



Fundação

CECIERJ

Consórcio **cederj**

Centro de Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro

Literatura Portuguesa I

Volume 2

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira
Jane Rodrigues dos Santos



SECRETARIA DE
CIÊNCIA E TECNOLOGIA

**UNIVERSIDADE
ABERTA DO BRASIL**

Ministério da
Educação

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

Apoio:



Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Rua da Ajuda, 5 – Centro – Rio de Janeiro, RJ – CEP 20040-000

Tel.: (21) 2333-1112 Fax: (21) 2333-1116

Presidente

Carlos Eduardo Bielschowsky

Vice-presidente

Masako Oya Masuda

Coordenação do Curso de Letras

UFF - Livia Reis

Material Didático

ELABORAÇÃO DE CONTEÚDO

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira
Jane Rodrigues dos Santos

DIREÇÃO DE DESIGN INSTRUCIONAL

Cristine Costa Barreto

COORDENAÇÃO DE DESIGN INSTRUCIONAL

Bruno José Peixoto
Flávia Busnardo da Cunha
Paulo Vasques de Miranda

DESIGN INSTRUCIONAL

Anna Maria Osborne
José Meyohas
Marcelo Bastos Matos
Maria Clara Pontes
Paulo Alves
Solange Nascimento da Silva

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Fábio Rapello Alencar

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Bianca Giacomelli

REVISÃO LINGUÍSTICA E TIPOGRÁFICA

Cristina Freixinho
Beatriz Fontes
Patrícia Sotello

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Alessandra Nogueira
Núbia Roma
Sanny Reis

ILUSTRAÇÃO

Fernando Romeiro
Sami Souza

CAPA

Fernando Romeiro

PRODUÇÃO GRÁFICA

Patrícia Esteves
Ulisses Schnaider

Copyright © 2015, Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, mecânico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Fundação.

048

Oliveira, Maria Lúcia Wiltshire de.

Literatura Portuguesa I: v. 2. / Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira,
Jane Rodrigues dos Santos. Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2015.
270 p.; il. 19 x 26,5 cm.

ISBN: 978-85-458-0001-9

1. Literatura portuguesa. 2. Santos, Jane Rodrigues dos. I. Título.

CDD: 869

Governo do Estado do Rio de Janeiro

Governador

Luiz Fernando de Souza Pezão

Secretário de Estado de Ciência e Tecnologia

Gustavo Tutuca

Universidades Consorciadas

CEFET/RJ - CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA CELSO SUCKOW DA FONSECA

Diretor-geral: Carlos Henrique Figueiredo Alves

IFF - INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA FLUMINENSE

Reitor: Luiz Augusto Caldas Pereira

UENF - UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO

Reitor: Silvério de Paiva Freitas

UERJ - UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Ricardo Vieiralves de Castro

UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Reitor: Roberto de Souza Salles

UFRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Carlos Levi

UFRRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO

Reitora: Ana Maria Dantas Soares

UNIRIO - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Luiz Pedro San Gil Jutuca

SUMÁRIO

Aula 12 – Mensagem da terra ao mar _____	7
<i>Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira</i>	
Aula 13 – <i>Mensagem</i> , do mar ao Encoberto _____	39
<i>Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira</i>	
Aula 14 – Miguel Torga e a escrita da terra _____	65
<i>Jane Rodrigues dos Santos</i>	
Aula 15 – A investigação de um crime imperfeito? A escrita de <i>O delfim</i> , de José Cardoso Pires _____	87
<i>Jane Rodrigues dos Santos</i>	
Aula 16 – A escrita de Sophia entre cidade e mar _____	111
<i>Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira</i>	
Aula 17 – Jorge de Sena e Manuel Alegre: “um coração muito grande, cheio de fúria” _____	145
<i>Aline Duque Erthal</i>	
Aula 18 – As escritas de Ruy Belo, Fiamá e Llansol _____	173
<i>Aderaldo Ferreira de Souza Filho</i>	
Aula 19 – A saga de Saramago – Parte I _____	201
<i>Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira</i>	
Aula 20 – A saga de Saramago – Parte II _____	231
<i>Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira</i> <i>Alba Valério Cordeiro Ferreira (colaboração)</i>	
Referências _____	263

Mensagem da terra ao mar

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

AULA

12

Meta da aula

Analisar *Mensagem*, de Fernando Pessoa, numa perspectiva cultural e intertextual.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. apresentar *Mensagem*, de Fernando Pessoa, como inscrição da pátria portuguesa a partir da sua organização tripartite em Terra, Mar e Encoberto;
2. analisar poemas da primeira parte de *Mensagem* a partir do jogo intertextual com *Os Lusíadas*, de Camões.

INTRODUÇÃO

EM DIREÇÃO AOS “SEGREDOS” DA MENSAGEM

O que é mensagem? Vamos explorar as virtualidades desta palavra? O seu mais recente sentido está no campo das comunicações eletrônicas na forma abreviada *sms* ou *msg*. A palavra também se aplica ao conceito de função poética da linguagem, ao lado da função emotiva, referencial, apelativa, etc. Podemos associá-la ainda às comunicações de náufragos em garrafinhas lançadas ao mar, às trocas por meio de pombos-correios ou ainda às informações cifradas de guerras. Seja qual for a sua acepção, uma coisa não varia: a sua relação com signos (significantes e significados) transmitidos de um emissor a um receptor.



Se todo texto literário é uma mensagem, por que razão o criativo poeta Fernando Pessoa usa esta prosaica expressão para reunir, num único livro, os 44 poemas escritos ao longo de sua vida entre 1913 e 1934? Responder completamente a esta pergunta será um desafio desta e da próxima aula. Em princípio, a escolha foi uma blague (dito espirituoso ou pilhéria) contra o título *Portugal* inicialmente adotado para o livro, ao constatar que o nome da pátria e de seus heróis andava servindo a tudo, inclusive para nomear sapatarias e hotéis. Numa folha avulsa do seu espólio, o poeta “escreveu o novo título por cima do antigo para confirmar a equivalência do número de letras” (LOURENÇO, 1994, p. 23). Na mesma folha, há uma citação latina da Eneida que significa “A mente comanda o corpo” ou “O espírito move a

massa" – *Mens ag[itat] mol[em]* –, de cuja decomposição extrai-se a palavra *mensagem*. Seria outra blague do poeta diante da pluralidade semântica do termo? Ou um acaso feliz que se aplicava à obra como um corpo de emoção patriótica cantada pela razão e pelo espírito?

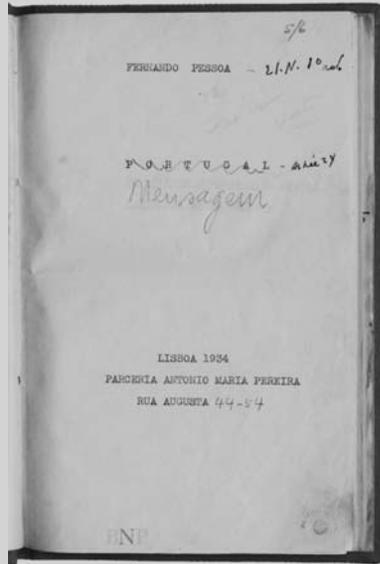
Mensagem tem alta importância no conjunto da obra de Pessoa: é o único livro completo, corrigido, acrescentado e revisto pelo poeta, que o idealizou precocemente e o realizou ao longo da sua vida, publicando-o um ano antes de morrer. No entanto, é pouco conhecido fora de Portugal se o compararmos com os demais poemas do poeta e de seus heterônimos. Algumas explicações para isso podem ser: a) é uma obra hermética, esotérica e profunda, que exige uma "iniciação" do leitor; b) é uma obra contraditória, em que a razão e a emoção oscilam entre o "sebastianismo racional" e o "nacionalismo místico"; c) é um texto propagandístico de Portugal, ligado ao modelo arcaico de valorização nacional. Será possível chegar a uma resposta única para este enigma?

Na edição da *Obra poética* de Pessoa, há um fragmento, conhecido como "Palavras de pórtico", que expressa o espírito com que o poeta escreveu *Mensagem*:

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: "Navegar é preciso; viver não é preciso." Quero para mim o espírito [d]esta frase, transformada a forma para casar com o que sou: Viver não é necessário; o que é necessário é criar. Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso. Só quero torná-la grande, ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo. Só quero torná-la de toda a humanidade; ainda que para isso tenha de a perder como minha. Cada vez mais assim penso. Cada vez mais ponho na essência anímica do meu sangue o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir para a evolução da humanidade. É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça (PESSOA, 1972, p. 15).

Heterônimo

Outro nome, imaginário, que um homem de letras empresta a certas obras suas, atribuindo a esse autor por ele criado qualidades e tendências literárias próprias, individuais, diferentes das do criador. Pessoa escreveu parte de sua obra por meio de outros nomes, ou heterônimos, como Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares, além de outros menos conhecidos. *Mensagem* foi assinada pelo próprio poeta, como vemos na folha de rosto do datiloscrito de *Mensagem* (primeira edição, 1934) com alteração manuscrita do título.



Fonte: http://4.bp.blogspot.com/_bNCEoFQJ3WM/SwrfnQVvyvpl/AAAAAAAAAGTU/G-j2wNImOG8/s1600/1%C2%AAed_mensagem_fpeessoa.jpg

Se *Mensagem* é o título substituto para *Portugal*, já ficamos sabendo que a obra tem um caráter nacional, assim como *Os Lusíadas*. Mas a arte ultrapassa fronteiras! Embora a ênfase do livro seja a relação entre a literatura e a cultura portuguesa, não se pode esquecer o franco diálogo com Camões, mas também com nomes e elementos da cultura ocidental e mesmo oriental. Vista por alguns como obscura, a obra tem uma camada perfeitamente legível, embora apresente imagens e símbolos cifrados, por vezes esotéricos. Não vamos decifrá-los todos, mas abrir leques de leitura que facilitem o acesso a seus múltiplos sentidos. Como disse Barthes: “Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*” (2004, p. 63). Não se trata de descobrir (des-cobrir) um segredo do autor, mas de desenredar sentidos para os fios-linhas do tecido-texto. Não por acaso a epígrafe de *Mensagem* homenageia o signo que o Senhor Deus deu ao homem: *BENEDICTUS DOMINUS DEUS NOSTER QUI DEDIT NOBIS SIGNUM*.

(PESSOA, 2008, p. 48: “Bendito o nosso Senhor Deus que nos deu o signo”). Muitos estudiosos interpretam este “signum” como o sinal de Deus sobre a fronte dos heróis, predestinando-os à grandeza, o que é uma constante em *Mensagem*. Mas igualmente podemos associá-lo ao Gênese, quando Adão recebeu de Deus a palavra (o signo como símbolo) para conhecer o mundo, ao lado da centelha (o signo como sinal) que o distinguirá dos demais animais, firmando a aliança entre o humano e o divino. Unindo as palavras às coisas, o homem também se une a Deus como sentido do Universo.

Pausa para descanso

Sobre a importância dos símbolos, leia o poema “Psiquetipia”, de Álvaro de Campos (heterônimo de Fernando Pessoa), no site: <http://www.citador.pt/poemas/psiquetipia-alvaro-de-camposbrbheteronimo-de-fernando-pessoa>.



Figura 12.1: Fernando Pessoa. Fotografia datada de 1914, um ano após a escrita do primeiro poema de *Mensagem*, “Gládio” (1913), título mudado depois para “D. Fernando, infante de Portugal”.

Fonte: <http://biografia.inf.br/wp-content/uploads/2008/11/personalidades-poetas-portugal-fernando-pessoa.jpg>

A TRÍPLICE IDENTIDADE

Na nossa primeira aula, apresentamos Fernando Pessoa ao referirmo-nos ao poema dedicado a Afonso Henriques como “pai da pátria”, no qual o eu lírico reconhece o exemplo e a força necessários ao Portugal do século XX:

Pae, foste cavalleiro.
Hoje a vigilia é nossa.
Dá-nos o exemplo inteiro
E a tua inteira força!

Dá, contra a hora em que, errada,
Novos inféis vençam,
A benção como espada,
A espada como benção.
(PESSOA, 2008, p. 63)

Vimos também que, no século XVI, Camões homenageia este herói fundador que venceu os mouros na batalha de Ourique graças à intervenção de Cristo, sendo por isso aclamado primeiro rei de Portugal:

Com tal milagre os ânimos da gente
Portuguesa inflamados, levantavam
Por seu rei natural este excelente
Príncipe, que do peito tanto amavam;
(CAMÕES, III, 47, 1972, p. 181)

Embora Fernando Pessoa não cite o seu antecessor, há em *Mensagem* um grande diálogo intertextual com o poeta épico. Valendo-se dos seus narradores e de forma épico-narrativa, Camões contou detalhadamente a história da pátria vivida pelos seus reis e heróis. Também Pessoa “conta” a história de Portugal, mas de forma épico-lírica, preferindo fazer uma seleção entre os fatos e os vultos a serem destacados. Pessoa almejava fazer “a fusão de toda a poesia, lírica, épica e dramática, em algo para além de todas” (PESSOA apud LOURENÇO, 1994, p. 19). Diferentemente de Camões, não divide o seu poema em extensos cantos narrativos, mas em partes, densas e tensas entre si, a que dá três subtítulos correspondentes à tríplice identidade de Portugal: Brasão, Mar Portuguez e O Encoberto. A primeira parte – chamada “Brasão” – é dedicada às figuras históricas que construíram as bases territoriais do reino, preparando a fase do

império que se projetará no mar afora. Para tal, Pessoa usa a imagem do brasão português, cujos elementos **HERÁLDICOS** serão lugares poéticos de acolhimento dos heróis.

Na segunda parte, nomeada “Mar portuguez”, são homenageados os artífices da aventura marítima. Aqui o poeta reflete sobre os custos e os benefícios das grandes navegações, imortalizados nos famosos versos: “Valeu a pena? Tudo vale a pena/Se a alma não é pequena” (PESSOA, 2008, p. 98).

Na terceira parte de *Mensagem*, chamada enigmaticamente “O Encoberto”, os poemas enfatizam a preocupação com a pátria no presente e no futuro, fazendo alusões a símbolos do passado (como dom Sebastião e o quinto império) e a profetas nacionais (Bandarra, Vieira, o próprio poeta) à espera de um novo rumo para a pátria. O último poema resume a decadência do presente – “Ó Portugal, hoje és nevoeiro...” –, mas também assinala a esperança – “É a Hora!” (PESSOA, 2008, p. 126) – com que Pessoa exorta seus compatriotas – *Valete, Fratres*, citação que procede de um ritual iniciático que quer dizer “Saúde, Irmãos”.

Por meio de um débil fio narrativo, o destino histórico de Portugal está inscrito nas três partes de *Mensagem*, expressando uma identidade nacional que partiu da heroica solidez da terra para a corajosa liquidez do mar, ou do território obtido pelo reino, ao mar conquistado pelo império. Com a decadência e a subordinação a Castela, surgiu o vazio que o mito sebastianista ocupou por séculos e que será reinterpretado como “O Encoberto” por muitos intelectuais portugueses, entre os quais Pessoa e Teixeira de Pascoaes, alinhados à corrente messiânico-sebástica defendida pela *Revista Renascença Portuguesa* (1912). Pessoa defendia “um Portugal triplo”, que corresponde cronologicamente ao Portugal nascente (dinastia afonsina ou territorial), a um Portugal que “descobriu a terra e os mares” (PESSOA apud LOURENÇO, 1994, p. 24) e a um terceiro Portugal de visível decadência, no qual se prepara a restauração da grandeza da pátria.

HERÁLDICOS

Dizem respeito à heráldica, ciência ou arte de descrever os brasões de armas ou escudos. “As origens da heráldica remontam aos tempos em que era imperativo distinguir os participantes das batalhas e dos torneios, assim como descrever os serviços por eles prestados e que eram pintados nos seus escudos. No entanto, é importante notar que um brasão de armas é definido não visualmente, mas antes pela sua descrição escrita, a qual é dada numa linguagem própria – a linguagem heráldica.”

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Her%C3%A1ldica>

Renascença portuguesa

Para melhor conhecer essa face de Fernando Pessoa, consulte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Renascen%C3%A7a_Portuguesa.

“Um Portugal triplo”

No quadro esquemático a seguir – ordenação tríptica de *Mensagem* –, os poemas estão distribuídos em colunas que correspondem às três partes da obra unidas por um tênue fio narrativo. Os poemas da Parte I a serem estudados nesta aula estão assinalados com *.

Quadro 12.1: *Mensagem*

Primeira parte: “Brasão”	Segunda parte: “Mar português”	Terceira parte: “O Encoberto”
I. Os campos Primeiro/O dos castellos Segundo/O das quinas		I. Os symbolos Primeiro/D. sebastião Segundo/O quinto império Terceiro/O Desejado Quarto/As ilhas afortunadas Quinto/O Encoberto
II. Os castellos Primeiro/Ulysses Segundo/Viriato Terceiro/O conde d. Henrique Quarto/D. Tareja Quinto/D. Affonso Henriques Sexto/D. Diniz Septimo (I)/ D. João, o primeiro Septimo (II)/ Dona Philippa de Lencastre		II. Os avisos Primeiro/O Bandarra Segundo/Antonio Vieira Terceiro
III. As quinas Primeira/D. Duarte, rei de Portugal Segunda/D. Fernando, infante de Portugal Terceira/D. Pedro, regente de Portugal Quarta/D. João, infante de Portugal Quinta/D. Sebastião, rei de Portugal		III. Os tempos Primeiro/Noite Segundo Segundo/Tormenta Terceiro Terceiro/Calma Quarto Quarto/Antemanhã Quinto Quinto/Nevoeiro
IV. A coroa Nun’Álvares Pereira		
V. O timbre A cabeça do Grypho/O infante d. Henrique Uma asa do Grypho/D. João, o segundo A outra asa do Grypho/Affonso de Albuquerque		
19 poemas	12 poemas	13 poemas
44 poemas		

Fonte: PESSOA, 2008, p. 5-6.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. a) Como você interpreta a escolha do termo *Mensagem* para título da obra de Fernando Pessoa?

b) Cite diferenças e semelhanças (no mínimo duas) entre *Mensagem* e *Os Lusíadas*, com base na relação de intertextualidade entre as obras e o gênero a que pertencem.

c) O que representa o brasão português na organização formal de *Mensagem*?

d) É possível associar BRASÃO e MAR PORTUGUEZ às noções de território e deslocamento, respectivamente. Considerando a decadência da pátria, como podemos associar a terceira parte – “O Encoberto” – de *Mensagem* ao eixo da escrita?

RESPOSTA COMENTADA

1. a) Observe que a expressão “mensagem” é prosaica, o que pode ter levado o autor a buscar uma explicação ou supostamente numerológica ou erudita (citação latina), abrindo a possibilidade de outra interpretação para o termo.

b) Apesar de Pessoa não citar *Camões* em *Mensagem*, há uma forte intertextualidade com *Os Lusíadas*, ou seja, assim como na epopeia há no poema pessoano o elogio de heróis. Mas as diferenças são fortes, como, por exemplo, a expressão lírica de Pessoa que se distingue do tom épico-narrativo de *Camões*.

c) Lembre-se de que os brasões são usados para identificar uma família da nobreza ou um país. Se Mensagem usa o brasão português numa certa parte do poema, é porque o poeta pretende vincular fortemente o seu poema à pátria.

d) O presente da pátria é enevoado e decadente, mas o seu futuro pode ser construído pela palavra de esperança e convocação aos compatriotas que buscam uma nova interpretação para o mito sebástico. Leve em conta que os sentidos de uma palavra jamais são totalmente decifrados, de modo que O Encoberto é menos um sentido fixo e mais uma promessa de sentido produzida pela Escrita do poeta.

O BRASÃO PORTUGUÊS

N’Os *Lusíadas*, Camões chama a atenção para a presença de Cristo no escudo português como sinal da vitória de Afonso Henriques sobre os mouros, quando foram esculpidos, no campo branco do brasão real, cinco escudetes representando as cinco chagas de Cristo:

(Vede-o no vosso escudo, que presente
Vos amostra a victoria já passada,
Na qual vos deu por armas e deixou
As que Ele pera si na Cruz tomou)
(CAMÕES, I, 7, 1972, p. 52)

Recordando a Aula 2, vimos que, ao concluir a narrativa desta vitória na na Batalha de Ourique, Camões diz que “Três dias o grão rei no campo fica” e que

Aqui pinta no branco escudo ufano,
Que agora esta vitória certifica,
Cinco escudos azuis esclarecidos,
Em sinal destes cinco reis vencidos.
(CAMÕES, III, 53, 1972, p. 185)

Como se percebe, além de assinalar as cinco chagas de Cristo, os cinco escudos também marcam a vitória sobre os cinco reis mouros como prova do favorecimento de Cristo aos portugueses. Até hoje os portugueses cultivam a memória desta vitória e deste milagre que estão preservados no brasão moderno, presente na bandeira nacional.



Figura 12.2: Bandeira portuguesa.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5c/Flag_of_Portugal.svg/200px-Flag_of_Portugal.svg.png

Versões mais antigas traziam apenas as quinas, como nesta representação atribuída a Afonso I, segundo um artista anônimo do século XVIII.



Figura 12.3: Brasão português.

Fonte: http://www.vidaslusofonas.pt/d_afon09.jpg

A imagem do brasão português foi alterada ao longo dos séculos com a inclusão de elementos heráldicos mais complexos. Pessoa usa a imagem do escudo para servir de sustentação à sua “narrativa” metafórica e metonímica da formação da identidade nacional portuguesa em *Mensagem*. Talvez o poeta tenha se baseado na versão que ilustra a capa da *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, datada de 1562, que inclui outros elementos referidos em *Mensagem*, como o **TIMBRE** e o **GRIFO** assentado sobre uma coroa.

TIMBRE

Em termos heráldicos, o timbre pode assumir várias figuras, como uma flor, um animal, uma cruz ou outro qualquer objeto, tendo, por regra, a mesma altura do escudo.

GRIFO

Animal ou criatura lendária com cabeça e asas de águia.



Figura 12.4: Escudo português.

Fonte: http://3.bp.blogspot.com/_YO8Cezyesr M/TOmUkuBRull/AAAAAAAAGf0/KpUcnsNxKoY/s1600/16.JPG

Sob o ponto de vista da heráldica, os escudos ou brasões apresentam “campos”. No brasão arcaico, havia apenas um “campo”, onde figuravam as chagas de Cristo. No brasão moderno, no “campo” interior, as chagas tomam a forma de **QUINAS** ou cinco escudetes, e no “campo” exterior estão inscritos os sete castelos.

QUINAS

Grupo de cinco objetos, em geral iguais.

Analisemos a partir daqui alguns poemas de *Mensagem* – parte do “Brasão” – e passagens d’*Os Lusíadas*, observando o jogo intertextual entre eles.

O narrador-personagem Vasco da Gama descreve a localização da pátria ao rei de Melinde, situando-a geograficamente entre o trópico de câncer e a zona glacial norte, onde “jaz a soberba Europa” e a Espanha, “como cabeça ali de Europa toda”, para, finalmente, localizar Portugal:

Eis aqui, quase cume da cabeça
De Europa toda, o Reino Lusitano,
Onde a Terra acaba e o Mar começa,
E onde Febo [sol poente] repousa no Oceano.
(CAMÕES, III, 20, 1972, p. 168)

Observemos que Camões faz uso conotativo de vocábulos – “jaz”, “cabeça” – que serão retomados por Pessoa, como veremos adiante, o que atesta a sua homenagem ao épico quinhentista mesmo sem citá-lo. Na estrofe seguinte, Vasco da Gama demonstra a devoção a Portugal, para onde deseja retornar antes de morrer:

Esta é a ditosa Pátria, minha amada,
À qual se o Céu me dá que eu sem perigo
Torne, com esta empresa já acabada
Acabe-se esta luz ali comigo.
(CAMÕES, III, 21, 1-4, 1972, p. 169)

Nos versos seguintes, Gama identifica a pátria pelo nome romano da região, derivado de Luso ou Lisa, filhos de Baco ou primeiros habitantes da terra:

Esta foi Lusitânia, derivada
De Luso ou Lisa: que de Baco antigo
Filhos foram, parece, ou companheiros
E nela *antão* os íncolas primeiros.
(CAMÕES, III, 21, 5-8, 1972, p. 169)

Também Pessoa se preocupa em situar Portugal na Europa. Na abertura de *Mensagem* há dois poemas introdutórios ao “Brasão”: um alusivo ao campo heráldico dos castelos, outro ao campo das quinas. O primeiro retoma o tema da localização de Portugal para destacar a dimensão missionante e heroica da pátria, que será desdobrada no elogio dos heróis em sete castelos. O segundo anuncia o preço a pagar por tais ousadias – “Os Deuses vendem quando dão” –, ilustrando as

chagas de Cristo (o preço que Cristo pagou) com as quinas alusivas a vultos sacrificados. Vejamos o primeiro, do campo dos castelos, em que Pessoa realiza a transfiguração antropomórfica da geografia da Europa:

O dos Castellos

A Europa jaz, posta nos cotovellos:
De Oriente a Occidente jaz, fitando,
E toldam-lhe românticos cabellos
Olhos gregos, lembrando.

O cotovello esquerdo é recuado;
O direito é em ângulo disposto.
Aquelle diz Italia onde é pousado;
Este diz Inglaterra onde, afastado,
A mão sustenta, em que se apoia o rosto.

Fita, com olhar sphyngico e fatal,
O Occidente, futuro do passado.

O rosto com que fita é Portugal.
(PESSOA, 2008, p. 55)



Figura 12.5: Continente europeu como um animal sobre o mar.

Na representação cartográfica do continente europeu pode-se vislumbrar a figura de um ser (animal?) com cabeça (Espanha) e rosto (Portugal), dois braços e cotovelos (Itália e Inglaterra), espalmados (“jaz”) sobre os mares. No poema de Pessoa, este ser “Fita, com olhar sphyngico”, remetendo-nos à imagem da esfinge egípcia de rosto humano e corpo de leão, que propunha enigmas à decifração. A figura antropomorfizada tem a cabeça alteada, e o corpo se projeta para o ocidente, onde se aloja uma resposta ao enigma, uma promessa, o “futuro do passado”. “O rosto com que fita é Portugal”, expressando um movimento ativo e esperançoso, bem diferente da sensação de decadência, experimentada pela geração de Eça de Queirós, do país como fim do mundo (*finisterrae*) ou apêndice de uma Europa desenvolvida. Por certo incomodado com esta menoridade de Portugal, Pessoa afirmou o seu amor à pátria desde criança, pensando “em fazer arte [...] para erguer alto o nome português” (PESSOA, 1986, p. 177). Fiel ao seu patriotismo, o poeta não hesitou em interpretar miticamente a cartografia europeia como um sinal da predestinação de Portugal, cujo olhar esfíngico e fatal anuncia um novo, ilustre e “encoberto” papel no mundo, sem desprezar as contribuições da cultura antiga (Itália e Grécia) e os avanços científicos do império inglês.

OS CASTELOS DA PÁTRIA

Os castelos que aparecem no escudo de Portugal podem representar concretamente as fortes edificações construídas ou conquistadas por Portugal. No entanto, em *Mensagem*, eles ganham conotações mais abrangentes, como base da pátria, ao se associarem aos heróis selecionados por Pessoa.

O mito criador – primeiro castelo – Ulysses

Na seção dos sete castelos, o primeiro é dedicado à figura de Ulisses, que, segundo a lenda, teria dado origem a Lisboa ou Lisbonne, derivada de Ulissipona ou cidade de Ulisses, o herói da *Odisseia*, de Homero. Em *Os Lusíadas*, Vasco da Gama se refere ao herói grego como aquele que venceu Troia e fundou Lisboa: “Que se lá na Ásia Troia insigne[famosa] abrasa[queima],/Cá na Europa Lisboa ingente[grande] funda (CAMÕES, VIII, 5, 1972, p. 429).

OXÍMORO

Figura de linguagem que harmoniza dois conceitos opostos numa só expressão.

Por sua vez, Pessoa aproveita a lenda para questionar as relações entre História e ficção, enaltecendo o poder do mito como gerador de verdade. Na primeira estrofe, usa o **OXÍMORO** (“nada que é tudo”), justificando-o com o exemplo de Deus (mito), que é ao mesmo tempo astro (realidade):

O mytho é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Na segunda estrofe, o dêitico “Este” aponta para a irreabilidade daquele que, mesmo “sem existir” (pois é uma ficção de Homero), bastou para dar uma “origem” mítica à pátria portuguesa:

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos creou.

Na estrofe conclusiva, Pessoa arremata a ideia do mito como “o nada que é tudo”, como produto do discurso que fecunda e cria efetivamente a realidade, já que, sem a linguagem, a vida, “em baixo”, não tem significado.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundal-a decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.
(PESSOA, 2008, p. 59)

Viriato – segundo castelo

Segundo alguns documentos históricos, Viriato foi um herói da proto-história de Portugal, nascido na Lusitânia, tendo combatido os invasores romanos. Seu vulto é enaltecido em dois momentos d’Os *Lusíadas*. Primeiro no Canto III, ao falar da força inscrita no seu próprio nome (*vir*, de *Viriato* = homem forte):

Proto-história

A proto-história da nação portuguesa abrange o período que antecede a fundação da nacionalidade, quando as terras da Lusitânia foram ocupadas pelos seguintes povos ao longo do tempo:

- fase neolítica ou pré-história – período dos povos celtas e iberos;
- século I – vitória de Roma sobre Viriato e estabelecimento da Hispania Ulterior;
- século V – invasão dos bárbaros: visigodos, suevos e alanos;
- século VI – cristianização dos bárbaros: formação do reino visigótico;
- século VII-VIII – ocupação islâmica;
- século IX-XIV – reconquista cristã dos territórios ocupados.

Desta o Pastor nasceu que no seu nome
Se vê, que de homem forte os feitos teve;
Cuja fama ninguém verá que dome,
Pois a grande de Roma não se atreve.
(CAMÕES, III, 22, 1-4, 1972, p. 169)

No final da epopeia, Camões reforça a heroicidade deste guerreiro cuja destreza militar supera o manejo do cajado que usa como pastor: “– ‘Este que vês, pastor já foi de gado;/Viriato sabemos que se chama,/ Destro na lança, mais que no cajado’” (CAMÕES, VIII, 6, 2-4, p. 429).

Ao atribuir o segundo castelo a Viriato, Pessoa elogia o seu “instinto” (natureza), que persiste como resistência na memória da raça portuguesa. O poeta usa indistintamente os vocábulos “raça”, “nação”, “povo” e “Portugal” como equivalentes à **COMUNIDADE IMAGINADA** que deve sua concepção a Viriato. Associado à “antemanhã”, Viriato é aquele que antecipa o nascimento, ou a “manhã”, do reino, fazendo parte da proto-história de Portugal.

Se a alma que sente e faz conhece
Só porque lembra o que esqueceu,
Vivemos, raça, porque houvesse
Memoria em nós do instinto teu.

Nação porque reincarnaste,
Povo porque ressuscitou
Ou tu, ou o de que eras a haste –
Assim Portugal se formou.

**COMUNIDADE
IMAGINADA**

Para Benedict Anderson, a nação é uma “comunidade política imaginada e imaginada como implicitamente limitada e soberana” (1989, p. 12).

Teu ser é como aquella fria
Luz que precede a madrugada,
E é já o ir a haver o dia
Na antemanhã, confuso nada.
(PESSOA, 2008, p. 60)

Os avós da pátria: d. Henrique e d. Tareja

Pouco antes da fundação do reino de Portugal (século XII), podemos considerar os pais de Afonso Henriques (Afonso I) como avós da pátria, homenageados por Pessoa no terceiro e no quarto castelos, respectivamente. O casal é formado pelo conde dom Henrique e por sua esposa, dona Tareja (ou Teresa).



Figura 12.6: D. Henrique.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:0_-_Conde_D._Henrique_de_Borgonha_-_Pai_D._Afonso_Henriques3.jpg

Dom Henrique não era lusitano, tendo chegado à região para combater os mouros que ocupavam quase toda a península Ibérica, à exceção de alguns reinos cristãos ao norte, de onde partiram expedições guerreiras em nome da fé cristã para expulsar os invasores. Esta empresa era ajudada pela Santa Sé e ficou conhecida como a guerra de Reconquista. No mapa a seguir, podem-se visualizar os reinos cristãos ao norte e a grande extensão de domínio territorial ismaelita sob o califado dos omíadas (árabes ibéricos ou mouros).

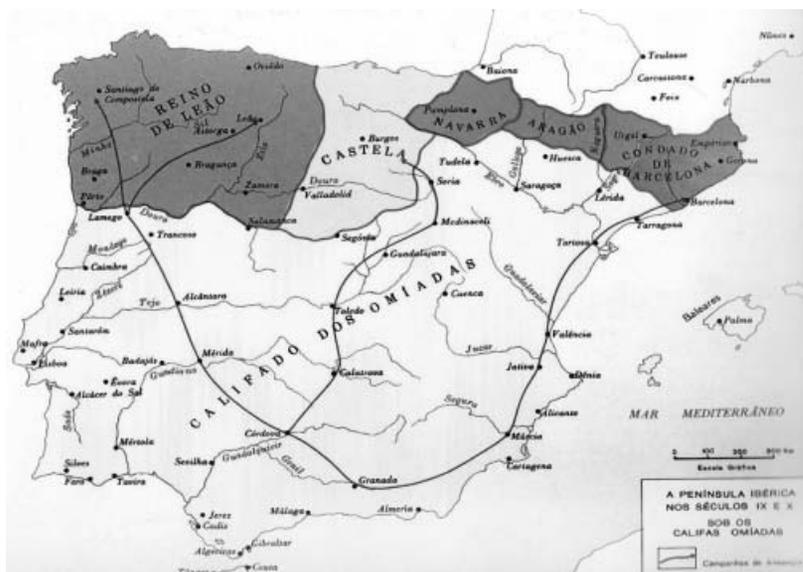


Figura 12.7: Península Ibérica nos séculos IX e X.

Fonte: MEC. *Atlas histórico escolar*, 1973, p. 82.

Para atender ao chamado dos reis cristãos, este nobre da Borgonha liberta uma região entre o Douro e o Minho, aí instala o Condado Portucalense, sob seu domínio, e mantém a vassalagem ao rei de Leão e Castela, que, além das terras, lhe oferece a filha Tareja (Teresa) em recompensa. Ao narrar a história em *Os Lusíadas*, Camões valoriza a figura de dom Henrique, que “Portugal houve em sorte, que no mundo/ Então não era ilustre nem prezado”, e menciona o seu casamento com a filha bastarda do rei:

E, pera mais sinal d’amor profundo,
 Quis o rei castelhano que casado
 Com Teresa, sua filha, o Conde fosse,
 E com ela das terras tomou posse.
 (CAMÕES, III, 25, 1972, p. 171)

Em *Mensagem*, Pessoa lhe dedica um poema que acentua o caráter involuntário e inconsciente da ação, que, antes de tudo, cabe à predestinação de Deus, restando ao herói dizer o sim que sela o desejo do Criador.

O conde d. Henrique – terceiro castello
 Todo começo é involuntario.
 Deus é o agente.

O heroe a si assiste, vario
E inconsciente.

À espada em tuas mãos achada
Teu olhar desce.
“Que farei eu com esta espada?”

Ergueste-a, e fez-se.
(PESSOA, 2008, p. 61)

A predestinação é um forte componente de *Mensagem* que retornará em muitos poemas para assinalar os feitos da pátria, individuais e coletivos. Lembremos que no primeiro poema estudado, Portugal fita o Ocidente “com olhar sphyngico e fatal», ou seja, o país está fadado (“fatal”) à grandeza graças à eleição de Deus.

Seguindo uma tradição que remonta a historiadores, Camões não vê com bons olhos a mãe de Afonso Henriques porque guerreou contra o filho depois da morte do marido. Diz-se que dona Teresa mantinha relações com um nobre estrangeiro que desagradava a Afonso Henriques e aos nobres locais, motivando a guerra sangrenta entre mãe e filho nos campos de Guimarães. Camões toma o partido do filho e condena Teresa, que “A seu filho negava o amor e a terra” e que “[...] não vê a soberba o muito que erra/Contra Deus, contra o maternal amor;/Mas nela o sensual era maior” (CAMÕES, III, 31, 1972, p. 174).

Ao contrário desta tradição, Pessoa a valoriza como “mãe de reis e avó de impérios”, num jogo intertextual com as ladainhas (rezas) em que a Virgem Maria representa a função de intercessora dos homens junto a Deus. No poema de Pessoa, há invocações dirigidas a dona Tareja – “Teu seio augusto” e “Dê tua prece” –, assim como apelos – “Vela por nós!”, “Por ele reza”.

Se no plano da realidade histórica, dona Tareja foi a mãe do primeiro rei, no espaço poético dos três quartetos iniciais, o filho se transfigura antropomorficamente na imagem do Portugal decadente como o “menino” que “envelheceu”.

Dona Tareja – quarto castello
As nações todas são mysterios.
Cada uma é todo o mundo a sós.
Ó mãe de reis e avó de imperios,
Vella por nós!

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

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

No último quarteto, o poeta faz o apelo conclusivo para que a mãe do rei crie um “eterno infante” ou um novo Portugal:

Mas todo vivo é eterno infante
Onde estás e não há o dia.
No antigo seio, vigilante,
De novo o cria!
(PESSOA, 2008, p. 62)

O pai da pátria – Afonso I

A figuração do pai da pátria já foi comentada em momentos anteriores do curso. Recordemos apenas que este pilar da pátria está inscrito no poema “Afonso Henriques – quinto castello”.

Em *Os Lusíadas*, além de protagonizar o milagre de Ourique, também é descrito como um filho amado de Deus: “– ‘Este é o primeiro Afonso, disse Gama,/Que todo Portugal aos mouros toma; [...] Este é aquele zeloso a quem Deus ama,/Com cujo braço o mouro imigo doma’” (CAMÕES, VIII, 11, 1972, p. 432).

O poeta da paz – d. Diniz – sexto castello

Depois de fazer a localização geográfica da pátria, de enaltecer os seus primeiros heróis (Ulisses, Viriato, d. Henrique de Borgonha), de narrar a fundação do reino português em torno da figura de Afonso Henriques e suas lutas contra a mãe e contra os mouros na batalha de Ourique (onde se dá o famoso milagre que sela a aliança entre o rei, a pátria e Deus), o narrador d’*Os Lusíadas* cantará outras vitórias contra os mouros. As últimas se devem a Afonso III que toma dos inimigos a região do Algarve, ao sul da Lusitânia, “com força e bélica arte” (CAMÕES, III, 95, 1972, p. 206). A este rei guerreiro sucedeu d. Dinis,

que, ao contrário do pai, será louvado pelas conquistas do espírito. Para introduzir a figura do rei poeta, Camões destaca as suas obras culturais “Em constituições, leis e costumes,/Na terra já tranquila claros lumes”. Cita, por exemplo, a fundação da Universidade de Coimbra e a atividade poética do rei: “Fez primeiro em Coimbra exercitar-se/O valeroso ofício de Minerva;/E de Helicon a Musas fez passar-se/A pisar do Mondego a fértil erva” (CAMÕES, III, 96-97, 1972, p. 206-207).

No século XX, outra será a forma com que Fernando Pessoa focaliza d. Dinis. Ele ocupa o sexto castelo do brasão português em *Mensagem*, em que há referência à sua produção lírica de cantigas trovadorescas (cantigas de amor e de amigo) e à providencial plantação de pinheiros que mandou fazer na cidade de Leiria. Assim, o tema da predestinação reaparece mais uma vez, anunciando a grandeza das navegações:

Na noite escreve um seu Cantar de Amigo
O plantador de naus a haver,
E houve um silencio murmuro consigo:
É o rumor dos pinhaes que, como um trigo
De Imperio, ondulam sem se poder ver.

Arroio, esse cantar, jovem e puro,
Busca o oceano por achar;
E a falla dos pinhaes, marulho obscuro,
É o som presente d'esse mar futuro,
É a voz da terra anciando pelo mar.
(PESSOA, 2008, p. 64)

Além de poeta, d. Dinis é o rei lavrador, o “plantador de naus a ver”, pois a madeira dos pinheiros estaria predestinada à construção das caravelas da aventura marítima, fazendo de d. Dinis um agente do projeto nacional de expansão que Pessoa atribui a Portugal. Apesar do silêncio ou da falta de provas, o poeta do século XX é capaz de escutar o “rumor dos pinhaes” e de vê-los como alimento, metaforicamente “trigo de Imperio”. Na segunda estrofe, o eu lírico retoma o tema das cantigas do rei, comparando-as à água pura dos arroios que buscam o mar, num caminho semelhante ao de Portugal. Nos dois últimos versos, observa-se a conjugação das cantigas/arroio à “falla dos pinhaes” como som ou “voz da terra” que anuncia o futuro e deseja o mar. Este poema articula, portanto, as dimensões territorial (os pinheiros na terra) e marítima (cantigas como água de arroios que buscam o mar) de Portugal.

Como se vê, o poema é rico em imagens (*o plantador de naus a haver*), metáforas (*arroio esse cantar, trigo de imperio*), comparações (*como um trigo de imperio*) e oximoros (*ouve um silencio murmuro*); mas é, sobretudo, muito rico do ponto de vista fônico (aliterações, assonâncias e onomatopeias) sugerindo o ruído do rio, o rumor dos pinhais (*marulho obscuro*), a voz da terra.



Para melhor conhecer os vultos históricos homenageados por Camões e Pessoa, consulte o site da Dinastia de Avis, chamada Territorial ou Afonsina ou de Borgonha – 1139-1383, que figura no brasão de *Mensagem*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Genealogy_dynasty_kings_of_Portugal-1.png

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

1. Relacione os elementos que compõe o brasão português, assinalando o modo como foram utilizados poeticamente no poema *Mensagem*:

2. Assinale uma semelhança e uma diferença para a apresentação geográfica da pátria que lemos no poema de Pessoa e na narrativa de Camões.

3. Compare os perfis dos vultos a seguir, em *Os Lusíadas* e em *Mensagem*, explicando as aproximações e os distanciamentos no jogo intertextual entre as duas obras:

a) Ulisses;

b) Viriato;

c) D. Tareja (ou Teresa);

d) D. Dinis.

RESPOSTAS COMENTADAS

1. Observe primeiro que a ciência dos brasões se refere a “campos” ocupados por elementos gráficos que, no caso do escudo português, são castelos e quinas. A seguir, comente a relação entre os castelos e os vultos, históricos ou não, estabelecida por Pessoa, não deixando de explicar a importância desta correlação. Por exemplo, o sexto castelo é dedicado a d. Dinis, considerado um pilar cultural da pátria.

2. Verifique que tanto Camões quanto Pessoa buscam situar Portugal na geografia da Europa. No entanto, não deixe de explicar como o segundo o faz de forma também simbólica, ao justificar a predestinação da pátria no plano cartográfico.

3. Por exemplo, no caso de Ulisses, observe que ele simplesmente é descrito, em *Os Lusíadas*, como fundador de Lisboa e herói de Troia. Em *Mensagem*, estes elementos não são esquecidos, mas servem de motivo para um questionamento sobre a verdade e a mentira dos mitos, que ainda assim funcionam na construção da identidade nacional.

OS VULTOS SACRALIZADOS

Como já antecipamos, no brasão português arcaico, havia apenas o “campo”, das cinco chagas de Cristo que, no brasão moderno, passam para o “campo” interior sob a forma de cinco escudetes (ou quinas). É a parte do poema dedicada aos heróis mártires ou “da suportação” (QUESADO, 1999, p. 68), pois foram vítimas da fatalidade gestada por Deus ou pelo Destino. Suas vidas ganham uma dimensão beatificadora que os liberta da banalidade da existência, pois todos são consagrados

a uma missão. Os vultos que ornamentam os demais elementos do brasão – coroa e timbre – são emblemas de alto poder, mas apenas a coroa consagra o poder espiritual, como veremos.

“Compra-se a glória com a desgraça”

Entre os cinco vultos destacados nas quinas, a segunda é a que mais se aproxima do verso citado no título desta seção. Fernando Pessoa não podia deixar de focalizar a figura do infeliz infante que, entre outras afinidades, tem o mesmo nome do poeta. Sabe-se que o poema – “Segunda/D. Fernando, infante de Portugal” – foi a raiz de *Mensagem*, tendo sido escrito em 1913 com o título de “Gládio”, referindo-se ao próprio Pessoa como um predestinado à missão de poeta. Na versão final, as palavras “gênio” e “justiça” foram substituídas por “honra” e “grandeza” para melhor se adequarem à figura do infante. A metáfora “gládio” (espada de duplo gume) representa a missão difícil, por vezes desditosa, que tanto caracteriza o herói quanto o gênio, que agem em nome de uma ideia ou missão que os ultrapassam como simples mortais. Assim, a estes se agrega a sublimidade dos santos, que se martirizam em nome de algo (Deus ou pátria). Cleonice Berardinelli afirma que, dentro deste poema, a expressão “febre de Além” é a marca-síntese de toda a poesia de Fernando Pessoa, que sempre quis “sentir tudo de todas as maneiras”, tendo se desdobrado em muitas vozes para isso. A leitura do poema encontra ressonância nas “Palavras de pórtico” (cf. Introdução da aula), folheto que revela o sacrifício da missão poética, tal como pensada por Pessoa, que não hesita: “Cheio de Deus, não temo o que virá”.

Tal é o sacrifício do infante d. Fernando, irmão do rei d. Duarte, que foi martirizado até a morte, durante seis anos, no cativeiro na cidade de Fez, na condição de cativo, recusando-se a ser trocado pela cidade de Ceuta, ocupada pelos portugueses. A sua heroica e desgraçada posição glorificou-o postumamente como o “infante santo”.

Deu-me Deus o seu gladio, porque (para que) eu faça
A sua santa guerra.
Sagrou-me seu em honra [gênio] e desgraça,
Às horas em que um frio vento passa
Por sobre a fria terra.

Poz-me as mãos sobre os ombros e doirou-me
A fronte com o olhar;
E esta febre de Além, que me consome,

E este querer grandeza [justiça] são seu nome
Dentro de mim a vibrar.

E eu vou, e a luz do gladio erguido dá
Em minha face calma.
Cheio de Deus, não temo o que virá,
Pois, venha o que vier, nunca será
Maior do que a minha alma.
(PESSOA, 2008, p. 70)

Observa-se que a postura do herói santo se aproxima à do cavaleiro que serve à fé de Cristo, tendo sido sagrado por Deus, que lhe pôs “as mãos sobre os ombros” e dourou-lhe “a fronte com o olhar”. A “santa guerra” é a sua missão, outorgada por Deus ao lhe dar a espada e ao consagrá-lo “em honra e desgraça”.

Em *Os Lusíadas*, Camões menciona a sua santidade e a dor do irmão-rei d. Duarte, ao sabê-lo cativo dos mouros (sarracenos), depois de se ter oferecido para salvar os soldados portugueses (“povo miserando”). Esquece, curiosamente, a sua faceta de poeta:

Viu ser cativo o santo irmão Fernando
Que a tão altas empresas aspirava,
Que, por salvar o povo miserando
Cercado, ao Sarraceno se entregava.
(CAMÕES, IV, 52, 1972, p. 256)

Na Coroa, S. Portugal

Reverendo a estrutura do brasão em *Mensagem*, observamos que o lugar da coroa é ocupado por um grande herói, que não foi rei nem santo. Graças à sua atuação junto ao mestre de Avis, Portugal pode consolidar a sua identidade soberana em relação aos castelhanos na crise de 1385. Depois da vitória e da subida ao trono de d. João I, o seu fiel vassalo, Nuno Álvarez Pereira, participou de muitas batalhas como seu principal general.

Em *Os Lusíadas*, Camões lhe dá grande destaque em mais de uma passagem. Em diálogo com o rei de Melinde, Vasco da Gama compõe o retrato impecável de Nuno Álvarez, ao mesmo tempo forte e leal, repreendendo aqueles que, ao contrário disso, são traidores e desleais ao negarem o rei e a pátria:

Não falta com razões quem desconcerte
 Da opinião de todos, na vontade,
 Em quem o esforço antigo se converte
 Em desusada e má deslealdade;
 Podendo o temor mais, gelado, inerte,
 Que a própria e natural fidelidade:
 Negam o Rei e a pátria, e, se convém,
 Negarão (como Pedro) o Deus que têm.

Mas nunca foi que este erro se sentisse
 No forte Dom Nuno Alvares; mas antes,
 Posto que em seus irmãos tão claro o visse,
 Reprovando as vontades inconstantes,
 Aquelas duvidosas gentes disse,
 Com palavras mais duras que elegantes,
 A mão na espada, irado, e não facundo,
 Ameaçando a terra, o mar e o mundo:
 (CAMÕES, IV, 13-14, 1972, p. 237)

Vasco da Gama cede a palavra ao próprio herói na estrofe 19 do Canto IV. Nuno Álvarez reafirma o seu compromisso com a soberania da terra portuguesa, jamais “sojugada” (subjugada), defendendo a pátria mesta (triste) da força infesta (hostil) dos inimigos:

Eu só com meus vassalos, e com esta,
 (E dizendo isto arranca meia espada
 Defenderei da força dura e infesta
 A terra nunca de outrem sojugada.
 Em virtude do Rei, da pátria mesta,
 Da lealdade já por vós negada,
 Vencerei (não só estes adversários)
 Mas quantos a meu Rei forem contrários.
 (CAMÕES, IV, 19, 1972, p. 240)

Também Pessoa lhe concede a alta posição – IV. Coroa/Nun’Álvares Pereira –, a ele se dirigindo como se fosse um enviado de Deus que, com sua espada abre uma claridade (“halo”) no “azul negro do céu”. Torna-se a reencarnação da figura de Galaaz, o mais puro cavaleiro que serviu ao rei Artur na busca pelo Santo Graal, valendo-se da espada Excalibur, que conseguiu arrancar da rocha. Na última estrofe, este esforço representa uma vitória assegurada (“sperança consummada”) que faz de Portugal um país santificado – “S. Portugal” –, ideia reforçada pelas imagens da auréola e do halo que coroam as figuras de santos ou beatos. A luz

do seu exemplo está expressa metonimicamente em sua espada, capaz de iluminar a “estrada” do futuro da pátria, envolta em “azul negro”:

Que aureola te cerca?
É a espada que, volteando.
Faz que o ar alto perca
Seu azul negro e brando.

Mas que espada é que, erguida,
Faz esse halo no céu?
É Excalibur, a ungida,
Que o Rei Arthur te deu.

Sperança consummada,
S. Portugal em ser,
Ergue a luz da tua espada
Para a estrada se ver!
(PESSOA, 2008, p. 77)

CONCLUSÃO

Mensagem é, antes de tudo, mensagem literária, linguagem cifrada, mas nem por isso ilegível ou incompreensível, desde que a leitura seja feita com vagar, atenta às diversas possibilidades do texto. Já vimos que ler e escrever é re-existir e resistir. Não sem razão, Pessoa diz que “Viver não é necessário; o que é necessário é criar”, mostrando que nos constituímos a nós mesmos na medida em que criamos com e na linguagem, o que permite dizer: bendito seja o signo! *Mensagem* nos conduz a isto graças à alta densidade poética dos poemas, que podem ser lidos isoladamente ou em conjunto, ganhando significações que se adensam no jogo intertextual com a cultura, em especial com o texto magno da literatura portuguesa, *Os Lusíadas*, de Camões. A intertextualidade com o poeta quinhentista é flagrante, embora não explícita, sobretudo nos poemas da Parte I do poema, o “Brasão”, voltado para o enaltecimento das figuras históricas do passado. Pessoa desejou ser um “supracamões” que acrescentasse mais pensamento à sensibilidade do épico no tratamento da identidade nacional, mas esta pretensão não significa a ultrapassagem do grande poeta do século XVI, e sim um esforço de sua “tradução” para o século XX. Ainda que tecidas com recursos poéticos, as estrofes d’*Os Lusíadas*, aqui estudadas ao lado do poema pessoano, conservam uma dimensão

mais objetiva da história da pátria. Ao contrário de *Mensagem*, que, sem falsear a realidade, ultrapassa a verdade histórica, alimentando outras possibilidades de interpretação, como a tripartição do poema a repensar a identidade nacional sob o signo do Encoberto a construir. Ler *Mensagem* não significa ler apenas Portugal. Dentro do poema há a figura do autor que, por detrás da voz lírica, comove-se com o destino de sua pátria, tal como qualquer homem ligado à sua “comunidade imaginada”, interrogando-se sobre o presente e o futuro de sua nação e seu papel no mundo. Por fim, corroborando a hipótese de Cleonice Berardinelli, encontramos em *Mensagem* aquilo que define a alma poética de Pessoa, repartida pelos múltiplos cantos de sua obra: “a febre do Além”. Identificada ao “sacrifício” consentido de d. Fernando, também expressa a alma poética de Pessoa, que acredita no “nada que é tudo”, capaz de criar mundos possíveis pela transfiguração do real.

ATIVIDADES FINAIS

Atendem aos Objetivos 1 e 2

1. Explique a presença das quinas no brasão português, antigo e moderno, exemplificando a sua dimensão sagrada no poema dedicado ao infante d. Fernando.

2. A importância de Nuno Álvares Pereira é inegável desde a guerra civil, na luta contra os portugueses traidores (aliados de Castela), até a consolidação da soberania de Portugal contra os castelhanos. Confronte este aspecto histórico estampado n’*Os Lusíadas* com a dimensão sagrada que o herói recebe em *Mensagem* como luz da pátria.

3. A partir do verso “Compra-se a gloria com desgraça”, identifique diferenças entre os vultos dos castelos e os das quinas.

RESPOSTAS COMENTADAS

1. Primeiramente, faça comentários sobre o brasão português arcaico, dotado de apenas um “campo”, o das chagas de Cristo. Mostre como, no brasão moderno, as quinas passam para o “campo” interior, voltado aos heróis que cumpriram a missão com desgraça, como o infante santo d. Fernando. Observe que, nas duas versões do poema, há aproximação entre a missão do poeta e o sacrifício de d. Fernando em favor da pátria.

2. Observe que o texto de Camões é mais objetivo, voltado para os aspectos históricos da posição de Nuno Álvarez Pereira, como no verso em que diz que defenderá a soberania da “terra nunca de outrem sojugada”, seja contra os naturais da terra que “Negam o Rei e a pátria”, seja contra os que a seu “Rei forem contrários”. Enriqueça a resposta, pesquisando sobre a participação deste vulto histórico na guerra civil e na batalha de Aljubarrota contra os castelhanos. Não deixe de comentar a dimensão sacralizadora dada por Pessoa na comparação com Galaaz (pesquise na internet a figura deste cavaleiro medieval) e na expressão associada a Portugal como país eleito por Deus.

3. Ao localizar o verso citado na abertura de Mensagem, observe o campo heráldico do brasão a que pertence, sem se esquecer de marcar a sua diferença simbólica em relação ao outro campo do brasão.

