espécie de desvios (muitas vezes autênticos devaneios), incluindo os lógicos, deixando-nos a vogar livremente nos mares de infintos horizontes da poesia. Assim, procurarei definir muito sucintamente o conceito de “moderno” ou “modernidade” sobre que tenho escrito e publicado vários ensaios. Não se trata de uma invenção minha; minha é apenas a busca de uma síntese dos sentidos em que hoje são usados os termos - modernidade e moderno.

“Modernidade” refere uma mundividência, ou visão do mundo, que engloba um conjunto de crenças e valores. Abstenho-me aqui considerações sobre prioridades históricas no respectivo surgimento, embora não deixe de sublinhar que, a partir de determinada altura dos finais do século XVIII, a modernidade aparece com manifestações diversas - sem sequer ser ainda reconhecida por esse nome - e em múltiplas formas no Ocidente, sobretudo na França, Alemanha e Inglaterra. É uma visão do mundo que se difunde, galvanizando o Ocidente (e indo mesmo para além dele), inspirando a revolução francesa que foi, acima de tudo, uma epopeia contra a antiga mundividência herdada do mundo medieval, e inspirando a criação dos Estados Unidos que, por sua vez, constituiu a primeira grande tentativa de materialização da utopia europeia da modernidade.

Postos estes prolegómenos, julgo chegado o momento de definir esse conceito fundamental. O melhor processo de uma aproximação do conteúdo implicado nele será identificarmos as crenças dominantes associadas à visão que se sobrepôs à mundividência medieval. A saber:

- 1º - O universo é conhecível e o ser humano é senhor do seu uso
- 2º - Todos os seres humanos são livres e iguais em direitos
- 3º - O ser humano é perfectível

Anterior a esses axiomas, e servindo-lhes de suporte, embora eles sejam aceites como incontestáveis, está a convicção de que o mundo é bom. A razão passa a ser a linguagem-ponte que permitirá harmonizar

entre si os referidos postulados. Do primeiro resulta toda a legitimidade da ciência, da tecnologia e da actividade económica. Não será necessário entrar aqui em pormenores de localização histórica, mas presumo pisar terreno seguro apontando para o protestantismo como uma das balizas mais fortes dessa legitimação. Na ciência, e em tudo o mais, o critério fundamental de verdade vai fundamentar-se na experiência e na razão, não já nos princípios da autoridade, da fé, ou da revelação. Do segundo axioma resulta a democracia, com os seus ideais de liberdade e igualdade em busca de harmonização, tão conflitivos entre si quanto fundamentais. Ao terceiro axioma está inerentemente associada a ideia de progresso, donde resultam todas as instituições destinadas a melhorar o ser humano e a torná-lo mais apto a usufruir dos bens viabilizados por uma praxis derivada dos anteriores. A educação, como meio de perfectibilização, enquadra-se nesse conjunto. Como afirmei também, subjaz a este tripé - ciência/tecnologia, liberdade/igualdade e progresso - uma valoração ética fulcral ou nuclear: o mundo é bom. Não no sentido rousseauano, mas em contraposição à visão da teologia cristã medieval que considerava o mundo um perigoso e maldito lugar de passagem para o Outro Mundo, o Bom, o Bendito.

Gostaria de realçar a distinção entre ‘modernidade’ e ‘modernismo’. Para começar, lembro que para a Igreja Católica, ‘modernismo’ é um termo técnico que refere o conjunto de erros da modernidade que punham em causa o papel e até mesmo o sentido último da Igreja e da religião. Não focalizarei o termo nesse sentido porque está hoje em desuso, ou é utilizado somente por um limitado grupo de pessoas.

‘Modernismo’ é também empregue quase só em sentido estético. Aliás, tem hoje quase só esse sentido, proveniente da literatura e das artes, e referindo os movimentos estéticos que abalaram os fundamentos das crenças filosóficas modernas. Claro que há variadíssimos modernismos, todavia no fundo creio ser esse o sentido mais comum do termo⁴.

⁴ Tenho algures uma longa carta crítica que enviei a João Ferreira, autor de um muito conhecido livro sobre a Filosofia Portuguesa, um português há muitas décadas radicado no Brasil. Ele enviou-me um livro a demonstrar que os portugueses tinham chegado à modernidade antes dos demais europeus. Fiz-lhe, porém, notar que ele misturava sempre os termos “modernidade” e “modernismo”. Argumentei que, em-

Acrescentarei apenas mais uma definição para que destrincemos bem o significado de termos tão correntes, mas frequentemente vagos, confusos e indevidamente misturados: ‘pós-modernidade’ é o termo usado na ética, na teoria social e na política fundamentalmente para significar o desaparecimento das bases em que assentava a modernidade. Com frequência usa-se também o termo ‘pós-modernismo’, mas obviamente que, em estética, pós-modernismo significa o que desde há muito se chamava simplesmente “modernismo”. Com efeito, a pós-modernidade (ou pós-modernismo) só passou a constituir uma grande questão no pensamento quando permeou o campo da ética. (Os interessados num destrinçamento mais esmiuçado destes termos, remeto-os para outros escritos meus.⁵) Devidamente dilucidados os conceitos, creio que poderemos então interrogar-nos sobre a legitimidade de classificarmos Pessoa como moderno.

A resposta, creio, será: Sim e não. No presente ensaio, restringir-me-ei apenas à primeira parte da resposta, isto é, a averiguar da modernidade de Pessoa⁶. Relativamente ao primeiro axioma e a uma das maiores criações dele resultante - a ciência - Pessoa não se preocupa em ser seu advogado; nunca, porém, se pronuncia contra ela. Mais do que isso, age como se inconscientemente reconhecesse ser a ciência um valor fundamental. Pessoa está na verdade prioritariamente empenhado em autocoinhecer-se e em conhecer inúmeras dimensões do mundo em que vive, bem como do universo em geral⁷, privilegiando embora tudo o que permita um conhecimento mais aprofundado do ser humano e, mais especificamente, de si próprio. Poderemos até incluir aqui a astrologia, se qui-

bora “modernismo” por causa do termo “pós-modernismo”, seja usado por vezes no sentido de “modernidade”, é basicamente um termo técnico com dois sentidos: um proveniente da estética e da literatura; o outro, da crítica da Igreja às ideias modernas. O signo “modernidade” parece-me bem mais liso, menos carregado de conotações negativas (apesar de autores como John Gray).

⁵ Por exemplo, “Modernidade, pós-modernidade e outras nublosidades”, *Cultura: História e Filosofia*, 22 (2006), pp. 49-69.

⁶ Por o presente trabalho ter saído demasiado extenso, eliminei a segunda parte, que será publicada noutro lugar.

⁷ PIZARRO, Jerónimo, FERRARIE, Patricio e CARDIELLO, Antonio (orgs) (2010). *A biblioteca de Fernando Pessoa. Fernando Pessoa's Private Library*. Lisboa: Dom Quixote

sermos considerar que Pessoa, na prática, lhe reconheceu o estatuto de ciência. Pessoa foi um leitor omnívoro, sem barreiras, lançado em todas as direcções numa ânsia imparável de conhecer. Mais moderno do que isso poucos, muito poucos o terão sido na história intelectual portuguesa e, como tal, enfileira-se decididamente na linha de Antero de Quental, que ele sempre tanto estimou⁸. Antero, todavia, e diferentemente de Pessoa – registe-se – estava mais empenhado no conhecimento da sociedade e seus mecanismos do que no indivíduo.

Relativamente ao segundo produto do primeiro axioma da modernidade - a tecnologia – o uso dos conhecimentos científicos para servirem os interesses humanos – Pessoa deixou-o ao cuidado de Álvaro de Campos, o engenheiro fascinado com a nova idade da técnica. Mas ele confirma perfeitamente esse à-vontade pessoano face à ciência e ao conhecimento.

O segundo axioma da modernidade implica dois valores fundamentais, a saber: liberdade e justiça, sendo que este último não passa do nome que damos ao resultado da negociação que assegura estar a liberdade ao alcance de todos. Pessoa só se preocupou com a primeira vertente deste princípio da modernidade. Culturalmente conservador à inglesa, para ele a liberdade individual é o primeiro e grande valor das sociedades modernas. Liberdade de pensamento e de expressão aos mais diversos níveis. Toda a sua verve iconoclástica contra o Estado e a Igreja brota daí. A defesa de António Botto, por exemplo, tal como a defesa da maçonaria, ou os escritos contra as ditaduras de João Franco e Salazar, inserem-se nesta postura, ou nesse postulado primordial da sua mundividência. Pessoa valoriza tanto a liberdade que é capaz de defender uma causa abstrusa só para ter o prazer de enfatizar a sua crença. Em abonação das afirmações aqui feitas, aduza-se a “Explicação de um livro” (*Mensagem*), que o próprio Pessoa nos oferece. Após um resumo das posições ideológicas já atrás referidas, acrescenta:

Mas, de facto, fui sempre fiel, por índole, e reforçado ainda por educação – a minha educação é toda inglesa -, aos

⁸ (2008) *Fernando Pessoa and Antero de Quental (with Shakespeare in between)*. Portuguese Studies, Special issue on Fernando Pessoa.

princípios essenciais do liberalismo, que são o respeito pela dignidade do Homem e pela liberdade do Espírito, ou, em outras palavras, o individualismo e a tolerância, ou, ainda, em uma só frase, o individualismo fraterno.⁹

Quanto à justiça, ela só preocupa Pessoa nas circunstâncias em que, não sendo realizada, ocorre um ataque à liberdade individual. O seu lado nietzscheano, a que dá largas no heterónimo Álvaro de Campos, está nos antípodas de Marx. Com efeito, Pessoa não se preocupa com o rebanho, a plebe, como julgo ter deixado claro no que escrevi sobre o seu ataque ao socialismo, por sinal o lado de Sorel que ele abominava. No fundo, é um aristocrata do espírito e do gosto. Daí a sua frontal declaração de anticomunista e anti-socialista. Em termos da grelha dos valores da modernidade, as suas opções levam-no a abraçar inquestionavelmente as liberdades individuais. De modo que, nesse domínio, Pessoa não deixa de ser um moderno *tout court*, optando por um lado do pêndulo face à negociação dos valores de liberdade e justiça. Nada a ver, pois, com qualquer suposto pós-modernismo.

O terceiro e último axioma, o da perfectibilidade humana, inquieta Pessoa de dois modos. Assinale-se, em primeiro lugar, a preocupação pessoal contra a degenerescência. Aí poderíamos dizer que não se trata propriamente de inquietação quanto ao progresso no sentido moderno do termo, mas sim de manter um ideal platónico de virtude, ou de padrões morais de onde Pessoa receia escorregar, ou descer. Nesse domínio, ele está mais próximo da noção cristã-católica de pecado do que do ideal moderno de perfectibilidade.

Há, todavia, uma segunda dimensão desse axioma da perfectibilidade humana inerente à modernidade que interessou Pessoa: trata-se da preocupação com o ressurgimento de Portugal, sobre a qual ele desenvolveu um engenhoso plano. Diríamos que a sua preocupação não era exactamente horizontal, com a população/massa, mas com Portugal no seu conjunto, como nação que ele quis muito ver sair do marasmo em que se encontrava. Todos sabemos que esse interesse era meramente

⁹ PESSOA, Fernando (2003). *Escritos autobiográficos, automáticos de reflexão pessoal*. Lisboa: Assírio & Alvim

abstracto, teórico, e nada o moveu a pôr em prática esse tal “engenhoso plano”. Indiscutível, todavia, é o facto de que Pessoa escreveu imenso, e demasiado claramente, sobre o seu ambicioso projecto para que nos atrevamos a ignorá-lo. O facto de nada ter feito na prática, além de sobre ele escrever, não significa que não existisse na sua mente e não o preocupasse profundamente.

Entraremos, por momentos, numa distinção que reputo de altamente importante na mundividência pessoana: o poeta desdobrou-se em explicações de si próprio vezes mais do que suficientes para não exigirem posteriores especulações. Bastará seguirmos as suas próprias análises para nos apercebermos de que a mundividência de Pessoa comporta uma imensa faceta cognitiva e epistemológica. Pessoa, neste particular do seu projecto para Portugal - de que *Mensagem* foi apenas a síntese e o manifesto artístico a ser apresentado aos portugueses, que seriam levados ou guiados pela poesia a cumprir o plano e a cumprir o próprio Portugal - é de uma incomensurável inteligência. Aí Pessoa segue e desenvolve todas as suas posições no mais lógico dos raciocínios a partir dos postulados que toma como dados indiscutíveis. É no plano da intervenção ética e política que ele falha. Sabe como deveria agir, mas falece-lhe a capacidade de escolher alternativas e de actuar. Tem contudo perfeita noção do que, em casos específicos como o de Portugal, deveria ser feito. Se não, veja-se esta sua passagem, escolhida entre tantas possíveis:

A emotividade excessiva perturba a vontade; a cerebrialidade excessiva – a inteligência demasiado virada para a análise e para o raciocínio – esmaga e diminui esta vontade que a emoção acaba de perturbar. Donde a para – e a a-bulia. Quero sempre fazer, ao mesmo tempo, três ou quatro coisas diferentes; mas, no fundo, não somente não as faço, como não quero mesmo fazer nenhuma delas. A acção pesa sobre mim como uma danação; agir, para mim, é violentar-me.

Tudo o que em mim é exclusivamente intelectual é muito forte, e até muito são. A vontade inibidora, que é a vontade intelectual, é muito firme em mim; tenho mesmo, sob

solicitações muito fortes da emoção, a força de *não fazer*. É a vontade de acção, a vontade sobre o exterior, que me falta; é *fazer* que me é difícil.

Vejam os bem o problema. É a concentração que é a substância de toda a vontade. Só tenho concentração intelectual, isto é, no raciocínio. Quando raciocino, sou absolutamente senhor de mim: nenhuma emoção, nenhuma ideia estranha, nenhum desenvolvimento acessório desse mesmo raciocínio poderia perturbar o seu curso firme e frio. Mas qualquer outra concentração me é ou difícil ou impossível.¹⁰

Uma outra citação – e aponto só mais essa – poderia ser:

Guia-me só a razão.

Não me deram mais guia.

Alumia-me em vão?

Só ela me alumia.¹¹

Quer dizer que, a este nível do cognitivo, Pessoa é sem dúvida uma inteligência genial – uso o termo sem qualquer receio e também sem qualquer favor. Ele é tão brilhante que se apercebe de o conceito de verdade relativamente ao passado não poder ser idêntico ao que usamos para falar do futuro. No primeiro caso, Pessoa é, e age, como um racionalista-empírico: busca e recolhe dados empíricos com rigor, e raciocina sobre eles como um exímio cientista social. A este nível, ele é absolutamente moderno. Mas Pessoa sabe também - e di-lo explicitamente em mais do que um lugar – que, relativamente ao futuro, a verdade é outra. Isto é, há muitas verdades possíveis e, como não sabemos qual será a nossa, e nem sequer temos instruções sobre qual deverá ela ser, as possibilidades à nossa frente são múltiplas. Sendo assim, poderemos escolher a que bem quisermos. Este Pessoa é pascaliano, pragmático (no sentido jamesiano do termo). Ele tem, por uma preferência não argumentada, não explicitada nem explicada, uma visão aristocrática e conservadora do mundo. É uma visão aristocrática, elitista mes-

¹⁰ P. 290.

¹¹ PESSOA, Fernando (1986). *Cancioneiro. Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

mo, mas contém ao mesmo tempo um alto sentimento patriótico. Embora, por vezes, pareça investir tanto de pessoal na ideia de pátria que é como se fosse ele a mesma pátria, ou como se o engrandecimento dela fosse o engrandecimento dele e vice-versa.

Faço questão de frisar que aqui apenas se tentou esboçar o perfil intelectual ou, mais abrangentemente, a mundividência de Fernando Pessoa ortónimo. Seria absurdo pretender alargá-lo de modo a nele incorporar os heterónimos. Pessoa desdobrou-se em fragmentos in comportáveis num retrato único. Todavia convém não nos esquecermos de que ele assinou muita escrita com o seu próprio nome. Como nele tudo era intencional e considerado (muitas vezes mesmo calculado), esse facto não pode ser despreciando. Não sera de se considerar anormal o facto de uma pessoa não poder ser reduzida a um retrato único. É, aliás, normalíssimo ser-se poliédrico. A personalidade de um ser humano moderno facilmente se descentra em labirintos por vezes incoerentes ou dificilmente conciliáveis, sem que isso lhe destrua o núcleo central da sua personalidade (daí considerarmos patológicos os casos em que assim não acontece, situação que parece longe de aplicável a Fernando Pessoa). Na verdade, ninguém é absolutamente coerente. Pessoa, convenhamos, é um caso extremo de fragmentação, todavia isso não significa que não tenha tido o seu centro. Alguém uma vez sugeriu que, se quisermos saber quais são as crenças últimas de um indivíduo, basta, num diálogo, notarmos o que o faz corar. Ou irritar, poderíamos nós aduzir. E Pessoa teve momentos em que se irritou, tendo até vindo a público em defesa das suas convicções profundas. Sobre outras facetas da sua vida não se terá irritado publicamente, mas há sinais de corou no seu interior, como hoje estamos a perceber mais claramente, apesar das suas reticências e silêncios.

Bibliografia Citada

_____ (1987), *Uma tentativa de reinterpretação. Angra do heroísmo*. Secretaria Regional da Educação e Cultura.

SOREL, George (1991) "Pessoa. Mensagem e o mito" in Actas. IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Porto: Fundação Eng. António Almeida.

SEABRA, José Augusto (ed) (1993). "A ideologia da Mensagem" in *Fernando Pessoa Mensagem. Poemas Esotéricos*. Nanterre, France: Coleção Archivos/ Unesco.

DIXE, Stephen e PIZARRO, Jerónimo (2007). "Mensagem- uma revisitação à luz da interminável torrente do espólio pessoano" *A arca de Pessoa. Novos Ensaios*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

PIZARRO, Jerónimo (ed). "Fernando Pessoa: uma concepção pragmática de verdade". *Fernando Pessoa. 75 anos de Mensagem*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa, forthcoming.

_____ (1996-97). "Da pátria da língua de Pessoa e de cada qual". *Revista da Faculdade de Letras*. Lisboa.

_____ (1996). *The ideological background of Pessoa's Mensagem*. *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, Special issue on Fernando Pessoa nº9.

_____ (1990). "Fernando Pessoa e Verdade(s)" in *Um século de Pessoa*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura.

**“VOU-ME EMBORA PRA CASCAIS”:
O PAPEL DA DOENÇA NA CONFIGURAÇÃO DO SUJEITO PESSOA**

Ermelinda Maria Araújo Ferreira
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconsequente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

[...]

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
– Lá sou amigo do rei –
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Manuel Bandeira

Narrar o trauma: a questão do testemunho de catástrofes pessoais



Zelig, de Woody Allen

Sou, portanto, como vedes, aquela verdadeira distribuidora dos bens, aquela Loucura que os latinos chamam *Stultitia* e os gregos *Moria*. E se alguém tivesse a audácia de afirmar que sou Minerva ou a Sabedoria, teria eu necessidade de pintar-lhe minha alma por meus discursos? Não lhe bastaria olhar-me por um instante para convencer-se do contrário? Não pode haver em mim nem maquiagem nem dissimulação, e jamais se percebe em meu rosto as aparências de um sentimento que não esteja em meu coração. Enfim, sou em toda parte tão semelhante a mim mesma que ninguém poderia me ocultar, nem mesmo os que querem desempenhar o papel de sábios e que mais desejam ser tidos como tais. ... Em verdade, essa espécie de homens é muito ingrata comigo! Eles são os mais fiéis de meus súditos, no entanto têm tanta vergonha de usar meu nome

em público que chegam até a reprová-lo nos outros como um sinal de desonra e infâmia. Mas esses loucos perfeitos, que querem ser considerados sábios, acaso não merecem ser chamados de *Morósofos*?

Erasmus, *Elogio da loucura*

The Ku Klux Klan, who saw Zelig as a Jew, that could turn himself into a Negro and an Indian, saw him as a triple threat.

Woody Allen

Órfão de pai na primeira infância e exilado de sua pátria aos sete anos; descendente de judeus portugueses historicamente convertidos ao cristianismo; educado em inglês numa rígida escola britânica fincada em meio à população e à cultura negras da África do Sul; hesitante quanto à opção sexual e afeito aos princípios de filosofias conflitantes, a biografia de Fernando Pessoa e a sua vida transcorrida em fins do século XIX e início do século XX nada deixam a dever à ideia do "homem-camaleão" imaginado por Woody Allen como símbolo dos conflitos identitários do sujeito pós-moderno no mundo pós-colonial e globalizado do final do século XX. O humor que preside a criação pessoana de António Mora, um esquizofrênico internado na Casa de Saúde de Cascais e destinado a ser o mestre dos heterônimos – os múltiplos álteres de sua personalidade que escrevem, em seu lugar, a sua obra literária – supera em ameaça a qualquer Ku Klux Klan do mundo o próprio Leonard Zelig, protagonista do curto e genial filme escrito e dirigido por Woody Allen em 1983. E assim como Zelig representa um desafio à ciência médica de sua época, encontrando a cura apenas através do amor da Dra. Eudora Fletcher (Mia Farrow, na época esposa do diretor na vida real), também Pessoa representa um enigma para os Morósofos da contemporaneidade. Poderia, talvez, ter encontrado a "cura" nos braços da sua Ophelia, mas o fato é que prezava demasiado a familiaridade com a Moria ou a Stultitia para sucumbir à vulgar sanidade mental de um mundo que considerava insano.

O título da introdução deste trabalho remete ao artigo de Márcio Seligmann-Silva): “Narrar o trauma: a questão do testemunho de catástrofes históricas”, no qual o autor se propõe a realizar “uma reflexão sobre algumas das características do gesto testemunhal, enfatizando as aporias que o marcam”. Partindo da ideia de que o testemunho de certo modo só existe sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade, o texto enfatiza os dilemas nascidos da confluência entre a tarefa individual da narrativa do trauma e de sua componente coletiva. Nas catástrofes históricas, como nos genocídios ou nas perseguições violentas em massa de determinadas parcelas da população, a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade.

Nas catástrofes pessoais, porém, inexistente o componente da partilha coletiva da experiência traumática. Na ausência deste compromisso, a solidão e o silêncio se agravam. Os estudos propostos por uma recente linha de pesquisa interdisciplinar, a *Narrativa da Doença* (*Illness Narrative*), vêm-se desenvolvendo no âmbito das investigações acadêmicas como uma tentativa de promover a aproximação das ciências humanas e das ciências da saúde, visando a uma repercussão social tanto na ampliação dos conceitos atualmente vigentes sobre a doença, como na humanização dos modos de abordagem científica dos sujeitos ditos “pacientes”. Nestes estudos, a noção de doença é ressignificada. A ameaça da doença passa a ser considerada, inclusive, um dos elementos constitutivos da saúde, pois, como diz Georges Canguilhem, “o que une o homem ao restante da criação não é uma linguagem comum, mas apenas a susceptibilidade à dor” (2010: 247).

Se a “crueldade é a pior coisa que fazemos”, segundo Richard Rorty, e a solidariedade “não é uma questão de partilhar uma verdade comum ou uma meta comum, mas *uma esperança egoísta comum*: a de que o mundo de cada um – as pequenas coisas ao redor das quais o sujeito teceu seu vocabulário final – não seja destruído”; então a saúde viria da capacidade de duvidar de si mesmo. “Duvidar de si mesmo” – diz Rorty – “me parece ser a marca característica da primeira era da história humana em que um grande número de pessoas tornou-se capaz de separar duas perguntas: ‘você deseja e acredita no que desejamos e acreditamos?’ e ‘você está sofrendo?’” (2007:326).

Ainda segundo Rorty, num mundo cada vez mais "desteologizado e desfilosofado", são as descrições de variedades particulares da dor e da humilhação na literatura e nas artes que figuram como as "principais contribuições do intelectual moderno para o progresso moral". "A dor não é lingüística: é aquilo que temos, nós, os seres humanos, que nos liga aos animais não usuários da linguagem". Assim, as vítimas da crueldade, as pessoas que estão sofrendo, os seres não-humanos, "não têm grande coisa a oferecer em termos de linguagem". Por isso, a tarefa de transformar sua situação em linguagem precisa ser executada para elas por outros. "Os romancistas e os poetas", diz Rorty, "são bons nisso. Os teólogos e os filósofos, geralmente não". (2007: 166)

Seligmann-Silva destaca a impossibilidade humana do testemunho diante de uma situação de dor extrema: "o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa"; mostrando-se, portanto, como o "fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal". Por isso, quando busca narrar o inenarrável, o sujeito sobrevivente é assaltado pela dúvida, e não tem mais certeza de que os fatos realmente aconteceram: ele perde a confiança na sua memória. Para o sobrevivente, portanto, "a 'irrealidade' da cena encriptada desconstrói o próprio teor de realidade do restante do mundo" (2008: 69). Esta observação de Seligmann-Silva nos é cara no que diz respeito à posição dominante que o discurso médico-científico assume na descrição do episódio traumático da doença. Impossibilitada, por seu extremo esquematismo, de traduzir a extensão do trauma que uma doença pode produzir num sujeito, a anamnese médica (como registro da memória do outro) – nos moldes em que ainda é preconizada pela academia – contribui muitas vezes para silenciar o sujeito sofredor.

Por outro lado, a narrativa da doença, quando voluntariamente levada a cabo no âmbito da arte, é desconsiderada como testemunho, valendo sobretudo, quando não exclusivamente, pelo seu caráter estético. Seligmann-Silva comenta que todo testemunho, por ser único e insubstituível, por anunciar algo excepcional, tende a singularizar a mensagem. "A conhecida literalidade da cena traumática – ou o achatamento de suas imagens – trava a simbolização, constituindo um sintoma da ruptu-

ra com o simbólico. Na tentativa de cobrir este gap com a simbolização, a testemunha se volta para o trabalho da imaginação”:

Esta passagem para o imaginário é desejável e pode ter um efeito terapêutico, mas para um certo discurso sobre o testemunho – sobretudo o jurídico, *mas não só* – a ficção contamina e dissolve o teor de verdade do testemunho. No discurso jurídico é onde este elemento paradoxalmente singular do testemunho (e das provas) é levado mais adiante, colocando o testemunho em um verdadeiro território de ninguém.

(2008: 72)

A partir do formalismo, a crítica de arte passou a ignorar o biografismo, colaborando com a desautorização do valor testemunhal da linguagem artística – o que torna ainda mais difícil para o sujeito sofredor o acesso à catarse terapêutica pela expressão criativa do trauma. A catarse, quando ocorre, é solitária, carece de validação coletiva e institucional – tanto no âmbito do direito como no da medicina. A literatura, assim, também é vista como um “território de ninguém”, que nega ao próprio autor o reconhecimento social da veracidade de seu testemunho, sobretudo nos casos em que a obra se funda num “pacto autobiográfico” e organiza-se em torno da motivação de uma vivência traumática.

Os estudos recentes sobre *Narrativa da Doença* talvez possam contribuir para uma revalorização pragmática do texto literário confessional, e para a validação social do componente verídico que subjaz a toda criação artística. O reinvestimento da arte como testemunho, ao defender para as obras uma nova função social, não implica no comprometimento de sua avaliação e de seu reconhecimento estético; apenas acrescenta ao estudo da mimese como invenção a possibilidade de se identificar e valorizar, quando pertinente, o referente de verdade das produções literárias. Não se trata de defender a justificação da obra pela vida – como temeram os críticos formalistas que enterraram o biografismo –, mas de não ignorar a vida em nome de uma justificação essencialista da obra de arte. Por ora, no entanto, o testemunho como híbrido de singularidade e de imaginação, como evento que oscila entre a literalidade traumática e a literatura imaginativa, continua a assombrar o direito, a medicina e a crítica literária.

1. Cascais na encruzilhada: a difícil decisão entre o Íbis e a Heteronímia

1.1. Cascais e a biblioteca: a esperança do fio de Ariadne no labirinto

É desse labirinto, não só digno, mas gêmeo do de Borges, que Pessoa é o Dédalo – o construtor, o poeta supremo, mas igualmente a vítima ritual e irredenta. O fio que o poderia guiar – se existe algum quando se é Pessoa –, aquele que leva nome de mulher, nunca existiu para ele e no *Livro do desassossego* no-lo confessa em páginas de inextinguível tristeza e aflição.

Eduardo Lourenço. O *Livro do desassossego*.

O, what a noble mind is here o'erthrown!
 The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword;
 The expectancy and rose of the fair state,
 The glass of fashion and the mould of form,
 The observed of all observers, quite, quite down!
 And I, of ladies most deject and wretched,
 That suck'd the honey of his music vows,
 Now see that noble and most sovereign reason,
 Like sweet bells jangled, out of tune and harsh;
 That unmatch'd form and feature of blown youth
 Blasted with ecstasy: O, woe is me,
 To have seen what I have seen, see what I see!¹

Ophelia, in: *Hamlet*, de Shakespeare
 (Ato III, Cena I)

¹ Pessoa não terá sido insensível à coincidência que o nome Ophelia perpetraria na relação amorosa encetada com aquela mocinha que um dia lhe aparece no escritório Félix, Valladas e Freitas Ltda., onde trabalhava. A identificação com Hamlet não lhe pareceu má, e explorou-a efetivamente no episódio em que se declara, conforme narra a própria Ophelia na entrevista "O Fernando e eu", publicada no volume *Cartas de Amor de Fernando Pessoa* organizado por David Mourão-Ferreira.

Em 1955, Jorge Luis Borges foi nomeado diretor da Biblioteca Nacional da República Argentina, seu primeiro e único emprego oficial. A cegueira progressiva de que padecia não foi impedimento para a conquista do cargo, mas a ironia do destino não escapou à percepção do poeta, que a definiu no *Poema de los dones*: “Nadie rebaje a lágrima o reproche/Esta declaración de la maestría/De Dios, que con magnífica ironía/Me dio a la vez los libros y la noche.”² Estudiosos notaram que a moléstia de Borges, associada a sua experiência como bibliotecário, ajudou-o a criar novos símbolos literários através da imaginação. Seus livros mais famosos são coletâneas de histórias curtas, que mais se assemelham a textos críticos, interligadas por temas comuns nos quais se destacam o labirinto e a biblioteca, além de escritores e livros fictícios.

Em 1932, Fernando Pessoa pleiteou uma vaga como conservador-bibliotecário do Museu-Biblioteca Conde de Castro Guimarães, em Cascais. Era já o grande poeta de *Orpheu* e dos heterônimos, mas apresentava-se como “empregado do comércio”, profissão que constava no seu bilhete de identidade, de 1928. Apesar de todas as qualificações elencadas no seu requerimento, foi reprovado pelo júri, perdeu a esperança de reconstruir sua vida “comum” – aquela prometida a Ophelia pelo Íbis, pseudônimo de infância que escolheu para representar o homem apaixonado que assinava raras e “ridículas” cartas de amor –, e não sobreviveu a esta decepção mais do que três anos. A ironia do destino, em seu caso, não seria professada por Deus, mas pelos homens seus compatriotas, que deram fim ao seu velho e provavelmente último so-

² Ao longo de séculos, o misonéismo foi alimentado pelo pavor do anátema. Aquele que exprimisse um pensamento novo e original deveria contar com proscrições e perseguições. Com a modernidade, já não há anátemas, nem mais se acendem fogueiras. No entanto, o velho medo do desconhecido ainda persegue o homem. Apesar da enormidade da biblioteca que o cerca – e que registra a longa história da sabedoria humana acumulada, muitas vezes ao preço de tantas vidas sacrificadas – o homem ainda se sente perdido no escuro de sua cegueira. Para Borges, entre o homem “antigo” e o “novo” não há diferença: estiveram, como ainda estão, sob a mesma sombra do Mistério. É disso que trata O *Poema de los dones*: “Al errar por las lentas galerias/Suelo sentir con vago horror sagrado/Que soy el otro, el muerto, que habrá dado/Los mismos pasos en los mismos días.//¿Cuál de los dos escribe este poema/De un yo plural y de una sola sombra?/¿Qué importa la palabra que me nombra/si es indiviso y uno el anatema?”.

nho: "o de se retirar para a Costa do Sol com a disponibilidade de se consagrar a sua obra", como diz Teresa Rita Lopes no estudo "Pessoa excluído", publicado no folheto *Fernando Pessoa: a biblioteca impossível*, pela Câmara Municipal de Cascais em 1995. Neste estudo, ela comenta que a opção de Pessoa pelo direito à "via menor da normalidade" dependia desesperadamente, aquela altura de sua vida, de sua aceitação para o emprego como bibliotecário:

Já agora e a propósito, refiro uma observação de Paulo Ferreira que nunca mais esqueci, no decorrer de uma conversa em que lhe pedi para recordar Pessoa. Falávamos de Ophelia, que ele conhecera bem, e do romance falhado, e ele reduziu todas as razões a uma só: *Pessoa não tinha tido dinheiro para se casar*. Percebe-se numa carta de 29/09/1929, que Ophelia andava zangada por ele não se explicar sobre o casamento, ao que ele responde que só o fará se conseguir organizar sua "vida de pensamento" – o que passava por se instalar em Cascais ou sítio semelhante. Tivesse o júri devidamente apreciado a candidatura de Pessoa ao lugar de conservador-bibliotecário e Pessoa teria provavelmente casado com Ophelia, e é possível que tivessem sido muito felizes, e é até provável não que tivessem tido muitos meninos, mas que Pessoa tivesse vivido mais anos e escrito mais livros..."

(1995: 13).

Na referida carta, sem mencionar exatamente o seu projeto, Pessoa confessa a Ophelia as aspirações mais íntimas do Íbis: "O que lhe disse de ir para Cascais (Cascais quer dizer um ponto qualquer fora de Lisboa, mas perto, e pode querer dizer Sintra ou Caxias) é rigorosamente verdade: verdade, pelo menos, quanto à intenção. [...] Toda a minha vida futura depende de eu poder ou não fazer isto, e em breve." E conclui com uma verdadeira confissão de amor, a sua maneira:

Gosto muito – mesmo muito – da Ophelinha. Aprecio muito – muitíssimo – a sua índole e o seu caráter. Se casar, não

casarei senão consigo. Resta saber se o casamento, o lar (ou o que quer que lhe queiram chamar) são coisas que se coadunem com a minha vida de pensamento. Duvido. Por agora, e em breve, quero organizar essa vida de pensamento e de trabalho meu. Se a não conseguir organizar, claro está que nunca sequer pensarei em pensar em casar. Se a organizar em termos de ver que o casamento seria um estorvo, claro que não casarei. *Mas é provável que assim não seja.* O futuro – e é um futuro próximo – o dirá.

“Mas é provável que assim não seja”... A acanhada frase mostra que, em 1929, o Íbis ainda acalentava uma espécie de alvoroçada e inconfessa esperança no coração, a ponto de se arriscar a falar a sério, ao menos uma vez, com Ophelia, e de cuidar – ainda que pelos meandros paradoxais de seu raciocínio – para não destruir completamente as expectativas da moça com a possibilidade de uma vulgar e normalíssima vida a dois.

Porém “Cascais” sempre exerceu um papel ambíguo no imaginário pessoano. Foi em Cascais que, no outono de 1930, deu-se o encontro “sacrificial” do Íbis durante a visita de Aleister Crowley, o Mestre Thérion, já anunciado na última carta que escreverá à namorada em 09/10/1929, na qual um “Fernando” aparentemente alcoolizado prevê a futura morte ritualística do namorado de Ophelia na *Boca do Inferno* – um buraco nos rochedos perto de Cascais, onde, segundo os guias, “o oceano se precipita rugindo” –; não por acaso o mesmo local onde se dará o estranho e suposto desaparecimento do mago inglês, testemunhado exclusivamente por Pessoa. Diz “Fernando” na carta:

Bebé fera: peço desculpinha de a arreliar. Partiu-se a corda do automóvel velho que trago na cabeça, e o meu júizo, que já não existia, fez tr-tr-r-r-r-r ... Gosta de mim por mim ser mim ou por não? Ou não gosta mesmo sem mim nem não? Ou então? Todas estas frases, e maneiras de não dizer nada, são sinais de que o ex-Íbis, o Íbis sem concerto nem gostosamente alheio, vai para o Telhal, ou para Rilhafoles, e lhe é feita uma grande manifestação à

magnífica ausência. Preciso cada vez mais de ir para Cascais – Boca do Inferno *mas com dentes*, cabeça para baixo, e fim, e pronto, e não há mais Íbis nenhum. E assim é que era para esse animal ave esfregar a fisionomia esquisita no chão. Mas se o Bebê desse um beijinho, o Íbis agüentava a vida um pouco mais. Dá? – Lá está a corda partida –r-r-r-r-r-r-r-r-r-r a valer

Embora assinada por “Fernando”, percebe-se pelo tom – inconfundível quando comparado a outras missivas assinadas (ou não) pelo “Engenheiro” – que a autoria desta carta é de Álvaro de Campos, o terceiro elemento do triângulo Íbis-Ophelia-Heteronímia que se forma, com o conhecimento e o consentimento dos três envolvidos, nesta correspondência absolutamente *sui-generis*. A *Boca do Inferno* representaria um vértice num cenário real, onde se defrontariam dois dos mais fortes lados da figura geométrica em que se partia a personalidade pessoana, poliedro de múltiplas faces. Naquele encontro crucial dar-se-ia o “assassinato” da face mais frágil, a do homem comum, cujo tom “normal” é agressivamente parodiado pelo “Campos-Fernando”. O homem que, nas cartas à Ophelia – e apesar do devastador *bullying* sofrido internamente – consegue espaço para confessar suas íntimas ambições burguesas, “fúteis, cotidianas e tributáveis”: arranjar um emprego, casar-se e organizar sua vida de pensamento e de trabalho. Ambições que apontavam para um desejo salutar de reintegração de sua personalidade fraturada, o que parecia vir sendo laboriosamente posto em prática pelo homem comum, num tremendo e solitário esforço pessoal de auto-hipnose³ – evidentemente bem sucedida, se considerarmos que, até

³ Vinha de longe o investimento do poeta na investigação de seu “mal”. Constan de sua biblioteca e de suas fichas de leitura os compêndios que consultou sobre o problema, de Freud a Lombroso; além da minuciosa descrição de seu “caso”, feita numa famosa carta (10/06/1919), não se sabe se jamais enviada – e escrita ainda na primeira fase do namoro com Ophelia – a dois psiquiatras franceses, Drs. Hector e Henri Durville – este último professor da *Escola Prática de Magnetismo e Massagem*, redator do *Jornal de Magnetismo* e autor de 45 livros e opúsculos sobre terapêutica magnética. Nesta carta, Pessoa define com clareza o seu problema, afirmando ser, “do ponto de vista psiquiátrico, um “histero-neurastênico, com predominância do

aquela data, Pessoa já anunciara a sua “libertação” de duas personalidades: Caeiro, “morto” (com raras e inócuas reincidências); e Reis, “exilado”. Mas ambos suficientemente “enfraquecidos” no ringue, e postos sob o controle de Pessoa.

Restava a última e poderosa figura: a do pederasta e criminoso Campos, que tinha a posse do segredo do trauma de infância de Pessoa. A segunda etapa do namoro com Ophelia viria a testemunhar um verdadeiro jogo de Titãs, com depoimentos cada vez mais assustadores do heterônimo, e uma franca mudança no tom da correspondência, que passa da infantilidade da primeira fase, quando o inofensivo Ibis fala carinhosamente à Bebê, para as claras sugestões de perversão, quando o virulento Campos fala agressivamente à “Vespa”, à “Fera”: à Ariadne que, por amor ao Íbis, vislumbra com impressionante clareza a disputa que se trava em seu espírito, rejeitando – verbalmente – a personalidade invasora, e acenando a Pessoa – às vezes angustiadamente – com uma luz no fim do túnel.⁴

elemento neurastênico”. Afirma ainda manter sob controle o elemento histórico, conseguindo quase sempre evitar que a sua emotividade se expanda exteriormente: “Meu humor é exteriormente igual: estou quase sempre calmo e alegre diante dos outros. Entanto como tal, e porque está ela sob controle, minha emotividade não me causa mal: *amo-a mesmo muito porque ela me é útil para a vida literária que levo ao lado de minha vida prática. Cultivo mesmo, com um cuidado um pouco decadente, essas emoções tão vivas quanto sutis de que é feita minha vida interior. Nada quero aí mudar. O mal não está aí*”. Solicita, portanto, instruções sobre como fazer para “desenvolver minha vontade de ação, sem que minha emoção ou minha inteligência tenham de que se queixar”, pois considera que seu maior padecimento é a “abulia”. (*Obras em prosa*, 1986: 58-59. Grifos nossos).

⁴ É patente o desespero de Ophelia nas suas últimas cartas para roubar Pessoa à influência malévola do “Engenheiro” – como o chamava em tom pejorativo. Em 15/08/1930 dizia: “Ó Nininho deixe é o quarto da Rua da Prata, alugue uma casinha qualquer, meta lá dentro meia dúzia de tarecos vamos uma manhã cedo a S. Domingos e depois leve-me para dentro dessa casa qualquer onde viverei muito contente porque dentro dela também está o meu Nininho, que desse dia em diante então é que será meu para sempre.” Na mesma carta, Ophelia afirma estar “verdadeiramente furiosa” por ter sido deixada à espera de Pessoa em mais um encontro frustrado, e conclui: “Isto naturalmente foram obras do Sr. Engº. *Afinal quando é que esse senhor me favorece com a sua partida?*”; demonstrando estar em franca batalha para exorcizar o “outro”.

"*Preciso cada vez mais de ir para Cascais*" – ridiculariza Campos na carta fingidamente assinada por "Fernando", num arremedo maldoso do mote do rival, comparando-o a uma máquina, a um suporte, a um veículo (de si?): *automóvel* velho, cuja corda deve arrebentar sem conserto antes que se concretize a ameaça que paira sobre a continuidade do transbordamento heteronímico enquanto fenômeno "doentio". Campos parece temer pela própria "sobrevivência", caso o Íbis, auxiliado pelo fio de sua Ariadne-Ophelia, consiga afinal sair do labirinto do Minotauro (a Heteronímia), reduzindo os heterônimos a meros "textos" dominados (a sua "obra"), e não a personalidades ativas e dominantes no sujeito. A participação de Ophelia no processo de cura de Pessoa raramente ou nunca é apontada pela crítica.⁵ Mas o fato de ela haver embarcado, ingênua ou insistentemente, no jogo das personalidades, aceitando a "diferença" de Campos, reconhecendo-o franca e destemidamente a cada vez que ele se manifestava, repudiando expressamente a sua influência e deixando clara a sua preferência pela personalidade original parecia ser um caminho terapêutico eficaz – se nove anos de intervalo não se houvessem interposto entre os Íbis e os "mestres que não consentem nem perdoam"⁶. Nestes nove anos,

⁵ David Mourão-Ferreira chega a identificar, em seu estudo das cartas de amor, a existência de um "triângulo amoroso", onde a pederastia de Campos e a ingênua feminilidade de Ophelia pareciam seduzir sexualmente o sujeito dividido. No entanto, é preciso lembrar que tanto o homossexual (Campos) quanto o heterossexual (Íbis) coexistem em Pessoa como "fantasmas". A atração por Campos levaria Pessoa a uma consagração sacrificial à genialidade, com uma obra capaz de se impor tanto pela sua qualidade estética quanto pela sua peculiaridade "sanatorial": estranha, doentia, inacabada; enquanto o canto de cisne do(s) Íbis o levaria, talvez, à "cura": com sua volta ao mundo dos homens singulares (não-dissociativos) e à possibilidade de uma existência comum.

⁶ O namoro com Ophelia teve duas fases: a primeira, de 01 de março a 19 de novembro de 1920 e a segunda, de 11 de setembro de 1929 a 11 de janeiro de 1930. Na carta que põe fim à primeira fase do namoro, de 19/11/1920, Pessoa diz: "O meu destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ophelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não consentem nem perdoam. Não é necessário que compreenda isto. Basta que me conserve com carinho na sua lembrança, como eu, inalteravelmente, a conservarei na minha". Nesta carta, também se recusa a devolver as cartas de Ophelia: "Eu preferia não lhe devolver nada, e conservar as suas cartinhas como memória viva de um passado morto, como todos os passados: como alguma coisa de comovedor numa vida, como a

o Íbis destruiu dois deles, mas o terceiro se fortaleceu desmesuradamente, e já irreversivelmente, no espírito de Pessoa.

É impossível não atentar para o tom ameaçador desta carta, menos dirigida a Ophelia do que ao Íbis – embora na “mente” de Campos, “Íbis” pareça ser uma entidade dupla e andrógina, daí a frequente referência a Ophelia pela mesma alcunha (“O Íbis da Íbis” ou “Meu Íbis chamado Ophelia”). Trata-se, quase, de uma carta-confissão, onde se lê claramente a crueldade da intenção que atravessa o discurso do heterônimo disfarçado: atacar, violentamente, a sanidade do(s?) Íbis, enviando-o(s?) seja para um manicômio (Telhal ou Rilhafoles), seja para a morte (a *Boca do Inferno com dentes*, e de cabeça para baixo, para o(s?) afogar).

É preciso lembrar ainda que, de todos os heterônimos, o mais claramente perturbado é Álvaro de Campos, aquele cuja obra evidencia com flagrante propriedade os sintomas da “histero-neurastenia” (Psicose Maníaco Depressiva ou, mais recentemente, Transtorno Bipolar), com duas fases bem definidas entre a hipomania (manifesta nas *Odes*) e a depressão (manifesta nos poemas autobiográficos)⁷, e que, ao contrário do próprio Fernando Pessoa –

minha, em que o progresso nos anos é par do progresso na infelicidade e na desilusão.” É curioso como Álvaro de Campos interfere neste relacionamento desde o início. Já na carta de 15/10/1920, a penúltima desta primeira fase, Pessoa escreve: “Tenciono ir para uma casa de saúde para o mês que vem, para ver se encontro ali um certo tratamento que me permita resistir à *onda negra* que me está caindo sobre o espírito. Não sei o resultado do tratamento – isto é, não antevejo bem qual possa ser. ... *Afinal, o que foi? Trocaram-me pelo Álvaro de Campos!*”. Em 1923, no poema *Lisbon revisited*, Campos dá voz à sua vitória momentânea, confessando sua aversão aos sonhos do Íbis: “Não me macem, por amor de Deus!/Queriam-me casado, fútil, cotidiano e tributável?/Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer coisa?/Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade./Assim como sou, tenham paciência!/Vão para o diabo sem mim,/Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!/Para que havemos de ir juntos?/Não me peguem no braço./Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho./Já disse que sou sozinho!/Ah, que maçada querem que eu seja da companhia!” (*Obra poética*, 1986: 291).

⁷ Os estudos médicos abrem novas perspectivas para a compreensão do fenômeno heteronímico, revelando, sobretudo, a profundidade do que ainda se desconhece nas áreas da psiquiatria e da psicopatologia, dada a discrepância que se observa nas leituras desses profissionais. As análises vão desde o precursor estudo de Mário Saraiva, que em *O caso clínico de Fernando Pessoa* (1990) aniquila a importância da obra artística do poeta, reduzindo-a à qualidade de mero quadro clínico de evidências sintomatológicas, e diagnosticando o sujeito que nela se imprime como portador de uma “Es-

como relata em carta aos psiquiatras franceses (ver nota 3) –, é incapaz de manter sua histeria sob controle. Também é preocupante a inclinação psicopata⁸ que se insinua nos relatos das *Odes*⁹, e o pendor suicida pesadamente condensado nos poemas da segunda fase¹⁰.

Contrariando os diagnósticos médicos já elaborados sobre o sujeito Pessoa, sempre insuficientes e divergentes, e arriscando uma hipótese ainda tida como fantasiosa, o conteúdo dessa correspondência "amorosa" poderia

quizofrenia mista, do tipo hebefrênico" – no que difere de outras pesquisas mais recentes, como a de Othon Bastos e Suzana A. de Albuquerque, *Estudo patográfico de Fernando Pessoa* (2009), apenas em termos do diagnóstico proposto para o poeta, no caso identificado como portador de um "Transtorno Bipolar do Humor tipo II" –; até estudos como o de José Martinho, que em *Pessoa e a psicanálise* (2001) confere uma importância decisiva à obra de arte pessoana, mesmo sob a suposição de sua gênese patológica, no que diz respeito tanto ao seu valor estético, quanto a um provável efeito terapêutico – e não apenas ao reconhecimento de seu eventual valor diagnóstico.

⁸ A psicopatia é um distúrbio mental grave caracterizado por um desvio de caráter no qual sobressai a ausência de emoções genuínas. Frieza, insensibilidade, ego-centrismo, intolerância à rotina e à monotonia são características deste distúrbio, onde a falta de sentimento de responsabilidade para com o outro e a inflexibilidade ao infligir castigos e punições são muitas vezes disfarçadas sob uma aparência amável e sedutora. A psicopatia parece estar relacionada a algumas importantes disfunções cerebrais. Exames como a ressonância magnética revelam indícios de alterações cerebrais que se manifestam por um absoluto domínio da razão sobre as emoções (na definição de Pessoa: "O que em mim sente está pensando"). O transtorno parece estar associado a três principais fatores: disfunções cerebrais/biológicas ou traumas neurológicos, predisposição genética e traumas sociopsicológicos na infância. Os psicopatas de grau leve não preenchem todos os critérios do DSM do transtorno de personalidade antissocial e são considerados "psicopatas comunitários". Já os de grau moderado a grave satisfazem todos esses critérios e apresentam alta tendência ao crime.

⁹ É curioso como Fernando Pessoa desde muito cedo revelou interesse por este assunto, conforme se constata na relação das obras da R.P.A. – Realistic Press Association – que ele teria lido ou que "pretenderia ler ou reler com mais proveito", como elenca em seu *Diário* (inédito) de 1906, comentado por Teresa Sobral Cunha (*Colóquio Letras*, n. 95, Jan-Fev. 1987, p. 87): *L'homme criminel* e *L'homme de génie*, de Lombroso; *La femme criminelle et la prostituée*, de Lombroso e Ferrero; *Le crime politique et les révolutions*, de Lombroso e Laschi; e *Degénérescence*, de Max Nordeau. O Álvaro de Campos das *Odes* parece ter sido concebido à luz da literatura policial que tanto fascinou o jovem Pessoa, com alusões frequentes aos

ser lido como um documento sintomatológico extremamente expressivo de uma patologia psiquiátrica ainda não formalmente reconhecida, embora mencionada nos Manuais de Diagnóstico: o DPM ou Distúrbio de Personalidade Múltipla.¹¹ E as cartas de amor entre Pessoa e Ophelia forneceriam um atestado pungente da corajosa intervenção desta mulher que o amou num processo que terá posto, talvez, a sua própria vida em risco.

tipos sanguíneos de Edgar Allan Poe, mas acrescidas de uma perversidade de cunho sexual que transcendia muito a natureza desses tipos. Veja-se como Campos aspira ao espírito da “pirataria” em *Ode Marítima*: “Ah! ser tudo nos crimes! Ser todos os elementos componentes/dos assaltos aos barcos e das chacinas e das violações!/ ... A carne rasgada, a carne aberta e estripada, o sangue correndo!/Agora, no auge conciso de sonhar o que vós fazeis,/Perco-me todo de mim, já não vos pertenço, sou vós,/A minha feminilidade que me acompanha é ser as vossas almas!/Estar por dentro de toda a vossa ferocidade, quando a praticáveis!/Sugar por dentro a vossa consciência das vossas sensações/Quando tingéis de sangue os mares altos,/Quando de vez em quando atiráveis aos tubarões/Os corpos vivos ainda dos feridos, a carne rosada das crianças/E leváveis as mãos às amuradas para verem o que lhes acontecia!” (*Obra poética*, 1986:260).

¹⁰ Data deste período uma poesia de cunho confessional e memorialista, na qual as lembranças de Campos se confundem com as da infância de Pessoa, insistentemente evocadas. A melancolia se instaura, a nostalgia torna-se um tema frequente ao lado da descrição de situações humilhantes e vexatórias, e de um sentimento profundo de cansaço e desistência, contrabalançado, ocasionalmente, por uma reação: “Arre, vou existir!”. É deste período uma anti-Ode, a *Ode marcial*, onde o grito de guerra “Helahela-ho!” da *Ode Marítima* perde toda a altura, e já não há mares, apenas um “inúmero rio pavorosamente sem água!”. É um poema sobre a culpa, uma funda e terrível culpa assim definida: “Sim, fui eu o culpado de tudo, fui eu o soldado de todos eles/Que matou, violou, queimou e quebrou,/Fui eu e a minha vergonha e o meu remorso como uma sombra disforme/Passeiam por todo o mundo como Ashavero,/Mas atrás dos meus passos soam passos do tamanho do infinito./E um pavor físico de encontrar Deus faz-me fechar os olhos de repente./[...] Arranquei o pobre brinquedo das mãos da criança e bati-lhe./Os seus olhos assustados do meu filho que talvez terei e que matarão também/Pediram-me sem saber como toda a piedade por todos./Do quarto da velha arranquei o retrato do filho e rasguei-o,/Ela, cheia de medo, chorou e não fez nada [...]/Senti de repente que ela era minha mãe e pela espinha abaixo passou-me o sopro de Deus.” Percebe-se, no Campos neurastênico, o inverso da incapacidade empática do Campos histérico e psicopata da primeira fase. A compaixão é flagrante: ele se põe no lugar dos que sofrem de uma maneira igualmente excessiva. Em depressão, Campos absorve a dor alheia como um

Numa das últimas cartas de Ophelia a Pessoa, de 07/12/1930, três meses depois do provável "expurgo" ritualístico do Íbis na *Boca do Inferno* – amparado ou não pela ainda inexplicável e incomprovável presença do "mago Crowley" (num episódio que talvez tenha sido forjado por Álvaro de Campos do princípio ao fim, numa demonstração ostensiva de sua crescente e perigosa capacidade mistificadora e manipuladora da própria realidade, envolvendo agora um "público" bem maior)¹² – percebe-se que os encontros amorosos haviam cessado por completo ("Está quase a fazer *quatro meses* que não dou nem apanho um jinho. Uma tortura"), e que ela não desejava encarar uma realidade que já se impunha: a do desaparecimento irreversível do Íbis.¹³ Mas ainda insiste. Confessa

Cristo: "Cristo absurdo da expiação de todos os crimes e de todas as violências./A minha cruz está dentro de mim, hirta, a escaldar, a quebrar/e tudo dói na minha alma extensa como um Universo." (*Obra poética*, 1986: 350).

¹¹ O DPM, Distúrbio de Personalidade Múltipla, é um dos mais velhos assuntos na psiquiatria e também um dos mais novos. No fim do século XIX, tornou-se um dos primeiros processos mentais patológicos a ser estudado cientificamente, e a pesquisa influenciou profundamente as origens da psiquiatria moderna. Mas o interesse diminuiu nas gerações seguintes. A compreensão moderna da esquizofrenia foi elaborada e veio a incluir muitos casos que, em outros tempos, provavelmente teriam sido diagnosticados como distúrbios dissociativos. Nos últimos vinte anos, o interesse pelo assunto tem sido reanimado devido à crescente preocupação com relação ao abuso de menores e a outras formas de *stress* traumático, que são duas grandes causas da DPM. A exótica condição permanece, contudo, tão fascinante e embaraçosa hoje como era há um século.

¹² Apesar da coincidência das datas, uma possível relação entre o reatamento do namoro de Pessoa e Ophelia e o famoso episódio da visita de Aleister Crowley a Portugal não foi apontada pela crítica. Grande relevância costuma ser dada, no entanto, a essa nebulosa história, pois, "numa vida tão pobre de acontecimentos exteriores, o encontro com Crowley é autêntica dádiva para os biógrafos", como confessa um deles, Bréchon (1998: 448). De certa forma, o "episódio Crowley" atende à hipótese da megalomania da personalidade Álvaro de Campos, em luta para vencer a personalidade Íbis, fortalecida quando do reatamento do namoro com Ophelia. A fantasia criada em torno da mirabolante história do mago desaparecido, e partilhada, para deleite do "fantasma" Campos, pela sociedade "sã", terá operado o golpe de misericórdia na existência do Íbis em Pessoa, e nas suas derradeiras aspirações a uma vida "normal".

¹³ Das doze cartas datadas, escritas por Pessoa na segunda fase do namoro, apenas duas trazem a assinatura "Íbis". As demais são identificadas como de autoria de "Fernan-

que esteve “a rezar a S. José pelo meu amor”; confessa que “pediu um milagre ao santo”, mas deixa escapar a sua desconfiança quando diz: “Não há de o Nininho seguir a doutrina de Crowley, que horror!”.

O mais grave, porém, e na verdade o gravíssimo testemunho da percepção – quase sempre instintiva – de Ophelia sobre a mudança que se operou em Pessoa desde aquele setembro de 1930 vem no impressionante e até então inusitado fechamento que dá a esta carta: “Adeus *minha boneca* – porque o Nininho *também é menina*”. Estaria Ophelia cedendo, em seu desespero, ao apelo sedutor do vitorioso “Engenheiro”, com quem agora passava a falar com alguma frequência ao telefone? Se a hipótese do Distúrbio de Personalidade Múltipla fosse confirmada, esta situação se configuraria potencialmente arriscada para ela, uma vez que a sobrevivência no mundo de um dos Íbis constituiria, sempre, uma ameaça à reintegração de Pessoa, e portanto à fantasmagórica, conquanto poderosa existência de Álvaro de Campos.

A “vitória” definitiva de Campos, porém, não pode ser comprovada, se admitirmos que, em 1932, um renitente Pessoa ainda buscava a “via menor da normalidade” ao apresentar a sua candidatura ao cargo de conservador-bibliotecário do Museu-Biblioteca Conde de Castro Guimarães. Mas esta terá sido, talvez, a sua última e desespe-

do”, exceto uma, escrita por “Álvaro de Campos, eng. naval”. A primeira carta do Íbis, que se dirige à “Bebé”, tem acrescido ao apelido a explicação: “nome de uma ave do Egito, que é essa mesma”, e confessa: “Estou doido, e não posso escrever uma carta: sei apenas escrever asneiras.” A segunda e última (11/01/1930), também dirigida à “Bebé”, começa dizendo: “*Obtida a devida autorização do snr. Eng. Álvaro de Campos, mando-lhe um poema*”. O texto chama-se “Poema Pial” e parece um verdadeiro insulto à inteligência de Ophelia, por mais que se esforce por ver, nele, apenas uma brincadeira de namorados. É quase agressivo, vindo de quem se sabe, e portanto gera a suspeita de que tenha sido obra do próprio Campos, em mais um de seus ataques à moça. A suspeita advém da reincidência no motivo da “pia”, utilizado na carta escrita de próprio punho pelo heterônimo (em 25/09/1929) e dirigida à “Exma. Senhora D. Ophelia Queiroz”, na qual se refere a Pessoa – para absoluta indignação de Ophelia – em termos pejorativos: “Como íntimo e sincero amigo que sou do meliante de cuja comunicação (com sacrifício) me encarrego, aconselho V.Ex^a a pegar na imagem mental que acaso tenha formado do indivíduo cuja citação está estragando este papel razoavelmente branco, e deitar essa imagem mental *na pia*, por ser materialmente impossível dar esse justo Destino à entidade figuradamente humana a quem ele competiria, se houvesse justiça no mundo”.

rada cartada. A falência em mais este empreendimento no mundo "concreto" terá significado, para ele – que já se sentia dominado pelo pânico de perder definitivamente as rédeas dos heterônimos, agora subsumidos à devastadora presença do "Engenheiro" – também o fim de qualquer esperança de "cura". Um eventual receio do perigo que ele passaria a representar para os que o cercavam – *com base no caráter estritamente especulativo deste ensaio* – o teria conduzido, talvez, a uma intensificação de seu isolamento e à radical ruptura do relacionamento com Ophelia.

A luta continuaria até o fim: com Álvaro de Campos assumindo a voz absoluta do texto pessoano (é dele a maioria dos últimos escritos do poeta, inclusive o poema "Todas as cartas de amor são ridículas", que data de 21 de outubro de 1935, um mês antes de sua morte¹⁴); e com Fernando Pessoa afogando-o deliberadamente, e a si, no consumo do álcool – não obstante o que hoje possam dizer os médicos em contrário¹⁵ –; o que viria, afinal, a pôr um misericordioso li-

¹⁴ Se o relacionamento com Ophelia não tivesse passado de uma brincadeira inconsequente, como muitas vezes parece sugerir o tom de suas cartas de amor, não seria à memória deste relacionamento que Pessoa dedicaria o seu (provavelmente) último poema: "Todas as cartas de amor são/ Ridículas./Não seriam cartas de amor se não fossem/Ridículas." ... O poema vai da redenção: "Mas, afinal,/Só as criaturas que nunca escreveram/Cartas de amor/É que são/Ridículas." à condenação: "A verdade é que hoje/As minhas memórias/Dessas cartas de amor/É que são/Ridículas.". As memórias de quem? Provavelmente as de Álvaro de Campos, que não conseguiu impedir o Íbis de guardar a memória de Ophelia no escaninho de seu coração, e de esconder as suas cartinhas nunca devolvidas num canto de sua preciosa arca, legando à posteridade esse indiscutível comprovante de sua flagrante e sofrida humanidade.

¹⁵ Segundo Robert Bréchon, dois eminentes médicos portugueses apresentaram teses alternativas à hipótese de que Fernando Pessoa teria sucumbido a uma cirrose hepática decorrente do alcoolismo. "Por muito que tenha custado ao brio da família e depois ao amor-próprio nacional", diz ele, "esse diagnóstico nunca foi seriamente contestado nos últimos sessenta anos" (1998:530). Em *O hábito de beber no contexto existencial e poético de Fernando Pessoa*, porém, o Dr. Francisco Manuel da Fonseca Ferreira defende que a vida do criador não foi gravemente perturbada pelo álcool, e que a sua morte provavelmente resultou de um acidente clínico sem relação com o alcoolismo: uma pancreatite aguda, talvez devida a uma litíase da vesícula biliar não diagnosticada. Já o Dr. Irineu Cruz afirma que o poeta teria sido vítima de contaminação pelo vírus da hepatite B ou C durante sua infância passada na África do Sul. O

mite em tão avassalador sofrimento, do qual talvez seja, também, um testemunho confessional a sua imensa e poderosa obra literária.

1.2. Cascais e o sanatório: o sacrifício da pessoa a Pessoa

O Distúrbio de Personalidade Múltipla não consiste em um defeito, mas em uma habilidade. É uma estratégia criativa e eficiente para a preservação da integridade do organismo em face de um trauma crônico que de outra forma seria catastrófico.¹⁶

Colin A. Ross

Nós realizamos, modernamente, o sentido preciso daquela frase de Voltaire, onde diz que, se os mundos são habitados, a terra é o manicômio do Universo. Somos, com efeito, um manicômio, quer sejam ou não habita-

vírus teria permanecido em estado latente durante mais de trinta anos, vindo a se manifestar agudamente em 1935, provocando a morte do poeta.

¹⁶ O Distúrbio de Personalidade Múltipla é uma entidade nosológica fundamentalmente paradoxal. Colin A. Ross (1997: 62), em seu livro *Dissociative Identity Disorder (DID)*, define o “paradoxo central do DPM”: “*DID is not literally real. It is not possible to have more than one person in the same body. People with DID do not have more than one personality. However, DID is a real disorder that can be treated to stable integration. Untreated, DID often results in high levels of utilization of psychiatric services without significant improvement. [...] Debates about whether or not DID is real are meaningless. The reality of the disorder is that it is both real and not real at the same time. People who say they don’t believe in DID fail to grasp the central paradox of the disorder: the reality of DID exists at a metalevel that encompasses the central paradox. Not believing in DID is like not believing in hallucinations. All psychiatrists ‘believe in’ hallucinations and delusions, grasp the fact that hallucinations and delusions are not real, and understand that they are real psychiatric symptoms.*” Uma tal lógica aparece no diálogo de Fernando Pessoa com Alberto Caeiro, posto nas “Notas para a recordação de meu Mestre Caeiro”, de autoria de Álvaro de Campos: “O Fernando Pessoa voltou-se para Caeiro: ‘Diga-me v. uma coisa’: como é que v. considera um sonho? Um sonho é real ou não?’ ‘Considero um sonho como considero uma sombra’ – respondeu Caeiro inesperadamente, com a sua prontidão divina. ‘Uma sombra é real mas é menos real que uma pedra. Um sonho é real – senão não era sonho – mas é menos real que uma coisa. Ser real é ser assim.’” (2007: 122).

dos os outros planetas. Vivemos uma vida que já perdeu de todo a noção de normalidade, e onde a higidez vive por uma concessão da doença. Vivemos em doença crônica, em anemia febricitante. O nosso destino é o de não morrer por nos termos adaptado ao estado de perpétuos moribundos.

António Mora

Falamos até aqui – sempre especulativamente – sobre a luta pela supremacia de uma personalidade na cindida alma pessoana. Focalizamos a angústia e às vezes o desespero do Íbis, que numa imprevista e inusitada parceria amorosa com a sua cara-metade Ophelia, fincada no “mundo real e decadente da modernidade”, superou a abulia, a neurose da dúvida, e conseguiu por alguns períodos investir-se de coragem para bancar um enfrentamento interior com seu poderoso álter Álvaro de Campos. A “doença” poética do mestre Caeiro fornece um atestado desta oscilação de forças, presente na mudança operada na passagem dos poemas de *O guardador de rebanhos* aos de *O pastor amoroso*:

O meu olhar é nítido como um girassol.
 Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda,
 E de vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...
 Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do Mundo.

(Alberto Caeiro. *O guardador de rebanhos*)

O amor é uma companhia.
Já não sei andar só pelos caminhos,
Porque já não posso andar só.
Um pensamento visível faz-me andar mais depressa
E ver menos, e ao mesmo tempo gostar bem de ir vendo
[tudo.

Mesmo a ausência dela é uma coisa que está comigo.
E eu gosto tanto dela que não sei como a desejar.
Se a não vejo, imagino-a e sou forte como as árvores altas.
Mas se a vejo tremo, não sei o que é feito do que sinto na
[ausência dela.

Todo eu sou qualquer força que me abandona.
Toda a realidade olha para mim como um girassol com a
[cara dela no meio.

(Alberto Caeiro. *O pastor amoroso*)

O quase sarcasmo que se percebe na reinterpretação da solene teoria neopaganista cuidadosamente urdida pela Heteronímia como base da obra pessoana ameaça fazer ruir o edifício literário projetado para o Super-Camões. De repente, durante uma “doença” – que se caracteriza pela confissão de uma paixão por uma mulher –, o mestre começa a “variar”: já “não sabe andar só pelos caminhos” – justo ele, que tinha a essência do *flâneur*, do andarilho solitário da modernidade; e começa a “ver menos” (embora não “pior”). Aquele que via “nítido como um girassol” é acometido por alucinações: passa de sujeito do olhar a objeto de contemplação. Do miolo claustrofóbico do girassol de sua poesia, abre-se uma janela, e uma mulher-realidade o espreita, curiosa. Ancorado a esse olhar que lhe confere substância e que o identifica entre as sombras, o mestre sente em si um estranho rearranjo de forças: a que se altiva como as árvores ante a presença, e mesmo ante a ausência da amada; e a que se encolhe ante a sua influência solar e é exorcizada. Novos e heréticos sentidos, além da visão, são então despertos:

Agora que sinto amor
Tenho interesse nos perfumes.
Nunca antes me interessou que uma flor tivesse cheiro.
Agora sinto o perfume das flores como se visse uma
[coisa nova.
Sei bem que elas cheiravam, como sei que existia.
São coisas que se sabem por fora.
Mas agora sei com a respiração da parte de trás da cabeça.
Hoje as flores sabem-me bem num paladar que se cheira.
Hoje às vezes acordo e cheiro antes de ver.

(Alberto Caeiro. *O pastor amoroso*)

Por mais intensa que tenha sido a experiência amorosa do Íbis, a ponto de causar revoluções na superfície da poesia caeiriana, não o foi, como se sabe, suficiente para sufocar em Pessoa a “via da genialidade”. E a via da genialidade tinha nome e sobrenome: Álvaro de Campos. Em “Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro”, Campos encarrega-se de explicar o episódio, atribuindo a ele, inclusive, a razão da morte do mestre. Difícil é não reconhecer nas entrelinhas do tom reverente e até carinhoso que tenta atribuir a essas notas, uma espécie de raiva contida, patente na agressividade com que veladamente recrimina a incapacidade de Caeiro para o aprendizado da poética cuja mestria lhe é atribuída! Difícil não reconhecer o habitual tom de arrogância, mal disfarçado num suposto enternecimento do “Engenheiro”, quando fala do mestre:

Começando como uma espécie de S. Francisco de Assis sem fê, foi-se arrastando lentamente, aos rasgões nos obstáculos, através da brenha do que tinha aprendido – felizmente muito pouco. Finalmente apareceu nu. Foi a culminância de *O guardador de rebanhos* nos poemas de *O pastor amoroso*. Esses poemas anômalos são já a invasão da verdade pela morte. *Há alguns em que a visão como se perturba*. O homem nu está experimentando a mortalha. Mas, por fim, e vendo a obra em conjunto,

ela é o nu substantivo, porque o fato o cobria mal e o
que a mortalha cobre é nada.

(Álvaro de Campos, excertos, in:
Obras de António Mora, 2002:118).

Se isto é um elogio, deve-o ser à moda paradoxal de Pessoa. Porque “o que a mortalha cobre” é justamente a insubordinação do pastor amoroso ante a teoria do guardador de rebanhos. Ao escrever o pastor amoroso, portanto, Caeiro terá decretado o seu fim. Foi o seu epitáfio. A “cura” só seria possível mediante o seu desaparecimento. Por isso, à guisa de conclusão a *O pastor amoroso*, o mestre, enfim “curado”, escreve talvez o seu último poema, onde relata o desencanto com a sua paixão, e afirma o desejo de retornar ao ponto inicial de sua poesia. Em seu discurso, porém, não há mais a mesma convicção nem a mesma naturalidade de antes. Apesar disso, e como quem escreve sob a coação de um outro, diz haver reencontrado a “liberdade” perdida – enquanto o que parece realmente confessar é a sua tristeza, a sua decepção e a sua “dor”:

O pastor amoroso perdeu o cajado,
E as ovelhas tresmalharam-se pela encosta,
E, de tanto pensar, nem tocou a flauta que trouxe para tocar.
Ninguém lhe apareceu ou desapareceu... Nunca mais
[encontrou o cajado.
Outros, praguejando contra ele, recolheram-lhe as ovelhas.
Ninguém o tinha amado, afinal.
Quando se ergueu da encosta e da verdade falsa, viu tudo:
Os grandes vales cheios dos mesmos vários verdes de sempre,
As grandes montanhas longe, mais reais que qualquer
[sentimento,
A realidade toda, com o céu e o ar e os campos que existem,
E sentiu que de novo o ar lhe abria, *mas com dor*, uma
[liberdade no peito.
(Alberto Caeiro. *O pastor amoroso*)

Morto Caeiro, eliminada a influência desviante que se tornava ameaçadora ao projeto heteronímico, sente-se livre o “Engenheiro” Campos

para dar continuidade à hercúlea tarefa de erguer a obra pessoana. Mas não sem antes afirmar, cautelosamente, para a posteridade, o seu álibi na data do passamento do mestre:

Nunca vi triste o meu mestre Caeiro. Não sei se estava triste quando morreu, ou nos dias antes. Seria possível sabê-lo, mas a verdade é que nunca ousei perguntar aos que assistiram a morte qualquer coisa da morte ou de como ele a teve. Em todo caso, foi uma das angústias da minha vida que Caeiro morresse sem eu estar ao pé dele. Eu estava em Inglaterra. O próprio Ricardo Reis não estava em Lisboa; estava de volta ao Brasil. Estava o Fernando Pessoa, mas é como se não estivesse. O Fernando Pessoa sente as coisas mas não se mexe, nem mesmo por dentro.

(Álvaro de Campos, excertos, in:
Obras de António Mora, 2002: 117).

Sintomática a sugestão da ausência dos heterônimos no momento da morte do mestre. Pessoa (Íbis?) teria sido deixado sozinho com o seu aliado. Apesar de afirmar lamentar tão fundamente a morte de Caeiro, Campos evita falar com Pessoa a respeito. Aliás, ele raramente fala *com* Pessoa, mas quando fala *dele*, é sempre com ironia e insistente denegação. Ainda nas notas, ao historicizar o modo como a heteronímia se definiu pelos sucessivos contatos intelectuais dos heterônimos com o mestre, refere-se a Pessoa:

Mais curioso é o caso do Fernando Pessoa, *que não existe, propriamente falando*. Este conheceu Caeiro um pouco antes de mim – em 8 de março de 1914, segundo me disse. Nesse mês, Caeiro viera a Lisboa passar uma semana e foi então que o Fernando o conheceu. Ouviu ler *O guardador de rebanhos*. Foi para casa com febre e escreveu, num só lance ou traço, a *Chuva Oblíqua*. O Fernando Pessoa era incapaz de arrancar aqueles extraordinários poemas do seu mundo interior se não tivesse conhecido Caeiro. Mas, momentos depois de conhecer Caeiro, sofreu o abalo espiritu-

al que produziu esses poemas, [...] *teve sem demora a reação à Grande Vacina – a vacina contra a estupidez dos inteligentes. [...] Fernando Pessoa fez nesses poemas a verdadeira fotografia da própria alma. Num momento, num único momento, conseguiu ter a sua individualidade que não tivera antes nem poderá tornar a ter, porque não a tem.*

(Álvaro de Campos, excertos, in:
Obras de António Mora, 2002: 120).

A reação “momentânea” à vacina implica a suposição de que Pessoa não usufruiu permanentemente de seus efeitos? Será por isso que Campos jamais reconheceu efetivamente a genialidade de Pessoa como artista? Caeiro vacina os heterônimos contra a “estupidez dos inteligentes”. Inocula-lhes, portanto, o vírus atenuado da “sabedoria dos estúpidos”? Dos loucos lúcidos? Provavelmente; a considerar ainda esta impressionante afirmação de Campos:

O meu mestre Caeiro era um mestre de toda a gente com capacidade para ter mestre. Não havia pessoa que se acesse de Caeiro, que falasse com ele, que tivesse a oportunidade física de conviver como seu espírito, que não viesse outro d’essa única Roma de onde se não voltava como ia – a não ser que essa pessoa o não fosse, isto é, a não ser que essa pessoa fosse como a maioria, *incapaz de ser individual a não ser por ser, no espaço, um corpo separado de outros corpos e estragado simbolicamente pela forma humana.*

(Álvaro de Campos, excertos, in:
Obras de António Mora, 2002: 118).

Campos sempre cobrou de Pessoa (Íbis?) essa capacidade de ser singular, de ser algo além de um “cadáver adiado que procria”. O Neopaganismo despreza a capacidade do homem vulgar de se imiscuir democraticamente na multidão anônima da modernidade. Para fazer frente à contaminação decadentista do Cristianismo, ele reúne à sua volta (ou à volta de Caeiro) uma pequena aristocracia neopagã, composta “principalmente de três pessoas”: ele mesmo, Ricardo Reis e António Mora. Ao contrá-

rio do que professam os manuais de literatura, portanto, Fernando Pessoa *não entra na cotêrie concebida por Campos*, que o considerava um homem "inferior" – "um corpo separado de outros corpos e simbolicamente estragado pela forma humana":

Nenhum homem inferior pode ter um mestre, porque o mestre não tem nele nada de que o ser. É por esta razão que os temperamentos definidos e fortes são facilmente hipnotizáveis, que os homens normais o são com relativa facilidade, mas não são hipnotizáveis os idiotas, os imbecis, os fracos e os incoerentes.

(Álvaro de Campos, excertos, in:
Obras de António Mora, 2002: 118).