RESUMO

Fernando Pessoa reúne, em *Mensagem*, 44 poemas sob uma mesma intenção: “engrandecer a pátria e contribuir para a evolução da humanidade”. Aparentemente complexa e obscura, a obra é polissêmica como anuncia o próprio título, objeto de várias interpretações. Sujeito a influências esotéricas e a crenças messiânico-sebásticas, Pessoa concebe a história de Portugal segundo o espírito da predestinação de seus heróis, como revela a epígrafe da obra, que, por outro

lado, também celebra o valor criativo da palavra: “Viver não é necessário; o que é necessário é criar”. No diálogo intertextual implícito com Camões, *Mensagem* apresenta aproximações e diferenças no tratamento poético da nacionalidade. Se a intenção de ambos se equivale, a forma é diversa, já que o forte fio d’*Os Lusíadas* é substituído por uma seleção que acentua o aspecto lírico, sem dispensar a louvação e a sucessão cronológica da épica. Em *Mensagem*, um Portugal se desdobra em três partes, representativas das suas fases sucessivas como reino, império e nação decadente, etapas históricas que se traduziram em conquistas na terra (dinastia afonsina ou territorial), no mar (dinastia de Avis ou marítima) e em perplexidades, amarguras e esperanças, desde a morte de d. Sebastião no século XVI até o presente. Daí decorre a ordenação tripartida em que se alojam poemas que convergem para um sentido afim da nacionalidade. Como peça heráldica medieval, o brasão português na primeira parte serve de suporte para o acolhimento de figuras proeminentes da fundação da identidade nacional a partir do mito de Ulisses. Na segunda parte, “Mar portuguez” celebra vultos que tiveram relevo na edificação do império e nas descobertas marítimas. Por fim, “O Encoberto” engloba poemas relacionados aos símbolos, aos avisos e aos tempos de Portugal, convergindo ao final para palavras de exortação e esperança. O brasão português tem várias versões, mas Pessoa parece ter adotado aquele que inclui, além dos dois campos heráldicos (castelos e quinas), outros elementos, como a coroa e o timbre. Na apresentação orgulhosa da pátria, tanto Camões quanto Pessoa colocam Portugal como parte da cabeça da Europa, o primeiro de forma puramente cartográfica, o segundo de modo antropomórfico. No poema inicial de *Mensagem*, instala-se o perfil de predestinação divina do povo eleito – “O rosto com que fita é Portugal” – que percorrerá a maioria dos poemas da obra. Aos sete castelos do escudo, concretamente edifícios fortes ou pilares da pátria, são associados sete (+1) vultos importantes na fundação e consolidação do reino: o mítico herói homérico fundador de Lisboa (poema “Ulysses”), o primeiro herói da resistência lusitana (“Viriato”), os avós da pátria (“O conde d. Henrique” e “d. Tareja”), o pai da pátria (“Affonso Henriques”), o primeiro poeta a preparar o destino glorioso nos mares (“d. Diniz”) e, finalmente, o fundador da dinastia de Avis (“d. João, o primeiro”) e sua fecunda esposa (“d. Phillippa de Lencastre”). Também Camões havia celebrado estas figuras e muitas outras. No entanto, Pessoa mantém a seletividade da lírica e também na quinas escolhe vultos representativos

do sacrifício à pátria, tal como as chagas são a paixão de Cristo. Entre estes homens sacralizados pelo martírio e pelo fracasso, destacam-se o rei d. Duarte e seu irmão “d. Fernando, o infante”, para quem Pessoa dedica o mais significativo poema de *Mensagem*, segundo Cleonice Berardinelli, por conter a “febre de Além” do seu autor, sem contar que foi o poema-gémen de *Mensagem*. O brasão comporta a coroa, dedicada ao herói maior que combateu pela soberania de Portugal, tornando-se santo como Gallaz (“Nun’Álvarez Pereira”) e se encerra com três grandes vultos da nacionalidade correspondentes aos elementos do timbre.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Continuaremos o nosso estudo de *Mensagem*, sob o ponto de vista do deslocamento (“Mar português”) e da escrita (“O Encoberto”).

Mensagem, do mar ao Encoberto

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

AULA

13

Meta da aula

Analisar *Mensagem*, de Fernando Pessoa, numa perspectiva cultural e intertextual, com ênfase na parte II – “Mar português” – e na parte III – “O Encoberto”.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. explicar a imagem do mar no eixo do deslocamento português, através dos seus mentores-heróis, em *Mensagem*, de Pessoa, e de forma comparativa n' *Os Lusíadas*, de Camões;
2. analisar poemas de “Mar português” entre a nostalgia e a esperança;
3. relacionar os poemas da Parte III de *Mensagem* – “O Encoberto” – com o passado e o futuro de Portugal.

Pré-requisito

Ler e ter em mão os poemas “II. Horizonte” e “VII. Occidente”, que você pode encontrar no site: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&coobra=15726

INTRODUÇÃO

**MARIA
GABRIELA
LLANSOL
(1931-2008)**

Portuguesa de nascimento, a escritora passou décadas na Bélgica, onde escreveu obras singulares em que questiona os valores da cultura portuguesa e ocidental, dentre os quais o mar, a literatura, os gêneros literários, a escrita.

“Ó MAR SALGADO, Ó MAR ANTERIOR” (PESSOA)

O mar é a imagem recorrente na alma dos portugueses por habitarem um território cuja metade é banhada pelo oceano. Diante desta fatalidade geográfica, **MARIA GABRIELA LLANSOL**: “Querida desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos. Mas esse nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável” (1985, p. 32). Ao longo do tempo, esse nó foi questionado, gerando hinos de amor ao mar, mas também reações raivosas, como a de Cesário Verde num soneto de título irônico, “Heroísmos”:

Eu temo muito o mar, o mar enorme,
Solene, enraivecido, turbulento,
Erguido em vagalhões, rugindo ao vento;
O mar sublime, o mar que nunca dorme.

Eu temo o largo mar, rebelde, informe,
De vítimas famélico, sedento,
E creio ouvir em cada seu lamento
Os ruídos dum túmulo disforme.

Contudo, num barquinho transparente,
No seu dorso feroz vou blasonar,
Tufada a vela e n’água quase assente,

E ouvindo muito ao perto o seu bramar,
Eu rindo, sem cuidados, simplesmente,
Escarro, com desdém, no grande mar!
(VERDE, 1992, p. 58)

No longo poema “O sentimento dum ocidental”, já estudado na Aula 11, vimos como Cesário Verde virou as costas para o mar, mas nem por isso deixou de evocar as crônicas navais, os mouros e os heróis, “tudo ressuscitado!”, imaginando um Camões no sul a salvar “um livro a nado!” Ao contrário do que faz o poeta no soneto citado, ao escarrar, “com desdém, no grande mar!”, naquele texto, ele lamenta nostalgicamente as “soberbas naus” que não verá jamais.

O fascínio pelo mar domina a célebre “Canção do mar”, da autoria de Frederico de Brito e Ferrer Trindade, cantada por Amália Rodrigues em 1955, no filme *Os amantes do Tejo*, sob o nome de “Solidão”. Mais recentemente, foi interpretada pela fadista Dulce Pontes, à qual se pode escutar, acom-

panhada da letra e de imagens do mar, em: <http://www.youtube.com/watch?v=QCahD0M9cv4>.

NO “BRASÃO”, O ANÚNCIO DO MAR

Vimos que os elementos do escudo português enquadram os poemas ligados à formação e expansão territorial da pátria, na parte I – “Brasão” – de *Mensagem*. A parte II – “Mar português” – reúne os poemas sobre o mar sem alusão ao escudo. No entanto, modernamente, as armas portuguesas incluem igualmente um elemento ligado aos descobrimentos marítimos: a esfera armilar, símbolo do reinado de d. Manuel, o Venturoso.



Figura 13.1: Brasão da bandeira portuguesa.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Flag_of_Portugal.svg

Ao estudarmos o brasão de *Mensagem*, deparamo-nos com o elogio aos heróis que construíram a nação portuguesa sobre o território lusitano, envolto em mitos, conquistado pelos pais de Afonso Henriques, tornado primeiro rei e seguido de uma série de outros que ampliaram os limites geográficos do condado primitivo até a conquista definitiva do Algarve. Mas também o mar se anunciava através da figura do poeta-rei – d. Dinis –, nas palavras do poeta Pessoa: “É a voz da terra anciando pelo mar” (PESSOA, 2008, p. 64). Ainda no campo dos castelos e no timbre do brasão, Pessoa homenageia os mentores, os executores e os primeiros mártires da aventura marítima. Assim, d. João I e sua esposa inglesa ocuparão o “Sétimo castello”, como pais da “íclita geração

da Dinastia Gloriosa de Avis”, da qual se destacam: o mártir infante d. Fernando, primeira vítima do arremetimento mar afora em direção ao norte da África; o rei d. Duarte, irmão do mártir; e o infante d. Henrique, irmão de ambos e incentivador das navegações.

Pessoa seguirá o exemplo de Camões, que, n’*Os Lusíadas*, enaltece d. João I como primeiro rei português que “vai cometer [enfrentar] as ondas do Oceano”, tomando a cidade de Ceuta, dominação árabe no norte da África sob “a lei de Mafamede” [leis de Maomé]:

Este é o primeiro rei que se desterra
Da pátria, por fazer que o africano
Conheça, pelas armas, quanto excede
A lei de Cristo à lei de Mafamede.
(CAMÕES, IV, 48, 1972, p. 254)

Em outro momento, o narrador Vasco da Gama faz-lhe uma referência como monarca predestinado por Deus, retomando a lenda da criança de três meses que levantara do berço para anunciar a futura entronização de d. João:

Ser isto ordenação dos céus divina,
Por sinais muito claros se mostrou,
Quando em Évora a voz de hua minina,
Ante tempo falando, o nomeou.
E, como coisa, enfim que o Céu destina,
No berço o corpo e a voz alevantou:
– Portugal, Portugal! – alçando a mão,
Disse – polo Rei novo, Dom João! –
(CAMÕES, 1972, IV, 3, p. 232)

No poema “Sétimo (I)/D. João”, de *Mensagem*, a ideia da predestinação divina é mantida, não por conta do gesto infantil, mas em virtude da eleição de Deus, que “faz” o homem, a hora e a História:

O Homem e a hora são um só
Quando Deus faz e a historia é feita.
O mais é carne, cujo pó
A terra espreita.

Mestre, sem o saber, do Templo
Que Portugal foi feito ser,
Que houveste a glória e deste o exemplo
De o defender.

Teu nome, eleito em sua fama,
 É, na ara da nossa alma interna,
 A que repelle, eterna chamma,
 A sombra eterna.
 (PESSOA, 2008, p. 65)

Como vimos na aula sobre Fernão Lopes, a figura de d. João I é muito importante na consolidação da identidade nacional portuguesa, ao defendê-la dos “maus portugueses”, traidores e amigos de Castela, que pretendiam unificar os dois reinos cristãos. Ainda como mestre da ordem de Avis, d. João I lutou contra os castelhanos em Aljubarrota, consolidando a autonomia de Portugal. Por isso, Pessoa se refere a ele como “Mestre [...] do Templo/Que Portugal foi feito ser”, por tê-lo defendido com garra. O poeta se dirige ao rei como a “eterna chama” que repele a “sombra eterna” (a morte, o esquecimento), graças ao seu nome eleito por Deus para a fama e a glória. Para o eu lírico de *Mensagem*, isto é o que importa, pois “o mais é carne, cujo pó/A terra espreita”.

De suas relações com o duque de Lencastre, resultou o casamento de d. João I com a princesa inglesa Filippa de Lencastre, firmando as bases de uma aliança que durará por séculos.



British Library

Figura 13.2: Casamento de d. João I com Philippa de Lencastre. Miniatura sobre vellum, fim do século XV. British Library. Londres, Inglaterra, Grã-Bretanha. Miniatura atribuída ao mestre da Tosão de Ouro de Viena e Copenhagen, na *Chronique d'Angleterre*, vol. III, fl. 284, de Jean de Wavrin.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Casamento_Jo%C3%A3o_I_e_Filipa_Lencastre.JPG

Os filhos de d. João I com a inglesa continuaram o projeto nacional, com destaque para o segundo gênito, o infante d. Henrique, o navegador, que fundou e dirigiu a Escola de Sagres, destinada a preparar pilotos, marinheiros e equipamentos para a concretização do sonho expansionista.

Na narração de Vasco da Gama, Camões faz uma breve referência à mãe dos “altos Infantes” no momento da paz entre Portugal e Castela, quando Deus quis “Dar os reis inimigos por maridos/Às duas ilustríssimas inglesas,/Gentis, formosas, ínclitas princesas” (CAMÕES, IV, 47, 1972, p. 254), ou seja, d. Filipa e d. Catarina, filhas do duque de Lencastre.

Pessoa lhe dá um poema inteiro – “Sétimo (II)/D. Philippa de Lencastre” –, no qual mantém um diálogo que sacraliza o seu papel de mãe, “Humano ventre do Império”, “Que só gênios concebia”:

Que enigma havia em teu seio
Que só genios concebia?
Que archanjo teus sonhos veio
Vellar, maternos, um dia?

Volve a nós teu rosto serio,
Princeza do Santo Gral,
Humano ventre do Imperio,
Madrinha de Portugal!
(PESSOA, 2008, p. 66)

Na interlocução do poeta com d. Filipa – “Volve a nós teu rosto serio” –, o intertexto bíblico reaparece sob a figura tutelar da Virgem Maria que concebeu o Filho a partir da visita em sonhos do arcanjo Gabriel. Assim como o poeta invocou a proteção de d. Tareja – “mãe de reis e avó de impérios” – também aqui pede a atenção desta que é a “Madrinha de Portugal”, espécie de segunda mãe da pátria, cujos filhos levaram longe o nome do Imperio. A sacralização se acentua pela remissão ao intertexto da lenda medieval cristã do rei Artur, como “Princeza do Santo Gral”, cujas pureza e bondade a aproximam de Galaaaz, o cavaleiro perfeito.

Outros vultos do “Brasão” se relacionam à aventura marítima, como d. Sebastião, rei de Portugal, que ocupa a “Quinta Quina”, e os três vultos figurados no “Timbre” do brasão, como cabeça e asas do grifo.

Em “O infante d. Henrique (A cabeça do grypho)”, o poeta anuncia a globalização encetada por Portugal graças a este, que, além de

olhar para as estrelas em busca de orientação para os nautas, enfrentou os desafios do oceano Atlântico e superou as antigas eras de navegações, tornando-se o único imperador do “globo mundo”:

Em seu throno entre o brilho das esferas,
Com seu manto de noite e solidão,
Tem aos pés o mar novo e as mortas eras –
O único imperador que tem, deveras,
O globo mundo em sua mão.
(PESSOA, 2008, p. 81)

Além de figurar na importante posição de cabeça do grifo, o infante d. Henrique protagoniza o poema I de “Mar portuez” – “I. O infante” –, de que falaremos adiante.

Em *Os Lusíadas*, Camões lhe dá pouco destaque, no final da epopeia, numa fala de Paulo da Gama ao Catual sobre as imagens nos estofos da embarcação. O narrador aponta para dois infantes, Pedro e Henrique, como resultado da “Progênie generosa de Joane” [e Filipa]. Informa que Henrique tem fama merecida por ser descobridor de mares e por ter dobrado a enorme vaidade dos mouros ao conquistar Ceuta: “Este, que ela [a fama] nos mares o pubrique,/Por seu descobridor, e desengane/De Ceita a maura tímida vaidade,/Primeiro entrando as portas da cidade” (CAMÕES, VIII, 37, 1972, p. 445).



Figura 13.3: Infante d. Henrique na conquista de Ceuta.

Fonte: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Infante_D._Henrique_na_conquista_de_Ceuta.png

Assim como o infante d. Henrique, d. João II merece dupla referência em *Mensagem*: é o emblema de uma asa do grifo, além de ser nomeado repetidamente no poema IV de “Mar português” pelo homem do leme diante das ameaças de um mostrengo Adamastor. Foi no seu reinado que Bartolomeu Dias dobrou o cabo das Tormentas, de que resultaria a descoberta do caminho marítimo para a Índia. Autor do projeto de expansão, d. João II patrocinou expedições anteriores de exploração da costa e do interior da África, onde fincou os primeiros padrões de pedra do império. Muito astuto e sábio, encomendou missões de espionagem no Oriente, sendo responsável pela ótima posição para Portugal no tratado de Tordesilhas (1494).



Figura 13.4: Imagem de d. João II na nota de 500 escudos.

Fonte: <http://antonioharrington.wordpress.com/2011/01/26/joao-ii-o-perfeito>

O seu “grande projeto” de alcançar os “términos” da Terra assim está n’*Os Lusíadas*, na narração de Vasco da Gama ao rei de Melinde, a partir da estrofe 60:

Este, por haver fama sempiterna,
Mais do que tentar pode homem terreno
Tentou, que foi buscar da roxa Aurora
Os términos que eu vou buscando agora.
(CAMÕES, IV, 60, 1972, p. 260)

Narração, esta, que prossegue nas cinco estrofes seguintes, com a enumeração de suas providências até os confins da terra e do mar.

Tais informações nos permitem compreender a profundidade das palavras de Pessoa, a ele dedicadas no poema “D. João o segundo

(Uma asa do grypho)”. Aqui ele se destaca como um “formidável vulto solitário” que preenche o céu e o mar. Na primeira estrofe, confunde-se com “uma alta serra” sobre um promontório (cabo que adentra o oceano), figura carismática que entrevê o futuro ao fitar “além do mar”.

Braços cruzados, fita além do mar.
Parece em promontório uma alta serra –
O limite da terra a dominar
O mar que possa haver além da terra.

Seu formidável vulto solitário
Enche de estar presente o mar e o céu,
E parece temer o mundo vario
Que elle abra os braços e lhe rasgue o véu.
(PESSOA, 2008, p. 82)

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. O mar é uma obsessão na literatura portuguesa como imagem de ventura e desventura. Comente a sua presença nos textos da aula até aqui estudados, com destaque para o tratamento que recebem os “pais do império” em *Mensagem* e n’*Os Lusíadas*.

2. Leia a seguinte citação:

Como se sabe, num Brasão, como numa voz, o Timbre é fundamental, é a sua marca, o que, fundamentalmente, os distingue dos outros. Qual terá sido a marca de Portugal, o que lhe deu quase universal visibilidade, o que lhe abriu os caminhos do mundo, o que lhe permitiu dominar uma parte desse mundo oriental que deu a conhecer ao Ocidente? A resposta será forçosamente uma: o mar desbravado por aqueles que lhe abriram a passagem [...] (BERARDINELLI, 2008, p. 18).

A partir da leitura, explique como o poema *Mensagem* representa e homenageia estes que “abriram a passagem”, na comparação com Camões?

RESPOSTAS COMENTADAS

1. Você pode começar a resposta com uma explicação da afirmação feita sobre o mar, podendo reportar-se ao que diz uma autora contemporânea. Não se esqueça de comentar o lado desventuroso do mar, valendo-se do exemplo de um poeta que ironiza os heroísmos. Por fim, identifique o casal, chamado “pai da pátria”, comparando o tratamento que recebem de Camões e de Pessoa. Não deixe de concluir sobre a visão que o mar assume nos textos comentados.

2. Observe que a professora Berardinelli faz referência a uma determinada seção do poema de Pessoa, na qual estão selecionados três heróis que também foram abordados por Camões. Não deixe de identificar e citar estes heróis que, na visão dos poetas, mentalizam, preparam e executam o início da expansão por mar, corporificando o nascimento do império. Escolha apenas um deles para desenvolver a sua resposta, como, por exemplo, o Infante infante d. Henrique, cuja Escola de Sagres foi fundamental para a expansão. Na sua análise, observe que Camões é bem econômico no elogio ao infante, ao contrário de Pessoa, que lhe dá a mais alta posição no “Brasão”, além de lhe dedicar dois poemas (o segundo será visto adiante).

MAR PORTUGUÊS E A OUTRA DISTÂNCIA

Na aula anterior, antecipamos alguns dados sobre a parte II de *Mensagem*, “Mar portuguez”, composta de 12 poemas, oito dos quais homenageiam alguns artífices das navegações, como o infante d. Henrique e d. João II (ambos pela segunda vez), Diogo Cão, Bartolomeu Dias, os Colombos (representando todos os navegadores), Fernão de Magalhães, Vasco da Gama e d. Sebastião. Os demais poemas (quatro) não são representações de vultos históricos, mas reflexões poéticas sobre

as dificuldades das travessias (poemas “Horizonte”, “Ocidente”, “Mar portuguez” e “Prece”). Ao afastar-se da História, o fio narrativo de *Mensagem* vai-se tornando mais delgado.

Os construtores do império

Considerando o conjunto dos vultos históricos, podemos fazer uma leitura combinada entre os poemas alusivos ao infante d. Henrique e a d. João II, de modo a completar as análises anteriores relativas a ambos.

Na aula de apresentação do curso (Aula 1, Atividade 3), pedimos a interpretação do primeiro verso do poema pessoano dedicado ao infante d. Henrique – “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce”. Vimos que o sentido de “obra” se conecta à ideia do império construído graças ao deslocamento marítimo, propulsionado pelo empenho do infante. No entanto, a obra decorre do desejo ou da predestinação de Deus, que planta o sonho dela no coração do homem. Assim, desde o poema-abertura de “Mar portuguez”, o caráter providencial das descobertas marítimas fica assegurado e confirmado pela utilização do verbo “sagrar” em dois versos do poema, apresentado a seguir por inteiro:

I. O infante

Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.
Deus quiz que a terra fosse toda uma,
Que o mar unisse, já não separasse.
Sagrou-te, e foste desvendando a espuma,

E a orla branca foi de ilha em continente,
Clareou, correndo, até ao fim do mundo,
E viu-se a terra inteira, de repente,
Surgir, redonda, do azul profundo.

Quem te sagrou creou-te portuguez.
Do mar e nós em ti nos deu signal.
Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez.
Senhor, falta cumprir-se Portugal!
(PESSOA, 2008, p. 89)

Graças ao desejo de Deus, ao sonho do infante e às descobertas marítimas de Portugal, o mundo pôde ver a terra unida pelos mares, ao surgir inteira e “redonda, do azul profundo”, lembrando-nos as posteriores imagens espaciais de Gagárin. A posse dos mares, tal como

figurada na epígrafe da parte II de *Mensagem* – “Possessio mares” – diz respeito não só à grandeza do império português, mas igualmente ao “signal” premonitório do futuro império espiritual que será sonhado pelo poeta na parte III de *Mensagem*. Isto porque o “Imperio se desfez” e o poeta invoca o “Senhor” (Deus ou a figura do infante), pois “falta cumprir-se Portugal”. Este primeiro poema dialoga com o 12º e último de “Mar portuguez”, “Prece”, e com o último de “O Encoberto”, que fecha o círculo da desgraça e da ânsia do poeta.



Gagárin (1934-1968)

Astronauta soviético e primeiro homem a viajar pelo espaço, em 12 de abril de 1961, a bordo da Vostok 1, quando disse: “A Terra é azul”.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Earth_seen_from_Apollo_17.jpg

LEIXA-PREN

Expressão medieval que significa “deixa e pega”, usada em cantigas de amigo galego-portuguesas, como um tipo de recurso de repetição de versos ao longo das estrofes.

Mensagem é um poema épico-lírico feito de imagens e sentidos em **LEIXA-PREN** deixados e retomados. É o caso de d. João II, que reaparece em *Mensagem* como artífice do império marítimo. Trata-se do poema IV de “Mar portuguez”, em que a figura de um monstro desafia o capitão de uma nau portuguesa, cujo nome não é citado. Quem será? Imediatamente lembramos de Adamastor, d’*Os Lusíadas*, como o principal intertexto deste poema. Porém, aqui se trata de um “mostrengo” alado que mantém um diálogo aterrorizante com o “homem do leme” que, por três vezes, treme e invoca o nome do seu senhor, que não é d. Manuel (monarca da época de Vasco da Gama), mas “El-rei D. João Segundo”.

IV. O mostrengo

O mostrengo que está no fundo do mar
Na noite de breu ergueu-se a voar;
À roda da nau voou trez vezes,
Voou trez vezes a chiar,
E disse: “Quem é que ousou entrar
Nas minhas cavernas que não desvendo,

Meus tectos negros do fim do mundo?”
E o homem do leme disse, tremendo:
“El-Rei D. João Segundo!”

“De quem são as velas onde me roço?
De quem as quilhas que vejo e ouço?”
Disse o mostrengo, e rodou trez vezes,
Trez vezes rodou imundo e grosso.
“Quem vem poder o que só eu posso,
Que moro onde nunca ninguém me visse
E escorro os medos do mar sem fundo?”
E o homem do leme tremeu, e disse:
“El-Rei D. João Segundo!”

Trez vezes do leme as mãos ergueu,
Trez vezes ao leme as repreendeu,
E disse no fim de tremer trez vezes:
“Aqui ao leme sou mais do que eu:
Sou um Povo que quer o mar que é teu;
E mais que o mostrengo, que me a alma teme
E roda nas trevas do fim do mundo,
Manda a vontade, que me ata ao leme,
De El-Rei D. João Segundo”.
(PESSOA, 2008, p. 92)

Como no poema épico de Camões, há um jogo entre a dimensão histórica e a ficcional, em que um monarca destemido – d. João II – enfrenta uma alegoria representativa dos medos humanos – o monstrengo. Por sua vez, o capitão não nomeado pode ser um daqueles navegadores que tentaram ultrapassar “os vedados términos”, em especial o cabo das Tormentas, representando a força coletiva de um “Povo que quer o mar”. Este verso dialoga com o poema do infante em que “o homem sonha”, mas aqui “quer” e age segundo a vontade que o ata ao leme “De El-Rei D. João Segundo!”. Além dos aspectos identitários nacionais, o texto tem ressonâncias clássicas (o ciclope da *Odisseia*, a esfinge de Tebas), numerológicas (repetição do número três) e cabalísticas, de base rosacruziana (o ritual iniciático, com “cavernas” a desvendar).

Rosacruziana

Relativo à Ordem Cabalística da Rosa-Cruz, fundada em Paris, por volta de 1888, com a qual Fernando Pessoa se identificou, fazendo muitas alusões em sua obra e em *Mensagem*, que pode ser lido sob esta orientação esotérica. Para saber mais sobre o assunto, consulte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ordem_Kabbal%C3%ADstica_da_Rosa-Cruz.

O sentir e o pensar frente ao mar

Entre os poemas mais reflexivos e abstratos da parte II de *Mensagem*, podemos destacar “Horizonte” e “Ocidente”, ou ainda “Mar português” e “Prece”. Se os dois primeiros trazem imagens gloriosas das navegações passadas, os últimos fazem uma reflexão poético-crítica sobre o passado em busca de respostas no futuro.

Você deve ler por conta própria o poema “II. Horizonte”, em conexão com o poema “VII. Occidente”, tentando encontrar elementos aproximativos entre ambos, o que é bem visível na terceira estrofe de cada um deles. Mas, antes, para servir de exemplo, vamos fazer juntos a leitura combinada dos poemas X, “Mar português”, e XII, “Prece”?

Em primeiro lugar, leiamos (na verdade é uma releitura) por inteiro o primeiro poema, cujas partes são muito citadas fora do contexto de *Mensagem*.

X. Mar português

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão resaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abysmo deu,
Mas nelle é que espelhou o céu.
(PESSOA, 2008, p. 98)

Como está na primeira estrofe, o poeta invoca retoricamente o mar e reflete sobre o custo/benefício das navegações portuguesas, fazendo-nos lembrar a figura do Velho do Restelo camoniano na “praia de lágrimas” de onde partiu a frota de Vasco da Gama. Lá estavam mães, esposas, namoradas, filhos que ficaram ao desamparo para que o mar fosse português. O custo do império foram as dores; o benefício, a conquista do mar.

Na segunda estrofe, já comentada na Aula 1, o eu lírico se interroga – “Valeu a pena?” – e acaba por se afastar da posição crítica do Velho do Restelo, que condenava as navegações. No entanto, no “Tudo vale a pena/Se a alma não é pequena”, o poeta parece aderir ao projeto expansionista desde que a alma não se perca ou não se apequene “no gosto da cobiça”, como disseram Camões e Gil Vicente. Uma vez relativizados os desmandos das aventuras marítimas, o poeta passa a justificar o desejo do desconhecido que exige, necessariamente, a superação dos obstáculos, metaforizado aqui pelo cabo Bojador, localizado na costa africana ao sul de Marrocos, onde aconteciam muitos insucessos das navegações. Esta passagem remonta ao destemor de Vasco da Gama (representante do povo português) diante de Adamastor (representação da dificuldade e do próprio cabo das Tormentas) que foi ultrapassado no reinado de d. João II por Bartolomeu Dias. Por fim, se o mar espelha o céu é porque nele também Deus está presente, justificando cabalmente as descobertas marítimas louvadas numa retomada da imagem da Terra, surgida do “azul profundo”, segundo a vontade de Deus (cf. “I. O infante”).

Para fazermos uma leitura comparada, vejamos como o poema “Prece” lamenta e repensa o império português que sucumbiu na noite (obscuridade) sob as vilezas (erros) dos homens:

XII. Prece

Senhor, a noite veio e a alma é vil.
Tanta foi a tormenta e a vontade!
Restam-nos hoje, no silencio hostil,
O mar universal e a saúde.

Mas a chamma, que a vida em nós creou,
Se ainda ha vida ainda não é finda.
O frio morto em cinzas a occultou:
A mão do vento póde erguel-a ainda.

Dá o sopro, a aragem – ou desgraça ou ancia –
Com que a chamma do exforço se remoça,
E outra vez conquistemos a Distancia –
Do mar ou outra, mas que seja nossa!
(PESSOA, 2008, p. 100)

Em forma de oração a Deus, o poema reflete nostalgicamente sobre o fim do império, do qual restou apenas “O mar universal e a saudade”. O mar já não é mais português, é universal. Apesar disso, há o desejo de que a antiga “chama” oculta (talvez ligada à figura do Encoberto) seja reavivada pela “mão do vento”, capaz de levantar as cinzas, com a ajuda do Senhor, daí o motivo da súplica do poeta: “Dá o sopro, a aragem”. Ao unir o pensar e o sentir, ele percebe que não se trata de voltar ao passado, mas de conquistar outra distância, “Do mar ou outra”, mas que seja de novo portuguesa. O termo “Distancia” é uma imagem abstrata, porque não remete a nenhum lugar, nem a nenhum objetivo real e visível, mas, por isso mesmo, abre-se a múltiplos sentidos, como, por exemplo, a um império da cultura ou da língua portuguesa que os portugueses podem dar ao mundo, assim como lhe deram as novas terras descobertas no século XVI.

Observando-se os pontos de contato entre os dois poemas estudados, vemos que ambos justificam um projeto de expansão, seja de cunho material no primeiro poema, seja cultural ou espiritual no segundo poema. Em ambos, há lamento, no primeiro pelos custos, no segundo pela incerteza que motivou a súplica. Mas nos dois há a crença de que Deus possa estar presente, seja porque espelhou o céu no mar; seja porque pode levantar a chama da coletividade em direção a uma outra conquista da pátria, tal como a que foi sintetizada no poema “Horizonte”.

Entre “Prece” e “O Infante”, há aproximações significativas. Neles está presente a exortação ao Senhor como forma ambivalente por se referir ao Senhor Deus, mas também a d. Sebastião, abatido no “silencio hostil” que cercou a derrota de Portugal em Alcácer-Quibir. Os dois últimos versos destes dois textos se ligam entre si: “XII. Prece” parece responder aos dois últimos versos de “I. O infante”, perfazendo o ciclo cabalístico do 12: número dos apóstolos de Cristo, dos anos do ano, dos signos do Zodíaco.

A nostalgia portuguesa teria nascido séculos atrás na derrota de d. Sebastião em Alcácer-Quibir, quando o poeta diz no poema “XI. A

última nau”: “Levando a bordo El-Rei D. Sebastião [...] Foi-se a última nau [...]”, envolta em choros de ânsia, mistério e maus presságios. Também aqui reencontramos a esperança do poeta na crença de que “Deus guarda o corpo e a forma do futuro”. Se o poeta não sabe o lugar nem a hora dessa chegada – “A que ilha indescoberta/Aportou? Voltará da sorte incerta/Que teve?” –, ao menos sabe que ela chegará, trazendo “o pendão ainda/Do Imperio”, com o fim da névoa e o surgimento do sol.



ATIVIDADE

Atende ao Objetivo 2

Compare os poemas “II. Horizonte” e “VII. Occidente”, destacando e comentado pontos convergentes e divergentes entre ambos. Lembre-se de que você pode concentrar-se na terceira estrofe de cada um deles para redigir a resposta, mas a leitura e a compreensão devem abarcar todas as estrofes.

RESPOSTA COMENTADA

Em princípio, ambos os poemas falam de forma positiva, não nostálgica, das descobertas marítimas. No primeiro, pela alegria da superação do medo, quando as naus visualizaram o belo horizonte das novas terras; no outro, pela homenagem aos agentes dessas descobertas: um agente humano – o ato ou a ação de Portugal – e um agente divino – o destino ou a mão de Deus.

O ENCOBERTO DESTINO

Na terceira parte de *Mensagem*, chamada enigmaticamente “O Encoberto”, os poemas enfatizam a preocupação com a pátria no presente e no futuro, fazendo alusões a símbolos do passado (como d. Sebastião e o quinto império) e a profetas nacionais (Bandarra, Vieira, o próprio poeta) à espera de um novo rumo para a pátria. O último poema resume a decadência do presente – “Ó Portugal, hoje és nevoeiro...” –, mas também assinala a esperança – “É a Hora!” (PESSOA, 2008, p. 126) – com que Pessoa exorta seus compatriotas – *Valete, Frates* –, citação

que procede do ritual iniciático rosacruciano e que quer dizer “Saúde, irmãos”. Acentua-se o caráter esotérico e ocultista da obra, ao lado de imagens patrióticas em torno das figuras de d. Sebastião, dos profetas do futuro e dos tempos a esperar.

Há três seções em “O Encoberto”. A primeira seção tem o título de “Os symbolos”, com cinco poemas alusivos ao quinto império e à figura de d. Sebastião como símbolo nacional e esotérico. Estes poemas acenam para a memória do sonho guerreiro, para o desejo de uma paz santa e para o segundo advento do Messias. Não sem razão, a epígrafe desta parte III de *Mensagem é Pax in excelsis*, isto é, “Paz no céu”, augurando um tempo utópico de felicidade e paz, que prepara a fraternidade universal cultuada pela doutrina dos Rosa-Cruz. Dom Sebastião é o mito “brilhante e mudo”, que recobre estas três dimensões do soberano do quinto império. Sua lenda entra na realidade, fecundando-a de sentidos. Façamos a leitura do primeiro deles:

Primeiro/d. Sebastião

‘Sperae! Cahí no areal e na hora adversa
Que Deus concede aos seus
Para o intervallo em que esteja a alma immersa
Em sonhos que são Deus.

Que importa o areal e a morte e a desventura
Se com Deus me guardei?
É O que eu me sonhei que eterno dura
É Esse que regressarei.

(PESSOA, 2008, p. 107)

Embora sob o título da figura histórica desaparecida no areal de Marrocos, numa “hora adversa” de derrota, o poema ultrapassa a melancolia ao entender o destino trágico como um prova de Deus aos seus eleitos, estes em quem deposita os seus sonhos. Por isso, na segunda estrofe, a morte física do herói na batalha é desvalorizada em favor da sua essência guardada em Deus. Os versos finais continuam em 1ª pessoa e marcam a determinação desse espírito “que eterno dura” em reencarnar: “É esse que regressarei”.

Os demais poemas desta seção exploram outras virtualidades relacionadas ao salvador espiritual da pátria (d. Sebastião) e ao novo império que virá nos poemas.

Na segunda seção, chamada motivadamente “Os avisos”, alojam-

se os verdadeiros intérpretes do mito – “Bandarra”, “Antonio Vieira” e o “Terceiro”, que profetizaram ou avisaram os novos tempos. O poema “Terceiro” dialoga com os três últimos de “Mar portuguez” (a saber, X, XI e XII) e nele se repete a ideia da espera de um novo Portugal, representado simbolicamente pela figura de d. Sebastião. A preocupação com a recuperação da nação se liga diretamente à subjetividade pessoal do eu lírico com que o poema se abre. As interrogações ambivalentes ao Senhor se repetem ao longo das estrofes (d. Sebastião? Deus?), ajustando-se à imagem misteriosa do Encoberto, que dará sentido ao poeta e à pátria.

Terceiro

‘Screvo meu livro à beira-magua.
Meu coração não tem que ter.
Tenho meus olhos quentes de agua.
Só tu, Senhor, me dás viver.

Só te sentir e te pensar
Meus dias vacuos enche e doura.
Mas quando quiserás voltar?
Quando é o Rei? Quando é a Hora?

Quando virás a ser o Christo
De a quem morreu o falso Deus,
E a despertar do mal que existo
A Nova Terra e os Novos Céus?

Quando virás, ó Encoberto,
Sonho das eras portuguez,
Tornar-me mais que o sopro incerto
De um grande aneio que Deus fez?

Ah, quando quiserás voltando,
Fazer minha esperança amor?
Da nevoa e da saudade quando?
Quando, meu Sonho e meu Senhor?
(PESSOA, 2008, p. 117).

As respostas a estas interrogações são dadas, em parte, no último poema desta seção – “Os tempos” –, que também encerra *Mensagem*. Os títulos dos cinco poemas revelam, metaforicamente, os vários tempos de Portugal: 1) em “Noite”, a decadência de Portugal inscrita como “O Poder e o Renome” que “se foram pelo mar da idade...”; 2) no poema

“Tormenta”, a virtualidade de um futuro num “desejar poder querer”, apesar das dificuldades tormentosas do presente; 3) no poema “Calma”, inscreve-se o sossego, a crença/esperança no quinto império, “Ilha próxima e remota,/Que nos ouvidos persiste”; 4) em “Antemanhã”, o incitamento de um mostrengo agora domado que cobra um novo alvorecer da pátria chamando “Àquele que está dormindo/E foi outrora Senhor do Mar”; por fim, 5) no poema “Nevoeiro”, o tempo nebuloso do presente a esperar que surjam da névoa as respostas.

Vimos no poema de abertura de *Mensagem*, o “olhar sphyngico e fatal”, dirigido ao ocidente, volvendo-se ao passado para reinterpretar a História. Agora, trata-se de refazer esta história segundo uma proposta missionante que ilumina a “antemanhã, confuso nada”, em busca da “Hora”. Saltando, pois, do primeiro texto para o último, reencontramos a metáfora cartográfica, agora esfumada pelo efeito climático da névoa. O perfil nítido do primeiro poema é substituído por um “fulgor baço da terra”; o rosto determinado e altivo dá lugar ao ser fletido [curvado] “que é Portugal a entristecer”; a luminosidade de uma imagem acintosamente desenhada no mapa europeu reverte em “brilho sem luz e sem arder”:

Quinto/Nevoeiro

Nem rei nem lei, nem paz nem guerra,
Define com perfil e ser
Este fulgor baço da terra
Que é Portugal a entristecer —
Brilho sem luz e sem arder,
Como o que o fogo-fatuo encerra.

Ninguém sabe que coisa quer.
Ninguém conhece que alma tem,
Nem o que é mal nem o que é bem.
(Que ância distante perto chora?)
Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é inteiro.
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...

É a Hora!
10-12-1928

Valete, Frates
(PESSOA, 2008, p. 126).

Apesar do tom elegíaco e triste diante do nevoeiro da pátria, o poeta conchama os compatriotas para estimulá-los à ação – “É a Hora” –, saudando-os como irmãos que partilham a mesma missão: *Valete, Frates* (Saúde, irmãos).

Também em latim estão as epígrafes das três partes de *Mensagem*, como sinais de orientação ao leitor. Ao concluirmos a leitura do poema, podemos decodificá-las com mais conhecimento de sua representação. Em “Brasão”, a epígrafe é *Bellum sine bello* (Guerra sem guerra); em “Mar português”, a epígrafe é bem menos obscura: *Possessio maris* (A posse do mar); finalmente, em “O Encoberto”, é *Pax in excelsis* (Paz no céu).

Como sugestão de aprofundamento no estudo de *Mensagem*, observa-se que a numerologia permite uma vertigem interpretativa graças à distribuição e articulação dos números, 3, 5 e 12. Por exemplo, o número 12 é cabalístico (os 12 filhos ou as 12 tribos de Israel, os doze apóstolos de Cristo, etc.) e marca a quantidade de poemas da segunda parte – “Mar português”, assim como 12 é a soma dos sete “castellos” com as cinco “quinas” da primeira parte – “Brasão”. Já em “O Encoberto”, há 13 poemas ou $12 + 1$, sendo este $+ 1$, talvez, o poema “Terceiro”, único em que o poeta assume a primeira pessoa. As combinações numerológicas fazem da terra portuguesa um espaço domado pela geometria do escudo que a secciona em campos, castelos, quinas, coroa e timbre, ao mesmo tempo em que desvela a antiga territorialidade fragmentada ou dividida que foi reconquistada e recomposta palmo a palmo ao longo das duas primeiras dinastias. Por outro lado, a indivisibilidade oceânica, que une num mesmo grupo os poemas de “Mar português”, assinala o sulco desfeito das caravelas no oceano bravio onde não se pôde fincar “padrões” de pedra e por onde os portugueses buscam o “porto sempre por achar”. No poema “Terceiro”, Pessoa pode ser o terceiro elemento que transgride os lados da oposição terra \times mar ao saturar a escrita de interrogações em torno do futuro, enquanto o poeta sofre no presente: “Screvo meu livro à beira-magua”. Em *Mensagem*, este é o lugar da escrita e da aflição do escritor, verdadeiro lugar da “diferença” de Pessoa em relação à problemática nacional.

CONCLUSÃO

Passado, presente e futuro de Portugal se articulam em *Mensagem*, que tenta desvendar um caminho de saída para a melancolia da pátria,

“metida/no gosto da cubiça e na rudeza/Dua austera, apagada e vil tristeza” (CAMÕES, X, 145, 1972, p. 597) desde o final do século XVI. Ainda que o nó da literatura portuguesa com a água permaneça como um “paradigma frontalmente inatacável” (LLANSOL, 1985), Pessoa o transfigura, libertando a pátria de uma missão geograficamente territorial ou marítima. Dá-se um outro tipo de deslocamento para o Encoberto, capaz de abrigar os destinos possíveis para uma nação de grande espírito. Na essência de *Mensagem*, Pessoa professa a fé num império do futuro, que se assenta no seu confessado nacionalismo místico ou sebastianismo racional. No entanto, ao lado disso, ele afirmou que era “um outro e frequentemente em contradição com isso, muitas outras coisas”, ultrapassando estas crenças pela apologia do iberismo, pelo desejo de fraternidade com todos os homens e pela afirmação da arte. No texto “A Ibéria e os seus impérios, passados e futuro”, ele recomenda o fim das colônias portuguesas e usa as palavras carismáticas de Nietzsche por uma “transformação de todos os valores”: “Deixemos descer à vala o corpo dos impérios que tivemos; ressuscitemos o seu espírito, no que orgulho, ânsia de domínio, glória de expressão” (PESSOA, 1986, v. 3, p. 1009).

Pelas alusões numerológicas e sígnicas, Pessoa desconstrói o destino de Portugal no jogo entre terra e mar, assinalando a possibilidade de escrever um texto, não mais como representação de Portugal, mas como a infinitude do próprio jogo da escrita, reafirmando a máxima do poeta: navegar não é preciso; viver não é preciso; o que é preciso é criar. A propósito da dificuldade em se compreender *Mensagem*, muitos críticos evocam a cabala e o esoterismo, movidos por uma visão que luta por extrair uma verdade do fundo do poço. No entanto, o texto resiste e o mistério desliza na superfície, como costuma acontecer com a boa poesia.

ATIVIDADE FINAL

Atende ao Objetivo 3

1. Tal como Camões, Fernando Pessoa é sensível aos sinais de decadência da pátria. Mas, se Camões incita o seu Rei, d. Sebastião, a novas conquistas, Pessoa transforma este rei num símbolo de uma nova realidade utópica: o quinto império. Escolha alguns versos do poeta do século XX e comente o caráter simbólico do projeto pessoano para a retomada da grandeza de Portugal.

2. O poema final, “Nevoeiro”, dialoga com o primeiro, em que se recorta com nitidez um Portugal que fita com determinação o Ocidente. Destaque do poema final alguns versos que denotam o desalento do poeta e as expressões que se opõem a este desânimo. Como você explica esta contradição?

RESPOSTAS COMENTADAS

1. Podemos escolher, por exemplo, os versos “É O que eu me sonhei que eterno dura/É Esse que regressarei”, do poema “D. Sebastião”, que pede a volta do rei em sua dimensão espiritual ou simbólica, a essência que permaneceu, apesar da trágica morte do rei. Também pode pesquisar o poema “XI. A última nau”, comentado no final da segunda seção da aula, em que o eu lírico se refere a el-rei d. Sebastião em choro de ânsia e maus presságios, ao mesmo tempo em que acredita no seu retorno sob nova forma, trazendo “o pendão ainda/Do Império”.

2. No poema “Nevoeiro”, o poeta lamenta que nada consegue definir “com perfil e ser/Este fulgor baço da terra/Que é Portugal a entristecer”, ao contrário do que se observa no poema de abertura de Mensagem, no qual se desenha com nitidez um perfil auspicioso de Portugal a fitar o Ocidente. No entanto, para além do desalento de “Nevoeiro”, surge uma conclamação ativa que reverte o tom elegíaco: “É a Hora!”.

RESUMO

Na tradição do mar como recorrente na alma dos portugueses, Fernando Pessoa reforça o nó que liga, na literatura portuguesa, a água a um dos seus maiores textos. Ainda na parte do “Brasão”, o poeta d. Dinis anuncia “o oceano” que os “altos infantes” da “geração ínclita” de Avis vão “achar”. Em diálogo com Camões, Mensagem enaltece os mentores da expansão marítima, a começar com o casal que duplica o sétimo castelo como predestinado por Deus. Enquanto, em “As quinas”, são homenageados os mártires, em “O timbre”, se destacam dois executores da política expansionista – o infante d. Henrique como um imperador “que tem,

deveras,/O globo mundo em sua mão” e o monarca d. João II, que de “Braços cruzados, fita além do mar” –, cuja importância justificará novas homenagens nas partes II e III do poema. Até aqui, o mar tem uma conotação predominantemente gloriosa com o elogio dos mentores das descobertas, em “Os castellos” e em “O timbre”, apesar da tristeza dos seus mártires nas quinas do “Brasão”. Na parte de “Mar portuguez”, há a retomada dos construtores do império no poema “O infante” e na invocação de d. João II pela boca do navegador que enfrenta os desafios no poema “O mostrengo”. No entanto, desde os versos finais do primeiro poema da parte II – “Cumriu-se o Mar, e o Império se desfez./Senhor, falta cumprir-se Portugal!” –, a nostalgia e a esperança marcam o movimento do sentir e do pensar do poeta frente ao mar. Num forte diálogo com o Velho do Restelo camoniano, o eu lírico põe na balança a empresa marítima e acaba por considerar que as perdas e os danos compensam, “Se a alma não é pequena”. Em outro momento insiste na possibilidade de predestinação divina ao invocar em forma de “Prece” uma outra “Distancia/Do mar ou outra, mas que seja nossa!”. A nostalgia e a esperança nascem com o desaparecimento misterioso de d. Sebastião em Alcácer-Quibir, tematizados n’ “A última nau”, envolta em maus presságios, mas também abençoada por Deus, que “guarda o corpo e a forma do futuro”. O poeta não sabe o lugar nem o momento, ainda “Encoberto”, dessa chegada, mas sabe que ela chegará, trazendo “o pendão ainda/Do Império”, com o fim da névoa e o surgimento do sol. Na terceira parte de *Mensagem*, os poemas enfatizam a preocupação com a pátria no presente e no futuro, sob um encoberto destino. Por isso, Pessoa tenta decifrar os sentidos que se ocultam em símbolos, avisos e tempos. Entre “Os symbolos”, “d. Sebastião”, ou “O desejado”, se considera guardado por Deus ao afirmar que regressará d’ “As ilhas afortunadas”, não em corpo, mas em espírito “que eterno dura” para implantar “O quinto império, como “O Encoberto” desvelado. Para anunciar este regresso, “Os avisos” são dados por três profetas, entre os quais, como um “Terceiro”, ao lado de Bandarra e Vieira, está o próprio poeta a escrever seu livro “à beira-mágoa”, numa singular fusão de água e mágoa (ou mar e lágrimas), de muitas perguntas sem respostas. Estas são buscadas no percurso d’ “Os tempos” que encerram *Mensagem*, revivendo e transcendendo a “Noite” da decadência de Portugal, a “Tormenta” das navegações do passado e do presente, a “Calma” da calma que permite ouvir a voz da esperança, a “Antemanhã” de um alvorecer daquele “que está dormindo/E foi outrora

Senhor do Mar". O tempo final é o do "Nevoeiro" do presente – "Ó Portugal, hoje és nevoeiro..." –, em que a pátria é vista ao fim de Mensagem como um "fulgor baço da terra", em contraste com o perfil nítido do rosto que "Fita, com olhar esfígeo e fatal, o Occidente, futuro do passado" no primeiro poema da obra. No entanto, antes do fim há uma reviravolta na forma do brado com que Pessoa conclama seus compatriotas: "É a Hora!". Como podemos deduzir, Mensagem é um texto orgânico, pleno de sentidos que circulam entre as partes e entre os poemas, por meio de relações retroalimentadoras de significados que se desdobram em alusões intertextuais, remissões ocultistas e estruturação formal. Esta última merece um estudo à parte em conexão com as armas nacionais portuguesas e com a numerologia e o ocultismo.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, estudaremos a obra de Miguel Torga, escritor representativo da geração de 40 do século XX.

Miguel Torga e a escrita da terra

Jane Rodrigues dos Santos

AULA

14

Meta da aula

Reconhecer a produção literária de Miguel Torga com destaque para as diversas acepções do termo terra e aos novos deslocamentos do homem português, a partir dos quais outras escritas acontecem.

objetivos

Ao final desta aula, você deve ser capaz de:

1. analisar dados (auto)biográficos de Miguel Torga, correlacionando-os aos valores do português do século XX;
2. distinguir as principais estratégias textuais utilizadas pelo autor no conto "Homens de Vilarinho", repensando as ligações afetivas com a terra e a questão da emigração, considerando-se, para tanto, o contexto social e ideológico da época.

Pré-requisito

Dicionário de português (nas versões lusitana e brasileira), uma sugestão: *Dicionário da Língua Portuguesa On-Line – Priberam*, disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx>.
Faça primeiro a leitura integral do conto "Homens de Vilarinho", disponível em: <http://contosdeaula.blogspot.com.br/2007/09/homens-de-vilarinho.html>.

INTRODUÇÃO

Em nossa primeira aula falávamos dos sentidos atribuídos a palavra “terra”, lembra-se?

Até agora temos estudado principalmente obras que em sua maioria pensam a terra no sentido de território a conquistar, de Império ou Nação. Mas a terra pode ser vista como um elemento vital, como parte integrante da relação do homem com a natureza e, ao mesmo tempo, como solo de onde o homem retira o seu sustento.



Para inspirar-se um pouco a respeito do tema, que tal ouvir a música “Cio da terra”, de Milton Nascimento e Chico Buarque? Esta canção fala da terra como meio de (sobre) vivência do homem do campo. Acesse: http://www.youtube.com/watch?v=u5M6dH_Ftq0.

Logo, a terra provoca nesses homens um sentimento de pertencimento, de respeito aos seus ciclos, fazendo com que aqueles que vivem do solo se tornem parte da própria da terra, tão brutos quanto o chão que cultivam, quanto as pedras que compõem esses cenários, por vezes, áridos.

Vimos na aula passada que Portugal é uma nação cercada pelo mar inspiradora de sonhos pessoais, mas é também um país rural, montanhoso (lembre-se das *Viagens na minha terra*, de Garrett). Assim, se houve portugueses que se dedicaram a falar de viagens sonhadas por mar, existiram aqueles que se prenderam à terra cultivada pelos lavradores e disso também fizeram suas escritas.

Hoje conheceremos um destes autores que teve na terra a sua maior fonte de inspiração.

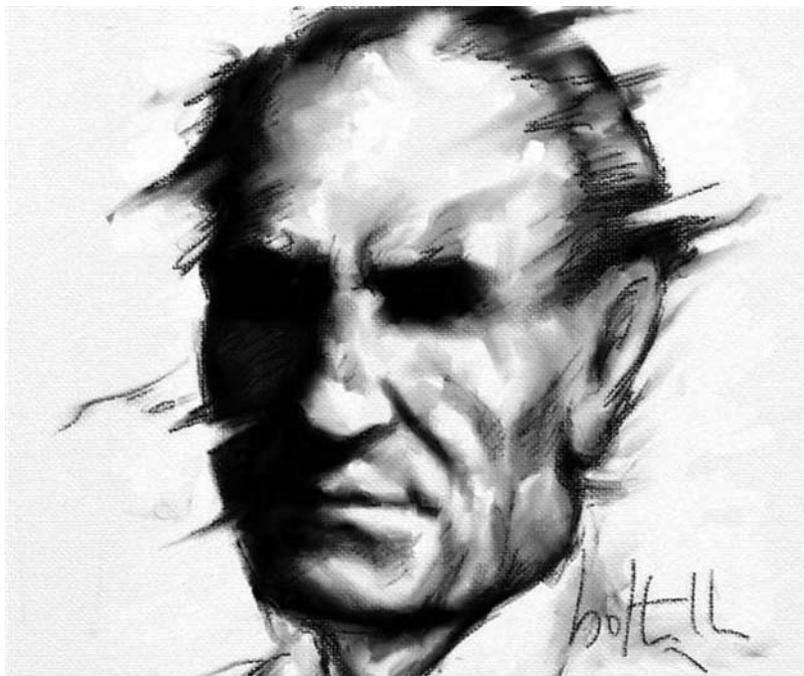


Figura 14.1: Miguel Torga.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Miguel_Torga

O homem...

Miguel Torga, cujo nome verdadeiro é Adolfo Correia da Rocha, tem a sua trajetória de vida marcada pela terra, a começar pelo pseudônimo literário que escolhe, afinal se Miguel é uma referência aos autores espanhóis de sua predileção, Miguel Unamuno e Miguel de Cervantes, Torga é o nome de um arbusto típico de sua terra natal *Trás-os-Montes*. Sob a influência deste novo nome, surge uma identidade autoral responsável pela escrita de poemas, contos e diários, nos quais a terra será de diversas maneiras o elemento primordial de inspiração.

Mas antes de nos determos nas características peculiares da escrita praticada por Torga, convém recordarmos o seu percurso pessoal e literário, pois lá encontraremos as sementes de seu projeto literário.

Como dizíamos, Adolfo Correia nasceu em uma região agreste e rural de Portugal, precisamente na localidade de São Martinho de Anta, em agosto de 1907, filho uma família humilde precisou desde

cedo realizar trabalhos braçais para sobreviver, sendo, entretanto, frequentemente acusado de insubordinação. Em 1918, foi mandado ao seminário, onde estudou além de religião, outras matérias ligadas às humanidades como História, Geografia e Letras (Latim e Português). Porém, optou por não seguir a carreira religiosa e em 1920 emigrou para o Brasil para trabalhar na fazenda cafeeira de um tio. Este percebendo o potencial intelectual do sobrinho resolve patrocinar seus estudos em um Liceu, o que lhe proporcionou dar sequência aos estudos universitários em Coimbra anos depois. Assim, em 1928, Adolfo entra para Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra e quase simultaneamente estreia no cenário literário com a publicação de seu primeiro livro de poemas *Ansiedade*.

Percebemos, portanto, que vida de Adolfo Correia da Rocha (até se tornar Miguel Torga) foi dividida entre o trabalho, a terra, os estudos (ciências humanas), acrescentando-se em sua vida adulta um quarto elemento: a literatura. Prova disso é a sua incursão na **REVISTA PRESENÇA** fundada em 1927 por José Régio, Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca, não apenas em continuidade ou reavaliação do projeto modernista iniciado anos antes pela **REVISTA ORPHEU**, mas como forma de estabelecer quais seriam as diretrizes a serem seguidas pela poesia de então que, segundo os presencistas, deveria ser pouco afeita às questões sociais e mais centrada nos aspectos estéticos do fazer poético.

Em defesa de sua liberdade humana e artística, o escritor rompe também com o grupo da *Presença* passando a exercer sua escrita de forma autônoma.

A partir daí escreve dezenas de livros entre poemas, diários e contos. Vejamos alguns de seus textos...

No poema “Livro de horas”, um de seus mais conhecidos textos poéticos, (também compilado em *A Literatura Portuguesa através dos textos*) diz o poeta:

Aqui, diante de mim,
eu, pecador, me confesso
de ser assim como sou.
Me confesso o bom e o mau
que vão ao leme da nau
nesta deriva em que vou.
(MOISÉS, 2012, p. 525)

**REVISTA
PRESENÇA E
REVISTA ORPHEU**

A revista *Orpheu*, publicada em 1915, e a revista *Presença*, de 1927, são documentos essenciais do modernismo português sendo consideradas marcos respectivamente das 1ª e 2ª fases deste movimento. Em *Orpheu* participaram, entre outros nomes, Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro e Almada Negreiros, enquanto *Presença* teve como fundadores: José Régio, Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca.

Posicionamento que põe em destaque um sentimento efetivamente ligado ao humano, uma vez que o poeta assume a sua condição de “pecador”, porque humano e, portanto, pertencente aos universos do “bom” e do “mau”, como partes essenciais que guiam o humano em uma “nau”, que não simboliza aqui qualquer heroísmo, mas apenas é o meio pelo qual o homem entrega-se a uma “deriva” – a sua própria existência permeada de incertezas, equívocos, dualidades. Mas tal atitude diferencia-se da postura adotada por Camões ao dizer:

Onde pode acolher-se um fraco humano
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?
(CAMÕES, 1972, p. 106)

Porque o poeta quinhentista sente-se perdido em meio às tormentas reservadas ao destino trágico do homem, enquanto Torga, como diz Massaud Moisés, “assume a ‘fatalidade’ de ser homem, e assume-a integralmente, mas não esconde a ira titânica que perpassa a confissão” (2012, p. 526) repetida:

Me confesso
posseço
das virtudes teologais,
que são três, e dos pecados mortais,
que são sete,
quando a terra não repete
que são mais.

Me confesso
o dono das minhas horas.
O das facadas cegas e raivosas
e o das ternuras lúcidas e mansas.

E de ser de qualquer modo
andanças
do mesmo todo.
(MOISÉS, 2012, p. 525-526)

Neste sentido destaca-se a ênfase de sua confissão dirigida, sobretudo, a si mesmo, em que reafirma sua condição de “Abel” e “Caim” e na qual se repetem palavras ligadas ao campo semântico da terra (“raízes”, “chão”), enquanto representantes do verdadeiro habitat do homem:

Me confesso de ser tudo
que possa nascer em mim.
De ter raízes no chão
desta minha condição.
Me confesso de Abel e de Caim.

[...]

Me confesso de ser eu.
Eu, tal e qual como vim
para dizer que sou eu
aqui, diante de mim!
(MOISÉS, 2012, p. 526)

A escrita e a terra

Em outros poemas observa-se que o autor retoma o tema da terra pelo viés daquele que a cultiva, já não se trata de uma oposição entre o “céu sereno” camoniano de onde viriam os castigos ao “bicho da terra tão pequeno”, mas sim a consciência do homem em sua relação com a terra natal, lugar essencial do poeta e da sua escrita, em uma ligação telúrica (relativa à terra). Desta postura nascem poemas como “Regresso”:

Regresso às fragas de onde me roubaram.
Ah! Minha serra, minha dura infância!
Como os rijos carvalhos me acenaram.
Mal eu surgi, cansado, na distância.

Cantava cada fonte á sua porta:
O poeta voltou!
Atrás ia ficando a terra morta
Dos versos que o desterro esfarelou.
(MOISÉS, 2012, p.528)

E “Desgarrada”:

Na sina que me foi lida,
Este dia é sempre assim:
Sol na paisagem da vida,
E a sombra dentro de mim.
(MOISÉS, 2012, p. 529)

Ou ainda palavras em seu diário, quando descreve suas reações/emoções ao pisar novamente em São Martinho:

S. Martinho de Anta, 12 de Abril de 1965 – Chego – verdadeiramente, nem chegar é preciso: basta partir nesta direcção [...]. O simples nome da povoação, lido nos marcos da entrada, desencadeia dentro de mim uma girândola de reflexos [...].

Já dentro da terra, então, é como se uma represa de sensações rompesse de repente o dique do esquecimento e alagasse a planície da lembrança. Tropeço em cada pedra, bebo em cada fonte, vou de anjo em cada procissão.

Enquanto ando lá por baixo, esqueço-me de que tenho cá dentro um tal rosário de reacções à espera de estímulo. Prova evidente de que os ramos e as folhas estão longe das raízes...

Tudo o que sou claramente não é daqui. Mas tudo o que sou obscuramente pertence a este chão. A minha vida é uma corda de viola esticada entre dois mundos. No outro, oiço-lhe a música; neste, sinto-lhe as vibrações (TORGA, 2011, p. 14).



A cidade de Coimbra também reconheceu a importância da escrita de Torga para a região, resultando desta admiração mútua a construção de um memorial, à beira do rio Mondego, de autoria do arquiteto Souto Moura, em homenagem ao autor. Trata-se de uma espécie de “passeio-ponte” cercado pelas pedras, à semelhança da composição de seus cenários literários.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Memorial_miguel_torga.JPG

Quanto à percepção da terra como nação, para Torga não se limita ao cenário português, lançando-se também ao universo ibérico. Dedicar-se a pensar, sobretudo o presente, um tempo em que ideológica e idealisticamente se une a Ibéria (Portugal e Espanha) em torno de uma ameaça comum o “fascismo peninsular”, como destacam suas palavras de 1962 registradas em Diário:

FASCISMO PENINSULAR

A expressão fascismo peninsular relaciona-se aos regimes totalitários que se estabeleceram na região da Península Ibérica, sendo na Espanha o franquismo, de 1939 a 1976, e em Portugal o salazarismo, ocorrido de 1933 a 1968.

Covadonga, 3 de setembro de 1962 – Torno a pisar, com a esperança da primeira vez, este reduto ibérico da insubmissão e da esperança, e junto honradamente à soma do que senti então e sinto agora, num preito que talvez simbolize outros preitos, a gratidão permanente de quem, desde que dura o **FASCISMO PENINSULAR**, aqui mandou diariamente o espírito em peregrinação retemperar as energias da resistência.

Sim, há também santuários miraculosos da rebeldia. Sítios sagrados, onde a máscara ruidosa da natureza é o rosto severo da própria liberdade (TORGA, 2011, p. 71).



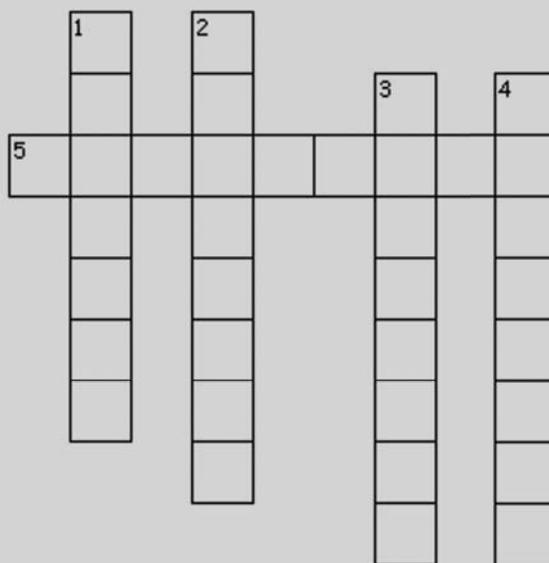
Figura 14.2: Covadonga é uma vila espanhola, local da primeira vitória dos cristãos contra os mouros, que até então ocupavam o território.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:CovadongaCathedral2.jpg>

Esteticamente, fez desta admiração, matéria para os seus *Poemas Ibéricos*, nos quais privilegia figuras representativas do universo literário espanhol, notadamente Dom Quixote, símbolo do sonho, da consequente liberdade: “Dom Quixote, homem da Mancha/Como tua estrela brilha/ Como mais longe ela foge/.../Tuas barbas, herói meu/Fiapos de sonho e cor/...” ou quando diz em outro poema: “Quixote é honra, pois é/ Poucos a conseguem ter”.

ATIVIDADE**Atende ao Objetivo 1**

Considerando-se nossos estudos, até o momento, sobre a vida e obra de Torga, faça as palavras-cruzadas a seguir:



1. Publicação modernista de que participa.
2. Tipo de relação profunda com a terra antevista em suas obras.
3. Sentimento que impulsiona sua escrita em todos os gêneros.
4. Personagem espanhol que inspira a capacidade de sonhar.
5. Corrente política que deve ser combatida através de uma união peninsular, ibérica.

RESPOSTA COMENTADA

Para encontrar as respostas faça uma leitura atenta das seções anteriores. Assim verá, por exemplo, que a resposta nº 1 refere-se à publicação da Revista *Presença* de que Torga participa a princípio. Gabarito: 1. *Presença*; 2. *Telúrica*; 3. *Liberdade*; 4. *Quixote*; 5. *Fascismo*.

POR OUTRA ÉTICA DA TERRA E DA NAÇÃO

Torga faz de sua escrita sobre sua terra natal uma reflexão política, característica ideológica próxima do chamado Neorrealismo. O Neorrealismo português, também conhecido como 3º tempo modernista,

GAIBÉUS

Segundo Massaud Moisés, o “título resume-lhe o enredo: gaibéus são modestos camponeses do Ribatejo, cuja vida, apagada, sofrida e injustiçada, o romancista delinea em episódios justapostos, formando “manchas” que parecem simbolizar a própria existência opaca de criaturas sem nome e sem esperança.” (2012, p. 563)

SALAZARISMO

Governo ditatorial integrante do Estado Novo recebeu tal designação em referência ao seu líder Antônio Oliveira Salazar, que governou o país de 1933 a 1968 (ano em que é afastado por motivo de doença). Entretanto, o encerramento do período ditatorial ocorre posteriormente, uma vez que Marcelo Caetano assume o lugar de Salazar, governando o país de 1968 a 1974, quando eclode a Revolução dos Cravos.

nasce em fins de 1939 com a publicação do romance **GAIBÉUS**, de Alves Redol, e tem como traço característico o pacto entre a escrita e as questões sociais.

Trata-se de uma literatura “engajada” que visa a conscientizar o leitor sobre aspectos da realidade social pouco visíveis aos habitantes dos centros urbanos. Como se estabelece no período do entre guerras e, portanto, em um período em que a Europa, notadamente a Ibéria, cai na armadilha dos regimes totalitários de poder, numa tentativa desesperada de se livrar de uma grave crise financeira, esta literatura em Portugal termina por se revestir de um forte caráter antifascista, visto que o país entrava na era do **SALAZARISMO**.

No que tange à forma, o Neorrealismo surge como uma espécie de oposição a uma suposta “alienação” social atribuída à Geração da Presença, em que se privilegiavam os aspectos estéticos em detrimento da função social da arte. Os escritores neorrealistas, ao contrário, objetivavam fazer da literatura um meio para denunciar as injustiças e desigualdades sociais, optando por retratar em seus textos o cenário rural e a dura vida de sua gente. Realidade até então silenciada por obras que tinham como enfoque principal o universo urbano.

Em termos estéticos, os neorrealistas buscaram a aproximação com as técnicas do jornalismo e do cinema, em uma tentativa de simplificar a linguagem e atingir a um maior número de leitores, priorizando os valores coletivos sobre o individualismo. Porém, o neorrealismo, como linguagem artística e não meramente panfletária, ao dar enfoque ao universo do homem entregue às contingências das leis da natureza, acaba por tecer ainda interessantes sondagens do universo interior de suas personagens.

Uma síntese da expressão literária de Torga

Mas como Torga se utiliza destes preceitos neorrealistas para compor a sua escrita?

Bem, nos parece que um ponto deva ser destacado: a produção de contos, no caso de Torga, foi essencial para a sua produção mais próxima deste movimento estético. É interessante notar que seus contos compõem uma espécie de síntese de seu pensamento sobre as dúvidas humanistas expostas em sua poética (a fragilidade, o desespero humano) e, agora, o abandono do homem entregue às mazelas físicas, bem como a profunda

relação com a terra e os modos de existir a partir dela. Assim, como destaca a pesquisadora Lourdes Sampaio, não se trata de uma descrição meramente naturalista, isto é, determinista, mas de retratar um drama humanisticamente denso, em que se buscam justamente alternativas ao saber e viver impostos pelos discursos oficiais em um enlace fecundo com as “leis da terra”:

De uma ou outra forma, todos os contos de Torga glosam o modo como os homens optam por esses outros caminhos, seguindo leis e princípios alheios às leis do Estado: a lei da terra, a lei do sangue, a lei do amor, hábitos e tradições ancestrais – codificados nos muitos aforismos que existem na sua obra. Da lei da terra (alheia a qualquer determinismo genético) (SAMPAIO, 2007, p. 5).

Nota-se, neste sentido, que os contos de Torga além de conceder destaque enunciativo ao ambiente rural, mais especialmente às terras portuguesas, inscrevem personagens – que podem ser tanto seres humanos zoomorfizados (semelhante a animais), quanto animais antropomorfizados (portadores de características humanas) – isentos de um julgamento maniqueísta, ou seja, qualificados de “bom” ou “mau” pela sua condição natural e sim pensados de acordo com o entendimento ideológico e humanista do autor. Tais personagens são dotadas de uma problemática interior ausente em fábulas propriamente ditas como as de **ESOPO**, em que os animais não possuem uma consciência ética, sendo apenas parte de uma “moral” (lição) exterior apresentada pelo encadeamento das ações narrativas.

Na coletânea *Bichos* (1940), por exemplo, Torga lança mão de personagens (animais e homens) reunidos em uma espécie de “arca de Noé” para rerepresentar a metáfora de Portugal como uma nação navegante (uma grande nau), pois aqui o que importa é destacar duas condições em que vivem as personagens: o aprisionamento (ameaça fascista) e a possibilidade de transformação em meio ao caos, o naufrágio (revolução, utopia).

Além disso, esteticamente observa-se o caráter efabulativo despertado também na composição da narrativa permeada por elementos da tradição, a mistura do discurso sagrado e profano, o imprescindível sentimento telúrico (ligação essencial com a natureza), e a fraternidade como meio de se chegar ao bom término desta “viagem” e à consequente salvação de todos.

ESOPO

Esopo, escritor da Grécia Antiga, foi o provável criador de uma série de pequenas histórias (fábulas), de caráter alegórico e moral que tinham como personagens, sobretudo, os animais. O caráter didático de suas histórias era alcançado por meio de ações e diálogos que envolviam os animais, sendo cada um deles - leão, formiga, raposa, entre outros -, símbolos de uma qualidade ou uma fraqueza humana. A lição da estória, apreendida pelos leitores, estava assim relacionada com o modo como os pequenos conflitos apresentados eram resolvidos a partir da ação (determinada pelas características) de cada um dos animais.

A análise do conto “Homens de Vilarinho”

Outras obras de sua produção contística merecem destaque, notadamente os famosos *Contos da Montanha* (1941) e *Novos Contos da Montanha* (1944), claramente inspirados na dura vida dos habitantes de Trás-os-Montes, região rural portuguesa.

Mas antes de continuarmos a estudar os contos de Torga, convém nos lembrarmos de algumas das características deste gênero literário, escolhido, não por acaso, por Torga para escrever de um modo muito especial sobre a terra e a nação.

Algumas definições são particularmente interessantes a respeito deste gênero. Por exemplo, o escritor americano **HEMINGWAY** utiliza a chamada “teoria do iceberg” (lembre-se de que apenas uma pequena parte, cerca de 20%, do iceberg fica à superfície) para explicar como funciona a dinâmica de um conto. Segundo tal concepção, o verdadeiro conto nunca se mostra inteiramente, pois nele estão contidas duas histórias: uma primeira entendida como a história que é exposta textualmente (história aparente) e a segunda composta por associações que só o leitor mais experiente (que já acumulou um saber literário mais sólido) poderá fazer ao percorrer com cuidado as entrelinhas, o subtexto, o que não está expressamente escrito (história oculta), mas que causa estranhamento, que provoca interrogações mesmo depois de um suposto ponto final.

Já segundo outro mestre da contística, o argentino **CORTÁZAR**, o conto pode ser definido em oposição ao romance, visto que este se desenvolve por acumulação de ações à semelhança de um filme, ao passo que o conto se parece com uma fotografia: porque nele se condensa uma ação, um motivo principal, um fragmento, que, no entanto, suscita lembranças e reflexões, gerando outro tempo de desenvolvimento, que acontece graças ao trabalho reflexivo não mais do escritor, mas do próprio leitor. Em outras palavras, um “conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (2004, p.153).

Assim, um acontecimento vulgar converte-se “no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica” (2004, p. 153). Além disso, Cortázar

JÚLIO CORTÁZAR E ERNEST MILLER HEMINGWAY

Segundo Júlio Cortázar (1914) e Ernest Miller Hemingway (1899) – são considerados grandes contistas, tendo ambos se dedicado não apenas à escrita literária, mas ao trabalho crítico, desenvolvendo reflexões teóricas sobre o gênero.

nos aponta o fato de ser o conto mais do que a apresentação de um fato, de uma informação, dizendo que este é um:

[...] gênero tão difícil, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário (2004, p. 149).

Por que será? Talvez porque o conto seja acima de tudo uma elaboração escrita que provoca a tensão entre o significante e o significado, entre o que a palavra esconde e o que ela declara. Tal como a poesia, nasce da concisão linguística e precisa ganhar o leitor por uma emoção repentina (a explosão de que antes falava).

Considerando-se tais propriedades do conto, que tal lermos a primeira parte da narrativa “Homens de Vilarinho”, de *Contos da Montanha*, tendo em vista que a leitura desta pode agregar valor ao que vínhamos dizendo sobre o pensamento do autor, notadamente no que se refere às questões que permeiam o nosso curso: a terra (o território), o deslocamento e a escrita?

Foi um grande acontecimento em Vilarinho, quando na Senhora da Agonia, à missa, o padre João leu os nomes dos mordomos da próxima festa. É que, à cabeça do rol, vinha o Firmo, e todos esperavam tudo, menos isso.

– O Firmo?! – não se conteve, no silêncio da igreja, o António Puga.
– Psiu!... – sibilou, dos lados da pia benta, o sacristão, que andava às esmolos.

E o caso só à saída foi comentado como merecia.

– O Firmo?! Mas então o Firmo, daqui a um ano... – e o Puga nem era capaz de levar o raciocínio ao fim.

– Fica. Desta vez fica... – garantiu a Margarida, que bebia do fino. – O padre João tantas lhe disse...

A assistência ouvia maravilhada. O Firmo de pedra e cal em Vilarinho! O mundo sempre dá muita volta!

A notícia tinha realmente que se lhe dissesse. Há muitos anos já que o Firmo desorientava Vilarinho. Desde que viera de Amaranthe, da artilharia, e embarcara, nunca mais a seu respeito se soube a quantas se andava. Nem a própria mulher. Quando lhe perguntavam pelo homem, o que fazia, se voltava, se gozava saúde, respondia, já resignada:

– O meu Firmo?! Eu sei lá do meu Firmo!

No Brasil, na América, na Argentina, os que o conheciam estavam na mesma. Sempre a variar de terra, sempre a mudar de emprego,

e às duas por três a oferecer préstimos para Portugal.
(TORGA, 1976, p. 45-46)

Uma vez compreendida a história aparente, vamos agora à leitura de algumas entrelinhas. Em primeiro lugar, pensemos no título do conto “Homens de Vilarinho”, o que podemos depreender deste título? Pelo menos dois sentidos principais, o substantivo comum “homens”, como representantes de uma humanidade genérica e a locução adjetiva “de Vilarinho”, que lhes atribui como qualidade o pertencimento a um lugar. Portanto, temos pessoas sem identidade, mas de origem conhecida, “Vilarinho”, cidade localizada em uma região rural portuguesa.

Depois, o conto, narrado em 3ª pessoa, já se inicia com a apresentação do problema em torno do qual se constrói a história: o fato de que em um sermão o padre João escolhe um homem de nome Firmo para ser um dos “mordomos” [organizadores] da festa da Igreja. A notícia causa espanto em todos, pois este homem, por meio dos diálogos apresentados, logo se vê não é um fiel seguidor da Igreja, sequer é fiel à própria terra, visto que está sempre “a variar de terra, sempre a mudar de emprego”. Além destas personagens, percebe-se no conto a voz de pessoas como o António Puga e a Margarida, representantes dos habitantes da aldeia.

O espanto pela notícia dada pelo padre vai aos poucos se tornando mais evidente ao leitor do conto, pois se observa que o protagonista Firmo é classificado como alguém que “desorientava Vilarinho”, por não ter apego à terra natal, não fazer parte do “rebanho” do padre João, emigrando constantemente para terras estrangeiras, atitudes, portanto, contrárias ao bom católico.

Tece-se, desta forma, o antagonismo fundamental presente no conto, de um lado o padre João, possuidor de um sentimento telúrico: “Um castanheiro. De tal modo fincado onde nascera que não havia forças que o fizessem mudar. Só a morte” (TORGA, p. 53), e do outro:

Ele, Firmo, filho de cavadores, cavador até aos vinte, que se casara, que não tinha estudos, – sem nenhum apego à terra, incapaz de se deixar penetrar da verdade dos tojos e das leiras; e aquele homem letrado, [...] agarrado às verças como os juncos às nascentes!
(TORGA, p. 53)

A partir da observação destes posicionamentos contrários, o pároco da Igreja, tenta convencer Firmo a permanecer em sua terra, sem, contudo, obter qualquer sucesso, pois nada o prendia ao lugar de origem, nem mesmo à mulher ou os filhos. Trata-se, portanto, de uma inversão dos valores pregados pelo fascismo nascente em Portugal (composto pela tríade Estado, Religião e Família). O homem termina por optar pelo desejo, pois a estada de Firmo em Vilarinho só durava até “o navio chegar, esperar que faça um filho à patroa e levantar ferro” (TORGA, 1996, p. 48), afinal nada poderia deter o seu “desejo de mundos”.

Observa-se mais um exemplo de releitura, às avessas, do texto épico camoniano, pois aqui o que o poder oficial espera é que o português fique em sua terra em obediência às leis do estado e da religião, mas contrariando esta lógica, o protagonista, em uma atitude que não é heroica, abandona a terra natal para se lançar em aventuras, individuais e não coletivas, diferentes daquelas de um expansionismo passado, visto que atuará não como um conquistador, mas um emigrante. Isto é, como aquele que se põe à margem da sua própria terra e que não pode encontrar um lugar verdadeiramente seu em terras estrangeiras.

Mais adiante, no fim do conto, o narrador destaca o que parece ser um ponto determinante nesta diferença de condições do Portugal de outrora, conquistador de territórios, e do Portugal contemporâneo, gerador de mão de obra emigrante, o fato de que esteja onde estiver o emigrante, as terras do “Brasil”, “América” ou “Argentina”, “estão sempre a oferecer préstimos a Portugal”.

Cabe ressaltar ainda que nas páginas seguintes do conto, o padre tenta convencer Firmo de que seu comportamento não é adequado para um homem de bem, cumpridor de seus deveres e que pertence, como herança dos pais agricultores, àquela terra de Vilarinho. Entretanto, após tentar permanecer no lugarejo durante um ano, Firmo acaba sucumbindo ao desejo irresistível de partir. Vamos acompanhar o diálogo final travado entre os dois, que marca o clímax do conto:

Mas na véspera da Senhora da Agonia, roído não se sabe por que melancólica inquietação, Firmo, que lutara como herói durante um ano para se aguentar ali, bateu à porta de sua residência.

- Dá licença, senhor padre João?
- Entra, Firmo. Alguma novidade?
- Nada de importância...

No rosto largo do abade o sangue correu mais tinto e mais alegre.

– Bem. Isso é o que gosto de ouvir.

Sem palavras para desiludir aquela confiança, peado, o desertor começou a gaguejar:

– Pois é verdade... Afinal...

O padre então olhou-o com sua penetração profissional de confessor:

– Desembucha!

E Firmo escancarou-lhe a alma:

– Não posso mais, senhor padre João. Embarco amanhã e venho dizer-lhe adeus. (TORGA, p. 55)

O emigrante nesta época não era visto com bons olhos pela Igreja e pelo Estado, porque ficavam longe de sua influência, assim muitos dos que emigravam, sobretudo no início do século XX, para o Brasil, eram marginalizados e chamados pejorativamente de “brasileiro”. Porém é inegável que tal movimento trouxe benefícios econômicos ao país, tendo em vista as remessas realizadas pelos emigrados a Portugal.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

1. Sabendo-se que as personagens Firmo e Padre João representam diferentes posicionamentos do homem português do século XX (o desejo de buscar novas viagens, por meio da emigração, e o apego exagerado a sua terra), destaque do texto expressões que comprovem tal oposição.

2. Escolha um trecho do conto que pareça dialogar com alguma das obras até então estudadas em nosso curso, justificando a sua escolha. Lembre-se, sobretudo, de pensar nos conceitos de terra (território), deslocamento (viagens) ou escrita (autoria, modos de contar).

3. Comente as afirmações a seguir sobre o gênero conto, feitas por Júlio Cortázar, relacionando-as a “Homens de Vilarinho”, de Miguel Torga:

[Um grande conto deve possuir] essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana (CORTÁZAR, 2004, p. 155).

Todo conto perdurável é como a semente onde dorme a árvore gigantesca (CORTÁZAR, 2004, p. 155).

RESPOSTAS COMENTADAS

1. Você deve reponder à questão, buscando momentos do texto em que fique evidente a oposição de posicionamentos das personagens no que se refere à permanência ou não na terra de Vilarinho e os motivos que levam a esta atitude, por exemplo, quando se narra os momentos anteriores à conversa final de Firmo e o padre: “Firmo calou-se. O amor daquele homem à terra era tão absoluto como seu próprio amor à vastidão do mundo. Para quê discutir?” (TORGA, 1976, p. 54)

2. O mesmo trecho escolhido na questão anterior pode ser utilizado aqui, pensando-se, por exemplo, a sua relação com Viagens na minha terra, em que o narrador, tal como o pároco deste conto de Torga, deseja ficar em sua terra e não sonhar com as vastidões prometidas pelas Grandes Navegações. Porém, é preciso ressaltar uma diferença importante, Garrett desiste de ficar nesta terra de Santarém (uma terra que representa as raízes históricas portuguesas), marcada de ruínas por todos os lados, e volta para a capital Lisboa, ao passo que o padre João permanece na região onde nasceu e sempre viveu. Pode pensar também na relação com o poema “O sentimento dum Ocidental”, quando Cesário Verde oscila diante da cidade de Lisboa, como metonímia de Portugal, que o inspira e o incomoda.

3. Considerando o enunciado da questão, pode-se dizer, por exemplo, que o conto “Homens de Vilarinho” traz para além da história circunscrita à realidade daquela região rural, uma outra que remete ao passado histórico de Portugal e suas relações culturais com a religião, com as viagens (deslocamentos) e com a terra (território), atualizadas pela problemática da emigração. Entretanto, esta leitura não exclui uma outra, mais ampla, que envolve sempre a tensão

entre o que se “deve” fazer, segundo uma série de normas sociais e morais, e o que se “deseja”. Ainda se pode pensar numa leitura mais universal quando contemplamos a força da natureza a decidir os destinos opostos das duas personagens.

Ainda sobre “Homens de Vilarinho” e a sua relação com a terra, cabe ressaltarmos o pensamento do crítico Eduardo Lourenço em seu texto “A emigração como mito e os mitos da emigração”, constante de O Labirinto da Saudade, obra que se propôs a analisar a mentalidade do povo português grafada sob o signo do épico (as conquistas de outrora), uma “hiperidentidade”, nas palavras do autor, “onde nunca seremos (os portugueses) o que sonhávamos [...] a ilusão de estarmos no centro do mundo” (LOURENÇO, 2009, p. 15). Neste contexto, Lourenço repensa a emigração moderna entendendo-a como “um fenómeno complexo que põe em causa, a diversos níveis, de maneira indirecta, a imagem de nós mesmos [...]” (2009, p. 125).

O que Torga fez com a escrita desta história foi justamente problematizar estes valores caros ao imaginário português. Porém, vale observarmos que as personagens centrais não são mero produto do meio, agem por amor, por sonhos, por valores caros ao humano e que cada um, a seu modo, está ligado a terra, obedecendo a suas leis, como partes da seiva que a alimenta o solo. O padre permanece na terra guiando o seu “rebanho”, Firmo parte, mas não sem antes deixar as suas sementes (os filhos), respeitando os ciclos da terra e seu tempo de fecundação. Logo, tais personagens não agem necessariamente como representantes de valores caros à ideologia dominante, de um lado o sacerdote, representante do fascismo nascente, do outro, o emigrante (iludido por discursos gloriosos do passado). Na realidade, Firmo é um sujeito desejante, pois o que move suas escolhas é o desejo, daí optar por se rebelar em lugar de obedecer.

CONCLUSÃO

As obras de Torga reescrevem, desta forma, o que há de mais profundamente humano: a pequenez terrana. Porém, sua atitude autoral, por mais que gere questionamentos metafísicos, como aqueles presentes em alguns de seus poemas, nunca se deixa levar pelo caminho da entrega servil ao destino e sim resulta na criação de personagens que, imersos em uma tradição, seja de cunho religioso e/ou social, são capazes de dar vazão aos seus desejos ainda que estes contradigam as vertentes de um saber ou poder estabelecidos.

ATIVIDADE FINAL

Comente a relação do escritor com a terra, considerando-se alguns dos aspectos presentes nos poemas, diários e contos de Torga.

RESPOSTA COMENTADA

Para responder à questão, refaça a leitura das citações da seção 1 e 2, lá perceberá que Torga deu força a um sentimento telúrico, isto é, de profunda ligação do homem com a terra, utilizando-se de conceitos relacionados ao campo, ao solo, para expressar seus sentimentos. Também, através de seus diários, pensou a terra como nação, neste caso, uma nação que não deveria isolar-se, visto que está histórica e politicamente relacionada ao espaço ibérico. Pensou a terra como lugar de pertencimento, local de nascimento, para onde se deve regressar, matar as saudades e recuperar forças. Ou ainda a terra como cenário e motivo de tomadas de posição, como elemento de conexão do homem com os seus desejos e afetos.

RESUMO

O escritor Miguel Torga tem a sua escrita profundamente arraigada à sua própria história de vida e sua condição de homem que cresceu e trabalhou no ambiente rural. Suas obras espelham assim parte desta vivência concedendo voz ao povo transmontano, suas tradições e rudeza. Suas obras também expressam a preocupação com a liberdade, seja ela política-ideológica ou estética, e por isso opta por uma escrita mais livre de convenções, sendo capaz de expressar-se, principalmente, por meio de poemas, diários e contos.

Um apego à liberdade que termina por se converter em certa rebeldia e inconformismo frente aos ditames de um poder estabelecido, sobretudo aquele anunciado pela ditadura salazarista. Assim, em oposição a posicionamentos servis repete: “Me confesso de ser eu./Eu, tal e qual como vim/para dizer que sou eu/aqui, diante de mim!”. Isto é, alguém que assume a sua condição de humano, sem entregar ao destino a tarefa de guiar as suas ações.

Torga igualmente expressa seus sentimentos de pertença à terra portuguesa, mas de uma maneira lúcida, encontrando também no convívio permanente com a Espanha uma forma fraterna de constituir oposição aos regimes políticos ditatoriais que assolavam este país vizinho.

Por fim, destaca-se a sua contística, que traz títulos como *Bichos*, *Contos da Montanha* e *Novos Contos da Montanha*, em que se ressalta ainda mais o sentimento telúrico unido à capacidade de reescrita de textos da tradição, como a bíblia, as fábulas e a história portuguesa.

Assim seus contos, tal como expressa Cortázar em seus escritos sobre o gênero, puderam expressar todo o fascínio pelo tema da terra, pela problemática do sujeito frente à sua frágil condição humana, partindo de temas muitas vezes circunscritos em um tempo e um espaço determinado, que por meio da linguagem do conto, expandem-se como uma espécie de poesia, na qual, há esse “sequestro momentâneo do leitor [...] [frente] um estilo baseado na intensidade e na tensão [...]” (2004, p. 157).

Neste sentido, “Homens de Vilarinho” se destaca ao fazer uma síntese da mentalidade social portuguesa em meados do século XX, quando a expansão territorial e religiosa já perdera força para o inevitável movimento de emigração, como uma questão a ser discutida por escritores como Miguel Torga.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Estudaremos a obra de José Cardoso Pires que, tal como Miguel Torga, se dedicou a escrever sobre o século XX português, concedendo especial destaque à sociedade portuguesa em tempos salazarista.

É importante que seja feita a leitura do romance *O Delfim*, disponível em: <http://naquela.horabsurda.org/wp-content/uploads/2008/03/jose-cardoso-pires-o-delfim-docrev.pdf>, incluindo a leitura do texto introdutório à edição: "Círculo dos Círculos" de Eduardo Prado Coelho.

A investigação de um crime imperfeito? A escrita de *O delfim*, de José Cardoso Pires

Jane Rodrigues dos Santos

AULA

15

Metas da aula

Apresentar a produção literária de José Cardoso Pires, tendo como mote analítico uma escrita questionadora da ordem social portuguesa sob a égide do salazarismo e de si mesma.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. analisar alguns aspectos da produção literária de Cardoso Pires, em uma perspectiva comparativa com a história e os valores da sociedade portuguesa salazarista, pré e pós-Revolução dos Cravos;
2. identificar as principais estratégias textuais/narrativas utilizadas pelo autor no romance *O delfim*, considerando-se, para tanto, o contexto social e ideológico da época.

Pré-requisitos

Ter à mão um dicionário de português (nas versões lusitana e brasileira). Uma sugestão: *Dicionário da Língua Portuguesa On-Line – Priberam*, disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx>.

Ler o romance *O delfim*, disponível: em <http://naquela.horabsurda.org/wp-content/uploads/2008/03/jose-cardoso-pires-o-delfim-docrev.pdf>, incluindo a leitura do texto introdutório à edição: "Círculo dos círculos", de Eduardo Prado Coelho.

INTRODUÇÃO

UM CRIME IMPERFEITO

Imagine a história de um dono de terras que explora o trabalho dos mais pobres e um dia, subitamente, desaparece deixando para trás seu “reino”, após ser encontrada morta sua esposa, agarrada nas algas da lagoa de sua rica propriedade. Tal mulher é acusada de trai-lo com um leal empregado maneta, que, tempos antes, havia sido encontrado morto na cama do casal, vítima de um ataque cardíaco. Completando o cenário, a população local jura ver/ouvir cães fantasmagóricos que parecem reencarnar os falecidos.

Inevitavelmente muitas perguntas surgem: Como essas mortes aconteceram? Quem são os suspeitos? Onde está ou que terá acontecido com o – talvez traído – rico senhor dessas terras?

Além disso, um homem, um escritor, decide investigar e contar esta história percorrendo cada pormenor, ouvindo cada testemunha...

Certamente você encontrou, neste relato, os ingredientes principais de uma trama policial, à qual não podem faltar:

- morte;
- enigma;
- suspense;
- investigação.

Não podemos nos esquecer de que todos estes elementos colaboram para a descoberta e punição dos culpados, ao menos no romance policial clássico. Por outro lado, um romance policial pode abandonar tal concepção fechada e “perfeita”, tornando-se uma espécie de “obra aberta” ou “imperfeita”, isto é, uma obra que, justamente por se pautar em uma pluralidade de versões, apresenta-se como uma ficção rica em termos interpretativos. Afinal, retira o leitor de um papel meramente passivo, pois a regra é seguir as pistas, tecendo novas relações de sentido a cada página e afastando, portanto, a noção de verdade central do texto, concedendo-se em seu lugar maior espaço para o questionamento, para a observação das margens e entrelinhas da obra.

Obra aberta

De modo bastante sucinto, trata-se de um conceito utilizado por Umberto Eco em obra homônima, objetivando discutir as novas possibilidades interpretativas do leitor contemporâneo. De acordo com esta teoria, qualquer produção artística não se encontra de todo acabada, definida e finita, mas abre-se ao leitor/espectador, que pode e deve estabelecer outras possibilidades de análise, sempre motivado pelas “pistas” deixadas por tais produções. Ficou intrigado? Leia *A obra aberta*, de Umberto Eco, em especial o capítulo intitulado “A poética da obra aberta”, p. 37-66, no site: <http://pt.scribd.com/doc/56308435/ECO-Umberto-Obra-Aberta>.

Hoje falaremos de um autor que busca “fisgar” o leitor com uma boa história de investigação, alguém que, desejando desvendar crimes, acaba por se enredar nas malhas da escrita.

UM AUTOR EM SEU TEMPO E EM SUA TERRA

José Cardoso Pires, tal como Miguel Torga, sobre quem estudamos na aula passada, escreveu em tempos ditatoriais e também se identificou com alguns dos preceitos neorrealistas, uma vez que suas obras tratam de aspectos ideológicos caros a esta corrente estética. Entretanto, mais do que isso, o escritor José Augusto Neves Cardoso Pires, ou simplesmente Cardoso Pires, como é conhecido – nascido em Peso, cidade de Trás-os-Montes (interior de Portugal) e criado, desde muito pequeno, na capital Lisboa – foi um dos mais relevantes escritores da segunda metade de século XX, por outras razões. Primeiro porque pôde retratar diversos lados da sociedade ditatorial, escrevendo de dentro deste tempo obscuro ou, mais tarde, revendo-o criticamente, e, depois, porque fez dessa descoberta da História um fecundo motivo para repensar a própria escrita, reestruturando-a sob novas bases, bastante caras à contemporaneidade, como veremos ao longo desta aula.

Cardoso Pires escreveu obras em que, embora apresentando pontos em comum – notadamente o fato de se passarem e se pensarem no espaço social português –, cada uma se desenvolve a partir de uma perspectiva mais ou menos diversa da anterior. Assim destacam-se em sua produção dos anos 1950-60 obras de gêneros diversos, entre os quais os romances *O anjo ancorado* (1958), *O hóspede de Job* (1963) e *O delfim* (1968), o ensaio *Cartilha do marialva* (1960) e o livro de

contos *Jogos de azar* (1963). *Cartilha do marialva* é um ensaio sobre o tipo “marialva”, herdeiro de família abastada em termos patrimoniais, que faz parte de todo simbolismo que envolve certo provincianismo português. O marialva é, portanto, herdeiro de uma aristocracia rural falida, porque improdutiva, apegado a valores do passado, arrogando para si mesmo amplos direitos sobre os seus empregados e sobre sua esposa, daí o marialva ser também uma espécie de sinônimo do português machista.

Já o livro *Jogos de azar* é composto por uma recolha de contos do autor e versa sobre cidadãos portugueses que vivem à margem das regras sociais, os chamados “desocupados”. Nele, o autor amplia a discussão sobre a ética social para além de conceitos meramente naturalistas/moralistas, como reafirma a professora Patricia Pertele:

Assim, em *Jogos de azar* não interessa a José Cardoso Pires a simples denúncia da miséria e da injustiça social, o que ele se propõe, como escritor e leitor atento de sua sociedade, é refletir sobre essa mesma sociedade por meio das imagens que a literatura lhe oferece e possibilita. [...] As imagens cardosianas são construídas e perfiladas sob o fio da navalha, fragmentos, estilhaços e pedaços dispersos da sociedade portuguesa que seu olhar clínico captura. Um espaço lacunar promovido por anos de censura e de controle, no qual a literatura de Cardoso se insere com precisão e força imagética (PERTELE, 2011, p. 26).



Caso deseje, leia esta reportagem completa, apropriadamente intitulada “O fio da navalha”, de Patrícia Peterle, disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/o-fio-da-navalha/>.

Na década de 1970, destaca-se sua produção ensaística *E agora, José?* (1977), em que discute os rumos de Portugal nessa metade do século XX, sua condição histórica, sobretudo, as consequências dessa relação na formação identitária do homem português, entre a lembrança de um passado visto como glorioso pela História e sentido como desastroso pelo povo:

Lá vai o português, diz o mundo, quando diz, apontando umas criaturas carregadas de História que formigam à margem da Europa.

Lá vai o português, lá anda. Dobrado ao peso da História, carregando-a de facto, e que remédio – índias, naufrágios, cruzes de padrão (as mais pesadas). Labuta a côdea de sol-a-sol e já nem sabe se sonha ou se recorda. Mal nasce deixa de ser criança: fica logo com oito séculos.

No grande atlas dos humanos talvez figure como um ser mirrado de corpo, mirrado e ressequido, mas que outra forma podia ele ter depois de tantas gerações a lavar sal e cascalho? Repare-se que foi remetido pelos mares a uma estreita faixa de litoral (Lusitânia, assim chamada) e que se cravou nela com unhas e dentes, com amor, com desespero ou lá o que é (PIRES, 1999, p. 21).

Também nos romances, percebemos a forte influência da sociedade portuguesa de seu tempo. Assim, *O anjo ancorado* e *O hóspede de Job* falam do regime político opressor, em que se destaca a oposição entre uma classe burguesa inerte e absorta em sua própria condição social e personagens que vivem no limite da pobreza, preocupando-se com as condições mais primárias de sobrevivência. Em outros romances produzidos pós-1974, o autor dedica-se a reavaliar os acontecimentos anteriores e posteriores à Revolução dos Cravos, ora inserindo figuras e fatos reais no âmbito ficcional – como no caso de *Balada da praia dos Cães* (1982), em que tece uma reconstituição ficcional do conhecido crime da praia do Guincho, ocorrido em 1960 –, ora inserindo a ficção em cenários e acontecimentos reais, como em *Alexandra Alpha* (1987), por meio do qual repensa o Portugal pós-1974, retratando os conflitos políticos, ideológicos e econômicos de suas personagens em meio aos primeiros tempos da revolução.



Figura 15.1: A Revolução dos Cravos

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:25_de_Abril_sempre_Henrique_Matos.jpg

De acordo com o pensamento do pesquisador Lincoln Secco, autor de *A Revolução dos Cravos*, o acontecimento histórico referido neste título serve de mote para se pensar nas relações sociais e humanas que antecederam ou perduraram após a sua eclosão, isto é, a revolução pensada como um fenômeno de longa duração:

Por que partir de uma crise, de uma revolução? Ela pode condensar toda uma história de longa duração caracterizada por tentativas de superação de uma crise histórica. O momento crítico pode ser tanto um ponto de chegada, quanto um ponto de partida [...]. Assim, deveríamos pesquisar o que ajuda e o que atrasa o tempo das flores e da primavera (SECCO, 2004, p. 18).

Nesse sentido, observa-se que a Revolução dos Cravos não foi apenas um marco histórico, ou seja, um acontecimento que pôs fim à ditadura, mas um motivador estético da época, pois sobre ela sonhava-se outra realidade que se traduzia, por exemplo, em escrita. Com sua concretização, pôde-se romper um longo período de silêncio social e artístico, revelando-se frustrações e desejos antes apenas entrevistos e cifrados em escritas como a de Cardoso Pires.



A esse respeito, não deixe de assistir ao filme *Capitães de abril*, que retrata a influência dos acontecimentos políticos e sociais na vida de personagens de diferentes classes sociais durante a Revolução dos Cravos. O filme pode ser visto em: <http://www.youtube.com/watch?v=Q770xkzg5kg>.

Uma de suas últimas obras, *De profundis*, valsa lenta (1997), merece ser destacada como uma espécie de exceção, afinal não se relaciona ao ambiente político ou social português, tratando-se de um relato notadamente autobiográfico, por meio do qual o autor descreve uma “viagem à desmemória” como consequência de um acidente vascular cerebral sofrido em 1995. Neste relato, o escritor se detém em detalhes (imagens e reflexões) que lhe ocorreram de forma aleatória durante o período de confusão mental, experimentado em decorrência do AVC. Ao traduzir-se em escrita, tal experiência pessoal revela-se esteticamente

interessante, como, de certa forma, destaca Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira, ao comentar sobre a obra:

O herói se desdobra em dois, o escritor José Cardoso Pires em dois lugares distintos – a saúde e a doença. Isto torna complexa a relação entre eles, a relação deles com a arte e a relação entre a arte e a ficção. Num primeiro momento, o narrador está dissociado de si mesmo tentando “reconstituir passo a passo este Outro” que ele foi. [...] Num segundo momento, quando se dá a cura súbita da isquemia, as duas figuras convergem para uma só instância [...] (OLIVEIRA, 2001, p. 145).

A fragmentação funciona como um denominador comum das obras cardosianas: esta capacidade de se diluir e de articular diversos “pedaços” na composição de uma “tapeçaria” textual.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

1. Exemplifique uma ou mais relações que se pode estabelecer entre a escrita crítica de *E agora José?* e obras anteriormente estudadas ao longo deste curso, especialmente no que se refere à questão do território, do deslocamento e da escrita?

2. Faça uma pequena pesquisa e escreva um breve comentário sobre uma das obras de Cardoso Pires e o contexto da ditadura salazarista e/ou da Revolução dos Cravos.

RESPOSTAS COMENTADAS

1. Na obra *E agora José?* destacam-se aspectos tratados desde *Os Lusíadas*, de Camões, como, por exemplo, a reafirmação dos males causados pelas supostas/lembradas conquistas ultramarinas do passado – “índias, naufrágios, cruzes de padrão (as mais pesadas)” –, que não se reverteram em riqueza para o país e seu povo, que no presente se vê obrigado a trabalhar em terras improdutivas – “depois de tantas gerações a lavar sal e cascalho”.

2. Em sua pesquisa, possivelmente encontrou comentários sobre obras como *A balada da praia dos Cães* e *Alexandra Alpha*, escritas em um período posterior à Revolução dos Cravos e nas quais Cardoso Pires, assim como fizeram outros escritores portugueses contemporâneos, dedica-se a revisitar tematicamente o período salazarista, provocando a inserção de dados da realidade na ficção, reavaliando assim como a *História* pode moldar os diferentes posicionamentos ideológicos dos indivíduos.

PELA ABERTURA DE UM MUNDO FECHADO: O DELFIM

No romance *O delfim* (publicado e republicado em 1968), Cardoso Pires imagina a chegada de um “escritor-caçador” em uma aldeia próxima de Lisboa, conhecida como Gafeira, na qual impera um modo de vida provinciano. Lá hospeda-se em uma pequena pensão destinada aos caçadores que visitam a região, atraídos pela possibilidade de praticarem tal atividade em uma fecunda lagoa de propriedade de um senhor de “cepa fidalga”: o engenheiro Tomás Manuel da Palma Bravo. Também este é um dos protagonistas de um caso intrigante, um presumido triângulo amoroso em que estão ainda envolvidos sua mulher Maria das Mercês e o criado Domingos. Não se sabe muito bem o que ocorreu, mas o fato é que a mulher e o criado são encontrados mortos em circunstâncias diversas: ela afogada na lagoa e ele, pouco antes, morto na cama do casal. Talvez uma morte provocada por Mercês, pelo engenheiro, ou ainda em decorrência do frágil coração do criado, que não suportou uma noite de amor... Para completar, o engenheiro desaparece. O mistério desperta a atenção narrativa deste escritor, que chega à região um ano após os acontecimentos, passando então a recorrer a diversas fontes para contar esta história, sejam estas provenientes de relatos escritos ou

orais, testemunhos inventados ou imaginados pelos habitantes da aldeia, assombrados pela presença dessas mortes; sejam ainda lembranças do escritor-caçador em suas visitas à casa dos Palma Bravo no ano anterior...

Então, vamos nos aproximar, quadro a quadro, desta instigante narrativa, percebendo como se desenha na escrita este crime imperfeito!



Observa-se que, não por acaso, esta história cardosina virou um dos principais filmes portugueses da contemporaneidade: *O delfim*, de Fernando Lopes. Assista ao trailer deste filme em: http://www.youtube.com/watch?v=4CVR_DQcmWc.

O espaço: o território da caça

Como vínhamos dizendo, Cardoso Pires retrata em suas obras o Portugal do Estado Novo, especialmente os modos de organização ideológica deste território que girava em torno do líder Salazar, responsável por vender uma imagem de estabilidade nacional, embora o país vivesse um período de isolamento político em relação ao contexto europeu da Guerra Fria. Noutras palavras, durante o salazarismo e, mais tarde, no governo de Marcelo Caetano que lhe deu seguimento, esta era uma nação ensimesmada em suas próprias convicções sociais, decorrendo daí o lema dos salazaristas: “orgulhosamente sós”.



Quer entender melhor este momento político? Então volte a ler sobre a história de Portugal em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Estado_Novo_%28Portugal%29.

Em *O delfim*, o autor mais uma vez retoma esta tônica criando um microcosmo para representar metonimicamente o país. Trata-se de uma aldeia inventada, inspirada em tantas outras existentes no interior de Portugal, em uma releitura da chamada *pax ruris* (“paz rural” ou a defesa de um modo de vida aparentemente tranquilo que contrasta com a vida nos centros urbanos). Porém, é preciso observar que a aldeia chama-se, não aleatoriamente, “Gafeira”. De acordo com a definição do *Dicionário Priberam* (www.priberam.pt/dlpo/Default.aspx?pal=gafeira), em sua versão lusitana, a palavra gafeira tem as seguintes acepções: 1. Lepra; 2. Sarna leprosa de certos animais; ronha; 3. [Figurado] Corrupção.

Portanto, de saída, já temos dois significados importantes unidos no termo: a doença física (lepra, sarna) e a doença moral (corrupção e “ronha”, também este termo, em sua acepção informal, significando “fingir algo para conseguir o que se quer”). Esses são significados que devemos guardar como chaves de leitura para a obra.

Mas, por enquanto, voltemos ao território material da Gafeira, composta por alguns cenários, entre os quais se destaca a lagoa, assim caracterizada pelo narrador:

Lagoa, para a gente daqui, quer dizer coração, refúgio da abundância. Odre. Ilha. Ilha de água cercada de terra por todos os lados e por espingardas de lei.

Mas ilha, odre, coroa de fumos ou constelação de aves, é a partir dela que uma comunidade de camponeses-operários (*) mede o universo; não a partir da fábrica onde trabalha, nem da horta que cultiva nas horas livres. Daí que os gafeirenses lhe conheçam tão bem os ciclos, as estações, os animais que as frequentam e as armadilhas de que dispõe – as dela e as dos guardas. E, veja-se, é igualmente a lagoa (ou a nuvem em sua representação) que me chamou aqui e me tem entre quatro paredes duma pensão, à espera e a recordar (PIRES, 1999, p. 69).

(*) Designação imprópria, só aplicável ao camponês que, numa agricultura em vias de industrialização, adquiriu um perfil próximo do operário sem contudo se ter identificado com ele. Não dispondo de terras, o homem da Gafeira exerce como recurso uma actividade não especializada nas fábricas dos arredores. A impossibilidade de garantir um futuro na indústria e a desadaptação gradual ao campo conferem-lhe um comportamento indeciso a que, à falta de melhor, se atribui a designação de “camponês-operário” – Do caderno de apontamentos (PIRES, 1999, p. 72).

Por esta descrição, antevê-se a lagoa como a própria motivação da vida desta aldeia, isolando-se como uma ilha, cercada por terras. É igualmente o território delimitador das castas, porque nos diz o narrador que lá existe um grupo de camponeses-operários, termo que faz questão de explicar em nota de rodapé e que designa os homens que não se ajustam à função de camponês, porque não dispõem de terras para trabalhar, vendo-se obrigados a trabalhar em atividades não especializadas nas “fábricas dos arredores”. O que lhes resta da “paz rural” a não ser o convívio em torno da lagoa, com seus ciclos naturais?



Figura 15.2: A lagoa.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Long_Pond_-_St_Regis.jpg

Ao falar da lagoa, é justamente isso que Cardoso Pires põe em discussão: trata-se de um cenário natural, em sua aparente calma, em sua conexão com os ciclos da terra (de que nos falava Torga, lembra-se?), mas aqui tal característica é uma armadilha física e moral. Porque, fisicamente, a lagoa funciona como um espaço de concessão para a caça de aves e, moralmente, os tais “camponeses-operários”, embora não obtenham lucros provenientes desta atividade, são obrigados a lhe sustentar no momento em que são eles que dão vida, produtividade à terra dos senhores Palma Bravo.

A lagoa é ainda o símbolo deste romance que, como veremos, se faz a partir de múltiplas camadas enunciativas. Atraído pelas contradições deste cenário, pela “nuvem em sua representação”, o narrador-caçador desta história se põe a contá-la, perpassando outros ambientes que reafirmam o poder simbólico da lagoa, sobretudo, a pensão, em que se hospeda; a casa dos Palma Bravo, que frequentou um ano antes das mortes (de Domingos e Maria das Mercês) e do desaparecimento do engenheiro; além de espaços públicos como a igreja, os bares e cafés, nos quais encontra-se com tipos populares como a hospedeira e sua “criadita” (criada-criança), o padre novo, o regedor (autoridade administrativa, de pequenas cidades ou aldeias, extinta com o advento do 25 de abril), o cauteleiro (“velho de um só dente”) e a jovem das calças de amazona.

As personagens, imobilismos e ações

Esta é uma narrativa de dois tempos, na verdade, uma narrativa de entretempos, o que significa que personagens e espaços se justapõem nas palavras do narrador.

Para efeitos didáticos, vamos pensar então em dois núcleos de personagens, aquelas vinculadas ao momento anterior ao crime e as demais cuja presença é fundamental para a composição narrativa do pós-crime, isto é, quando do retorno do narrador-caçador à Gafeira.

Começemos, portanto, pelo casal Palma Bravo e o empregado Domingos.

Sobre o casal, sabe-se que o marido chama-se Tomás Manuel da Palma Bravo, herdeiro *playboy* de uma família abastada, proprietário de um belo jaguar que contrasta com a pobreza local nas missas de domingo e das terras em que está contida a lagoa – “Lagoa e Palmas Bravo fazem uma e a mesma história”, dizem os habitantes da lagoa. Devido a sua condição social, é conhecido por alcunhas curiosas como “infante” e “delfim”, títulos que remetem ao passado aristocrático da família, pronunciados, por vezes, com tom irônico, por vezes, profético, por meio do qual se desvenda o caráter anacrônico de sua figura:

E um nome, em primeiro lugar, um nome apropriado que se torna próprio e emblema de um sentido natural da propriedade: o delfim como herdeiro do poder numa linha de soberania, mas também o delfim como ave prenunciadora de desgraças e catástrofes (COELHO, 1999, p. 5).

Mas o engenheiro, como prefere chamá-lo o narrador (com quem priva de certa amizade de origem não explicada na obra), revela-se uma figura ainda mais curiosa e contraditória pelas ideias/teorias que manifesta em conversas regadas a uísque. Quando fala, por exemplo, sobre o fato de a pobreza determinar características físicas, tendo-se o dente ou a gengiva o valor de uma certidão de nascimento ou de testemunha de uma existência:

Numas gengivas pode ler-se um passado de fome ou as atenções dos dentistas; nas luzidias coroas de ouro, o aventureiro ou o emigrante; nos dentes mal distribuídos, uma infância sem cuidados. Nada de extraordinário, demonstra o Engenheiro. Não é razão para rir, não há a mais pequena ponta de piada nisto. Os dentes são uma autêntica certidão para quem aprenda a decifrá-los, e o próprio Tomás Manuel acabara por fazer esse treino nas raparigas dos clubes.

“Abre a boca, filha” (PIRES, 1999, p. 59).

Outra teoria refere-se ao tratamento que deve ser dado às esposas:

Tu sabes a razão por que nenhum homem deve fornicar a mulher legítima?” Fica calado, à espera; calado e a oscilar. “Tu sabes”, torna depois, “porque é que isso deve ser considerado um delito perante a lei? Chiu, eu explico. Porque a mulher legítima é o parente mais próximo que o homem tem, e entre parentes próximos as ligações estão proibidas [...] (PIRES, 1999, p. 67).