A Heteronímia, portanto, apresenta-se como encenação poética dos princípios ideológicos do Neopaganismo português: "a religião da era científica", na qual os profetas *não são* temperamentos definidos e fortes, portadores da "estupidez da inteligência" de seu tempo – e, portanto, facilmente "hipnotizáveis" pelas teorias insanas da modernidade; mas loucos inacessíveis, degenerados e simultaneamente vacinados contra a degenerescência que constituía a grande doença de sua geração. Fernando Pessoa realizou, na juventude, uma profunda pesquisa sobre a degenerescência, estudando compêndios de psiquiatria e fazendo anotações a respeito deste mal que se julgava atávico¹⁷. Em fins

¹⁷ "As referências a psicólogos, neurologistas, fisiologistas e médicos franceses, não obstante o caráter não sistemático e minimalista dos apontamentos de Pessoa, esclarecem vários aspectos da sua percepção das doenças de fim de século. Mas é sobretudo a obra de Charles Féré (*La famille névropathique*) que abre uma perspectiva ampla e consistente sobre os interesses e as preocupações do poeta. Nesta obra, Féré apresenta uma explicação das raízes hereditárias da doença mental que terá orientado o poeta nas suas lucubrações sobre a sua própria identidade. Jerónimo Pizarro (2007: 68) salientou a preocupação profunda de Pessoa em relação às doenças mentais manifestadas pelos seus antepassados, em particular por sua avó Dionísia, que morreu aos 83 anos de 'demência senil'. No vocabulário psicológico da época, esse tipo de demência pertencia a uma única categoria de doenças mentais e fisiológicas, a par da epilepsia, do alcoolismo, da depressão, da abulia, do *délire des négations* e de outras ilusões e fobias. O nome dado a essa patologia, que abrange sintomas que para o leitor do século XXI são claramente distintos, é *degenerescência*. É uma

do século XIX e princípio do século XX, tuberculose e loucura eram apenas faces da mesma moeda da degeneração física e espiritual da espécie humana, para onde convergiam todas as moléstias decorrentes dos efeitos devastadores do cristismo que a Heteronímia condenava, seja na poesia do mestre Caeiro, seja na filosofia do mestre Mora, que em “O regresso dos deuses – introdução geral ao Neopaganismo português” afirma:

A emergência demasiado fácil das personalidades secundárias; a excessiva estimulação da revelação, por cada indivíduo, da sua individualidade específica que, salvo quando é grande, nada interessa a ninguém que se revele; a adoção de um código de sociabilidade pelo qual o que vale em cada indivíduo é o que tem de diferente dos outros, e não o que tem de comum com eles – fenômenos são estes que caracterizam bem a doença extrema da época. Certas causas, que contribuíram para este agravamento do já mórbido estado psíquico criado pelo cristismo, antes se intensificarão no futuro. A enorme concorrência comercial, a complicação de internacionalismos, a crescente necessitação de corpos de operários especialistas, que desenvolvem um orgulho higidamente compatível com a sua posição nas sociedades, e que, por serem operários, vão suscitar esse orgulho doentio em outros, de mais baixos misteres – tudo isso contribui para que se mantenha, íntegra e indesejada, a decadência, já normal, da época. [...] Conseguimos esse desiderato de alienado – a normalização da anormalidade. Obtivemos, com isso, a vantagem de tornar a vida mais agitada e interessante a um bom número de pessoas que, em uma sociedade bem ordenada, não existiriam, propriamente falando, individualmente. Mas essa vantagem individual, e por isso transitória, pagamos-la com a fixação paralela da incapacidade de

noção fundamental para o estudo do pensamento europeu de finais do século XIX, tão importante no campo da psicologia como a teoria da evolução na biologia, sendo a teoria da degenerescência, com efeito, um corolário da teoria da seleção natural darwiniana”. Kenneth Krabbenhoft (2011: 45).

criar, com a normalização, conexa, da impotência das grandes ideias, a inapetência para grandes fins. Nós realizamos, moderadamente, o sentido preciso daquela frase de Voltaire, onde diz que, se os mundos são habitados, a Terra é o manicômio do Universo.

(António Mora, in:
Obras de António Mora, 2002: 214-215)

A alusão a um *locus* comum, na história da vida de Fernando Pessoa, às duas margens ou vias – a da “normalidade” dos homens modernos e a da “genialidade” dos neopagãos atemporais – que o poeta identifica como “Cascais”, resume o enredo da Heteronímia. Cascais é o sítio onde a esperança de redenção do homem comum, falhada na Biblioteca, dará lugar à realidade virtual do Super-Homem na Casa de Saúde, lugar para onde deveria convergir a criação pessoana movida pelos princípios do Neopaganismo (uma espécie de Pós-humanismo, na concepção atual) teoricamente orquestrado pelo esquizofrênico António Mora na constituição de uma irônica e amarga, conquanto friamente concebida filosofia “sanatorial”. Em suas “Notas para a recordação do meu Mestre Caeiro”, Campos legitima a competência *morosófica* deste heterônimo para a síntese das ideias caeirianas:

António Mora, sim. Esse realmente, recebendo de Caeiro a mensagem na sua totalidade, se esforçou por traduzi-la em filosofia, esclarecendo, recompondo, reajustando, aqui e ali. Não sei se a filosofia de Mora será o que seria a de Caeiro, se o meu mestre a tivesse. Mas aceito que seria a filosofia de Caeiro, se ele a tivesse e não fosse poeta, para a não poder ter. Assim como da semente se evolve a planta, e a planta não é a semente magnificada, mas uma coisa inteiramente diferente em aspecto, assim do gérmen contido na totalidade da poesia de Caeiro saiu naturalmente o corpo diferente e complexo que constitui a filosofia de Mora.

(Álvaro de Campos, excertos, in:
Obras de António Mora, 2002: 132).

A Heteronímia não seria a profunda e radical somatização de uma ideia no corpo de um sujeito? A ideia da despersonalização, racionalmente concebida e mantida sob o controle do sujeito desejoso de se multiplicar para comprovar a sua Teoria paradoxal, não teria levado o sujeito real à manifestação de uma doença real? Os heterônimos de Pessoa, criações indubitavelmente racionais e geniais de um artista, não seriam, pela própria natureza desta criação, manifestações igualmente doentias e destruidoras do equilíbrio da pessoa que as comportava? Que fita de Moebius! Não teriam convivido em Pessoa um real DPM e uma real obra-prima sobre a Personalidade Múltipla como a verdadeira natureza da pessoa, e não uma natureza fantástica, destinada à ilusão de uma reintegração?

Referências Bibliográficas

- BASTOS, Othon e ALBUQUERQUE, Suzana Azoubel de. Estudo patográfico de Fernando Pessoa, in: *Revista Neurobiologia*, 73 (2), Recife, abril/junho de 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 2000.
- BRÉCHON, Robert. *Estranho estrangeiro: uma biografia de Fernando Pessoa*. Tradução de Maria Abreu e Pedro Tamen. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- CHARON, Rita. *Narrative Medicine. Honoring the stories of illness*. New York: Oxford University Press, 2006.
- COHEN, Barry M.; LYNN W., Esther Giller (Eds.). *Multiple Personality Disorder from the inside out*. Lutherville: The Sidran Press, 1991.
- FRANK, Arthur W. *The wounded storyteller. Body, illness and ethics*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1997.
- GRANT, Vernon W. *Great abnormals. The pathological genius of Kafka, Van Gogh, Strindberg and Poe*. New York: Hawthorn Books, 1968.
- HACKING, Ian. *Múltiplas personalidades e as ciências da memória*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- JAMISON, Kay Redfield. *Touched with fire. Manic-depressive illness and the artistic temperament*. New York: Free Press Paperback, 1996.

- KRABBENHOFT, Kenneth. *Fernando Pessoa e as doenças do Fim de Século*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro*. Depressão e melancolia. São Paulo: Rocco, 1985.
- LOPES, Teresa Rita. Pessoa excluído, in: *Fernando Pessoa – a biblioteca impossível*. Cascais: Câmara Municipal, 1995.
- LOURENÇO, Eduardo. O *Livro do desassossego* texto suicida?, in: *Fernando Pessoa, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008.
- MARTINHO, José. *Pessoa e a psicanálise*. Coimbra: Almedina, 2001.
- MOISÉS, Leyla-Perrone. Introdução ao desassossego, in: PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego* por Bernardo Soares. Seleção e introdução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- NEGRO Jr., Paulo Jacomo; PALLADINO-NEGRO, Paula; LOUZÁ, Mário Rodrigues. Dissociação e transtornos dissociativos: modelos teóricos, in: *Revista Brasileira de Psiquiatria*, vol. 21, n. 4, São Paulo, dezembro de 1999.
- NOGUEIRA, Manuela e AZEVEDO, Maria da Conceição (orgs.). *Cartas de amor de Ofélia a Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.
- PESSOA, Fernando. *Cartas de amor de Fernando Pessoa*. Organização e notas de David Mourão-Ferreira. Lisboa: Ática, 1978.
- _____. *Obra poética*. Seleção, organização e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- _____. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- _____. *O livro do desassossego*. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Obras de António Mora*. Edição e estudo de Luís Filipe B. Teixeira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.
- PIZARRO, Jerônimo. *Fernando Pessoa: entre gênio e loucura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- PUTNAM, Frank W. *Diagnosis and treatment of Multiple Personality Disorder*. New York: The Guilford Press, 1989.

- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.
- RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ROSS, Colin A. *Dissociative Identity Disorder: diagnosis, clinical features and treatment of Multiple Personality*. New York: John Wiley & Sons, Inc., 1997.
- SARAIVA, Mário. *O caso clínico de Fernando Pessoa*. Lisboa: Universitária Editora, s/d.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.
- _____. “Narrar o trauma: a questão do testemunho de catástrofes históricas”, in: *Revista Psicologia Clínica*, vol. 20, n. 1. Rio de Janeiro, 2008.
- SONTAG, Susan. *Doença como metáfora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TEIXEIRA, Luís Filipe B. *Fernando Pessoa e a filosofia sanatorial*. De *A montanha mágica* (T. Mann) para “Na Casa de Saude de Cascaes” (ou vice-versa), passando por... Caxias. Lisboa: Nova Vega, 2009.

AS LIÇÕES DE FERNANDO PESSOA

Dionísio Vila Maior
Universidade Aberta e CLEPUL

1. Este estudo deve-se, acima de tudo, à releitura que há pouco tempo fiz do *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares – esse poeta que, pelo exercício do devaneio e do recolhimento, estranhou, e esclareceu, a intranquilidade. Numa passagem desse mesmo *Livro*, este semi-heterónimo de Fernando Pessoa encara-se frente a frente com ele mesmo. Condescendente com o seu mundo de ideais, e envolvido com as interrogações da sua escrita, Bernardo Soares ensina-nos que o essencial é *realizar*; e, segundo ele, não importa, mesmo, que esse *realizar algo*, esse *fazer algo*, iluda o fascínio da perfeição. Escreve ele o seguinte: «Saber que será má a obra que se não fará nunca. Pior, porém, será a que nunca se fizer. Aquela que se faz, ao menos fica feita. Será pobre mas existe» (PESSOA, F., 1986b: 846).

Sem que naturalmente esta noção de *produzir algo* reenvie para uma qualquer forma de elogio do desleixo ou da negligência, ela moveu-me de imediato a refletir nos pecados da vontade, essa “plebeia da aspiração”. E essa reflexão conduziu-me, em seguida, a pensar na minha profissão e nas inúmeras sementes que, afinal, não geraram promessas que desejei enquanto jovem professor de literatura. Essas sementes, equivocadas por vezes, trouxeram-me frequentemente aquela tristeza com que um Fernando Pessoa indeciso se referia à frustração de saber «Que ao longe está uma estrela / E ao perto está não a ter» (PESSOA, F., 1986a: 276).

Recuei então um pouco no tempo e ponderei sobre a minha atividade letiva: ano a ano, fui lecionando Literatura Portuguesa; ano a ano, fui ensinando a ler poesia; ano a ano, fui tomando consciência das irre-

gularidades da vida e de alguns sonhos desfeitos – os mesmos sonhos que tantas vezes tinham ilustrado o meu horizonte de expectativas e não menos vezes tinham preenchido a minha conceção do que era ser-se professor. No entanto, paradoxalmente ou não, o meu entusiasmo ia também crescendo ano a ano. Iludindo ou não, esse entusiasmo deveu-se talvez ao facto de me convencer de que, como dissera Bernardo Soares, alguma coisa eu ia ajudando a produzir com os meus Alunos... Nunca me esquecia, porém, da impossibilidade de atingir o encanto que significa ser-se o professor perfeito.

2. Como quer que seja, alguma coisa de *ideal* terá decerto ficado na minha relação com os meus Alunos, podendo, até, esse *ideal* significar a tentativa que sempre persegui de nunca oferecer a sabedoria rigorosa da verdade, mas, sempre, o entendimento tão esclarecido quanto possível das incertezas e dos caprichos da vida. Fernando Pessoa qualificou de “Ideal” a “consciência que se tem da imperfeição da vida” (PESSOA, F., 1986b: 1239). Não sei se essa consciência se poderá chamar “Ideal”. Contudo, pergunto eu agora: neste início de milénio, qual é o grau da nossa consciência acerca da imperfeição da vida?

Estamos num início de milénio que persiste na fome de tempo, que amplifica o excesso da civilização tecnológica, que exalta o gozo calculado do globalismo cultural... um início de milénio que se balança ambigualmente entre um certo otimismo e uma poderosa impressão crepuscular que repetidamente vamos colhendo do mundo – impressão sombria essa que vai sendo tantas vezes alimentada pelos equívocos do fundamentalismo religioso e pelas juras mentirosas da ciência e da economia... um início de milénio que se habitua aos desmentidos do humanitarismo e aos requintes perversos do individualismo... um início de milénio que se equilibra de forma libertina entre a massificação cultural e a dissolução da intimidade, entre a pesquisa do novo e o conforto nostálgico do passado, entre a indelicadeza dissimulada e a apetência pela espiritualidade... um início de milénio que prossegue na hiperbolização da imagem e na surdez de um egotismo exacerbado... um início de milénio, enfim, que se reproduz e se prolonga na polifonia [ainda] pós-moderna de múltiplos, e intensos, e frenéticos, *discursos* culturais.

É então que me apetece evocar Álvaro de Campos, não o da *Ode* [aparentemente] *Triunfal*, antes o do *Opiário*, o mesmo Campos que se defronta com a sedução falaciosa das sensações e com a inquietação perante a vida, inquietação essa estimulada pela aguda e profunda consciência do absurdo da vida: «Sentir a vida convalesce e estiola», escreve ele logo na primeira quadra desse longo poema (PESSOA, F., 1986a: 964), antecipando de certo modo o «silêncio» final da sua *Ode Marítima*, em que o sujeito poético reconhecerá o seu cansaço – próximo, afinal, daquele outro cansaço que, no final do século XIX e inícios do século XX, foi experimentado pelas sensibilidades europeias... um cansaço que se traduziu num desencanto generalizado em relação ao discurso positivista e ao progresso científico-tecnológico... um cansaço, afinal, que, no desfecho do século XIX e no alvor do século XX, encontrou na literatura, na poesia, um terreno profícuo, através da exploração literária da angústia, do esteticismo, do desconhecido e da morte...

3. E hoje, o que se passa neste início de um novo milénio? Trivializados que estão os males do século XX, tão difundidos pelos meios de informação, até a nossa sensibilidade parece disfarçar uma certa insensibilidade perante a falência de um vitalismo humanista. Banalizadas que estão as tragédias humanas, até a imagem replicada do desespero parece desvanecer-se diante das promessas malogradas de um otimismo que entretanto tinha sido prometido com os acordos antinucleares, com as quedas de muros indecentes, com os compromissos permanentemente falhados da ciência e da economia. E o silêncio de cada um de nós perante essa falência parece, por vezes, ter-se ficado no desconcerto da sua solidão; como alguém já disse, se Deus faz o que quer, o homem vai fazendo o que pode... bem ou mal!

Contudo, que podemos nós fazer, professores de literatura, leitores de poesia – quando por Poesia se entende, também, um espaço onde, pela escrita, tantas vezes se ressumam angústias e repousam silêncios na redondeza da morte, um espaço onde os caminhos da leitura tantas vezes se constroem pela transgressão de sonhos, um espaço onde se dizem fingimentos, um espaço onde pedimos licença ao tempo para olharmos além desse mesmo tempo?

Antes de mais, preenchendo aquele *fingimento* com a autoridade que nos é conferida pela encenação da palavra – pois falar é uma manifestação de poder (poder da autonomia, do pensamento, da linguagem...). Depois, aprendendo e ensinando com os Mestres.

Os meus Mestres foram alguns. Ladeados por todos os outros, os meus primeiros mestres foram Meus Pais, a quem sempre peço conselho, em momentos de crise; também professores (de razão e de paixão), foram-me ensinando três coisas: em primeiro lugar, que um professor deve sempre ajudar a revelar o que está escondido ou simplesmente adormecido em cada Aluno; depois, que o mais profundo conhecimento é conhecermo-nos a nós mesmos; finalmente, que, pelo sonho, o que quisermos nunca se consumirá, pois, pelo sonho, sempre tocaremos o infinito.

Mais tarde, encontraria outros horizontes de referência: Camões, Garrett, Eça, Fernando Pessoa e os seus heterónimos. Com Camões, compreendi melhor o amor pela vida e a dedicação ao próprio Amor; lendo Garrett, aprendi a desconfiar das armadilhas da sociedade; Eça revelou-me a dissimulação e o simulacro; com Fernando Pessoa, vou entendendo que a *perfeição superior* é uma meta intangível e que a perfeição relativa consiste na verificação da pluralidade; com a poesia do heterónimo pessoano Álvaro de Campos, vou encontrando ao mesmo tempo o triunfalismo vital e o desconcerto pelos muitos nada de que a pobre ânsia humana é feita; com a poesia de Ricardo Reis, vou compreendendo que a disciplina da escrita não se mede artificialmente no modo como se escreve... vou entendendo essa disciplina da escrita como uma disciplina mental, já que se encontra naturalmente no “alto e régio pensamento” de quem escreve e de quem se escreve (PESSOA, 1994: 67); com a poesia de Alberto Caeiro, vou aprendendo não só que o mais importante é saber ver as coisas sempre como se fosse a primeira vez, mas também a olhar de novo para o sentido da vida, com a simplicidade infantil.

E é, sobretudo, neste heterónimo de Fernando Pessoa que vou encontrando, a cada releitura que faço, aquele ditame poético de Almada Negreiros, que identifica a totalidade quer com a infância, quer com o desconhecimento dessa mesma totalidade («Quant j'étais petit je sa-

vais tout / Et je ne savais que je savais tout» [NEGREIROS, J. A., 1990: 105]). Vai-me ensinando Alberto Caeiro que essa totalidade, que esses “grandes interiores de continentes dentro de nós” (PESSOA, F., 1986a: 683), podemos encontrá-los ou quando sentimos os sonhos, ou quando nos despedimos do sentido da impossibilidade, ou quando devolvemos renovados porquê às convicções da vida, ou ainda quando aprendemos com as crianças.

4. E, com este heterónimo, regresso àquele seu poema que – pas - toreando «significações aparentemente contraditórias de fé e descrença» (REBELO, 1987: 387) – não só foi encarado como uma «paródia do sagrado, apontada às instâncias vigentes do iconografismo católico ortodoxo» (*ibidem*), como também é por muitos considerado como um dos mais belos textos da poesia portuguesa: refiro-me ao poema VIII d’O *Guardador de Rebanhos*, aquele que começa assim:

Num meio-dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma fotografia.
Vi Jesus Cristo descer à terra.
Veio pela encosta de um monte
Tornado outra vez menino,
A correr e a rolar-se pela erva
E a arrancar flores para as deitar fora
E a rir de modo a ouvir-se de longe.

Tinha fugido do céu.
Era nosso demais para fingir
De segunda pessoa da Trindade.
No céu era tudo falso, tudo em desacordo
Com flores e árvores e pedras.
No céu tinha que estar sempre sério
E de vez em quando de se tornar outra vez homem
E subir para a cruz, e estar sempre a morrer
Com uma coroa toda à roda de espinhos
E os pés espetados por um prego com cabeça,
E até com um trapo à roda da cintura

Como os pretos nas ilustrações.
Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
Como as outras crianças.
O seu pai era duas pessoas...
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pai dele;
E o outro pai era uma pomba estúpida,
A única pomba feia do mundo
Porque não era do mundo nem era pomba.
E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.

Não era mulher: era uma mala
Em que ele tinha vindo do céu.
E queriam que ele, que só nascera da mãe,
E nunca tivera pai para amar com respeito,
Pregasse a bondade e a justiça!

(PESSOA, 1986a: 749)

Neste poema, o sujeito poético conta uma «história», uma “fábula”, um “sonho”: a *sua* «história» do *seu* Menino Jesus... uma «história» onde Pessoa desfolhou, poeticamente, como ele próprio escreveu, uma «blasfémia infantil» e um «antiespiritualismo absoluto» (PESSOA, 1986a: 712)... uma “fábula” que escandalizou piedosas, e escrupulosas, e vigilantes consciências candidatas mais ao zelo da convicção impulsiva (onde a verdade muito foge das perguntas) do que ao empenho da meditação e da leitura cuidada (onde as verdades relativas se vão enovelando no silêncio)... um «sonho como uma fotografia», em cuja interpretação muitos apenas retalharam sacrilégio e heresia. E foram aquelas piedosas, e escrupulosas, e vigilantes consciências que nesse poema desagradeceram, como diz Luís de Sousa Rebelo, «o sentido [...] [de um] renascimento ou epifania» (REBELO, 1987: 389).

Nessa «história» (esse «mito-fábula» lhe chamou Carlo Cattaneo), Alberto Caeiro vê então o *seu* Menino Jesus descer à terra e tornar-se «outra vez menino». Paulatinamente, o sujeito poético Alberto Caeiro vai humanizando esse *seu* Menino Jesus: caracteriza-o como uma cri-

ança normal, igual a tantas outras crianças, uma criança que tem uma visão objetiva e inocente das coisas. «É uma criança bonita de riso e natural», escreve; e continua:

Limpa o nariz ao braço direito,
Chapinha nas poças de água,
Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.
Atira pedras aos burros,
Rouba a fruta dos pomares
[...]
Corre atrás das raparigas
[...]
E levanta-lhes as saias

(*ibidem*).

O que Caeiro conseguiu foi, de forma muito graciosa, singularizar o *seu* Menino Jesus com predicados humanos, sem todavia lhe retirar a qualidade divina: o *seu* Menino Jesus continua a ser a «criança tão humana que é divina». Trata-se, afinal, da criança que convive com um tempo onde se encena o definitivo, ou, como escreveu Maria Helena Nery Garcez, onde é possível «um outro modo de conceber a vida» (GARCEZ, 1989: 73). Para todos os efeitos, não esqueçamos que a infância como *lugar* e *meio* de redenção é, afinal, um tópico do pensamento judaico-cristão: delas “é o reino dos Céus”, disse Cristo, episódio relatado por São Mateus (XVIII) e São Marcos (X); São Lucas (XVIII) vai mais longe e lembra as palavras de Cristo: «Em verdade vos digo que qualquer que não receber o reino de Deus como criança de modo algum entrará nele» (Lucas, XVIII).

Em consequência disso, ou talvez por causa disso mesmo, o Menino Jesus, pela ótica do “poeta-narrador” Alberto Caeiro, consegue fruir um encantamento: integrar em si o humano e o divino, ser eternamente criança, viver no «presente intemporal das crianças», como escreveu Octávio Paz (PAZ, s/d: 24). Esta é, precisamente, uma das lições com que Caseiro, “poeta estimulado por ideias filosóficas”, olha a palavra poética, apontando, no plano poético-literário, para a qualidade enlaça-

da pelo seu Menino Jesus: garante-lhe uma dimensão divina, apenas pela simples circunstância de ser criança. Numa entrevista a José Luna, em 1934, Federico García Lorca dirá: “Las emociones de la infancia están en mí”. Do mesmo modo, no Menino Jesus de Alberto Caeiro, aparecem os prazeres da complacência divina, apenas, contudo, pela simples circunstância de nesse Menino Jesus se ajustarem quer os caprichos das fragilidades da infância («paradis plein de plaisirs furtifs», qualificou-a Baudelaire, no poema *Moesta et Errabunda*), quer a vivência corporal da relação com um mundo encarado como primeiro, quer ainda a proximidade cadenciada com a essência metafórica da linguagem, vestida pela intimidade do contraditório.

Note-se, porém: Alberto Caeiro recorda, e desaprova, a imagética judaico-cristã, quando assente reverentemente na iconolatria falsamente devota. Este poeta, «louro», de «olhar azul», com «estranho ar grego» (como o caracteriza Álvaro de Campos [PESSOA, 1986a: 735-736]), não credita a crença no Deus do Antigo e do Novo Testamento, mas na Natureza e nos valores que Aquele encarna; e note-se como, precisamente Álvaro de Campos, num texto sem data, evoca o seu «mestre Caeiro», que um dia lhe dissera: «“Lembro-me perfeitamente de como escrevi esse poema. O Padre B... tinha estado lá em casa a falar com a minha tia e esteve a dizer tantas coisas que me irritaram que eu escrevi o poema para respirar. Por isso é que ele está fora da minha respiração vulgar”» (LOPES, T. R., 1990: 427). Repare-se ainda o que, num outro texto, sem data, um provável Ricardo Reis escreve:

Quando pela primeira vez [...] ouvi ler *O Guardador de Rebanhos* tive a maior e a mais perfeita sensação da minha vida. Rolou-se-me de sobre o coração, de repente, todo o peso da nossa civilização portuguesa, todo o peso do cristianismo [...]. Respirei outra vez a [...] perfeição das grandes emoções primitivas, provindas da natureza sem data das almas

(idem: 430).

Numa outra passagem ainda, atribuível a António Mora, escreve este *outro eu* pessoano: «Essa obra [...] é um marco [...] do pensamento hu-

mano. Pasma-se de que hoje, entre esta gente que nos cerca, fosse possível ir assim reatar o fio da tradição grega perdida. Alberto Caeiro é o maior de todos os poetas contemporâneos, dizemos só isto, porque seria talvez excessivo, posto que verdadeiro, dizer mais»; e, pouco depois, continua: «Com o *Guardador de Rebanhos*, o espírito humano fez a coisa mais importante que há dois mil anos tem feito, regressou ao seu Lar, de um golpe eliminou todas as camas de degenerescência que Roma e a Judeia nos puseram» (*idem*: 383-384).

E assim Alberto Caeiro («o reconstrutor moderno do paganismo», como o definiu Ricardo Reis [PESSOA, 1986b: 1041]) escrevia que o Menino Jesus, «Um dia que Deus estava a dormir», fugiu do céu, tendo “roubado três milagres”:

Com o primeiro fez que ninguém soubesse que ele tinha fugido.
Com o segundo criou-se eternamente humano e menino.
Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz
E deixou-o pregado na cruz que há no céu
E serve de modelo às outras.
Depois fugiu para o sol
E desceu pelo primeiro raio que apanhou
(PESSOA, 1986a: 750).

Certamente que todos nós temos muito que aprender com este poema. No contexto do que nos propusemos refletir, note-se, não interessa propriamente a crítica tecida por Alberto Caeiro ao Decadentismo e à vivência burguesa; não interessa saber se ele é, ou não, como terá escrito o próprio Pessoa, «o mais original dos poetas modernos, um dos maiores poetas de todos os tempos» (LOPES, 1990: 397); não interessa a repulsa da devoção fingida. Neste contexto, não interessa se Caeiro nega a existência de Deus, ou se, pelo contrário, nega pensá-lo nos moldes impostos pelo Cristianismo; não interessa ler literalmente as palavras do *seu* Menino Jesus, quando este lhe diz «muito mal de Deus», e que «ele é um velho-estúpido e doente», e que está «Sempre a escarrar no chão / E a dizer indecências», e que «A Virgem Maria leva as tardes da eternidade a fazer meia», e que «o Espírito Santo coça-se com o bico / E empoleira-se nas cadeiras e suja-as» (PESSOA, 1986a: 750-751). No pre-

sente contexto, não interessa o juízo negativo relativamente à abstração metafísica – já que, no essencial, o sujeito poético não acredita em Deus enquanto Ideia, mas num Deus visível e palpável nas coisas da natureza. Não se integra, afinal, o Mestre Caeiro numa tradição que dialogicamente se robustece, primeiro, em Lucrecio e, mais tarde, em São Francisco de Assis (GARCEZ, 1985: *passim*)?

Ouçamos, de novo, o que ao Mestre Caeiro diz o *seu* Menino Jesus:

Diz-me que Deus não percebe nada

Das coisas que criou –

“Se é que ele as criou, do que duvido” –

“Ele diz, por exemplo, que os seres cantam a sua glória,

Mas os seres não cantam nada.

Se cantassem seriam cantores.

Os seres existem e mais nada,

E por isso se chamam seres”

(PESSOA, 1986a: 750-751).

Como se sabe, o neopaganismo pessoano, nos termos teoricamente desenvolvidos por ele e pelo seu outro *eu* António Mora, constitui como que o complemento teórico do que, fundamentalmente, foi, na prática poética, *O Guardador de Rebanhos* – onde a apologia da apreensão imediata e objetiva do real constitui uma ideia central. Daí este Deus do sujeito poético dever ser perceptível, horizontalmente, nas coisas da natureza; daí *este* Menino Jesus constituir o mediador entre o sujeito poético e essa mesma natureza (LOURENÇO, 1983: 190).

Finalmente, e no que a esta questão diz ainda respeito, não interessa, aqui, saber até que ponto Caeiro pretende insinuar que, por vezes, a simplicidade é tão evidente que a não entendemos; nem interessa, aqui, estudar os processos retórico-estilísticos (como a ironia, a paródia, a caricatura, ou a vulgarização) utilizados por Caeiro para, no terreno da *palavra* poética, reconfigurar uma imagem do sagrado, legada pelo discurso vertical e monológico judaico-cristão (ou cristista, como diria Ricardo Reis, ou John Robertson), propondo um novo olhar mais adequado à polifónica sensibilidade moderna.

5. Caeiro, é sabido, constitui, de todos os heterónimos pessoanos, o mais *incómodo* e o aparentemente mais simples – por isso mesmo, o mais paradoxal¹: «Caeiro como solução para [...] [a] infelicidade estrutural da consciência», escreveu Eduardo Lourenço, «constitui *uma resposta* e uma resposta de evidente ressonância metafísica e religiosa, embora inseparável dessa infelicidade da consciência» (LOURENÇO, 1983: 191); este *outro eu* pessoano desafiou constantemente a palavra filosófica (qual Nietzsche desconstruindo a metafísica de procedência platónica!); este precursor de Foucault notificou-nos como necessária a destruição das categorias lógicas da linguagem; fê-lo, já o dissemos, através da *palavra* poética. Ora, é sabido que a literatura luta constantemente com a impossibilidade de representar o real; contudo, contra esse impedimento lutou, natural e paradoxalmente, o *sábio* Caeiro no próprio campo da linguagem: naturalmente, porque sempre defendeu a desafeitação da linguagem; paradoxalmente, porque recorreu à própria linguagem para o fazer; contudo, se «Caeiro fala», alertou justamente Octávio Paz, «é porque o homem é um animal de palavras, como o pássaro é um animal de asas» (PAZ, s/d: 22).

Como quer que seja, o que sobretudo nos interessa, no presente contexto, é, sim, apreender com este *guardador de pensamentos* um outro ensinamento: que não basta conquistar o conhecimento... é preciso usá-lo. Isto é: não basta compreender o ensinamento que Caeiro recebeu do *seu* Menino Jesus; torna-se necessário seguir, praticar, ensinar, esse mesmo ensinamento. Nesse sentido, ao Aluno Alberto Caeiro “tudo ensinou” o professor Menino Jesus (agora Mestre do Mestre Caeiro):

Ensinou-me a olhar para as coisas.
Aponta-me todas as coisas que há nas flores.
Mostra-me como as pedras são engraçadas
Quando a gente as tem na mão
E olha devagar para elas

(PESSOA, 1986a: 750).

¹ Cf. LOPES, T. R, 1977: 301 ss; SEABRA, J. A., 1988: 142-162; LIND, G. R., 1981: 122-124.

A considerar esse cenário, com facilidade se poderia, aliás, equacionar o poema VIII d'O *Guardador de Rebanhos* como um *ato carnavalesco*, nos termos creditados a Mikhail Bakhtine (BAKHTINE, 1970: 170). Por essa propriedade se deveria considerar, nesse poema, a *inversão* dos valores consagrados pelo imaginário judaico-cristão, a "*excentricidade*" (entendendo-se por isto a expressão do *reprimido*) e a dessacralização da *auctoritas* (cf. BAKHTINE, 1970: 172) – «dessimbolização cristista» considerou Luís de Sousa Rebelo (1987: 386). Por esta perspectiva, poderemos, então, encarar este poema VIII como um espaço textual *confrontação* e de *recomposição*, porque configura novos sentidos, autorizados pela *releitura* que do imaginário judaico-cristão nos oferece Caeiro.

É, portanto, por este prisma que o poema VIII d'O *Guardador de Rebanhos* se rege por uma intenção moralizadora: o sujeito poético Alberto Caeiro ensina-nos que a totalidade albergada pelo divino está no quotidiano, no contacto com a natureza, na visão simples, objetiva e inocente do mundo: «Toda a coisa que vemos», adverte o Mestre Caeiro ao discípulo Álvaro de Campos, «devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem» (PESSOA, 1986a: 737). Sob esta perspectiva, aquele que seguir esta lição tornar-se-á "divino", ou, como confessa Caeiro, viverá *com* o divino, «Com um acordo íntimo / Como a mão direita e a esquerda» (*idem*: 752)»

6. Pergunto-me: qual a correspondência entre as lições de Caeiro e o perfil do leitor de poesia, do professor, do Aluno, de todos nós, leitores, em geral?

Para responder a essa questão, torna-se necessário relembrar a crise que, também, vai atormentando a educação. E se é verdade que a educação está em crise, não é menos verdade que tal crise se deverá, em parte, à crise que contorna a sociedade, de um modo geral, já que, decididamente, a Escola não deve ser vista como a origem de todos os males.

Porém, como é lógico, isso não significa que, no universo do ensino-aprendizagem, não haja erros na prática pedagógica: quantas vezes o professor nem chega a pensar que nem sempre o que é apreendido pelo Aluno coincide com aquilo que aquele pretendia veicular ... sim, porque nem sempre sabemos como o Aluno filtra aquilo que ouve (desconhecimento acerca do de-

envolvimento psicológico-cognitivo? Talvez ...). Quantas vezes nem sequer nós pensamos, professores, que, por vezes, a aula mais se parece com uma sessão de psicanálise, em que o professor é aquele que é psicanalisado, e o Aluno, aquele que psicanalisa ... Quantas vezes nos esquecemos de admitir o Aluno no e pelo *seu* mundo ... Quantas vezes nos esquecemos da lição de Roland Barthes, ao indiciar o ato de ensinar como uma *encenação da palavra* ... Quantas e quantas vezes nos esquecemos de que a bondade do professor para com os seus Alunos não se pode medir em tempo de abundância, mas quando a escassez desassossega ... Quantas vezes nos esquecemos do alcance das palavras do poeta Pope, quando mostrava que errar é humano, mas que perdoar é divino ... Tantas vezes nos esquecemos disso quantas as que emboscamos a generosidade do universo do próprio Aluno e colocamos esse aluno-leitor apenas como objeto, sendo que, assim, somos nós que nos colocamos como tal; tantas vezes nos esquecemos disso quantas as que nos esquecemos de que o Aluno tem mais necessidade de modelos do que de críticos e de que a educação é, acima de tudo, uma relação entre seres humanos.

Em meados da década de 90, numa entrevista a Albano Estrela, referia-se Gaston Mialaret à complexidade da educação, reforçando que esta implica não só a relação pedagógica professor-aluno, mas também, e cada vez mais, uma relação institucional, onde conflui uma multiplicidade de fatores: sociológicos, demográficos, económicos, políticos, administrativos ... Por esse prisma, poderíamos então seguir o seu conselho: a crise da educação poder-se-á superar a partir do momento em que aceitemos colocar em questão algumas finalidades pedagógicas. Ser-nos-á, assim, fundamental duvidar dos nossos próprios métodos educativos, corrigindo-os sempre que o bom senso assim o aconselhe; será inevitável seguirmos o diapasão das novas tecnologias, se não o futuro, quando chegar, não nos encontra; será indispensável questionarmo-nos se o que ensinamos hoje pode, amanhã, servir o Aluno – sabendo nós que os Alunos vão conquistando uma autonomia cada vez maior com a cultura tecnológica. E ao considerarmos esta questão nestes termos, não nos esqueçamos de o fazer com aquele entendimento com que Paul Valéry sustentou a ideia segundo a qual o essencial, na vida, é um pouco de saber e muita atividade de espírito. Ofereçamos a nós mesmos essa prova de discernimento e compreendamos que a maior prova de inteligência é confiar precisamente na inteligência do *outro*.

7. Alberto Caeiro viveu e vivenciou profundamente um cenário cultural muito marcado pelo signo da *inquietação*, cenário esse cujos contornos provam decisivamente um sentido geral de fragmentação estético-ideológica, um intenso desassossego e um sentimento de derrotismo e de *crise*, onde prevaleceram a subversão das relações humanas, a desordem interior de um sujeito que sofreu com o desenvolvimento tecnológico e com o aumento da insensibilidade e do calculismo (VILA MAIOR, 2003: *passim*). «Nestas horas turvas» – escrevia Ricardo Reis em, provavelmente, 1917, num projeto - do Prefácio à obra de Caeiro –, «a única fonte de consolação para a minha alma tem sido o manuscrito [...] de “O Guardador de Rebanhos”»; e continuava: «Ele tem toda a simplicidade, toda a grandeza, toda a posse das coisas que os antigos tinham; mas, escrito já em oposição aos tempos modernos que o viram nascer, dá-nos já como bálsamo o que nos outros era só frescura [...]» (PESSOA, 1986b: 1040).

Também nós, hoje, vivemos um cenário cultural global redobrado pelos signos da velocidade e do tempo. Urge, por isso, perguntar se a “balsâmica” poesia não nos ajudará a compreender melhor a vivência deste mesmo tempo e desta mesma velocidade. A resposta poderá encontrá-la o leitor que com mais propriedade conseguir comprometer-se com três disposições: a *reflexão* contínua (e continuada) sobre o texto poético, o registo de *desdobramento* e a prática da *simplicidade*.