Já Maria das Mercês é descrita como alguém que tomou forma de mulher aos 11 anos (“Tem as ancas e os rins bem plantados de quem faz corpo com cavalo”), uma jovem que anseia pelo casamento com um Palma Bravo, capaz de aplacar os desejos de seu belo corpo. Entretanto, após o casamento, depara-se com um homem alheio às suas vontades, como se viu. Ela passa a viver uma vida dupla, em que, por vezes, entrega-se à completa alienação social jogando paciência, lendo revistas de horóscopo, fumando cigarros ou consumindo aspirinas (“Agrada-lhe, para variar, o sabor do comprimido sem água”); por vezes, revela em seu corpo uma resistência ao poder patriarcal, capaz de entregar-se a atividades “clandestinas” que lhe dão prazer, como cavalgar ou masturbar-se:

Às escondidas aproveitando a ausência do marido, ela a erguer-se no estribo e o conselho antigo a espicaçá-la: “Casamento... A natureza acalma-se com o casamento...”. Dá então os primeiros passos, os primeiros esticões no bridão. Agora a trote; mais rédea a seguir,

mais esporas. A corrida, a corrida solta, a dúvida, mais esporas, e venha vento, e venha galope, sempre mais galope. Perdida na alegria reencontrada, voa atrás de duas narinas em carne viva que se levantam a abrir caminho, atrás de ritmo, fúria acesa, de crinas desfraldadas, mas quando menos espera revolve-se sufocada, cerra os dentes, inteiriça-se, e o cavalo cresce diante e por baixo dela, envolvendo-a em calor, sangue quente, músculos. Até que consegue dominá-lo e deixa-se cair para a frente, vencida. Está abraçada a um pescoço erecto e apontado às nuvens a latejar, donde escorre um salitre espesso e morno que a inunda. O suor de animal aviva os aromas da terra. Maria das Mercês, incapaz de se apeiar, sente os lábios frios, as coxas a arder... (PIRES, 1999, p. 102).

Tal característica física a aproxima, segundo o narrador-caçador, da descrição da “jovem das calças de amazona”, que este observa algumas vezes jogando bridge com os caçadores em um bar da aldeia:

O estilo: Maria das Mercês tinha muito deste estilo de corpo, desta indiferença em relação à “outra gente”, certos gestos irmãos até. Usariam os mesmos calções, ela e a moça que joga? Pedigree dos bem-nascidos, chama-se a isso, é daí que vêm as semelhanças que distinguem (PIRES, 1999, p. 100-101).

Uma semelhança que Eduardo Prado Coelho reafirma ao dizer que ambas têm a “resistência da beleza” e “uma apatia clandestinamente febril”, ao que acrescentamos uma diferença que nos parece fundamental: Mercês tem um lado efetivamente passivo, pois segue os ritos sociais (aparentes) de esposa, já a jovem de calças de amazona não joga o jogo solitário de paciência, mas infiltra-se, efetivamente, no ambiente masculino, no blefe social simbolizado pelo jogo de bridge, sendo ela própria quem guia os seus cães.

Quanto às divergências de gosto entre o engenheiro e a esposa, estas são ratificadas nas conversas entre o casal, frequentemente descritas pelo narrador, um espectador/interlocutor privilegiado da cena:

“Se um dia fizer testamento, é na lagoa que quero ser enterrado.”

Maria das Mercês levanta uma sobrancelha. Ou não compreendeu, ou não achou graça.

“Que tétrico, Tomás.”

“Nem por isso. É muito mais decente ficar na lagoa do que numa cova cheia de bichos.” “Uf”, diz ela. [...]

“Para já, acho de péssimo gosto”, torna Maria das Mercês, enquanto liga o televisor. Regula as imagens, deixando-as sem som, e dali regressará ao seu canto entre almofadas. Já regressou. Agora está atenta ao ecrã. Procissões e paradas militares, é o que corre diante dela. “Além de que um enterro desses devia dar um trabalhão”, acrescenta, sem desviar os olhos do televisor.

Situação pouco agradável para um visitante, se não fosse o whisky velho que o acompanha e a não menos velha curiosidade que nunca abandona o contador de histórias, esteja onde estiver. Coleccionador de casos, furão incorrigível, actor que escolhe o segundo plano, convencido de que controla a cena [...] (PIRES, 1999, p. 43).

Observa-se por esta conversa a ligação do Palma Bravo com a lagoa, de quem se sente parte, extensão e proprietário, ao passo que a esposa demonstra desprezo pelo assunto e, apesar da presumida apatia em relação ao entorno, liga o televisor, ainda que o deixe sem som, fazendo surgir uma cena de militares, típica do período salazarista. Esta atitude serve de mote narrativo para que, mais uma vez, se insira algo de perturbador na aparentemente tranquila atmosfera da casa, haja vista a atração de Mercês pela cena. O narrador sente certo prazer em presenciar a tensão existente entre eles, como um “furão” atrás de sua caça, o que pode explicar o seu convívio com o casal cujo objetivo é recolher elementos para compor o quadro de uma típica família da aristocracia rural portuguesa.

A par disso, Tomás e Mercês formam um casal estéril – em oposição à imagem do encontro das águas do mar com a lagoa: “[o mar] penetra por esse corredor e carrega sobre a lagoa, fecundando-a de vida nova. O ventre amplo, ventre macio forrado de lodo, revolve-se, transborda [...]”.

Mercês consola-se por meio de atividades solitárias, como já mencionamos, enquanto o engenheiro percorre prostíbulos a fim de testar na prática sua desejada fertilidade:

Por mim, pelo que sei do Engenheiro e do seu estilo, não o vejo a ir bater à porta do médico e sujeitar-se a um atestado de esterilidade. Tudo menos isso. Se há terrenos do homem que não se discutem, esse é um deles, [...] Não. Antes a dúvida. Antes verificar por conta própria, experimentando fora de casa [...] Exemplos não faltam e, mais, assisti a bebedeiras que ficaram na história dos nascimentos de filhos machos. Ecce homo, este é o meu whisky. Bebei dele em louvor do melhor par de testículos que a terra há-de conhecer (PIRES, 1999, p. 79).

Completa o triângulo (será amoroso?) desta trama Domingos, o empregado maneta de Tomás, cuja relação com o patrão beirava a servidão. O engenheiro é percebido como seu dono; não será por acaso que, em torno de sua morte, por ataque cardíaco na cama dos patrões, se gere tanta discussão na vila: teria ele mantido relações sexuais com a patroa em uma espécie de vingança feminina, já que a mulher sempre tivera ciúmes da excessiva proximidade dos dois? Ou seu “coração de passarinho” simplesmente parara?

De dados aqui e ali espalhados pela narrativa, toda realizada pelas montagens de tempos, espaços, versões, um tanto obscura no relato dos fatos, sabe-se que Domingos fora um habitante de Mindelo, cidade-ilha cabo-verdiana, sabe-se que foi resgatado pelo engenheiro, que “o reconstruiu, peça por peça, depois de o ter arrancado a uma guilhotina da fábrica, sem um braço”; sabe-se que tratava dos cães, a ponto de também se confundir com um cão de Tomás Manuel, que, por sinal, dava uma estranha receita para manter o respeito/a obediência dos empregados: “Vinho por medida, rédea curta e porrada na garupa” (PIRES, 1999, p. 126).

Mas se o destino de Domingos é trágico, o de Mercês não é menos triste, afinal no único instante em que finalmente decide agir, fugindo de casa após cometer o suposto adultério, indo ao que tudo indicava na direção do mar (aqui visto como símbolo de liberdade), fica presa à lagoa: “[...] uma ponta de eucalipto esbofeteou-a à passagem e *ficou-lhe com um lacinho de seda a acenar ao vento como uma vitória*. De rasgão em rasgão, foi dar à corda das dunas que separa a lagoa do oceano” (PIRES, 1999, p. 163, grifo nosso). Ironicamente, Mercês, que desprezava a vontade do marido de ser enterrado na lagoa, é quem termina presa em suas águas: “A dona da lagoa focou agarrada pelos pés ao lodo do fundo” (PIRES, 1999, p. 163).

Quanto às demais personagens, surgem na narrativa como testemunhas, mesmo que imaginativas, dos fatos ocorridos na casa dos Palma Bravo. Destaca-se, por exemplo, a dona da pensão, uma mulher que se conforma com a divisão social e que a alimenta, duplicando-a no trato com a “criadita” (criança-criada) e em suas palavras sobre os camponeses e os novos modos da sociedade, a respeito do que não deixa de ironizar o narrador:

Ah, hospedeira, que por vezes chego a pensar que é o doutor Agostinho Saraiva quem fala por detrás dessa boca de pétalas. Só ele criticaria assim os camponeses que abandonam a terra e os rapazes que vestem blusões de plástico e vão para o café ver televisão. “Luxo e desgoverno...” (PIRES, 1999, p. 40).

Outro que merece destaque é o “velho-dum-só dente” (o cauteleiro), pois se a hospedeira tende a manter certa áurea de repeito ao “delfim”, o velho é sarcástico, gosta de puxar pelos detalhes supostamente picantes das histórias dos Palma Bravo.

Observa-se que o narrador separa e embaralha as falas de tais personagens ao longo do romance, em diálogos desencontrados a repeito das mortes. Assim diz:

A minha hospedeira:

“Se tivesse havido crime como ele diz, se alguém a tivesse matado (à Maria das Mercês) e a atirasse para lá (para a lagoa), alguma vez o corpo ficava espetado no fundo? Não vinha logo ao de cima, faça favor de me dizer? E a autópsia? Para que servem as autópsias? Enganavam-se, não?” Abanando a cabeça: “Também que ideia a do Engenheiro, desterrar a pobre da senhora num ermo daqueles” (PIRES, 1999, p. 36).

Já “segundo o cauteleiro a moeda foi o ciúme. A patroa mata o criado, e o marido, roído de mágoa, mata-a por sua vez”. Ou, com mais detalhes ao seu gosto, relata imaginados pormenores:

“Inchou-lhe o instrumento na barriga da Infanta. Aconteceu-lhe o que acontece aos cães. Ó, ai, ó linda, cão maneta, cão maneta...”

“Jesus, língua cervina.” “... Cão maneta, cão maneta, tralalá. E ficaram os dois pegados, ficaram os dois pegados, tralalá, como os cães no trabalhinho. Ó, ai, ó linda, como os cães no trabalhinho. Foi morrer de pau armado, como os cães no trabalhinho...” (PIRES, 1999, p. 159).

Sobre a citação anterior, nota-se a comparação feita entre Domingos e os cães, mas vale lembrar que estas comparações das personagens com animais não é uma prerrogativa do cauteleiro; tal analogia é amplamente utilizada ao longo da narrativa, reafirmando-se mais uma vez que, se Cardoso Pires ocupa-se de uma preocupação social herdada dos neorrealistas, ultrapassa-a, na medida em que também prioriza o lúdico

ou, nas palavras de Eduardo Prado Coelho, tece-o em uma de espécie de “naturalismo-surrealista”, como relembra o crítico:

Em *O Delfim*, o escritor é um furão, a lagartixa faz de emblema e inscrição, os cães acompanham os donos, são a sua memória e assinatura, assim como o criado é meio-cão, e ocupa-se do carro como se ele fosse um animal; temos ainda as mulheres que são, como toda a gente sabe, umas cabras (“Enterrem-me essa cabra! Enterrem-me essa cabra!”), mas podem funcionar como louva-a-deus e devorar os amantes na prova do amor, temos os cavalos que podem sexualmente tomar o lugar dos donos, e temos ainda as tartarugas que, na memória descritiva, simbolizam os que ficaram presos do habitat de há mil séculos. Mas temos ainda o Domingos, que, segundo o amo “tem um coração de passarinho”, e por isso mesmo chegará mais depressa à morte, como se percebe pela dos patos-reais que, distraídos pelo namoro, se deixam colher por um tiro desconhecido (COELHO, 1999, p. 13).

O narrador e a narrativa

Falamos das personagens, mas quem era o narrador de *O delfim*? Não seria ele também personagem desta narrativa?

Certo! Podemos dizer que sim, há uma personagem que é também um escritor, quem sabe uma espécie de **ALTEREGO** de todos os narradores cardosianos? Ele vai à Gafeira equipado para uma caça, hospeda-se em uma pensão para caçadores, mas chegando lá o que encontra é a continuação de uma história (a história dos Palma Bravo).

Então, percebe-se desde o início que sua caça não era a de animais e sim de histórias, afinal ele traz consigo também um caderno de anotações em que basicamente registra suas impressões e conversas com o engenheiro.

Outro fato curioso é que este escritor, tal como o narrador-personagem A., de *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, desloca-se de Lisboa rumo ao interior. Mas diferentemente daquele que procurava por um passado idealizado e encontra as ruínas do presente, decepcionando-se com a história do próprio país, o narrador de *O delfim*, um “forasteiro” aparentemente isento de julgamentos sobre a sociedade rural, tida como anacrônica, busca o tempo presente e encontra as ruínas do passado (antigas inscrições romanas, referências aos antepassados ilustres dos Palma Bravo) misturadas a um mundo que acabara de ruir

ALTEREGO

Expressão de origem latina composta pelas palavras *alter* (= outro) e *ego* (= eu), significando, portanto, “outro eu”. No contexto literário, trata-se do desmembramento de personagens e/ou narradores em outros, pressupondo uma multiplicidade de personalidades narrativas.

(os vestígios de um crime recente), colocando fim à dinastia do “delfim” e devolvendo a lagoa a quem de direito, o povo da Gafeira, mesmo que este viva assombrado pelos fantasmas de sua história.

Outro ponto de semelhança refere-se ao início da narrativa, em que tudo começa com a paisagem de uma janela:

Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro. Repare-se que tenho a mão direita pousada num livro antigo – *Monografia do Termo da Gafeira* – ou seja, que tenho a mão sobre a palavra veneranda de certo abade que, entre mil setecentos e noventa, mil oitocentos e um, decifrou o passado deste território. É nele que penso também – nisto tudo, na aldeia, nos montes em redor e nos seres que a habitam e que formigam lá em baixo, por entre casas, quelhas e penedos, à distância de um primeiro andar. Sou um visitante de pé (e em corpo inteiro, como numa fotografia de álbum), um Autor apoiado na lição do mestre (PIRES, 1999, p. 20).

Em outros momentos, nota-se que o predomínio da 1ª pessoa narrativa (“Cá estou”) cede lugar a um narrador externo, capaz mesmo de olhar de fora a figura de quem chama o “Autor”, alguém que nitidamente fascina-se pelo “sopro de nuvens que é a lagoa”. Porque mais do que um lugar, ela representa o território da incerteza, do imaginado a ser escrito:

Temos, pois, o Autor instalado na janela duma pensão de caçadores. Sente vida por baixo e à volta dele, sim, pode senti-la, mas, por enquanto, fixa-se unicamente, e com intenção, no tal sopro de nuvens que é a lagoa. Não a vê dali, bem o sabe, porque fica no vale, para lá dos montes, secreta e indiferente. No entanto, aprendeu a assinalá-la por aquele halo derramado à flor das árvores, e diz: lá está ela, a respirar (PIRES, 1999, p. 20).

Mas ao fim da narrativa tal nuvem ganha ares de uma fumaça de esperança ao gosto popular: um “festim sobre as ruínas”: “névoa (ou esta fumarada de enguias – quem adivinha?), esta névoa [que] excita, traz prenúncios felizes [...] céus calmos para amanhã”. Por que não dizer uma nuvem profética a anunciar um novo tempo, que no plano real seria vivido pelo país seis anos depois (1974), com a Revolução dos Cravos e a dissipação de uma ditadura semelhante àquela do delfim?



ATIVIDADE

Atende ao Objetivo 2

1. Observando os sentidos da palavra “delfim”, busque relacioná-la a aspectos aqui abordados sobre a obra *O delfim*, de Cardoso Pires.

2. Na obra *Em defesa da sociedade*, Foucault destaca, entre outras coisas, o poder da soberania que é o de “fazer morrer ou de deixar viver” (FOUCAULT, 2002, p. 287). Ou seja, o soberano é a figura que tem o poder decisório, em muitas situações, a continuidade ou a interrupção da vida depende de uma atuação que é reconhecível como sua e imposta ao sujeito-súdito, a quem esse pode matar. Tendo por base tal reflexão, comente a relação entre o engenheiro, Mercês e o criado Domingos.

RESPOSTAS COMENTADAS

1. Entre as definições do vocábulo “delfim”, uma está ligada à História, em que se compreende o delfim como um herdeiro político, o primogênito em uma linhagem aristocrática. Este sentido pode, por exemplo, ser comparado à imagem que se tem de Tomás Manuel da Palma Bravo, como descendente de uma linhagem da antiga aristocracia rural. Nota-se, entretanto, que o termo aqui encontra-se contaminado por signos da decadência desta família, a começar pela ausência de fertilidade e fidelidade do casal protagonista.

2. Pode-se, observar, por exemplo, que o comportamento do engenheiro confunde-se com a definição que Foucault concede ao soberano visto que também ele quis decidir sobre a vida de Domingos e Mercês, ditando regras sobre como deveriam viver/ morrer.

Há realmente uma inter-relação incontestável entre a história portuguesa da época e a escrita de *O delfim*, a começar pelo ano em que foi escrito: 1968. Recordemos: este foi o ano em que Salazar afastou-se

do poder após sofrer uma queda que teve consequências graves para a sua saúde; este foi também o ano em que se disseminaram protestos em todo o mundo, a começar pelo famoso “Maio de 1968”, na França, movimento que se opunha a qualquer tipo de repressão, fosse esta de caráter educacional, sexual, trabalhista. Chegava a hora de questionar e questionar-se, de se pôr em crise, tanto os sujeitos quanto as suas histórias.

É neste clima que *O delfim* é escrito, como extensão de novas exigências do real. Nesse sentido, observa-se uma proximidade entre a linguagem literária e a cinematográfica, pautada num conceito de montagem, de corte e colagem, de tempos e espaços, para além daquela já ressaltada linguagem policial em que se privilegiam cenários belicosos, versões divergentes (**DIALOGISMO**), as marcas de violência e morte que, simbolicamente, trazem à memória o próprio estilhaçar das certezas, dos imperativos ditatoriais.

Nota-se igualmente que o narrador, como vimos, abre mão de sua onisciência, restando ao leitor caminhar nas entrelinhas do texto, em sua instabilidade interpretativa, valores caros à contemporaneidade, ao pós-1968.



Agora que você já sabe mais sobre este instigante romance, assista ao programa da série *Grandes livros*, dedicado à análise crítica de *O delfim*, em: <http://vimeo.com/12590532>.

DIALOGISMO

Concepção elaborada pelo linguista russo Mikhail

Bakhtin para se referir a uma postura narrativa em que se privilegia a pluralidade discursiva (várias formas de registro podem compor um texto) ou a interação entre diferentes vozes narrativas e destas com o contexto em que se inserem.

CONCLUSÃO

Voltando ao título desta aula: por que dissemos que este crime é imperfeito? Primeiro, porque: Houve crime? Não sabemos... Depois, pensemos que um crime perfeito é aquele que não deixa pistas e este romance, ao contrário, nos fala de uma profusão de pistas, que não nos faz chegar a respostas nem sobre as mortes nem sobre o sumiço de Palma Bravo. Personagem que, aliás, parece simbolizar o próprio futuro político de Portugal naquele século XX, um país sem destino certo: voltando para si mesmo (Lisboa), fugindo para a África ou encontrando o seu fim (morte)?

Depois, ratifica-se que, embora não despreze a revisão crítica da história de seu país, José Cardoso Pires não se limita à literatura de denúncia, visto que a narrativa do crime apresenta a possibilidade de compor uma obra aberta, em oposição ao antigo mundo fechado/perfeito dos “delfins”.

ATIVIDADE FINAL

Escolha um capítulo do livro *O delfim*, faça uma leitura atenta e, em seguida, selecione de três a cinco palavras-chave para explicá-lo, justificando sua escolha.

RESPOSTA COMENTADA

Seja qual for o capítulo que escolha, é possível que encontre algumas destas palavras-chave: delfim, passado, presente, fertilidade, infertilidade, aristocracia, poder, povo, repressão, revolução, crime, escrita, versões, entre outras já mencionadas ao longo desta aula.

Por exemplo, no capítulo I, tem-se duas situações essenciais na narrativa: a apresentação da Gafeira como um espaço que guarda sinais do passado histórico dos “delfins” e a apresentação do último herdeiro desta classe, Tomás Manuel (“o delfim”), neste capítulo apresentado ao lado da esposa, do empregado, do seu jaguar e dos cães, todos elementos que reafirmam o seu poder diante do povo da Gafeira. Logo, aqui seria próprio utilizar como palavras-chave: Delfim, passado, presente, poder, povo.

RESUMO

O escritor José Cardoso Pires viveu entre os anos 1925 e 1998 e aproveitou-se de sua vivência pessoal e profissional (também como jornalista) para repensar Portugal, primeiro sob o julgo do salazarismo e depois sob a influência da Revolução dos Cravos, que pôs fim a este regime ditatorial, não provocando por acaso a inserção de acontecimentos reais na confecção de suas narrativas ou, o inverso, a inserção de fatos ficcionais no cenário do real, compondo o que Maria Lúcia Lepecki chamou de “veri-ficção” (LEPECKI, 1984, p. 16).

Sua escrita incorporou, assim, o conteúdo de denúncia herdado dos neorrealistas, com novas estratégias narrativas, consideradas bastante originais e próximas dos valores contemporâneos, aqui entendidos como a rasura de estruturas narrativas perfeitas e bem acabadas, em nome da dissolução dessas certezas e a favor da pluralidade discursiva das chamadas obras abertas (a interpretações diversas), “imperfeitas”, portanto.

Um bom exemplo deste posicionamento narrativo encontra-se na obra *O delfim*, de 1968, no qual Pires narra uma história, passada em fins dos anos 1960, grafada pela morte, em condições suspeitas, da esposa – mulher cujo corpo refuta a função meramente reprodutiva, entregando-se ao prazer solitário e clandestino – e de um fiel empregado maneta, de um típico herdeiro da aristocracia rural, Tomás Palma Bravo: o engenheiro, o delfim ou o infante, como era conhecido na região. O narrador desta história, antigo companheiro de conversas e uísques de Tomás Manuel, é denominado “caçador” ou “furão” e retorna a essa região um ano após os acontecimentos, com a desculpa de visitar a região para praticar caça, mas termina por dedicar-se ao estudo das origens dos Palma Bravo em contraste com a história dos supostos crimes.

Em sua busca, o narrador depara-se com versões sobre os acontecimentos, tecendo uma série de reflexões nas quais se cruzam os tempos passado e presente, leituras oficiais sobre a região e seus “donos”, bem como relatos populares que remetem a lembranças fantasmagóricas dos antigos proprietários da região.

Para completar, o cenário desta narrativa é uma lagoa, símbolo do poder dos Palma Bravo e, ao mesmo tempo, da fertilidade e futuro que lhes são negados, visto que estão todos, de uma maneira ou de outra, mortos e a lagoa pode, enfim, servir ao povo da Gafeira. A história conclui-se assim como uma espécie de profecia à revolução e ao fim do tempo dos “delfins”, isto é, dos ditadores.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Estudaremos a obra de Sophia de Mello Breyner Andresen, que também se dedicou a escrever sobre o século XX português, dominando diversos gêneros literários, entre os quais a poesia, o conto, o teatro e o ensaio.

A escrita de Sophia entre cidade e mar

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

AULA

16

Meta da aula

Apresentar a poesia e a prosa de Sophia de Mello Breyner Andresen na dialética entre a cidade e o mar.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de, na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen:

1. reconhecer a representação poética da cidade e sua relação com a pátria;
2. identificar a presença poética do mar e o jogo intertextual em torno das navegações;
3. avaliar a sua arte poética em metapoemas e em textos de prosa.

INTRODUÇÃO

QUEM FOI SOPHIA?

Você se lembra dos versos finais de *Mensagem*, de Fernando Pessoa (Aula 13)?

Ó Portugal, hoje és nevoeiro...
É a Hora! (PESSOA, 2008, p. 126)

Compare, então, com este breve poema:

A memória longínqua de uma pátria
Eterna mas perdida e não sabemos
Se é passado ou futuro onde a perdemos.
(ANDRESEN, 1995, p. 11)

De saída percebemos uma diferença de ritmo entre os textos. No primeiro a interpelação longa e melancólica que Pessoa faz ao país – “Ó Portugal, hoje és nevoeiro...” (oito sílabas métricas) – é seguida da conclamação curta e otimista aos compatriotas: “É a Hora!” (duas sílabas métricas). No segundo texto, de autoria de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), o uso de longos decassílabos acentuam o sentimento de perda que se prolonga nos tempos. No entanto em ambos há um diálogo tenso com um mesmo objeto que se problematiza no passado, no presente e no futuro: “Portugal” ou “a pátria”.

Além de Sophia, outros autores contemporâneos foram sensíveis à convocação pessoana de repensar Portugal. Como exemplos temos Miguel Torga e José Cardoso Pires, estudados nas duas aulas passadas, cada um fazendo um percurso próprio diante de um país que, passada uma certa euforia republicana nos anos 1910, entrou em sucessivas crises políticas que culminaram com a instalação do Estado Novo sob a mão férrea de Antônio de Oliveira Salazar.

Para conhecer mais de perto o contexto histórico que atravessa esta e as próximas aulas, não deixe de consultar o site a seguir, fazendo a leitura dos tópicos República (1910-1926) e Ditadura (1926-1974): http://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_de_Portugal.

Sob o ponto de vista das artes e da literatura, recordemos que este período abrigou várias correntes de estilo, a começar pelo Modernismo português,

representado por duas gerações de literatos em torno de duas revistas, respectivamente: a primeira geração formada pelo grupo de Fernando Pessoa (1888-1935), conhecido como geração de *Orfeu*; a segunda conhecida como *presencista*, em torno da revista *Presença*.

Por volta de 1940, surgiu o Neorrealismo, estilo literário inaugurado pelo romance *Gaibéus*, de Alves Redol (1911-1969), frontalmente oposto ao aparente descompromisso político do grupo *presencista*. Bem diferente do Realismo do século XIX baseado na crítica aos costumes, o Neorrealismo, inspirado no socialismo implantado pela Revolução Russa (1917), tematizou a luta de classes sociais e defendeu a arte engajada para denunciar os abusos do regime ditatorial que perdurou em Portugal até 1974, data da **REVOLUÇÃO DOS CRAVOS**.



Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:25_Abril_1983_Porto_by_Henrique_Matos_01.jpg

Sophia de Mello Breyner Andresen compartilhou as ideias de liberdade e justiça social do Neorrealismo sem, contudo, aderir ao socialismo radical. Sob forte influência de Fernando Pessoa, também não se ligou formalmente a nenhum movimento literário. A sua estreia literária se deu aos 21 anos nos *Cadernos de Poesia* fundados por Ruy Cinatti e outros poetas, a que se seguiu o volume *Poesia* (1944) que foi bem recebido pela crítica.

REVOLUÇÃO DOS CRAVOS

Movimento político da história de Portugal resultante de um golpe de Estado militar, ocorrido a 25 de abril de 1974, que se opôs ao regime ditatorial do Estado Novo, vigente desde 1933, iniciando um processo que terminaria com a implantação de um regime democrático, com a entrada em vigor da nova Constituição a 25 de abril de 1976.

O cravo vermelho tornou-se o símbolo da Revolução de Abril de 1974. Segundo se conta, foi uma florista de Lisboa que iniciou a distribuição dos cravos vermelhos pelos populares que os ofereceram aos soldados que os colocaram nos canos das espingardas.

Recentemente, com a abertura do seu espólio, descobriram-se provas de que desde os primeiros versos, aos 12 e 13 anos, a imagem positiva do mar coexiste com o lado sombrio da vida, como atesta sua filha e crítica Maria Andresen: “E este lado nocturno e brumoso é tão forte como mais tarde será o lado solar” (ANDRESEN, 2010, p. 100). Esta alternância pode ser mesmo detectada no interior do poema “Fundo do mar” do primeiro livro (*Poesia*, 1944), quando, depois de extasiar-se com a beleza que existe no fundo das águas, a poeta conclui:

Sobre a areia o tempo poisa
Leve como um lenço.
Mas por mais bela que seja cada coisa
Tem um monstro em si suspenso
(ANDRESEN, 1995, p. 50)



Figura 16.1: Sophia de Mello Breyner Andresen.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/>

Ficheiro: Sophia_Mello_Breyner_Andersen.png

Sophia foi uma das mais importantes poetisas portuguesas do século XX, tendo sido a primeira mulher portuguesa a receber o mais importante prêmio literário da língua, o Prêmio Camões, em 1999. Foi reconhecida, sobretudo, por sua produção lírica. Além de poeta, assinou peças de teatro, ensaios, traduções e contos para crianças e adultos. Frequentou o curso de Filologia

Clássica, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Quando era jovem, admirava Miguel Torga e o visitava em Coimbra, dele recebendo preciosos conselhos que incorporou em sua obra e na sua prática como intelectual participante dos destinos do país. Incentivada igualmente pelo marido, ingressou na política, elegendo-se deputada em 1975 pelo Partido Socialista. Já casada e com filhos, produziu obras que atravessam vários temas, mas que, em linhas gerais, falam do mundo, das coisas, de outros poetas e, sobretudo, do mar e da natureza, como vemos no poema “Biografia”: “Procurei-me na luz, no mar, no vento” (1995, p. 73). A sua poética apresenta várias faces, entre as quais, a importância do ver (considerava-se uma “visionária do visível”), a simplicidade do dizer, a crença na força da palavra substantiva e na “re-liquação” do homem com o mundo, a busca da justiça em todos os sentidos. Esta última preocupação não se separa do seu próprio fazer poético, como aparece no fragmento a seguir, parte de um discurso de agradecimento por ocasião do recebimento do Grande Prêmio de Poesia (1964):

Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa onde o pássaro do real fica preso. E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar, da luz, evoluiu, evolui sempre dentro dessa busca eterna. Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. [...] E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia (ANDRESEN, 1995, p. 7).

A concepção de poesia como um exercício necessariamente ético encontra eco em Cesário Verde – “Mas o que eu queria era aliar o lirismo à ideia de justiça” (VERDE, 1988, p. 205) – mas também se ajusta ao pensamento filosófico moderno sobre a importância do Outro – a questão da Alteridade, discutida por muitos pensadores do século XX (Freud, Lacan, Heidegger, Blanchot, Derrida, Lévinas, entre outros).

Sophia escreveu cerca de dezessete livros durante um longo percurso de 70 anos de produção literária. Para penetrar em tão amplo acervo, faremos um recorte em torno de três aspectos da sua obra – a cidade, o mar e a escrita – que se articulam, mais ou menos, aos três eixos temáticos do curso (Território, Deslocamento, Escrita) ao longo de três seções da aula.



Como primeiro passo, sugerimos que você se aproxime delicadamente desta autora e de seu mundo, visitando o *site* da Biblioteca Nacional de Portugal, onde estão fotos, informações pessoais, imagens de manuscritos, alguns poemas e sua bibliografia completa: <http://purl.pt/19841/1/index.html>
Você também pode assistir a um dos documentários sobre a vida e a obra de Sophia, produzidos por especialistas e disponíveis em:
<http://www.youtube.com/watch?v=36t47PYQu4E>
<http://www.youtube.com/watch?v=sVmI08jRNUU>
<http://www.youtube.com/watch?v=WYT8OzEukZO>
<http://www.youtube.com/watch?v=3JA7IxeovVY>

CIDADE: A PÁTRIA DEGRADADA

Para Sophia, a cidade representa a destruição da natureza, um falso paraíso artificial em oposição ao mundo natural. Ela surge logo no primeiro livro, no poema intitulado simplesmente “Cidade”, em que é conotada negativamente como espaço distópico (oposto a utópico), “vaivém sem paz das ruas” que abriga uma “vida suja, hostil, inutilmente gasta” (ANDRESEN, 1995, p. 27). A poetisa se sente confinada entre muros e paredes mostrando-se inconformada por não ver “o crescer do mar, nem o mudar das luas” (Idem), sabendo “que existe o mar e as praias nuas” (Idem). Na cidade a vida parece desperdiçada, pois tem a convicção de que sua alma está prometida “às ondas brancas e às florestas verdes” (Idem). De modo semelhante, os sinestésicos versos do poema “Cidade suja” compõem o ambiente degradado em que se ouvem “restos de vozes e ruídos” na “Rua triste à luz do candeeiro/Que nem a própria noite resgatou” (Idem, p. 29).

Ao lado da repulsa, a poeta sente atração por “cidades acesas na distância” (Idem, p. 64), onde há jardins com “Descampados em flor”, que a inebriam de “perfume”, e ruas “cheias de exaltação e ressonância” (Idem). Aqui há um diálogo, não só de formas sinestésicas com “O sentimento dum ocidental”, mas também com a figura de Cesário Verde a perambular por Lisboa, sonhando um exílio em cidades/mundos idealizados – “Madri, Paris, Berlim, Sampetersburgo, o mundo!” (VERDE, 1988, p. 103) –, o que reforça a sobreposição entre a cidade e o país. Na estrofe final do poema de Sophia, o sofrimento e o desejo de emigrar para encontrar a identidade de si e da pátria também evoca o “nevoeiro” pessoano:

E eu tenho de partir para saber
 Quem sou, para saber qual é o nome
 Do profundo existir que me consome
 Neste país de névoa e de não ser.
 (ANDRESEN, 1995, p. 64)

Depois de sua obra inaugural como poeta, Sophia mergulha numa intensa fase solar nos livros *Dia do mar* (1947) e *Coral* (1950), que abordaremos na seção O mar: deslocamento poético desta aula. Por ora, observemos o período histórico que se seguiu à Grande Guerra em que os totalitarismos de direita entram no jogo de disputa da Guerra Fria. Com algum apoio internacional, Portugal recrudescer ações despóticas e controladoras no país e nas colônias, dando margem para a eclosão da guerra colonial deflagrada em 1961 com duração de 13 anos. Neste contexto de silenciamento, Sophia publica *No tempo dividido* (1954), livro em que a liberdade é uma imagem constante, mas não conotada politicamente.

Em *Mar novo* (1958), a poeta parece perder a fé no Senhor ao buscar a sua “face antiga” e encontrar “sempre um deus que nunca tem um rosto” (Idem, p. 47). O tom distópico surge em versos como: “Este é o tempo/Da selva mais obscura [...] Esta é a noite/Densa de chacais/pesada de amargura” (Idem, p. 68). O sentimento de perda se aplica a um “Portugal tão cansado de morrer”, interpelado no poema “Retorno”,

Quem cantará vosso regresso morto
 Que lágrimas, que grito hão-de dizer
 A desilusão e o peso em vosso corpo.

provocando a interrogação final, faminta de luz num espaço de sombras:

Por que agoniza morre e se desvia
 A antiga linha clara e criadora
 Do nosso rosto voltado para o dia?
 (Idem, p. 75-76)

A desolação da pátria também é representada pelos marinheiros desempregados que deambulam pelas “Ruas da cidade sem piedade”, em imagens pungentes de decadência e da nostalgia no poema “Marinheiro sem mar”. Novamente ocorre um diálogo com o passado glorioso, “perdido”, sobressaindo a visão do presente sem perspectivas, sob o “nevoeiro” da Ditadura, longe da “serena praia”:

Longe o marinheiro tem
Uma serena praia de mãos puras
Mas perdido caminha nas obscuras
Ruas da cidade sem piedade.

O corpo do marinheiro (Portugal?) está impregnado da sua condição passada, mas agora, fora do mar, é perseguido pelas “sombas”, “sem aves nem ondas”:

E ele vai balouçando como um astro
Aos seus ombros apoiam-se as esquinas
Vai sem aves nem ondas repentinas
Somente sombras nadam no seu rastro.

Parte do poema dialoga implicitamente com o “Mostrengo”, da *Mensagem* de Pessoa, quando “o espírito do mar pergunta”: “Que é feito daquele/Para quem eu guardava um reino puro [...]”. A esta pergunta, Sophia responde que “Ele dormirá na podridão” e que “Os quatro cavaleiros do vento [...] o esquecerão” (Idem, p. 50-52):

Porque ele se perdeu do que era eterno
E separou o seu corpo da unidade
E se entregou ao tempo dividido
Das ruas sem piedade
(Idem)

Ao falar da decadência do império português, Fernando Pessoa disse que “todo o cais é uma saudade de pedra!” (PESSOA, 1972, p. 315). Em “Marinheiro sem mar”, Sophia mostra que o marinheiro busca “a luz da madrugada pura/Chamando pelo vento que há no cais” da cidade. Como notamos, a palavra cais aparece nas duas citações, por força da sua alta significação na identidade de Portugal, um país que se tornou glorioso quando partiu para o mar e que depois foi obrigado a ficar aquém do Tejo. Entre estes dois movimentos ou intervalos de tempo, o cais é uma metáfora de sofrimento.



O poema “Marinheiro sem mar” pode ser lido na íntegra em:
<http://www.n0kinhas.blogspot.com.br/2005/04/marinheiro-sem-mar.html>.

Em *Livro sexto* (1962) a cidade traz “as ameaças quase invisíveis” que surgem e nascem de “mortas luas” que estrangulam a poeta “Nas tristezas das ruas” (Idem, p. 137). Na parte chamada “As grades”, encontramos poemas diretamente referidos à situação de Portugal na época, em que se configura a ideia de exílio no interior da pátria. Justamente no poema com este título, “Pátria”, o eu lírico corre o seu olhar “Por um país de pedra e vento duro” e por “rostos de silêncio e de paciência”, em busca de uma pátria-poesia que lhe sirva de consolo, como uma espécie de exílio que “se inscreve em pleno tempo” (Idem, p. 141):

Pedra rio vento casa
Pranto dia canto alento
Espaço raiz e água
Ó minha pátria e meu centro
(Idem)

O curto poema “Exílio” condensa em seus quatro versos justamente o sentimento de emparedamento quando a pátria está “Perdida por silêncio e por renúncia”, numa indireta menção ao cerceamento da liberdade de expressão. Nesta condição “Até a voz do mar se torna exílio” e a luz é “como grades” (Idem, p. 144). O silêncio, o exílio, a reificação humana são imagens que respigam aqui e ali confirmando a esta altura (1962) uma tomada de posição política de Sophia diante do endurecimento do Estado Novo. Para ilustrar a sua repulsa pela Ditadura, há um poema (um terceto) em que associa a figura de Salazar a um velho abutre, numa crítica a perfídia, esperteza, mesquinhez e sadismo do ditador:

O velho abutre é sábio e alisa as suas penas
A podridão lhe agrada e seus discursos
Têm o dom de tornar as almas mais pequenas
(Idem, p. 151)



ATIVIDADE

Atende ao Objetivo 1

Leia o texto a seguir do pensador português Eduardo Lourenço:

Mas uma vez terminada a aventura, desfeito o império da história, transformado numa mera carga de sonho o precioso comércio do Oriente, restava-nos como herança um Portugal pequeno e um imenso cais, onde durante séculos relembramos a nossa aventura, numa mistura inextricável de autoglorificação e de profundo sentimento de decadência e de saudade (LOURENÇO, 2001, p. 58).

1. Explique a partir da interpretação da citação de Lourenço:

a) A que aventura, império e riqueza do passado se refere o crítico?

b) Com que intenção Eduardo Lourenço faz um jogo entre grandezas ("pequeno"/"imenso") e a imagem de Portugal e do cais?

c) Que sentimentos contraditórios o povo português experimenta no presente, segundo a opinião do pensador?

2. Retome alguma parte do poema "Marinheiro sem mar" de Sophia e procure desenvolver a ideia do seu "personagem" como metáfora do Portugal descrito por Eduardo Lourenço.

3. A relação de Sophia com a cidade é marcada pela incompatibilidade, muitas vezes por representar a pátria sob o regime da Ditadura. Daí sentir-se exilada dentro do país, mas também buscando o poema como um lugar de "exílio" onde pode resistir e lutar. Desenvolva esta ideia a partir dos versos "cidades acesas na distância" (ANDRESEN, 1995, p. 64), onde há jardins com "Descampados em flor", que a inebriam de "perfume", e ruas "cheias de exaltação e ressonância" (Idem), podendo associá-los ao discurso da autora quando do recebimento do Grande Prêmio de Poesia (1964).

RESPOSTAS COMENTADAS

1. a) Procure lembrar-se da história de Portugal, situando o século glorioso da aventura entre 1415 e 1580; o império desfeito após a derrota de D. Sebastião em Alcácer-Quibir; a decadência comercial da nação nos séculos seguintes até hoje. Não deixe de trazer alguma contribuição de poetas já estudados, como Camões, Cesário Verde e Pessoa, que lamentaram esta situação em seus textos literários. Por exemplo, Camões, desde o século XVI, já havia percebido o início do fim ao dizer em *Os Lusíadas* que a pátria estava “metida /No gosto da cubiça e na rudeza/ d’ua austera e vil tristeza”.

b) Observe que o pensador fala de forma figurada para expressar a situação de Portugal no passado e no presente, atentando para os sentidos que podem ter as expressões “Portugal pequeno” e “um imenso cais”. Por exemplo, “pequeno” pode significar reduzido geograficamente, ou sem importância comercial no mundo, ou ainda conotar fraqueza política no contexto europeu.

c) Repare que esta contradição nasce da memória saudosa de um Portugal grande que ficou reduzido a um cais sem utilidade. Não deixe de falar da coexistência de sentimentos de superioridade (ligados ao passado) e inferioridade (o presente) na alma do português.

2. Ao reler o poema, recolha algumas imagens marinhas que compõem a figura física do “marinheiro sem mar”, buscando associá-las à figura do navegador que ficou sem emprego depois do fim do império. Por exemplo, diz a poeta que “Ele vai balouçando como um mastro”, mas “Somente sombras nadam no seu rastro” (3ª estrofe). Observe que este marinheiro é como “um Portugal pequeno” que deambula nostalgicamente por “um imenso cais” segundo Lourenço, porque, nas palavras poéticas de Sophia, “Ele tem um navio sem mastros /Porque o mar secou / Porque o destino apagou/ O seu nome dos astros” (7ª estrofe).

3. Observe que em Sophia a imagem “exílio” pode ser conotada negativamente, como expressão do cerceamento da liberdade na cidade-pátria; mas também positivamente como espaço poético. Nos versos citados na pergunta há elementos poéticos que podem se associar aos dois sentidos espaciais (cidade e poema), assinalando o desejo da poeta de, em ambos, fazer vigorar a aliança e a forma justa

ao dizer, por exemplo, que há “cidades acesas” com “Descampados em flor” e e ruas “cheias de exaltação e ressonância” e “perfume” (ANDRESEN, 1995, p. 64). Não deixe de reler as palavras da autora quando recebeu o Grande Prêmio de Poesia, quando afirma a sua determinação em buscar uma relação justa na vida e no poema.

O MAR: DESLOCAMENTO POÉTICO

Já conhecemos a importância do mar na cultura e na literatura portuguesa como imagem mítica de uma fase gloriosa, mas também trágica, da nacionalidade. Em Sophia estes sentidos não estão ausentes, mas não são dominantes. Nem sempre o mar na sua poesia se associa às naus ou às navegações, revelando outras cintilâncias que o aproximam do próprio fazer poético e da poesia. Há um deslocamento da visão ufanista do mar português que se transforma, quase sempre, numa experiência epifânica, quase divina, de reencontro com a natureza, de “re-ligação” com o mundo puro contemplado no isolamento da praia e do ar. Ao longo desta seção vamos primeiramente percorrer a imagem do mar nos seus livros. Depois daremos destaque ao livro *Navegações*, escrito a partir de uma visita a Macau no ano de 1977 para participar das comemorações do Dia de Camões.

Frente ao mar

No espólio de Sophia, foi encontrado o seu primeiro poema, sem título, que testemunha a exaltação aos treze anos perante o mar, que assim começa: “Cada vez que desço até o mar/Fico muda de espanto [...]” (ANDRESEN apud ANDRESEN, 2010, p. 99). Aos 25 anos, quando publica *Poesia* (1944), lá reencontramos este deslumbramento no poema “Mar”, assim evocado e invocado:

De todos os cantos do mundo
Amo com um amor mais forte e mais profundo
Aquela praia extasiada e nua,
Onde me uni ao mar, ao vento e à lua.
(ANDRESEN, 1995, p. 18)

Aos 43 anos, em *Livro sexto* (1962), o ciclo da vida devotado ao mar se estampa no dístico “Inscrição”, espécie de epitáfio antecipado:

Quando eu morrer voltarei para buscar
Os instantes que não vivi junto do mar
(Idem, p. 127)

É preciso dizer que a família de Sophia habitava uma ampla casa diante do mar na foz do rio Douro na cidade do Porto. Sua infância com os irmãos e primos foi vivida entre enormes aposentos e extensos jardins. Daí a presença constante do mar e dos jardins ao longo da obra, bem como da casa que nostalgicamente revive “o milagre das coisas” que eram dela:

Casa branca em frente ao mar enorme,
Com o teu jardim de areia e flores marinhas
E o teu silêncio intacto em que dorme
O milagre das coisas que eram minhas.
(Idem, p. 31)

Conforme lemos em sua “Arte poética III” (parte do discurso de agradecimento do prêmio já citado), a autora se refere a sua mais remota lembrança visual em que o mar integrava a ideia de claridade, inteireza e satisfação numa relação que seria muitas vezes mantida em sua poesia:

A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima numa mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira (Idem, p. 7).

Experiência semelhante é narrada na “Arte poética I”, quando Sophia entra numa loja de potes em Lagos e se extasia diante da “beleza da ânfora de barro” que lhe lembra Creta. Sabe que o objeto lhe dará de beber, mas desde já lhe concede “Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, re-ligação” (ANDRESEN, 1996, p. 94). É diante do mar o local escolhido por Sophia para depositar a ânfora de barro, capaz de conferir unidade ao mundo, edificando o reino de unidade e inteireza: “Ponho-a sobre o muro em frente do mar. Ela é ali a nova imagem da minha aliança com as coisas” (Idem, p. 94)

Na abertura do volume *Dia do mar* (1947), há um diálogo solitário com o mar em que a paisagem lhe parece exclusivamente sua: “Eu estava só com a areia e com a espuma/Do mar que cantava só pra mim”

(1995, p. 81). Esta cumplicidade entre poeta e mar se estende ao poema “Mar sonoro”, em que o milagre é, talvez, a sua própria visão da beleza:

Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim
A tua beleza aumenta quando estamos sós [...]
Que momentos há em que eu suponho
Seres um milagre criado só para mim
(Idem, p. 84).

Graças à luz do mar e à brisa dos jardins, Sophia descobre a Grécia, seus deuses e heróis, tendo visitado mais de uma vez as ruínas que lhe serviram de inspiração, como vemos no poema “Os deuses”, no qual estão as criaturas pagãs que:

Nasceram, como um fruto da paisagem.
A brisa dos jardins, a luz do mar,
O branco das espumas e o luar
Extasiados estão na sua imagem.
(Idem, p. 100)

No livro *Coral* (1950), o mar invade o seu quarto e o ar: “Dia do mar no meu quarto [...] Dia do mar no ar, dia alto” (Idem, p. 166). Aqui anunciam-se muitas imagens que serão retomados no conto “Homero” que leremos na seção Escrita poética: ética e estética desta aula, como a contemplação solitária e epifânica do mar no poema “Eis que” quando novamente o poeta é um ser privilegiado que escuta o mar:

Eis que o mundo de ti cai abolido
E tu ficas sozinho e muito longe
Com dois búzios do mar sobre os ouvidos
Ouvindo, só para ti, uma canção.
(Idem, p. 177)

Tal deslumbramento se renova no poema “Praia”, no qual o vento se associa à paisagem marinha, animizando os pinheiros marítimos em meio a “deuses fantásticos do mar [...] brilhantes como peixes”, “pássaros selvagens” e ondas que quebram “contra a luz” (Idem, p. 215). Em “A estátua”, todos os versos esculpem a figura de alguém que se assemelha à personagem Búzio, o velho cego e louco do conto “Homero”, antípoda do “marinheiro sem mar”: “Nas tuas mãos a voz do mar dormia /Nos seus cabelos o vento se esculpia [...] (idem, p. 35).

Alguns anos antes da Revolução dos Cravos, o livro *Geografia* (1967) parece reunir energias recuperadas junto ao mar, diz Sophia:

“[...] vi o mar reflectido no seu primeiro espelho. [...] nesta manhã eu recomeço o mundo” (1996, p. 11). No poema “Manhã”, diz a poeta: “A luz me liga ao mar como a meu rosto” (Idem, p. 12). Esta remota aliança com o mar é reafirmada em muitos poemas como uma solução para a perda “na sordidez de um mundo”:

Eu me busquei no vento e me encontrei no mar
E nunca
Um navio da costa se afastou
Sem me levar
(Idem, p. 21).

No poema motivadamente intitulado “Inicial”, a poeta se diz devolvida ao mar “Para o rito do espanto e do começo”, concluindo epifanicamente a estrofe: “Em sal espuma e concha regressada/À praia inicial da minha vida” (Idem, p. 134).

O mundo grego visitado e revisitado lhe confirma “o fio de linho da palavra” (Idem, p. 149) com que tece poemas frente à luz e ao azul mediterrâneo em Acaia, Corinto, Sunion, Termoli, Ítaca e em Tolon:

Um mar horizontal corta os espelhos
E um sol de sal cintila sobre a mesa.
Habitamos o ar livre rente ao dia
(Idem, p. 66).

No livro *Dual* (1972), este diálogo prossegue:

Em Creta,
Onde o Minotauro reina
Banhei-me no mar.
(Idem, p. 147)

“Em Hydra, evocando Fernando Pessoa”, há uma dupla homenagem ao seu maior mestre e ao mundo grego representado pela ilha Hydra. Sophia inicia o poema com um **BIOGRAFEMA** – “Quando na manhã de Junho o navio ancorou em Hydra” onde encontrou “o rosto do real” e “a meticulosa limpidez da manhã” que a fizeram lembrar daquele “cuja alma foi visual até aos ossos/Impessoal até aos ossos/Segundo a lei de máscara” (Idem, p. 144).

No livro *O nome das coisas* (1977) novamente Pessoa é invocado no poema “Cíclades”, como aquele que “tinha muitos rostos/Para que não sendo ninguém” (ANDRESEN, 1996, p.176) dissesse tudo. Como

BIOGRAFEMA

Neologismo criado por Roland Barthes “como aquele significante que, tomando um fato da vida civil do biografado, corpus da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações”

Fonte: MUCCI, *E-dicionário de termos literários*, on-line.

livro imediatamente posterior à Revolução dos Cravos, aqui irrompem poemas relacionados às boas expectativas políticas, em imagens que associam o movimento do 25 de Abril ao “dia inicial inteiro e limpo” (Idem, p. 195), e à revolução “Como a voz do mar /Interior de um povo” (Idem, p. 196). Há afinidades auspiciosas entre aquela e o descobrimento do “Mundo recomeçado a partir da praia pura” (Idem, p. 201).

A desilusão e a crítica política não demorarão a aparecer na sua poesia: “Novos ratos mostram a avidez antiga” (Idem, p. 243). Para compensar as dúvidas sobre o destino do país, Sophia interpela o mar de Lagos no Algarve, paisagem de veraneio que lhe fornecia a energia espiritual vinda de uma luz quase grega e mediterrânea:

Lagos onde reinventei o mundo num verão ido [...]
Lagos onde aprendi a viver rente
Ao instante mais nítido e recente [...]
Foi um país que eu encontrei de frente
Desde sempre esperado e prometido
(Idem, p. 211)

Para encerrar esta vertente poética de Sophia, marcada por epifanias frente ao mar, é bom lembrar que ela esteve no Brasil e manteve produtivos contatos com poetas e amigos brasileiros. Comovida diante do nosso mar, a poeta portuguesa viu simultaneamente o presente e o passado do Brasil no poema “Descobrimiento” no qual, como se fosse um novo escrivão Caminha, extasiado, proferiu:

O mar tornou-se de repente muito novo e muito antigo
Para mostrar as praias
E um povo
De homens recém-criados ainda cor de barro
Ainda nus ainda deslumbrados.
(Idem, p. 77).

O gosto pelo sotaque do Brasil, à moda do poeta Manuel Bandeira, é referido no poema dedicado a uma amiga brasileira:

Quando Helena Lanari dizia o ‘coqueiro’
O coqueiro ficava mais vegetal
(Idem, p. 81)

O sonho das Navegações

Em 1983, dá-se a publicação de um volume intitulado *Navegações*, que integrou a programação da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, “Os Descobrimientos Portugueses e a Europa do Renascimento”, e que, nas palavras da autora, apresenta “Um intrincado jogo de invocações e ecos mais ou menos explícitas” em torno dos “visionários do visível” (ANDRESEN, 1996, p. 7).

Premiado pela Associação de Críticos Literários, o livro está dividido em três fases de um percurso – “Lisboa”, “As ilhas” e “Deriva” – e abriga vinte e cinco poemas que privilegiam o olhar da descoberta, o que primeiro vê a nova paisagem, seus habitantes inusitados, as águas de cores novas; também tematiza o olhar daqueles que, com seus próprios olhos, refizeram o caminho da viagem.

Para a temática do conjunto representa uma retomada de algo que a autora já teria em embrião na sua obra anterior. A palavra *navegação* aparece pela primeira vez na obra de Sophia muito antes desta data, como título de um poema do livro *Dia do mar* (1947), em que se dá a epifania do ver, num jogo entre navegação, viagem iniciática e revelação. As terras descobertas irrompem como “Aparição do mundo” diante de olhos estupefatos que se rendem à revelação de que “[...] atrás um outro longe imenso morre” (ANDRESEN, 1995, p. 107). Nesta obra de 1947, estão os poemas sobre o exílio solitário do cantor da grande viagem iniciática de *Os Lusíadas* (poema “Gruta de Camões”, (Idem, p. 110), sobre o poeta-rei D. Dinis (séc. XIV) a plantar caravelas “No verde dos pinhais, na voz do mar” (Idem, p. 125) e sobre a história trágico-marítima no metafórico poema “Navio naufragado” (Idem, p. 111). Mais tarde, no livro *Geografia* (1967), surgirão referências ao universo marítimo com valor iniciático, anunciando a possibilidade de um renascer diante do real transfigurado: “E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo” (ANDRESEN, 1996, p. 11). Não se pode esquecer que o mar está presente em títulos de livros anteriores (*O dia do mar*, 1947, *Coral*, de 1950, e *Mar novo*, de 1958), importância que se mantém depois de *Navegações* em *Histórias da terra e do mar* (ficção, 1984) e em *Ilhas* (1989).

Do mesmo modo a gênese dos poemas de *Navegações* está associada a uma experiência iniciática da autora que relata um instante ímpar, quando sobrevoava a costa do Vietnã em direção a Macau:

ALETHEIA

O conceito de *Aletheia* tem origem na Grécia arcaica e foi traduzido do grego clássico como *verdade*. Nos anos 1930, Martin Heidegger realizou uma análise etimológica do termo *aletheia*, atribuindo-lhe a significação de “desvelamento”. Para este filósofo, *aletheia* é distinta do conceito comum de “verdade” – esta considerada como um estado descritivo objetivo. Segundo o helenista Marcel Detienne, trata-se de uma potência religiosa capaz de conferir à palavra cantada seu estatuto de palavra mágico-religiosa: “se o poeta está verdadeiramente inspirado, se seu verbo se funda sobre um dom de vidência, sua palavra tende a se identificar com a ‘Verdade’” (DETIENNE, 1988, p. 13-23). Daí a grande importância que tem o conceito no entendimento da obra de Sophia Andresen. As grandes navegações foram um revolucionário descortinamento ou desocultação de territórios desconhecidos, a gesta iniciática que nomeou terras por todo o planeta, como mostra o mapa-múndi da época: “Navegação abstracta [...] Vista de cima tornou-se a terra um mapa” (ANDRESEN, 1996, p.14).

Corri uma cortina e vi um ar fulgurantemente azul e lá em baixo um mar ainda mais azul. E perto de uma longa costa verde, vi no mar três ilhas azuis de coral azul escuro, cercadas por lagunas de uma transparência azulada (ANDRESEN, 1996, p. 7).

Diz que foi tomada pela súbita sensação do olhar primeiro, *olhar primordial*, de homens que, como ela, cruzaram o mundo rumo ao Oriente nunca visto: “Pensei naqueles que ali chegaram sem aviso prévio, sem mapas, ou relatos, ou desenhos ou fotografias que os prevenissem do que iam ver” (Idem). Diz que escreveu os primeiros poemas a partir da “imaginação desse primeiro olhar, e a partir do [seu] próprio maravilhamento” (Idem). Daí surgiram os poemas num jogo intertextual com outros viajantes das letras, tais como Camões, Pero Vaz de Caminha, Jorge de Sena, Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, mas também outros não nomeados, com eles estabelecendo um inevitável diálogo: “Paralelamente a estes diversos ecos e invocações, também na errância das navegações manuelinas se entrelaça a minha própria errância” (ANDRESEN, 1983, p. 107).

Para Sophia Andresen, ver está estreitamente ligado à desocultação: “Para mim o tema das Navegações não é apenas o feito, a gesta, mas fundamentalmente o olhar, aquilo a que os gregos chamavam **ALETHEIA**, a desocultação, o descobrimento. Aquele olhar que às vezes está pintado à proa dos barcos” (ANDRESEN, 1996, p. 8).

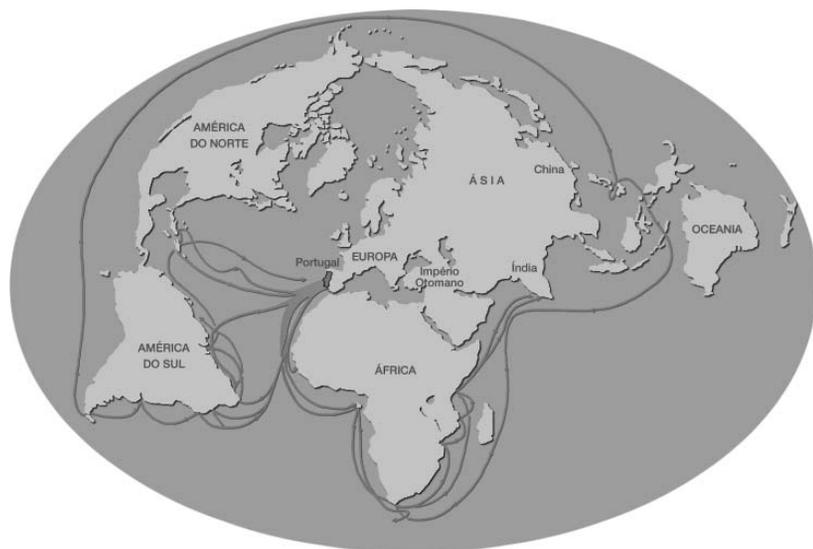


Figura 16.2: Percursos das grandes navegações.

Fonte: http://www.oocities.org/br/ceciliano_claro/grandnaveg.htm

No início de *Navegações* está o poema “Lisboa”, lugar de partida seguido dos sete poemas de “As ilhas” e concluído com os dezessete poemas de “Deriva”. É uma viagem de visitas, glosas e invocações imagéticas que começa com a pátria-origem, tornada visível pela pronúncia de seu nome. Reparemos que o eu lírico vem do sul para chegar à cidade, como se estivesse voltando à pátria depois da navegação. Há neste poema um jogo entre o ver e o nomear genesíaco, numa tentativa de descobrir uma outra cidade:

Digo:
 “Lisboa”
 Quando atravesso – vinda do sul – o rio
 E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse
 Abre-se e ergue-se em sua extensão nocturna [...]
 Digo o nome da cidade
 – Digo para ver
 (Idem, p. 9)

A epifania do ver prossegue no poema I de *As ilhas*, quando o eu lírico se põe na pele dos navegadores para descrever o espanto dos marinheiros de Vasco da Gama, numa invocação de *Os Lusíadas*:

Navegámos para Oriente –
 A linda costa
 Era de um verde espesso e sonolento [...]
 (Idem, p. 13)

E, tal como acontecera com Sophia do alto do avião, eles se extasiaram com a paisagem:

Então surgiram as ilhas luminosas
 De um azul tão puro e tão violento
 Que excedia o fulgor do firmamento [...]
 (Idem, p. 13)

O poema VII se dirige ao último visionário, D. Sebastião, cujo desaparecimento coincide com o fim do ciclo das descobertas, sendo difícil aceitar a sua morte, talvez porque represente o fim da esperança: “E não te esperar nunca mais nos espelhos da bruma” (Idem, p. 19). Neste tom melancólico fecha-se a parte de “As ilhas” e inicia-se a “Deriva”, termo que abarca múltiplos significados que diversamente iluminam os poemas que engloba. No poema XV a deriva pode ser vista em sentido náutico, puramente denotativo e circunstancial (desvio de rumo), mas também

no plano metafórico, evocando “os marinheiros sem mar” que, assim como o país, perderam o rumo após o fim das explorações marítimas: “Inversa navegação/Tédio já sem Tejo [...]” “Lisboa anti-pátria da vida” (Idem, p. 37). Leia o poema completo em: <http://arteeoficios.blogspot.com.br/2009/03/navegacoes.html>.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

1. Demonstre a recorrência do mar na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, valendo-se de três exemplos de sua autoria para explicar o(s) sentido(s) da(s) imagem(ns) marítimas.

2. Identifique o sentido da maçã e da ânfora, objetos citados na “Arte poética” III e I, em sua relação com o mar na poesia solar de Sophia.

3. Considerando a *aletheia* no sentido de epifania da verdade, escolha e analise dois fragmentos de poemas de Sophia.

4. Relativamente ao livro *Navegações*, compare os versos do poema I da parte de “As Ilhas” com o testemunho de Sophia ao sobrevoar o Vietnã rumo a Macau.

RESPOSTAS COMENTADAS

1. Você pode demonstrar a importância do mar em Sophia a partir dos títulos dos seus livros e poemas. Por exemplo, pode citar o volume *Dia do mar* (1947) ou os mais precoces poemas da autora, explicando o significado da imagem do mar em cada um deles. No caso do título *Dia do mar*, pode-se explorar a expressão como

homenagem ao mar, assim como há o Dia de Camões (25 de junho), o Dia das Mães etc.

2. *Observe que há elementos comuns nas duas contemplações: o objeto destacado em sua textura, cor e utilidade literal e poética; o brilho do mar como enquadramento exterior de ambas; a reverberação solar que envolve as cenas; por fim o deslumbramento do espectador que refaz em paz e alegria a “re-ligação” das coisas com o mundo.*

3. *Primeiro é preciso conceituar aletheia como uma verdade especial, ligado a uma desocultação epifânica; depois tome, por exemplo, os versos “Em sal espuma e concha regressada/À praia inicial da minha vida” (ANDRESEN, 1996, p. 134) que fala da redescoberta do mar como um “rito do espanto e do começo”. Pode valer-se ainda da precoce declaração escrita de Sophia frente ao mar, achada em seu espólio: “Cada vez que desço até o mar/Fico muda de espanto [...]” (ANDRESEN apud ANDRESEN, 2010, p. 99).*

4. *Retome alguma palavra ou frase de Sophia ao sobrevoar o Vietnã e confronte-a com outra usada para falar dos antigos navegadores diante do novo. Por exemplo, Sophia declara ver do alto do avião “um mar ainda mais azul” e num poema diz que os marinheiros do passado viram surgir “as ilhas luminosas/De um azul tão puro e violento”. Para explicar o testemunho de Sophia, observe que ela acredita numa permanente renovação da experiência do ver.*

ESCRITA POÉTICA: ÉTICA E ESTÉTICA

Nesta última seção, vamos examinar a escrita de Sophia sob aspectos que não foram aprofundados nas seções anteriores. A princípio vamos observar seu lado trágico fixando-nos num dos seus mais consagrados poemas; depois percorreremos fragmentos de metapoemas, articulando-os aos textos de sua arte poética com o objetivo de compreender a utopia estética centrada no poema; por fim vamos visitar o conto “Homero”, já anunciado ao longo da aula, como alegoria de seu projeto literário.

Meditação sobre a morte

A poesia de Sophia é fortemente solar, mas nem por isso se afasta de temáticas e sentidos **ELEGÍACOS**. Inúmeros poemas falam da “Nostalgia

ELEGÍACOS

Qualidades da *elegia*, “poesia triste, melancólica ou complacente, especialmente composta como música para funeral, ou um lamento de morte”

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Elegia>.

PARCAS

São as três deusas, equivalentes às Moiras na mitologia grega, que determinam o destino da vida humana, decidindo questões como vida e morte, de maneira que nem Júpiter (Zeus) pode contestar suas decisões, daí serem designadas fates, que originou o termo *fatalidade*.

EURYDICE

No mito de Eurídice, há uma dupla representação da perda. Eurídice morreu, sendo levada ao Hades. Orfeu, seu marido, desce aos infernos e convence Plutão a deixar que ela voltasse ao mundo dos vivos. O deus deixa, mas com a condição de que Orfeu não olhasse para trás até que ele chegasse à sua casa, mas Orfeu desobedece, vê sua esposa, e ela volta ao Hades.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Kratzenstein_orpheus.jpg

ordenada/Num silêncio de areia/Que não foi pisada” (1996, p. 34) em que “A noite reúne a casa e os seu silêncio” e “O vazio caminha em seus espaços vivos” (Idem, p. 37). Em espera da “hora tardia/Ardente e nua”, Sophia “vê o passar do silêncio” em diálogo implícito com Fernando Pessoa: “Navegação antiquíssima e solene” (Idem, p. 38). A consciência da perda atravessa a obra de várias formas – “Quem poderá deter/O instante que não para de morrer?” (1995, p. 88), mas a poeta encontra uma forma de enfrentar a finitude pela reminiscência mediterrânea do “mundo antigo/À sombra do cipreste e da videira [...] (Como se a morte a dor o tempo e a sorte/Não nos tivessem nunca acontecido)” (1996, p. 58). A ruína ronda à sua volta na visão da casa venturosa da infância agora “destroçada” (Idem, p. 101), a saudade traz à memória o ente querido “Naquele outono” em que a sua “morte se organizava meticulosamente” (Idem, p. 102). A morte aparece como **PARCAS** (1995, p. 48 e 56) e em vários poemas sobre **EURYDICE**. Espelhando-se nesta figura mítica (título de um poema), a poeta inspira-se naquele “rosto mais antigo do que todos os navios”, encenando e preparando a sua própria morte: “Em ti celebrei minha união com a terra” (1996, p. 104). Pois também no mundo antigo a morte espregueira e “O Minotauro” “De repente salta sobre a nossa vida/Com veemência vital de monstro insaciado” (Idem, p. 218).



Figura 16.3: Retrato de Isabel de Portugal, de Ticiano, Museu do Prado.
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Isabella_of_Portugal_by_Titian.jpg

Foi certamente isso que aconteceu ao duque de Gandia quando morreu a sua rainha, episódio tematizado no poema “Meditação do Duque de Gandia sobre a morte de **ISABEL DE PORTUGAL**” que, segundo Jorge de Sena, é um dos mais belos de Sophia. De caráter mais filosófico, e menos político, o sentido trágico da existência é uma vivência humana projetada no sofrimento do duque de Gandia, inconformado diante da morte de sua rainha e senhora: “Nunca mais/A tua face será pura e viva/[...]/Nunca mais servirei senhor que possa morrer.[...]/Nunca mais amarei quem não possa viver/Sempre [...]” (1995, p. 62).

Sugerimos que você conheça este poema na íntegra, observando que a leitura feita pela atriz incorpora os versos de outro poema – “Nunca mais” – iniciado por “Nunca mais te darei o tempo puro”, que com o primeiro mantém afinidades de conteúdo: <http://alma-de-vento.blogspot.com.br/2011/04/meditacao-do-duque-de-gandia-sophia-de.html>.

O poema dialoga com a tradição romântica de um episódio, cujo valor testemunhal e histórico (a dor do duque de Gandia), transforma-se numa dor humana intemporal e universal. Como leitura complementar, está disponível o artigo que explica este poema representativo do lado noturno de Sophia, no *site*: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1162.pdf>.

Arte poética

Em que consiste a arte poética de Sophia? De que forma a sua estética se articula a uma ética da escrita? Podemos falar de uma estética consciente em Sophia?

Ao longo da aula foi inevitável recorrer aos textos publicados pela autora como “Arte poética” I, II, III, IV e V. São textos de prosa nos quais elucida a sua própria concepção de arte e poesia, o rigor que exige, a visão de realidade que a anima, a situação em que sucede o poema, a relação entre o poeta e o poema como liberação da personalidade em favor da voz poética. Mas estes pensamentos surgem igualmente em meio a poemas que dessa forma são reflexões sobre a própria escrita: são metapoemas. Nossa proposta nesta seção é a de percorrer estes textos de prosa e, ao mesmo tempo, visitar alguns metapoemas, numa obediência ao credo de Sophia de que tudo se integra na escrita.

Na “Arte poética I”, já citada em seção anterior, lembramos que Sophia defende a poesia como uma “re-ligação”, uma possibilidade

ISABEL DE PORTUGAL

Isabel morreu de parto em 1539, após o nascimento do seu sexto filho. Seu marido, o imperador Carlos V, sentiu muito a sua morte e jamais voltou a se casar, trajando negro pelo resto de sua vida. Um nobre da corte, chamado Francisco Borgia, duque de Gandia, ao trasladar o formoso corpo então decomposto, teria exclamado diante daquela que era considerada a mulher mais bela do seu tempo: “nunca mais servirei senhor que possa morrer”. Com o passar do tempo, a tradição romântica inventou uma história sentimental entre o duque e sua rainha. O primeiro filho de Isabel, Felipe, tornou-se rei de Portugal em 1580, inaugurando a União Ibérica.

humana de reunir o que está disperso. Ao adentrar numa loja de barros em Lagos, há objetos que lembram o mundo grego antigo e a poeta se deslumbra: “A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol [...] Este é o reino que buscamos” [nas coisas, no mundo] “Reino que com paixão encontro, reúno, edifico” (1996, p. 94). O metapoema “Regressarei” reafirma a convicção de que o poema é o espaço para onde ela regressará “como à pátria à casa”, à infância “Para buscar obstinada a substância de tudo/E gritar de paixão sob mil luzes acesas” (Idem, p. 228).

Em “Arte poética II”, a poesia “é uma arte do ser” (Idem, p. 95), que pede “a inteireza do ser” (Idem) da poeta, exigindo que ela “viva atenta como uma antena” (Idem). Quanto ao trabalho artesanal da arte, diz que “nasce da própria poesia” (Idem, p. 96), da capacidade de as palavras estabelecerem uma ligação, aliança, com as coisas, daí o “obstinado rigor do poema” (Idem), que se faz como um “exatamente dito” (Idem). A relação entre poesia e ser (como abandono do ser) está presente já no primeiro livro, quando compreende que “Se todo o ser ao vento abandonamos/E sem medo nem dó nos destruímos”, quando a manhã chegar e reflorir “a alma beberá esse esplendor/Prometido nas formas que perdemos” (1995, p. 59). Em “Poema”, a poeta faz do seu ser o próprio poema: “A terra o sol o vento o mar/São a minha biografia e são meu rosto/Por isso não me peçam cartão de identidade” [pois] “O meu interior é uma atenção voltada para fora/O meu viver escuta/A frase que de coisa em coisa silabada/Grava no espaço e no tempo a sua escrita” (1996, p. 89).

A “Arte poética III” discorre sobre a experiência precoce de deslumbramento, quando vê a maçã e o sol sobre a mesa, notando que aquilo “não era nada de fantástico” (1995, p. 7), mas o “real” que ela descobria. Refere-se ao épico grego “Homero”, no qual reconheceu “essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas” (Idem). Daí procede a evidência de que a arte não faz parte apenas da cultura, mas essencialmente da vida, ela é “parte do real e é destino, realização, salvação, vida” (Idem). A poesia é pois “um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso” (Idem). Em “No poema”, Sophia diz que ali “ficou o fogo mais secreto [...] sempre muito longe e muito perto” (1995, p. 89). Em outro, com o mesmo título, estampa-se o anseio da poeta em transferir as coisas “Para o mundo do poema limpo e rigoroso”, preservando “de decadência morte e ruína/O instante real de aparição e surpresa” (Idem, p. 116). Mas este círculo não destaca apenas objetos do cotidiano, mas igualmente seres, ideias e ícones que merecem atenção como

no poema dedicado a “Eurydice”: “Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido [...] Este é o canto do amor em que te falo [...] Este é o poema [...] No qual eu busco a abolição da morte” (Idem, p. 12).

Como já apontamos antes, a relação entre poesia e justiça está fortemente defendida nesta “Arte poética III”. A poesia, a arte, a estética estão necessariamente unidas à ética. “Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto” (1995, p. 8). No poema intitulado exatamente “A forma justa”, explicita-se o desejo de justiça e o papel da poeta:

Sei que seria possível construir o mundo justo
 [...]
 A terra onde estamos – se ninguém atraísse – proporia
 Cada dia a cada um a liberdade e o reino
 [...]
 Se nada adoecer a própria forma é justa
 E no todo se integra como palavra em verso
 [...]
 Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco
 E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo
 (1996, p. 238)

Na “Arte poética IV” (Idem, p. 166), Sophia se dedica a falar sobre o surgimento do poema a partir das musas, do acaso, da circunstância, “do desejo de escrever” (Idem, p. 167) ou mesmo de forças do subconsciente. Discorre sobre o escrever, fruto do ouvir, do estar atento do poeta que deixa acontecer o poema, tal como dizia Pessoa, num exercício de impessoalização autoral: “Aconteceu-me um poema” (Idem, p. 166). Em outro momento em atitude “quieta muda secreta/Passiva como os espelhos” (Idem, p. 140), a poeta pede a “Musa”: “ensina-me o canto/Imanente e latente” querendo “ouvir devagar” o seu “súbito falar” (Idem) através de si. Em “Escrita do poema”, apesar da mão escrever negras letras no branco do papel, sob “um silêncio grave” e sob a visão de uma mesa que “brilha docemente o seu polido” (Idem, p. 87), a poeta declina de sua presença: “De certa forma/Fico alheia” (Idem). A quietude do fazer poético pode ser entrevista no poema dedicado ao poeta inglês Lord Byron que, sozinho em seu amplo palácio de Veneza, “Escutava os rumores marinhos do silêncio [...] Amava o liso brilhar do chão polido” pois “a escrita exige solidões e desertos/E outras que se veem como quem vê outra coisa” (Idem, p. 328).

Finalmente, na “Arte poética V”, Sophia reforça a sua convicção de “deixar que o poema se diga por si” (Idem, p. 167): “o poema falou quando eu me calei e se escreveu quando parei de escrever” (Idem, p. 169). Diz que no fundo sempre tentou “escrever este poema imanente” (Idem, p. 349), referindo-se a uma visita a cidade grega de Epidauro, que gerou um poema exposto ao final desta “Arte poética V”, que está editado como “Epidauro 62” em outro lugar do mesmo livro, com leve alteração (ANDRESEN, 1996, p. 283):

A voz sobe os últimos degraus [variante: “Oiço a voz subir”]
Oiço a palavra alada impessoal
Que reconheço por não ser já minha
(1996, p. 350)

A experiência real no teatro de Epidauro foi transfigurada em poesia e serviu para definir o processo de evasão e autoesquecimento que caracteriza o fazer poético, como Sophia já esboçava em 1947: “Evadir-me, esquecer-me, regressar/À frescura das coisas vegetais” (1995, p. 126). Em 1962, mesma data que consta no poema Epidauro, há um poema simplesmente intitulado “Fernando Pessoa” em que destaca esta qualidade impessoal: “Teu canto justo [...] viúvo de pessoa/Teu corajoso ousar não ser ninguém [...] /Teu exacto conhecimento impossessivo” (1995, p. 129).

Epidauro

Antiga cidade-estado grega e santuário de Esculápio, deus da medicina, onde há um teatro cuja acústica é perfeita, permitindo que se ouça o eco da própria voz se desdobrando até o último degrau.

Fonte: <http://es.wikipedia.org/wiki/Epidauro>

Para saber mais sobre este teatro com acústica extraordinária até hoje, consulte o *site*: <http://historiaearquitetura.blogspot.com.br/2012/01/teatro-de-epidauro-grecia.html>, em que há um vídeo que demonstra a refração do som até “os últimos degraus”.

O conto “Homero”: alegoria da arte poética

A primeira edição dos *Contos exemplares* é de 1962 (Moraes Editores), época em que Sophia já publicara grande parte de sua obra poética, inclusive *Livro sexto*, também de 1962, cuja premiação consagrou a maturidade literária da autora. As linhas do seu pensamento já estavam traçadas, e o conto “Homero” é o lirismo tornado prosa, expressão da ânsia de comunhão com a natureza já atestada em sua poesia. Com um título que por si denuncia a filiação da autora à cosmovisão antiga e perdida, que a sua poesia persegue em todos os livros, “Homero” é um texto que representa (ou alegoriza), na pele das duas personagens, o velho e a criança, o projeto literário de Sophia. Na menina, está a poeta; em Búzio – este é o nome do velho – está o objeto de sua poesia, como também a concepção de um mundo a ser recuperado.

Búzio ainda pertence a uma ética, a uma estética e a uma pragmática antiga, anterior mesmo à Grécia clássica dos séculos IV e V a.C., cuja inocência e luminosidade remonta aos micênicos, aos cretenses, enfim, aos gregos que primeiro colonizaram a Hélade e o mediterrâneo, compartilhando a cultura fenícia de matriz oriental, voltada para as trocas comerciais e para a paz. Búzio é uma espécie de *kouro*, “retrato nu do liso” (1996, p. 310) que não mostra dobras, fundos falsos, subterfúgios ou astúcias de dominação. Sua retórica é clara, brilhante “como as escamas dum peixe” (ANDRESEN, 1971, p. 149) feita de palavras “moduladas como um canto, palavras quase visíveis que ocupavam os espaços do ar com a sua forma, a sua densidade e o seu peso” (Idem, p. 149).

Escorraçado pela população, que o vê como louco, o velho toca suas castanholas-conchas e aceita com alegria as migalhas que lhe atiram rapidamente das casas. Apesar da pobreza, sua dignidade faz lembrar um monumento manuelino, ou ainda uma ruína antiga, cuja degeneração não afeta a vitalidade original que se entrevê nos seus movimentos, canto e palavras. Indiferente à pressa das pessoas em despachá-lo, Búzio “demoradamente,

desprendia o saco do seu bordão, desatava os cordões, abria o saco e guardava o saco do seu bordão, desatava os cordões, abria o saco e guardava o pão” (Idem, p. 143) que recebia como esmola na porta dos fundos.

Desde cedo predestinada à arte, a narradora (um duplo da autora que narra sua memória de menina) decide seguir Búzio para lhe desvendar o segredo, como se corresse atrás da própria poesia, já que ele é a imagem do ser colado à natureza, em especial ao mar, para o qual dirige um “discurso claro, irracional e nebuloso que parecia, como a luz, recortar e desenhar todas as coisas” (Idem, p. 149). As palavras de Búzio recuperam uma ancestralidade mediterrânea e, ao contrário da lógica racional, busca reunir “os rostos dispersos da alegria da terra” (Idem, p. 150), nomeando-os como uma forma de com eles comungar: “vento, frescura das águas, oiro do sol, silêncio e brilho das estrelas” (Idem). Se a poesia de Búzio se entrevê nas palavras indecifráveis colhidas pela menina, o seu amor se traduz na comunhão com o mar e a sua santidade na aceitação do mundo como uma bênção a que ele manifestava gratidão a cada dia. “Nele parecia abolida a barreira que separa o homem da natureza” (Idem, p. 145), tal como faz a Religião que, etimologicamente, representa uma “re-ligação” do homem com Deus, ideal que a autora confessa perseguir em sua arte poética. Explica-se assim a identificação entre Búzio e o poeta Homero, no qual Sophia reconhece “essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas” (1995, p. 7). Búzio está livre do peso da identidade pré-construída pelo social, virando as costas a tais paradigmas e voltando-se para o mar como interlocutor do seu discurso singular. A personagem é, portanto, uma alegoria do modo estético de viver que encontramos na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Você pode ler o conto “Homero” na íntegra em: <http://contosdeaula.blogspot.com.br/2007/04/homero.html>.

CONCLUSÃO

A obra de Sophia de Mello Breyner Andresen foi apresentada à luz da dicotomia mar e cidade, mas não se reduz a ela. A chave de leitura serviu para desdobrar as várias vias que mostram a cidade como metonímia da pátria ou Território degradado no período salazarista, sendo forma indireta de contornar a censura e criticar o regime. No entanto há poemas que idealizam cidades luminosas que apontam para uma sociedade utópica, ensaiada nos poemas dedicados à Revolução dos

Cravos, mas logo abandonada diante dos rumos políticos equivocados que a autora pretende omitir, silenciando-se. Por sua vez, a imagem do mar é massiva e reiterada, abrindo-se para mais de um sentido. Este mar cortejado não se reduz às glórias do deslocamento da pátria em águas nunca dantes navegadas, mas quando o faz privilegia as paisagens nunca antes vistas que provocam contemplação e espanto diante do novo. Aqui se inserem alguns poemas distribuídos ao longo dos livros, mas é sobretudo em *Navegações* que predomina este aspecto. Em geral o mar é o lugar utópico da epifania, onde nasce o poema. Por fim, no eixo da Escrita, em vista desta proximidade com a luz e o mar, a poesia de Sophia é basicamente solar, vital, sem contudo desconsiderar a morte, as perdas e o sentido trágico da existência sob o imperativo da finitude. A relação entre estética e ética é bem fundada na concepção da Arte Poética que anima o projeto literário da autora, em que a Poesia, ao fim e ao cabo, se torna Território da *aletheia* ou desocultação milagrosa da “verdade”.

ATIVIDADE FINAL

1. Relacione as duas colunas, ajustando os fragmentos poéticos à esquerda com as características da obra à direita. Depois escolha pelo menos um caso para justificar a relação entre o fragmento e a característica correspondente.

Fragmento poético de Sophia	Característica poética da obra
() “Nunca mais servirei senhor que possa morrer”	1. Poesia: impessoalidade
() “Quem poderá deter/O instante que não pára de morrer?”	2. Poesia: “um círculo traçado à roda duma coisa”
() “A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol [...]”	3. Poesia: “uma arte do ser”
() “A terra o sol o vento o mar/São a minha biografia e são meu rosto”	4. Poesia: uma moral
() “Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido”	5. Consciência da finitude
() “a própria forma é justa”	6. Poesia: “re-ligação”
() “De certa forma/Fico alheia”	7. Poesia: imanência
() “ensina-me o canto/Imanente e latente”	8. Poesia: meditação sobre a morte

2. Leia o fragmento do conto “Homero” a seguir e indique ao menos dois traços formais ou temáticos que o aproximam da poesia da autora, comentando-os.

Quando eu era pequena, passava às vezes pela praia um velho louco e vagabundo a quem chamavam o Búzio. [...] tudo nele lembrava coisas marítimas. A sua barba branca e ondulada era igual a uma onda de espuma [...]. Os seus olhos eram o próprio mar, ora eram azuis, ora cinzentos, ora verdes [...]. O Búzio chegava de dia, rodeado de luz e de vento e, dois passos à sua frente, vinha o seu cão [...]. O Búzio não possuía nada, como uma não possui nada. Vivia com a terra toda que era ele próprio. [...]

No alto da duna o Búzio estava com a tarde. O sol pousava nas suas mãos [...]. Esteve algum tempo calado, depois devagar, começou a falar. Eu entendi que ele falava com o mar [...]. Era um longo discurso claro, irracional e nebuloso que parecia, como a luz, recortar e desenhar todas as coisas.

Mas lembro que eram palavras moduladas como o vento [...]. Palavras que chamavam pelas coisas, que eram o nome das coisas [...]. E as suas palavras reuniam os rostos dispersos da alegria da terra. Ele os invocava, os mostrava, os nomeava: vento, frescura das águas, oiro do sol, silêncio e brilho das estrelas (ANDRESEN, 1971, p. 141-150).

RESPOSTAS COMENTADAS

1. *Relacione as duas colunas, ajustando os fragmentos poéticos à esquerda com as características da obra à direita. Depois escolha pelo menos um caso para justificar a relação entre o fragmento e a característica correspondente.*

Fragmento poético de Sophia

(8) "Nunca mais servirei senhor que possa morrer"

(5) "Quem poderá deter / O instante que não pára de morrer?"

(6) "A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol (...)"

(3) "A terra o sol o vento o mar / São a minha biografia e são meu rosto"

(2) "Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido"

(4) "a própria forma é justa"

(1) "De certa forma / Fico alheia"

(7) "ensina-me o canto / Imanente e latente"

Característica poética da obra

1. Poesia: impessoalidade

2. Poesia: "um círculo traçado à roda duma coisa"

3. Poesia: "uma arte do ser"

4. Poesia: uma moral

5. Consciência da finitude

6. Poesia: "re-ligação"

7. Poesia: imanência

8. Poesia: meditação sobre a morte

2. Primeiramente lembre que traço formal diz respeito à organização do texto em si, como os acima relacionados na coluna da direita; traço temático se refere ao conteúdo expresso, como presença do mar, da cidade, da infância, das navegações etc., no texto literário. Você pode trabalhar com os dois tipos de traços, escolhendo, por exemplo, a presença do mar na obra de Sophia. Para tanto deve assinalar que Búzio é descrito por meio de imagens marítimas. Mas você também pode marcar que o seu discurso "nebuloso" faz uma aliança dele com o mar, assim como a poesia de Sophia busca a "re-ligação" com o mundo.

RESUMO

Sophia de Mello Breyner Andresen pertenceu a uma geração posterior ao Neorealismo, tendo sofrido forte influência do Modernismo português, em especial de Fernando Pessoa, sem contudo filiar-se a nenhum grupo. Desde os primeiros escritos, sua produção mostra uma dimensão predominantemente solar, sem abandonar o lado noturno e crítico da época em que viveu, sob o Estado Novo. A sua poética apresenta várias faces, entre as quais, a importância do ver, a crença na poesia como possibilidade de "re-ligação" do homem com o mundo e a busca da justiça em todos os sentidos. Há um diálogo com a poesia de Cesário Verde,

sobretudo na alternância entre atração e repulsa em relação à realidade; no caso de Sophia a cidade e o mar são imagens que metaforizam a pátria degradada e o mundo justo desejado. O jogo intertextual é um forte componente da obra de Sophia, ora de forma explícita, ora de modo apenas sugerido, de que é exemplo a imagem do cais de Lisboa, motivo de sofrimento tanto para Cesário quanto para Pessoa. Tal como seus mestres, Sophia buscou desde cedo exilar-se no território do poema, como espaço utópico, mas nele fazendo críticas ácidas e indiretas à figura do ditador “abutre”. O mar, e todas as imagens a ele associadas, é muito recorrente em suas obras, do início ao fim da vida, muitas dela trazendo a palavra no próprio título. Daí a sua intensa identificação com a luz mediterrânea que encontrou no mundo grego revisitado em letra e em monumentos. Também as paisagens de Lagos, no sul de Portugal, assim como as costas do Brasil, lhe serviram de inspiração e êxtase para a produção de poemas solares frente ao mar.

Na origem dos poemas de *Navegações* está a experiência iniciática da autora que tenta recuperar o *olhar primordial* de navegadores do passado que, como ela, se maravilharam ao deparar-se com novas paisagens. Ver não é apenas o feito, a gesta, mas aquilo a que os gregos chamavam *aletheia*, a desocultação, o descobrimento. Sophia reproduz o espanto dos nautas da viagem a Índia, narrada por Camões, assim como a desesperança que sucede ao desaparecimento de d. Sebastião “nos espelhos da brumas” (ANDRESEN, 1996, p. 19), encerrando o século glorioso (1415-1580). Abrindo e fechando o livro, a cidade de Lisboa é convocada: no início como esperança e no final como desalento e “anti-pátria da vida”. A poesia de Sophia é fortemente solar, mas nem por isso se afasta de temáticas e sentidos elegíacos. O tema da morte percorre alguns poemas, aplicando-se às situações de desaparecimento de entes queridos, à ruína do tempo sobre a casa, à infância perdida, ao “instante que não pára de morrer”. Esta visão trágica é reencontrada na cultura grega, quando menciona os mitos das Parcas, de Eurídice e do Minotauro, sempre pronto para a devoração. Em “Meditação do Duque de Gandia sobre a morte de Isabel de Portugal”, o tema da morte ultrapassa o sentido episódico e histórico, alcançando uma dimensão universal ao focar a tragédia da finitude que se abate sobre o ser humano.

Sophia explica sua concepção de arte, nos inúmeros metapoemas que produziu ao longo da vida, mas também em textos de prosa conhecidos como “Artes Poéticas” I, II, III, IV e V, nos quais discorre sobre sua estética e ética. Na “Arte poética I” Sophia defende a poesia como uma “re-ligação”, uma possibilidade humana de reunir o que está disperso. Na “Arte poética II”, a poesia “é uma arte do ser”, que pede “a inteireza” da poeta, exigindo que ela “viva atenta como uma antena”. Na “Arte poética III” discorre sobre a experiência precoce de deslumbramento, quando vê a maçã e o sol sobre a mesa, notando que aquilo “não era nada de fantástico”, mas o “real” que ela descobria. Aqui ela discorre sobre a poesia e, por extensão, a arte, como necessariamente unidas à ética, “Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o seu canto.” Na “Arte poética IV”, Sophia se dedica a falar do nascimento do poema a partir das musas, do acaso, da circunstância, “do desejo de escrever” ou mesmo de forças do subconsciente. Discorre sobre o escrever, fruto do ouvir, do estar atento do poeta que deixa acontecer o poema, tal como Pessoa. Por fim, na “Arte poética V”, ela retoma a sua convicção de impessoalidade na produção do poema, valendo-se da experiência no teatro de Epidauro (multiplicação da voz) para reforçar a ideia da escrita imanente em que o poema se diz “por si”. No conto “Homero”, Sophia mantém a coerência ética e estética que marca sua poesia, sendo a narrativa uma expressão do seu lirismo tornado prosa, que tematiza a comunhão com a natureza. Entre os dois personagens, uma menina e um velho vagabundo, há uma lição aprendida pela criança que segue Búzio até os confins da praia e lá assiste deslumbrada a um ritual de perfeita comunhão entre homem e natureza. Esta é a busca constante da poesia de Sophia, alegorizada no conto e disseminada por uma vasta obra.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula continuaremos o estudo de poetas do século XX, abordando a poesia de Jorge de Sena e Manuel Alegre.

LEITURAS RECOMENDADAS

BOECHAT, Virgínia Bazzetti. *Na rota das Navegações: Sophia de Mello Breyner Andresen*. 2004. 173f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/5966/5966_2>. Acesso em: 5 mar. 2015.

Jorge de Sena e Manuel Alegre: “um coração muito grande, cheio de fúria”

Aline Duque Erthal

AULA

17

Metas da aula

Apresentar as principais linhas de força dos autores Jorge de Sena e Manuel Alegre, tomando como eixo central temas e procedimentos comuns às suas obras: a resistência criadora, a revisão crítica do passado histórico e mítico e o diálogo com Camões.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. distinguir as principais características da produção de Jorge de Sena e de Manuel Alegre;
2. identificar o lugar que suas obras ocupam no percurso da literatura de língua portuguesa;
3. reconhecer o diálogo que os textos estabelecem com o passado histórico e literário português;
4. reconhecer o posicionamento ético – atitude questionadora frente à realidade política e social em Portugal e no mundo – como traço comum aos dois poetas.

INTRODUÇÃO

PRIMEIRAS PINCELADAS

Você conhece o quadro *A cadeira amarela*, de Van Gogh? Observe-o a seguir e pense: que sensação ou emoção ele produz? Quais elementos mais chamam sua atenção na imagem e como você a descreveria?

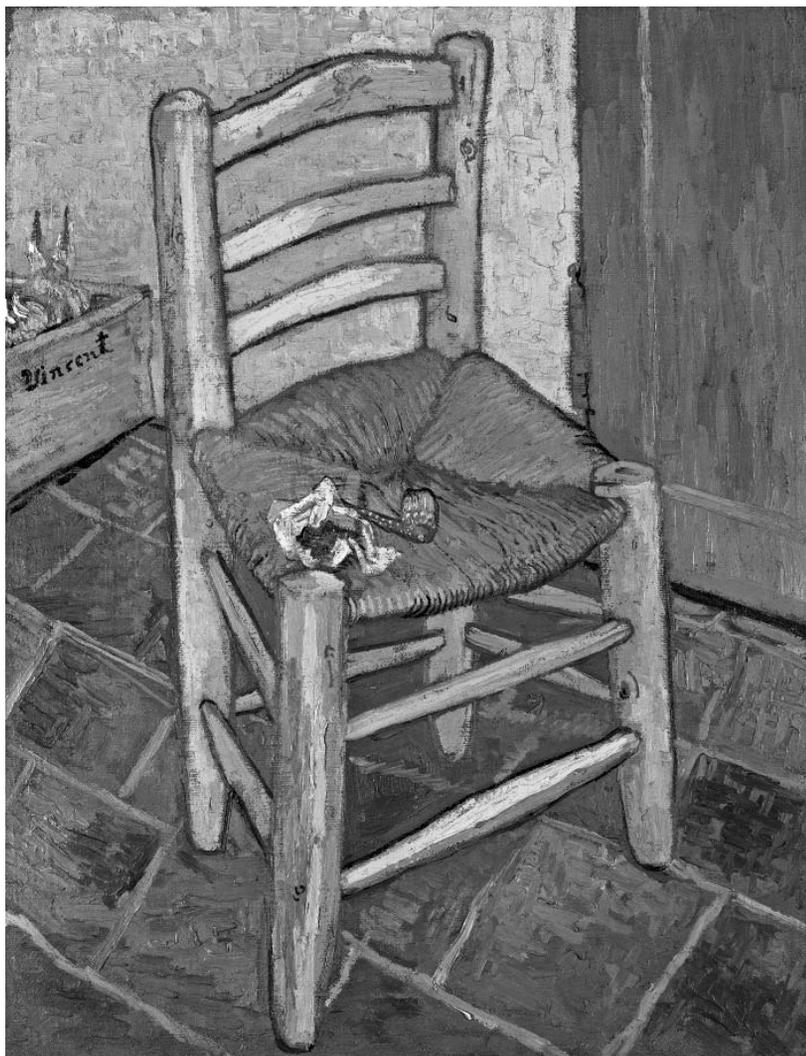


Figura 17.1: A cadeira amarela, de Van Gogh.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Vincent_Willem_van_Gogh_138.jpg

Veja, agora, o que Jorge de Sena escreveu a partir do quadro:

No chão de tijoleira uma cadeira rústica,
rusticamente empalhada, e amarela sobre
a tijoleira recozida e gasta.

No assento da cadeira, um pouco de tabaco num papel
ou num lenço (tabaco ou não?) e um cachimbo.

Perto do canto, num caixote baixo,
a assinatura. A mais do que isto, a porta,
uma azulada e desbotada porta.
Vincent, como assinava, e da matéria espessa,
em que os vcccc pincéis se empastelaram suaves,
se forma o torneado, se avolumam as
travessas da cadeira como a gorda argila
das tijoleiras mal assentes, carcomidas, sujas.

Depois das deusas, dos coelhos mortos,
e das batalhas, príncipes, florestas,
flores em jarras, rios deslizantes,
sereno lusco-fusco de interiores de Holanda,
faltava esta humildade, a palha de um assento,
em que um vício modesto – o fumo – foi esquecido,
ou foi pousado expressamente como sinal de que
o pouco já contenta quem deseja tudo.

Não é no entanto uma cadeira aquilo
que era mobília pobre de um vazio quarto
onde a loucura foi piedade em excesso
por conta dos humanos que lá fora passam,
[...]
Não é, não foi, nem mais será cadeira:
Apenas o retrato concentrado e claro
de ter lá estado e de ter lá sido quem
a conheceu de olhá-la, como de assentar-se
no quarto exíguo que é só cor sem luz
e um caixote ao canto, onde assinou Vincent.
[...]
(SENA, 1988, p. 115-116)

Esse poema figura em um dos mais importantes livros da literatura de Portugal: *Metamorfoses* (1963). A maioria de seus textos é acompanhada por uma imagem – que pode ser uma estátua, um quadro, um elemento arquitetônico ou uma fotografia. Mas o que faz desse livro um marco na poesia de língua portuguesa? Que inovações Jorge de Sena traz para a literatura, e quais são os caminhos que podemos tomar para nos aproximar de seus textos?

Procurar as respostas é mergulhar na aventura literária vivida por Portugal no século XX. Nesse percurso, visitaremos também a obra de outro poeta – este, em atividade até os dias de hoje: Manuel Alegre. Seus versos tornaram-se símbolos da recusa de uma época de censura, violência e opressão, em que vozes eram silenciadas e a gente ia “de olhos no chão” (como soa o poema “Trova do vento que passa”): a ditadura salazarista.

DE FINGIMENTOS E TESTEMUNHOS

Já se sabe que não é fácil ser poeta em Portugal depois de Fernando Pessoa. Abertas as sendas do fingimento, com o drama genialmente fragmentário da heteronímia, a palavra poética luta para traçar novos rumos sem a sombra avassaladora do poeta de Orpheu. Poucas são as vozes que conseguem afirmar-se com respostas originais. Jorge de Sena é uma delas, fazendo face à teoria do fingimento com a sua teoria do testemunho (SANTOS, 2006, p. 165).

O comentário acima, da professora e crítica literária Gilda Santos, ajuda-nos a entender o lugar de Jorge de Sena na literatura portuguesa contemporânea. Inovador desde o primeiro livro, *Perseguição* (1942), o poeta ergue sua obra como testemunho pessoal, político, social-humano. O próprio Sena nos explica:

Se o “fingimento” é, sem dúvida, a mais alta forma de educação, de libertação e esclarecimento do espírito enquanto educador de si próprio e dos outros, o “testemunho” é, na sua expectativa, na sua discrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos. Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de facto (SENA, 1961, p. 11-12).

Nascido em 2 de novembro de 1919, em Lisboa, Jorge de Sena teve uma vida atribulada. Escreveu poesia desde os 16 anos. Em setembro de 1937, ingressou na Escola Naval – viajou por Cabo Verde, Brasil, Angola, São Tomé, Senegal e Canárias –, mas a aventura durou pouco: em março do ano seguinte, foi expulso por conta do “endurecimento das normas que regem a instrução dos cadetes, em consonância com a fascização do Estado Novo por ocasião da Guerra Civil de Espanha” (LOURENÇO, Jorge Fazenda. “Jorge de Sena”. In: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/1419-jorge-de-sena.html>). A passagem pela Escola Naval deixaria marcas em diversos poemas e ficções do autor.

Sena foi colaborador e um dos organizadores dos Cadernos de Poesia. Opositor – em versos e ações – a regimes autoritários, exilou-se duas vezes: na primeira, em 1959, veio para o Brasil para escapar à perseguição da PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado (polícia política portuguesa) –, lecionando em duas universidades. A situação no país, no entanto, também não andava das melhores: em 1964, instaurou-se a ditadura militar; no ano seguinte, Jorge de Sena mudava-se – com seus nove filhos e Mécia de Sena – para os Estados Unidos, onde lecionaria e, em 1978, faleceria, aos 58 anos. Poeta, ensaísta, crítico literário e tradutor, tem extensa obra publicada.



Figura 17.2: Jorge de Sena

Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Jorge_de_Sena.jpg

Observe como o testemunho seniano não se limita a ser um mero relato ou descrição do que está posto. Ele é potência modificadora, capaz de remodelar consciências e convenções. “É que à poesia, melhor que a qualquer outra forma de comunicação, cabe, mais que compreender o mundo, transformá-lo” (SENA, 1961, p. 11). Por isso dizemos que o testemunho, para o poeta, é um compromisso ético – de atenção a si e ao outro.

A denúncia de uma realidade precária, insuficiente ou opressiva e a reivindicação por uma alteração do papel do sujeito no mundo ficam explícitas nos versos a seguir, do poema “Quem a tem...”:

Mas, embora escondam tudo
e me queiram cego e mudo,
não hei-de morrer sem saber
qual a cor da liberdade.
(SENA, 1988, p. 42)

Nesse modo ético de estar no mundo, transformam-se em matéria para os poemas:

- o contexto político e social dentro e fora das fronteiras portuguesas;
- momentos históricos;
- textos contemporâneos ou já consolidados no cânone literário;
- fotografias, objetos e obras das artes plásticas, da música, do cinema.

Para todos esses elementos, o olhar que Jorge de Sena dirige é inquiridor, crítico.



Alguns poemas de Jorge de Sena foram musicados na época da resistência ao salazarismo. Um dos mais conhecidos, entoado por Zeca Afonso – o mesmo que deu voz a tantos textos de Manuel Alegre –, é “Epígrafe para a arte de furtar” (publicado no livro *Fidelidade*, em 1958). Você pode conferir o texto e a música em: <http://www.youtube.com/watch?v=iOcdJUrjJVA>.

O respeito à vida e dignidade humanas e à liberdade individual é a convicção maior desse poeta, que se diz “contra qualquer espécie de ditadura” e “a favor da paz e dos entendimentos entre as nações” (SENA, 2006, p. 249). Ao construir novas leituras de mundo, conclama os leitores – afinal, também eles são agentes transformadores das obras escritas e da realidade – a fazerem o mesmo. Trata-se de uma responsabilidade partilhada, portanto, e é disso que nos fala o poema “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya” (do qual aproveitamos um dos versos para dar o título a esta aula). Destacamos alguns fragmentos:

Um dia sabereis que mais que a humanidade
não tem conta o número dos que pensaram assim,
amaram o seu semelhante no que ele tinha de único,
de insólito, de livre, de diferente,
e foram sacrificados, torturados, espancados,
[...]

Por serem fiéis a um deus, a um pensamento,
a uma pátria, uma esperança, ou muito apenas
à fome irresponsível que lhes roía as entranhas,
foram estripados, esfolados, queimados, gaseados,
e os seus corpos amontoados tão anonimamente quanto
[havam vivido,
ou suas cinzas dispersas para que delas não restasse
[memória.

[...]
Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,
foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha
há mais de um século e que por violenta e injusta
ofendeu o coração de um pintor chamado Goya,
*que tinha um coração muito grande, cheio de fúria
e de amor.* Mas isto nada é, meus filhos.

[...]
Acreditai que a dignidade em que hão-de falar-vos tanto
não é senão essa alegria que vem
de estar-se vivo e sabendo que nenhuma vez
alguém está menos vivo ou sofre ou morre
para que um só de vós resista um pouco mais
à morte que é de todos e virá.

Que tudo isto sabereis serenamente,
sem culpas a ninguém, sem terror, sem ambição,
e sobretudo sem desapego ou indiferença,
ardentemente espero. [...]

(SENA, 1988, p. 123-124)



Figura 17.3: O quadro *Três de Mayo*, de Goya.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg



O pintor espanhol Francisco José de Goya e Lucientes (1746-1828) tomou a resistência da Espanha à invasão francesa, durante a Guerra Peninsular, como motivo de diversas obras, entre pinturas e gravuras. As imagens exibem com crueza a violência dos assassinatos em massa. Confira a obra de Goya em: <http://www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/obra/catalogo/>.

Poesia, visualidade, subjetividade: metamorfoses

Se *testemunho* é uma das palavras-chave para lermos Jorge de Sena, também o é transformação – ou *metamorfose*, que, no plural, dá título à mais conhecida obra do poeta. *Metamorfozes* (1963), junto com o livro *Arte da música* (1968), é paradigma seniano de escritas em (e para) transformações. No primeiro (que inclui os já citados “A cadeira amarela, de Van Gogh” e “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”), quadros, esculturas, arquitetura e fotografias – elementos das artes visuais – dialogam com a poesia. No segundo livro (cujo subtítulo sintomaticamente é *Trinta e duas metamorfoses musicais e um prelúdio*,

seguidos de um “pout-pourri”, e com um post-fácio do autor), é com peças musicais que se compõe o cruzamento transformador de artes e mídias.

O poeta consegue, em uma “mina aparentemente gasta, descobrir um novo filão”, como observa Joaquim Manuel Magalhães (MAGALHÃES, 1981, p. 55). Se Fernando Pessoa conseguira levar ao extremo, com a prática heteronímica, a aparente contradição de uma objetividade emocional – a subjetividade vivida pelo objeto construído que é cada heterônimo –, Sena faz dos objetos existências físicas que alicerçam subjetividades. Com eles, é construída uma rede de meditações sobre o(s) eu(s) e sua forma de se relacionar consigo e com o mundo.

Vamos voltar ao poema que acompanha a pintura de Van Gogh para observar de que forma reflexões, emoções e sentimentos são tecidos com objetos – o próprio quadro e também a cadeira representada. A descrição cuidadosa da cena pintada – “chão de tijoleira”, “tijoleira cozida e gasta”, “cadeira rústica”, “rusticamente empalhada, e amarela”, a porta azulada, o cachimbo, a assinatura no caixote baixo – evolui para a observação da materialidade da própria pintura: a matéria espessa das tintas, a forma como os pincéis “se empastelaram suaves” na tela. Repare, ainda, como o poeta constrói seu texto como se pintasse um quadro: a repetição de palavras e procedimentos são pinceladas sobre pinceladas, formando imagens progressivamente mais densas, pigmentadas. O poeta tinge um chão aqui, hesita, passa para outros elementos do quadro – o cachimbo, o canto, o caixote –, volta para as tijoleiras mal assentes, mostra-as comidas e sujas.

Enquanto passeia pelo poema, o olhar do leitor é convidado a esquadrihar também a obra de Van Gogh. Um olhar que tateia, que experimenta a relação do *quadro-objeto* (a tela, a tinta) com o *objeto do quadro* (a cadeira, o chão, o cachimbo). Ou seja, a forma como a matéria da tinta se distribui pela superfície, se avoluma em determinados pontos para formar “o torneado” da cadeira, a “gorda argila” do chão.

A partir dessa visualidade tátil, outras telas se sobrepõem: “batalhas, príncipes, florestas/flores em jarras” etc; mas entre todas elas é a cadeira que sobressai. “Não é no entanto uma cadeira aquilo”; “Não é, nem foi, nem mais será cadeira”, adverte o poema. O objeto surge, assim, como suporte para algo que escapa do registro puramente visual. Pintura e poema, partindo de objetos concretos (cadeira, quadro, tinta sobre o papel/tela), apontam sobretudo para uma ausência. Transformam invisíveis em existência material, como o retrato de um fantasma.

De que invisíveis estamos falando? D’“esta humildade”, loucura, solidão, um vício esquecido ou uma ação intencional – o cachimbo pousado “expressamente como sinal de que/o pouco já contenta quem deseja tudo”. Do sujeito que alguma vez se sentou, que pousou o cachimbo sobre a cadeira (que pode ser o pintor ou outro qualquer); do sujeito que “fita a cadeira num exíguo espaço” – que, por sua vez, pode ser o dono do cachimbo, pode ser Van Gogh, pode ser qualquer observador do quadro (nós, por exemplo). Todos eles podem ser uma pessoa só: Van Gogh, que esqueceu o cachimbo e depois de pintar contempla sua obra pronta. Não há possibilidade de encontrarmos uma solução e especificarmos de quem se trata esse invisível – e, no fim das contas, essa determinação não importa. Importante é reconhecer justamente o ponto de interrogação pintado no quadro e no poema.

O sujeito ausente da pintura é suporte para se tecer o texto “A cadeira amarela, de Van Gogh”, o que nos traz outras *faltas*: toda palavra assinala um referente que não está ali (dizer “árvore” não faz com que o vegetal surja, em sua presença concreta, diante de nossos olhos). A palavra poética leva essa ausência ainda mais longe, pois sequer para o seu referente direto ela tem o compromisso de apontar. Os invisíveis se multiplicam e se cruzam, em movimento constante.

Algumas das outras imagens habitantes do livro *Metamorfoses* são uma “gazela de bronze da Ibéria”, a que falta uma perna; uma estátua sem cabeça; uma “Cabecinha Romana das Ruínas de Ossónoba”, sem corpo; a nave central de uma igreja, “vazia, vertical, de pedra branca e fria”; o retrato de um homem no caixão da sua múmia. Materialidades incompletas, abrindo nossa percepção para o que não está inscrito na visualidade. Os poemas que as acompanham, também eles objetos concretos (manchas tipográficas dispostas de determinada maneira sobre o papel), mostram-se igualmente vazados, abertos.

É fácil perceber, portanto, que o que Jorge de Sena faz não é mera **ECFRASE**, em sua mais imediata definição. O objeto visual se faz poema, ou seja, um sistema sógnico se metamorfoseia em outro (e esta é apenas uma das metamorfoses que o livro opera...). Também não são meras abstrações sentimentais, mas sim meditações sobre as obras “para além delas mesmas” (SENA, 1988, p. 153) e oportunidade de “inquirição aflita” (Idem, p. 157) sobre o homem, o mundo e a linguagem, que provém de Sena “sentir em tudo, desde as estátuas aos pequeninos objectos domésticos, uma humanidade viva, gente viva, pessoas, sobretudo pessoas” (Idem, p. 152).

ECFRASE

Descrição minuciosa. Teóricos da contemporaneidade têm somado à ecfrástica o conceito de Bild-gedicht, diluindo fronteiras entre as diferentes artes (visuais, escritas, musicais etc) e incorporando processos como os de comentário, meditação, recriação.



ATIVIDADE

Atende ao Objetivo 1

Claude Debussy compôs, no início do século XX, “La cathédrale engloutie” (A catedral engolida). A música baseia-se em uma antiga lenda da Bretanha, norte da França, segundo a qual uma catedral teria sido submersa pelas águas na costa da Ilha de Ys. Da superfície (e há divergências sobre se, na história, a catedral voltaria à tona periodicamente ou não), é possível ouvir o som do órgão, os sinos tocando e o canto dos padres. Décadas mais tarde, Jorge de Sena retoma a música para escrever o poema “La cathédrale engloutie, de Debussy”.

Leia os versos que se seguem e reflita: como o texto e a subjetividade que se constroem no poema operam um processo de testemunho e metamorfose? Aproveite e ouça a música no Youtube: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=3sFTiYsVJGg. Vale a pena.

[...]

Um dia, no rádio Pilot da minha Avó, ouvi
uma série de acordes aquáticos, que os pedais faziam [pensativos,
mas cujas dissonâncias eram a imagem tremulante
daquelas fendas tênues que na vida,
na minha e na dos outros, ou havia ou faltavam.

Foi como se as águas se me abrissem para ouvir os sinos,
os cânticos, e o eco das abóbadas, e ver as altas torres
sobre que as ondas glaucas se espumavam tranquilas.

[...]

[...] Escrevi. Como o vaso da China,
pomposo e com dragões em relevo, que havia na sala,
e que uma criada ao espanejar partiu,
e dele saíram lixo e papéis velhos lá caídos,
as fissuras da vida abriram-se-me para sempre,
ainda que o sentido de muitas eu só entendesse mais tarde.

Submersa catedral inacessível! Como perdoarei
aquele momento em que do rádio vieste,
solene e vaga e grave, de sob as águas que
marinhas me seriam meu destino perdido?

É desta imprecisão que eu tenho ódio:
nunca mais pude ser eu mesmo – esse homem parvo
que, nascido do jovem tiranizado e triste,
viveria tranquilamente arreliado até à morte.
Passei a ser esta soma teimosa do que não existe:
exigência, anseio, dúvida e gosto

de impor aos outros a visão profunda,
não a visão que eles fingem,
mas a visão que recusam:
esse lixo do mundo e papéis velhos
que sai dum jarrão exótico que a criada partiu,
[...]
(SENA, 1988, p. 165-166)

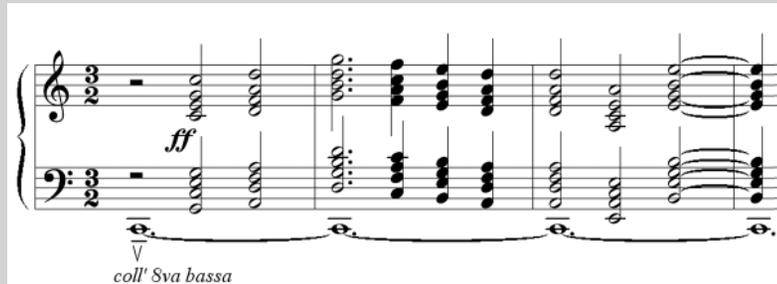


Figura 17.4: Partitura de “La cathédrale engloutie”, de Debussy.
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Debussy_cathedrale_engloutie.png

RESPOSTA COMENTADA

O diálogo interartes é, para Jorge de Sena, um espaço de transformações mútuas sofridas pela poesia e pelo eu lírico. Nos versos de “La cathédrale engloutie, de Debussy”, lemos “fendas tênues”, “fissuras”, um vaso da China que se parte. É significativo o que há de falho, de aberto na música (com suas “dissonâncias”) e nessas imagens poéticas, que se constroem como sinais – ou testemunhos – do que falta “na vida, na minha e na dos outros, ou havia ou faltavam no mundo”. A fenda que a música abre no próprio sujeito transforma-o – “nunca mais pude ser eu mesmo”; e, embora o tom aparente seja de lamento (“Como perdorei/aquele momento em que do rádio vieste”), devemos notar como a potência dessa metamorfose é criticamente criadora, somando “exigência, anseio, dúvida” ao sujeito, motivando-o a ver com “visão profunda”, a visão que os “outros” recusam.