A literatura e a pedagogia ensinam-nos o primeiro preceito: dizem-nos que uma eficaz e desembaraçada execução exige previamente muito trabalho e ponderação... Isso nos mostrou Fernando Pessoa com a sua obra; e isso mesmo nos aconselhou Gaston Mialaret, ao defender que o professor precisa de investigar seis dias para filosofar no sétimo.

Italo Calvino, nas suas propostas para este milénio, indica-nos o segundo preceito. Seguindo de perto as suas propostas, não custa aceitar que a tensão criada pelas forças negativas do dia a dia poderá ser ultrapassada pela multiplicidade de perspetivas, pela busca de diferentes posicionamentos – o que desde logo implica o contínuo desdobramento do *eu* para assumir a perspetiva do *outro*.

Com esta se relaciona intimamente a terceira sugestão: o discurso e a prática da simplicidade. Por esse preceito se guiou um dos maiores nomes da poesia portuguesa, Alberto Caeiro. O seu *sonho* (e, note-se, é dis-

so mesmo que se trata, de um «sonho»), contou-o como quem narra uma história; neste caso, foi uma história, a *sua*, acerca do Menino Jesus, o *seu*, com quem o próprio sujeito poético Alberto Caeiro aprendeu. Com essa história devemos aprender também nós, leitores da poesia contemporânea; com essa história devemos aprender que, por vezes, podemos encarar a vida com a autenticidade infantil, vivenciando a infância não como passado, mas como presente, como Caeiro ensinou:

A Criança Nova que habita onde vivo
Dá-me uma mão a mim
E a outra a tudo que existe
E assim vamos os três pelo caminho que houver,
Saltando e cantando e rindo
E gozando o nosso segredo comum
Que é o de saber por toda a parte
Que não há mistério no mundo
E que tudo vale a pena.

A Criança Eterna acompanha-me sempre.
A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando.
O meu ouvido atento alegremente a todos os sons
São as cócegas que ele me faz, brincando, nas orelhas.

Damo-nos tão bem um com o outro
Na companhia de tudo
[...]
Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas
No degrau da porta de casa,
Graves como convém a um deus e a um poeta,
E como se cada pedra
Fosse todo um universo
E fosse por isso um grande perigo para ela
Deixá-la cair no chão

(PESSOA, 1986a: 751-752).

Com estas palavras, devemos aprender; devemos aprender que, por vezes, podemos conviver com o sentido da *perfeição* e da *totalidade vital*, permitidas, acima de tudo, pela imaginação:

Depois eu conto-lhe histórias das coisas só dos homens
E ele sorri, porque tudo é incrível.
Ri dos reis e dos que não são reis,
E tem pena de ouvir falar das guerras,
E dos comércios, e dos navios
Que ficam fumo no ar dos altos-mares.
Porque ele sabe que tudo isso falta àquela verdade
Que uma flor tem ao florescer
E que anda com a luz do sol
A variar os montes e os vales
E a fazer doer aos olhos os muros caiados

(*idem*: 752).

Mas devemos de igual modo aprender que, quando o futuro chegar, serão as crianças, jovens leitores, que nos contarão os sonhos que nós, adultos, vamos ajudando a construir. Caeiro – esse heterónimo com «olhos azuis de criança que não tem medo» (PESSOA, 1986b: 736), esse heterónimo que não teve «profissão nem educação quase alguma» (*id.*: 342) – disse-nos com ternura tudo isto:

Quando eu morrer, filhinho,
Seja eu a criança, o mais pequeno.
Pega-me tu ao colo
[...].
E conta-me histórias, caso eu acorde,
Para eu tornar a adormecer.
E dá-me sonhos teus para eu brincar

(PESSOA, 1986a: 753).

Por isso, a «história» do Menino Jesus de Alberto Caeiro encaminha-nos para uma questão primordial: podemos *aprender* com a poesia; isto é: podemos *aprender* com o que ela nos *diz*. Podemos, neste caso, *aprender* com o que nos ensina Alberto Caeiro e a *sua* Criança (que, só por isso, é Eterna);

podemos *aprender* com essa Criança Eterna, que – longe daquela “criança abandonada” do Rimbaud das *Illuminations* (*Enfance IV*) – ensinou a encarar naturalmente a morte. Escreveu Philippe Ariès que «a infância como valor depende [...] do modo como o grupo ou a sociedade se imagina a si mesma e aos seus problemas [...] em relação ao problema do tempo [...], que se prende com a temática *vida/morte*» (ARIÈS, 1997: 371). De outro modo se referiu Teresa Rita Lopes, quando escreveu que «c’est surtout à ne pas craindre la mort que Caeiro, le Maître, a de la peine à convaincre ses disciples» (LOPES, 1977: 299).

Em determinados momentos, quando eu me interrogo sobre o modo como devo atuar perante o ensino da leitura de poesia, ou perante a própria vida, encontro a resposta precisamente no poema VIII d’*O Guardador de Rebanhos*. Lendo-o, percebo então a verdadeira realidade e transparência daqueles dois versos que sintetizam filosofias e pedagogias: «A Criança Eterna acompanha-me sempre. / A direcção do meu olhar é o seu dedo apontando» (PESSOA, 1986a: 752).

Com estes dois versos, podemos revalidar o prazer e o gozo de ler poesia; com “las emociones de la infancia” sempre em nós (como tantas vezes repetiu Federico García Lorca) e com aquela «eterna criança que acompanha, rejuvenesce e inspira» o sujeito poético Caeiro (LIND, 1981: 130), podemos tonificar o prazer e o gozo de ler e de ensinar a ler poesia; com aquela «Eterna Criança», «tão humana que é divina», com o seu «sentido purificador do riso ambivalente, que logra substituir a degenerescência por um renascimento de todo o ser» (REBELO, 1987: 389), podemos apurar a necessidade de resgatar sentimentos de que nos vamos esquecendo.

Quando as alegrias se ausentam da vida e se esquecem de regressar, temos que ter consciência de que nos esquecemos de nos anteceder ao tempo – já que a intuição e o cheiro azul da infância se deveriam estimar não apenas em tempos de abundância, mas também na vivência quotidiana. Álvaro de Campos, num texto de 1933, intitulado «Dactilografia», escreveu isto por outras palavras:

Outrora, quando fui outro, eram castelos e cavaleiros
Ilustrações, talvez, de qualquer livro de infância),
Outrora, quando fui verdadeiro ao meu sonho,

Eram grandes paisagens no Norte, explícitas de neve,
Eram grandes palmares do Sol, opulentos de verdes.

E, pouco depois, conclui:

Temos todos duas vidas:
A verdadeira, que é a que sonhámos na infância,
E que continuamos sonhando, adultos, num substrato de névoa;
A falsa, que é a que vivemos em convivência com outros,
Que é a prática, a útil,
Aquela em que acabam por nos meter num caixão
(PESSOA, 1986a: 1000).

Enteetanto, e referindo-se à poesia de Alberto Caeiro, diz ainda Álvaro de Campos: «[...] O que realmente recebemos daqueles versos é a sensação infantil da vida, com toda a materialidade directa dos conceitos da infância, e toda a espiritualidade vital da esperança e do crescimento, que são do inconsciente, da alma e corpo, da infância» (LOPES, 1990: 424).

Valerá a pena equacionar nestes termos o poema VIII d' *O Guardador de Rebanhos*, de Caeiro, pelo menos por aquilo que também Fernando Pessoa nos relembrou acerca da criança e dos artifícios do sol (da luz, do discernimento...): «Grande é a poesia, a bondade e as danças... / Mas o melhor do mundo são crianças» (PESSOA, 2000: 195).

Em última instância, se não for pela lição pessoana de que «Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena» (PESSOA, 1986a: 1159), pelo menos que o seja pela pergunta final com que o sujeito poético Alberto Caeiro termina o poema VIII d' *O Guardador de Rebanhos*, com uma tonalidade tão sincera, esteticamente, e tão autêntica, literariamente:

Esta é a história do meu Menino Jesus.
Por que razão que se perceba
Não há-de ser ela mais verdadeira
Que tudo quanto os filósofos pensam
E tudo quanto as religiões ensinam?
(PESSOA, 1986a: 753)

Bibliografia

- ARIÈS, Philippe (1997). «Infância», in *Enciclopédia Einaudi*, 36. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, pp.360-371.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Éditions du Seuil [1929].
- CALVINO, Italo (s/d). *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Editorial Teorema.
- CATTANEO, Carlo Vittorio (1984). «Um poema blasfemo de Fernando Pessoa», in *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, pp.73-87.
- GARCEZ, Maria Helena Nery (1985). *Alberto Caeiro, "Descobridor da Natureza"?* Porto: Centro de Estudos Pessoaanos.
- GARCEZ, Maria Helena Nery (1989). *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Editora Moraes.
- GIL, José (1990). «Metafísica e heteronímia na obra de Fernando Pessoa», in *Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.128-130.
- GOMES, Álvaro Cardoso (1985). «O retorno à inocência», in MELLER, Vilson Brunel e PINTO, Sérgio de Castro [orgs.], *Fernando Pessoa. Estudos Críticos*. Paraíba: Associação de Estudos Portugueses Hernâni Cidade, Universidade Federal da Paraíba João Pessoa, pp.17-22.
- HEWITT, Julia Cuervo (1990). «Metafísica da Negação: A negação da Metafísica na poesia de Alberto Caeiro», in *Congresso Internacional de Estudos Pessoaano*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, I Vol, pp.463-477.
- LIND, Georg Rudolf (1981). *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LIPMAN, Matthew (1990). *A Filosofia vai à escola*. São Paulo: Summus Editorial.
- LOPES, Teresa Rita (1977). *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. Paris : Centre Culturel Portugais.
- LOPES, Teresa Rita (1990). *Pessoa por conhecer*. Lisboa: Editorial Estampa, vol.2.
- LOURENÇO, Eduardo (1981). *Fernando Pessoa Revisitado - Leitura estruturante do drama em gente*, 2ª ed.. Lisboa: Moraes Editores.
- LOURENÇO, Eduardo (1983). *Poesia e Metafísica - Camões, Antero,*

- Pessoa. Lisboa: Sá da Costa Editora.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de (1991). «Alberto Caeiro, uma anti-semiose», in *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*. Lisboa: Difel, pp.783-794.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de (1992). *A vivência do tempo em Fernando Pessoa*. Lisboa: Editorial Verbo.
- NEGREIROS, José de Almada (1990). *Obras Completas – Poesia*, 2ª ed.. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. I.
- PAZ, Octávio (s/d). *O desconhecido de si mesmo*, Lisboa: Vega.
- PESSOA, Fernando (1986a). *Obras de Fernando Pessoa* [organização de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol. I.
- PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa* [organização de António Quadros]. Porto: Lello & Irmão Editores, Vol. II.
- PESSOA, Fernando (1994). *Edição crítica de Fernando Pessoa - Poemas de Ricardo Reis* [Edição de Luiz Fagundes Duarte]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. III.
- PESSOA, Fernando (2000). *Edição crítica de Fernando Pessoa – Poemas de Fernando Pessoa 1934-1935* [Edição de Luís Prista]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Vol. I, Tomo V.
- REBELO, Luís de Sousa (1987). «Alberto Caeiro e o deus que faltava», in *Afecto às letras. Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.382-391.
- SEABRA, José Augusto (1988). *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, 3ª ed.. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- TABUCCHI, António (1984). «Uma criança atravessa a paisagem. Sobre o Poema VIII de “O Guardador de Rebanhos”», *Pessoana Mínima*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.35-41.
- VILA MAIOR, Dionísio (1994). *Fernando Pessoa: Heteronímia e Dialogismo*. Coimbra: Livraria Almedina.
- VILA MAIOR, Dionísio (2003). *O Sujeito Modernista – Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e António Ferro: Crise e Superação do Sujeito*. Lisboa: Universidade Aberta.
- VILA MAIOR, Dionísio (2004). *Estudos Pessoaanos*. Lisboa: Universidade Aberta [Cd-Rom].

O SEXTO SENTIDO DE FERNANDO PESSOA

Caio Gagliardi
Universidade de São Paulo

I

A confiar nas datas fornecidas pelo autor, pouco mais de um ano após ter escrito “Chuva Oblíqua”, Fernando Pessoa compôs “*Second Sight*”, em 4-11-1915. O poema somente veio a público em 1968, publicado por G. R. Lind na revista alemã *Poetica*,¹ e permanece pouco comentado pela crítica². Em 1970, Lind transcreve e analisa “*Second Sight*”, considerando-o como uma variação meditativa do mesmo tema de “*La Chevelure*”, de Baudelaire, e, mais que isso, como um texto que “deixa entrever um aperfeiçoamento notório da técnica interseccionista” (LIND, 1970: 66).

Second Sight

Whene’er thou dost undo
Thy dark, strange hair before the wind
And the wind takes it up and makes it woo
Tumult and violence in the way it sweeps
Along the air, mingling, unmingling, undefined
In the snake-like it keeps,

Then I do know
That somewhere whence dreams come

¹ *Poetica*. Tomo 2. N. 2. Munique, 1968.

² Bem como ausente da *Obra Poética*. Org., intro. e notas por Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001.

And passion go,
Somewhere in that world contrary to this
Yet landscaped, peopled as this is,
In a great southern sea
There is a storm and a hurled wreck
On rising rocks that cannot reck
For human misery

The two things are but one.
Thy floating hair is that great ship undone
In a tossed, turbulent, dashed ocean.
Neither precedeth nor doth cause the other
Nor are the two as brother and brother,
But absolutely one, samely the same,
They have somehow an equal name
Where speech is of the essence of what is.

A real sight, like God's, should see the kiss
Of the wind through thy hair and the far storm
One thing, – yet two things because we see two
When we conceive them one the double form
Coming to oneness in what we construe.

Therefore I grieve when thou letst thy hair take
The wind upon its long, thin, changing fingers,
For that sight of me that translates that to
The sterner meaning in what world I know
Only through what in me is not here awake, –
That sight of that mad wreck visibly lingers
And does in my imagination ache.

Alas! All things are linked, and we know not
Half the contents of our each casual thought.
We never see save one little dreamed bit

Of each feeling we have; we pass through it
 Like rapid travellers that scarce can see
 What they pass by and what they see see erringly.

What is the meaning of my writing this?
 Nothing, save that this is,
 I know not why, something I know and must
 Utter, the purpose of it being with
 That secret Being that made my body of dust
 Bear my soul's ignored presence, and that breath
 Of life that survives my each moment's death.³

³ A primeira tradução do poema foi feita por Margarida Losa, também tradutora do volume *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Transcrevo-a: “Sexto Sentido: Sempre que soltas / os teus cabelos estranhos e escuros ao vento / e o vento os subleva e os embriaga / de tumultos e violência, arrastando / o ar com eles, emaranhando-se e desemaranhando-se, indefinidos / na loucura de serpente que os possui, // sei então / que algures de onde vêm os sonhos / e aonde se vão as paixões, / algures nesse mundo contrário a este / contudo com paisagem e gente como aqui, / num grande mar do Sul, / há uma tempestade e um destroço de barco atirado / contra as rochas emergindo no mar indiferentes / à desgraça humana. // As duas coisas não são senão uma só. / O teu cabelo esvoaçando é o grande barco desfeito / num oceano agitado, turbulento, impetuoso. / Uma não precede ou é causa da outra, nem estão as duas como de irmã para irmã, mas absolutamente uma só coisa, igual a si mesma, com o mesmo nome / no lugar onde o que se diz é da essência do que existe. // Uma faculdade real de ver, como a de Deus, veria o beijo / do vento atravessando o teu cabelo e a tempestade distante / uma só coisa, – ainda que duas porque duas vemos / quando como uma as concebemos, a forma dupla unificando-se naquilo que imaginamos. // Por isso me entristeço quando pelos teus cabelos deixas passar o vento, entre os seus longos, esguios e mutáveis dedos, / pois aquela minha segunda faculdade de ver que transpõe o gesto / para o sentido mais sombrio dele nesse mundo que conheço / só pelo que de mim não está aqui acordado, – / essa visão desse destroço louco visivelmente se delonga / e é dor que dói na minha imaginação. // Ah, todas as coisas estão ligadas, e nós não sabemos / metade do que contém cada pensamento casual. / Nunca vemos senão uma pequena parte sonhada / de cada um dos sentimentos que sentimos; por quem passamos como viajantes apressados que mal conseguem ver / pelo que passam e o que vêem, vêem mal. // Qual o sentido do meu escrever isto? / Nenhum, salvo o isto ser / não sei por que razão, algo que sei e que devo / contar, o propósito disso estando com / aquele Ser secreto

Sobre a primeira estrofe, Lind afirma que Pessoa evoca o cabelo solto e flutuante ao vento de uma mulher, e que na segunda introduz uma imagem que “aparentemente nada tem a ver com a primeira” (*Ibidem*: 67). Atentemos para a caracterização desses cabelos: o poeta fala em “*strange hair*”, e mais adiante emprega o adjetivo “*undefined*”. Estranhos e indefinidos são esses cabelos, talvez não tão reais assim, porque já imbuídos daquilo que fazem evocar, ou da consciência do eu lírico de que não é possível vê-los ou imaginá-los sem que uma outra imagem venha a alterar essa que é referencial.

Nessa paisagem onírica, num grande mar do sul, há um destroço de barco atirado contra as rochas, um naufrágio, e a tempestade que arrasta os destroços. O crítico lembra que o elemento em comum entre essa e a outra paisagem é o vento. Para Lind, a “intersecção” dos planos se dá na terceira estrofe: “Enquanto estes em ‘Chuva Oblíqua’ se mantiveram distintos e paralelos, não se relacionando entre si, em “*Second Sight*” os dois planos unificam-se: as duas coisas não são senão uma só” (“*the two things are but one*”) (*Ibid.*: 67) A intenção do poeta não seria a de produzir efeitos requintados, como no terceiro poema de “Chuva Oblíqua”, em que a imagem, quase cômica, do rei Quéops se projeta no bico de uma pena. Não se tratando disso, o que Pessoa procuraria dizer com os versos: “*Alas! all things are linked, and we know not / Half the contents of each casual thought.*” (“Ah, todas as coisas estão ligadas, e nós não sabemos / metade do que contém cada pensamento casual.”)?

Para Lind, o intuito do poeta é o de “servir-se do interseccionismo para exprimir uma visão ou uma vivência ocultista do mundo” (*Ibid.*: 67). Assim ele justifica a assertiva: “a nossa vista não abrange os efeitos remotos dos nossos pensamentos e sentimentos”, já que eles existem e atuam em “lugares situados além do horizonte abrangido pela nossa consciência, em esferas nas quais só têm entrada os iniciados.” *Ibid.*: 68) O poema teria sido escrito “com zelo de neófito”, para explicar que nenhuma dessas relações secretas é perceptível: “pois que os nossos sentidos são prisioneiros da aparência ilusória deste mundo.” Seria

que o meu corpo fez / sustentar a ignota presença da minha alma, e aquele sopro / de vida sobreviver a minha morte a cada momento.” In *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Op. Cit. P. 66.

nesse sentido que o eu lírico do poema afirma “...*what they see see erringly*” (“...e o que vêem, vêem mal”). Está claro para Lind que a migração dessa para outra esfera se dá por intermédio da teosofia, que, de fato, Pessoa passou a procurar a partir de 1915, nos textos de teósofos ingleses. A questão aqui é perceber, no entanto, que, para Lind, a busca pela teosofia é uma evolução do interseccionismo, e a visão ocultista da realidade é a perspectiva operante no poema, por ser condizente com os interesses pessoais do poeta.

Segundo o crítico alemão, configura-se a partir desse poema a “poética do secreto” na obra de Pessoa. “*Second Sight*” é, por esse motivo, considerado pelo crítico como um “aperfeiçoamento” de “Chuva Oblíqua”: “Em ‘*Second Sight*’ a técnica interseccionista não é já utilizada com o mesmo rigor geométrico de ‘Chuva Oblíqua’, estando antes a serviço duma vivência poética do mundo.” (Ibid.: 68) A perspectiva evolutiva que R. Lind adota para ler Pessoa leva-o a sustentar a hipótese de um desenvolvimento contínuo na obra.

De modo análogo, baseada na simbologia ocultista, Yvete Centeno lerá, em 1978, “Chuva Oblíqua” como um “esforço do eu para a Totalidade”. Sua leitura do poema é, declaradamente, um desenvolvimento, e um ajustamento, das leituras de G. Simões e R. Lind sobre o ocultismo pessoano. Lembremos, contudo, que o ocultismo será entendido por J. A. Seabra não como algo característico de “Chuva Oblíqua” ou do Interseccionismo em si, mas como sua ramificação:

Se o ‘Interseccionismo’ não é, pois, um traço específico do poeta ‘ortônimo’⁴, podemos encontrar ainda outras ramificações suas que se estendem ao conjunto da obra heteronímica. A principal delas é, sem dúvida, o esoterismo, que está sempre subjacente (e é transcendente) à experiência poética de Pessoa.

(SEABRA, 1974: 146)

⁴ O crítico se refere à poesia de Campos, que teria dado continuidade ao “traço” interseccionista. Assim, deve-se entender que o interseccionismo não é entendido como uma característica *apenas* do poeta otônimo.

A. Seabra menciona poemas como “Passos na Cruz”, “No túmulo de Christian Rosencreutz” e *Mensagem*, como significativos dessa corrente interna. De modo semelhante, O. Lopes considera que o Paulismo e o Interseccionismo, tomados como instrumentos estilísticos, transitam para a poesia ocultista a partir do poema X de “Passos da Cruz”, e são aperfeiçoados, ainda uma vez, em “Episódios – A Múmia”. (LOPES, 1987: 491) A respeito de “Passos da Cruz”, publicado em 1916, R. Bréchon chama também a atenção para o fato de o poema trazer marcas do Paulismo de 1913 e do Interseccionismo de 1914, e de, particularmente, anunciar os poemas esotéricos posteriores. (BRÉCHON, 1998)

A associação, direta ou indireta, entre o Interseccionismo e a poesia ocultista é, portanto, um dado na fortuna crítica de Pessoa. A partir dessa constatação, a pergunta que direciona este ensaio é se será possível ler “*Second Sight*” – segundo Lind, um “aperfeiçoamento notório da técnica interseccionista” – de um modo diferente, ou menos transcendente, do que o proposto pelo crítico? Essa pergunta tem o propósito de levar a debate a aproximação entre esoterismo e Interseccionismo, bem como a hipótese de um aperfeiçoamento do Interseccionismo, e, em última análise, de uma evolução na poética pessoana.

II

Podemos considerar o trabalho da memória como uma possível reordenação da natureza perceptiva, que, enquanto não é evocada, aglutina experiências e sensações disparatadas. Quando relembramos algo que experimentamos de fato ou que simplesmente imaginamos, nos obrigamos a realizar um exercício intelectual, uma contínua ginástica mental que converte sensações confusas e indistintas numa linguagem minimamente clara e coerente. Assim, o que fazemos é, muito resumidamente, isolar, selecionar e hierarquizar nossas impressões, até que elas possam ser narradas como simples fatos, mais limpos – embora nunca isentos – de subjetividade. Ao fazermos isso, estamos copiando as estratégias narrativas com as quais nos habituamos a conviver, e que simplificam todo o trabalho. O que aconteceria se, no entanto, nós rejeitássemos esses procedimentos com os quais nos habituamos, e nos entregássemos ao trabalho de reorganizar essa ma-

téria bruta (ou, melhor dizendo, a idéia que temos dela) segundo parâmetros com os quais ainda não estamos acostumados?

O Interseccionismo pode ser lido como uma resposta poética para essa experiência. Essa afirmação implica rejeitar de antemão a idéia de que o Interseccionismo foi uma invenção, e considerar que Pessoa não se destacou da realidade cultural à sua volta e descobriu uma verdade independente dela. O que ele teria feito, como nos revela sua aproximação com a “técnica de intercalação”, ou “técnica de fusão”, do poema “*Marine*”, de Rimbaud, foi radicalizar o emprego de certos procedimentos discursivos operantes no meio século que o antecede, a partir de uma descoberta. Assim sendo, a pergunta que devemos realmente fazer é: a que descoberta Pessoa pode ter se referido?

Por um lado, “*Second Sight*” apresenta uma concepção já bem desenvolvida na poética baudelaireana, para quem, lembrando de “*Correspondences*”, as coisas apresentam uma “pavorosa e profunda unidade”. Por outro, essa *outra* paisagem com que o eu lírico sonha é de natureza oposta à primeira, pertence a um mundo “*contrary to this*”, a algum lugar “*whence dreams come / And passions go*”. Ora, o lugar dos sonhos é o que, seguramente já na primeira metade do século XIX, se chamava de *inconsciente*.

Além de H. Bergson, M. Nordau e C. Lombroso, Pessoa lia Freud, demonstrava um interesse específico pela psicologia e, como sabemos, chegou a se valer de seu vocabulário e de conceitos formulados por esses autores para se auto-analisar. Num ensaio provisório sobre o gênero dramático, destinado a comentar a peça *Otávio*, de Vitorino Braga, Pessoa recorre constantemente à psicanálise: “é no campo da intuição psicológica, no conceito de psiquismo individual, que a cultura científica produziu, na mente do dramaturgo, porque na de toda gente culta, resultados novos e notáveis”. No mesmo texto, Pessoa comenta a teoria freudiana: “Freud e os seus discípulos, através da ‘psicanálise’, afirmam a origem sexual de todas as psicoses. (PESSOA, 1973: 85-95) Um exemplo mais conhecido da aplicação do vocabulário psicanalítico é a carta sobre a origem dos heterônimos, em que Pessoa fala em “traço de histeria” e em “histero-neurastênico” para se definir como poeta.

Seu ponto de maior desenvolvimento foi, no entanto, uma querela travada com G. Simões, então jovem crítico da revista *Presença*. G. Simões

escreve um pequeno ensaio, publicado no número 29 da revista *Presença*,⁵ intitulado “Fernando Pessoa e As Vozes da Inocência”. Ali, o crítico se vale de termos como “narcisismo”, “sublimação” e “exibicionismo” para articular um polêmico ponto de vista acerca da poesia de Pessoa. Um ano mais tarde, em 11 de dezembro de 1931, na carta XXIII, (Cf. PESSOA, 1957; PESSOA, 1982) endereçada ao crítico, Pessoa reage às suas tentativas de interpretação, julgando G. Simões “hipnotizado” pela originalidade dos critérios freudianos: “Entre os guias que o conduziram para o relativo labirinto para que entrou, parece-me que posso destacar Freud...”. O poeta critica o ensaio, qualificando o freudismo de “pseudocientífico” e “precipitado”, além de exposto de uma maneira que conduz à “agressão”. Segundo sua concepção, trata-se de um sistema “imperfeito”, “estreito” e “utilíssimo”. “Imperfeito” no sentido com que se propõe a explicar o que para ele é inexplicável, “a complexidade indefinível da alma humana”. “Estreito” na medida em que tenta reduzir tudo à sexualidade. “Utilíssimo”, e nesse aspecto aproveitável, pois “chamou a atenção dos psicólogos para três elementos importantíssimos na vida da alma e portanto na interpretação dela”: (1) “o subconsciente”, (2) “a sexualidade” e (3) “a translação”, ou seja, “a conversão de certos elementos psíquicos (não só sexuais) em outros, por estorvo ou desvio dos originais...”.

O que chama a atenção nessas passagens não é apenas o conhecimento, mas o interesse que, a despeito de recusá-la parcialmente, Pessoa demonstra pela teoria psicanalítica; ele estava habituado ao vocabulário e aos conceitos psicanalíticos, e lançava mão deles, e da psicologia anterior a Freud, em suas (auto-)análises.

De volta a “*Second Sight*”, não será possível descrever o *inconsciente* (freudiano) como um “mundo contrário” ao real, mas “com paisagem e gente”, do modo como afirma o eu lírico do poema? Sonhamos com pessoas e lugares que são verídicos, mas o encadeamento das situações, do tempo, e as relações entre os componentes do sonho não obedecem à mesma lógica da realidade. Temos aqui uma chave para interpretar o poema, e talvez mais que isso. Atentemos para o fato de que a “segunda faculdade de ver”, de que o poema fala, transpõe o gesto para o seu sentido

⁵ De nov-dezembro de 1930.

mais sombrio (*"For that sight of me that translates that to / The sterner meaning in what world I Know"*), e isso se dá por aquilo que "de mim não está aqui acordado" (*"Only through what in me is not here awake"*), pelo que não é consciente, portanto. Essa noção de que as coisas se relacionam para além da realidade imediata e independentemente da nossa vontade consciente tem base psicanalítica no conceito freudiano de "livre associação", já conhecido de Pessoa, e que opera durante o sono.

O "trabalho do sonho" (Cf. GAY, 1989: cap. 3) é longamente descrito por Freud nas primeiras partes do cap. VI d' *A Interpretação dos Sonhos*. Os mecanismos da atividade onírica parecem corresponder às estruturas dos tropos (metonímia, metáfora, sinédoque e ironia), e fornecer uma explicação para a mediação entre a percepção e a conceituação. Esses mecanismos, tal como descritos por Freud, têm servido também como descritores do trabalho que um escritor tem com a linguagem, e por isso é muito comum que se associe à "linguagem dos sonhos" (Cf. TEILLARD, 1972) a linguagem poética.⁶ A escrita de *"Second Sight"* talvez seja uma construção que parte da "linguagem dos sonhos". É preciso explicitar isso: uma escrita que não procura, como o Surrealismo, reproduzir *automaticamente* o "trabalho do sonho", mas que se vale dos processos oníricos que o constituem, como forma de realinhar o discurso poético. O modelo elaborado por Freud é uma provável herança cultural para *"Second Sight"*.

No poema, sem estarem ligados por alguma relação específica de causalidade, o naufrágio e o cabelo flutuante da mulher são uma coisa só: *"Nor are the two as brother and brother, / But absolutely one, samely the same"*. Trata-se de imagens que se fundem. Lembremos que, segundo Freud, quando sonhamos, "condensamos" duas ou mais experiências num único conjunto de imagens.⁷

⁶ Como analogia produtiva com o trabalho lúdico com a linguagem cf. Winnicott, D. W. *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. Winnicott parte de histórias clínicas para interpretar a brincadeira como uma atividade criativa em busca do eu.

⁷ Em geral, Freud encontra no relato do sonho reminiscências infantis, que se julgavam esquecidas, e que são presentificadas pela experiência do dia. Para ele, a representação simultânea de experiências diferentes significa que existe uma relação causal entre elas, mas essa relação não aparece no relato. O que não se costuma

O complemento da estrofe citada parece trazer um novo indício de que a referência ao inconsciente é pertinente no poema. O poeta menciona um “lugar” onde o que se diz é da essência do que existe: “*They have somehow an equal name / Where speech is of the essence of what is.*” Há, é claro, uma idealização no poema, ou, de outra forma, não seria possível ao eu lírico acessar essa outra realidade por si mesmo. Para tanto, ele se vale de um sexto sentido, “*a real sight like God’s*”, que lhe possibilita ver tudo como uma mesma coisa. Esse “sexto sentido” não será algo já muito similar a uma via de acesso à matéria-prima de nossa percepção, que depois se distanciará de si mesma quando relatada, elaborada, como são os sonhos, num “conteúdo manifesto”?

Tirar a aparência de absurdo e de incoerência do sonho, tapar os seus buracos, remanejar parcial ou totalmente seus elementos realizando uma escolha entre eles e fazendo acréscimos, procurar criar algo como um devaneio diurno, eis no que consiste o essencial daquilo a que Freud chamou elaboração secundária... (*Ibidem*, 145)⁸

A tensão existente entre o que a psicanálise chama de “conteúdo latente” e “conteúdo manifesto” dos sonhos é de espécie análoga àquela en-

considerar é que, para Freud, assim como muitas experiências podem estar amalgamadas numa única imagem onírica, uma única experiência pode aparecer em diferentes imagens. No primeiro caso, o conteúdo latente do sonho afasta-se do conteúdo manifesto, ao passo que, no segundo, o relato do sonho tende a evidenciar o conteúdo latente. Embora se trate de processos contrários, Freud lhes atribui o nome geral de *condensação*.

⁸ Esse mecanismo final do trabalho do sonho é definido por Freud como “elaboração secundária”. Segundo Freud, os mecanismos dos “sonhos diurnos” são praticamente idênticos aos dos sonhos noturnos, com a diferença de que, como o sujeito que “sonha” está acordado, em estado de “semiconsciência”, existe uma maior atividade do que chama de “elaboração secundária”: o trabalho da consciência sobre o material do sonho, que o remodela com o objetivo de apresentá-lo sob a forma de uma história relativamente coerente e compreensível. Como o propósito de Freud é clínico, e a “elaboração secundária” é designada como uma forma de censura, o “sonho diurno” tem de criar uma dificuldade a mais para se chegar ao “conteúdo latente” do sonho.

tre os diferentes modos de percepção do mundo e de manifestação da realidade percebida.⁹

Em “*Second Sight*” nos deparamos com uma escrita que se assemelha a processos mentais descritos por Freud como característicos de um estado anterior à “elaboração secundária”, em que todas as coisas estão anacronicamente condensadas, fragmentadas e inacessíveis à consciência: “Ah, todas as coisas estão ligadas, e nós não sabemos / metade do que contém cada pensamento casual.” A tensão produzida pelo poema parece se situar na possibilidade de se atingir, por meio de uma escrita específica, esse estágio pré-verbal. No poema, aquele plano que aparece em Freud como o lugar do silêncio, anterior à “censura” e, portanto, anterior à linguagem, é justamente “o lugar onde o que se diz é da essência do que existe”.

Quando despertamos, ingressamos no cartesianismo do mundo objetivo, ativamos uma lógica em tudo estranha às particularidades daquele outro mundo, referido no poema como “contrário a este”. Para impedir o acesso de nossos desejos recônditos, de nossa energia libidinal, à esfera consciente, Freud supõe a ação de uma instância crítica, capaz de impedir, de “recalcar” tal processo. A consciência surge como um atributo do Ego, objetivando destronar o “princípio do prazer” em prol do “princípio da realidade”. O Ego conteria uma zona inconsciente cuja função seria a defesa, a proteção e o auxílio contra as manifestações do Id. Essa zona de defesa seria inconsciente justamente para poder zelar pela integridade do Ego, ou seja, pela saúde mental do indivíduo. A essa

⁹ A revisão posterior, ou “elaboração secundária”, altera a ordem do material que constitui os sonhos, produzindo um novo conjunto que garante um enredo minimamente coerente àquilo que, em estado latente, se apresenta segundo leis próprias de organização. Essas “leis” são normas básicas que Freud inferiu para o funcionamento do Inconsciente. Entre elas, tratar-se-ia de um sistema atemporal e desorganizado, quer dizer, seu funcionamento não apresentaria paralelo com a realidade. Aquilo que num mundo cartesiano seria contraditório, passa a ser perfeitamente normal no mundo psíquico. Esse conteúdo desorganizado tenderia a *condensar-se*, ou seja, uma mesma imagem ou percepção teria significados variados e simultâneos. Do mesmo modo, há uma forte tendência ao *deslocamento* no trabalho onírico: aquilo que aparenta uma certa significação seria na verdade motivado por uma outra causa, que provavelmente deve ter sofrido algum tipo de censura, transformando-se ligeiramente. Poderíamos chamar esse processo de metonímico, se estivéssemos falando sobre a linguagem.

instância, situada entre o Inconsciente e o Consciente, Freud chamou, na descrição da primeira estrutura da psicanálise, de Pré-Consciente. No poema, analogamente, lemos: “Nunca vemos senão uma pequena parte sonhada / de cada um dos sentimentos que sentimos.”

Como já comentei, em carta a G. Simões Pessoa considera “utilíssimo” o sistema psicanalítico de explicação da mente, por ter chamado a atenção dos psicólogos para “três elementos importantíssimos na vida da alma e portanto na interpretação dela”: (1) “o subconsciente”, (2) “a sexualidade” e (3) “a translação”, ou seja, “a conversão de certos elementos psíquicos (não só sexuais) em outros, por estorvo ou desvio dos originais...”. A conversão desses elementos psíquicos pode ser facilmente entendida em “*Second Sight*” como um movimento que remete uma realidade a outra: os cabelos esvoaçantes de uma mulher aos destroços de um navio naufragado. O que chama mais a atenção no poema, contudo, é o fato de Pessoa, em inglês (como ocorre em outros textos, como “*Antinous*”), revisitar um tema relacionado à sexualidade. Nesse caso, um tema presente em Baudelaire e em Cesário Verde. Aqui, os cabelos que o eu lírico descreve são “escuros”, “estranhos” e “indefinidos”, algo que indica que eles possam representar alguma coisa a mais do que aparentam ser. O vento os arrasta, deixando-os “emaranhados”, e depois “dese-
maranhados”. A ação do vento sobre os cabelos é descrita como repleta de “tumultos e violência”. Dotado de um “sexto sentido” que o permite guiar-se pelo (usemos o termo) “princípio de prazer”, o eu lírico vislumbra imagens ligadas ao apelo libidinal: “na loucura de serpente que os possui,” o vento passa entre “os seus longos, esguios e mutáveis dedos”. Não parece ser equivocada a alusão sexual como geradora de possíveis sentidos para o texto.

Reparemos, no entanto, que ler “*Second Sight*” sob a ótica de um sistema controverso de explicação do aparelho psíquico – isto é, sob a ótica de três sistemas com, digamos, regulagens próprias¹⁰ – é apenas uma maneira sistemática de apontar para o essencial da questão: não se trata de

¹⁰ Para Renato Mezan, o que *A Interpretação dos Sonhos* traz de novo é o estudo minucioso dos mecanismos de deformação, chamados “trabalho do sonho”, e uma teoria abrangente do aparelho psíquico, capaz de dar conta da possibilidade desse trabalho. (MEZAN, 1991: 77).

pensar aqui que Pessoa tenha reproduzido o modelo psicanalítico de explicação da mente, ou, menos ainda, que esta leitura tenha por inclinação aplicar esse sistema interpretativo sobre o poema, e sim que o conhecimento desse modelo tenha influenciado o poeta a romper com a tradição psicológica que, desde Descartes, define a personalidade tomando a consciência como ponto de referência. É a partir de suas lacunas que, entendida como um sistema filosófico, a psicanálise considera a existência de outra instância mental, denominada *inconsciente*. (Cf. LEITE, 1977) Nesse sentido, a leitura que faço do poema não apenas deixa de excluir, como acrescenta algo à interpretação ocultista. Assim, atemos para os indícios desse possível acréscimo que Pessoa nos fornece, por exemplo, em um dos poemas assinado como “Álvaro de Campos” (PESSOA, 2001: 403):

Tenho eu a incoscência profunda de todas as coisas naturais,
Pois, por mais consciência que tenha, tudo é inconsciência,
Salvo o ter criado tudo, e o ter criado tudo ainda é incoscência,

Da leitura de muitos de seus poemas, o que se nota é que tanto o viés ocultista não exclui o vocabulário psicanalítico, quanto o viés psicanalítico não exclui o vocabulário ocultista. Esses parecem representar para o poeta caminhos contíguos, e não opostos. Sua exclusão mútua é, a bem dizer, uma limitação própria de nossos instrumentos críticos, que tendem a fixar eixos monolíticos e inequívocos de interpretação, e a tratar o texto como uma porta trancada, a espera da chave certa.

Na poesia de Pessoa, essa convivência entre diferentes formas de conhecimento é constante. É assim que no poema XIII de “Passos da Cruz” (geralmente considerado, como vimos, um poema tipicamente ocultista) o eu lírico afirma: “Inconscientemente me divido”. (PESSOA, 2001: 128) Ou num outro poema dessa mesma natureza: “E eu sinto a minha vida de repente / Presa por uma corda de Inconsciente / A qualquer mão noturna que me guia.” (Ibid.: 129) Ou então: “Não sei se é sonho, se realidade / Se uma mistura de sonho e vida” (Ibid.: 167) Ou lembremos ainda o poema “Psiquetipia”, assinado como “Álvaro de Campos”, em que, apesar da clara referência à psicanálise, o poeta joga com a base da visão ocultista da realidade, a simbologia: “Símbolos.

Tudo símbolos... / Se calhar, tudo é símbolos... / Serás tu um símbolo também?” (Ibid.: 387) Os exemplos dessa convivência, ou mesmo dessa indiferenciação cultural, são inúmeros na poesia de Pessoa.

Note-se, a esse respeito, que uma interpretação especificamente psicanalítica, sem negar a sua importância, se oporia a uma leitura ocultista de Pessoa. Como afirma Leyla Perrone-Moisés (1982: 77-8):

...ela (a psicanálise) não negará a pertinência e a importância de uma leitura ocultista. Mas, psicanaliticamente, o ocultismo será visto como uma tática, um recurso (consciente ou não) para resolver certos impasses psíquicos em que se viu o Poeta. O que se proporá é que o ocultismo de Pessoa é uma ocultação (recalque e fantasma).

Penso que é nesse sentido que O. Lopes fala, a respeito de “*Second Sight*”, em “fuga para o Oculto”, como recurso para resolver certos impasses psíquicos do poeta. Já na leitura que proponho, a teoria psicanalítica não funciona como base de interpretação psíquica do poema. Isso porque não vem ao caso, aqui, inferir algo a respeito de supostos impasses íntimos do indivíduo Pessoa, ou recorrer a essa hipótese para tentar explicar o texto. O fato de não se fazer uma leitura psicanalítica do poema não deve impedir, contudo, que tratemos a psicanálise como uma possível base cultural para o texto. Nesse sentido, ela não nos fornece um periscópio até a mente de seu autor, mas uma linguagem contígua, um sistema linguístico de explicação do funcionamento da mente humana, que, independentemente de sua validade, pode atuar sobre a leitura do poema como um produtivo disseminador de idéias e construtor de sentidos.

III

Com “*Second Sight*”, R. Lind argumenta em favor de um “aperfeiçoamento” do interseccionismo na poesia de Pessoa. Essa é uma perspectiva interessante, porque acrescenta um critério de valor a ambos os poemas. Mais importante do que pensar na filiação de “*Second Sight*” a uma escrita que, afinal, se depreende de outro poema, é pensar na idéia de um suposto aperfeiçoamento de uma poema para outro.

Se atentarmos para uma característica básica de “*Second Sight*”, podemos atingir com objetividade o alvo da questão: esse é um poema construído por metáforas, e não sobreposições de planos. Assim, lemos: “The two things are but one. / Thy floating hair is that great ship undone / In a tossed, turbulent, dashed ocean.” (“As duas coisas não são senão uma só. / O teu cabelo esvoaçando é o grande barco desfeito / Num oceano agitado, turbulento, impetuoso.”). É o “eu lírico” quem diz que os planos de que trata são um só, mas, na prática, na tessitura lingüística, eles não se fundem. Em “*Chuva Oblíqua*”, existe a recorrência a metáforas semelhantes à citada, num momento em que ainda se entrevêm dois planos distintos no poema, e que se associam em afirmações do tipo: A é B. Mas ali, esses planos se desfazem e se fundem num outro que é único, mas que guarda elementos deles: $A \cap B = C$. Lembremos que, num primeiro momento do poema I de “*Chuva Oblíqua*”, o eu lírico diz: “E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...” São apresentados dois planos, uma paisagem aquática e outra terrestre, que são distintos, mas associados segundo uma estrutura metafórica. Essa metáfora, no entanto, desaparece, e ocorre a fusão desses planos: “E os navios passam por dentro dos troncos das árvores / Com uma horizontalidade vertical, / E deixam cair as amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...” Se compararmos essa linguagem com a anterior, parece inconsistente considerar “*Second Sight*” como um “aperfeiçoamento” do intersecionismo empregado em “*Chuva Oblíqua*”. Não é difícil perceber a diferença essencial entre os poemas. Fundamentalmente, “*Second Sight*” teoriza uma intersecção de planos que, em verdade, não ocorre como processo de escrita.

Na recepção crítica do poema, é justamente a diluição dessa técnica, ou seja, a falta de “rigor geométrico” do poema em inglês, que significa o seu “aperfeiçoamento”, ou, para lembrar um sinônimo que emprega: “uma vivência poética do mundo.” (LIND, Op. cit.: 68) “*Second Sight*” é claramente similar ao texto de 1914, mas falta nele uma formulação sintática que, em si mesma, constitua a expressão da fusão de planos que o poema conceitua. O que está dito, de modo mais convencional, é que as duas coisas são uma só: “The two things are but one. / Thy floating hair is that great ship undone / In a tossed, turbulent, dashed ocean.” Mas elas continuam se-

paradas no corpo lingüístico do poema. A noção de evolução adotada por Lind nesse caso não vai muito além da progressão cronológica.

Não será, possivelmente, demasiado arriscado identificar aqui um motivo preciso para essa diferença entre os poemas – motivo esse que o próprio Pessoa parece nos ter revelado, e que Lind pode ter ignorado naquela ocasião. Lembremos que Pessoa traduziu “Chuva Oblíqua” para o inglês, com intenção de publicá-lo na Inglaterra. Na carta escrita ao editor Harold Monro, Pessoa lhe explica rapidamente em que consiste o Interseccionismo: “*the mental simultaneity of an objective and a subjective image*” (PESSOA, 1999: 195)¹¹ (a simultaneidade mental de uma imagem objetiva e uma imagem subjetiva). Isso foi em 1915, ano em que escreve “*Second Sight*”. Não é de se descartar a possibilidade de sua escrita ter ocorrido sob circunstâncias parecidas às da tradução de “Chuva Oblíqua”, isto é, como forma de divulgar o novo estilo, a que Pessoa se refere como “o novo movimento literário em Portugal”. Nessa carta, Pessoa faz um comentário fundamental sobre a linguagem de “*Slatting Rain*” (o título traduzido de “Chuva Oblíqua”) – algo que diz respeito justamente à diferença a que me referi entre os dois poemas:

I should also add that, the Portuguese language, having a far more complex grammar than the English (a grammar which includes things like a personal infinitive) it can transcribe shades of feeling with a greater closeness than English, so that the translation, though as good as I, the author can make it, is yet considerably more awkward than the Portuguese original.

(PESSOA, Op. cit.: 195)

Apesar da tradução enviada a Monro, Pessoa alega que seu resultado em inglês fica a desejar devido às particularidades da língua portuguesa, como a possibilidade de usar o “infinitivo pessoal”, inexistente na outra língua. Esse é um entre outros recursos, não citados por Pessoa na carta, que rompem com a estrutura metafórica tradicional, que é a tônica, afinal, de “*Second Sight*”, e deslocam “Chuva Oblíqua” para um outro plano de escritura. Na impossibilidade de escrever em inglês um

¹¹ “A Harold Monro”. Com a data inferida: 1915.

poema que seja capaz de, em suas próprias palavras, expressar com fidelidade as nuances de sentimento que o texto em português é capaz de atingir, “*Second Sight*” se constitui como uma simplificação dos processos de escrita de “*Chuva Oblíqua*”. Antes de significar um aperfeiçoamento, tal como deseja Lind, sua escrita é o resultado direto da impossibilidade de se converter literalmente uma língua em outra, e, na medida em que visa exaltar e difundir simplificadamente as qualidades de “*Chuva Oblíqua*” para um número maior de leitores, a “propaganda” ao editor inglês do processo anterior.

Bibliografia

- BRÉCHON, Robert (1996). *Estranho Estrangeiro – Uma biografia*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record.
- COSTA, Dalila L. Pereira da (1978). *O Esoterismo de Fernando Pessoa*. 2ª. Ed. Porto: Lello & Irmão Editores.
- CENTENO, Y. K (1994). *Fernando Pessoa: O amor, a morte, a iniciação*. Lisboa: A Regra do jogo.
- _____ & RECKERT, S (1985). *Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética*. Lisboa: Editorial Presença.
- FRIAS, Eduardo (1981). *O Nacionalismo Místico de Fernando Pessoa*. Braga: Ed. Pax.
- FREUD, Sigmund (1969). “Três Ensaio sobre Sexualidade” e “Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente”. In: *Obras Completas*. Vols. VIII e XI. Rio de Janeiro: Ed. Standard Brasileira - Imago.
- GAY, Peter (1989). *Freud – Uma vida para nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LEITE, Dante Moreira (1977). *Psicologia e Literatura* - 3a. ed, Ed. Nacional, São Paulo.
- LIND, Georg Rudolf (1970). *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova Limitada.
- LOPES, Oscar (1987). *Entre Fialho e Nemésio - Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. Vol. 2. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

- LOURENÇO, Eduardo (1981). *Fernando Pessoa Revisitado*. 2ª. Ed. Lisboa: Moraes Editores.
- MEZAN, Renato (1991). *Freud: A Trama dos Conceitos*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1958). *Estudos Sobre a Poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (1982). *Fernando Pessoa – Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes.
- PESSOA, Fernando (1982). *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. 2ª. Edição, Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- _____. (1999). *Correspondência – 1905-1922*. Org. Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2001). *Obra Poética*. Org., intro e notas por Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- _____. (1973). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* -2ª. Ed. (Seleção, pref. e notas por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Edições Ática.
- _____. (2000). *Poesias Ocultistas*. 3ª. Ed. Org. sel. e apresentação de João Alves das Neves. São Paulo: Editora Aquariana.
- Poetica*. Tomo 2. N. 2. Munique, 1968.
- OSAKABE, Haquira (2002). *Fernando Pessoa – resposta à decadênciade*. Curitiba: Criar Edições.
- QUADROS, António. *Fernando Pessoa*. 2ª. Ed. Lisboa. Arcádia. S/d.
- SIMÕES, João Gaspar (1991). *Vida e Obra de Fernando Pessoa – história duma geração*. (6ª. Edição). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- SEABRA, José Augusto (1974). *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva.
- TEILLARD, Tânia (1972). *Linguagem dos sonhos*. Lisboa: Moraes.
- THOMPSON, Clara (1965). *Evolução da Psicanálise* - Zahar - Psyche, Rio de Janeiro.
- WINNICOTT, D. W (1975). *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago.

“CHUVA OBLÍQUA” E “TORRE EIFFEL”
PESSOA E DELAUNAY – OLHARES DE ORFEU

Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo
UNICENTRO
Universidade Estadual do Centro Oeste Guarapuava
Paraná- Brasil¹

1. “Liberto em duplo...”

Mas o olhar de estar olhando / Onde não olha, voltou;
E estamos os dois falando/ O que se não conversou.
Isto acaba ou começou?

(Fernando Pessoa, *Cancioneiro*)

O movimento cubista começou em 1907 e terminou em 1914, apesar de ter persistido ainda quando os artistas envolvidos o abandonaram. Seus principais focos de resistência foram as artes decorativas e arquitetura do século XX, apesar de ser considerado um ato de percepção individual, o movimento possuía coerência. Era inspirado na arte africana (sua “racionalidade”) e no princípio de “realização do motivo” de Cézanne. A geometrização das figuras resulta numa arte intuitiva e abstrata, derivada da “experiência visual”. Baseia-se essencialmente na luz e na sombra. Rompe com o conceito renascentista de arte como imitação da natureza, bem como com as noções da pintura tradicional, como a perspectiva.

¹ Apoio da Fundação Araucária – Fundação de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná - para a nossa participação no X Congresso da AIL.

Em 1914 Fernando Pessoa funda o interseccionismo, episódio fulcral no processo da sua constituição heteronímica. Numa carta a Armando Cortes-Rodrigues, de 4/10/1914, o poeta comenta sobre o seu projeto sobre o Interseccionismo e que o Engenheiro Campos colaborará, numa Antologia a ser publicada, com a série de poemas “Chuva Oblíqua”. Teresa Rita Lopes o considera e “o primeiro poema verdadeiramente “moderno”, “europeu”, sintonizado com as experiências da modernidade no domínio das artes literárias e plásticas, pois “Paúis” e todo o Paulismo é ainda uma ressonância do Simbolismo e do Decadentismo.”(LOPES, 1997:48)

O Interseccionismo dará lugar, meses mais tarde, à nova doutrina do Sensacionismo, à qual Pessoa ligará os seus heterônimos. Representa uma tentativa mais elaborada de construção de uma linguagem poética, capaz de exprimir a complexidade de sensações visadas pelo “Paulismo”. Com esta corrente, o poeta pretende exprimir a complexidade e a intersecção das sensações percebidas, aproximando-se assim do Cubismo, que exprime a interpenetração e sobreposição dos planos dos objetos. Fernando Pessoa considera a sensação como a única realidade na arte cosmopolita e universalista, conforme o texto datado de 1916:

A uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras, de sintetizar tudo, de se esforçar por de tal modo expressar-se que dentro de uma antologia da arte sensacionista esteja tudo o que de essencial produziram o Egipto, a Grécia, Roma, a Renascença e a nossa época. A arte, em vez de ter regras como as artes do passado, passa a ter só uma regra - ser a síntese de tudo. (PESSOA, s/d:124)

Toda a base do Sensacionismo de Campos se encontra nessa afirmação, fundada no exercício interseccionista do ortônimo. No fim da sua vida, no rascunho da famosa e *esclarecedora* carta a Adolfo Casais Monteiro, de 1935, Pessoa assim se define: “Hoje já não tenho personalidade; quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pe-

quena humanidade só minha” (PESSOA, 1990: 92). Tudo leva a crer que a carta sobre a gênese dos heterônimos conta uma ficção, que se trata de um conto previamente rascunhado e que só depois, compôs. Esse conto do “romance-drama-em-gente” inclui o poeta como parte ativa. Seria história esse “dia triunfal”, em que escreveu todo o livro do seu mestre, *O Guardador de Rebanhos*? Muitas teses têm se construído sobre essa carta, causadora de desassossegos, dúvidas, leituras, desconfianças nas ironias disfarçadas. Diz Teresa Rita Lopes: “Não sei se o Casais Monteiro acreditou na ficção, se só sorriu como nós...”, diz a exegeta pessoana, com detalhes microscopicamente descobertos:

De facto, só os dois primeiros poemas de Caeiro são de 8 de março, o tal ‘dia triunfal’. Por outro lado, a “Ode Triunfal” só nasceu três meses depois (...). A “Chuva Oblíqua” andar, aliás, de mão em mão: e, estranhamente, as primeiras em que esteve foram... as de Caeiro! De facto, uma lista de poemas atribuídos a Caeiro apresenta-se assim: 1. O Guardador de Rebanhos. 1911-1912; 2. Cinco Odes Futuristas. (1913 – 1914); 3. Chuva Oblíqua – 1914.

(LOPES, 1993: 46).

Para sorrir, é preciso antes, depois e ao mesmo tempo, olhar a sério. Por mais que se queira abrangê-la inteira, a história contada é sempre traçada em paradoxo, feita de recusas, afastamentos. No fragmento da “Carta sobre a Gênese dos Heterônimos”, a Adolfo Casais Monteiro, Pessoa narra a criação do poema “Chuva Oblíqua”, que, segundo ele, foi produto da reação ao surgimento de Caeiro:

(...) escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio, os seis poemas que constituem a “Chuva Oblíqua”, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente. Foi o **regresso** de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a **reacção** de Fernando Pessoa...

(PESSOA, 1990: 96)

Caeiro vai inaugurar a série de heterônimos, quase que uma convergência de elementos dispersos e heterogêneos que continham já os componentes unificadores, segundo a opinião de José Gil (2000, p.44). Tão “unificadores” que Álvaro de Campos “empresta” ao ortônimo a sua visão caleidoscópica no poema “Chuva Oblíqua”. No caso de Pessoa, o ortônimo não consegue olhar o mundo com um olhar de ver, segundo Leyla Perrone-Moisés. Entre seus olhos e as coisas há um muro, um intervalo, uma bruma que desrealiza o real (PERRONE-MOISÈS, apud NOVAES, 1988:327). No entanto, em “Chuva Oblíqua”, poema-labirinto que abrange dois universos psíquicos de espaços/realidades interiores e exteriores, torna-se um ritual terapêutico primitivo do olhar, de um mergulho num tempo profundo, no caos, na morte, para além de toda a memória e a fase última de renascimento. É a manifestação do nascimento de um novo heterônimo – o ele-mesmo Outro, com o alcance total da centralização da paisagem no espaço interior e fortes oposições entre sensação e pensamento – antes apenas esboçadas. O interseccionismo alcançado em “Chuva Oblíqua” é o divisor de águas daquilo que se convencionou chamar de “eu poético” e provocar em Pessoa a posição de distanciamento do sujeito descentrado do seu eixo para poder se constituir em sua multipluralidade.

José Gil considera “Chuva Oblíqua” como “o poema que desata o “ato inaugural da escrita heteronímica” (GIL, 2000: 59). É consenso entre a crítica que este poema seja considerado “cubista”. Mas para Gagliardi (2005, apud MARTINS, 2010:158), o termo “interseccionista” é redutor por induzir ao entendimento de que existe apenas um procedimento de escrita – o da intersecção de planos sensoriais. Para o crítico, esse estilo é constituído por várias técnicas de escrita, presentes no poema, como: 1º. *Séries de oposições categoriais* – luz/sombra, presente/passado, eu/outro, que se desdobram em outros – consciência/sensação, dentro/fora, ser/não ser; 2º. *A Concretização de substantivos abstratos*, que funde as paisagens distintas; 3º. *O Simultaneísmo*, que se configura na contigüidade de fenômenos pertencentes a tempos e espaços diferentes, fenômenos esses que se sucedem por todos os seis poemas, estando o eu-lírico em espaços/tempos, simultaneamente. Da paisagem de árvores ao sol, os navios que partem do porto, o automóvel que passa en-

quanto a missa é rezada; a Esfinge rindo enquanto o poema escreve, o quarto fechado, a primavera lá fora; a feira iluminada à noite e os penedros luzem no sol; a música tocada no teatro enquanto a bola colorida é arremessada no muro do quintal.

Construído em um permanente entrecruzar de planos de distintas realidades visionadas e/ou sonhadas pelo *eu* – constitui o ponto de partida para uma investigação tendo por tema *os ismos* das vanguardas europeias. Pessoa, conhecedor do novo tratamento dado à(s) forma(s) e à cor que praticamente *explode* nas telas dos fauvistas, na França, e dos expressionistas, na Alemanha, que denunciam uma liberdade de expressão até então desconhecida; observando, nas criações dos cubistas, um modo diferenciado de conceber a realidade que se apresenta fragmentada, em obediência aos diversos ângulos ou pontos de vista por que a mesma se oferece e/ou é conhecida pelo observador (cubismo analítico); e, posteriormente, o uso de técnicas inovadoras, como a dos *papiers collés*, visando a apresentação em *pedaços* dessa mesma realidade que agora se quer recompor, tornando-a mais *tangível* (cubismo sintético); reconhecendo o dinamismo e a simultaneidade de sensações evocadas, por meio de uma nova técnica pictural nos quadros e outras criações dos futuristas, impetuosamente cantando o futuro e apelando à destruição do passado, o poema "Chuva Oblíqua" é uma experiência estética pessoana enquadrada no mesmo espírito de inovação - e de renovação - da arte por que se pautaram os movimentos da vanguarda europeia.

2. O Interseccionismo / simultaneísmo - poesia e pintura

Os estudiosos da Revista *Orpheu* têm feito uma aproximação entre o interseccionismo e o simultaneísmo órfico. Este último reforçará o sentido de uma simultaneidade pictórica afastada da realidade visual do mundo objetivo. Irá, tal como o interseccionismo, sua contrapartida literária, se interessar pela realidade *apenas* como um quebra-cabeças, em que as fronteiras entre o abstrato e o concreto deixam de existir, por força de seus elementos se interseccionarem, criando assim uma realidade virtual autônoma, puramente intelectual e diversa da natureza.

Os seis poemas que compõem a “Chuva Oblíqua” – tal um “cubo de sensações”, apresentam descrições que partem de um observador, talvez imóvel, quem sabe atrás de uma janela de um dos milhões de quartos...” expressando-se em primeira pessoa e se dirige ao leitor reproduzindo o que vê/sente, de modo que o efeito visual descrito seja percebido/sentido pelo observador. *Esta paisagem reproduzida, que vê e que sonha, ao mesmo tempo, é simultaneamente escrita e pintada.* Como se o mundo fosse *já*, para si-mesmo, *pintura e escrita*, percepção e sonho. Verifica-se em “Chuva Oblíqua” uma intersecção de realidades físicas e psíquicas, de realidades interiores e exteriores; um cruzamento dos sonhos e das paisagens reais, do espiritual e do material; uma intersecção de tempos e de espaços; uma intersecção da horizontalidade com a verticalidade. A junção da realidade e a idealidade são tentativas para encontrar a unidade entre a experiência sensível e a inteligência. Daí a intelectualização do sentimento para exprimir a arte, que dá suporte ao poeta fingidor. O sonho é um estado (subjetivo) de *coisas* (sinais, signos) que se objetivam na cena dessa consciência, (uma paisagem vista do lado de fora do lado do *dentro* do sujeito), marcada pela impressão de que, por um lado, é o próprio sujeito que, ‘outrado’, perante si-mesmo se figura *texto escrito* e, por conseguinte, a si mesmo se descentra, abertura para o seu devir-outra. Não seria o Pessoa ortônimo de “Chuva Oblíqua” o Maestro de batuta, do VI poema? O dono do caleidoscópio que o gira como e de que maneira quer? Com certeza não é mais o Fernando Pessoa anterior ao “dia triunfal”. Portanto, não foi, como ele afirma, nenhum *regresso*... e sim, transformação, quem sabe o alcance da *origem*.

Para trazer algum desassossego quanto a essa transformação, vem a propósito a intrigante opinião de Álvaro de Campos sobre o poema “Chuva Oblíqua”:

E o que há de mais admirável na obra de Fernando Pessoa é esse conjunto de seis poemas, essa *Chuva Oblíqua*. (...) E mais, não haverá nada de mais realmente Fernando Pessoa, de mais inteiramente Fernando Pessoa (...) que esses poemas-intersecções, onde o estado de alma é simultaneamente dois, onde o objectivo e o subjectivo, separados, se

juntam, e ficam separados; onde o real e o irreal se confundem, para que fiquem bem distintos. *Fernando Pessoa fez nesses poemas a verdadeira fotografia da própria alma.*

(PESSOA, 1990: 414)

As cenas descritas nos seis poemas que compõem a "Chuva Oblíqua" são de extrema nitidez, encaixam-se umas nas outras, com a duplicação de cada pormenor. Sua configuração gráfica no-lo apresenta dividido em seis segmentos, podendo ser comparado a um cubo com suas seis partes formando um todo, mas cada uma se define por meio das relações com as outras cinco. O poema pode ser visto de várias maneiras, tanto isoladamente, parte por parte, como formando um conjunto holístico e indissolúvel. O quiasma – ou a fusão de cenas distintas e contraditórias – será o ponto alto de intersecção entre os poemas².

O primeiro poema evoca a imagem de um porto marítimo, com um caminho submerso ladeado de renques de árvores. "Liberto em duplo", nas duas encostas de suas sensações: as que se referem a um porto e as que patenteiam uma outra paisagem com árvores e estrada. Sensações que se sobrepõem e se interpenetram oriundas de estímulos diversos ou de pré-estímulos ou de estímulos mentais, porque tudo se passa no seu sonho". Como diz o poeta: "os navios passam por dentro dos troncos das árvores/ com uma horizontalidade vertical". O espírito comanda a realidade e lhe dá forma.

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
(...)
E a sombra duma nau mais antiga (...)
(...) chega ao pé de mim, e outra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...

O poema é uma tentativa de registrar um momento do espírito que transporta o sonho para a vigília e a transforma em sonho. Seu "conteúdo" é a revela-

² Sobre o quiasma na poesia pessoana, destaco o estudo de Ermelinda Ferreira, no capítulo "Fernando Pessoa, o olhar de Orfeu". In: *A Mensagem e a Imagem – Literatura e Pintura no Primeiro Modernismo Português* (2007)

ção de um pretendido “conteúdo de alma”. De um interseccionismo altamente plástico, as cenas descritas são como as do olhar de um fotógrafo, os versos descrevem duas paisagens distintas. Uma, no plano real, ensolarada e campestre; outra, a segunda, onírica, surge de uma deformação perceptiva da imagem projetada, horizontal, brotando do chão, vertical e subjetivamente, a imagem de um porto... que interfere e atravessa a paisagem primeira, objetiva. A estrada se transforma em cais, as árvores antigas se transformam em navios. A paisagem real é clara, cheia de sol, e “o porto sonhado” é pálido e sombrio. Segundo FERREIRA (2007), a simultaneidade no interseccionismo pessoano não se confunde com a simultaneidade das imagens cubistas, por não sofrerem distorções ou amputações, mas apenas coexistirem. O que pode ser aproximado é a *perspectiva do olhar*, pois a mudança não ocorre no objeto, mas no sujeito, na sua consciência fracionada, capaz de inverter os mundos, transportando-se para dentro da cena que sonha. No entanto, no verso 12 – “E os navios passam por dentro dos troncos das árvores/Com uma horizontalidade vertical” poderíamos arriscar que Pessoa antecipa o surrealismo de Magritte, na obra *Le blanc-seing*, de 1965.

O segundo poema se passa na dupla paisagem de um dia de chuva com uma estrada por onde corre um automóvel e também uma igreja com fiéis, um padre, um altar e o coro; tudo isso é visto através de uma “vidraça” – obstáculo que se interpõe entre o “fora” e um “dentro”, ao mesmo tempo ligando-os. As duas paisagens se unem fortemente quando “é o eu não poder quase ver” porque o estado de síncrese une tudo num abraço de cores e de sons que extingue a nitidez das formas. O poema acaba quando se apagam as luzes da igreja, há o impedimento do ver e o som da chuva cessa. Contra a cortina de chuva, o poeta vai esculpindo uma igreja, velas que se acendem ao bater a chuva na vidraça, o canto do coro surge com e pelo vento, a missa é o ronco do motor do automóvel que passa e todo esse mundo visual e imaginário se esvai no momento em que a chuva cessa.

No terceiro poema, a “Grande Esfinge do Egipto sonha por este papel dentro...” há o paralelismo entre o interior da Pirâmide de Quéops e o interior do quarto onde o poeta, à luz de um candeeiro, escreve, num terceiro espaço interior: a cabeça do poeta onde tudo se passa, pela *pré-visão*: “o cadáver do rei Quéops, olhando-me com *olhos* muito abertos, e

entre os nossos *olhares* que se cruzam *corre o Nilo...*". O rio, como a vidraça do segundo poema, é um *olho outro* que permite *ver*. O sonho aqui pertence não ao autor, mas a Quéops, situação curiosa que leva o poeta a afirmar que há algo nele que escreve enquanto faz versos: "(...) todo o Egito me esmaga através dos traços que faço(...)". Qual um espelho deformador, sob o olhar do poeta as cenas sofrem uma metamorfose vagarosa: as pirâmides surgem do canto da página em que escreve, da ponta da caneta surge o perfil do Rei. O que escreve ganha vida, as imagens evocadas pela memória longínqua se superpõem aos escritos – "E todo o Egito me esmaga de alto através dos traços que faço com a pena..." A Esfinge ri, o Rei olha-o atravessando esse olhar o Nilo, "E uma alegria de barcos embandeirados erra numa diagonal difusa/ Entre mim e que eu penso..." O observador é agora observado, de vidente passa a ser visto, como uma fantasmagoria surrealista que somente a imaginação pode conceber. Um *querer olhar* em *simultâneo*.

O quarto poema contém um dos versos mais conhecidos de Pessoa: "Que pandeiretas o silêncio deste quarto!..." Irrompendo o silêncio, pandeiretas andaluzas a tinir e a vibrar, sensuais e quentes, fazendo cair ramos de violetas como se houvesse lá fora uma noite de Primavera. São sensações plurais, múltiplas que o poeta consciente faz entrar no poema: "(...) Uma noite de Primavera lá fora / Sobre o eu estar de olhos fechados...". O quarto é a realidade e o sonho a Andaluzia? Pode ser o contrário, pois o eu é o verdadeiro produtor das sensações que escolhe, divide e une o conjunto de sinais que é o conhecer. Andaluzia e pandeiretas, o poeta apenas as pré-sentiu... Luz e sombra, silêncio e música, tudo projetado na parede de um quarto – ou seria o contrário? Os olhos fechados do observador/sonhador ainda *vêem/sentem* as "mãos brancas" que abrem as janelas secretas, antecipando o fim da fantástica sensação.

A noite e o dia enlaçam-se na "hora dupla" que o quinto poema espelha. A noite traz uma *visão* de feira com *carroussel*, barracas, luzes; e o dia é reduzido a uma percepção de ranchos de raparigas, sob o sol, com bilhas à cabeça, árvores copadas, pedras, montes. Pode-se sentir aqui a intersecção do cenário do Poema VIII, de Caeiro, por que não? Tudo se processa pelo mesmo encadeamento de sensações, com a mesma antinomia "fora" e "dentro de mim" e "noite-dia", que se fazem um: "E os dois grupos encon-

tram-se e penetram-se / Até formarem só um que é dois...” O final do poema finge a realidade: as mãos do poeta confundem-se com os passos da rapariga que abandona a feira: *sozinha e contente*.

Por fim, o sexto poema, um dos mais coloridos e musicais de Pessoa, traz um *eu*, um maestro com batuta, e, “de um lado” as imagens de um cão verde e uma bola branca e, “do outro lado / um cavalo azul a correr com um *jockey* amarelo”. Como fundo, uma música que sugere o passado, a infância vivida e revisitada. Temos duas ordens de imagens: a bola e o cão, cavalo e *jockey*; e temos um *eu* frente a uma quarta instância, um *alter-ego* que é o maestro com a batuta, que, fazendo romper a música, provoca o retorno à idade antiga, mágica. É este *alter-ego* que desencadeia e quem termina o rol de recordações:

(...) a música cessa (...)
A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos
E (...) o maestro (...)
Agradece (...)
E curva-se, sorrindo...

O maestro é o mago que provoca e interrompe os sonhos; é ele que faz rodar o caleidoscópio; é a pré-visão voltada para trás; o lugar onde tudo se confunde, como o *cosmos* criado que retorna ao *caos* e se revela um *caos cósmico*, uma desordem poeticamente harmonizada.

Agradece, pousando a batuta em cima da fuga dum muro,
E curva-se, sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça,
Bola branca que lhe desaparece pelas costas abaixo...

A infância foge simbolicamente, pondo fim à rememoração e ao poema, a bola rolando “pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos”. A rememoração é, talvez, o ponto axial do “regressado” que escreveu a “Chuva Oblíqua”, contendo já e espalhando, um “vaso que se parte em mais cacos do que havia...”, como dirá Álvaro de Campos em “Apontamento”, em 1929... Uma vez mais, a intersecção de heterônimos. De um lado a cena interior, passada, de outra o teatro, que é um muro branco de música, com um cão verde a correr atrás da sua saudade... Poema musical, órfico, utiliza-se do olhar de Orfeu para voltar ao passado. Este mito

é referência recorrente na obra de Pessoa, principalmente o Instante do mergulho na escuridão e no silêncio, ressaltando “a ambigüidade do olhar com que – *simultaneamente* – procura e perde Eurídice: musa, memória, passado.” (...) naquele instante em que o mito se volta para trás e procura *ver*.” (FERREIRA, 2007: 68)

3. O “cubismo órfico” – música, cor e poesia

Uma tendência para a pintura abstrata ou “pura” manifestou-se em Paris entre 1911 e 1914. Segundo STANGOS (2000: 63-66), o “Orfismo” ou “cubismo órfico” foi assim designado por Apollinaire, numa tentativa de classificar as várias tendências existentes no Cubismo – para definir um grupo de pintores ‘dissidentes’ do tema reconhecido, entre eles Robert Delaunay, Fernand Leger, Marchel Duchamp, Francis Picabia, resguardadas as suas diferenças e semelhanças. Essa tendência significava uma pintura com estrutura interna, independente de recursos estruturais naturalistas, permitindo a variedade expressiva do orfismo, da fisicalidade das obras de Leger até à imaterialidade de Picabia .

O Orfismo era, nas palavras de Apollinaire:

A arte de pintar estruturas novas com elementos emprestados não da realidade visual, mas inteiramente criados pelo artista e dotados por ele de uma potente realidade. As obras de artistas órficos devem apresentar simultaneamente uma aprovação estética pura, uma construção que se sustenta sob os sentidos e uma significação sublime, isto é, o assunto. Isso é a arte pura.

(APOLLINAIRE, Apud FRY, 1985:15).

Segundo Apollinaire, o Orfismo seria então a arte de pintar como se tratasse de um jogo poético ou de uma composição musical, como o fazia Kandinsky. Essa denominação foi dada por referência à figura mitológica de Orfeu, poeta e músico. Talvez Apollinaire quisesse, com isso, referir-se ao lirismo e ao ritmo e não mais a aparência da natureza que os orfistas queriam imprimir às formas cubistas.

Com a chegada de pintores vindos de Paris e o regresso de alguns as novas tendências artísticas são introduzidas em Portugal. Regressaram Amadeo de Souza-Cardoso, Guilherme Santa-Rita, Eduardo Viana e José Pacheco, pintores portugueses que estudavam em Paris e também o casal Robert e Sonia Delaunay, pintores que adotavam o Orfismo – termo concebido por Apollinaire para designar a *démarche* artística do casal, que mais tarde fundará o Simultaneísmo. Desses regressos resultou a formação de dois pólos artísticos ativos e inovadores: um em Lisboa, liderado por Almada Negreiros e Santa-Rita, que se juntaram a Fernando Pessoa e a Mário de Sá-Carneiro, responsáveis pela Revista *Orpheu*; outro foi para o Norte, em torno do casal Delaunay, de Eduardo Viana e de Amadeo de Souza Cardoso.

No Salão dos Independentes, em Paris, 1911, na Exposição dentro da exposição que foi a Sala 42, as pinturas de Robert Delaunay mostravam não mais o radicalismo dos nus pastoris, ou os retratos de interiores dos cubistas. Contrastando com tais temas, as três paisagens urbanas parisienses de Delaunay, particularmente a vista dramática da Torre Eiffel, evidenciam a adesão à modernidade citadina e a celebração do seu dinamismo e progresso, cantado desde os primeiros anos do século XX – saliente-se Octave Mirabeau e o seu romance 628-E8, de 1907, um dos muitos *hinos* ao dinamismo do automóvel.

Também se deve levar em conta o contexto da filosofia bergsoniana e do caráter distintivo da experiência urbana moderna. Cottington considera fundamental o conceito de duração – *la durée*, abarcando o passado, presente e futuro, o *élan vital*, que conferia um ímpeto coletivo à vida cognitiva dos indivíduos, compondo um quadro de referência para as interpretações imaginativas dessa experiência. Para designar esse “culto ao moderno”, criou-se outro termo: *simultaneidade*. Em 1908, Jules Romains publica seu poema lírico épico “La vie unanime”, em que a individualidade se dissolvía, fundindo-se na própria cidade: “Sou como um grão de açúcar em tua boca, cidade glutona”, escreveu. (apud COTTINGTON, 2001, p. 48). Os futuristas de 1912 entendiam o termo de modo correlato, a simultaneidade os estados de espírito na obra de arte: seria este o objetivo da arte. Para capturar o dinamismo sem precedentes

da vida moderna, um quadro devia ser "a síntese do que a gente lembra e do que a gente vê". (ibidem)

Em se tratando do *ver*, é importante a opinião de Delaunay sobre esse exercício, num texto de 1912, que marcará a arte definitivamente a partir do Impressionismo.

No decorrer do Impressionismo foi descoberta a luz na pintura, a luz apreendida no fundo da sensibilidade, como organismo de cores e valores complementares, de medidas que se completam em pares, de contrastes em vários lados ao mesmo tempo. Assim, chega-se a ultrapassar o que há de ocasional e evidente, para se atingir uma realidade universal de grande profundidade (nous voyons jusqu'aux étoiles) Então o olho, sendo o nosso órgão sensorial privilegiado, estabelece a comunicação entre o cérebro e a vitalidade do mundo, caracterizada pela relação de simultaneidade da divisão e da união. Além disso, é preciso que a faculdade da compreensão e da percepção sejam unidas. É preciso *querer* ver.