Podemos pensar, ainda, em outras direções para essa metamorfose: o poema seniano altera a música (a experiência de ouvir a composição de Debussy antes e depois de ler o texto mostra-nos isso) e a música, evidentemente, transforma a poesia (nesse caso, motivando a própria escrita do poema).

Música e poesia, portanto, tecem com o sujeito mútuas metamorfoses e novos testemunhos.

HÁ SEMPRE ALGUÉM QUE DIZ NÃO

Já é altura de voltarmos os olhos para nosso outro poeta, Manuel Alegre. Político atuante na obra e na vida – foi candidato duas vezes à presidência de Portugal –, desde cedo construiu, em prosa e poesia, uma leitura não conformada da história, com o questionamento da realidade política e social em seu país e no mundo. O “poeta da resistência”, nas palavras de Eduardo Lourenço (LOURENÇO, 1975, p. 32), compôs a letra daquele que viria a ser considerado um hino dos inconformados com o regime autoritário – que, em Portugal, durou quase cinco décadas (de 1926 a 1974, considerando ditadura militar e Estado Novo):

Trova do vento que passa
Para António Portugal
Pergunto ao vento que passa
notícias do meu país
e o vento cala a desgraça
o vento nada me diz.

[...]

Pergunto à gente que passa
por que vai de olhos no chão.
Silêncio – é tudo o que tem
quem vive na servidão.

Vi florir os verdes ramos
direitos e ao céu voltados.
E a quem gosta de ter amos
vi sempre os ombros curvados.

[...]

Mesmo na noite mais triste
em tempo de servidão
há sempre alguém que resiste
há sempre alguém que diz não.
(ALEGRE, 2000, p. 117-119)

Os versos são suficientemente explícitos: denunciam silêncio forçado, servidão, a submissão de olhos baixos e a opressão de ombros curvados. Ao se negar a embarcar na ficção da “lusitanidade exemplar”, estimulada pelo Estado Novo – “a mais grandiosa e sistemática exploração do fervor nacionalista de um povo que precisa dele como de pão para a boca em virtude da distância objectiva que separa a sua mitologia da antiga nação gloriosa da sua diminuída realidade presente” (LOURENÇO, 1992, p. 28) –, Manuel Alegre pretende desnudar justamente essa “diminuída

Manuel Alegre nasceu em 1936, em Águeda, e desde cedo militou contra o salazarismo. Seu engajamento na resistência ao regime levou-o a ser preso pela PIDE em 1963, em Angola. Permaneceu durante seis meses na cadeia, onde conheceu escritores angolanos como Luandino Vieira, António Jacinto e António Cardoso (presos, por sua vez, por lutar pela independência do país africano, ainda colônia portuguesa). No ano seguinte, Alegre exilou-se em Argel. Só voltaria a Portugal uma década depois: em 2 de Maio de 1974, dias após o 25 de Abril.

Censurados, seus dois primeiros livros – *Praça da canção* (1965) e *O canto e as armas* (1967) – circularam de mão em mão, clandestinamente, em cópias manuscritas ou datilografadas.



Figura 17.5: Manuel Alegre

Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Manuel_Alegre.jpg

realidade presente”. Não à toa, o escritor viria a ser tão perseguido pela PIDE. Na companhia de outros poetas e de músicos, ele empreenderia uma renovação ética e estética na música popular portuguesa.

Como aconteceu no Brasil, com a tentativa de cooptação do samba pelo governo autoritário de Getúlio Vargas, em Portugal o fado foi alvo da cobiça do poder instituído. O objetivo lá era o mesmo de cá: firmar o que seria uma identidade nacional. E, de fato, o gênero chegou a ser um dos três *efes* do salazarismo: fado, futebol e Fátima, os ícones culturais de Portugal no regime.

Poetas e músicos seja como Manuel Alegre, Adriano Correia de Oliveira, Zeca Afonso, António Portugal e Luís Cília sacudiriam a música popular portuguesa tradicional – de sonoridade considerada antiquada e temas predominantemente apolíticos, como amores estudantis, amor pela cidade, saudades – e impulsionariam o enfrentamento ao Estado Novo. As principais inovações foram: afrouxamento do padrão instrumental formado por viola e guitarra portuguesa, seja simplificando o modelo do fado de Coimbra seja, ao contrário, elaborando acompanhamentos mais rebuscados e complexos; maior adequação da entoação à mensagem que é cantada: “deixa de se considerar importante apenas o *que se diz*, para se favorecer o *modo como*” (TELES, 2009, p. 133); inclusão de temas ligados à resistência à ditadura; inclusão de temas anticolonialistas; e incorporação de elementos temáticos e melódicos populares e da tradição portuguesa.



Figura 17.6: A fadista Amália Rodrigues em arte de rua de Lisboa.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Arte_Amalia.jpg

Se o presente opressor não escapa às críticas de Manuel Alegre, também o passado é posto em questão. O escritor lê a história do país recusando-lhe a pátina mítica, pincelada século após século por interesses políticos e cristalizada culturalmente na imagem de um “*Portugal-menino-jesus-das-nações*” (LOURENÇO, 1992, p. 36). Como exemplo, vejamos

a torção contraideológica do sebastianismo – temática frequente na obra do autor – no poema “Explicação de Alcácer Quibir”:

Quantos desastres dentro de um desastre.
Alcácer Quibir foi sempre
o passado por dentro do presente
ó meu país que nunca te encontraste
[...]
Alcácer Quibir é estar aqui
a ver morrer o Sol em cada tarde.
E este riso que chora. E esta sombra que ri.
Este fantasma sobre a nossa idade.
[...]
Alcácer Quibir és tu Lisboa.
E há uma rosa de sangue no branco areal.
Há um tempo parado no tempo que voa.
Porque *um fantasma é rei de Portugal.*
(ALEGRE, 2000, p. 182-183, grifos nossos)

Observe como Portugal aparece, no poema, como uma pátria perdida em relação ao mundo e a si, governada por glórias passadas – reais ou imaginárias. Nela, fantasmas constroem a identidade nacional, fazendo do português um homem *exilado* – mesmo que jamais ultrapasse as fronteiras do país.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 1

Observe os fragmentos de poema a seguir. No primeiro deles, o poeta elabora uma metáfora a partir de referências à peça “Hamlet”, de Shakespeare, retomando a passagem em que o protagonista define a Dinamarca como “uma prisão”. No segundo texto, a mensagem é construída de forma mais explícita, com o uso de verbos no modo imperativo.

Identifique, nos versos, três das principais características da poética de Manuel Alegre:

Porque um só tempo é o nosso. E o tempo é hoje.
Ah se não ser é submissão ser é revolta.
Se a Dinamarca é para nós uma prisão
e Elsenor se tornou a capital da dor
ser é roubar à dor as próprias armas

com elas vencer estes fantasmas
que andam à solta em Elsenor.
(ALEGRE, 2000, p. 231)

Se tens vontade de cantar não tenhas medo: canta.
[...]
Não te deixes murchar. Não deixes que te domem.
É possível viver sem fingir que se vive.
É possível ser homem.
É possível ser livre livre livre.
(ALEGRE, 2000, p. 243-244)

RESPOSTA COMENTADA

- A releitura de “Hamlet” feita por Manuel Alegre é exemplo de um dos recursos mais frequentemente usados pelo poeta: o diálogo com a tradição.
- O uso metafórico de expressões como “prisão”, “capital da dor” e fantasmas “que andam à solta”, no primeiro fragmento, e ao medo, no segundo, fazem a denúncia de uma situação opressora – outra característica da poesia de Alegre.
- Denúncia que leva ao chamamento à luta, ao cessamento do “não ser” e vivência plena do “ser” – terceira marca forte nessa poética: “Não te deixes murchar. Não deixes que te domem”, conclamam os versos.

LONGE DA PEQUENA CASA LUSITANA: O EXÍLIO EM MANUEL ALEGRE E JORGE DE SENA

O compromisso ético com o mundo à sua volta é um ponto de contato entre as obras de Manuel Alegre e Jorge de Sena. O enfrentamento ao regime autoritário levou os dois poetas a experimentarem o exílio – que deixaria marcas evidentes em seus textos.

Em Creta, com o Minotauro

Nascido em Portugal, de pais portugueses,
e pai de brasileiros no Brasil,
serei talvez norte-americano quando lá estiver.
Colecionarei nacionalidades como camisas se despem,
se usam e se deitam fora, com todo o respeito
necessário à roupa que se veste e que prestou serviço.
Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria
de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações
nasci. E a do que faço e de que vivo é esta
raiva que tenho de pouca humanidade neste mundo
quando não acredito em outro, e só outro queria que
este mesmo fosse.

[...]

(SENA, 1989, p. 74)

O primeiro soneto do Português errante

Eu sou o solitário o estrangeirado
o que tem uma pátria que já foi
e a que não é. Eu sou o exilado
de uma país que não há e que me dói.

[...]

(ALEGRE, 2000, p. 378)

A recusa crítica a identificar-se com a pátria presente leva à experiência da desagregação e errância pelo mundo. Desterrados, esses sujeitos escrevem seu deslocamento e passam a ocupar um lugar ambíguo: entre desejo e repulsa pela nação (mãe/madrasta), nostalgia e reivindicação de um novo. Usando e despindo nacionalidades como se camisas fossem, “ausente mesmo se presente” (ALEGRE, 2000, p. 378), o sujeito é estrangeiro em toda parte; “incompreendido por uma mãe amada e contudo distraída, discreta e preocupada, o exilado é estranho à própria

mãe. Ele não a chama, nada lhe pede. Orgulhoso, agarra-se altivamente ao que lhe falta, à ausência, a qualquer símbolo”, descreve-nos Julia Kristeva (1994, p. 12-13).

Impossível, aqui, não nos lembrarmos do mais célebre dos expatriados portugueses: Luís Vaz de Camões. O poeta empreende com Sena e Alegre – e tantos outros portugueses que cantaram seu desterro – o “avesso da viagem gloriosa”, nas palavras de Silvio Renato Jorge.

A emigração e o exílio são, de fato, rasuras em uma imagem hegemônica, elementos a questionar a fala imperialista que reporta à viagem uma certa aura mítica, pois que a assinala constantemente como iniciática, como marco fundador da ideia portuguesa de nação (JORGE, 2006, p. 111).

É Camões, não à toa, o principal interlocutor da poesia tanto de Alegre quanto de Sena, que releem e atualizam lírica e épica quinhentistas em diálogos formais e temáticos.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

Jorge de Sena e Manuel Alegre empreenderam, cada um a seu modo, processos de ruptura em relação à realidade portuguesa de meados do século XX. Explique por quê.

RESPOSTA COMENTADA

Jorge de Sena encontrou uma voz própria e original, a do testemunho, e sobre ela traçou um caminho alternativo ao fingimento pessoano. O processo seniano de configuração de subjetividades também se distancia da sombra do poeta dos heterônimos: em Pessoa, vemos uma subjetividade objetivada pela heteronímia; em

Sena, e em especial no diálogo interartes, objetos – como quadros, prédios e estátuas – são subjetivados, enredando meditações sobre o eu, o outro, o mundo. Manuel Alegre, por sua vez, junto com outros poetas, foi responsável por uma ruptura em relação à ditadura salazarista, com versos de denúncia e reivindicação explícitas. Essa poética claramente atuante constituiu a base para uma revolução ética e estética na música popular portuguesa, que se deu com as canções de resistência. Entre as inovações dessa nova canção, podemos destacar, além da resistência direta ao regime, a inclusão de temas anticolonialistas e a incorporação de elementos da tradição popular.

CAMÕES DIRIGE-SE AOS NOSSOS CONTEMPORÂNEOS

A bibliografia camoniana é tão vasta, tão ilegível, tão idiota, tão fantástica, tão ridícula, que é perfeitamente desculpável fazer com inocência o que tantos já fizeram por cálculo: repetir o que já foi dito. (BARROS, Luiz Fernando de Moraes. “De Babel rumo a Sião: a crítica camoniana antes e depois de Jorge de Sena”. Disponível em: <http://www.lerjorgedesena.letas.ufrj.br/ressonancias/pesquisa/ufrij/de-babel-rumo-a-siao-a-critica-camoniana-antes-e-depois-de-jorge-de-sena-2/>)

Jorge de Sena foi um dos maiores e mais reconhecidos estudiosos da obra de Camões. Principal responsável por livrar o autor de *Os Lusíadas* da atribuição de *cantor das glórias nacionais* (máscara tão explorada por Salazar), jogou luz sobre o que há de crise – como crítica a Portugal e apontamento para a necessidade de se buscarem novos caminhos – no discurso camoniano. O poeta do século XVI é relido e reatualizado incessantemente na literatura portuguesa, o que levou Sena a escrever o célebre “Camões dirige-se aos seus contemporâneos”. Destacamos alguns versos:

Podereis roubar-me tudo:
as ideias, as palavras, as imagens,
e também as metáforas, os temas, os motivos,
os símbolos, [...]
E podereis depois não me citar,
suprimir-me, ignorar-me, aclamar até
outros ladrões mais felizes.

Não importa nada: que o castigo
será terrível. [...]
(SENA, 1988, p. 95)

O texto põe em jogo questões como intertextualidade, reelaboração, inspiração, criação. A maldição lançada por Camões é irônica: para começar, recai sobre o próprio autor do poema, Jorge de Sena (um grande “ladroão” de ideias, imagens e metáforas camonianas). Nenhum escritor, aliás, escaparia a essa imprecação, na medida em que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Nessa mesma linha de raciocínio, o poema abre a possibilidade de lermos, ainda, o eu lírico como um *alter ego* de Jorge de Sena, ele mesmo reelaborado por tantos contemporâneos.

No jogo de citações, alusões, glosas de que a obra camoniana é instada a participar, com frequência o cânone é chamado à página para suscitar uma nova leitura crítica do passado e presente português. Assim, Jorge de Sena e Manuel Alegre irmanam-se com Camões na “chamada à nova aventura que permita a transformação de um presente degradado num futuro regenerado” – palavras do poeta e ensaísta Helder Macedo sobre *Os Lusíadas* (MACEDO, 1980, p. 38).

Vejamos as redondilhas camonianas de “Sobre os rios que vão” (ou “Babel e Sião”). O poema é já, em si, um intertexto, composto sobre o Salmo bíblico 136, que canta o exílio dos judeus, cativos na Babilônia.

Sôbolos rios que vão
Por Babilônia, me achei,
Onde sentado chorei
As lembranças de Sião
E quanto nela passei
[...]
Ali vi o maior bem
Quão pouco espaço que dura;
O mal que depressa vem,
E quão triste estado tem
Quem se fia da ventura.
[...]
E vi com muito trabalho
Comprar arrependimento.
Vi nenhum contentamento,

E vejo-me a mim, que espalho
Tristes palavras ao vento.
[...]
Órgãos e fruta deixava,
Despojo meu tão querido,
No salgueiro que ali estava,
Que pera troféu ficava
De quem me tinha vencido.
(CAMÕES, 1982, p. 91-94)

O tema é retomado pelos dois escritores do século XX: Sena, em seu conto “Super Flumina Babylonis”, apresenta Camões na fase terminal de sua vida – pobre, doente e amargurado – e momentos antes de criar suas redondilhas. Alegre escreve sujeito e vida perdidas em “Super Flumina”. Confira a seguir alguns fragmentos das respectivas obras, mas não deixe de ler a íntegra do conto no *site*: <http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/antologias/ficcao-e-teatro/super-flumina-babylonis/>

Super Flumina Babylonis

A ascensão da estreita escada escura, e tão a pino, com os degraus muito altos e cambaios, era, sempre que voltava a casa, uma tortura. À força de equilíbrios, meio encostado à parede, cuja cal já se esvaíra havia muito e até nas suas costas, e apoiando em viés uma das muletas no extremo oposto do degrau de cima, ia subindo cuidadosamente, num resfolegar de raiva pela lentidão (SENA, 1984, p. 155).

Fechou a porta, foi até à mesa, e sentou-se na cadeira, encostado às muletas. Sentar-se era um alívio do cansaço, e uma nova tortura também. Mas a ausência da mãe, tão inabitual, tornou menos tortura a tortura de sentar-se ajeitando as partes inchadas e doloridas, acto que, com uma vergonha infinita, era obrigado a fazer diante dela, e que por isso não ajeitava bem, sentindo os olhos da velhinha fitos nele, horrorizados com a monstruosidade dos castigos reservados a quem se entrega aos pecados da carne, sem se manter puro como veio ao mundo (SENA, 1984, p. 157).

Super Flumina

Eu estava perdido em Babilónia.
Inutilmente corriam rios
a água do canto secava
junto ao estéril monte

da minha vida perdida
em Babilónia.
[...]
(ALEGRE, 2000, p. 345)

Povo e pátria à deriva são cantados sobre motes camonianos em boa parte da obra de Manuel Alegre. Como nos versos do poema “Lusíada exilado” – “Eu que fiz Portugal e que o perdi/em cada porto onde plantei o meu sinal./Eu que fui descobrir e nunca descobri/que o porto por achar ficava em Portugal.” (ALEGRE, 2000, p. 210) – e de “Regresso” – “De Calicute até Lisboa sobre o sal/e o Tempo. Porque é tempo de voltar/e de voltando achar em Portugal/esse país que se perdeu de mar em mar.” (Idem, p. 186) –, além de todos os textos do livro *Com que pena: vinte poemas para Camões*, de 1992. Jorge de Sena, por sua vez, empenha-se em uma desconstrução ainda mais crua do mito. Nos versos a seguir, a imagem idealizada de Camões é descida definitivamente do pedestal no poema “Camões na Ilha de Moçambique”:

Não é de bronze, louros na cabeça,
nem no escrever parnasos, que te vejo aqui.
Mas num recanto em cócoras marinhas,
soltando às ninfas que lambiam rochas
o quanto a fome e a glória da epopeia
em ti se digeriam. Pendendo para as pedras
teu membro se lembrava e estremecia
de recordar na brisa as **CROIAS** mais as damas,
e versos de sonetos perpassavam
junto de um cheiro a merda lá na sombra,
de onde n’alma fervia quanto nem pensavas.
[...]
E de zarolho não podias ver
distâncias separadas: tudo te era uma
e nada mais: o Paraíso e as Ilhas,
heróis, mulheres, o amor que mais se inventa
e uma grandeza que não há em nada.
(SENA, 1989, p. 186)

CROIAS
Meretrizes,
prostitutas.

Lembre-mos de que Sena é talvez o mais conscientemente entusiasmado estudioso da obra camoniana. O burlesco da imagem zarolha e de cócoras não tem a ver, portanto, com a negação do valor de Camões, pelo contrário: é a exigência de uma outra valoração, que faça jus às críticas tecidas já no século XVI.

Entre beijos e sexo: a experiência erótica em Camões e Jorge de Sena

Jorge de Sena e Camões têm em comum o enfrentamento de uma sexualidade portuguesa hipocritamente puritana. A experimentação do sexo, significada pelo erotismo poético, é positivada por ambos – em Camões, como “possível veículo para o amor sublime” (MACEDO, 1980, p. 41); em Sena, como “vias de criação e de valorização do corpo” (ALVES, 2006, p. 34). Observe, nos versos a seguir, a temperatura alcançada pelas imagens pintadas pelos poetas. O primeiro texto é do Canto IX de Os Lusíadas. O segundo pertence ao poema “Beijo”, de Jorge de Sena.

Oh, que famintos beijos na floresta!
E que mimoso choro que soava!
Que afagos tão suaves! Que ira honesta,
Que em risinhos alegres se tornava!
O que mais passam na manhã e na sesta,
Que Vénus com prazeres inflamava,
Melhor é experimentá-lo que julgá-lo;
Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo.
(CAMÕES, 1979, p. 340)

[Um beijo] É língua que na boca se agitando
irá de um corpo inteiro descobrir o gosto
e sobretudo o que se oculta em sombras
e nos recantos em cabelos vive.
(SENA, 1989, p. 127)

Se a obra camoniana rompe expectativas ao enxergar “uma essencial complementaridade entre o amor físico e o amor espiritual” (MACEDO, 1980, p. 15) – reconciliação do espírito com a carne – e exhibe uma “nada convencional aceitação, mesmo em épocas mais modernas, do desejo feminino” (Idem, p. 13), na produção seniana erotismo, amor, corpo que fisicamente vê e sente são partes do testemunho, da maneira de conhecer e colocar-se em contato com o mundo e o outro. Veja como a liberdade sexual desfralda-se como uma bandeira seniana:

Moralmente falando, sou um homem casado e pai de nove filhos, que nunca teve vocação para patriarca, e sempre foi a favor de a mais completa liberdade ser garantida a todas as formas de amor e de contacto sexual. Nenhuma liberdade estará jamais segura, em qualquer parte, enquanto uma igreja, um partido, ou um grupo

de cidadãos hipersensíveis, possa ter o direito de governar a vida privada de alguém (SENA, 2006, p. 250).

A experiência amorosa em Camões e a experimentação da liberdade do amor em Sena são, portanto, formas de conhecimento, testemunho, relação com o outro – sobretudo, posicionamentos éticos.

CONCLUSÃO

Jorge de Sena é um dos mais relevantes escritores de língua portuguesa, com lugar já cativo no cânone literário. Manuel Alegre, por sua vez, é peça valiosa para revisitarmos um dos períodos mais marcantes da história do país: o regime autoritário salazarista.

Nesta aula, você conheceu as características gerais das obras dos dois escritores e constatou a importância de cada um, avançando na compreensão do percurso literário de Portugal.

ATIVIDADE FINAL

No livro *Camões e a viagem iniciática*, o poeta e ensaísta Helder Macedo escreve: “o valor da história, para Camões, parece portanto ter mais a ver com a determinação do futuro do que com a celebração do passado” (MACEDO, 1980, p. 38). Como essa forma de ver a história assemelha-se à leitura de passado feita por Jorge de Sena e Manuel Alegre?

RESPOSTA COMENTADA

Jorge de Sena e Manuel Alegre empreendem, em diversos momentos de suas obras, retomadas do passado histórico, literário e mitológico de Portugal e do mundo. Vimos, por exemplo, Sena voltar os olhos para a violência da Guerra Peninsular

na “Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, denunciando a injustiça e defendendo a responsabilidade do sujeito pelo outro como caminho único para a dignidade humana. Também observamos como, no poema “Explicação de Alcácer Quibir”, Manuel Alegre traz a mítica batalha para o presente – “Alcácer Quibir és tu, Lisboa.” – para desnudar o quanto o país permanece governado por “fantasmas” de um passado supostamente glorioso. Acompanhamos, ainda, um pouquinho do diálogo que ambos travam com a obra camoniana – não com o objetivo de fazer mera reverência a Camões, mas para repensar a construção da identidade portuguesa e buscar novos caminhos de atuação reflexiva.

Os dois poetas do século XX, portanto, têm em comum com Camões a releitura crítica do passado, com vistas a denunciar um presente insatisfatório e buscar um futuro diferente.

RESUMO

Se elegermos palavras-chave para os poetas estudados, serão elas: *testemunho* e *metamorfoses*, em Jorge de Sena; e *resistência*, em Manuel Alegre.

O testemunho representa um caminho original e alternativo ao *modus operandi* pessoano. Resume-se em uma atenção não só ao mundo que está posto, mas àqueles outros, os possíveis – tão mais possíveis quanto maior for nosso desejo de dignidade humana. O testemunho encontra-se indissociável, portanto, da vontade e da ação transformadoras. Por meio dele, operam-se as metamorfoses de sujeito, mundo e escrita. Nesse processo, o diálogo interartes configura-se como mais uma metamorfose libertadora.

Já a resistência de Manuel Alegre ergue-se corajosamente contra uma ditadura que se empenhava em silenciar homens e textos. Não se limitando à denúncia, os poemas são uma convocação à liberdade e à recusa da coisificação do homem – chamamento que transcende o contexto histórico e se faz atemporal. Mesmo as produções mais recentes do autor erigem um empenhamento crítico frente à realidade.

Ambos os escritores perpassaram sua produção com uma ética que se dedica fundamentalmente a pensar o presente e buscar novas possibilidades de futuro. Para isso, com frequência recorrem ao diálogo transformador com o passado histórico, mitológico e literário de Portugal e do mundo.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, continuaremos o estudo de autores do século XX, abordando a poesia de Ruy Belo e Fíama Hasse Paes Brandão e a narrativa poética de Maria Gabriela Llansol.

As escritas de Ruy Belo, Fiama e Llansol

Aderaldo Ferreira de Souza Filho

AULA

18

Meta da aula

Apresentar as principais características das obras de Ruy Belo, Fiama Hasse Paes Brandão e Maria Gabriela Llansol, enfatizando os eixos Território, Deslocamento e Escrita, assim como o contexto de aparecimento das obras e as formas de diálogo que elas entretêm com Fernando Pessoa.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar características do posicionamento ético-político da escrita dos três autores, inserindo-os em seu contexto histórico específico;
2. reconhecer características do pensamento dos autores acerca da noção de pátria/nação e de território cultural;
3. identificar as estratégias de escrita dos autores, tanto na representação quanto na constituição do sujeito lírico.

INTRODUÇÃO

A ESCRITA COMO SUBVERSÃO

Ruy Belo, Fiamma e Llansol são autores cujas obras apresentam uma grande originalidade; por conta disso e do contexto específico em que elas surgem, provocaram uma intensa renovação, tanto no fazer poético quanto na reflexão a seu respeito, seja ela no próprio poema ou em textos de caráter crítico ou ensaístico. Esta renovação faz-se sentir ainda atualmente, dado o período relativamente recente em que elas surgem (década de 1960) e o período em que estão concluídas (Ruy Belo, final da década de 1970, Fiamma e Llansol, já na primeira década do nosso século). Portanto, antes de apresentarmos as principais linhas de força das obras desses autores, naquilo em que estas comunicam entre si, é importante ressaltarmos algumas diferenças gerais entre os autores já tão diferentes entre si, evitando enquadrá-los numa mesma escola, além de preservar a singularidade de cada escrita.

Em primeiro lugar, Fiamma e Ruy Belo começam a publicar em 1961, ano considerado como de viragem na poesia portuguesa, já que os principais representantes desta geração, entre eles Herberto Helder, iniciam suas publicações neste ano e desde o início apresentam os elementos renovadores que os caracterizarão posteriormente. Maria Gabriela Llansol começa a publicar no ano seguinte, mas sua obra apresenta um desenvolvimento singular. Sofreu de início uma recepção crítica ainda pior do que a de Ruy Belo e Fiamma, o que é comum com obras de caráter inovador; além disso, sua obra só passa a ser produzida com regularidade e atinge suas características marcantes no final da década de 1970, época em que Ruy Belo já falecia e a obra de Fiamma está em grande parte consolidada.

Em segundo lugar, importa diferenciar o caráter de renovação destes três autores. Apesar de extremamente atenta ao nível formal da linguagem poética, a escrita de Ruy Belo não se caracteriza como uma poética de ruptura, mas antes como de renovação dos grandes **TOPOI** da poesia ocidental, simulando por vezes uma simplicidade da escrita e do sujeito que vem a ser desmentida por uma segunda leitura. Já a poética de Fiamma procura, principalmente em seus primeiros momentos, causar o máximo de **ESTRANHAMENTO** no leitor cuja concepção de poesia é a de uma confissão sentimental. Sua poesia apresenta a autonomia da palavra poética em relação ao sujeito que escreve; nela é a própria superfície textual que deve comover, não algum sentimento primeiro que devesse ser em seguida traduzido por belas palavras. Tal concepção fez com que muitos, injustamente, considerassem sua poesia fria. Llansol, ao

TOPOI

Os *topoi* (no singular *topos*) designam os lugares comuns, as palavras-chave, os temas característicos de uma especialidade.

ESTRANHAMENTO

Termo literário, criado pelo formalista russo V. Chklovski, que consiste em descrever o objeto como se o visse pela primeira vez. Consulte o conceito no *Dicionário de termos literários* em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_

contrário dos outros dois, não escreve poesia, mas uma prosa poética que se encontra nos limites entre os gêneros, englobando o diário, o ensaio, a reflexão filosófica, a narrativa romanesca, os mitos. Sua inaudita concepção de literatura procura, sobretudo, abrir novos caminhos para pensar o futuro gênero romanesco, mas sua obra tem despertado o interesse tanto da crítica especializada em prosa como em poesia, assim como da crítica feita por poetas de grande representatividade no contexto atual, como Manuel Gusmão e Manuel de Freitas. É possível, pois, considerar a obra de Llansol mais próxima da de Ruy Belo, Fiamma ou Herberto Helder do que da de prosadores como Lobo Antunes, Mario Claudio e José Saramago.

O surgimento destas obras, como o afirmamos, é considerado um ponto de viragem ou momento de profunda renovação da poesia portuguesa. Para compreendermos as mudanças empreendidas pela nova concepção do fazer literário que elas trouxeram, é necessário observar que a noção de poesia que dominou nas duas décadas anteriores, 1940 e 1950, foi marcada pela estética neorrealista.

Gastão Cruz, também poeta da geração de 1960, fala-nos sobre o contexto do neorrealismo em Portugal, contra o qual a poesia seguinte se iria insurgir, ou renovar:

Num país que viveu, desde finais dos anos 20 (e até 1974), oprimido por uma ditadura de extrema-direita, com censura, presos políticos, todo o peso de uma moral retrógrada e, por fim, uma guerra colonial de treze anos, impossível seria que a maioria dos poetas não procurasse exprimir sua indignação, a sua fúria, ou, simplesmente, a sua análise da situação adversa que os envolvia, tentando combinar as exigências da linguagem poética com o imediatismo de seu protesto. Na fase inicial, que se situa no início da década de 40, os poetas neo-realistas conseguem, de um modo geral, ser bem sucedidos nessa conciliação, evitando que a sua poesia adquira um tom puramente panfletário (CRUZ, 2008, p. 236).

Percebe-se, pelo depoimento de Gastão Cruz que, se a estética neorrealista pôde “de um modo geral, ser bem sucedid[a] nessa conciliação”, tal estratégia se desgastaria na década seguinte. A poesia, que desde as tradições mais antigas sempre havia sido invenção e aventura da linguagem, corria o risco de tornar-se um mero meio de expressão e difusão de ideologias. A relação entre a forma poética e seu conteúdo – conteúdo que, pelas exigências e urgências da época, desejava-se que fosse um discurso de contestação

do poder estabelecido – sofria um desequilíbrio. Se a necessidade de uma intervenção política imediata por parte da poesia exigia que a invenção formal (aquilo que em poesia nos possibilita outras formas de ver, sentir e pensar) fosse sacrificada ou colocada em segundo plano em favor de um conteúdo discursivo, isto levantava uma perigosa suspeita sobre o sentido ou a necessidade de fazer poesia: se seus conteúdos eram o mais importante ou o mais imediato, eles poderiam ser igualmente veiculados por outras formas expressivas, por outros tipos de discurso, e a razão de ser da poesia, a invenção sobre a linguagem, seria apenas algo que, na maior parte das vezes, dificultaria a difusão de uma mensagem.

Essa inquietação afeta profundamente nossos escritores em sua juventude, no momento em que se preparam para iniciar suas obras. Todos os três tiveram contato com o ambiente cultural universitário nos anos 1960.

Era a época de grande efervescência dos questionamentos sobre a linguagem e o início do apogeu dos estudos que ficaram conhecidos como teoria da literatura. Certas ideias, como a de que a linguagem poética desautomatiza a linguagem cotidiana, transformando-a, ou de que o texto tem autonomia em relação à biografia, às ideias ou ao posicionamento político do autor, tornam-se mais difundidas e valorizadas. Estas ideias, cumpre lembrar, não são inéditas, de um modo geral sempre surgiram em diversos momentos da história, sendo reconhecidas em diversos autores da tradição e acentuadas em nossa modernidade poética. Tratava-se de explorá-las para que a poesia se renovasse. Como nos explica a pesquisadora Rosa Maria Martelo:

[...] a poesia portuguesa emergente na década de 60 assume sua condição predominantemente textualista, secundarizando a comunicabilidade mais imediata e circunscrevendo no espaço de desestabilização e experimentação discursivas quer a busca de invenção estética, quer a expressão de um posicionamento extremamente crítico perante o contexto de repressão social e política que se fazia sentir em Portugal. De certa forma, o que assim se manifestava era uma profunda conscientização de que a poesia “só tem sentido se a máquina de expressão preceder e arrastar os conteúdos”, para usar uma expressão deleuziana que dialoga de forma extremamente produtiva com a relação, que então se estabelece, entre o pensamento estruturalista, a redescoberta do formalismo russo e a revisitação das poéticas simbolista e modernista. Nessa medida, a exploração da linguagem poética como uma língua outra, minoritária, era vista não

apenas como um conseguimento estético, mas também como uma tentativa de desestabilização dos poderes instituídos e como estratégia de resistência (MARTELO, 2007, p. 12-13).

A poesia assim resolvia o impasse em que se encontrava: ou servir de instrumento para um conteúdo ideológico que se sentia cada vez menos eficiente ou assumir a própria condição da linguagem poética que é eminentemente revolucionária e inventiva, mas cujos efeitos, vistos pela perspectiva dos valores em voga, são mais silenciosos. Ao optarem pelo segundo caminho, correram os riscos da incompreensão e do anonimato, os quais se fazem sentir ainda hoje.

Estas três escritas ensinam-nos que a crise política tornou a poesia ainda mais necessária, mais urgente, pois, nas palavras de Ruy Belo, “Quando uma sociedade se corrompe/corrompe-se primeiro a linguagem” (2000, p. 642). Fiama, por sua vez, defende nestes versos os desvios da linguagem poética, “o vocabulário díspar”, contra uma ideologia gregária que deriva a crise social da falta de boa vontade e comunhão entre os homens:

[...]
Os pescueiros,
barcos num mar de azul dalmático,
completavam com a atividade da pesca
as hipóteses que os humanistas,
os feiticeiros da nova idade do papel,
reuniram como fruto de emoções
sociais para os séculos militantes.
Eu, um novo pensamento
ponho-o embevecido na aura das árvores,
na forma oval dos frutos,
porque é lícito a um pensador derivar
dos carvalhos longínquos,
para a frondosa miséria,
sem trair a vivência da crise.
Este vocabulário díspar
não atraiçoa nem o real nem o poema,
nem nenhum sentimento infamante
deve ser-lhe atribuído, como raiva
para com um povo indefeso.
(2006, p. 282)

Percebemos que a poesia, ao distanciar-se da linguagem comum, para politicamente desestabilizá-la, era mal-entendida ao ponto de a considerarem uma prática desligada da ação política ou até mesmo reacionária.

Observemos ainda, em Llansol, mais um exemplo da consciência dos efeitos do trabalho sobre a linguagem na fala comum:

O texto faz da língua um trabalho, remontando àquilo que a precede; cria um espaço entre a língua e o uso comum, natural, destinado à representação e a compreensão, superfície estruturada da qual esperamos que reflita as estruturas exteriores, e o volume subjacente das práticas significantes “de onde emergem o sentido e o seu sujeito”, onde as significações germinam “do interior da linguagem e na sua própria materialidade”, segundo modelos e um jogo de combinações radicalmente estranhos à língua da comunicação (LLANSOL, 2010, p. 79).

Destaquemos aqui apenas o essencial para nosso percurso: a ideia de que a literatura, “o texto”, não traz uma mensagem que deva ser comunicada, antes instaura um espaço em que o sentido e o sujeito (sendo este aqui também o próprio leitor) surgem do próprio jogo que o leitor estabelece neste espaço, ou seja, com o texto. Por outras palavras, o texto literário, ao contrário da linguagem comum que, ao nos veicular uma mensagem específica ou estruturada, na maior parte das vezes nos interpela, nos exigindo uma postura de “sujeito” ou de sujeição – o discurso político: “faça”, “vote”, o discurso publicitário: “compre”, “beba” – o texto, pois, nos permitiria uma liberdade maior de sentido e de subjetividade, seria um espaço onde poderíamos estar menos sujeitos às coerções sociais. Não fora delas, mas onde nos fortaleceríamos e já então as enfrentaríamos. Veremos agora como nossos três autores desenvolvem em suas obras a ideia de um espaço textual ou imaginário carregado das práticas de subversão que o trabalho poético sobre o texto possibilita.

ATIVIDADE**Atende ao Objetivo 1**

Comente, com suas palavras, o impasse na relação entre a expressão e o conteúdo do discurso poético que se agudiza na década de 1950 e que se torna questão para as poéticas da década seguinte.

RESPOSTA COMENTADA

Pense a relação entre as exigências de um discurso panfletário, totalizante, e a condição da poesia como discurso de exceção, de desvio. Reflita e escreva sobre a questão da comunicação em poesia: a poesia carece de sentido, se dela se exige o mesmo que de outros meios discursivos.

DOS TERRITÓRIOS POLÍTICOS AO EXÍLIO E NOMADISMO DO TEXTO

Como vimos, Portugal, na década de 1960, ainda vivia sob um regime ditatorial e sob censura, conseqüentemente. Além disso, o país vivia os últimos momentos de sua história e projeto imperialista: atravessava as guerras coloniais, sua tentativa de manter ainda colônias em África, num momento em que as lutas por libertação política no continente recrudesciam.

Guerras coloniais

Designa-se por Guerra Colonial, Guerra do Ultramar (designação oficial portuguesa do conflito até ao 25 de Abril) ou Guerra de Libertação (designação mais utilizada pelos africanos independentistas), o período de confrontos entre as forças armadas portuguesas e as forças organizadas pelos movimentos de libertação das antigas províncias ultramarinas de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, entre 1961 e 1975. Na época, era também referida vulgarmente em Portugal como Guerra de África. Ao longo do seu desenvolvimento foi necessário aumentar progressivamente a mobilização das forças portuguesas, nos três teatros de operações, de forma proporcional ao alargamento das frentes de combate que, no início da década de 1970, atingiria o seu limite crítico. Pela parte portuguesa, a guerra sustentava-se pelo princípio político da defesa daquilo que considerava território nacional, baseando-se ideologicamente num conceito de nação pluricontinental e multirracial. Pelo outro lado, os movimentos de libertação justificavam-se com base no princípio inalienável de autodeterminação e independência, num quadro internacional de apoio e incentivo à luta. Veja em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_Colonial_Portuguesa.

A luta contra o poder estabelecido, nomeadamente a ditadura salazarista, assumia portanto um carácter internacional imediato, já que lutar contra este regime significava não apenas a luta pela liberdade em Portugal, mas nos diversos lugares em que este manifestava sua opressão e truculência. O sentimento de nacionalismo torna-se então problemático, já que os discursos do poder promoviam este sentimento como forma de justificar a opressão dentro e fora de Portugal. O prof. Jorge Fernandes da Silveira, grande especialista na obra de Fiamma, em seu livro *Portugal maio de poesia 61*, ao explicar o sentido da crise política na época, traz-nos um contundente exemplo de como o discurso oficial operava. Veja-se a introdução à História de Portugal para a 4ª classe, livro obrigatório em todos os liceus nos tempos da ditadura:

Nas páginas que vão seguir-se contamos-te uma história, a história de uma pátria:

E que Pátria!
A mais formosa e linda
Que ondas do mar
E luz do luar
Viram ainda!

Mas essa história não foi imaginada, não foi feita por um contista.
Foi feita sim, por Homens de raras virtudes. Não foi escrita com

penas, mas com ações. Esses homens sofreram, lutaram, morreram para que tu pudesses dizer bem alto e com orgulho:

SOU PORTUGUÊS!

A história que vais ler é a história da tua Pátria, a história de um POVO que nasceu e tornou-se grande, tão grande que o mundo foi pequeno para conter os seus feitos, porque:

Se mais mundo houvera, lá chegara.

É a HISTÓRIA DE PORTUGAL.

(SILVEIRA, 1989, p. 45)

E o professor continua sua análise do manual escolar:

Aqui a ideologia veiculada é a do português forte e patriota por natureza. Decerto este desrespeito pela cultura, louva, por via transversa, a ação da censura. Afinal, letras e artes não valem nada... Apagadas as marcas dos escritores, ofendido o seu trabalho, os versos de Camões, deliberadamente tornados “surdos” e “endurecidos”, estão também a dirigir o colonialismo mental e, literalmente, político do regime (SILVEIRA, 1989, p. 46).

Jorge Fernandes da Silveira chama a atenção para um ponto que é de grande importância para o nosso percurso: a desvalorização da cultura, da escrita, do imaginário na história da criação de um país: a civilização deixa de ser a cultura, singularidade e patrimônio humano, para tornar-se colonização, i.e., os feitos dos homens que instauram ou se sacrificam pelos dispositivos de poder, pela expansão militar, pela guerra econômica. A ideia de um lugar ou espaço criado pela cultura, pelo texto e suas imagens (o imaginário para os nossos autores não é o irreal fantasioso, mas as imagens reais que trazemos conosco) são desprezadas pelo discurso vigente em favor do espaço político e econômico que pode ser anexado pelos “homens de rara virtude”, os homens do poder.

Neste sentido, percebemos o quanto a famosa frase de Fernando Pessoa “a minha pátria é a língua portuguesa” repercutirá na escrita de Ruy Belo, Fiama e Llansol. A sua maneira, cada um procurará dar um caráter radical e subversivo à máxima de Pessoa.

A questão do lugar ou Território na poética de Ruy Belo é uma constante; o título de alguns livros, como *O problema da habitação*, *País possível*, *Toda a terra*, *Despeço-me da terra da alegria* ou ainda o título de alguns poemas, como “Composição de lugar”, “Lugar onde”,

“Peregrino e hóspede sobre a terra”, já nos indicam a recorrência e importância do tema.

Em sua obra, contrapõe-se “à palavra ‘pátria’, que reputo arrogante, a evocar bandeiras desfraldadas e desfiles militares [...] a palavra ‘país’, humilde e discreta [...]” (BELO, 2000, p. 184). Desvia-se assim da conotação que pátria evoca, a autoridade do pai, enquanto a palavra país etimologicamente significa apenas lugar. O gesto do poeta não se resume apenas a retirar a grandeza ao país de origem, mas estende-se no questionamento do própria origem.

Peregrino e hóspede sobre a Terra

Meu único país é sempre onde estou bem
[...]
pois nunca estou bem aonde estou
nem mesmo estou sequer aonde estou
Eu não sou muito grande nasci numa aldeia
mas o país que tinha já de si pequeno
fizeram-no pequeno para mim
os donos das pessoas e das terras
os vendilhões das almas e no templo do mundo
Sou donde estou e só sou português
por ter em Portugal olhado a luz pela primeira vez
(BELO, 2000, p. 299)

Por um lado, critica-se a noção de nacionalidade ou pertença a um país como algo intrínseco ao homem, é-se português apenas por ali ter nascido e não por compartilhar uma essência com lugar, não porque os antepassados lutaram e morreram para dilatar a fé e o império. Portugal, “já de si pequeno”, “aldeia”, grafado propositalmente com minúsculas, torna-se ainda menor devido aos “donos das pessoas e das terras”, ao poder estabelecido; torna-se insuficiente para aquele cujo país é sempre onde se sente bem.

Por outro lado, o poema também coloca a questão da própria condição de um sujeito sem lugar, cuja natureza é nômade, peregrina, que pode estar num lugar apenas como hóspede, nunca pertencendo completamente a ele. Seu país é sempre onde está bem, mas não se trata de trocar uma nacionalidade por outra, ser feliz numa terra que não Portugal. O poeta recorre ao paradoxo: “pois nunca estou bem aonde estou/nem sequer estou aonde estou”. A única forma de ocupar a terra seria não permanecer em ponto algum, sempre ir embora e mais além.

Em Fiama, podemos perseguir a mesma questão no poema “O campesinato e o operariado”:

Não só possuir a terra, mas toda invenção
sobre toda a invenção. [...] O campesinato
e o operariado hão-se ter necessidades absolutas
como o pensamento especulativo, os estilos, o caos órfico,
o ócio ilimitado. Ninguém necessita de um país
político, mas de um país de diversificação
de todo o conhecimento e de união de todo o conhecimento.
Pela acumulação da teoria, o campesinato e o operariado
vão desejar o internacionalismo. [...]

O progresso não é desejar uma pátria materna, mas a abolição
deste arquétipo ou símbolo, assim como o de um país uno
como tradução da unicidade de cada indivíduo nele [...].
(BRANDÃO, 2006, p. 178)

Desde o primeiro verso, podemos perceber a questão que procuramos desenvolver nesta parte da aula, a reivindicação de um espaço ou território imaterial, i.e., cultural, como oposição à ideia de que a luta política se exerce apenas sobre o material, geográfico ou econômico: “Não só possuir a terra, mas toda invenção / sobre toda invenção”. A terra a ser possuída pelas lutas políticas é sobretudo um elemento cultural onde se diversificam “o pensamento especulativo, os estilos, o caos órfico”, ou seja a filosofia e a poesia. A ideia de um país que represente o indivíduo, que resuma as características gerais de um povo deve ser abolida. Tal como em Ruy Belo, nega-se a pertença a uma nação e ao mesmo tempo coloca a questão do sujeito nômade – neste poema, aquele que se diversifica e internacionaliza em lugar daquele que encontra sua unidade no berço da “pátria materna”.

Podemos agora acompanhar a questão também em Llansol:

Mesmo se fosse uma miragem, a folha ficava repleta, eu escrevia
por costume de ter visões
mesmo agora, quando as terras de Portugal me parecem um
impassé, sei que bastariam múltiplas deslocações no território
cair todas as manhãs em amnésia
perder toda a possibilidade de identificar-me
e de ter nome,
os lugares comuns da cultura esquecidos. Seres de proveniência
anônima contemplam-se em silêncio e nas margens. O Estado é

lançado no nosso mar imenso,
abismo onde fique encantado para sempre.
(LLANSOL, 2001, p. 65)

Na primeira frase, podemos verificar uma justificativa do poder da escrita: “mesmo que fosse uma miragem, a folha ficava repleta”, poder que, como vimos, é posto em dúvida pelo discurso vigente, que tem interesse em qualificar a escrita, a poesia, o imaginário como inofensivos. Portugal torna-se um impasse devido à exigência feita por Llansol de que este não se torne um lugar de identificação, tal como no poema anterior de Fiama. Ao sujeito, são necessárias múltiplas deslocções no território para que não se identifique e permaneça anônimo. Sabemos que Llansol escreveu a maior parte de suas obras no exílio, motivado pelo fato de seu marido não desejar cumprir suas obrigações com o exército português, pois fora convocado a participar da guerra colonial.

Entretanto, há a referência a um outro tipo de lugar, os “lugares comuns da cultura”. A questão não se limita pois ao exílio ou nomadismo geográfico, mas coloca-se sobretudo no plano cultural. Os lugares comuns da cultura são como o exemplo do manual escolar apresentado acima, onde propõe-se que o aluno identifique-se com a pátria. Esse mesmo tipo de prática é registrado por Llansol num de seus diários:

Cópia num pequeno caderno, com um coração desenhado na capa:
eu quero ser humilde a vossa vista, e sob a vossa mão onipotente”. [...]
Mais algumas páginas em branco:
a bandeira portuguesa desenhada.
(LLANSOL, 2006, p. 19)

O exercício da escrita, em Llansol, confirma-se como o exílio dos lugares comuns da cultura, os lugares de identificação, para as margens do texto. A imagem do Estado lançado ao abismo é similar à exigência de Fiama: “O progresso não é desejar uma pátria materna, mas a abolição/ deste arquétipo ou símbolo, assim como de um país uno/como tradução da unicidade de cada indivíduo nele”.

ATIVIDADE**Atende ao Objetivo 2**

Comente sobre a importância do tema do nomadismo e da ausência de lugar do sujeito poético na obra dos três autores.

RESPOSTA COMENTADA

Pense no contexto político português, na necessidade do discurso poético de esquivar-se aos paradigmas propostos pelo discurso oficial, considerando que os lugares políticos são tanto lugares geográficos como lugares de cultura.

OS TERRITÓRIOS DA IMAGINAÇÃO

Podemos ainda relacionar a imagem do “nosso mar imenso” (assim como o “país” de Ruy Belo ou o “país de diversificação” de Fiama), onde o Estado é lançado, com o “mar sem fim” da *Mensagem* de Fernando Pessoa. Dizem os versos “Que o mar com fim será grego ou romano: / O mar sem fim é português.” Trata-se da oposição, desenvolvida ao longo da obra pessoana entre o espaço material, espaço geográfico das conquistas do império, e o espaço da cultura, o mar sem fim, que também seria descoberto por portugueses, mas estes seriam navegantes do mar da alma, da imaginação, ou do texto. Neste sentido, tratar-se-ia, no texto de Llansol, da superação do território definido pelo poder político por um território que corresponderia à cultura, liberta das coerções do poder. Um país feito por escritores, em lugar de um país conquistado pelos “Homens de rara virtude”. Diz-nos então Ruy Belo:

Que importa que no mundo morram os ministros?
É patriótico negar a nacionalidade
aos naturais de um país vencido
que só buscou no mar razão de ser. E canto a
a memória fugitiva como a água
que parece estender alguma mão de paz
sobre a ácida lâmina de um sabre
Gente amarela e morna amordaçada
domina esse país aonde a ironia
dissimula a impossível alegria
numa vida que vai por mim contaminada
(BELO, 2000, p. 653)

Novamente, podemos aproximar o texto à *Mensagem* pessoana. Se por um lado “É patriótico negar a nacionalidade/aos naturais de um país vencido/que só buscou no mar razão de ser”, ou seja, o Império que buscou suas conquistas (econômicas, militares) no mar concreto, o “mar com fim”, e conseqüentemente fracassou, por outro, o poeta canta uma outra água ou mar, “a memória fugitiva como a água/que parece estender alguma mão de paz/sobre a ácida lâmina de um sabre”. Esta memória seria um lugar de cultura, ou o lugar que os textos possibilitam. Nas palavras de Ruy Belo ainda, ele aparece em determinado momento como país da arte:

Tudo era pensamento para ele mesmo até
caminhos que não levam a qualquer
parte sabida ou sequer desconhecida
Belo país da arte eu te saúdo
as imagens levantam-se no ar
e um mundo litúrgico somente imaginado repovoava
as sendas dos amantes verdadeiros
onde as palavras só vinham depois
[...]
Oceanos de olvido na memória
esse país longínquo donde venho
nuvem de vida sobre a minha morte
(BELO, 2000, p. 620-621)

Os “caminhos que não levam a qualquer parte sabida ou sequer desconhecida”, imagem que podemos associar aos caminhos que os navegantes desbravaram, são agora “pensamento”, “mundo litúrgico somente imaginado”, não mais o mar geográfico desvendado pelas

caravelas. É possível ainda associar o sentido dos versos finais aos versos acima comentados. Reparem a semelhança das imagens: “Eu canto a/memória fugitiva como a água” e “Oceanos de olvido na memória/esse país longínquo donde venho”. Ou ainda a “mão de paz *sobre* a ácida lâmina do sabre” e a “nuvem de vida *sobre* a minha morte”. Imagens próximas ainda por pertencerem ao mesmo livro, *Despeço-me da terra da alegria*. Comparemos ainda com as imagens do texto de Llansol: “O Estado é lançado no nosso mar imenso,/abismo onde fique encantado para sempre.” Tal como em Llansol, trata-se de um espaço de pensamento, cultura e imagem, sobrepujando o espaço material das disputas de poder, como podemos também observar neste trecho:

Sinto-me como alguém que viaja em país estrangeiro, por não me sentir, de modo algum, ligada a uma nação. Na Bélgica, sinto-me menos em terra alheia talvez porque está explícito que nenhum laço de origem política me liga a este país. Sem país em parte alguma, salvo no vazio em que me dei a uma comum idade. Comum idade real por imaginária, e imaginária por verdadeira. (LLANSOL, 2006, p. 72)

Se na mitologia portuguesa a viagem é representada como a própria dilatação do Império, aqui ela adquire o sentido de rompimento com a pátria e consecutiva liberdade. A desobrigação política permite a criação de uma “comum idade”, que para Llansol significa a recepção das mais diversas matrizes culturais, de forma criativa. Vale observar que o primeiro livro em que a autora reconhece o verdadeiro início de sua obra se chama *O livro das comunidades*, reconhecimento justo, pois o tema atravessará toda a sua obra. Observe-se ainda, a desestabilização das fronteiras entre o real e o imaginário: “Comum idade real por imaginária, e imaginária por verdadeira.”

Este “país da arte” ou “comunidade” também figura na poesia de Fiama:

Diversas faixas de nuvens me fazem verificar a diversidade das minhas emoções. Aqui e além, quando a imaginação imprime ao verso uma rapidez inignorável está a ser percorrido o poema, dispondo-se as figuras, panorama das palavras, no campo da visão. Tão pouco pude esquecer para sempre que o conceito de nacionalidade não é o de uma herança ou de estratos do passado

mas a mais original e mais inovadora obra
de um indivíduo, não o histórico das sucessivas gerações,
mas o puro singular campo de visão que se escreve.
(BRANDÃO, 2006, p. 190)

Aqui podemos observar uma das principais marcas da poesia de Fiamma Hasse Paes Brandão, a relação entre as imagens que suscitam o poema e as imagens que o poema suscita, às vezes colocada de forma vertiginosa, como “quando a imaginação imprime ao verso uma rapidez inignorável”, de modo a confundir as imagens de dentro e fora do poema, como veremos adiante.

A imagem das nuvens no céu sugere uma reflexão sobre a emoção do eu lírico: “Diversas faixas de nuvens me fazem verificar a diversidade/ das minhas emoções”. Em seguida, ao ser percorrido o poema pela imaginação do leitor, as imagens, suscitadas pelas palavras, se dispõem como um horizonte imaginário, a maneira de uma tela, ou “panorama”, “campo de visão”. Ainda, mais uma vez, observamos a oposição entre um espaço de poder político e um espaço de criação cultural; a nação de uma pessoa não é a herança sob a forma de uma condição histórica – no caso português, a decadência do Império resultando num regime autoritário – ou mais precisamente, a herança de um imaginário cultural que o indivíduo pudesse assimilar passivamente apenas se identificando com tal cultura, mas a sua criação singular, a incorporação ativa e crítica deste passado. Vale dizer que o título do livro no qual este poema se insere é *Novas visões do passado*. A “nacionalidade” reivindicada não se resume apenas de uma obra artística, mas de uma visão de mundo constituída, de um conjunto de imagens que trazemos conosco. Isto é sugerido pela repetição do termo “campo de visão” no poema; esta “nacionalidade” é uma imagem da mesma natureza da que vemos ao olhar e da que vemos ao ler. A própria leitura se torna “inovadora obra de um indivíduo” precisamente se este aceitar que a sua “nacionalidade” não é uma “herança ou estratos do passado”. Como afirma Fiamma noutra parte: “Só deve ler-me quem não tema reconhecer-se como leitor único” (FIAMA, 2006, p. 235).

ATIVIDADE**Atende ao Objetivo 2**

Observando a leitura que cada autor faz da imagem pessoana do “mar sem fim”, explique porque o lugar imaginário de seus textos não corresponde a uma fantasia utópica.

RESPOSTA COMENTADA

Observe que nos três autores a configuração deste espaço tem por requisito uma apropriação ativa do imaginário cultural, trabalhosa e textual.