(, apud KLEE, 2001: 78)

Delaunay atingiu o estado de ser que ele considerou como característico da "consciência moderna", conheceu as idéias de Romaine e as dos futuristas de 1908. Acreditava que a geração circular da luz era o princípio fundamental de todo o ser. Criou estruturas de cor densamente entrecidas e complexamente moduladas. Interessado pelo espaço da cidade, Paris, e particularmente, na Torre Eiffel, desenvolveu insistentemente esse tema, considerando-a como um ícone da modernidade. Mais tarde, Gaston Bachelard vai afirmar que

nossas intuições do espaço derivam do ambiente onde crescemos e vivemos, a casa e a cidade, suas amplitudes, suas distâncias, seu ar, luz, cor as coisas que a preenchem. É uma imagem indefinida, incolor, fragmentária. A sensação destrói a noção mas acompanha o ritmo da imaginação, acelera-o, precipita-o. (apud ARGAN, 1992: 431).

A obra de Delaunay desse período é de importância fundamental para essa transição, tendo como marco inicial desse processo a sua série cubista da Torre Eiffel, que serviu como base para os estudos do artista de 1909 a 1912.

A Torre Eiffel, objeto de um interesse visual e pictórico, era e ainda é a feição definidora de Paris compartilhada – e simultaneamente visível por todos os seus habitantes. A torre, ícone de urbanização, sempre fascinou Delaunay. Sendo uma torre de rádio, representava a comunicação ilimitada e a sua construção original foi símbolo da era da máquina em evolução. O pintor criou cerca de 30 obras usando a Torre Eiffel como o tema, durante sua autodenominada “fase destrutiva”.

Todas essas pinturas retratam a torre cercada por edifícios altos, a partir de diferentes ângulos e pontos de vista. Três pinturas a óleo da “Torre Eiffel Series”, criadas entre 1909 e 1912, são consideradas verdadeiras obras-primas, verdadeiros retratos dramáticos que apresentam cores vivas, como vermelho, laranja, marrom, cinza, branco, preto e tons de azul. Delaunay desenvolveu um estilo distinto, que aparece “cubista” na natureza com um toque de “fauvismo”. Adotou a forma não-imitativa da arte, onde a cor, em vez de uma forma de objeto de inspiração, desempenha um papel fundamental na pintura. As camadas de cor, a forma fragmentada, os espaços fraturados, em que todas as *formas* de consciência *participam*, duplamente, *em simultâneo*, da percepção e do sonho.

Construiu a silhueta da Torre, em sua série, “a partir de várias vistas justapostas – o topo da torre vista do ar, a base estendida e achatada como um recorte de papelão – e lhe fraturou os contornos com raios de luz (...) sugerindo a sua visibilidade simultânea a todos os parisienses” (COTTINGTON, 2001:49).

A “Torre Eiffel” de 1911 parece projetar-se no ar abalando as casas que se aglomeram ao seu redor, como um míssil que se separa de sua rampa e parte para o espaço. O fundo é cinza e o conjunto não é cromaticamente intenso. É a imagem que o parisiense traz dentro de si, que de súbito, se acende e se materializa. Então, contrastando com a imagem interior, a Torre parece enraizada no húmus urbano de Paris, suas raízes se lançam às casas vizinhas, dominando toda a cidade, inclinando-se sobre os telhados das casas: arremete aos céus e reina entre nuvens, que explo-

dem à sua volta como granadas antiaéreas. Tudo é percebido com uma clareza que percorre o mesmo caminho da fantasia. Delaunay aplica o conceito de múltiplos pontos de vista, como se mais de um instante fossem capturados de uma só vez.

Observado de vários ângulos, o vermelho-ferrugem da torre traz em seus matizes uma infinidade de lembranças e visões diferentes da cidade que domina, fazendo-a parecer tão frágil quanto uma vidraça que se estilhaça. A torre parece que se quebra, ou se articula, dando a impressão de ser uma criatura de ferro - um robô - que está prestes a andar pela cidade, esmagando-a, tal qual um gigante. Orficamente, a Torre, qual antena gigantesca, prepara-se para dominar as pessoas, as casas, com a sua música, em um estado de colapso encantatório e alucinante.

Esse **querer ver** defendido por Delaunay pode ser comparado à tentativa de conseguir cenas feéricas e até alucinatórias dos Instantes de êxtase e de liberdade construídos nos poemas de Rimbaud, que recriam o mundo sob o olhar do leitor. Nas suas *Illuminations*, VIII, 1886, os seus versos revelam a necessidade de outras visões, diversas daquelas que já foram vistas:

DÉPART

Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs,
Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, at au soleil, et toujours.
Assez connu. Les arrêts de l'a vie. – Ó Rumeurs et Visions!
Départ dans l'affections et le bruit neufs!

(apud BOUTHIER, 2003:408)

Utilizando a fórmula de Blanchot - "escrever começa com o olhar de Orfeu", em *L'Espace Littéraire*, esse *olhar* para trás, para o perdido e novamente reencontrado é que nos remete à "Chuva Oblíqua" e da "Torre Eiffel", de Delaunay. O instante se fixa e desperta o homem adormecido, o que pode criar, enriquecido pela música e pela cor, arrastando consigo todos os "animais", toda a tradição, todo o tumulto, transformando-os em "ruídos novos", ou melhor, em "ritmos novos", iniciadores de muitos outros, inimagináveis para eles próprios.

Pessoa e Delaunay, poeta e pintor, buscam o mais profundo de si, em incessantes metamorfoses, em olhares e ritmos que, simultaneamente, se transformam em espaços de morte e de origem....



Tour Eiffel com árvores (1910)
Robert Delaunay



Tour Eiffel - 1911
Robert Delaunay

Referências bibliográficas

- APOLLINAIRE, G. “Les Peintres Cubistes”. In: FRY, R. *Cubism*. London, Thames and Hudson. 1985
<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo/cubismo/orfismo/index.html> Consultado em 31.03.2011, às 19h15min
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ª edição. São Paulo, Companhia das Letras, 1992
- BOUTHIER, et all. *Mille ans de Littérature française*. Paris, Nathan, 2003

- BRICOUT, Bernadette. (Org.) *O olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente*. Trad. Lelita O. Benoit. São Paulo, Companhia das Letras, 2003
- FERREIRA, Ermelinda A. *A mensagem e a imagem: literatura e pintura no primeiro modernismo português*. Recife, Ed. Universitária da UFPE, 2007
- GIL, José. *Diferença e negação na Poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2000
- GUIMARÃES, Fernando. *O Modernismo Português e a sua Poética*. Porto, Lello, 1999
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Trad. Pedro Süsserkind. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001
- LOPES, Teresa Rita. *Pessoa por conhecer. Textos para um novo mapa*. Vol. II. Lisboa, Editorial Estampa, 1990
- _____. *Álvaro de Campos. Livro de Versos*. Lisboa: Estampa, 1993.
- MARTINS, Fernando Cabral. (Coord.) *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. São Paulo, Leya, 2010
- STANGOS, Nikos. *Conceitos de Arte Moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 2000
- COTTINGTON, David. *Cubismo. Movimentos da Arte Moderna*. Trad. Luiz Antonio Araújo. São Paulo, Cosac Naify, 2001
- PERRONE-MOISÉS. "Pensar é estar doente dos olhos". IN: *O olhar*. NOVAES, Adauto. (Org) . São Paulo, Companhia das Letras, 1988
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética/Obra em Prosa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1990
- _____. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática, 1966

A AUTOBIOGRAFIA SHAKESPEARIANA DE FERNANDO PESSOA

Mariana Gray de Castro
Universidade de Lisboa / University of Oxford

Escrevendo sobre a sua evolução literária anos mais tarde, Fernando Pessoa reconheceu que a sua formação britânica na então colónia inglesa de Natal, da qual William Shakespeare era parte integral, foi “um factor de suprema importância na minha vida, e, qualquer que seja o meu destino, formando-o indubitavelmente.” (Pessoa, 1998: 254).¹ A peça *A Vida do Rei Henrique V* fazia parte do currículo escolar em 1903, e, dois anos mais tarde, em 1905, Pessoa recebeu as *Obras Completas* do dramaturgo como prémio académico (ver Severino, 1983: 158-161). Trouxe o livro consigo quando regressou definitivamente a Portugal no mesmo ano, mantendo-o junto a si ao longo de várias mudanças de endereço, anotando-o nas margens e nas entrelinhas, e guardando-o até à sua morte.

À medida que Pessoa leu Shakespeare, e sobre Shakespeare, ao longo dos anos - há cerca de trinta livros dedicados ao dramaturgo na sua biblioteca na Casa Fernando Pessoa, em Lisboa, quase todos anotados por ele - meditou a natureza do seu génio, escrevendo notas de leitura, ideias para ensaios que nunca chegou a concluir, e textos fragmentários sobre os aspectos da sua vida e obra que atraíram a sua especial atenção. Para além das numerosas referências existentes na sua crítica e correspondência, há ainda cerca de 300 manuscritos inéditos sobre Shakespeare no seu espólio na Biblioteca Nacional de Portugal.

Quando Pessoa celebra Shakespeare como “o nome maior de toda a literatura europeia” (Ferreira, 1968: 185) tamanha admiração não é invul-

¹ No original: “a factor of supreme importance in my life, and, whatever my fate be, indubitably shaping it.” Carta ao *British Journal of Astrology*, 08/02/1915.

gar, especialmente no caso de um escritor cuja formação literária foi quase inteiramente em língua inglesa (Pessoa só não seguiu para a Universidade de Cambridge devido a um obstáculo burocrático). Mais interessante é a forma como ele se serve de Shakespeare para reflectir, nos dois sentidos da palavra - para reflectir como um espelho reflecte, e para reflectir no sentido de meditar - o coração da sua própria criatividade, a invenção dos heterónimos. Ler Shakespeare, ler sobre Shakespeare, cogitar sobre Shakespeare e, sobretudo, escrever sobre Shakespeare foi, para Pessoa, uma forma de pensar e escrever sobre si próprio. É neste sentido que podemos falar da autobiografia shakespeareana de Fernando Pessoa.

Colocar Shakespeare no centro do seu cânone não impede que Pessoa faça avaliações negativas da sua arte, como num ensaio atribuído ao heterónimo Ricardo Reis intitulado “Milton maior do que Shakespeare” (Pessoa, 2003: 199), e numa carta de 1917 a um editor britânico, na qual afirma que “Pessoalmente, confesso que tendo cada vez mais a colocar Milton acima de Shakespeare enquanto poeta.” (Pessoa, 1999: 235).² Considera, ainda, que Shakespeare não é grande dramaturgo, como escreve em 1925 a Francisco Costa: “Shakespeare - patentemente um precipitado e um impaciente – é naturalmente falho de qualidades de complexidade construtiva.” (Pessoa, 1999: 85). No *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares refere-se a ele como um “dramaturgo atabalhado” (Pessoa, 2001: 61).

Esta aparente contradição resolve-se quando aprendemos que Pessoa não encara Shakespeare nem como poeta lírico, nem como dramaturgo. Interessa-se por ele, sobretudo, como poeta dramático, ou “poeta-dramaturgo”, como demonstram inúmeras meditações sobre a melhor classificação genérica da sua obra, por exemplo o seguinte texto inédito:

Será Shakespeare um grande dramaturgo e um grande poeta; ou essencialmente um grande dramaturgo; ou essencialmente um grande poeta e um dramaturgo só secundariamente, ou pelas qualidades que o fazem ser grande poeta?

² No original: “Personally, I confess that I tend ever more and more to put Milton above Shakespeare as a poet.”

1. Não *essencialmente* um grande dramaturgo, como Corneille, Molière ou até Racine que são primeiro dramaturgos e poetas muito secundariamente. Um homem que seja essencialmente dramaturgo é essencialmente uma mente construtiva (e S é o oposto: não tem noção nenhuma de construção...) Procede por graus de intuição.

2. Não igualmente um dramaturgo e um poeta, como por exemplo Ben Jonson. O seu poder de expressão excede, em muito, o seu poder de construção; o seu grande poder dramático reside na compreensão de personagens e no poder de *exprimir* estados mentais, qualidades que podem perfeitamente existir fora do teatro (como por exemplo em poemas, romances, etc.) e que, portanto, são essenciais ao tipo de mente dramática.

3. Shakespeare é portanto essencialmente um poeta, mas é um poeta de tamanha força e poder que ascende naturalmente ao nível do dramático. (BNP / E3 76-45. Original em inglês.)

Para Pessoa, a poesia dramática está no cume da montanha poética, como explica em “Os graus da poesia lírica”:

O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, concentrado no seu sentimento, exprime esse sentimento. Se ele, porém, for uma criatura de sentimentos variáveis e vários, exprimirá como que uma multiplicidade de personagens, unificadas somente pelo temperamento e o estilo. Um passo mais, na escala poética, e temos o poeta que é uma criatura de sentimentos vários e fictícios, mais imaginativo do que sentimental, e vivendo cada estado de alma antes pela inteligência que pela emoção. Este poeta exprimir-se-á como uma multiplicidade de personagens, unificadas, não já pelo temperamento e o estilo, pois que o temperamento está substituído pela imaginação, e o sentimento pela inteligência, mas tão somente pelo simples es-

tilo. Outro passo, na mesma escala de despersonalização, ou seja de imaginação, e temos o poeta que em cada um dos seus estados mentais vários se integra de tal modo nele que de todo se despersonaliza, de sorte que, vivendo analiticamente esse estado de alma, faz dele como que a expressão de um outro personagem, e, sendo assim, o mesmo estilo tende a variar. Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos, aos típicos do poeta na sua pessoa viva. E assim se terá levado a poesia lírica – ou qualquer forma literária análoga em sua substância à poesia lírica – até à poesia dramática, sem, todavia, se lhe dar a forma do drama, nem explícita nem implicitamente.

(Pessoa, 1966: 106).

Em outra versão deste texto, Pessoa cita Shakespeare como o maior exemplo do mais alto grau da poesia:

O quarto grau da poesia lírica é aquele [...] em que o poeta [...] entra em plena despersonalização. Não só sente, mas vive, os estados de alma que não tem directamente.

Em grande número de casos, cairá na poesia dramática, propriamente dita, como fez Shakespeare, poeta substancialmente lírico erguido a dramático pelo espantoso grau de despersonalização que atingiu.

(Pessoa, 1966: 67).

Estas palavras apontam para aquilo que, para ele, caracteriza o poeta dramático, distinguindo-o do poeta ou do dramaturgo: a sua “plena despersonalização”. Na versão mais conhecida de “Os graus da poesia”, Pessoa diferencia os patamares poéticos precisamente pelos seu progressivos níveis de despersonalização. É a despersonalização que permite ao poeta dramático criar personagens psicologicamente credíveis e profundamen-

te humanas, com “personalidades” diferentes da do seu autor. Como Pessoa afirma num ensaio, o poeta dramático é “egoísta; constrói outros de si próprio.” (Pessoa, 1991: 238.)³

Pessoa sempre se auto-definiu como sendo poeta dramático, à semelhança de Shakespeare; basta recordarmos as suas cartas a João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos. Escreve a Gaspar Simões em 1931: “O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático [...] Desde que o crítico fixe [...] que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade.” (Pessoa, 1999: 255). Assim sendo, segue logicamente que os seus heterónimos serão criaturas parecidas com as personagens de uma peça. É o próprio Pessoa quem primeiro faz a analogia: “Álvaro de Campos”, informa-nos, “é o personagem de uma peça; o que falta é a peça.” (Pessoa, 2002: 15).

Num texto revelador, Pessoa sublinha a espantosa despersonalização de Shakespeare:

As virtudes supremas de Shakespeare são o poder de impersonalização, de se consubstanciar com a alma de qualquer personagem que inventasse ou adaptasse e a animar com uma vida íntima completa, sendo por isso mesmo que exprimia com igual relevo todos os modos de ver e de sentir, e com igual alma vivia os diversos tipos psíquicos.

(Pessoa, 1999: 84).

É interessante, aqui, o uso da palavra “impersonalização” em vez da mais convencional “despersonalização”. “Impersonalização” é uma tradução directa do termo mais empregue para o conceito em inglês, “impersonality”, e o salto mental de Pessoa aponta para a sua imersão na crítica romântica inglesa de Shakespeare. A sua biblioteca contém livros de Coleridge, Keats, e Hazlitt, entre outros - todos estes, como ele, notáveis poetas. Os leitores românticos de Shakespeare consideram que ele se torna de tal modo despersonalizado, ao criar as suas assombrosas personagens, que perde no processo a sua própria identidade. Hazlitt escreve em 1814:

³ No original: “selfish, he builds others from himself.” In “Essay on Intuition”.

Ele parecia quase não ter uma existência individual própria, mas apoderar-se das existências dos outros conforme a sua vontade, e de viajar sucessivamente através de “qualquer espécie nova de ser” - era agora Hamlet, agora Otelo, agora Lear, agora Falstaff, agora Áriel

(citado em Bate, 1992: 166).⁴

Keats leu estas palavras em 1817, e no mesmo ano escreve, numa carta sobre Shakesepare, do “poeta camaleão” desprovido de qualquer identidade:

Aquilo que choca o filósofo virtuoso delicia o poeta camaleão. [...] Um poeta é o ser mais apoético que há, porque não tem nenhuma identidade; está sempre a formar, e encher, algum outro corpo. O sol, a lua, o mar, os homens e as mulheres, que são criaturas impulsivas, são poéticos, e têm uma qualidade imutável; o poeta não tem nenhuma qualidade imutável, não tem nenhuma identidade. É certamente a criatura menos poética de todas as criaturas de Deus

(citado em Bate, 1992: 199).⁵

A ideia de que Shakespeare não existiria, literalmente - em vez de apenas literariamente - gerou no final do século XIX a teoria de conspiração de que ele seria um pseudónimo de outro escritor, ou outros escritores. Pessoa interessou-se de forma quase obsessiva pelo chamado problema da autoria da obra shakespeareana, lendo dezenas de livros sobre o assunto, e respondendo aos vários argumentos dos seus autores em cerca de duzentos manuscritos, quase todos inéditos. O seu fascínio pela controvérsia foi motivado pelo seu próprio caso, pois Pessoa sempre disse

⁴ No original: “He seemed scarcely to have an individual existence of his own, but to borrow that of others at will, and to pass successively through ‘every variety of untried being’ – to be now Hamlet, now Othello, now Lear, now Falstaff, now Ariel.”

⁵ No original: “What shocks the virtuous philosopher delights the chameleon poet. [...] A poet is the most unpoetical of anything in existence, because he has no identity; he is continually in for, and filling, some other body. The sun, the moon, the sea, and men and women, who are creatures of impulse, are poetical, and have about them an unchangeable attribute; the poet has none, no identity. He is certainly the most unpoetical of all God’s creatures.”

existir mais plenamente nos seus escritos do que na sua vida real. (Jorge de Sena, num ensaio de 1982, chamou Pessoa “o homem que nunca foi” (Sena, 1982: 31), e a ideia é hoje quase um lugar-comum da crítica pessoana.) Além disso, ele leu e escreveu sobre problema da autoria de Shakespeare mais intensamente nos dois ou três anos imediatamente anteriores à sua explosão nos heterónimos em 1914.

Num prefácio inacabado para uma projectada antologia da sua poesia heteronímica, Pessoa afirma que a grande despersonalização que caracteriza a arte de Shakespeare e a sua é aquilo que permite aos dois escritores criarem personagens tão reais, ou até mais reais, do que os seus autores de carne e osso:

Afirmar que estes homens todos diferentes, todos bem definidos [os heterónimos], que lhe passaram pela alma incorporadamente, não existem – não pode fazê-lo o autor destes livros; porque não sabe o que é existir, nem qual, Hamlet ou Shakespeare, é que é mais real, ou real na verdade.

(Pessoa, s.d.: 95).

A insinceridade artística, ou, para empregar o termo preferido de Pessoa, o fingimento, é segunda característica fundamental que ele associa à poesia dramática, sobretudo à de Shakespeare. Jonathan Bate, um dos mais notáveis shakespeareanos dos nossos dias, faz a seguinte descrição do génio do dramaturgo:

o génio de *Rei Lear* é que a peça foi escrita por um homem completamente diferente da sua criação. A poesia de um adolescente apaixonado é sincera: é por isso mesmo que é má. A chave da poesia dramática é o Fingimento, isto é, o autor só deve fingir que sente, profundamente, aquilo que exprime. Assim, pode igualmente fingir que sente profundamente as coisas opostas que também exprime.

(Bate, 1997: 150).⁶

⁶ No original: “The genius of *King Lear* is that it was written by a man who was totally unlike his creation. The poetry of a teenager in love is sincere: that is what makes it

Pessoa louva Shakespeare pela mesma qualidade:

Não é Shakespeare, talvez, o maior poeta de todos os tempos, pois me não parece possível antepor alguém a Homero; mas é o maior expressor que houve no mundo, o mais insincero de quantos poetas tem havido, sendo por isso mesmo que exprimia com igual relevo todos os modos de ser e de sentir, e com igual alma vivia os diversos tipos psíquicos – verdades gerais *humanas* em cuja expressão se empenhou.

(Pessoa, 1999: 84).

Reconhece que Shakespeare demonstrou, como ninguém, que a arte é sempre uma espécie de mentira. A grande metáfora unificadora que atravessa toda a obra shakespeariana é a ideia do mundo como um palco, onde existir (ou ser) e representar (ou agir) - as palavras em inglês, *being* e *acting*, invocam os dois sentidos - são de impossível separação. Shakespeare não inventou esta ideia, mas ele representou-a vezes sem conta nas suas peças. Jacques, em *Como quiserdes* (tradução curiosa de Pessoa de *As You Like It*), tem o mais célebre discurso shakespeariano sobre os sucessivos papéis que os homens, feito actores, representam no “grande palco de loucos” (*Rei Lear*) que é o mundo:

O mundo inteiro é um palco,
E todos os homens e mulheres são meros actores:
Eles têm as suas saídas e as suas entradas;
E um homem cumpre em seu tempo muitos papéis.
(2.7.239-42)⁷

bad. The key to dramatic art is Insincerity, i.e. that the author should only pretend keenly to feel what he expresses. That way, he can pretend equally keenly to feel the opposite things which he also expresses.”

⁷ No original: “All the world’s a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts.”

Na mesma peça, o sábio tolo afirma que “a poesia mais sincera é a mais fingida”.⁸ Pessoa faz desta ideia a pedra angular da sua heteronímia. Lemos no poema “Autopsicografia”:

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

Em outro texto, escreve ao estilo de Oscar Wilde, outro escritor que influenciou em muito o seu pensamento sobre a mentira artística:

A sinceridade é o maior crime artístico. A insinceridade é o segundo maior. O maior artista nunca deverá ter uma opinião realmente essencial e sincera sobre a vida. Mas isso devia dar-lhe a capacidade para se sentir sincero, melhor, para ser completamente sincero, sobre qualquer coisa durante um certo espaço de tempo - o espaço de tempo, digamos, necessário à concepção e escrita de um poema.

(Pessoa, 2009: 158).

Este tipo de fingimento não é, paradoxalmente, insincero. Pessoa teria concordado com Wilde que “censurar um artista por uma falsificação é confundir um problema ético com um problema estético”, porque as “didas falsificações são só o resultado do desejo artístico pela representação perfeita [...] uma tentativa de realizar a nossa própria personalidade num espaço imaginativo à parte dos incidentes e das limitações da vida real.” (Wilde, 1909: 153).⁹ Isto não é especulativo; sabemos que Pessoa teria concordado com Wilde porque destacou estas palavras na margem no seu exemplar do seu ensaio.

⁸ No original: “The truest poetry is the most feigning”. George Monteiro, Paul Muldoon, e Oscar Pimental já escreveram sobre este paralelo: ver Monteiro (2008), Muldoon, (2002: 42), e Pimental (1968: 97).

⁹ No original: “to censure an artist for a forgery was to confuse an ethical with an aesthetical problem, because so-called forgeries were merely the result of an artistic desire for perfect representation [...] an attempt to realise one’s own personality on some imaginative place out of the trammelling accidents and limitations of real life.” O livro está na biblioteca de Pessoa (Casa Fernando Pessoa, Lisboa).

Pessoa afirma num texto atribuído a Álvaro de Campos: “Shakespeare era essencial e estruturalmente fictício; e por isso a sua constante insinceridade chega a ser uma constante sinceridade, de onde a sua grandeza.” (Pessoa, 1980: 275). Em relação à sua própria arte, sempre com o paralelismo com Shakespeare em mente, explica numa carta de 1915:

Mantenho, é claro, o meu propósito de lançar pseudonimamente a obra Caeiro-Reis-Campos. Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros.

O que eu chamo literatura insincera não é aquela análoga à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis ou do Álvaro de Campos [...]. Isso é sentido na *pessoa de outro*; é escrito *dramaticamente*, mas é sincero (no meu sentido grave da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele.

(Pessoa, 1998: 142).

É notável como recorre ao exemplo de Shakespeare de forma quase obsessiva quando visa explicar o seu próprio processo de criação heteronímico, como no seguinte texto prodigioso:

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria.

[...] Negar-me o direito de fazer isto seria o mesmo que negar a Shakespeare o direito de dar expressão à alma de Lady Macbeth, com o fundamento de que ele, poeta, nem era mulher, nem, que se saiba, histero-epiléptico, ou de lhe atribuir uma tendência alucinatória e uma ambição que não recua perante o crime. Se assim é das personagens fictícias de um drama, é igualmente lícito das personagens

fictícias sem drama, pois que é lícito porque elas são fictícias e não porque estão num drama.

Parece escusado explicar uma coisa de si tão simples e intuitivamente compreensível. Sucede, porém, que a estupidez humana é grande, e a bondade humana não é notável.

(Pessoa, 1966: 106).

A identificação pode ser mais subtil, pois Pessoa tem tendência a ocultar o impacto das suas influências mais profundas. O rascunho de um prefácio para uma antologia dos heterónimos traz a indicação no cimo da página, entre parênteses: “(aproveitar para Shakespeare)”. (Pessoa, 1993: 27). Um fragmento inédito sobre o fingimento literário, que não menciona Shakespeare, tem como título “A Identidade de Shakespeare” (BNP / E3 76-20). Outro texto inédito intitulado “Sobre traduzir Shakespeare” abre com a frase incrivelmente pessoana: “A infelicidade fundamental de cada indivíduo é não ser outro indivíduo.” (BNP / E3 76-45) São estes exemplos prodigiosos de como Pessoa, quase sempre que se volta para Shakespeare, cai no vício preferido da crítica: o de recriar o objecto da sua análise à sua própria imagem. Tendo construído o seu Shakespeare como uma espécie de *super-Pessoa*, passa a usá-lo como espelho mágico para reflectir o seu próprio génio, forjando uma autobiografia shakespeariana.

Bibliografia Ativa

- BATE, Jonathan (ed.) (1992). *The Romantics on Shakespeare*. Londres: Penguin.
- FERREIRA, António Mega (1968). *Fernando Pessoa – O Comércio e a Publicidade*. Lisboa: Cinevoz – Lusomedia.
- PESSOA, Fernando (1966). *Páginas de estética e de teoria literárias*, ed. Georg Rudolf Lind and Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- ____ (1980). *Textos de crítica e de intervenção*. Lisboa: Ática.
- ____ (1991). *Pessoa por conhecer II: Textos para um novo mapa*, ed. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa.
- ____ (1993). *Pessoa inédito*, ed. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Horizonte.

- _____. (1998). *Correspondência 1905-1922*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1999). *Correspondência 1923-1935* ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2001). *Livro do Desassossego*, ed. Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998, 3ª ed. (1ª ed. 1986).
- _____. (2002). *Álvaro de Campos: Poesia*, ed. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2003). *Ricardo Reis: Prosa*, ed. Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2009). *Sensacionismo e outros ismos*, ed. Jerónimo Pizarro. Lisboa: IN-CM.
- _____. (s.d.). *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, ed. Georg Rudolf Lind and Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- WILDE, Oscar (1909). *Lord Arthur Savile's Crime and Other Prose Pieces*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz.

Bibliografia Passiva

- BATE, Jonathan (1997). *The Genius of Shakespeare*. Londres: Macmillan.
- MONTEIRO, George (2008). "Shakespeare, the 'Missing All'", *Portuguese Studies* 24:4, 33-49.
- MULDOON, Paul (2002). "In the Hall of Mirrors: 'Autopsychography' by Fernando Pessoa", *New England Review* 23, 38-52.
- PIMENTEL, Oscar (1968). "Experiência em Pessoa", in *A Lâmpada e o Passado*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, pp. 95-98.
- SENA, Jorge de (1982). "The Man Who Never Was", in *The Man Who Never Was: Essays on Fernando Pessoa*, ed. George Monteiro. Rhode Island: Gávea-Brown.
- SEVERINO, Alexandrino E. (1983). *Fernando Pessoa na África do Sul: a formação inglesa de Fernando Pessoa*. Lisboa: Dom Quixote.

**NÚCLEO DE ESTUDOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA E ÉTICA (NELLPE-USP)
SOBRE O LIVRO DO DESASSOSSEGO**

A FRAGMENTAÇÃO COMO ECO DA VANGUARDA EUROPEIA N' *O LIVRO DO DESASSOSSEGO*

Cibele Lopresti Costa
Universidade de São Paulo

O *Livro do Desassossego*, de Bernardo Soares, faz-se como uma miríade de leituras, tal qual um caleidoscópio repleto de imagens a cada movimento. A estrutura fragmentária do livro favorece a comparação: os pequenos textos que o compõem apresentam um universo particular de significados, o que nos leva a considerá-los únicos e desassociados. Entretanto, a reunião deles parece configurar a imagem do pensamento de um sujeito atento à arte, à sua época e aos seus sentimentos. Sua leitura leva a nós, leitores, à percepção do conflito instalado no sujeito-narrador em relação a essas questões, pois sua forma inconclusa impossibilita qualquer certeza.

Para este trabalho, permitimos que nossas reflexões iniciais se tornassem pistas a serem percorridas na construção de algum significado para o *LD*. A leitura dos primeiros fragmentos apontou algumas questões: terá Bernardo Soares dialogado - ou mesmo incorporado - algo de seus antecessores? Terá ele se identificado de alguma maneira com as vanguardas? Para tentar responder essas questões, verificaremos se Bernardo Soares mantém alguma herança deixada pela geração anterior à sua e também observaremos se o narrador reverbera o eco das vanguardas europeias.

Em geral, o movimento modernista português parece, por um lado, contemporizar aspectos problematizados pela 'Geração de 70', transformando-os em matéria de literatura, como, por exemplo, o tema da nacio-

nalidade. Por outro lado, parece apontar a ruptura, pois exercita a forma livre, a experiência com a linguagem.

Retomemos a polêmica iniciada pela ‘Geração de 70’. Esses autores anunciaram a crise de identidade pela qual passava a cultura portuguesa, já que a imagem de pátria tornara-se obscurecida com o processo de industrialização pelo qual passava Portugal. A ironia de Eça de Queirós e o niilismo de Antero de Quental ilustram o movimento que parece espelhar as seguintes questões: Que valores são perenes nesse novo Portugal? Que paradigma cultural se instalara para o reconhecimento de nação portuguesa? O que se mantivera e o que se rejeitara – ou deveria ser rejeitado – frente aos novos desafios? Com o advento da república, esses assuntos se tornam ainda mais pertinentes, pois há um novo reposicionamento político de Portugal frente à Europa, o que atualizava o tema da identidade nacional.

O que nos interessa saber é se especialmente Fernando Pessoa dialogou com seus precursores e tomou para si também essas questões. Em carta a Gaspar Simões, em 11 de dezembro de 1913, o poeta anuncia:

“Quero referir-me simplesmente à influência que o Pessanha pudesse ter tido sobre o Sá-Carneiro. Não teve nenhuma. Sobre mim teve, porque tudo tem influência sobre mim; mas é conveniente não ver influência do Pessanha em tudo quanto, de versos meus, lembre o Pessanha. Tenho elementos próprios naturalmente semelhantes a certos elementos próprios do Pessanha; e certas influências poéticas inglesas, que sofri muito antes de saber sequer da existência do Pessanha, actuam no mesmo sentido que ele”.

No trecho acima, o poeta reconhece sofrer influências, o que confirma o possível diálogo estabelecido entre seus precursores e contemporâneos sobre o tema citado. Em *Mensagem*, ele recuperou a questão da nacionalidade ao tratar da memória de Portugal, referindo-se aos mitos históricos e aos acontecimentos emblemáticos para o povo. Tratou da grandiosidade da alma portuguesa e interessou-se pela imagem que o português faz de si para si, independente do restante do continente europeu. A tradição camoniana da grandeza da pátria se atualizou, embora com aspec-

tos diferentes e com novos simulacros. Ou seja, o poeta aceita o desafio de retratar a identidade do homem português, conforme a contemporaneidade de seu ponto de vista.

Mas foi na leitura dos fragmentos do *Livro do Desassossego* que a relação entre passado e presente nos foi colocada. Os escritos parecem esbarrar na anterioridade da própria escrita, ou seja, a voz que constrói os pequenos textos recupera valores anteriores à sua contemporaneidade, porém se faz por meio de um discurso fragmentado, sugerindo *flashes* de consciência e tensionando valores pré-estabelecidos. Uma nostalgia do que foi ou poderia ter sido.

Para ilustrar nossa percepção do *Livro do Desassossego*, vamos destacar alguns fragmentos, segundo a versão de Richard Zenith.

A temática da nacionalidade volta sob outro ponto de vista. Vê-se, no fragmento 259, que o narrador estabelece um ponto de tensão diferente para problematizar o conceito de pátria:

(...) Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enoja independentemente de quem a cuspiisse. (...)

(PESSOA, 2009: 259)

O autor transmuta a ideia de nação ao desconsiderar a territorialidade, as leis do Estado ou mesmo o conjunto diverso de tradições culturais como princípios construtores da noção de pátria. Para ele, o que une a comunidade da qual faz parte é a língua portuguesa, revelando assim o respeito à sintaxe amadurecida ao longo da história. Sob esse ponto de vista, os heróis a quem deve respeito são aqueles que colaboraram para o fortalecimento do idioma, portanto os grandes autores da literatura, os que crista-

lizaram o uso de determinadas estruturas e reverberaram a língua usada para sua comunidade. Os seus conterrâneos são aqueles que escreveram – ou escrevem - bem. O exemplo a seguir confirma essa hipótese:

(...) Vivo uma era anterior àquela em que vivo; gozo de sentir-me coevo de Cesário Verde, e tenho em mim, não outros versos como os dele, mas a substância igual à dos versos que foram dele. (...)

(PESSOA, 2009:43)

O narrador declara, ainda, seu máximo respeito a Padre Vieira, confirmando o paradigma. Por meio desse raciocínio, identificamos o bom uso da sintaxe como o princípio organizador de seu grupo, ou melhor, pátria. Tem-se, assim, a expressão plena do português como a maneira de reger a comunidade, de inserir ou hierarquizar:

“(...) Não choro por nada que a vida traga ou leve. Há porém páginas de prosa que me têm feito chorar. Lembro-me, como do que estou vendo, da noite em que, ainda criança, li pela primeira vez numa selecta o passo célebre de Vieira sobre o Rei Salomão. ‘Fabricou Salomão um palácio...’ E fui lendo, até ao fim, trémulo, confuso; depois rompi em lágrimas, felizes, como nenhuma felicidade real me fará chorar, como nenhuma tristeza da vida me fará imitar. Aquele movimento hierático da nossa clara língua majestosa, aquele exprimir de ideias nas palavras inevitáveis, correr de água porque há declive, aquele assombro vocálico em que os sons são cores ideais – tudo isso me toldou de instinto como uma grande emoção política”.

(PESSOA, 2009: 259-260)

Sob esse ponto de vista, o narrador heroifica o autor e rebaixa os seres que burocratizam o uso da língua, o homem comum. A imagem criada para essa figura subjuga o cosmopolitismo do cidadão à banalidade, imprimindo certa ironia à descrição: “Ah! Compreendo! O patrão Vasquez é a Vida. A Vida, monótona e necessária, mandante e desconhecida. Este

homem banal representa a banalidade da Vida. Ele é tudo para mim, por fora, porque a Vida é tudo para mim por fora". (PESSOA, 2009: 49)

Para a vida na cidade, ele imprime tom excessivo e exagerado. Segundo Massaud Moises (MOISES, 1998: 13), o artista usa o blague ao se referir à burguesia, ironizando sua cotidianidade. Já quanto ao artista, parece ser mais condescendente, pois elabora um simulacro, já que o considera uma criatura dividida entre identidades. Consta-se, na voz do narrador, a representação do homem que, por um lado, reconhece a precariedade de seu tempo, de sua comunidade e, por outro, privilegia o momento da solidão que o individualiza:

"Amo, pelas tardes demoradas de verão, o sossego da cidade baixa, e sobretudo aquele sossego que o contraste acentua na parte que o dia mergulha em mais bulício. A Rua do Arsenal, a Rua da Alfândega, o prolongamento das ruas tristes que se alastram para leste desde que a da Alfândega cessa, toda a linha separada dos cais quedos – tudo isso me conforta de tristeza, se me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto. (...) Por ali arrasto, até haver noite, uma sensação de vida parecida com a dessas ruas. De dia elas são cheias de um bulício que não quer dizer nada; de noite são cheias de uma falta de bulício que não quer dizer nada. Eu de dia sou nulo, de noite sou eu. (...)”

(PESSOA, 2009: 43)

Assim, a cidade passa a ser retratada como espaço de solidão e vazio, com valores quase nulos, traduzindo a visão analítica de Bernardo Soares sobre seu tempo. Essa perspectiva nos leva a pensar que ele racionaliza sua condição subjetiva na medida em que observa o que está em seu entorno e também em si mesmo. O narrador faz esse registro por meio dos pequenos textos que compõem o *LD*¹. Assim, os temas se emparelham e, ora apresentam a Rua dos Douradores, ora voltam-se para o universo interno do enunciador, o que faz da leitura um jogo de simultaneidades.

¹ Passamos a chamar o *Livro do Desassossego* de *LD*.

Nessa perspectiva, observamos o aspecto paradoxal do livro. Bernardo Soares enaltece os escritores que amadureceram as estruturas da língua portuguesa e, concomitantemente, se expressa por meio de um texto fragmentado, promovendo a ruptura narrativa, o que o aproxima das vanguardas europeias. Aos nossos olhos, seu caráter mosaico o aproxima a essas novas tendências estéticas.

Essa ideia já foi antecipada por Caio Gagliardi em sua tese de doutorado, *Fernando Pessoa ou do Interseccionismo*. Segundo o autor, a simultaneidade promove a ênfase no instantâneo, o que pode aproximar a composição de *LD* ao cubismo mais especificamente. Vejamos.

Consideremos as linhas gerais dessa estética: realidade fracionada, simultaneidade e planos superpostos, além da presentificação do tempo. Esses são aspectos que podem ser identificados na composição dos pequenos textos que compõem o *LD*. Há também o caráter metonímico da representação, tal qual foi concretizado nas artes plásticas, o que pode ser observado no fragmento a seguir. Tem-se aqui a aproximação da escrita a um enquadramento visual:

“(...) Ela aperta a primavera contra o seio e os olhos com que me fita são tristes. Sorri com brilho do papel e as cores da sua face são encarnado. O céu está trás dela é azul de fazenda clara. Tem uma boca recortada e quase pequena pode sobre cuja expressão postal os olhos me fitam sempre com uma grande pena. Os braços que seguram as flores lembram-me o de alguém. (...)” (PESSOA, 2009: 57-58)

Em outro pequeno texto, Bernardo Soares sobrepõe realidade e imaginação a fim de elaborar o tempo narrativo. Os três pontos dá início ao fragmento, fazendo-nos crer que esse raciocínio é a continuidade de algo que o antecede. Em seguida, descreve seu estado de alma. Entretanto, o uso repetido das reticências nos faz lembrar o devaneio contido nesse pensamento:

“... esse episódio da imaginação a que chamamos realidade.
Há dois dias que chove e que cai do céu cinzento e frio
uma certa chuva, da cor que tem, que aflige a alma. Há

dois dias... Estou triste de sentir, e reflicto-o à janela ao som da água que pinga e da chuva que cai. Tenho o coração oprimido e as recordações transformadas em angústias. (...)” (PESSOA, 2009: 229)

Segundo Gagliardi, ‘a sobreposição é o recurso técnico que o artista encontra para criar o efeito de simultaneidade temporal da percepção’ (2005: 67) e pode ser encontrado na literatura de influência cubista. O estudioso faz a transposição desses valores ao texto pessoano *Chuva Obliqua*, considerando-os elementos construtores. Essa análise contribui demasiadamente para nossa reflexão, pois a fragmentação em *LD* leva à leitura de tempos e imagens sobrepostas.

“Olha-se, mas não se vê. A longa rua movimentada de bichos humanos é uma espécie de tabuleta deitada onde as letras fossem móveis e não formassem sentidos. As casas são somente casas. Perde-se a possibilidade de dar um sentido ao que se vê, mas vê-se bem o que é, sim”. (...) (2009: 107)

Nesse fragmento, a ‘longa rua movimentada’ se contrapõe à ‘tabuleta deitada’, atualizando o conflito da representação dos diferentes planos, questão problematizada pelos cubistas. Teoricamente, eles discutem a representação do volume em uma figura plana. Tem-se a impressão de que Bernardo Soares identificou essa questão estética à sua própria angústia. O fragmento acima reportou nossa leitura a um procedimento de construção dos cubistas incorporado à voz do narrador, o que nos fez considerar sua visão sobre os dados da realidade, de sua subjetividade e da simultaneidade como atualiza o presente e o passado estético e temático da literatura.

A reflexão aqui proposta considera que, em *LD*, habita uma voz consciente de sua condição histórica e literária. Nossa hipótese é de que há lucidez da voz enunciativa, já que ela tensiona aspectos da cultura e literatura portuguesas, absorvendo técnicas provenientes de outras artes e incorporando a visão de um sujeito em sua contemporaneidade. O caráter multifacetado do texto confirma essa ideia, pois apresenta, em cada

fragmento, um texto uno e incompleto ao mesmo tempo. Uno, pois aponta sentidos coesos; incompleto porque se realiza no conjunto de todos os fragmentos. Eis, no desassossego e na fragmentação, o retrato de um momento literário do século XX.

Referencias bibliográficas

GAGLIARDI, Caio Márcio Poletti Lui. *Fernando Pessoa ou do interseccionismo*. (Tese de doutoramento) Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 2 ed., 1998.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guardalivros na cidade de Lisboa*. Organização Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Tempo neorromântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)*. Disponível em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223465403P1vCN9sm4Fg38TM1.pdf>. Acesso dia 19.11.2010

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 7 ed., 1983.

BERNARDO SOARES EMARANHADOR DE PAISAGENS

Lilian Jacoto
Universidade de São Paulo

Na tradição da poesia moderna portuguesa, dois movimentos deram especial relevância à imagem: o Orphismo (1915) e o Surrealismo (1946). Dos grupos de artistas reunidos sob as respectivas propostas estéticas, contavam ambos os movimentos com poetas e artistas plásticos. Ligados à modernidade do século XX, ambos foram, também, deveras sensíveis às transformações que o cinema operou na percepção do real.

Como idealizador de Orpheu, Fernando Pessoa organizou uma obra em torno de uma ideia ética e estética vinculada à visão, talvez por já reconhecer, para o século, uma tendência cultural de prevalência progressiva da imagem sobre a realidade, de modo que, ao homem moderno, caberia *saber ver* o mundo na sua exterioridade, a despeito e apesar de todas as teorias e tecnologias que obstipassem e confundissem as nossas sensações. Essa ciência da visão está ligada a uma sobreposição, na modernidade, da espacialidade ao fruir temporal, o que nos coloca frente a um impasse ético, na medida em que, diante da imagem como simulacro, o sujeito perde sua capacidade de ação no mundo. Segundo Bergson,

Nossa existência se desenvolve (...) muito mais no espaço do que no tempo: vivemos mais para o mundo exterior do que para nós (...) ‘somos agidos’ mais do que agimos; agir livremente é empossar-se de si, é recolocar-se na duração pura.

(Bergson, 1988)

A obra arquitetada em torno de um mestre, cuja lição maior era a de *saber ver*, coloca todos os demais *eus* pessoanos numa distância relativa

dessa proposta, numa espécie de negatividade que mapeia as dificuldades do homem moderno, tanto no que tange à visão, como à ação:

Depois tudo é cansaço neste mundo subjetivado
 Tudo é esforço neste mundo onde se querem coisas
 Tudo é mentira neste mundo onde se pensam coisas
 Tudo é outra coisa neste mundo onde tudo se sente

.....
 Depois, mas por que é que me ensinaste a clareza da vista,
 Se não me podias ensinar a ter a alma com a que a ver clara?¹

Por outro lado, na prosa pessoana ortônima, lemos que a arte moderna é arte de sonho. (Pessoa, 1986: 296) Tratava-se, ainda, de equacioná-la sob padrões de visualidade, entretanto, agora, marcada pela interioridade humana:

O poeta de sonho é geralmente um visual, um visual estético.
 O sonho é da vista geralmente. Pouco sabe auditivamente, tactilmente. E o 'quadro', a 'paisagem' é de sonho, na sua essência, porque é estática, negadora do continuamente dinâmico que é o mundo exterior. (Quanto mais rápida e turva é a vida moderna, mais lento, quieto e claro é o sonho.)

(Pessoa, 1986: 297)

Nesse aspecto, Pessoa prefigura a vertente surrealista que, em Portugal, deu-se tardiamente, como vanguarda extemporânea, mas muito afinada com uma revolução de linguagem que realocava a arte como transformação do real. Para o poeta de Orpheu, o sonho teria perdido sua função no mundo moderno, na medida em que a ciência extirpara o Mistério que rondava o homem medieval e renascentista. A arte moderna recolhe o sonho e o toma como essência, como sintoma de um novo *estado civilizacional* ao qual se pode reagir de três maneiras: entregando-se à superfície do mundo exterior ("tomando dele a vida oca e ruidosa"); fugindo dessa exterioridade oca para um mundo isolado e individual; ou (e é aqui que localiza o caso *caracteristicamente* portu-

¹ PESSOA, Fernando. "Mestre, meu mestre querido" (Poesias de Álvaro de Campos), in: *Obra Poética*, 1986.

guês, na sua modernidade) “metendo esse ruidoso mundo, a natureza, tudo *dentro do próprio sonho* - e fugindo da “Realidade” nesse sonho. (Pessoa, 1986: 298). Essa terceira reação ao esvaziamento onírico da realidade, vivido como sintoma do mundo moderno, vem ao encontro de uma poesia onde Fernando Pessoa localiza a gênese de Orpheu (numa tradição da modernidade em língua portuguesa inaugurada por Antero de Quental), e reverbera como síntese, em sua mais precisa expressão, nos fragmentos visuais do *Livro do Desassossego*, talvez o projeto de (des)realização mais consciente dessa operação que transpõe a realidade ruidosa e oca da vida urbana para o sonho, unindo, nessa transposição genial, ontologicamente cenário e sujeito.

Essa abstrata linha que estamos querendo traçar, que vai do Orphismo ao Surrealismo, teve, talvez, um fio condutor que merece relevância pelo seu caráter visionário. O Interseccionismo foi, talvez, a vanguarda órfica que mais projetou o primeiro modernismo para além de seu tempo, reivindicando para a poesia um poder de visualidade bivalente, de modo a integrar plasticidade, movimento e harmonização de planos, a saber, a objetividade do mundo (cada vez mais inapreensível ao sujeito) e a visão subjetiva, afirmando o poder cosmogônico e subversivo da imaginação, através da instauração de uma nova sintaxe na organização de suas sentenças. O Interseccionismo pessoano fazia reverberar a máxima do surrealismo francês: “Creio na resolução futura desses dois estados, aparentemente contraditórios que são o sonho e a realidade, numa espécie de surrealidade, se assim se pode dizer” (André Breton, 1º Manifesto do Surrealismo, 1924).

Entretanto, se o Surrealismo preconizava uma resolução de opostos, a poética de Fernando Pessoa manteve um *ethos* diferenciado no tocante às dualidades que constantemente se afirmam e dramatizam o texto. José Augusto Seabra, em *Fernando Pessoa ou o Poetodrama* (1988), dedicou um estudo pormenorizado e atento à questão, pelo exame geral da obra, apontando as idiossincrasias de suas diversas vozes com relação ao tratamento dos pares de opostos em toda ela presentes. Entendendo a contradição em Pessoa não no sentido da lógica formal, nem no da dialética, mas no sentido da *coincidentia oppositorum*, Seabra explica que o que demarca o lugar dessa poesia, diante da contradição, é o fato de que os elementos que se opõem assumem uma coexistência incompatível, sem uma resolu-

ção que os pacifique ou que faça preponderar um pólo sobre outro. Dentre as *contradições germinais* da obra pessoana, o crítico destaca a relação tensional criada entre o fora e o dentro. Como todas as demais oposições dessa poética, os contrários assumem não só uma unidade indissolúvel, mas também uma identidade (o que Oscar Lopes chama de “equivalência lógica”). Com isso não nos deixa iludir pela ideia de anulação de opostos pela simples assimilação dos pólos, mas - o que torna a poesia pessoana tão complexa e quase filosófica - uma assimilação que mantém vibrante a oposição de origem. Seabra alude a uma “reversibilidade das oposições pela subsistência numa só realidade poética” (Seabra, 1988: 85). No tocante à dicotomia *dentro/fora*, para que se entenda sua equivalência e reversibilidade, é preciso recuar a outra questão fundante da poética de Pessoa, que é a impossibilidade da demarcação de fronteiras do próprio sujeito com relação ao objeto, uma vez que o eu, em Pessoa, é vivido como alteridade. Dessa forma a dicotomia filosófica de sujeito e objeto, na poesia, borra suas fronteiras, tornando os opostos mutuamente reversíveis, a partir do processo genético de “dessubjetivação” (Seabra, 1988: p.110). O mistério poético, muito além do lógico e filosófico, residiria, justamente, nessa “in-diferença”:

Assim, a sua própria interioridade se projeta para fora do eu pessoal, tornando-se independente do suporte da subjetividade que a sustentava, o que leva Fausto a afirmar: ‘tornei minha alma exterior a mim’. Numa palavra: o sujeito assume-se como objeto; o mundo interior confunde-se de modo indissolúvel com o mundo exterior.

(Seabra, 1988: 111)

Se Caeiro propunha uma lição do ver, Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*², entenderá que esse ver já é inevitavelmente atravessado pela imaginação, ou melhor, pelo devaneio que constantemente funda sua realidade. No intervalo entre o sonho e a imaginação, o guardador de livros entende que escrever é “converter a vida em nossa íntima substância”; mas escrever é, ao mesmo tempo, um movimento de dar-se à paisa-

² Todas as referências aqui feitas ao Livro do Desassossego baseiam-se na edição preparada por Richard Zenith (Companhia das Letras, 1999).

gem, converter-se em pura exterioridade. Ontologicamente alojado nesse intervalo, Soares não sonha nem age, *mistura uma coisa com outra*:

Tenho que escolher o que detesto – ou o sonho, que a minha inteligência odeia, ou a acção, que a minha sensibilidade repugna; ou a acção, para que não nasci, ou o sonho, para que ninguém nasceu.

Resulta que, como detesto ambos, não escolho nenhum; mas como hei-de, em certa ocasião, ou sonhar ou agir, misturo uma coisa com outra.

(Pessoa, 1999: Fragmento 3)

Vemos, em Bernardo Soares, esse movimento constante de um olhar que mistura o dentro e o fora, sem se fixar em nenhum deles, mas que, ao contrário, preserva, como atitude única do sujeito, uma ambivalência ontológica da paisagem, de modo que ela não pertença nem ao mundo da ação, nem ao universo onírico, efetivamente.

Merleau Ponty, no famoso ensaio intitulado *O Olho e o Espírito*, aponta uma ambiguidade semelhante que acomete o olhar do pintor:

(...) o pintor, qualquer que seja, enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão. Ele precisa admitir que as coisas entram nele ou que, segundo o dilema sarcástico de Malebranche, o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas a sua vidência. (Nada muda se ele não pinta a partir de um motivo: ele pinta, em todo caso, porque viu, porque o mundo, ao menos uma vez, grafou dentro dele as cifras do visível.) Ele precisa reconhecer, como disse um filósofo, que a visão é o espelho ou concentração do universo, ou que, como disse um outro, o *ídios-kósmos* dá acesso por ela a um *kóinoskósmos* [cosmos particular e cosmos geral, respectivamente], que a mesma coisa se encontra lá no cerne do mundo e aqui no cerne da visão, a mesma ou, se preferirem, uma coisa

semelhante, mas segundo uma similitude eficaz, que é parente, gênese, metamorfose do ser em sua visão.

(Merleau-Ponty, 2004: 20-21)

Em Bernardo Soares, o processo, entretanto, descreve um movimento que é antes expressão de uma subjetividade, mas através de uma imagem cuja gênese se quer externa ao sujeito, como se toda paisagem (que ele sabe e nós sabemos fictícia) fosse capturada no mundo circundante. Esse paradoxo se explica pela via da própria imagem, no fragmento 3:

(...) a amargura de tudo ser ao mesmo tempo uma sensação minha e uma coisa externa, que não está em meu poder alterar. Ah, quantas vezes os meus próprios sonhos se me erguem em coisas, não para me substituírem a realidade, mas para se me confessarem seus pares em eu os não querer, em me surgirem de fora, como o elétrico que dá a volta na curva extrema da rua, ou a voz do apregoador noturno, de não sei que coisa, que se destaca, toada árabe, como um repuxo súbito, da monotonia do entardecer!

(Pessoa, 1999: 48)

Assim, o devaneio nivela, pela imagem explicativa do elétrico que advém ou do grito de outrem – ambos a evocar detalhes do cotidiano lisboeta – o mundo exterior e o subjetivo numa fusão que apaga ou borra seus limites ônticos. A escrita promove, portanto, um espaço intervalar onde o sujeito se quer anular, desaparecer para dar lugar a um cenário sem lado de dentro, e que, no entanto, é pura projeção. Ambos, entretanto, na *coincidência oppositorum* do texto, querem-se exterioridades, são coisificados. Sobre o *Livro do Desassossego*, diz Seabra:

Todo este texto, pela sua estranha sugestão poética de uma coisificação de sensações e dos próprios sonhos, põe perturbadoramente em causa as fronteiras da interioridade e da exterioridade, não apenas na sua aparição fenomenológica, mas na sua essência.

(Seabra, 1988: 113)

Tudo isso assim é, e não pode deixar de sê-lo se não estiver acompanhado, em Fernando Pessoa, de uma aguda consciência do vazio que só torna ainda mais rasa a superfície do real, da fusão ôntica de sujeito e cenário, da vida intervalar que não admite repouso, num bojo qualquer de ilusão. Bernardo Soares é o nome desse sujeito que descobre que *não é*. Subitamente, é aquele que se des-identifica e se vê descolado de uma essência humana:

De repente, como se um destino médico me houvesse operado de uma cegueira antiga com grandes resultados súbitos, ergo a cabeça, da minha vida anônima, para o conhecimento claro de como existo. E vejo que tudo quanto tenho feito, tudo quanto tenho pensado, tudo quanto tenho sido, é uma espécie de engano e de loucura. Maravilhoso-me do que consegui não ver. Estranho quanto fui e que vejo que afinal não sou.

(fragmento 39, p.73)

Essa súbita experiência do vazio, epifania às avessas que faz o sujeito se dar conta da ausência absoluta de sentido encoberta por uma vida de enganos, bem ao gosto de Schopenhauer e Nietzsche, é o que retira a Soares toda possibilidade de ação. No cenário urbano em que se movimenta, o guarda-livros olha o mundo como quem sonha, numa espécie de ponto morto em que sujeito e objeto se anulam.

Esse lugar dúbio, nivelado, é também o espaço a que Blanchot denominou, dentre tantas outras formas, de *neutro*. Nesse não-lugar que se delimita como espaço literário, a imagem cumpre o papel que no fragmento anteriormente citado (o de número 48) se atribui ao elétrico que surge de fora, e que converte o sujeito em pura exterioridade. Diz Blanchot, em *O Espaço Literário*:

Quando não existe nada, a imagem encontra aí a sua condição, mas desaparece nele. A imagem pede a neutralidade e a supressão do mundo, quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio; aí está a sua verdade.

(Blanchot, 1987: 255)

No *Livro do Desassossego*, torna-se comum, na unidade do fragmento, um movimento que vai da ideia abstrata (que Soares toma como mote de reflexão) para uma imagem visual ilustrativa dessa ideia, como se, da subjetividade abstrata, se fosse à concretude da vida exterior, quando, na verdade, a imagem apenas opera um (falso) movimento de exteriorização, quase como um número de prestidigitador. A imagem é esse *neutro* ou *fora* que Soares habita, sem existir.

Referencias bibliográficas

- BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa, Edições 70, 1988.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- BOUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa, Relógio D'Água, 1991.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, pp. 20-21.
- PESSOA, Fernando. "Mestre, meu mestre querido" (Poesias de Álvaro de Campos), in: *Obra Poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986.
- _____. *Obra em Prosa*. Organização, Introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986, p. 296.
- _____. *O Livro do Desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organização de Richard Zenith. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- SEABRA, José A. *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 3ª ed. revista, 1988.
- SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & Cª Heterónima (estudos coligidos 1940-1978)*. Lisboa, Edições 70, 2ª ed., 1984.

ENTRE-RISO IRÔNICO DE UM JOKER SEM ROSTO OU A *DELÍCIA DE PERDER*

Roberta Ferraz
Universidade de São Paulo

“(…) Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. Às vezes não me reconheço, tão exterior me pus a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio. Quem sou por detrás desta irreabilidade? Não sei. Devo ser alguém. E se não busco viver, agir, sentir, é – crede-me bem – para não perturbar as linhas feitas da minha personalidade suposta. Quero ser tal qual quis ser e não sou. Se eu cedesse destruir-me-ia. Quero ser uma obra de arte. Por isso me esculpi com calma e alheamento e me pus em estufa, longe dos ares e das luzes francas – onde a minha artificialidade, flor absurda, floresça em afastada beleza. (...)”

(PESSOA, 2006: 114)

“(…) Sei eu sequer se sinto, se penso, se existo? Nada: só um esquema objetivo de cores, de formas, de expressões de que sou o espelho cintilante por vender inútil (...)”

(PESSOA, 2006: 359)

A sensação e o sentimento de *falhar* podem aliciar o desejo de revanche, de contrapartida, de recomeço, de ensaiar mais uma vez a volta à roda. Mesmo que já se conceba *falho* de antemão, esta segunda disposição para o corpo-a-corpo sugestiona-se de um talvez perverso prazer, que, como se verá, só possa vir da perda. Será difícil outro texto nos prostrar tanto, como o faz o *Livro do Desassossego*. E abrindo as cartas: difícil um texto que nos provoque tanto a percorrer nossa própria precariedade, nossa própria falha. Afinal, do que se trata, o *Livro do Desassossego*? Quem é, quantos será, Bernardo Soares? Como é possível ler isto tudo? E agonicamente, após a delícia de falhar: o que, então, é ler? Será inútil portanto o desejo de decifrar ou *vender* o espelho cintilante que é este Livro. Ainda bem.

No máximo, nós leitores, conseguiremos esboçar uma gramática de erros. O que em si já é imagem e efeito do *paradoxo* que é permeio e esteio dos textos todos radicados sob o nome Pessoa. O que nos invoca a investigar, atormentados, os motivos, ou melhor, os mecanismos de como isto se dá, este ‘efeito da falha’, e este ensejo de ‘vencê-lo’, de forma quase contagiosa, a todos os seus leitores. O ‘eu’ é seu primeiro e imediato alçapão: caímos por todas as margens na armadilha de querer dizer *quem é que diz* os textos de Pessoa. A seríssima blague já começa com a rotulação diferenciada de tipos supostos de autoria, como ortônimo, heterônimo, semi-heterônimo, como se tudo afinal não passasse mesmo daquela *sinceridade estética* de um *anti-eu* que é e se faz de linguagem. Se atentarmos bem, veremos que o texto mesmo, o tempo todo nos adverte: tudo está contido na *estética do artifício*, título do fragmento 114, que citamos na epígrafe. Qual não é a aporia que emerge na leitura de um enunciado como “Vivo-me esteticamente em outro”(PESSOA, 2006: 114)? A radicalidade da falência (nossa) estaria composta na zombaria implícita do enunciado, ou seja, numa construção discursiva aparentemente simples, mas que, através das torções dos pronomes, dos advérbios, dos complementos jogasse com o absurdo e desse a volta em si mesmo e no seu incomunicável. Não se explica, a não ser repetindo exatamente as mesmas palavras, o ‘vivo-me esteticamente em outro’. Sobre este ‘efeito’, Silvina Rodrigues Lopes comenta: “Integrando a artificiali-

dade no mais banal cotidiano, o da vida prática, a escrita produz um efeito de ‘trompe-l’oeil’. Detritos de imagens e imagens-detritos parodiam a representação; investidos da imensa ironia da sua opacidade”(LOPES, 1988, 65). Ou como diz o fragmento 115 do *Livro do Desassossego*, “Assim organizar a nossa vida que ela seja para os outros um mistério, que quem melhor nos conheça, apenas nos desconheça de mais perto que os outros” (PESSOA, 2006: 115). E, no entanto, cá estamos nós, rentes.

Por que é que somos visceralmente atraídos por este jogo que, à medida que o jogamos, mais nos sabemos próximos de perdê-lo, mais nos sabemos perdidos? E o que será perdê-lo senão rasurar as duas caras presumíveis de dois hipotéticos jogadores, um que escrevesse e outro que lesse? Até ninguém mais poder dizer, ‘eu’? É nesse sentido que antevejo um ‘prazer do texto’, lembrando Barthes: perdê-lo, como leitor, é também, ambigualmente, ganhá-lo, como estranhamento, o que nos lava à questão da ironia, cuja experiência de leitura nos leva à constante inconstância. Que prazer pode ser maior do que ser desmontado pela leitura e quiçá, *ganhar* a sorte de desidentificar-se, ganhando disso uma consciência criativa e crítica de uma mola desmontável a ler potentes outros mundos? É assim que “um apelo à desorganização, o horror à regulamentação dos sentidos contra as energias, o desgosto da vida prática” (LOPES, 1988: 66) ganham, por meio da ironia, sua força libertadora. Convidado pelo texto, o leitor joga um jogo de erros, que pode ser, afinal, pura sorte.

No entanto, nem tudo são delícias. Há, como diz José Gil (GIL, 2010: 10), um ‘mixed feelings’ resultante de ser um leitor de Pessoa. E uma das hipóteses que nossa leitura comenta, leitura certamente muitas vezes percorrida pela fortuna crítica de Pessoa, é a de que a ‘estética do artifício’ no *Livro do Desassossego* construa-se com base num ‘jogo de máscaras’ (jogo de eus) alicerçado por intrincados paradoxos, tendo a ironia como um dos seus procedimentos retóricos mais recorrentes. Recurso retórico que põe em *jogo* texto e leitor, recurso que provocará os tais ‘mixed feelings’ no leitor, este sempre cedendo ao texto-tocaia, estimulado pelo prazer perverso que é perder(-se) para o texto pessoano. José Gil, em seu texto “Devir-Pessoa”, dedica-se a investigar exatamente

como se constrói esse ‘efeito Pessoa’, com seu “poder de captura” (GIL, 2010: 10) sobre o leitor. Ele diz:

“Há um poder muito especial de captura do leitor pela poesia de Pessoa. (...) Qualquer coisa de ‘natureza’ diferente acontece ao leitor de Pessoa: precisamente uma relação pessoal, quase real, se estabelece, de tal maneira que a própria leitura se transforma, participando numa série de estranhos fenômenos que atravessam o leitor. (...) Por causa desta e de outras reações (...), proponho-me encarar o poder de atração da escrita pessoana como uma sua característica interna”

(GIL, 2010: 10).

Gil nos recordará que Pessoa já pressentira “o impacto que a sua poesia tinha no leitor” ao escrever sua ‘estética não-aristotélica’, partindo da afirmação de a arte é “antes de tudo, um ‘esforço para dominar os outros’” (GIL, 2010: 10). Dessa forma, a idéia de força e não de proporção é que estaria na ‘nora do quintal da casa’ poética de Pessoa, lembrando um trecho de A. de Campos. Para Gil, é exatamente esta noção de força, ou ainda “efeito de forças da sensibilidade trabalhadas de uma certa maneira” que, somada a um segundo efeito de ‘osmose’ – portanto captura e osmose – que fariam do leitor pessoano, um leitor fascinado, já que “todo leitor tende a transformar-se num heterônimo pessoano e a devir Pessoa” (GIL, 2010: 21).

O que dedilhamos aqui, brevemente (mais como uma flecha hipotética de uma ideia que se lança, e que talvez, não se sabe, se perca em seu voo) é, como já se disse, ler a retórica da ironia, principalmente no texto do *Livro do Desassossego*, como agente compositor de uma espécie de *vício* de jogar, acionador da ‘captura do leitor’, que se daria através desse modo de ser da ironia, que consiste em, segundo o dicionário, “dizer o contrário daquilo que se está pensando ou sentindo, ou por pudor em relação a si próprio ou com intenção depreciativa e sarcástica em relação a outrem”¹, ou seja, dizer e desdizer ao mesmo tempo. D. C. Muec-

ke, em seu livro *Ironia e o irônico*, nos conta que “o primeiro registro de *eironeia* surge na República de Platão, aplicada a Sócrates por uma de suas vítimas, com o significado de ‘uma forma lisonjeira, abjeta, de tapear as pessoas’ (MUECKE, 1985: 13).

No correr de seus usos, o autor reconhece a íntima correlação do termo com outros cujos sentidos designavam mofa, escárnio, zombaria, motejo, chasco, sarcasmo. Que ironia e logro são vizinhos já se percebe através de seu termo latino, *dissimulatio*. Ou seja, como o joker que é, no baralho, a carta mais polivalente, a ironia definia-se como algo que diz uma coisa mas diz outra, como uma forma de elogiar a fim de censurar e de censurar a fim de elogiar, e como modo de zombar e escarnecer. É importante lembrar que no romantismo, com o estudo apurado do gênero trágico, que passa a ser também uma filosofia, é conceituada a *ironia trágica*, como peça chave da visão de mundo e da criatividade românticas. Para Schegel, por exemplo, “a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível” (MUECKE, 1985: 39). Partindo de uma compreensão dialética da vida, ou seja, como dualismo dinâmico e aberto, Schlegel afirma:

“A ironia é a forma do paradoxo. O paradoxo é a condição *sine qua non* da ironia, sua alma, sua fonte e seu princípio. A ironia é a análise da tese e da antítese. O artista que consegue este difícil ato de equilíbrio, esta alternância admiravelmente perene de entusiasmo e ironia, produz uma obra que contém em si mesma o seu vir-a-ser”

(MUECKE, 1985: 41).

Alheio à intensa tragicidade dessa “luta” por compreender o incompreensível, Pessoa ironiza a ironia romântica. Em seu ensaio “O jogo do texto” (LIMA, 2002: 105), Wolfgang Iser compreende uma determinada literatura como um jogo, com os mesmos procedimentos de um jogo. Essa literatura em questão seria aquela que teria se distanciado da idéia de *representação* e se aproximado do conceito de *performance*. Iser diz: “Quando (...) o sistema fechado é perfurado e substituído por um sistema aberto, o componente mimético da representação declina e o

aspecto performativo assume o primeiro plano” (LIMA, 2002: 105). A obra aberta, irônica, convidaria o leitor a uma espécie de *jogo* pelo texto, com a falta de certezas sobre a conclusão de qualquer uma das imagens postas em cena.

Ora, toda a obra de Fernando Pessoa parece-nos performar este *jogo*. E a idéia de partilha da modernidade estética, com todas as crises dos sistemas fechados, faz deste autor um já quase ‘clássico’ do jogo do texto. De uma heteronímia que se expande ao infinito abissal às técnicas mais apuradas de forjadura de um eu (ou vários) – na heteronímia, ao conferir identidades a cada máscara, e na poesia ortônima e no grande *Livro do desassossego*, ao brincar com retóricas memorialísticas, resquícios de confissões mentirosas – este grande fingidor que foi o *texto* de Fernando Pessoa nos convida, em cada dobra de imagem, a jogar, e nos provoca a sermos ou não bons jogadores.

O *Livro do Desassossego* já acontece, editorialmente, como um jogo. Penso nele como um baralho, um tarô medieval, com os fragmentos soltos e embaralhados, e no verso de cada papel (dentro e fora do verso) aquele meio-sorriso de Monalisa, altamente irônico, de um joker sem rosto. No centro do baralho, uma carta em branco, esse curinga sem rosto (ou seria o sorriso do gato de Alice?). Ao nosso redor, o leque de apenas máscaras, diversas delas, num desassossego que conduz a “um desejo de ser outra pessoa em todos os poros” (PESSOA, 2006: 336). Mas, afinal, ainda a pergunta: por que o jogamos? Segundo Iser, o desejo de conclusão e fechamento nos incita ao jogo da mesma forma que a liberdade de encenar diversamente a impossibilidade de fechá-lo. Somos incitados pelo paradoxo. Gozamos a ironia, pois temos o prazer de simultaneamente *jogar a sério*, fazer do inventado um ritual de transformação pelo prazer e pelo logro.

Nas retóricas do mascaramento, ou *jogo dos eus*, o *Livro do Desassossego* parece propor um esquema lúdico-existencial, que, como diz Eduardo Lourenço (LOURENÇO, s/d), oscila entre o “sentimento do eu como ausência ontológica ou sentimento da ausência como ontologia do eu” em que as variantes deste esquema seriam os pares de máscaras que vestem a fala de Bernardo Soares. Nesta nossa leitura, gostamos de ler, no grande jogo do desassossego, um procedimento (modo de jogar)

por ‘fichas de rosto’, máscaras estéticas, que se alternam, sobrepõem, contrapõem, forçando o jogo e o jogador a um grande e radioso vazio, o que pode muito bem ser uma maneira de exímio prazer (e engenho) de fabricar presenças encenadas. Encenações irônicas, que intentamos ler como uma das molas axiais deste trocar de máscaras, a compor o grande esquema do texto-jogo, seguindo as pistas do trecho epigramático do fragmento 128 “quero gozar comigo a ironia de não me estranharem” (PESSOA, 2006: 118), que, na sua ‘totalidade’ fragmentária, diz:

“Repudiei sempre que me compreendessem. Ser compreendido é prostituir-se. Prefiro ser tomado a sério como o que não sou, ignorado humanamente, com decência e naturalidade. Nada poderia indignar-me tanto como se no escritório me estranhassem. Quero gozar comigo a ironia de não me estranharem. Quero o cilício de me julgarem igual a eles. Quero a crucificação de me não distinguirem. Há martírios mais subtis que aqueles que se registram dos santos e dos eremitas. Há suplícios da inteligência como os há do corpo e do desejo. E desses, como dos outros, suplícios há uma volúpia”.

A clave irônica (“suplícios da inteligência”) de ‘fingir-se compreensível’ ou ‘parecer igual’ apresenta-se, neste fragmento citado e em outros muitos, expresso em relação à satisfação que tal logro concederia ao sujeito que se apresenta como fragmentos de múltiplas máscaras. Percebemos como o jogo chega à delícia sádica e todo um vocabulário ritualístico (bem íntimo à liturgia cristã) é reapropriado para desautorizar o fundamento cristão do prostrar-se humilde e vitimado perante uma presumida autoridade divina. Ao contrário, o texto coloca como valor de inteligência, ironicamente, a volúpia de ser falso (ou ainda, sinceramente estético), de fazer-se parecer igual, sem sê-lo. O texto apresenta como *valor* o fingimento e a ironia. Há uma superioridade (e uma arrogância mordaz, claro) atribuída ao sujeito irônico, em diversos fragmentos do livro. O prazer de ter consciência de julgarem-no medíocre, compreensível como tudo, faz parte desta ‘ironia’ que logra o outro. Cabe agora lembrarmos que no fragmento 418, Bernardo Soares diz que seu livro de cabeceira é

“A Retórica”, do Padre Figueiredo, e diz: “Como outros podem ler trechos da Bíblia, leio-os desta Retórica” (PESSOA, 2006: 418). Ironicamente, a retórica é escrita por um padre. Tudo isso nos sugere pensar que ao texto pessoano não interessa o dogma, mas a habilidade de convencer sem fé. O artifício da ironia. Porque, como é dito, no mesmo fragmento, “os deuses são uma função do estilo”.

Essa sensação de ‘ser possível’ afirmar a identidade do sujeito textual Bernardo Soares acontece, minuto a minuto, ao leitor capturado, fascinado, porque, em grande parte dos fragmentos, as *máscaras* são afirmativas de uma certa conduta do sujeito e de um certo proceder-se sujeito num sentido assimilável. O problema é que não há apenas uma máscara e a suposição de que haja apenas um rosto escondido por detrás dela. Há uma vertigem das máscaras, um caleidoscópio delas, e por trás, talvez, rosto nenhum, profundidade nenhuma, rasura da subjetividade: apenas *o entre-riso irônico de um joker sem rosto*, que podemos pensar como um outro nome ao incrível efeito estético do texto pessoano, um dos maiores aspectos de sua genialidade: esse vazio que se prolifera em dizeres. É, ao fim e ao cabo, a exímia técnica de *fazer literatura*, elevada a um grau que beira o mítico, quando aquele *nada que é tudo* deixa de ser um conceito abstrato e passa a se fazer matéria: texto com nomes, situações, textos que *fazem sentir* – mas temos que nos lembrar que neste *jogo*, sentir, sintam quem lê. Lembramos ainda Roland Barthes em “S/Z”, dizendo que já Flaubert

“ao manusear uma ironia incerta, realiza uma salutar preocupação na escritura: recusa deter o jogo dos códigos, resultando que (e este é sem dúvida, o verdadeiro teste da escritura enquanto escritura) nunca se sabe se ele é responsável por aquilo que escreve (se há um tema individual por trás de sua linguagem): pois a essência da escritura (o significado da obra que constitui a escritura) é prevenir qualquer resposta à pergunta: quem está falando?”

(MUECKE, 1985: 48)

Ora, ousamos trazer um trecho do desassossego como uma das respostas que a pergunta da escritura deixa sempre aberta: no fragmento 87,

lemos: “na falta se saber, escrevo” (PESSOA, 2006: 87). Assim, pensamos que essa relação entre *autoria* e *ironia* possa ser lida como um dos eixos da poemática pessoana, que a heteronímia dinamizou e legou à obra o registro do vertiginoso. Não só não podemos dizer quem é Bernardo Soares como também não podemos dizer quem é Fernando Pessoa. Isso nos parece óbvio, quando se olha assim, à distância do texto. Mas quando se investiga o corpus da recensão crítica que teve esta obra, notamos que este *jogo* não é assim tão simples, pois há técnicas retóricas em graus de máximo malabarismo que fazem destes textos, textos especulares, textos-abismos, textos em cujos falsos espelhos algo parece nomeado, seja esse algo um sujeito com nome de Bernardo Soares, ou outro. O que está posto em jogo, na obra, é portanto a condição cindida do sujeito e a condição múltipla do sujeito em texto, que se constitui como texto. Paradoxo axial: se o sujeito ontológico é fragmentário, e aponta para o esvaziamento e para a impossibilidade de ser dito/lido, o sujeito textual é uma sucessão incessante de máscaras, todas elas visíveis e pintadas conforme o espaço cênico em que aparecem e atuam, o texto. Texto que faz do jogo um jogo-sem-fim e do leitor um leitor-desamparado, a menos que, lascivamente, também o leitor, comece a gozar consigo mesmo a ironia de não mais *pensar* reconhecer o texto-pessoa. E a captura se metamorfoseia em graça.

Entre o cheio e o vazio, um passa-tempo ao intervalo que é a vida: um jogo, sem cartas marcadas, apenas cartas mascaradas, em que muitas vezes, é o próprio leitor quem vai, ludibriado, colá-las à própria cara. Terá fim o jogo? E não constitui a ironia, assim como o paradoxo, um efeito de ‘eterno retorno’ já que não passam de um ‘novelo embrulhado para o lado de dentro’, conforme se disse revelar, jogando sempre, o autor em carta a Cortes-Rodrigues? Como puxar um fio que desvende o mistério do labirinto? E será isso ler: amainar, explicar, traduzir, fechar?