DOS TERRITÓRIOS DA IMAGINAÇÃO AO IMAGINÁRIO DO ESTADO

Atenemos agora, neste outro poema de Fiama, no sentido deste processo de confundir as imagens de fora do poema, os referentes, e as imagens suscitadas pelas palavras:

Nos subúrbios há ainda o gado de prata
 [...]

exilados como eu que estou cega, no pesadelo,
 e visionária quando assisto à força da Natureza.
 É também cega a pujança da Criação
 que [...] gera o gado maculado
 de branco sobre o negro, com toda a aparência
 da sua imagem, como nas pinturas
 animalistas e na filosofia dos pintores.
 O pequeno vitelo de vidro encostado
 a um bojo é o mesmo que aqueloutro de marfim
 que está na memória de um primitivo.
 No entanto aquela cria existente

podia ser de bronze perfurado
e dessa forma constituir a Natureza.
(BRANDÃO, 2006, p. 279)

Os primeiros versos do poema sugerem uma contemplação no ambiente rural, subúrbios, distância da cidade, o gado pastando, e um sujeito rejubilando-se por contemplar uma natureza que a cidade não lhe permitira ver, “cega, no pesadelo”. O exílio da cidade lhe permitiria assistir “à força da Natureza”. Esta impressão, entretanto, não é plenamente confirmada pelos versos seguintes, que deliberadamente tornam este referencial ambíguo. A “Criação”, que em princípio entenderíamos como um sinônimo de “Natureza”, gera um gado como o dos pintores. A referência em nota de rodapé, que é parte do poema, recurso utilizado algumas vezes por Fiana, nos remete à obra de Tomás D’ Anunciação, *O vitelo*, como possível objeto da visão que o poema refere. Entretanto, o outro gado, feito de bronze, nos ilumina o que o poema entende por “Natureza”: a criação de uma imagem artística: “No entanto aquela cria existente/podia ser de bronze perfurado/e dessa forma constituir a Natureza.”

Depois de estar descrita, a realidade
torna-se vital e os seres naturais
como o touro e a sombra dependem
de todas as suas imagens.

Estar no subúrbio permite-me imediatamente
ter o prazer da cultura, chegar a uma janela
e vendo a claro escuro de um campo nacional
na tela, com o amamentar dos pequenos vitelos
dentro de molduras de ouro velho.
Não é tão estranha a vitalidade da Natureza
quando as paisagens são cópias

quanto é estranha e simples sempre
que a humanidade as considera reais.
(BRANDÃO, 2006, p. 280)

Mais do que isso, descrição da realidade, i.e., as crias de ouro e chifre de cristal, as pinturas animalistas, a cria de bronze perfurado, são pertencentes à Natureza porque tornam a realidade mais rica ou “vital”. A relação entre o concreto e suas imagens artísticas não é a relação entre o verdadeiro e original com o falso, o fantasioso, mas de dependência: “os seres naturais [...] dependem de todas as suas imagens.”



Figura 18.1: O *Vitelo*, de Tomás D'Anunciação.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:O_vitelo.jpg

O “subúrbio” adquire uma conotação ambígua neste contexto. A janela pela qual olhamos o campo com seu gado confunde-se com uma tela com molduras douradas. A obra de Tomás D’Anunciação, ou “cópia”, reprodução do original, numa casa de subúrbio torna-se um referencial mais provável que um gado a pastar no campo. Repare-se que o poema faz jogo com a ideia de cópia: a paisagem é uma cópia, a reprodução de um quadro; a pintura animalista copia a natureza, um vitelo de marfim copia a ideia que se encontra na memória de um primitivo – falta o gado original, não há uma ideia primeira que sirva de modelo para as cópias, questiona-se a ideia de uma natureza primeira, que viesse ser reproduzida ou copiada depois pela memória, pela arte. Aristóteles em sua *Poética*, argumenta que a poesia consiste na imitação da natureza, mas o que Fiana propõe é que nosso conceito de natureza já não corresponde ao dos gregos. O subúrbio então deixa de referir-se apenas a uma zona rural afastada da cidade para também conotar um território das imagens, da cultura, um território à margem: “Estar no subúrbio permite-me imediatamente/ter o prazer da cultura”. A expressão “campo nacional” pode assim ser iluminada pelo poema que analisamos acima, onde a ideia de nacionalidade remetia a um “campo de visão”, que era a criação do indivíduo, no caso do leitor, criação de imagens ao ler o poema.

Seguindo esta leitura, os últimos versos do fragmento que destacamos revelam-se conclusivos:

Não é tão estranha a vitalidade da Natureza
quando as paisagens são cópias
quanto é estranha e simples sempre
que a humanidade as considera reais.

A afirmação inverte aquilo que é nossa expectativa comum: estamos tranquilos frente às coisas que vemos e consideramos reais, e consideramos em princípio estranho que “força” ou “vitalidade” da Natureza seja fruto de imagens, “cópias”, que consideramos fantasiosas, irreais, aparentemente sem muita possibilidade influir sobre o real concreto. O poema, na verdade, diz que é estranho que aquilo que vemos seja considerado real e este estranhamento indica que talvez o que consideramos real seja por sua vez falso.

Até agora, tratando de Ruy Belo, Fiamma e Llansol, nós falamos como se simplesmente houvesse uma dualidade entre um lugar que o texto possibilitasse, imaginário, e um lugar “real” onde os homens e os impérios lutariam por domínio. Esta relação entre o território concreto e o território imaginário nos três autores é um pouco mais complicada. Na verdade, afirma-se o potencial de atuação sobre o mundo (potencial revolucionário, político) daquilo que não é concreto, a escrita, as imagens que a atividade cultural cria. Por outro, combate-se a ideia unilateral de “realidade” que o discurso do poder veicula. Voltemos ao exemplo do manual escolar; ele afirma que Portugal não foi feito por “escritores”, mas por homens de ação: é um mito que se nega como mito. Ruy Belo, Fiamma e Llansol insistem em apontar esta contradição, acusando a inexistência disso que o poder afirma ser o real e ressaltando o seu fundamento mítico ou imaginário:

Sob essa calma condição humana
só o que não existe existe de verdade
mesmo quando em negar persiste a mínima entidade
(BELO, 2000, p. 527)

Mas saiba e sei que um dia não virás
que até duvidarei se tu estiveste onde estiveste
ou até se exististe ou se eu mesmo existi
pois na dúvida tenho a minha única certeza
Terá mesmo existido o sítio onde estivemos?

Aquela hora certa aquele lugar?
 À força de o pensar penso que não
 [...]

 No fundo quem nos visse àquela hora
 à saída do metro de serrano
 sensivelmente em frente daquele bar
 poderia pensar que éramos reais
 pontos materiais de referência
 como as árvores e os candeeiros
 (BELO, 2000, p. 528-9)

Mas através das letras e da língua
 natal sigo com atenção a linguagem recente
 dos artistas plásticos e alcanço
 a dissolução da verdade. [...]

 Nego que os sonhos sejam irreais,
 tendo os mesmo sedimentos
 de alta fantasia que cria o agrupamento
 social.
 (BRANDÃO, 2006, p. 281)

Assim, o imaginário repusera a função em que a realidade fora falha.
 (...) O imaginário e o real nem sempre se completavam, por vezes,
 colidiam. Nuns casos, tornavam inabitável o espaço, Noutros,
 tornavam-no inóspito e temeroso (LLANSOL, 2002, p. 11-12).

Se muitos leitores da literatura realista dessem realmente atenção
 à literatura, não precisariam de consultar videntes nem de tomar
 decisões. O futuro do mundo está lá escrito desde há mais de um
 século. Comprávamos livros e, em troca, poupar-se-iam a maçadas
 e correrias (LLANSOL, 2002, p. 13).

De um modo geral, a oposição clara e distinta entre uma realidade
 construída por “Homens de rara virtude” e uma fantasia erguida por
 escritores e cronistas tende a se complicar e desaparecer. Essa oposição,
 que o manual escolar marca exemplarmente, delimitando com nitidez a
 fronteira entre um mundo de ficção e um mundo de ação cai por terra, e
 seu fundamento mítico se torna visível: ela é uma história como as outras,
 porém violenta. Fiamas diz bem, “Nego que os sonhos sejam irreais, tendo
 os mesmos sedimentos de alta fantasia que cria o grupamento social.”
 Podemos acompanhar esta ideia ainda nas palavras do poeta e ensaísta
 mexicano Octavio Paz:

Ao criar a linguagem das nações europeias, as lendas e poemas épicos contribuíram para criar essas mesmas nações. E nesse sentido profundo as fundaram: deram-lhes consciência de si mesmas. De fato, por obra da poesia, a linguagem comum passou a ser um conjunto de imagens míticas dotadas de valor arquetípico. Rolando, El Cid, Artur, Lanzarote, Parsifal, são heróis, modelos. O mesmo se pode dizer – com certas e decisivas ressalvas – das criações que coincidem com nascimento da sociedade burguesa: os romances. Certo, a característica da idade moderna, do ponto de vista da situação social do poeta, é sua posição marginal (PAZ, 2012, p. 47).

Octavio Paz exprime aqui uma perspectiva diametralmente oposta ao que nos afirma o manual escolar: são os poemas que criam as nações, que as fundam. Ou seja, mesmo a nacionalidade política é um fruto de um investimento no território imaginário, tal como os outros lugares ou “nações” que os nossos três autores afirmam que o texto possibilita. Ao lado dos heróis citados por Paz, podemos colocar Vasco da Gama, como modelo de heroísmo português. Não podemos discutir aqui as ambiguidades do épico de Camões que o torna personagem mítica (o que não contradiz sua realidade histórica!), mas podemos considerar como o Estado usa sua figura como modelo arquetípico: um “homem de rara virtude”. Paz ainda diz algo que ilumina a questão que os textos de Ruy Belo, Fiamma e Llansol nos colocam: se a poesia teve historicamente o papel de formar Estados, a posição do poeta hoje só pode ser de recusa ao uso que o Estado faz do imaginário, sua posição é marginal. “Seres de proveniência anônima contemplam-se em silêncio e nas margens”, Llansol; “seres isolados/como eu que estou cega, no pesadelo/e visionária quando assisto à força da Natureza”, Fiamma; “Ave de alarme sou, deixem-só” (BELO, 2000, p. 616).

Quando se descobre que o social é feito de “literatura”, por assim dizer, o espaço e as imagens criados pela escrita atingem o seu verdadeiro potencial de ação sobre a realidade: desestabilizar as identificações, o discurso comum apoiado nos mitos do Estado, introduzir a intranquilidade. A partir desta desestabilização das crenças comuns é que o espaço do texto, deixando de ser considerado uma fantasia inócua, para tornar-se nosso marco de orientação no real, ou como nos diz Llansol, nossa cartografia:

Quando devo me ter apercebido que só na proximidade desse lugar, seguindo as bermas da passagem, a vida poderia talvez alcançar as fontes da Alegria? Em que momento eu soube que só criando *reais-não-existentes*, como o Augusto lhes chama, abriríamos o acesso a essas fontes? Fico perplexa ao ver que fora do texto esses reais são evanescentes. E que se os perdêramos, ficaremos reduzidos ao caos, sem cartografia (LLANSOL, 2006, p. 36).

Na unidade seguinte, abordaremos algumas características da escrita de nossos três autores que as separam da linguagem do discurso do poder e relacionam-se com a possibilidade de tocar estes lugares que suas escritas vislumbram.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 3

Comente como o discurso poético dos três autores desestabiliza as fronteiras estabelecidas entre a ficção e a verdade.

RESPOSTA COMENTADA

Avalie o papel do imaginário na formação dos espaços políticos e o interesse do poder estabelecido em deixar bem demarcada tal fronteira.

A ESCRITA DO NADA

Em seu trânsito pelos diversos lugares da escrita, em seu incansável nomadismo cultural, peregrinação pelos locais do texto, os nossos três autores, ao se situar à margem dos consensos ideológicos e da homegeneidade ou identidade cultural, passam a reafirmar o fundamento de

realidade das imagens dos textos, ao mesmo tempo em que questionam violentamente os fundamentos das crenças sobre o que é o real, compartilhadas pelo discurso vigente. Os dois polos desta questão têm consequência fundamental na concepção de escrita destes autores. Por um lado, dizer que o que achamos que é real não existe de verdade, é colocar em questão a objetividade da linguagem comum, é afirmar que aquilo que a linguagem aponta, seus referentes, não existe. Por outro lado, talvez mais profundamente, o sujeito que se configura na linguagem também é colocado em questão. O sujeito não se serve simplesmente da língua para se expressar. Ele se constitui dentro da língua. Se “quando uma sociedade se corrompe, corrompe-se primeiro a linguagem”, os lugares de fala e de identificação do sujeito corrompem-se já de saída.

Estes lugares são colocados em questão, diversas vezes, quando nossos autores dizem que eles mesmos “não existem”, não possuem identidade. Essa ideia remete-nos novamente à obra de Fernando Pessoa, o poeta em língua portuguesa que mais sustentou esta estranha afirmação, como o vemos nestes versos sob o heterônimo de Álvaro de Campos:

Não sou nada.
Nunca serei nada
Não posso ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.
(PESSOA, 1986, p. 362)

Veremos que Ruy Belo, Fiana e Llansol exploram esta questão, inserindo-a no seu contexto histórico, que não é muito distante do de Pessoa, e procurando desdobrá-la em suas próprias escritas.

Como vimos anteriormente, o discurso oficial é disposto de forma a que nos identifiquemos com ele, que nossos interesses confundam-se com o dele, enquanto a prática do texto é a da peregrinação, da não identificação, em que nosso percurso seria a possibilidade de nossa singularidade. Por isso, os autores que compartilham desta visão não podem permitir que o texto seja a representação de sua personalidade, a sua verdade individual.

Sim. Conheço as palavras. Tenho um vocabulário próprio. O que sofri, o que vim a saber com muito esforço fez inchar, rolar umas sobre as outras as palavras. As palavras são seixos que rolo na boca antes de as soltar. São pesadas e caem. São o contrário dos pássaros, embora “pássaro” seja uma das palavras. A minha vida

passou para o dicionário que sou. A vida não interessa. Alguém que me procure tem de começar – e de se ficar – pelas palavras. Através das várias relações de vizinhança, entre elas estabelecidas no poema, talvez venha a saber alguma coisa. Até não saber mais nada, como eu não sei (BELO, 2000, p. 259).

Ruy Belo afirma que tem um vocabulário próprio, ou seja, que o uso que ele faz da linguagem é singular, não é o de todos. As palavras, o discurso cotidiano, ao atravessar o poeta sofrem uma transformação: “são seixos que rolo na boca antes de soltar”. As palavras não pertencem ao poeta, mas à língua; o que é singular é o trabalho que ele faz sobre elas. Algo da vida do poeta fica nas palavras, elas não caem do céu, testemunham uma pessoa, um período histórico: aquele que se ficou nas palavras do poema, “talvez venha a saber alguma coisa.” Entretanto, o poema em prosa nos parece dizer que o objetivo das palavras não é este, mas, pelo contrário, fazer com que o leitor e aquele que escreve já não possam se identificar, tornem-se anônimos. O poema faz com que nos desconhecamos. Nós o vimos anteriormente em Llansol: “perder toda a possibilidade de identificar-me/e de ter nome”, e em Fiama, para quem o progresso seria a abolição “de um país uno/como tradução de unicidade de cada indivíduo nele [...]”. Podemos acompanhar algo semelhante em Fiama:

As pequenas fauces das rãs
 com a sua voz humana, o negrume
 de cada noite onde elas vivem;
 [...]
 a repetição, que só a morte
 terminará, das afinidades
 entre rã, o nocturno e coruja
 pertencem a minha história íntima
 simbólica, aquela história
 progressivamente mítica
 que partiu desde a igualdade
 entre uma palavra e uma imagem,
 até ao hermetismo de uma biografia memorável. [...]
 (BRANDÃO, 2006, p. 292-293)

Das palavras do cotidiano, aquela que mantém uma relação de igualdade com sua imagem, a poeta recolhe aquelas que formarão seu vocabulário, aquelas que vão repetidamente aparecer em sua obra, agora numa relação não transparente com sua imagem. Pressente-se um

episódio biográfico, mas não se pode conhecê-lo, no sentido da linguagem comum. A biografia torna-se cada vez mais “simbólica”, “mítica” e “hermética” à medida em que as palavras deixam de corresponder a uma imagem definida.

No livro *Um beijo dado mais tarde*, Llansol procura trazer para a escrita um episódio biográfico, sem no entanto cair na confissão ou na autobiografia:

Nunca olhes os bordos de um texto. Tens que começar numa palavra. Numa palavra qualquer se conta. Mas, no ponto-voraz, surgem as imagens. Também lhes chamo figuras. Não ligués excessivamente ao sentido. A maior parte das vezes, é impostura da língua. Vou finalmente soletrar-te as imagens deste texto, antes que meus olhos se fatiguem. O milionésimo sentido da voz, “tiro o lápis da mão”, o gesto de partir a luz, o pensamento de uma criança, cópias da noite, passeio noturno, “era um dia verde”, afecto do negro, sob o lenço da noite. O indizível é feito de mim mesma, Gabi, agarrada ao silêncio que elas representam (LLANSOL, 1991, p. 112-113).

Encontramos aqui um conselho muito próximo do de Ruy Belo: “alguém que me procure tem de começar – e de se ficar – pelas palavras.” Elas contam o sujeito, mas de uma maneira que contraria nossas expectativas. Os episódios da infância tornam-se imagens no texto que não têm uma relação transparente com o passado. Esta relação transparente de sentido é impostura da língua; ela diz: “olha tal e qual eu fui...”, quando na concepção de Llansol, somos formados por imagens que representam apenas o silêncio, que só podem dizer que o que somos não pode ser dito, conforme a noção de biografia comum. Indizível em Llansol, hermético e simbólico em Fiama, o que não sabemos em Ruy Belo.

CONCLUSÃO

Em certo sentido, a negação da realidade do sujeito coloca-se como estratégia contra os modelos de identificação que não só o Estado, mas o poder em geral nos impõe. Esta questão, colocada na maior parte das vezes pelos autores em termos de identidade política, reflete a conjuntura histórica em que suas obras se produziram. No entanto, as obras literárias tendem a abandonar seu contexto de origem e iluminar as questões do futuro. Podemos pensar no potencial de contestação que estas obras

contêm, se avaliarmos hoje, na era da proliferação das mídias, o quanto e como o poder, não necessariamente o Estado, tem interesse em que nos identifiquemos: perfis em redes sociais, divulgação e registro dos lugares que frequentamos, todo o tipo de enquetes que traçam nosso perfil de consumidor, identificação de nossos rostos em fotos. Talvez as disputas e resistências políticas hoje e no futuro próximo passem incontornavelmente pela questão da identidade e do anonimato. Os discursos contra os quais nossos autores posicionaram suas obras tendem a ser cada vez menos reconhecíveis, inatuais, enquanto que o valor da inventividade de suas obras será medido pela sua capacidade de iluminar as questões de hoje e do futuro.

ATIVIDADE FINAL

Comente as implicações políticas da concepção antibiográfica dos autores, sua insistência na afirmação da inexistência do sujeito poético.

RESPOSTA COMENTADA

A negação da existência do sujeito poético e da transparência biográfica do texto acusam o caráter linguageiro do sujeito: ele se faz em meio aos discursos, em geral do poder. Negada sua "realidade", sua substancialidade, fragiliza-se a noção de real veiculada pelo discurso vigente.

RESUMO

Pudemos, nesta aula, observar o quanto a produção poética da década de 1960 é significativa na literatura portuguesa; ela marca um ponto de viragem em relação às décadas anteriores, a ruptura com o neorrealismo, a retomada de certas problemáticas herdadas da obra de Pessoa. Além disso, provoca a discussão de estratégias políticas na escrita que ultrapassam o contexto específico de sua formulação (luta contra o salazarismo), constituindo assim um conjunto de vozes férteis para os problemas de nossa contemporaneidade.

As poéticas de Ruy Belo, Fiamma e Llansol apontam para a falência do ideal de uma unidade nacional, seja ela política ou cultural. Aos espaços geopolíticos de dominação, propõe um espaço cultural não hierarquizado, agregador de diferenças e singularidades, indefinível, sempre sujeito à transformação ativa.

Por outro lado, a esta concepção de espaço, surge um outro tipo de sujeito. Não mais aquele que se reconhece numa pátria, ou aquele que sofre no exílio a espera de um retorno, mas o nômade, o anônimo, aquele que não é mais capturado pelos imperativos do estado, cujo próprio deambular é sua aventura sem ponto de chegada e sua terra aquela que se encontra sob seus pés.

A saga de Saramago – Parte I

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

AULA

19

Meta da aula

Apresentar a obra de José Saramago em perspectiva intertextual e cultural no contexto português, europeu e ocidental dos séculos XX e XXI.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar o projeto literário do autor em sua fase experimental;
2. reconhecer as formas e os temas que caracterizam as narrativas de ficção da fase experimentada;
3. explicar as constantes temáticas e estéticas que atravessam toda a obra.

INTRODUÇÃO

LITERATURA E TESTEMUNHO – AVISO PRELIMINAR

Todos conhecem Saramago, mas nem todos conhecem sua obra. Por ser o único escritor de língua portuguesa a receber o prêmio Nobel de Literatura, sua fama ultrapassou Portugal, propagou-se pelos países de mesma língua e alcançou uma notoriedade mundial em função de suas declarações, muitas vezes polêmicas, quanto a temas contemporâneos como liberdade, justiça e democracia. Esses testemunhos como cidadão podem ser obtidos no *site* da Fundação Saramago (<http://www.josesaramago.org/2009/01/>) e em muitos outros endereços da internet. Neste nosso percurso de duas aulas, chamado *A saga de Saramago I e II*, vamos dar prioridade à sua obra literária, tal como está consolidada nos textos escolhidos, sabendo, no entanto, que muitas vezes a literatura dialoga com testemunhos do cidadão, para confirmá-los, ultrapassá-los e mesmo contradizê-los. Em suma, vamos conhecer o Saramago-texto, e não o Saramago-cidadão.

Para começar, fazemos um desvio em direção ao Brasil e a um poeta popular, também cidadão exemplar nos anos de chumbo da Ditadura. Vamos ouvir e ler o poema “Levantados do chão”, de Chico Buarque de Holanda, com música de Milton Nascimento, sobre os injustiçados que um dia se levantam da terra: <http://letras.mus.br/chico-buarque/45125/#sevwlecoes/45150/>.

O poema se compõe de seis quartetos com a maioria dos versos em forma de perguntas que giram em torno de um fenômeno: a insurreição dos “sem-terra” em busca de espaço para cultivar e sobreviver:

Como então? Desgarrados da terra?

Como assim? Levantados do chão?

Como embaixo dos pés uma terra

Como água escorrendo da mão?

(HOLANDA apud SALGADO, 1997, p. 111)

O poema é um diálogo intertextual com o final do romance *Levantado do chão*, de José Saramago, quando os vivos e os mortos se levantam do passado e fazem um cortejo sobre a terra, comemorando sua posse. Neste dia principal, “quem é que seria capaz de os segurar nas suas covas conformados quando os tratores atroam o latifúndio e as palavras não se calam” (SARAMAGO, 1982, p. 365). No mesmo tom fantástico ou poético, o poema de Chico Buarque menciona os “desgarrados da terra” que levantam do chão tendo “na planta dos pés uma terra/Como água na palma das mãos?” As

interrogações sucessivas exprimem a surpresa do eu lírico identificado ao “levitante colono”, que assiste “o mundo de pernas pro ar”, na expectativa de “um rebanho nas nuvens” e de uma lavoura até então inimaginável, que agora, com a posse da terra, pode lhe render frutos magníficos:

Que esquisita lavoura! Mas como?
 Um arado no espaço? Será?
 Choverá que laranja? Que pomo?
 Gomo? Sumo? Granizo? Maná?
 (HOLANDA apud SALGADO, 1997, p. 111)

Sobre a problemática da terra e dos homens, consulte o blog a seguir, em que se encontram referências ao livro *Terra*, com fotografias de Sebastião Salgado, poemas de Chico Buarque de Holanda (inclusive “Levantados do chão”) e apresentação de José Saramago. No mesmo *blog*, estão disponíveis vários vídeos com a entrevista dos três intelectuais-artistas no programa de Jô Soares: <http://tentandoserhumano.blogspot.com.br/2010/10/terra-de-sebastiao-salgado.html>.

UM PROJETO EM FORMAÇÃO

Saramago simpatiza com os injustiçados desde a juventude em vista da sua formação marxista, que o aproximou da estética neorrealista dos anos 1940, adotada por muitos autores na resistência ao regime salazarista. Desde os anos 1960, quando começou a escrever crônicas e poemas, seu compromisso ético é com os desfavorecidos, mantendo-se assim até a morte em 2010.

Mas também é antigo seu compromisso com a literatura, como mostra um fragmento da crônica “Viagens na minha terra”, que dialoga com Garrett. Depois de dizer que para ele “o melhor das Viagens não é a Joanhinha dos Olhos verdes”, em que tanta inocência e pureza de anjo o embarçam, Saramago confessa: “[...] o que me regala é aquele prazer digressivo de Garrett, que salta de tema em tema [...] mas que, lá no fundo, não perde o norte”. E o cronista passa a discutir a própria crônica: “Pretextos ou testemunhos?” E logo responde de forma modesta, homenageando o grande mestre: “São o que podem ser. Mas fosse Garrett a escrevê-las – e outro galo nos cantaria!” Acaba por reconhecer que das *Viagens* do autor do século XIX, o que mais aprecia “é exactamente a

viagem – a crônica”. Tal como Garrett, convida o leitor a abrir o livro e a ler o título – *Viagens na minha terra* –, emocionando-se por desconhecer essa mesma terra (Portugal), habitada por gente que talvez acolha as palavras do cronista:

Deu-se-me um nó na garganta e pus-me a olhar [...] essa terra que é minha, que não conheço toda, que mal conheço, de que tão pouco sei, onde há gente que fala a minha língua, gente para quem escrevo estas crônicas, que são como pontes lançadas no espaço vazio à procura de solo firme onde possam assentar a sua esperança de duração (SARAMAGO, 1985, p. 52).

Saramago faz uma autocrítica, por fazer da crônica uma atividade de má consciência “que de tudo faz motivo e ocasião” e acaba por achar que deve curar este mal na introspecção e no:

silêncio de quem se acha colocado no arranque de uma estrada e convoca as forças preciosas que a viagem lhe vai exigir. A viagem na minha terra, pois é dela que estou falando (SARAMAGO, 1985, p. 52-53).

Saramago aproxima as noções de viagem e de escrita em que o escritor é como o viajante que se exercita na crônica e elege seu modelo narrativo – *As viagens na minha terra*, de Garrett –, de onde extrai a epígrafe que abre *Levantado do chão* (1979), seu primeiro romance consagrado:

E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infância, à ignorância crapulosa [de crápula], à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico? (GARRETT, 1973, p. 36; SARAMAGO, 1982, p. 7)

Na mesma época, Saramago compõe poemas que foram editados em dois livros: *Poemas possíveis* (1966) e *Provavelmente alegria* (1970). Como exemplo do primeiro livro, o poema “Química” dialoga com a ética e a estética **EPICURISTA**, buscando conformar-se com a brevidade da vida, tal como fazia Ricardo Reis, o clássico heterônimo pessoano junto a sua Lídia:

EPICURISTA

Diz respeito a Epicuro, filósofo grego do período helenístico (séc. IV a.C.) que defendia a busca de prazeres com moderação.

Sublimemos, amor. Assim as flores
No jardim não morreram se o perfume
No cristal da essência se defende.
(SARAMAGO, 1981, p. 137)

Se de um lado há a defesa psicológica contra a inevitável morte individual, também encontramos nesse livro o protesto político contra o regime de “boca fechada” que vigorava nos tempos da ditadura salazarista. Numa forma de protesto, o autor reage:

Não direi:
Que o silêncio me sufoca e amordaça.
Calado estou, calado ficarei,
Pois que a língua que falo é doutra raça.

Na estrofe acima o poeta usa a denegação ao dizer que não dirá o que acaba dizendo ao longo do poema que termina com uma promessa ao mesmo tempo individual e coletiva de engajamento político:

Só direi,
Crispadamente recolhido e mudo,
Que quem cala quanto me calei
Não poderá morrer sem dizer tudo.
(SARAMAGO, 1981, p. 69)

Faz parte deste momento histórico o poema “A fala do velho do Restelo ao astronauta” (cf. Aula 3) em que o protesto vai além da situação política da pátria, quando o velho chama a atenção dos astronautas – representantes das potências da época – Estados Unidos e União Soviética, em Guerra Fria – para a situação no planeta: “Aqui, na Terra, a fome continua,/A fome, o luto, e outra vez a fome” (SARAMAGO, 1981, p. 76).

Em *Provavelmente alegria* (1970), Saramago mais uma vez homenageia Camões ao dedicar-lhe um poema em que mostra sua identificação, admiração e convivência: “Meu amigo, meu espanto, meu convívio,/ Quem pudera dizer-te estas grandezas”. Seguindo o modelo da canção camoniana, o **COMIATO** final conclui a ideia posta nos primeiros versos:

Eram estas as grandezas que dizia
Ou diria o meu espanto, se dizê-las
Já não fosse este canto.
(SARAMAGO, 1985, p. 13-14)

COMIATO

Conjunto de versos finais da canção, gênero clássico praticado por Camões.

Sintetizando a produção de crônicas e poesias do autor, temos:

ALEGORIA

Etimologicamente, o grego *allegoría* significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”. Muitas vezes é definida como uma metáfora ampliada. A decifração de um alegoria depende sempre de uma leitura intertextual, que permita identificar num sentido abstracto um sentido mais profundo, sempre de carácter moral.

Fonte: *E-dicionário de termos literários*.

SURREALISTA

Refere-se ao Surrealismo, movimento artístico de vanguarda nascido em Paris na década de 1920, que defendia a arte livre das exigências da lógica e da razão, alcançando o mundo do inconsciente e dos sonhos. As características deste estilo são uma combinação do representativo, do abstracto, do irreal e do inconsciente.

Fonte: *E-dicionário de termos literários*.

POEMA-EM-PROSA

Gênero nascido no Romantismo para contestar a fixidez das formas clássicas, em que o eu lírico se dilui na multiplicidade do mundo. Foi praticado por Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud e o brasileiro Raul Pompeia.

CRÔNICAS		
Volumes	Ano	Origem dos textos
<i>Deste mundo e do outro</i>	1971	Crônicas do diário <i>A Capital</i> (1968–1969)
<i>A bagagem do viajante</i>	1973	Crônicas de <i>A Capital</i> (1969) e do <i>Jornal do Fundão</i> (1971–2)
<i>As opiniões que DL teve</i>	1974	Editoriais do <i>Diário de Lisboa</i> (1972–3)
<i>Os apontamentos; Crônicas políticas</i>	1976	Textos do <i>Diário de Notícias</i> (1975)
POESIA		
Livros	Ano	
<i>Os poemas possíveis</i>	1966	
<i>Provavelmente alegria</i>	1970	

Como se pode perceber nas datas de origem das crônicas, Saramago era jornalista e como militante do Partido Comunista combateu o regime salazarista que, desde o início da guerra colonial em 1961, sofria derrotas sucessivas nas colônias africanas. Nos anos 1970, o autor publica dois livros que prolongam curiosamente o gênero da poesia e da prosa praticados até então. São eles respectivamente *O ano de 1993* (1975) e *Objecto quase* (1978). O primeiro é uma **ALEGORIA** ou uma fábula de tom **SURREALISTA** sobre a opressão e a libertação de uma cidade, publicado exatamente um ano depois da Revolução de Abril ou dos Cravos que depôs o governo totalitário português. É construído em versículos poéticos agrupados em blocos narrativos que contam uma história, equilibrando-se numa “textualidade híbrida entre prosa e poesia” (COSTA, 1992, p. 216). Semelhante ao gênero **POEMA-EM-PROSA**, é um texto que mostra uma comunidade desolada e reprimida.

Os habitantes da cidade doente de peste estão reunidos na praça grande que assim ficou conhecida porque todas as outras se atulharam de ruínas. [...]

O interrogatório do homem que saiu de casa depois da hora de recolher começou há quinze dias e ainda não acabou (SARAMAGO, 1987, 1-4)

mas que resiste, luta e entrevê utopicamente a vitória contra a opressão:

Distantes julgaríamos o ano de 1993 e contudo é tempo dele ainda
Mas soltas esparsas esperanças sobrevivem aos mortos intermi-
náveis e ao sangue tanto que este sol encontra na praia uma tribo
que repousa entre duas batalhas (SARAMAGO, 1987, 27).

Seguindo essa mesma linha fantástica, o livro *Objecto quase* (1978) é o título insólito do volume de contos assemelhados à ficção científica, mas que criticam aspectos da sociedade contemporânea pela introdução do elemento estranho no cotidiano banal. O conto “Coisas” ocupa-se “do processo de mutação dos homens em objectos e vice-versa, terminando com a incontornável esperança de reconstrução” (SEIXO, 1999, p. 27):

Agora é preciso reconstruir tudo.
E uma mulher disse: – não tínhamos outro remédio, quando as
coisas éramos nós. Não voltarão os homens a ser postos no lugar
das coisas (SARAMAGO, 1994, p. 105).

Esses dois livros ainda mostram uma hesitação de Saramago entre os gêneros, mas logo o autor escolhe a **PROSA DE FICÇÃO** – a forma **ROMANCE** – que daí para a frente marcará sua carreira literária. A obra que anuncia essa direção é *Manual de pintura e caligrafia*, publicada em 1977 e que, segundo alguns críticos, ainda se enquadra no período formativo do autor, como um embrião de romance sem a força das obras subsequentes. Trata-se de uma opinião discutível, pois, sob um título aparentemente desprezioso – “manual” –, o romance é complexo e bem realizado, trazendo em si muitos traços que são desenvolvidos nos demais romances, um “semental de ideias e a carta de rumos da ficção saramaguiana” (OLIVEIRA, 1999, p. 197). De toda forma, é um romance de fronteira entre a fase *experimental* (das experiências) e a fase *experimentada* (de consolidação da experiência), mas é definitivo do projeto literário de José Saramago, que vamos comentar após a Atividade 1.

PROSA DE FICÇÃO/ROMANCE

“Descrição longa das ações e sentimentos de personagens fictícios, numa transposição da vida para um plano artístico”.

Fonte: *Dicionário Aurélio*.



ATIVIDADE

Atende ao Objetivo 1

1. Recolha uma estrofe do poema de Chico Buarque de Holanda, no *site*: <http://letras.mus.br/chico-buarque/45125/#selecoes/45150/>, e compare com expressões de Saramago do romance *Levantado do chão* em que fique evidente a solidariedade de ambos os autores com os “sem terra”.

2. Entre as contribuições dos escritores do passado, Saramago dialoga com a prosa de Garrett e a poesia de Ricardo Reis/Fernando Pessoa. Escolha uma das duas opções (prosa ou poesia) para comentar a forma como ele o faz.

3. Dentre as obras da primeira fase ou fase experimental de Saramago, escolha uma delas, identifique-a e situe-a no tempo e no espaço da sociedade portuguesa da época.

RESPOSTAS COMENTADAS

1. *Pode-se tomar os versos do poeta brasileiro – “Como então? Desgarrados da terra?/Como assim? Levantados do chão?” – e relacioná-los ao próprio título do romance de Saramago, explicando o significado positivo de “levantar-se”. Pode-se também associar a expressão fantástica – “levitante colono” – de Chico Buarque ao final do romance de Saramago quando, também de modo fantástico, os mortos se juntam aos vivos na insurreição dos “sem terra” em busca de justiça social e de dignidade humana: “quem é que seria capaz de os segurar nas suas covas conformados quando os tratores atroam o latifúndio e as palavras não se calam” (SARAMAGO, 1982, p. 365).*

2. *Observe que a admiração de Saramago por Almeida Garrett se traduz no plano das ideias (adoção de palavras do autor oitocentista como epígrafe de um romance) e no plano da realização do romance com digressões sobre vários temas. Com Ricardo Reis a*

relação intertextual recua aos próprios mestres do heterônimo de Pessoa: Epicuro e Horácio.

3. Escolha primeiro um fragmento retirado de crônica, poema, poema-em-prosa ou conto, identificando-o. A seguir comente sua relação com o contexto político da época. Por exemplo, os versos “Não direi:/Que o silêncio me sufoca e amordaça./Calado estou, calado ficarei,/Pois que a língua que falo é doutra raça” pertencem ao poema “Química” do livro *Poemas possíveis*, editado em 1966 como manifestação de resistência contra o regime político salazarista de opressão e falta de liberdade.

AS ARTES EXPERIMENTADAS

Para iniciar os estudos sobre a prosa de ficção romanesca de Saramago, é proveitoso observar as epígrafes que abrem os romances como índices valiosos para o entendimento da direção ou ponto de vista assumido pelo narrador da obra. Em geral as epígrafes são pouco valorizadas, mas não é este o caso de Saramago que sobre elas diz:

Contra mim falo: o melhor que às vezes os livros têm são as epígrafes que lhes servem de credencial e carta de rumos. *Objecto quase* por exemplo, ficaria perfeito se só contivesse a página que leva a citação de Marx e Engels. Lamentavelmente a crítica salta por cima dessas excelências e vai aplicar as suas lupas e os seus escalpelos [bisturis] ao menos merecedor que vem depois (SARAMAGO, 1996, p. 20).

Deixando de lado a falsa modéstia (vício assumido por Saramago) que o leva a desvalorizar sua obra na comparação com a epígrafe que escolhe, geralmente de um escritor que admira, reparamos que o autor reconhece a excelência deste elemento **PARATEXTUAL** do texto literário que dá credibilidade ao texto e aponta a direção ideológica ou contraideológica da obra. Nas obras iniciais, Saramago prefere epígrafes sérias, às vezes em língua estrangeira, recolhendo, geralmente, as palavras de seus mestres. Mas a meio caminho, passa a brincar com o leitor, inventando

PARATEXTUAL

Do grego para (ao lado de, perto de), é um texto que acompanha o texto principal. Serve como elemento de mediação entre o leitor e o livro, como títulos, prólogos, prefácios, epígrafes, notas ou comentários, capas, frontispícios, índices, bibliografias, entre outros.

ele mesmo epígrafes a partir de livros imaginários, por exemplo, o Livro dos conselhos do qual “extraí” citações.

Considerando a segunda fase do autor, aqui chamada experimental (que não se opõe, mas continua a primeira com mais determinação de propósitos), podemos agrupar os dezesseis romances compostos entre 1977 e 2010 segundo suas semelhanças formais e temáticas, que explicaremos aos poucos. Ao percorrer os romances, seguiremos os passos do personagem-herói, sem desprezar as relações que aproximam as obras entre si.

A escrita autobiográfica

Na epígrafe do *Manual de pintura e caligrafia* (1977) Saramago recorre a outro autor (Paul-Vaillant-Couturier) para afirmar a necessidade da permanente autocrítica (“*La nécessité de se réviser à tout moment*”) e para se libertar dos laços que vêm de longe e que subsistem (“*Les liens qui subsistent*”): a formação burguesa, o orgulho intelectual, a sentimentalidade, o envenenamento ideológico (“*L’empoisonnement de la culture orientée*”). Como único romance escrito em primeira pessoa, o herói é uma espécie de alter ego do autor, que precisa escolher um destino digno e compatível com seus valores. Chamado enigmaticamente H., ele sobrevive ao pintar retratos convencionais e medíocres sob encomenda para a alta burguesia da época, vivenciando uma crise existencial que o transformará profissional e sentimentalmente. Trata-se de uma ficção autobiográfica de uma personagem de meia-idade, que faz uma viagem a si mesmo por meio da escrita, recordando o contato com a verdadeira arte, contemplada nos museus da Itália, ao contrário da “arte morta” (SARAMAGO, 1983, p. 46) que vende aos figurões da época. Por meio desses exercícios de autobiografia, ele também pavimenta o terreno da narrativa, discutindo a verdade e a ficção do relato: “Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? A razão?)” (SARAMAGO, 1983, p. 207). Agenciando três prazeres na sua aventura – a lembrança da viagem física pela Itália, a viagem pelas obras de arte e a viagem pela escritura com os exercícios de caligrafia –, ele voltará ao seu anterior ofício de pintor e fará seu verdadeiro “retrato: o auto-retrato, a autópsia, que significa, em primeiro lugar, inspeção, contemplação, exame de si mesmo” (SARAMAGO, 1983, p. 313). Conhece

uma mulher militante comunista – M. – e com ela, ao final do romance, contempla da varanda a festa da Revolução dos Cravos:

O regime caiu. Golpe militar, como se esperava. Não sei descrever o dia de hoje: as tropas, os carros de combate, a felicidade, os abraços, as palavras de alegria, o nervosismo, o puro júbilo. [...] M. apertou-se muito contra mim. “E um dia destes dar-te-ei uns papéis que aí tenho. Para leres.” “Segredos?” perguntou ela, sorrindo. “Não. Papéis. Coisas escritas” (SARAMAGO, 1983, p. 315).



Escutemos como Chico Buarque viu essa festa cá do Brasil, na canção “Tanto mar”: <http://letras.mus.br/chico-buarque/45178/>.

Quase trinta anos depois, Saramago publica outra obra em primeira pessoa, que não é propriamente romance, mas memória. Por abranger somente sua infância até o fim da adolescência, Saramago lhe dá o título de *As pequenas memórias* (2006), na qual ele é assumidamente o herói da narrativa. Daí a pertinência da epígrafe extraída do seu inventado *Livro dos conselhos*: “Deixa-te levar pela criança que foste”. Será que aqui, ao praticar um gênero intencionalmente comprometido com a verdade, conseguiu Saramago revelar-se mais do que o fez na ficção do *Manual de pintura e caligrafia*? Ao narrar episódios da infância, ele reflete e em certa medida responde a nossa questão: “[...] pensando melhor, agora que estou a escrever sobre o que se passou, talvez não.” (SARAMAGO, 2006 p. 31) e acrescenta mais adiante:

Às vezes me pergunto se certas recordações são realmente minhas, se não serão mais do que lembranças alheias de episódios de que eu tivesse sido actor inconsciente e dos quais só mais tarde vim a ter conhecimento por terem sido narrados por pessoas que neles houvessem estado presentes, se é que não fariam, também elas, por terem ouvido contar a outras pessoas (SARAMAGO, 2006, p. 58).

Pensando sobre a verdade e o engano, a propósito das “falsas memórias”, diz “[...] que a diferença entre elas e as que consideramos certas e seguras se limita a uma simples questão de confiança [...] que chamamos certeza” (SARAMAGO, 2006, p. 110).

Metaficção historiográfica

A partir de 1979, Saramago se interessa pela história como fonte de inspiração de suas obras, mas diferentemente do romancista histórico que observa o passado como se lá estivesse, o narrador saramaguiano vai manter-se com o pé no presente para observar criticamente o que os historiadores atestaram a respeito do passado. Assim ele constrói em vários romances uma ficção crítica da história, chamada metaficção historiográfica, desconstruindo a verdade consagrada segundo o modelo muito usado por escritores “pós-modernistas”, como teorizou **LINDA HUTCHEON**.

LINDA HUTCHEON

Pesquisadora canadense que trabalha nos campos da teoria literária, professora do Centro de Literatura Comparada da University of Toronto, onde ensina desde 1988. É autora de livros, entre os quais *Poética do pós-modernismo, teoria e política da ironia e Uma teoria da adaptação*.

Levantado do chão (1979) narra a saga de uma família de camponeses alentejanos que desde tempos imemoriais (século XV) servia aos latifundiários da região, obedecendo à Igreja e acatando as ordens do Estado. O narrador em terceira pessoa inicia a narração em torno de 1910 e alcança o período posterior à Revolução dos Cravos, fazendo intrusões na narrativa como se fosse um personagem a mais. Já comentamos a epígrafe de Garrett que bem traduz a situação social de Portugal desde o século XIX. O romance conta a história de três gerações da família Mau-tempo que metonimizam os sacrificados camponeses, por sinal já retratados em textos do neorealismo (por exemplo, no romance *Gaibéus*, de Alves Redol). É uma obra francamente favorável aos pobres que garantem, pelo seu trabalho explorado, a riqueza e o poder da classe dominante. Baseia-se em fatos verídicos pesquisados pelo autor durante o tempo que esteve na região entrevistando esses homens.

Recentemente (2008), a Fundação José Saramago editou um volume de memórias intitulado *Uma família do Alentejo*, assinado pelo camponês João Domingos Serra que serviu de modelo à criação do principal personagem de *Levantado do chão*: João Mau-Tempo. Tendo em conta o conceito de intertextualidade, essa autobiografia foi transfigurada por Saramago, que também prefacia o livro do camponês, no qual afirma:

O meu plano de trabalho era simples. Antes de mais, conhecer a vila e os seus arredores [...] depois descobrir aqueles que dariam conteúdo e substância ao futuro livro [*Levantado do chão*] (SARAMAGO apud BESSA, 2011, p. 161).

Ao tomar conhecimento do manuscrito do camponês, Saramago disse que:

Com o caderno debaixo do braço corri para o meu refúgio e pus-me a ler [...] compreendi que nem só uma daquelas palavras poderia perder-se. [...] Tinha enfim o livro. Ainda tive de esperar três anos para que a história amadurecesse na minha cabeça, mas o *Levantado do chão* começou a ser escrito nesse dia, quando contraí uma dívida que nunca poderei pagar (Idem, p. 161-162).

Premiado duas vezes, o romance projetou o autor e recebeu dezenas de traduções ao longo do tempo. Segundo Maria Graciete Besse, a primeira “tradução” foi a que fez Saramago ao transformar a narrativa de João Domingos Serra,

apreciando sobretudo a novidade e a pluralidade de sentidos que nela se espelham e a partir daí reconstruiu um outro sentido, [...] mantendo com o texto inicial [...] uma relação de grande cumplicidade. No entanto, mais do que “tradução”, trata-se [...] de um processo de reescrita [...] recriando uma zona de indefinição de fronteiras entre a ficção e a realidade [...] (BESSE, 2011, p. 163-164).

Saramago interessa-se pela cultura popular como fonte de inspiração e tornou mais complexa a história original, “através da invenção de novas personagens, dando grande relevância à estrutura piramidal que existe desde a Idade Média no ‘mar interior do latifúndio’” (Idem, p. 164). No pórtico da obra saramaguiana há a dedicatória a João Domingos Serra e a uma série de outros camponeses sobre os quais diz que literalmente “sem eles não teria sido escrito este livro” (SARAMAGO, 1982, p. 9).

Para melhor apreciar o trabalho dos dois “autores” em cumplicidade, Besse recolheu uma cena presente em ambos os textos. Trata-se do momento em que o camponês está preso num forte por razões políticas e a mulher se desloca com uma amiga a Lisboa para visitá-lo. Leiamos a cena contada pelo autor original:

[...] e era nos fins de Agosto, fazia calor em abundância. Lá perguntaram a pessoas que sabiam e lá foram andando. Já enfadada da jornada, a minha mulher descalçou-se porque já tinha os pés magoados, ficando só com as meias. Com o calor o alcatrão da estrada estava derretido, as meias agarraram-se-lhe, começaram a estender-se e ficou sem meias; quando chegou ao forte tinha os pés todos feridos (SERRA apud BESSE, 2011, p. 166).

Leiamos agora como o “autor-tradutor” Saramago trabalha intertextualmente o episódio, incorporando uma dicção oralizante do narrador intruso que vai comentando enquanto narra segundo o modelo garrettiano:

Estamos em Agosto, o calor rescalda nesta hora que já vai se aproximando daquela que laboriosamente foi comunicada e decorada, a hora da visita, e então tiveram de perguntar a quem passava e souberam que iam enganadas no caminho e voltaram para trás, da jornada enfadadas, e Faustina Mau-tempo descalçou-se que não lhe estavam os pés habituados ao aperto dos sapatos, e ficou em palmilhas de meias, mas aqui foi uma dor de alma, não teremos coração se com isto nos pusermos a rir, são humilhações que depois ficam a queimar a memória por todo o resto da vida, estava o alcatrão de tanto calor e logo aos primeiros passos as meias ficaram agarradas, e quanto mais Faustina as puxava, mais elas esticavam, isto é um número de circo, o mais perfeito da temporada, basta, basta, acabou de morrer a mãe do palhaço, e toda a gente chora, o palhaço não faz rir, está espantado, assim nós estamos ao pé de Faustina Mau-Tempo e fazemos biombo para que a companheira dela a ajude a tirar as meias com recato, que este pudor das mulheres de um homem só é intratável, e agora vai descalça e nós voltamos para casa, e se há algum de nós a sorrir é de ternura. Mas quando Faustina Mau-tempo chegar ao forte, levará os pés feridos, e mais ainda os castigará calçando os sapatos sem meias, uma lástima, negros de alcatrão e sangrentos das esfoladelas, que custosa é a vida dos pobres (SARAMAGO, 1982, p. 257).

Observamos que o episódio recebeu de Saramago um tom trágico-cômico, ao mesmo tempo em que a intrusão do narrador convoca a cumplicidade do leitor que se compadece da pobre Faustina, marcando a dimensão ideológica da obra. Além da dicção oral (frases em sucessão separadas por vírgulas), o narrador abandona a imparcialidade e exprime seu sentimento, aplicando sua subjetividade ao relato.

No primeiro capítulo do romance, este narrador, a que podemos chamar **DEMIÚRGICO** como um ser divino, observa o latifúndio alentejano do alto – “O que mais há na terra, é paisagem”. Sobrevoa todas as épocas passadas, até que nota embaixo uma gente “solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas?” E ironicamente questiona o discurso bíblico e a classe dominante, ao tempo em que se dispõe a contar a história de outra forma:

“A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há-de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo isso pode ser contado doutra maneira” (SARAMAGO, 1982, p. 14).

DEMIÚRGICO

Relativo a Demiurgo, o deus que cria o Universo, organizando a matéria preexistente, segundo Platão; criatura intermediária entre a natureza divina e a humana.

No *Memorial do convento* (1982), o autor faz um recorte no reinado de D. João V, quando este monarca megalômano (com mania de grandeza) do século XVIII resolve construir o mosteiro de Mafra graças ao ouro proveniente do Brasil. Sob o pretexto de pagar uma promessa pelo “milagre” da gravidez da rainha, ele recruta à força pedreiros por todo o reino. Entre os operários está Baltasar Sete Sóis, soldado maneta que se une a Blimunda, uma mulher visionária, e a um padre herege, Bartolomeu de Gusmão, que juntos constroem uma passarola, espécie de balão voador, grande proeza do século XVIII. O herói aqui é múltiplo, um trio que, como uma sacrílega Santíssima Trindade, sobrevoa com a passarola a obra absurdamente descomunal do rei. O narrador parece um cronista da época que conduz o relato de forma irônica, passando a limpo um dos mais extravagantes períodos da história de Portugal. Para realizar essa obra, Saramago confessa que passou meses fazendo pesquisas nos livros de história e no próprio mosteiro, hoje museu em Mafra, a 100 km de Lisboa.



Figura 19.1: Palácio Nacional de Mafra.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mafra_-_Pal%C3%A1cio.JPG

Uma das epígrafes do romance é da escritora francesa Marguerite Yourcenar, que fala da realidade como uma “noção flutuante”, espécie de “ponto de contato” e “via de acesso às coisas que ultrapassam a realidade” para que se possa alcançar “o inexplicável”. Saramago procede

do mesmo modo ao misturar dados historiográficos rigorosos com a mais alta ficcionalização, inventando personagens como Blimunda que, ao lado de figuras históricas, como a do padre Bartolomeu de Gusmão, recolhe com os seus poderes sobrenaturais as almas das pessoas para servirem de combustível para a máquina voadora: “Quantas vontades recolhestes até hoje, Blimunda, perguntou o padre nessa noite quando ceavam, Não mais de trinta, disse ela, [...]” (SARAMAGO, 1983, p. 143).

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) a ficcionalização é dobrada porque o romance começa com a chegada de Ricardo Reis, heterônimo inventado de Fernando Pessoa. Este personagem “vive” alguns meses na Lisboa de 1936, data fatídica da Guerra Civil espanhola, que levou Franco ao poder e que serviu de balão de ensaio para a Segunda Guerra Mundial. Em Portugal, Salazar se prepara para endurecer a ditadura do Estado Novo. O narrador compõe o ambiente histórico conturbado ao mesmo tempo em que introduz a ficção, “ressuscitando” Fernando Pessoa para dialogar com sua criatura tornada personagem de Saramago. Este confessa que a alienação deste heterônimo pessoano sempre o incomodou e certamente é com ironia que reproduz como epígrafe os seguintes versos de Ricardo Reis: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. Mas há outra epígrafe, não irônica, em que o autor recolhe uma citação de Pessoa que defende a faculdade de imaginar pessoas e coisas:

Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer cousa onde quer que seja. (PESSOA apud SARAMAGO, 1984, p. 9).

Em diálogo com o herói Vasco da Gama de *Os Lusíadas*, que situou Portugal como o lugar “onde a terra acaba e o mar principia” (cf. Aula 12), o herói (ou o anti-herói) saramaguiano desembarca em Lisboa após o enunciado do narrador que abre o romance – “Aqui o mar acaba e a terra principia” – como uma promessa de intervenção política que, ao fim, não se concretiza. Ricardo Reis perambula pela cidade, apaixona-se por uma “moça de família” tradicional, tem um romance casual com uma criada e acaba por acompanhar Fernando Pessoa de volta ao cemitério dos Prazeres. O retorno do intelectual à pátria não alterou a situação do país: os tempos sombrios vão se prolongar de tal modo que, ao final

do romance, o narrador diz, glosando a frase camoniana: “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera” (SARAMAGO, 1984, p. 415). Como podemos ver, mais uma vez Saramago mescla a ficção e a história e, por meio de um narrador que é quase sempre seu alter ego, passa a limpo o passado e o presente de Portugal.

Na *História do cerco de Lisboa* (1989), coexistem dois tempos que se alternam dialeticamente. No primeiro plano temporal o narrador faz uma revisitação à época do primeiro rei português, D. Afonso Henriques, quando ele cerca a cidade de Lisboa e vence os mouros que a dominavam. Este acontecimento foi narrado em crônicas antiquíssimas que enalteciam exageradamente a figura do rei, sendo transposto para os compêndios científicos da história de Portugal. No plano temporal do presente, Saramago desmitifica estas versões exageradas ao criar a figura de um revisor dos compêndios que introduz uma alteração proposital numa passagem histórica do episódio. A mudança é descoberta e daí para frente, em uma série de peripécias, sua vida muda para melhor, tal como ocorreu com o herói do *Manual de pintura e caligrafia*. Além de questionar as versões mistificadoras do passado, a obra narra o encontro do revisor com a editora do livro, reduplicando o par amoroso H. e M. O questionamento da verdade histórica é o núcleo do enredo que desde a epígrafe se anunciava:

Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes.
Do Livro dos Conselhos (SARAMAGO, 1989, p. 9).

Em *A viagem do elefante* (2008), penúltimo romance do escritor, a história serve apenas de pano de fundo para a crítica à burocracia do Estado e à corrupção dos indivíduos. Narra a viagem de um elefante chamado Salomão, que no século XVI cruzou metade da Europa, de Lisboa a Viena, por extravagância de um rei e um arquiduque. A viagem tem início quando o rei de Portugal, D. João III, precisava com urgência de um presente de casamento para o herdeiro do trono dos Habsburgo, o arquiduque austríaco Maximiliano II. Daí ele se lembra de ter recebido um elefante indiano uns anos antes, que para ele já não tinha utilidade. Este fato histórico é o ponto de partida para José Saramago criar uma ficção com personagens reais e ficcionais.

Metaficção bíblica

Se há romances em diálogo com a história profana ou leiga, também há obras que estabelecem uma forte intertextualidade com a história sagrada, a saber com o Novo e Velho Testamento. O próprio autor diz que “Todo discurso, escrito ou falado é intertextual [...]”. O que anda a fazer nos seus romances é “procurar os modos e as formas de tornar essa intertextualidade geral literariamente produtiva [...] usá-la como uma personagem mais, encarregada de estabelecer e mostrar nexos, relações, associações entre tudo e tudo” (SARAMAGO, 1996, p. 172).