A graça toda, cremos, do paradoxo, da ironia e de seus feitiços está justamente em contemplar ativamente – como leitores que tombam no texto mas sabem, afinal, que o sangue é de mentira – esta “flor absurda” que é o artifício do texto. Flor que nos captura e nos faz sedentos de desenharmos lógicas e dizeres sobre essa maquinaria engenhosa que pode, afinal, não vislumbrar lógica exterior nenhuma, flor que nos desdenha. Po-

rém, apesar do brilho caótico de estar órfão num mundo, disposto a singrar ciganos pela ausência de totalidade referencial, há que se lastimar o reducionismo do caos à utilidade e à prática, ‘à mesquinharia cotidiana’ que Soares repete e repele incessante. A grande ironia e a grande graça é, então, perder, o que é o mesmo que fazer do desassossego uma força de-sestabilizadora do mundo em suas ordenações de sentido, começando pelas máscaras que ultrapassam o qualquer integridade de um eu. Aí então o prazer de perder é o prazer da gratuidade. Imensa generosidade difícil que a experiência de ler o *Livro do Desassossego* nos provoca, a de poder também ser leque com o texto e zombar, como o Louco, carta de número zero no tarô: “E eu digo isto – por que escrevo eu este livro? Porque o reconheço imperfeito, (...) por isso o escrevo. E sobretudo, porque defendo a inutilidade, o absurdo (...), eu escrevo este livro para mentir a mim próprio, para trair a minha própria teoria” (PESSOA, 2006: 87). Ainda que não passe de ironia.

Bibliografia

- GIL, José (2010). *O Devir-eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D’Água.
- LIMA, Luiz Costa (coord) (2002). *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra
- LOPES, Silvina Rodrigues (1988). “des-figurações (sobre o LIVRO DO DESASSOSSEGO)”, in: *Colóquio/Letras*, n. 102. Março 1988, pp. 61-67.
- LOURENÇO, Eduardo (s/d) “O Livro do Desassossego, texto suicida?”, in LOURENÇO, E. *Fernando, rei da nossa baviera*. Lisboa: INCM
- MUECKE, D. C. (1985). *A irônia e o irônico*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- PESSOA, Fernando (2006). *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras.

“NADA” E “SONHO”:
ESPAÇOS ONTOLÓGICOS NO *LIVRO DO DESASSOSSEGO*

Fernanda Maria Romano
Universidade de São Paulo

Dentre as várias perplexidades que se acumulam na leitura do *Livro do Desassossego*, a plasticidade expressa a partir do “nada” e do “sonho”, nessa obra de Bernardo Soares, suscita em nós vários questionamentos quase inconclusivos no texto. Esses dois termos, transitando na confluência de espaços, permeiam a obra tanto na sua expressividade signi-
fica, quanto na imagética, com uma notável recorrência, revelada, muitas vezes, em relações de proximidade e de oposição; de clareza e de hermetismo, tornando arriscado qualquer caminho que se tome para a sua decifração. Vejamos, por exemplo, na edição organizada por Richard Zenith, o primeiro parágrafo e parte do segundo do fragmento 12 e os três primeiros do fragmento 4, nessa ordem:

Invejo – mas não sei se invejo – aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nessas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho a dizer.

Que há-de alguém confessar que valha ou que sirva? O que nos sucedeu, ou sucedeu a toda gente ou só a nós; num caso não é novidade, e no outro não é de compreender. Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. O que confesso não tem importância, pois nada

tem importância. Faço paisagens com o que sinto. Faço fêrias das sensações.

(Pessoa, 2006: 50)

... e do alto da majestade de todos os sonhos, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa.

Mas o contraste não me esmaga — liberta-me; e a ironia que há nele é sangue meu. O que deveria humilhar-me é a minha bandeira, que desfraldo; e o riso com que deveria rir de mim, é um clarim com que saúdo e gero uma alvorada em que me faço.

A glória nocturna de ser grande não sendo nada! A majestade sombria de esplendor desconhecido... E sinto, de repente, o sublime do monge no ermo, e do eremita no retiro, inteirado da substância do Cristo nas pedras e nas cavernas do afastamento do mundo.

(Pessoa, 2006: 44)

Seria possível afirmar que, nesses excertos, “nada” e “sonho” estariam antagonizados, ou protagonizariam uma relação de replementariedade, formando um todo interseccionado? No parágrafo inicial do primeiro fragmento citado, o sujeito expõe o seu vazio no “sonho” de escrever uma autobiografia afirmando que são “Confissões” e declara: “se nelas nada digo, é que nada tenho a dizer”. Já, no primeiro parágrafo do segundo fragmento, o “sonho” aparece na hipérbole “todos os sonhos”, majestosos, contrastando com a sua rotina de “ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”. Lembrar aqui da *Tabacaria* de Álvaro de Campos, como o faz Caio Gagliardi referindo-se a uma frase do fragmento 171: “Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada” (Pessoa, 2006: 187), é, praticamente, inevitável. Gagliardi afirma que “não é difícil ler o trecho como uma versão para o início de ‘Tabacaria’: ‘Não sou nada. / Nunca serei nada. Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.’” (Gagliardi, 2011)

O sujeito desse famoso poema se apresenta como o “nada”, o ser “nada”, paradoxalmente, ser “ser” e ser “nada”, mas ter em si “todos os

sonhos do mundo". Não teríamos, então, novamente, o esgotamento do "sonho" pelo "nada", uma vez que aquele não poderia se realizar neste? É interessante observar que enquanto Bernardo Soares tem "todos os sonhos" e não é nada: "... e do alto da majestade de todos os sonhos, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa"; Campos é "nada" e tem "todos os sonhos": "Não sou nada (...)/ À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo". Soares partiria de seus sonhos para descobrir o seu "nada"; Campos, do seu "nada" para os seus sonhos. Essa inversão poderia ser estudada mais aprofundadamente, tendo em vista as especificidades de cada heterônimo, contudo é possível retomar aqui o que indicamos anteriormente a respeito da complementariedade entre o "sonho" e o "nada"; o "nada" e o "sonho", ou seja, numa linearidade circular, esses se confundiriam e não saberíamos definir onde um começaria e o outro terminaria.

Por outro lado, no quarto parágrafo dos nossos excertos, o sujeito, mesmo consciente do "contraste", favorecendo, a princípio, uma leitura intensamente *niilista*, parece se recuperar e buscar a ascese a partir do "nada": "mas o contraste não me esmaga – liberta-me (...) e gero uma alvorada em que me faço". No parágrafo seguinte, há, ainda, uma gradação dessa mesma ascese, chegando o sujeito a comparar-se ao monge que, abdicando do temporal, plenifica-se em Deus: "e sinto, de repente, o sublime do monge no ermo, e do eremita no retiro, inteirado da substância do Cristo nas pedras e nas cavernas do afastamento do mundo". Essa perfeição espiritual que parece ter sido conquistada pelo sujeito sugeriria a antítese desse *niilismo* que tentamos abordar em nossa leitura, todavia as palavras iniciais desse último parágrafo ratificam o "nada", a ausência, em trânsito, na obra: "a glória nocturna de ser grande não sendo nada!". Assim, diante desse sujeito que, mesmo em um momento de ascese, ainda se sente "nada", remetemo-nos à rica imagem utilizada por Gagliardi, afirmando, como título de seu artigo, que o *Livro do Desassossego* é "uma prateleira de frascos vazios" (Gagliardi, 2011), uma "impossibilidade":

O *Livro* é essa impossibilidade, e uma enorme fadiga dela.
O sonho, muito mais do que solução à inadaptação ao mundo real, se apresenta como a transfiguração de paisa-

gens reais em oníricas, como a introspectivação do mundo exterior e sua submissão às reminiscências, às sensações e à consciência. Não é o sonho freudiano, descrito como um processo mental inconsciente enquanto dormimos, mas um quase sinônimo da imaginação: Soares sonha acordado, transfigura as paisagens num mundo próprio, em que se pode sentir em excesso, sem, entretanto, conseguir driblar o tédio existencial do homem comum.

(Gagliardi, 2011)

Esse autor, ao ver o “sonho”, no *Livro do Desassossego*, “como a transfiguração de paisagens reais em oníricas”, faz-nos pensar em espaços ontológicos criados por essa transfiguração do mundo exterior em “sonho”. Há, contudo, um espaço físico, concretamente descrito no decorrer da obra, “Lisboa” e, especificamente, o andar de um edifício da “Rua dos Douradores” onde o sujeito vive a sua rotina, seus pensamentos, suas indagações, como é possível ver no final do fragmento 6:

Mas a reacção contra mim desce-me da inteligência... Vejo-me no quarto andar alto da Rua dos Douradores, assisto-me com sono; olho, sobre o papel meio escrito, a vida vã sem beleza e o cigarro barato que a expender estendo sobre o mata-borrão velho. Aqui eu, neste quarto andar, a interpelar a vida!, a dizer o que as almas sentem!, a fazer prosa como os génios e os célebres! Aqui, eu, assim!...

(Pessoa, 2006: 46)

Percebemos nesse excerto um sujeito que, ao tentar delimitar um espaço físico, o “quarto andar alto da Rua dos Douradores”, conferindo a ele detalhes materiais como “papel”, “mata-borrão”, procura mostrar suas ilimitadas aspirações: “interpelar a vida”; “dizer o que as almas sentem”. Tal menção, abarcando espaços exteriores e ontológicos, estabeleceria, na dinâmica fragmentada em que se desenvolve o livro de Soares, o que Gaston Bachelard chamaria de “a dialética do exterior e do interior” (Bachelard, 2008: 215), enfatizando que “o filósofo, com o interior e o exterior, pensa o ser e o não-ser” (Bachelard, 2008: 215), uma proble-

matização constante na expressão do “ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”. Bachelard prossegue nessa linha de raciocínio, levantando toda uma complexidade envolvendo essa dialética entre o que ele chama de “aquém” e de “além”:

O aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para dar uma situação de todas as situações. Confrontamos então o ser do homem com o ser mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades. Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do *aquí* e do *alí*. Atribuímos a esses pobres advérbios de lugar poderes de determinação ontológica mal controlada.

(Bachelard, 2008: 216)

Bachelard também adota, como uma das epígrafes de seu texto, um instigante pensamento de Pierre-Jean Jouve: “pois estamos, onde não estamos” (Jouve apud Bachelard, 2008:215). Essa máxima de Jouve nos leva a indagar mais um pouco a obra dentre as inúmeras questões que ela sugere. Em qual espaço o sujeito do *Livro do Desassossego* estaria? E a Rua dos Douradores? E Lisboa? Perceberia o sujeito a sua pertença ou não pertença a esses espaços físicos? É interessante observar que, no fragmento em questão, o próprio sujeito nos confunde quanto a sua situação: “vejo-me no quarto andar alto da Rua dos Douradores, assisto-me com sono”. A impressão que temos é de um sujeito saindo de si mesmo para se perscrutar. Se, segundo Jouve, “estamos, onde não estamos”, portanto os dois espaços existem e transitamos neles. Teríamos, então, no *Livro do Desassossego*, um sujeito se deslocando entre o físico e o ontológico. Um sujeito que do seu nada se permite sonhar e se elevar ao mesmo tempo em que se encontra, novamente, num vazio, propiciado, talvez, também, pela própria rotina: “(...) assisto-me com sono”. Essas últimas palavras remetem-nos ao tédio que, normalmente, sentimos, assistindo a um filme em que os *plot points* nunca acontecem. É essa a impressão que temos: o sujeito vivendo a

sua rotina de ser “nada” e de ter “a majestade de todos os sonhos”, mas numa atitude de espectador desses “sonhos”.

Voltemos à *Tabacaria*. É quase impossível, outra vez, não pensar, novamente, nesse poema se os espaços ontológicos, “sonho” e “nada”, agora, envolvem o espaço físico. Lá o sujeito, também, parece viver o trânsito entre o espaço interno e o espaço externo, na mesma dialética que os coloca em oposição. Da janela de seu quarto vê a tabacaria e seu dono, vê a rua e seus transeuntes, remetendo-o sempre ao seu espaço interior, onde nele há “sonhos” e ao mesmo tempo não há “nada”. Assim, o sujeito declara no meio da sexta estrofe:

(...) Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez.
Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do
[que Cristo,
Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu.
Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,
Ainda que não more nela; (,,)

(Pessoa, 1975: 257 e258)

Esses dois últimos versos nos direcionam, mais uma vez, ao pensamento de Jouve. O sujeito desse poema de Campos não apenas estaria na “mansarda”, mas seria “o da mansarda”: “mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda”. Como em *Tabacaria*, no *Livro do Desassossego* haveria, conforme já apontamos, toda uma dinâmica, envolvendo o “ser” e o “estar”, na “dialética do exterior e do interior”. O sujeito é um “ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”, “no quarto andar alto da Rua dos Douradores”, entretanto estaria no “alto da majestade de todos os sonhos” e, portanto, como em *Tabacaria*, “fazendo filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu”. Por outro lado, temos a impressão de que, limitado pela insignificância sentida, o sujeito, “ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa”, deixaria esses sonhos majestosos tornarem-se nada. Dessa forma, nada e sonho se confundiriam, perpetuando o círculo ser “nada” e “sonhar”; “sonhar” e ser “nada”.

Assim, não tivemos a pretensão de responder de forma acabada as questões que nortearam este trabalho, pois “sonho” e “nada”, na dinâmica do espaço interior e do espaço exterior, multiplicam-se numa intensa

diversidade semântica que vai sendo conquistada no decorrer da obra. Uma diversidade que, em certos momentos, nos faz sentir próximos do entendimento das revelações do texto, no entanto, na maioria das vezes, confundidos por elas. Todavia a indagação levantada por Bernardo Soares, no quarto parágrafo do fragmento 157, parece explicar um pouco as armadilhas do texto:

Por que exponho eu de vez em quando processos contraditórios e inconciliáveis de sonhar e de aprender a sonhar? Porque, provavelmente, tanto me habituei a sentir o falso como o verdadeiro, o sonhado tão nitidamente como o visto, que perdi a distinção humana, falsa, creio, entre a verdade e a mentira.

(Pessoa, 2006: 173)

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gastão. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GAGLIARDI, Caio. *O Livro do Desassossego: uma prateleira de frascos vazios*. In: Crítica & Companhia. Disponível em: <http://www.criticaecompanhia.com> [acesso em 28 de fevereiro de 2011].
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Organização Richard Zenith. São Paulo: Companhia de Bolso (Companhia das Letras), 2006.
-
- _____. *Fernando Pessoa: O Eu Profundo e os Outros Eus*. (Seleção Poética). Seleção e nota editorial: Afrânio Coutinho. Fiação do texto e notas: Maria Alice Galhoz. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1975.

DIÁRIOS DO DESASSOSSEGO: INTIMISMO E FICÇÃO EM FERNANDO PESSOA E MIGUEL TORGA

Lucilene Soares da Costa
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Universidade de São Paulo

Eduardo Lourenço apontou, a certa altura, existirem mais desencontros do que afinidades entre os dois tempos do modernismo português (1974). Se a premissa estiver correta, tais dissonâncias podem se revelar mais no plano imanente, nas perspectivas espelhadas no interior das obras literárias dos movimentos, do que em indícios externos propriamente ditos.

O diálogo entre o grupo de *Orpheu* e o de *Presença*, apesar do intervalo de mais de uma década que os separa, concretizou-se no final dos anos de 1920 e início dos anos de 1930 por meio de numerosas contribuições de Pessoa e de seus heterônimos nas páginas de *Presença*. De imediato, houve a identificação e reconhecimento da nova “geração” para com os precursores do Modernismo português, chamados de “mestres” por José Régio na Revista *Presença* (Régio, 1955: 83).

Não seria, contudo, de modo algum infrutífero seguir a pista de Lourenço e explorar um pouco mais como se processam as possíveis dissonâncias entre os “dois tempos” modernistas a partir de duas obras representativas do movimento: o *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, e o *Diário*, de Miguel Torga.

Em consonância com o espírito modernista, as duas obras têm na forma fragmentária seu principal procedimento de construção. A fragmentação é visível não só nos extratos que as compõem, mas ainda no longo intervalo de redação das obras – cerca de 20 anos para o *Livro do*

desassossego; e mais de sessenta para todos os volumes do *Diário*. No texto de Torga, a forma diarística vem indicada de maneira explícita no título da obra; o de Pessoa não menciona o gênero no paratexto, até por que o autor não teve tempo de editá-lo em vida, mas há tal sugestão em uma das notas em que o narrador, a certa altura, afirma: “Parecerá a muitos que este meu diário, feito para mim, é artificial demais. Mas é de meu natural ser artificial. Com que hei-de eu entreter-me, depois, senão escrever cuidadosamente estes apontamentos espirituais? De resto, não cuidadosamente os escrevo” (Pessoa, 2010: 427, fragmento 476).

Apesar deste preâmbulo do narrador, onde sugere tratar-se de um diário íntimo, vimos que ao longo do tempo o *Livro do desassossego* tem resistido às diversas tentativas de enquadramento formal, sendo pretexto, ainda hoje, de discussões acaloradas nos meios acadêmicos. Texto compósito, seu discurso prosaico transforma-se facilmente em prosa poética, o teor de confissão, em ficção, sem deixar de guardar marcas do discurso romanesco de onde parece emergir Bernardo Soares.

Soares, inegavelmente, tem algo de personagem romanesco, de herói problemático, deambulando por uma Lisboa na qual o ideal de modernidade e o mais puro provincianismo andam de mãos dadas. Porém, interpõe-se entre a imagem do simplório ajudante de guarda-livros uma voz narrativa mais penetrante, incisiva, muitas vezes confundida com a do autor e de seus heterônimos, que problematiza a condição escritural e dilui até o limite as fronteiras entre os gêneros. Nesse movimento de desconstrução da(s) forma(s), a escrita do diário é uma das possibilidades (entre tantas outras) de leitura dos fragmentos de Bernardo Soares. Assim, da mesma forma que chama “diário” a seu texto, Bernardo Soares afirma, no início da obra, escrever uma “autobiografia sem factos”: “Nestas impressões sem nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho a dizer” (PESSOA, 2010: 50, fragmento 12).

Contudo, essa segunda indicação também é especiosa, pois, apesar do que diz o narrador pessoano, veremos que, ao contrário das famosas *Confissões* escritas por Agostinho e por Rousseau, não encontramos em seu texto o relato retrospectivo de uma vida que é próprio à autobiogra-

fia. Soares recusa compartilhar com o leitor quaisquer informações que deem conta de sua vida – informações biográficas, história pregressa, eventos catalisadores de experiências etc. A impressão é que sua vida transcorreu sem nada de memorável que possa verter para o papel e transmitir. Não há qualquer pretensão de totalidade em sua narrativa, mas apenas a exposição fragmentária de seus pensamentos sombrios e de suas deambulações por Lisboa.

Na superfície é possível ainda encontrar outras marcas do discurso confessional no *Livro do desassossego*, pois a obra mobiliza uma série de referências desse gênero literário. Na exposição de seu estado de espírito, por exemplo, o narrador compara-se a Amiel, um dos precursores do subjetivismo autobiográfico e da forma do diário íntimo, figura apagada de homem e escritor por quem Soares sente alguma identificação, pois vê “Em Amiel, tão completamente em Amiel ... (certas frases) ...” [que] “Faço o que tantos antes de mim fizeram ... Sofro o que já é tão velho sofrer ... Para que mesmo penso estas coisas, se já tantos as pensaram e as sofreram?” (Pessoa, 2010: 449, Exame de consciência). Soares parece se referir na passagem ao componente de maceração que aproximaria sua narrativa do diário de Amiel. O subjetivismo confessional mostra-se ainda nas agudas reflexões que realiza, à maneira de um Montaigne, sobre sua psique conturbada. Vejamos uma delas:

“Não saber de si é viver. Saber mal de si é pensar. Saber de si, de repente, como neste momento lustral, é ter subitamente a noção da mónada íntima, da palavra mágica da alma. Mas essa luz súbita cresta tudo, consome tudo. Deixa-nos nus até de nós”

(Pessoa, 2010: 70-71, fragmento 39).

Tal qual Montaigne, há na nota a sugestão de que o voltar-se sobre si e enxergar-se sem subterfúgios é o movimento mais espinhoso para o homem. Porém, Montaigne acreditava no caráter essencialmente positivo dessa autocontemplação, dizia querer ser o primeiro a apresentar-se a si mesmo em toda a sua pessoa.

As considerações de Bernardo Soares são de outra ordem. Elas partem da reflexão sobre o eu, detêm-se na exposição dos lapsos na consti-

tuição psíquica, moral e social desse indivíduo para, por fim, subsumirem todas essas esferas a uma só lógica de negatividade. Longe de conduzirem a uma interpretação do discurso intimista como uma forma válida de conhecimento de si – e, por extensão, do mundo e da arte – é por meio do princípio de sugestão, contradição e negação desse fundamento que a reflexão se articula. Dessa forma, ao longo do texto, vemos a intenção confessional, que é sugerida nas páginas introdutórias, ser posta em suspeita pelo narrador que questionará, em determinado momento, a possibilidade de conhecer a si mesmo e narrar sua história pessoal:

Eu próprio não sei se este eu, que vos exponho, por estas coleantes páginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito estético e falso que fiz de mim próprio. Sim, é assim. Vivo-me esteticamente em outro. Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. Às vezes não me reconheço, tão exterior me pus a mim, e tão de modo puramente artístico empreguei a minha consciência de mim próprio

(Pessoa, 2010: 138-139, fragmento 114).

Confundir propositadamente o leitor, sinalizando para procedimentos do discurso autobiográfico, para em seguida apresentar uma teoria estética desconstrutiva dessas proposições será um dos artifícios mais usados pelo narrador do *Livro do desassossego*, notadamente por meio de oxímoros, como quando menciona que “há muito sentimento sincero, muita emoção legítima que tiro de não estar sentindo” (Pessoa, 2010: 171, fragmento 155). Benedito Nunes já apontara a tensão entre sinceridade e fingimento estético na obra pessoana, observando que: “Pessoa também chamou de *distanciamento* o fingimento, que será assim um artifício da sinceridade, e como tal desempenhando função estética” (Nunes, 1974: 9).

Contudo, pensar neste distanciamento apenas como estratégia de articulação de um jogo ficcional nos parece ainda insatisfatório para entender as questões postas pela obra, pois se assim fosse, bastaria lermos, com sinal invertido, as afirmações do narrador no início da obra para obtermos algumas chaves interpretativas. Poderíamos considerar, por ex-

emplo, as sugestões de pacto confessional deixadas pelo narrador como mera estratégia do discurso romanesco. Isso não acontece em sentido estrito, pois por mais que considere um despropósito o conhecimento de si, Soares gasta longas páginas elaborando uma teoria que, em sentido negativo, recupera o movimento reflexivo sobre o eu interior:

Se alguma coisa há que esta vida tem para nós, e, salvo a mesma vida, tenhamos que agradecer aos Deuses, é o dom de nos desconhecermos: de nos desconhecermos a nós mesmos e de nos desconhecermos uns aos outros. A alma humana é um abismo obscuro e viscoso, um poço que se não usa na superfície do mundo. Ninguém se amaria a si mesmo se devesse se conhecesse, e assim, não havendo a vaidade, que é o sangue da vida espiritual, morreríamos na alma de anemia. Ninguém conhece o outro, e ainda bem que não o conhece, e, se o conhecesse, conheceria nele, ainda que mãe, mulher ou filho, o íntimo, metafísico inimigo

(Pessoa, 2010: 255-256, fragmento 255).

No *Livro do desassossego* a elaboração de uma teoria que propõe o completo “desconhecimento de si próprio” acaba por propor um novo paradigma para a escritura autobiográfica, mas isso só acontece na medida em que o autor se apropria do discurso e de procedimentos que são próprios a essa modalidade de escrita para reorientá-los de outra maneira. Ao escrever seu pseudo-diário ou sua “autobiografia sem factos” estabelece, por meio de procedimentos como a alusão e a citação, uma relação com os representantes mais conhecidos dessa tradição literária para descredita-la, ao mesmo tempo em que se põe em diálogo também com seus contemporâneos escritores do modernismo de *Presença* que, naquele momento, defendiam uma concepção de escritura em que deveria prevalecer o ideal de sinceridade artística. A disjunção entre os dois tempos do Modernismo fica visível, por exemplo, se confrontarmos as ideias de Pessoa e o manifesto presencista “Literatura Viva”, escrito por José Régio e publicado no mesmo período em que as notas do *Livro do desassossego* ganhavam forma e espessura.

Sinceridade e fingimento estético: duas poéticas em confronto.

Outro texto que nos dá notícia desta querela é a breve correspondência epistolar trocada em 1930 entre Fernando Pessoa e Adolfo Rocha (Miguel Torga), a propósito da publicação do livro de poemas *Rampa*. Torga enviara um exemplar de seu terceiro livro de poemas ao poeta lisboeta, que diz tê-lo apreciado, mas emite a opinião, em termos cordiais, de que era preciso ainda aperfeiçoar o modo de fazer uso da “sensibilidade”, recomendando: “Há que separar mais os dois elementos [sensibilidade e inteligência] que naturalmente a compõem; ou que confundi-los ainda mais” (Pessoa, 1999: 207). Posteriormente, numa carta não enviada, Pessoa acrescentaria ser preciso “decompor a sensação, rejeitando o que nela é puramente pessoal, aproveitando nela o que, sem deixar de ser individual, é suscetível de generalidade” (Pessoa, 1999: 209).

Pessoa parece tocar num ponto sensível para Miguel Torga, que naquele momento escrevia uma poesia com nuance marcadamente subjetivista e individualista, desse modo, responde rispidamente à apreciação crítica de Pessoa, rebatendo os conselhos da seguinte forma:

A “consciência de si mesmo” num poeta, quando toma-
da num sentido exagerado, como o seu, aniquila toda a
expressão sincera e desconcertante... E qualquer eleva-
ção dum poeta de tal ordem, é convencional e flagran-
temente postiça...

(Castro e Duarte, 1998: 289).

A sucinta polêmica e algumas passagens registradas no *Diário* são de especial interesse para entender o ponto de vista expresso por cada um dos autores. Refutando a concepção de *fingimento estético*, Torga defenderá mais à frente no *Diário* uma constante aproximação do sincero como condição subjacente ao exercício da escrita. Nesse sentido, o *Diário* é concebido originalmente como forma de expressão autêntica do eu sobre si. Como demonstra no trecho a seguir:

Coimbra, 30 de janeiro de 1951. Há dias em que concebo a humanidade inteira a escrever um diário como este, mais sincero ainda e secreto. Cada indivíduo, no recato da noite, a dar expressão consciente à sua vida, depois de ter passado o dia a dar expressão inconsciente à sua morte. Uma humanidade que deixasse o seu testemunho autêntico nas gavetas da secretária, já que não pode mostrar-se à luz do sol tal como é

(Torga, 1999: 578).

Vemos que na passagem em questão, datada do início de 1951, aparece a imagem clássica, ainda que relativizada, do diário pessoal como repositório de um conhecimento em *puissance* do eu sobre si. A possibilidade de que essa exposição idealizada pelo narrador venha a acontecer é remota, como parece pressentir, mas não deixa de ser reveladora da chamada literatura humanista de Miguel Torga a referência expectante a essa instância chamada “humanidade” (Bernardo Soares, evidentemente, dirá que ela é uma ideia tão ou mais abstrata que a de Deus) e a crença numa faculdade humana capaz de enxergar-se e narrar-se, mesmo que na intimidade, tal como é.

Assim, fica evidente que a concepção intimista torguiana, tal qual esboçada nos primeiros Diários, não é influenciada pelo Modernismo pessoano. Sua percepção acerca da exposição de si aponta para uma tradição anterior, justamente aquela desacreditada por Pessoa, que teve origem em Santo Agostinho e Montaigne, e desenvolveu-se com Amiel e Rousseau. Miguel Torga leu esses autores a fim de compreender o sentido ético da escrita autobiográfica e ainda para reconstituir uma genealogia de grandes intimistas europeus na qual, quer, de alguma forma, reconhecer-se. Esse percurso inicial acaba por se tornar importante na concepção estética do Diário, pois a obra considera ainda a diarística como um discurso constitutivo do eu.

O Livro do desassossego, embora cronologicamente anterior ao Diário, situa-se de forma intervalar dentro desta tradição. A obra não passa ao largo desta referência, evidentemente, mas se apropria dela para questionar vários de seus postulados. Ao contrário da tradição intimista

à qual nos referimos, o narrador não pretende expor sua vida para dotá-la de unidade e coerência, uma vez que quer mostrar justamente o seu avesso: uma existência despojada de qualquer sentido, de qualquer centralidade, fraturada desde sua gênese pela hiper consciência do absurdo de sua presença no mundo. Desta maneira, a forma do fragmento também permite esse movimento circular de constante retorno aos mesmos temas de maceração e expiação à qual esta narrativa parece estar condenada. Em vez da progressão linear dos dias, da eleição de eventos simbólicos e dotados de certa referencialidade, como almeja a narrativa do diário e da autobiografia, a obra instaura uma lógica que é totalmente subjetiva, constituída a partir dos pensamentos obsediantes que acompanham o narrador, um indivíduo entregue à completa aniquilação de si.

O caráter abissal do Livro do desassossego contrapõe-se à intenção a priori formativa da escrita do Diário. Nesse sentido, o discurso insidioso de Bernardo Soares, capaz de expor suas ideias com uma força doutrinária e uma lucidez demoníaca que faz desacreditar de sua suposta inaptidão para as coisas da vida, rejeita qualquer possibilidade de apreensão de uma imagem do eu; atitude mais sábia, portanto, é converter completamente o eu em ficção, ou como aconselha: “Tornarmo-nos esfinges, ainda que falsas, até chegarmos ao ponto de já não sabermos quem somos” (Pessoa, 2010: 56, fragmento 23).

É de se supor que a estética do artifício pessoana, nos anos de 1930, passava ao largo dos debates presencistas. A defesa de certo ideal de sinceridade será ainda a tônica de várias entradas ao longo dos 16 volumes do Diário, de Miguel Torga. Com o passar do tempo, no entanto, ela será modulada pela análise das condições concretas de escritura do diário. O narrador do Diário parece dar-se conta de seu papel como instância mediadora entre a vida e sua representação, pois se em determinado momento diz que a maior desgraça do artista é começar pela literatura e não pela vida, em outra passagem começa a considerar também o risco desta vir a comprometer esteticamente aquela. Nesse sentido, instaura-se uma ambivalência ética na concepção do Diário. O desejo de elaborar uma projeção sincera de si nos moldes propostos por Rousseau e pela estética presencista é perturbado pela percepção de que a transparência

é termo especioso, que nenhum homem moderno pode mais afirmar “eu sou assim...” sem parecer ridículo.

Talvez essa modalização do discurso tenha ocorrido devido às leituras contínuas de textos de Freud que Miguel Torga realiza no final dos anos de 1930, ou talvez em virtude de seus próprios dilemas éticos com a obra. Nesse sentido, suas afirmações, mesmo que provisórias e insatisfatórias, procuram, posteriormente, uma forma de mediação:

Não fazer falcatrua num diário desses é tão difícil como passar diante dum espelho e não olhar a cara. Contudo, julgo que é ainda um esforço meritório ir registrando um dia-a-dia com a **sinceridade possível**, numa terra em que não acontece nada, e seria quase legítimo inventar e mentir. É uma prova de humildade que não terá grandes conseqüências, mas que pode ajudar certas pessoas a ter consciência do deserto árido em que vivem

(Torga, 1999: 517, grifo nosso).

A “sinceridade possível” parece ser a contrapartida proposta pelo autor à intenção inicial de sinceridade que está na gênese do discurso confessional e do presencismo. Ao se dar conta da impossibilidade de uma completa transposição do eu, movimento que se faz sempre mediado pela linguagem e pelas condições peculiares que ela impõe ao homem e ao artista, Torga repensa à luz do seu tempo a perspectiva de Montaigne e Rousseau, que o atraía para aquela modalidade de escrita, mas que se mostra, de certa maneira, incompatível com os postulados da psicologia e da filosofia do século XX. Nesse sentido, a reflexão metalinguística transparece no texto acima e, sobretudo, na frase: “Contudo, julgo que é ainda um esforço meritório ir registrando um dia-a-dia com a sinceridade possível...”. De sentido concessivo, ela assinala a dramática consciência de duas temporalidades distintas: de um lado, a do intelectual que acompanha as discussões filosóficas de seu tempo; do outro, a do intimista que resiste à ideia de que não haja mais formas propícias à auto-compreensão e autoconfiguração do indivíduo. A escrita do diário representa, portanto, até mesmo um exercício de resistência contra o processo que parece decretar sua dissolução.

Miguel Torga tentaria esboçar, no Diário, uma resposta plausível à doutrina de fingimento estético, formulada por Pessoa, porém é num momento de angústia que registra, paradoxalmente, o ceticismo que por vezes o perseguia:

Vila Nova, 7 de outubro de 1936 – A vida não é para se es-
crever. A vida – esta intimidade profunda, este ser sem re-
médio, esta noite de pesadelo que nem se chega a saber ao
certo porque foi assim – é para se viver, não é para se fazer
dela literatura

(Torga, 1999: 42).

Se para o autor presencista a busca pela coerência entre a vida e a obra se tor-
naria uma bússola para o exercício literário, e a sinceridade era possivelmente
uma ilusão na qual gostaria de acreditar, Soares jocosamente dirá que “A lite-
ratura é a maneira mais agradável de ignorar a vida” (Pessoa, 2010: 114, frag-
mento 116). Nessa ficção na qual Soares se converte, ao contrário do que in-
tuíam os presencistas, não há um centro no qual buscar estabilidade. Não há
verdadeiramente essência que se possa revelar pelo discurso, pois a imagem-
simulacro revela apenas “(...) o olhar que me mostra, claro a negro no espe-
lho do poço alto, meu próprio rosto que me contempla contemplá-lo” (Pes-
soa, 2010: 204, fragmento 193).

Prova de que não foi somente pelo desencontro que se formou a in-
fluência de Pessoa na obra torguiana, posteriormente, Torga acabaria
por validar a crítica à *Rampa*, uma vez que decidiu não reeditar esta obra.
Algo dos comentários do poeta órfico será recuperado como autocrítica
nas reflexões do *Diário III*, em que se volta para essa primeira poesia de
juventude e considera:

Coimbra, 11 de julho de 1944 – (...) *Rampa* e *O outro livro*
de Job eram ferozes de mais, havia neles uma espécie de
maceração desumana, de grelha em fogo onde a alma e o
corpo se queimavam de desespero, e onde só cabia um ho-
mem de cada vez

(Torga, 1999: 293-295).

É também à figura do poeta e à sua *Mensagem* que rende homenagem em seus *Poemas ibéricos* (Torga, 2000: 291).

Fernando Pessoa

Oculto no seu corpo e no seu nome
(Aranha que negava a própria teia
Que tecia),
Poeta da Poesia
Sibilina e cauta,
Foi o vidente filho universal
Dum futuro-presente Portugal,
Outra vez trovador e argonauta.

Referências bibliográficas

- CASTRO, Ivo e DUARTE, Luiz (coords. 1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da presença*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- LOURENÇO, Eduardo (1974). “Presença ou a Contra-Revolução do Modernismo Português?” in *Tempo e poesia*. Porto: Editorial Inova.
- NUNES, Benedito (1974). “Poesia e filosofia na obra de Fernando Pessoa”. Colóquio/Letras, N.20, Jul, p. 22-34.
- PESSOA, Fernando (1999). *Correspondência (1923-1935)*. Lisboa: Asísrio & Alvim, p. 207.
- _____ (2010). *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia de Bolso.
- RÉGIO, José in SIMÕES, João Gaspar (1955). *História do movimento da “Presença”*. Coimbra: Atlântica, p. 82-89.
- TORGA, Miguel (1999). *Diário I-VIII*. Lisboa: Dom Quixote.
- _____ (2000). *Poesia completa II*. Lisboa: Dom Quixote.

COMISSÃO CIENTÍFICA PARA O X CONGRESSO DA AIL

Instituição	Nome
Universidade de Lisboa	Alberto Carvalho
Universidade do Algarve	Ana Carvalho
Universidade do Algarve	Ana Clara Santos
Universidade de Lisboa	Ana Mafalda Leite
Universidade Estadual de Santa Cruz	André Mitidieri
Universidade de Varsóvia	Anna Kalewska
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Annabela Rita
Universidade do Algarve	Artur Henrique Gonçalves
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Beata Cieszyńska
Universidade de São Paulo	Benjamin Abdala Junior
Universidade Católica	Cândido Oliveira Martins
Universidade do Algarve	Carina Infante do Carmo
Universidade de Santiago de Compostela	Carmen Villarino
Universidade de Colónia	Claudius Armbruster
Universidade de Coimbra	Cristina Robalo Cordeiro
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Fernando Cristóvão
King's College London	Hélder Macedo
Universidade da Madeira	Helena Rebelo
Universidade de São Paulo	Hélio Guimarães
Universidade de São Paulo	Ieda Maria Alves
Universidade do Porto	Isabel Pires Lima
Universidade do Algarve	João Carvalho

Universidade do Algarve	João Minhoto Marques
Universidade do Algarve	Jorge Baptista
Universidade de Lisboa	José Camões
Universidade do Algarve	José Dias Marques
Universidade de Lisboa - CLEPUL	José Eduardo Franco
Universidade Estadual do Rio de Janeiro	José Luís Jobim
Universidade Federal Fluminense	Laura Padilha
Universidade Federal de Minas Gerais	Letícia Malard
Universidade Federal Fluminense	Lucia Helena
Universidade do Algarve	Lucília Chacoto
Universidade do Algarve	Manuel Célio Conceição
Universidade Federal de Rio Grande do Sul	Márcia da Glória Bordini
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Maria José Craveiro
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Miguel Real
Universidade de São Paulo	Mirella Vieira Lima
Universidade do Algarve	Mirian Tavares
Brown University	Onésimo Almeida
Universidade do Algarve	Petar Petrov
Universidade de Coimbra	José Pires Laranjeira
Universidade de Santiago de Compostela	Raquel Bello Vázquez
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul	Regina Zilberman
Universidade de Coimbra	Sebastião Pinho
Universidade Federal do Rio de Janeiro	Teresa Cerdeira
Universidade Nova de Lisboa	Teresa Lino
University of Oxford	Thomas Earle

Este livro da
Associação Internacional de Lusitanistas
acabou-se de imprimir nas oficinas que a
Sacauntos Cooperativa Gráfica
tem na cidade de Compostela,
Galiza,
o dia 2 de abril de 2012.