No *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) a intertextualidade é explícita e fortíssima, mas nem sempre **PARÓDICA**. Se há momentos em que desconstrói a figura de Deus Pai, como no longo diálogo entre o Pai, o Filho e o Diabo, há também uma humanização que livra a figura de Cristo da desvalorização.

Também no último romance, *Caim* (2010), a intertextualidade é do mesmo tipo, mas faz uma rotação na verdade religiosa tradicional. Trata-se de uma inversão entre as figuras de Caim e Abel, do Antigo Testamento, em que o tom paródico predomina com muita ironia e humor.

Nestes dois romances ocorre a desconstrução do discurso da Bíblia, assim como nos demais há o questionamento da História. Assim estes textos sérios da cultura ocidental são alvo da crítica na narrativa saramaguiana, vistos como falíveis na representação da verdade.

Alegorias

Chamamos de alegorias os romances que possuem uma caráter altamente metafórico, em que as imagens remetem para outro sentido que não o literal. Alguns dizem que a alegoria comporta uma sequência de metáforas encadeadas, pela qual se diz *b* para significar *a*. Geralmente invocam a interpretação ou exegese do leitor para que o sentido *b* seja alcançado.

A jangada de pedra (1986) é uma alegoria ou metáfora política de Portugal no momento em que aderiu ao Mercado Comum Europeu, mecanismo econômico que antecedeu a União Europeia. Saramago se colocou frontalmente contra a medida, forjando este romance-protesto que, além de repudiar a Europa como união de países fortes, defende uma solução ibérica para Portugal. O Iberismo não é novo em Portugal. Devido à crise com o Reino Unido, despoletada pelo Ultimato de 1890,

PARÓDICA

Refere-se à paródia, “processo de imitação textual com intenção de produzir um efeito cômico” (*Dicionário de termos literários*) que desvaloriza o texto original.

a anglofobia ressuscitou a ideia de uma União Ibérica como salvaguarda dos interesses das pequenas nações diante das grandes potências. Aí se enquadra Oliveira Martins e mais tarde Fernando Pessoa (cf. Conclusão da Aula 13). Saramago concebe uma viagem de libertação da península Ibérica que inexplicavelmente se destaca da Europa na linha dos Pirineus e “navega” em direção ao Atlântico Sul. A meio caminho o imenso artefato navegante inicia uma demoníaca rotação sobre si mesma e estaciona entre a América do Sul e a África, onde se situam as nações nascidas da colonização portuguesa e espanhola. Enquanto a jangada se desloca, como imensa imagem da Emigração, alguns personagens (três casais, um velho e um cão) fazem uma viagem circular dentro da península, numa forma alegórica de unificar as diversas etnias.

No romance entrevê-se uma visão utópica para os povos ibéricos no momento em que todas as mulheres da península engravidam simultaneamente como promessa de uma nova raça, tal como a sonhada por Camões na Ilha dos Amores. Há ainda a sugestão de uma comunidade ultranacional formada pelos povos ibéricos e suas ex-colônias num entendimento horizontal que lembra o ideal do Quinto Império de Antônio Vieira e Fernando Pessoa. Esta dimensão futurante se insinua na epígrafe de Alejo Carpentier, escritor cubano: “Todo futuro es fabuloso” (SARAMAGO, 1986, p. 7).

Concluindo esta seção da aula, assinalamos as transformações que ocorreram na obra de Saramago. Os romances historiográficos mudaram o foco, passando da história nacional (Portugal) para a cultura ocidental judaico-cristã (Bíblia). Nos romances alegóricos também houve uma abertura para além dos limites de Portugal e da Ibéria, sem especificar cidades ou países de nossa época contemporânea. Assim em *O ensaio sobre a cegueira* (1995), o autor se volta para os males da sociedade moderna, denunciando a alienação das pessoas que deixam de ver.

Em *Todos os nomes* (1997), focaliza a trajetória solitária de um funcionário público, chamado José (igual ao nome do autor), que busca uma mulher.

Em *A caverna* (2000), de novo o autor condena aspectos da sociedade contemporânea, como a desvalorização das antigas alianças familiares e a submissão aos apelos consumistas.

Em *O homem duplicado* (2002), Saramago trata das máscaras que as pessoas usam no meio social.

Em *Ensaio sobre a lucidez* (2004) o objeto é a crítica às falsas liberdades democráticas.

Em *As intermitências da morte* (2005) o tema é menos social e mais filosófico, discutindo a importância da morte ao lado da vida.

No quadro a seguir, fazemos a distribuição das obras segundo a cronologia da publicação (Ano – primeira coluna) e o modelo ou categoria romanesca a que pertencem (primeira linha). Observando-se a produção dos romances ao longo do tempo, constata-se um movimento em diagonal que revela a substituição gradativa do padrão historiográfico pelo alegórico. Nos últimos anos o movimento é o oposto. Quanto à escrita autobiográfica, vale notar que 30 anos separam os dois livros e ocupam significativamente o início e quase o fim da carreira literária do autor.

Quadro 19.1: Produção romanesca de José Saramago

Categoria Ano	Escrita autobiográfica	Metaficção historiográfica	Metaficção bíblica	Alegorias
1977	<i>Manual de pintura e caligrafia</i>			
1979		<i>Levantado do chão</i>		
1982		<i>Memorial do convento</i>		
1984		<i>O ano da morte de Ricardo Reis</i>		
1986				<i>A jangada de pedra</i>
1989		<i>História do cerco de Lisboa</i>		
1991			<i>Evangelho segundo Jesus Cristo</i>	
1995				<i>Ensaio sobre a cegueira</i>
1997				<i>Todos os nomes</i>
2000				<i>A caverna</i>
2002				<i>O homem duplicado</i>
2004				<i>Ensaio sobre a lucidez</i>
2005				<i>As intermitências da morte</i>
2006	<i>As pequenas memórias</i>			
2008		<i>A viagem do elefante</i>		
2010			<i>Caim</i>	

Observação: Não se incluem aqui os dois primeiros romances de Saramago: *Terra do pecado* (1947), por ter sido repudiado pelo autor, e *Claraboia* (2011), por ter sido publicado postumamente.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 2

1. As epígrafes revelam a direção, ou seja, a “carta de rumos” de um autor. Por outro lado, nem sempre a autobiografia o faz. Retome as observações de Saramago sobre a dificuldade de separar realidade da ficção, baseando-se na sua escrita autobiográfica.

2. Relacione a coluna da direita com a esquerda.

Obra	Uma das características
1. <i>Manual de pintura e caligrafia</i>	() Alegoria crítica em favor da liberdade e da democracia
2. <i>Levantado do chão</i>	() Narrativa memorialística
3. <i>Memorial do convento</i>	() Metaficção historiográfica sobre as origens de Portugal no século XII
4. <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i>	() Romance metafictional historiográfico sobre Portugal no século XVIII
5. <i>A jangada de pedra</i>	() Romance de fundo autobiográfico
6. <i>História do cerco de Lisboa</i>	() Alegoria contra a alienação da sociedade moderna
7. <i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i>	() Paródia do Antigo Testamento
8. <i>Ensaio sobre a cegueira</i>	() Alegoria reflexiva sobre a morte
9. <i>A caverna</i>	() Romance sobre a ocupação da terra no Alentejo
10. <i>Todos os nomes</i>	() Alegoria contra o europeísmo
11. <i>O homem duplicado</i>	() Romance em diálogo intertextual com Fernando Pessoa
12. <i>Caim</i>	() Alegoria crítica contra as identidades falsas da sociedade moderna
13. <i>Intermitências da morte</i>	() Alegoria sobre a solidão
14. <i>Ensaio sobre a lucidez</i>	() Rescritura crítica do Segundo Testamento
15. <i>As pequenas memórias</i>	() Alegoria sobre o consumismo da sociedade moderna

RESPOSTA COMENTADA

1. Diz o autor: “Às vezes me pergunto se certas recordações são realmente minhas, se não serão mais do que lembranças alheias [...]” na sua pretensa *Pequenas memórias*, livro que conta ou pretendia contar a sua infância. No entanto, num outro livro anterior, o *Manual de pintura e caligrafia* que é uma autobiografia ficcional, o autor parece encontrar uma semelhança entre ele e o herói. No entanto, as epígrafes, que são elementos paratextuais (não pertencem ao texto do romance) são uma expressão mais direta do autor e das ideias que aprecia nos autores citados.

2. Procure observar as características aplicadas e relacione-as às obras de Saramago. Consulte o texto da aula e para tirar dúvidas vá a um site em que encontrará mais informações sobre o assunto. Por exemplo, ao entrar no site da Wikipédia sobre Saramago – http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Saramago, clique na obra *Manual de pintura e caligrafia*, na qual encontrará informações mais detalhadas sobre a obra, inclusive que “Segundo Luís Rebelo de Sousa, o livro faz parte do gênero autobiográfico”.

<i>Obra</i>	<i>Uma das características</i>
1. <i>Manual de pintura e caligrafia</i>	(14) Alegoria crítica em favor da liberdade e da democracia
2. <i>Levantado do chão</i>	(15) Narrativa memorialística
3. <i>Memorial do convento</i>	(6) Metaficção historiográfica sobre as origens de Portugal no século XII
4. <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i>	(3) Romance metaficcional historiográfico sobre Portugal no século XVIII
5. <i>A jangada de pedra</i>	(1) Romance de fundo autobiográfico
6. <i>História do cerco de Lisboa</i>	(8) Alegoria contra a alienação da sociedade moderna
7. <i>O evangelho segundo Jesus Cristo</i>	(12) Paródia do Antigo Testamento
8. <i>Ensaio sobre a cegueira</i>	(13) Alegoria reflexiva sobre a morte
9. <i>A caverna</i>	(2) Romance sobre a ocupação da terra no Alentejo
10. <i>Todos os nomes</i>	(5) Alegoria contra o europeísmo
11. <i>O homem duplicado</i>	(4) Romance em diálogo intertextual com Fernando Pessoa
12. <i>Caim</i>	(11) Alegoria crítica contra as identidades falsas da sociedade moderna
13. <i>Intermitências da morte</i>	(10) Alegoria sobre a solidão
14. <i>Ensaio sobre a lucidez</i>	(7) Rescritura crítica do Segundo Testamento
15. <i>As pequenas memórias</i>	(9) Alegoria sobre o consumismo da sociedade moderna

CONSTANTES & OUTRAS VERTENTES

Saramago obedece aos preceitos horácianos que recomenda que a arte seja capaz de **comover** (*commovere*) pela fábula (ou história) que conta, **deleitar** (*delectare*) pela arte de dizer e **ensinar** (*docere*) pelos valores éticos que lhe são próprios. Na obra saramaguiana, a imaginação da história se associa à compaixão da ética e à ironia da sua linguagem, segundo a lição de **HORÁCIO**.

A fábula ou história

Na organização do enredo capaz de **comover** o leitor, há na obra de Saramago algumas constantes temáticas, com as que se seguem:

a) A busca de uma outra versão da história oficial, a história dos vencidos ou dos esquecidos como uma “história vista de baixo”, tal como vemos em *Levantado do chão*, *no Memorial do convento* e *na História do cerco de Lisboa*. Reparemos na apresentação da personagem de Baltasar, um pobre soldado desempregado, como muitos outros homens do povo que lutaram pela pátria sem maiores recompensas:

Este que por desafrontada aparência, sacudir da espada e desparelhadas vestes, ainda que descalço, parece soldado, é Baltasar Mateus. Foi mandado embora do exército por já não ter serventia nele, depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso, estraçalhada por uma bala [...] Por ser pouco o que pudera guardar do soldo, pedia esmola em Évora [...] (SARAMAGO, 1983, p. 35).

b) O questionamento das fronteiras entre a ficção e a realidade ou entre a História e a Literatura; a Vida e a Arte; a Verdade e a Mentira; a Realidade e a Fantasia. Esta constante surge sob a forma de reflexões, por exemplo, em *A jangada de pedra*:

Passam os tempos, confundem-se as memórias, em quase nada acabam por distinguir-se a verdade e as verdades, ambas tão claras e delimitadas, e então, querendo apurar o que ambiciosamente denominamos rigor dos factos, vamos consultar os testemunhos da época, [...], sobretudo os palimpsestos, [...] e de tudo haveremos de concluir alguma coisa, à falta de convictas certezas faz-se conta (SARAMAGO, 1986, p. 36-37).

HORÁCIO



Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Quintus_Horatius_Flaccus.jpg

Quinto Horácio Flaco, em latim *Quintus Horatius Flaccus*, (65-8 a.C.), foi um poeta lírico e satírico romano, além de filósofo. É conhecido por ser um dos maiores poetas da Roma Antiga. Filho de um escravo, recebeu uma boa educação para alguém com suas origens sociais. Foi amigo de Virgílio, que o apresentou a Mecenas, ministro do imperador e protetor das artes. Além da obra poética, Horácio escreveu uma *Arte Poética*.

c) O destaque para o heroísmo relacionado ao trabalho, de que são exemplos as personagens João Mau-Tempo (LC), Baltasar Sete-Sóis (MC), Raimundo (HCL), José (TN), entre outros. Vejamos como Saramago retrata o pobre escriturário José do romance *Todos os nomes*:

Alegando razões particulares [...] recordando em todo o caso que em vinte e cinco anos de cumpridor e sempre pontual serviço era esta a primeira vez que o fazia, o Sr. José solicitou autorização para sair uma hora mais cedo (SARAMAGO, 1997, p. 51).

d) A presença de personagens caminheiros e reflexivos (que funcionam como *alter ego* do autor) como, o H. (MPC) e Raimundo (HCL).

e) A valorização da mulher por meio de personagens femininas dotadas de inteligência, força e sensibilidade como Maria Adelaide do romance *Levantado do chão*, que não hesita em aderir à Revolução dos Cravos:

[...] parecia mareada, e de repente damos com ela na praça, foi a primeira a sair [...] chorará nesta mesma noite quando ouvir dizer no rádio, Viva Portugal, será nesse instante [...] (SARAMAGO, 1982, p. 353-354).

f) A ideia do Casal Humano como a promessa de fundação de uma nova era, como vemos ao final de algumas narrativas, como H. e M. na varanda assistindo à comemoração da Revolução dos Cravos, Raimundo e Sara juntos, a família unida em *A Caverna*.

g) O diálogo entre os tempos (presente, passado, futuro) e os espaços (terra × mar; interior × exterior), transportando o leitor para diferentes dimensões, como vemos, por exemplo, no *Memorial do convento*, em que o narrador funciona como um cronista do século XVIII a descrever a procissão e a projetar o que vai acontecer na revolução dos Cravos (século XX):

[...] tenentes da guarda real [...] com prima farda, diríamos hoje de gala [...] os capelões de varas levantadas e molhos de cravos nas pontas delas, ai o destino das flores, um dia as meterão nos canos das espingardas [...] (SARAMAGO, 1983, p. 154).

O prazer do texto

Para **deleitar** o leitor, levando-o a usufruir sua linguagem, Saramago se vale de vários recursos, entre os quais:

a) O discurso da ironia como forma de reflexão, que vemos na citação:

O leitor que tenha retido destas crônicas um certo tom doce-amargo, que é ironia e negação dela, pensará que eu estou brincando com coisas sérias ou que como tal são consideradas (SARAMAGO, 1996b, p. 47).

b) A recorrência à tradição literária, com a incorporação da intertextualidade. Vejam como ele introduz o assunto de uma crônica intitulada “Vendem os deuses o que dão”:

O melhor desta crônica vai ser o título, o qual, aliás, como toda a gente sabe, não é meu. Pertence a Fernando Pessoa. Mas, não aconteça haver ainda alguém por aí que não saiba quem foi Fernando Pessoa, sempre direi que este homem foi um poeta que sabia muito dessas coisas de deuses e dos negócios que eles fazem (SARAMAGO, 1985).

c) A discussão autorreferencial metalinguística, quando, por exemplo, fala das contingências do cronista:

Vai o ano correndo manso entre noites e dias, entre nuvens e sol, e quando mal precatamos, chegámos ao fim, e é natal. [...] E o cronista, que no fundo é um pobre diabo a quem às vezes falta o assunto, não resiste à conspiração sentimental da quadra, e bota a fala da circunstância (SARAMAGO, 1996b, p. 95).

d) Ou quando estabelece uma aliança com o leitor:

Sabemos há três minutos que Pedro Orce vive na aldeia que está escondida por trás destes acidentes, sabíamos desde o princípio que Joaquim Sassa veio duma praia do norte de Portugal, e José Anaiço, agora o ficamos a saber, de ciência certa, pelos campos do Ribatejo andava a passear quando encontrou os estorninhos e tê-lo-íamos logo sabido se tivéssemos dado atenção suficiente aos pormenores da paisagem (SARAMAGO, 1986, p. 49).

e) A discussão lógica e etimológica da palavra, como no conto “A cadeira”, que metaforiza a queda de Salazar:

A cadeira começou a cair, a ir abaixo, a tombar, mas não, no rigor do termo, a desabar. Em sentido restrito, desabar significa caírem as abas a” [...] “Caindo assim a cadeira, sem dúvida cai, mas o tempo de cair é todo o que quisermos [...] (SARAMAGO, 1994, p. 11).

f) A discussão dos gêneros e o rompimento de suas fronteiras, como se observa na contestação da autobiografia: “Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? A razão?)” (SARAMAGO, 1983, p. 207).

g) A tematização do contar, do narrar:

O que mais há na terra, é paisagem. [...] De guerra e outras pestes se morreu muito neste e mais lugares da paisagem [...]. E esta outra gente quem é, solta e miúda, veio com a terra [...]? A sabedoria de Deus, amados filhos é infinita: aí está a terra e quem há-de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo *isto pode ser contado doutra maneira*. (SARAMAGO, 1982, p. 14, grifo nosso).

h) A consciência das armadilhas da linguagem ao dizer que “[...] quem de palavras tenha experiência sabe que delas se deve esperar tudo” (SARAMAGO, 1986, p. 205).

i) A tendência para digressões (“divagantes exórdios”), o uso do tom aforístico, sentencioso e pedagógico: “Cada um de nós sabe infinitamente mais do que julga e cada um dos outros infinitamente mais do que neles aceitamos reconhecer.” (SARAMAGO, 1986, p. 262) e “Quantas vezes para mudar a vida, precisamos da vida inteira [...] outras vezes, uma palavra é quanto basta” (SARAMAGO, 1986, p. 85).

j) A consciência dos limites da linguagem:

Difícilímo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal, os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, [...] por muito que se esforcem os autores uma habilidade não podem cometer, pôr por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecidos (SARAMAGO, 1986, p. 14).

Para ensinar, a defesa de uma ética

Em muitos poemas de Saramago encontramos a defesa de uma ética humanista, como neste “Poema de boca fechada”:

Não direi:
Que o silêncio me sufoca e amordaça.
Calado estou, calado ficarei,
Pois que a língua que falo é doutra raça.
(SARAMAGO, 1981, p. 69)

Já vimos como ele se manifesta na “Fala do velho de Restelo ao astronauta” contra “A miséria , o luto , e outra vez a fome” (SARAGAMA, 1981).

A temática da obra romanesca atesta esta dimensão ética em sua obra, como já mostrado anteriormente. Para resumir podemos dizer o seguinte sobre seus mais consagrados romances:

Levantado do chão – é uma crítica à exploração econômica e à intolerância política, retrato da estratificação social da época salazarista em que o Estado, a Igreja, o Latifúndio se uniram contra o povo. Em contrapartida, a Pátria funciona como o lugar de aprendizado coletivo de uma ética libertária.

Memorial do convento – é um hino à resistência do sonho numa sociedade marcada por intolerância religiosa e absolutismo político no século XVIII, a Pátria é um lugar de fortes desigualdades e injustiça, onde a diferença não tem vez.

O ano da morte de Ricardo Reis – é a denúncia à alienação do intelectual diante dos desconcertos mundiais em 1936, às vésperas da implantação das ditaduras fascistas. A Pátria é um lugar da opressão e da mentira coletiva.

A jangada de pedra – é uma resposta ao projeto da União Europeia, pela afirmação de uma identidade ibérica partilhada com povos do Atlântico Sul (Brasil e África).

História do cerco de Lisboa – é provocação ao discurso pretensamente científico da história e uma revisão crítica dos mitos historiográficos que forjaram a identidade nacional portuguesa.

O Evangelho segundo Jesus Cristo – é um desafio à figura de Deus como poder absoluto e o enaltecimento de Cristo como desafiador ao Poder Divino.

Ensaio sobre a cegueira – é uma antevisão apocalíptica das sociedades modernas em que os valores são desrespeitados e o pior cego é aquele que não quer ver.

CONCLUSÃO

Com uma obra vasta que abarca vários gêneros literários, Saramago se destacou como ficcionista, graças ao seu trabalho narrativo

RESUMO

Desde o início de sua carreira literária, Saramago mostrou-se sensível ao sofrimento dos injustiçados por força de sua formação marxista que o aproximou da estética neorrealista dos anos 1940, adotada por muitos autores na resistência ao regime salazarista. Sua obra tem forte componente intertextual ao citar e homenagear autores anteriores, como Camões, Garrett, Pessoa, entre outros. As epígrafes que usa em seus livros são importantes por revelarem, ironicamente ou não, sua relação com os autores que leu. Considerando-se sua trajetória, há uma fase primeira, chamada experimental, em que praticou a crônica, o conto, a poesia, a prosa poética, o teatro; e há uma fase mais inventiva quando se dedicou à prosa de ficção, em especial o romance, cujas formas variaram da metaficção historiográfica ou bíblica às alegorias, sem esquecer alguma experiência autobiográfica e memorialística. Apesar destas distinções de gêneros e temas, a obra apresenta uma alta coerência programática, que se constata pela presença de constantes temáticas e formais desde a fase inicial. Sem erro, podemos afirmar que Saramago segue a teoria poética de Horácio ao comover o leitor com sua fábula, ao deleitá-lo com sua linguagem e ao ensiná-lo com sua crítica social.

A saga de Saramago – Parte II

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira
Alba Valério Cordeiro Ferreira (colaboração)

AULA 20

Meta da aula

Apresentar a obra de José Saramago em perspectiva intertextual, cultural e política no contexto português, europeu e ocidental dos séculos XX e XXI.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. analisar o romance *Levantado do chão* como representação da retomada da pátria como território de liberdade e justiça;
2. analisar o romance *A jangada de pedra* em diálogo com a tradição camoniana e pessoana sob o ponto de vista do Deslocamento e da Escrita;
3. analisar o romance *Memorial do convento* considerando suas relações com a história.

INTRODUÇÃO

UMA MORTE E VIDA SEVERINA

Severino é um nome muito comum em pessoas nascidas no sertão nordestino brasileiro, como mostra este fragmento do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto (1920-1999):

O meu nome é Severino,
como não tenho outro da pia.
Como há muitos Severinos,
que é santo de romaria,
deram então de me chamar
Severino de Maria.
Como há muitos Severinos
com mães chamadas Maria,
fiquei sendo o da Maria
do finado Zacarias.

Mas isso ainda diz pouco:
há muitos na freguesia,
por causa de um coronel
que se chamou Zacarias
e que foi o mais antigo
senhor desta sesmaria.

Como então dizer quem falo
ora a Vossas Senhorias?
Vejam: é o Severino
da Maria do Zacarias,
lá da Serra da Costela,
limites da Paraíba.

Mas isso ainda diz pouco:
se ao menos mais cinco havia
com nome de Severino
filhos de tantas Marias
mulheres de outros tantos
já finados, Zacarias,
vivendo na mesma serra
magra e ossuda em que eu vivia.

Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).

Esta autoapresentação de Severino pode ser entendida como uma metáfora do nordestino, do Nordeste com seus problemas e, sobretudo, das injustiças sociais que assolam o território nacional brasileiro. Ela faz parte da obra *Morte e vida severina*.



Você pode ler integralmente a obra *Morte e vida severina* em:
http://www.releituras.com/joaocabral_morte.asp.



Figura 20.1: Estátua de João Cabral de Melo Neto, no Recife.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:JoaoCabral-Recife.jpg>

Escrito entre 1954 e 1955 e publicado neste ano, *Morte e vida severina* é o livro mais famoso e popular de João Cabral, no qual retrata em forma de um poema dramático, à maneira da literatura de cordel, a trajetória de um retirante do sertão nordestino em busca de uma vida melhor no litoral. O poema é construído em redondilha maior (sete sílabas poéticas) e é dividido em duas partes:

- a primeira, “Caminho ou fuga da morte”, passa-se antes de o protagonista chegar à capital Recife;
- e a segunda, “Presépio ou encontro da vida”, é após a chegada à cidade.

Assim, o poema dramático é centrado em duas linhas narrativas que seguem a dicotomia existente no próprio título da obra: “morte” e “vida”. Ao dirigir-se a uma mulher, Severino descobre que tudo que sabe fazer não serve ali, e o único trabalho existente e lucrativo é o que ajuda na morte: médico, rezadeira, farmacêutico, coeiro. E o lucro é certo nessas profissões, pois não faltam fregueses, uma vez que ali a morte também é coisa vulgar.

Trata-se de uma obra em que a temática mantém relações literárias intertextuais, assim como *Levantado do chão* (visto na Aula 19), de José Saramago, que recebeu também versões intersemióticas na música, no cinema, na televisão, na animação. No caso da obra nordestina, há os temas musicais do espetáculo produzidos por Chico Buarque de Holanda, de que é parte “Funeral de um lavrador”. A estética da aspereza conta em versão cinematográfica a saga de Severino, que vê diante de si a morte como parte da vida, “a vida severina”, a vida dura para o homem do campo, o trabalhador rural, o nordestino, os sem-terra e os sem-trabalho para os quais só restam as privações. A única parte que pode ser sua da terra que os circunda, os grandes latifúndios, é a cova para a sepultura, nada mais. Há uma versão filmada para televisão e cinema com roteiro e direção de Walter Avancini. Há ainda uma versão animada, dirigida por Miguel Falcão.



Os temas musicais do espetáculo produzidos por Chico Buarque de Holanda, de que é parte “Funeral de um lavrador”, podem ser lidos e escutados em: <http://letras.mus.br/chico-buarque/45132/>.

O filme sobre *Morte e vida severina* pode ser visto integralmente em: <http://www.youtube.com/watch?v=xn4whNYMcNY>. Há ainda uma versão animada disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=rrhh_w75XMU, dirigida por Miguel Falcão.

Severino representa o retirante que apenas desejou da vida um pedaço de chão para poder retirar dele seu sustento com seu trabalho. Mas fica desiludido e desesperado, já se imagina cumprindo seu destino de retirante: a morte e o reencontro com a terra da sepultura, afinal só assim conseguiria algo, não da vida, mas da morte. Diante disso, pretende suicidar-se, jogando-se num rio para ter uma morte diferente da morte sob a terra, uma morte líquida ao invés de áspera e dura. Porém, Severino desiste de morrer ao receber a notícia de que nascera um menino, o filho de seu José, com a previsão de que seria um futuro trabalhador com um destino um pouco melhor. Severino assiste ao clima de euforia que envolve o nascimento do menino, como se fora um auto de Natal, tal como se fazia na Idade Média. A vida vale a pena ser defendida. Em todo seu percurso e deslocamento de retirante, Severino vai percebendo que a vida Severina independe do lugar ou das condições climáticas, mas, de questões que envolvem a falta de justiça social.

Para saber mais sobre as relações entre literatura e geografia, consulte: <http://passageirodomundo.blogspot.com.br/2009/06/morte-e-vida-severina-analise-da.html>.

Não deixe de notar como João Cabral de Melo Neto, assim como Ariano Suassuna, foi influenciado pela arte do teatro de Gil Vicente.

LEVANTADO DO CHÃO: ECOS INTERTEXTUAIS

Já apresentamos o autor de *Levantado do chão* na última aula, nascido em 1922 de uma família de camponeses da província do Ribatejo, em Portugal. Sabemos que, em virtude de dificuldades econômicas, foi obrigado a interromper os estudos secundários, tendo a partir de então exercido diversas atividades profissionais: serralheiro mecânico, desenhista, funcionário público, editor, jornalista, entre outras. Somente em 1976 passou a viver exclusivamente da literatura, primeiro como tradutor, depois como autor. Também já falamos um pouco sobre este romance publicado em 1980, pela Editorial Caminho, considerado, pela generalidade dos críticos, como um dos romances fundamentais de José Saramago.

A obra percorre uma zona do Alentejo caracterizada pelo latifúndio, desde o final do século XIX ao período pós 25 de Abril. Saramago retrata a luta de um povo face às forças opressoras (os latifundiários, as forças da

ordem e a Igreja). É uma luta obstinada e de muitos sacrifícios, feita num ambiente de miséria rural. É uma fotografia do movimento antifascista no Alentejo, no qual Saramago revela bem as suas opções políticas.

Sobre seu livro, escreveu o autor na contracapa: “Um escritor é um homem como os outros: sonha. E o meu sonho foi o de poder dizer deste livro, quando terminasse: Isto é o Alentejo.” Em outra ocasião, disse:

Acho que do chão se levanta tudo, até nós nos levantamos. E sendo o livro como é – um livro sobre o Alentejo – e querendo eu contar a situação de uma parte da nossa população, num tempo relativamente dilatado, o que vi foi todo o esforço dessa gente de cujas vidas eu ia tentar falar é no fundo o de alguém que pretende levantar-se. Quer dizer: toda a opressão económica e social que tem caracterizado a vida do Alentejo, a relação entre o latifúndio e quem para ele trabalha, sempre foi – pelo menos do meu ponto de vista – uma relação de opressão. A opressão é, por definição, esmagadora, tende a baixar, a calcar. O movimento que reage a isto é o movimento de levantar: levantar o peso que nos esmaga, que nos domina. Portanto, o livro chama-se *Levantado do chão* porque, no fundo, levantam-se os homens do chão, levantam-se as searas, é no chão que semeamos, é no chão que nascem as árvores e até do chão se pode levantar um livro.

Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Levantado_do_Ch%C3%A3o.

Segundo a crítica portuguesa Maria Alzira Seixo,

Levantado do chão é, antes de mais, a epopeia dos trabalhadores alentejanos, a elucidação da reforma agrária, a narrativa dos casos, conhecidos ou não, que fizeram do Alentejo um mar seco de carências, privações, torturas, sangue e uma impossibilidade de viver. O relato do narrador (que não se dá na primeira pessoa narrativa mas curiosamente se trata a si próprio como 'o narrador', na terceira pessoa – o que implica desde logo um efeito de sobredistanciação em relação ao modo brechtiano de implicação do leitor) ocupa todo o século, com incursões esporádicas e fabulares pelo passado que vão até ao século XV, mas detém-se sobretudo na série familiar que, em três gerações (Domingos Mau-Tempo, seu filho João e seus netos António e Gracinda, esta casada com a outra personagem central, António Espada), vai conquistar a terra para as capacidades do seu trabalho, vai arrancar-se à vergonha das humilhações, vai preencher a fome de uma falta total. O romance é, assim, a história de um fatalismo desenganado, constantemente combatido pelo apontar da esperança dificilmente feita luta [...] o despertar final das consciências, empurrado pelo sofrimento, pela

vontade e por uma informação inevitável [...]. Romance político, pois; e sociocultural, no sentido mais pleno destes termos (SEIXO, 1987, p. 39-40).

Disponível em: http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/sei_lev6.html.

Evocando as palavras de Saramago na contracapa do romance,

Do chão sabemos que se levantam as searas e as árvores, levantam-se os animais que correm os campos ou voam por cima deles, levantam-se os homens e as suas esperanças. Também do chão pode levantar-se um livro, como uma espiga de trigo ou uma flor brava. Ou uma ave. Ou uma bandeira.

Adélia Bezerra de Meneses se refere à canção “Levantados do chão”, com letra de Chico Buarque de Holanda e música de Milton Nascimento (disponível na Aula 19, em: <http://letras.mus.br/chico-buarque/45125/>), dizendo que

Também do chão pode levantar-se uma canção, eu diria, parodiando Saramago, uma canção que diga da falta de chão, da falta de terra para quem dela viveria, da sua carência, o oco e do desarrazoado que isso representa. É esse o assunto de “Levantados do chão”, a [...] canção de Chico Buarque, tematizando os “sem-terra”, constante do CD que acompanha o livro de fotografias de Sebastião Salgado, “Terra” (Resenha em: http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_levantad.htm).

Desse álbum intertextual e **INTERMIDIÁTICO** (Saramago, Chico Buarque/Milton Nascimento e Sebastião Salgado) constam fotografias cuja temática é a terra, a falta dela e o trabalhador.

A imagem mostra a manifestação dos camponeses (2.800 famílias) em comemoração ao que consideram uma vitória. Depois de vários meses acampados na entrada da fazenda Cuiabá, no sertão do Xingó, às margens do rio São Francisco, Sergipe, ocorreu o decreto de desapropriação, adotado no dia 6 de maio de 1996.

No prefácio do álbum, Saramago reforça o seu teor intertextual ao trazer como epígrafe os versos de João Cabral de Melo Neto:

É difícil defender
só com palavras a vida
(ainda mais quando ela é
esta que vê, severina).

INTERMIDIÁTICO

Parente da intertextualidade, o procedimento intermidiático é o diálogo que se faz entre obras de diferentes texturas ou apoios sensoriais, notadamente aquelas que mesclam texto verbal e imagem visual.

Você pode ler esse prefácio completo em: <http://www.mst.org.br/node/10125>.

Ao retomar os versos de Chico Buarque – “Como assim? Levitante colono?/ Pasto aéreo? Celeste curral?/ Um rebanho nas nuvens? Mas como?/Boi alado? Alazão sideral?” –, Adélia Bezerra de Meneses faz uma interessante relação intertextual com o título de um livro de Carlos Drummond de Andrade. Indagado sobre de onde vem o título *Fazendeiro do ar*, de um de seus livros, eis a resposta que ele dá:

Os meus antepassados, inclusive meu bisavô, meu avô e meu pai, foram todos fazendeiros em Minas: quando chegou a minha vez, a fazenda havia acabado. Assim, sem terra, considero-me fazendeiro do ar... daí o título (ANDRADE, 1978).

Se “do chão pode levantar-se um livro, como uma espiga de trigo ou uma flor brava. Ou uma ave. Ou uma bandeira”, como escreve José Saramago no pórtico de seu livro, podemos refletir sobre que significados pode ter essa afirmação na obra e para a obra. Levantar é resistir e indica um movimento contra a opressão que rebaixa, abaixa, serviliza e oprime os seres. Um livro que se levanta do chão como uma bandeira é a literatura como uma forma de resistência.



Trechos das críticas recebidas podem ser acessadas em: http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/cri_lev5.html. Há ainda um documentário sobre o autor em relação a essa obra em:

1ª parte: http://www.youtube.com/watch?v=yz_Ht0roxQw

2ª parte: <http://www.youtube.com/watch?v=ftHwTxUGgvc>

3ª parte: <http://www.youtube.com/watch?v=rHI0huVZICA>

Por muitos séculos, o latifúndio português foi dominado por três poderes: os proprietários rurais; a Igreja; o Estado. Eles formaram um trindade cúmplice que explorou os camponeses do Alentejo, ao longo dos tempos.



Figura 20.2: Plantação no Alentejo.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Alentejo_September_2013-1.jpg

No primeiro capítulo, o narrador mostra esta terra do alto – “O que mais há na terra, é paisagem” – como se fosse um pássaro atravessando as eras. Até que, lá de cima, ele vê algo:

E esta gente quem é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas? A sabedoria de Deus de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem há-de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo isso pode ser contado doutra maneira (SARAMAGO, 1982, p. 14).

Como vemos nessa citação, há uma crítica implícita à condição indigna dos homens, presos à terra como objetos, a serviço dos donos do latifúndio. Também aqui vemos a típica ironia saramaguiana ao se utilizar do discurso bíblico para denunciar a cumplicidade entre a Igreja e os proprietários de terra. No entanto, apesar desta situação lamentosa que persiste há muito, é possível contar a história de outra maneira. Saramago contará a história “vista de baixo”, a partir do ponto de vista dos esquecidos e dos explorados, mostrando as vilezas dos poderosos sobre as classes trabalhadoras. A narração começa em 1910, passa pelos piores momentos de opressão durante a ditadura de Salazar, alcança a Revolução dos Cravos e a ultrapassa. Ao todo são 70 anos de história que abarca quatro gerações da família Mau-Tempo. O primeiro é o sapateiro Domingos Mau-Tempo, que deambula com a família de um lado para outro até que se enforca numa árvore. Na sua época, aconteceu a proclamação da República em Portugal, mas nada mudou para o homem do campo:

Então chegou a República. Ganhavam os homens doze ou treze vinténs, e as mulheres menos da metade, como de costume. Comiam ambos o mesmo pão de bagaço, os mesmos farrapos de couve, os mesmos talos. [...] Viva a república. Patrão, quanto é o jornal [jornada de trabalho] agora, Deixa ver, o que os outros pagarem, pago eu também, fala com o feito, Então quanto é o jornal, Mais um vintém, Não chega para a minha necessidade [...] homem, eis-me grávida, vais ser pai, não tive sinais. Não faz mal, onde não comem sete, não comem oito (SARAMAGO, 1982, p. 33).

Desde esse romance, Saramago adotou uma prosa oralizante que dispensa os tradicionais recursos de pontuação. Mistura os enunciados do narrador (as quatro primeiras linhas) com as falas dos personagens em interação, no caso aqui o trabalhador com o patrão e com o feitor e ao final com a mulher ao sabê-la grávida de mais um filho.

Depois do suicídio de Domingos, seu filho João se torna o protagonista que se revoltará contra este estado de coisas, sendo preso e torturado. E todo o romance praticamente se desenvolve em torno dele e de sua família. Seus filhos têm um destino um pouco diferente do pai, que cavou a terra a vida inteira: um emigra para a França, a outra se emprega como doméstica em Lisboa, a outra se casa com um cavador. Nasce depois Adelaide, a primeira neta, que terá os olhos do avô João e o mesmo espírito de luta. Aos 19 anos, vibra com a Revolução e continua a luta por melhores condições no campo. “No mar interior do latifúndio” (Idem, p. 363), os camponeses ocupam a terra: “Este sol é de justiça”. E de todos os lugares de trabalho confluem os trabalhadores e suas máquinas, formando um grande cortejo de libertação. No alto vai um pássaro, o milhano, contando os milhares de homens que avançam pela terra, “sem falar nos invisíveis, que é sina a cegueira dos homens vivos não darem a conta certa de quantos fizeram o feito” (Idem, p. 364). Nesse capítulo final do romance, o texto de Saramago ganha um teor de apoteose fantástica, pois aos vivos se juntam os mortos, como João Mau-Tempo, sua mulher, seu pai, sua mãe e outros tantos amigos:

Vão todos, os vivos e os mortos. E à frente, dando os saltos e as corridas da sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar, neste dia levantado e principal (Idem, p. 365).

Fechando o ciclo com o capítulo inicial, a terra está ocupada por gente miúda, mas agora é um povo “levantado do chão”, não mais objeto do poder.



ATIVIDADE

Atende ao Objetivo 1

1. Baseado na citação, desenvolva um argumento que comprove a natureza intertextual do romance *Levantado do chão*.

Toda leitura é necessariamente intertextual, pois, ao ler, estabelecemos associações desse texto do momento com outros já lidos. Essa associação é livre e independente do comando de consciência do leitor, assim como pode ser independente da intenção do autor. Os textos, por isso, são lidos de diversas maneiras, num processo de produção de sentido que depende do repertório textual de cada leitor, em seu momento de leitura (PAULINO et al, 1995, p. 54).

2. Considerando a reflexão anterior, desenvolva a ideia de que o romance *Levantado do chão* dialoga com a História de forma crítica.

O texto de Saramago apontaria, então, para uma ‘nova história’ de portugueses (e não mais de Portugal), apresentada, agora, com roupagem literária, pela óptica desse poeta/historiador que enriquece o dito com a especificidade própria da literatura (SILVA, 1989, p. 28).

RESPOSTAS COMENTADAS

1. Lembre-se de que a temática do romance ultrapassa os limites de Portugal, podendo ser encontrada em obras de autores brasileiros. Além disso, você pode comentar que uma obra pode gerar outras, em outras formas midiáticas.

2. Recolha algum dado que ateste a presença da História no romance, mas não deixe de mostrar como Saramago conta essa História de outro ponto de vista, valorizando outra classe social. Por exemplo, há uma passagem que retrata um fato histórico – a proclamação da República em Portugal – que é contado de forma irônica mostrando que os benefícios não chegaram ao mundo rural.

A JANGADA DE PEDRA: TERRA, EMIGRAÇÃO E ESCRITA

Romance premiado e amplamente reconhecido pela crítica, *Levantado do chão* gerou a seguinte reação de Saramago, conforme publicado no jornal lisboeta *Tempo*:

Quando tive notícia de que me tinha sido dado o prémio “Cidade de Lisboa” pelo meu romance *Levantado do chão*, pensei [...] isto é uma alegria, é uma satisfação, é um contentamento. E como já tive ocasião de dizer (pondo agora de parte a brincadeira do jogador), encaro este prémio com uma parte de satisfação e uma de preocupação. A satisfação é óbvia. A preocupação advém do facto de eu tomar esta consagração como uma espécie de responsabilização acrescida. É evidente que o prémio nada vem tirar nem pôr aos meus projectos futuros quanto a livros que penso escrever [...]. Não vai fazer inflectir seja o que for, para um lado ou para outro. Só que considerado este prémio como uma distinção de qualidade, (só penso estar nele nestes termos), isso impõe-me uma espécie de obrigação de não ficar aquém da qualidade reconhecida agora naquilo que tiver futuramente.

Disponível em: <http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/rea_lev8.html>.

Ao declarar sua satisfação, Saramago preocupa-se em manter a mesma qualidade nos projetos futuros, nos quais reconhecemos constância técnica e recorrência temática. Em *Levantado do chão*, temos, para além do tema da terra e a falta dela, o movimento dos personagens como

metáfora de resistência e (re)nascimento. Essa mesma temática reaparece em *A jangada de pedra* (1986), mas sob novo ponto de vista, pois não apenas os personagens se deslocam, mas a própria nação portuguesa dentro da península Ibérica. Portugal é agora uma ilha ou uma jangada “de pedra”, um território que se desprende do resto da Europa para mares já (?) navegados. Leiamos um resumo da obra:

Racham os Pirineus, a Península Ibérica se desgarra da Europa. Transformada em ilha – *Jangada de pedra* –, navega à deriva pelo oceano Atlântico. A esse espetacular acidente geológico somam-se outros insólitos que unem os quatro personagens principais do romance numa viagem apocalíptica e utópica pelos caminhos da linguagem e, por meio dela, pelos da arte e da cultura peninsulares. A ínsula ibérica vagueia ao acaso de um mar tecido de muitos mitos e história. A história dos povos ibéricos, José Saramago a conta e reconta pela memória de um narrador, múltiplo de si mesmo e dos personagens cujas andanças acompanha. [...] surrealismo vigoroso que torna o incomum realidade, criando as condições oníricas para virar o mundo às avessas e, então, contar-lhe, com ironia e graça, os transtornos de erros e acertos, de enganos e desenganos. Posto assim ao contrário de si mesmo e de suas aparentes e reais firmezas, o mundo abre-se para a aventura ficcional da desconstrução das certezas das palavras e dos objetos; deixa-se viajar no estranhamento que daí decorre; reencontra-se em signos velhos e cristalizados: signos novos contudo, nos enigmas em que se tornam, reveladores também nas fantásticas soluções narrativas que desencadeiam.

Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=80022>>. Acesso em: 22 abr. 2015.



Figura 20.3: Foto da península Ibérica – Nasa.

Fonte: <http://earthobservatory.nasa.gov/IOTD/view.php?id=76777>

Vamos ler agora uma passagem do próprio romance, saboreando a prosa de Saramago:

Então, a península Ibérica moveu-se um pouco mais, um metro, dois metros, a experimentar as forças. As cordas que serviam de testemunhos, lançadas de bordo a bordo, tal qual os bombeiros fazem nas paredes que apresentam rachas e ameaçam desabar, rebentaram como simples cordéis, algumas mais sólidas arrancaram pela raiz as árvores e os postes a que estavam atadas. Houve depois uma pausa, sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda, e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido (SARAMAGO, 1986, p. 45).

Repare como o narrador passa da descrição objetiva, mas fantástica, do descolamento da península para uma dimensão simbólica em que a península lembra um navio que se move, tal como as caravelas do passado, para o mar desconhecido. Lembra o primeiro poema de *Mensagem*, em que Pessoa fala de uma cabeça (Espanha) cujo rosto (Portugal) “Fita com olhar esfíngico e fatal,/O Ocidente, futuro do passado”.

Na sequência de *Os Lusíadas* e de *Mensagem*, trata-se, portanto, de uma obra que tematiza a identidade nacional sob um ponto de vista

não exclusivamente patriótico ou nacional, mas transnacional e ibérico, daí podermos dizer que:

a utopia da Unidade se concretiza sob vários aspectos. De saída instala-se o avesso da unidade. Quando os ibéricos, em franca “navegação” pelo Atlântico dizem “nós já não somos europeus” [(SARAMAGO, 1986)] está implícita a recusa da artificial ideologia unitária europeia. Em segundo lugar ocorre a reunificação de portugueses e espanhóis, pois “estamos em tempo de irmãos recomçados, se é humanamente possível ter sido e tornar a ser” [(SARAMAGO, 1986)] (OLIVEIRA, 2004, p. 147-148).

Saramago dialoga e rompe com a tradição literária de só pensar Portugal a partir de si mesmo. Ao pensar o nacional pelo viés das raízes ibéricas compartilhadas com outras etnias da Espanha (galega, catalã, basca etc.), o autor contribui com um ponto de vista literário singular que cria um jeito fabuloso, alegórico ou surreal, para interpretar a temática do deslocamento no imaginário português:

A jangada de pedra alegoriza, mais do que qualquer outra obra, a situação de Portugal como nação emigrante, pois literalmente a nação emigra para o ocidente. A fábula, quem sabe? pode se tornar verdade no futuro, como já anunciara Carpentier na epígrafe do romance: “Todo futuro es fabuloso” (Idem, p. 149).

O tema do deslocamento, assim como o tema do território e da escrita, encontra ressonância nas palavras do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, quando afirma que:

Em primeiro lugar, a cultura portuguesa não se esgota na cultura dos portugueses e, vice-versa, a cultura dos portugueses não se esgota na cultura portuguesa. Em segundo lugar, as aberturas específicas da cultura portuguesa são, por um lado, a Europa e, por outro, o Brasil e até certo ponto, a África. Em terceiro lugar, a cultura portuguesa é a cultura de um país que ocupa uma posição semiperiférica no sistema mundial (SANTOS, 1995, p. 148).

Continuando esta reflexão, Claudia Amorim afirma que:

Ao desprender-se do velho continente, a península busca sua singularidade identitária e liberta-se desse lugar de marginalidade em relação ao continente europeu, alinhando-se por vontade própria aos países da periferia do capitalismo. Considerando-se que a península Ibérica termina sua viagem pelo oceano Atlântico em algum lugar entre a costa ocidental da África e a América Central

ou América do Sul, podemos inferir que ela se situa como uma nova Atlântida, mas política e culturalmente ligada aos países colonizados por Espanha e Portugal (AMORIM, 2011, p. 112).

Por fim, numa entrevista de lançamento do livro, disse Saramago:

Trata-se de uma metáfora política e cultural uma vez que alimento a convicção de que se é verdade que a península Ibérica, portanto, Portugal e Espanha se diferem do continente europeu, por razões geológicas, físicas e culturais, como a língua, as instituições, o Direito, tudo – estas são as nossas primeiras raízes –, a verdade é que nós, os ibéricos, temos outras raízes, que eu chamaria segundas raízes, em outro lugar do mundo. Este lugar começa no México e termina no sul da Argentina (SARAMAGO, 1986).

No enunciado acima, verifica-se a postulação de uma dupla identidade para os povos ibéricos: “primeiras raízes”, no passado e “segundas raízes”, no futuro (a serem buscadas). No diálogo intertextual que entretém com o passado, José Saramago desfaz portanto a aura que existe em torno do destino português alterando o sentido que lhe foi dado por Camões. De certo modo o escritor contemporâneo homenageia seu antepassado renascentista ao pretender, como aquele, narrar a história de uma viagem, mas substitui a paixão e a glória imperial de Camões pelo amor e pela solidariedade entre povos. Se em ambos o herói é uma coletividade, em Camões ela representa a nação portuguesa, em Saramago a transnacionalidade ibérica.

O iberismo é um dos pontos que aproxima *A jangada de pedra* das reflexões de Fernando Pessoa. Em *Mensagem*, a península Ibérica é ainda uma cabeça imobilizada num corpo europeu. Em *A jangada de pedra*, o rosto nostálgico rompe o nevoeiro, como uma “última nau” sem timoneiro em direção a um “Quinto Império” que não representa uma Europa supracontinental, mas se irmana a um **Terceiro Mundo** intercontinental. Diferentemente de Pessoa, a proposta saramaguiana não é propriamente espiritual e universal, mas antes de tudo política e terceiro-mundista, repensando o destino da nação após o fim do Império português com a independência das colônias africanas.

Terceiro Mundo

Termo aplicado aos países neutros na Guerra Fria, não aliados aos Estados Unidos nem à União Soviética. Numa acepção mais ampla, define os países em desenvolvimento e subdesenvolvidos.

Os países foram separados em "três mundos" durante a Guerra Fria, quando eram classificados de acordo com seus aliados.



Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cold_War_alliances_mid-1975.svg.

Concluída a reflexão sobre o território e o deslocamento, vamos ler um fragmento de *A jangada de pedra* que focaliza a escrita.

Difícilimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos, primeiro este, depois aquele, [...] pôr por escrito, no mesmo tempo, dois casos no mesmo tempo acontecidos. [...] quem está bem são os cantores de ópera, cada um com a sua parte [...] todos a cantar palavras diferentes, [...] já o leitor não é assim, quer tudo explicado, sílaba por sílaba e uma após outra, como aqui se mostram (SARAMAGO, 1986, p. 14).

Tal como Camões, Garrett, Cesário e tantos outros escritores, Saramago faz da escrita um objeto de reflexão na sua própria escrita. No fragmento citado, esse pendor metalinguístico manifesta a sua angústia frente a uma dificuldade incontornável, a da tensão entre a linearidade do discurso [uma palavra após a outra] e a simultaneidade dos acontecimentos. A passagem se refere à narração de cinco fatos enigmáticos de ocorrência simultânea antes do rompimento definitivo da península. Para registrá-los em seu sincronismo no plano da linguagem, o narrador

METALINGUAGEM

Segundo Jakobson, a lógica moderna distinguiu “dois níveis de linguagem”, a “linguagem-objeto”, que fala de objetos, e a “metalinguagem”, que fala da linguagem. Apesar do largo uso metalinguístico, desde sempre, na ciência e na vida cotidiana, foi somente a partir do Modernismo que se disseminou, entre poetas, a intenção e reflexão consciente sobre a prática linguística centrada no próprio código. A obra romanesca de José Saramago revela essa tendência em várias direções, o que provoca, entre outros efeitos, a rasura do ilusionismo na ficção.

sonha com a arte da “ópera onde todos estão a cantar palavras diferentes” (SARAMAGO, 1986, p. 14) ao mesmo tempo.

No entanto, longe da angústia, ele é com frequência bastante lúdico e divertido no exercício da **METALINGUAGEM**. Como se trata de uma aventura ibérica, o narrador funciona por vezes como um “dicionário” fazendo correlações entre o português e o espanhol: “[...] debaixo de uma azinheira, que em castelhano se diz encina, [...]” (SARAMAGO, 1986, p. 74) e “[...] Joaquim Sassa chama-lhe pequeno-almoço, à francesa, Pedro Orce desayuno, mas o apetite comum resolverá a diferença lingüística” (Idem, p. 170).

Quando a península se afasta, ele brinca com o duplo sentido das palavras: “[...] com o país a ir à deriva, e a palavra não podia vir mais a propósito, [...]” (Idem, p. 98); desculpa-se pelas heterodoxias vocabulares: “[...] de um salto, (o cão) galgou o abismo, com perdão do evidente exagero vocabular” (Idem, p. 20).

O uso de figuras retóricas torna-se motivo para jogos metalinguísticos. Mistura o sentido literal e o figurado da palavra ao justificar o comentário sobre a reviravolta da jangada de pedra em pleno oceano:

Nesse primeiro instante, e em sentido absolutamente rigoroso, se podem as metáforas, como transportadoras de literal sentido, ser rigorosas, Portugal e Espanha foram dois países de pernas para o ar (Idem, p. 315).

e

[...] a península cai, sim, não há outra maneira de o dizer, mas para o sul, porque é assim que nós dividimos o planisfério, em alto e baixo, em superior e inferior, em branco e preto, figuradamente falando [...] (Idem, p. 316).

Por fim, vale mostrar a crença de Saramago no poder mágico da linguagem, como nos fragmentos que se seguem sobre o desligamento da península Ibérica:

É que, [...] por um grande esforço de transformar pela palavra o que talvez só pela palavra possa vir a ser transformado, chegou o momento de dizer, [...] que a Península Ibérica se afastou de repente [...] quem me acreditará, abriram-se os Pirineus de cima a baixo [...] (Idem, p. 36).

Mas por vezes os efeitos da linguagem são imprevisíveis pois “[...] quem de palavras tenha experiência sabe que delas se deve esperar

tudo” (Idem, p. 205). No entanto, “[...] para que as coisas existam duas condições são necessárias, que o homem as veja e homem lhes ponha o nome” (Idem, p. 71).

Como vemos, tal como o poeta, também o escritor de prosa de ficção se preocupa com as palavras, como faz Saramago em todos os seus romances.



ATIVIDADE

Atende ao Objetivo 2

1. O romance *A jangada de pedra* insere-se em discussão maior proposta pelo autor acerca do lugar de Portugal no concerto das nações: para Saramago, Portugal foge ao contexto europeu, devendo alinhar-se, juntamente com a Espanha, entre a América do Sul e a África. Como podemos discutir essa questão à luz dos problemas apontados por Boaventura de Sousa Santos?
2. De Camões a Saramago, passando por Garrett e Pessoa, de *Mensagem*, como o sentido de “viagem” se aplica à própria nação portuguesa?
3. A metalinguagem domina a escrita de Saramago com diferentes efeitos. Discuta a afirmação fazendo uso de exemplos.

RESPOSTA COMENTADA

1. Comece por pensar no romance como uma metáfora política tal como sustentada por Saramago numa entrevista. Mas não se esqueça de agregar a ideia de Portugal como país semiperiférico que, ao buscar novos parceiros fora da Europa, pode obter posição mais promissora no mundo.
2. Observe que em *Os Lusíadas*, a viagem é iniciática, de descoberta de novos mundos e riquezas, com todas as más consequências que vieram depois. Daí a reação de Garrett que propõe uma viagem em sentido contrário. Em *Mensagem*, há uma promessa de futuro, uma viagem espiritual em torno de um novo destino para Portugal. Em *A jangada de pedra*, de forma alegórica, Saramago realiza essa viagem.
3. São muitos exemplos de metalinguagem que atestam o trabalho de Saramago com a escrita. Por exemplo, ele faz isso de modo sério quando reflete sobre as dificuldades de a linguagem narrar tudo (“*Difícilimo acto é o de escrever*”) ou de modo lúdico quando tenta traduzir os termos para o espanhol para que os personagens se entendam.

MEMORIAL DO CONVENTO: A REVISÃO DA HISTÓRIA

Como o próprio nome revela, o *Memorial do convento* é um romance de fundo histórico que retoma a memória de uma época de ouro de Portugal, graças ao ouro das minas brasileiras: o reinado de **D. João V**. A narrativa se ambienta no início do século XVII (1711-1739). Começa com o ato sexual entre o rei e a rainha para gerar um herdeiro para a Coroa portuguesa e termina com um **AUTO DE FÉ** em que são queimados na fogueira da Inquisição o protagonista ficcional (Baltasar Sete-Sóis) ao lado de um personagem histórico (o dramaturgo luso-br asileiro **ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU**). Tal como *Levantado do chão*, baseado em fatos registrados pela História, dele difere porque lá a narração acompanha uma única família (os Mau-Tempo) e aqui há dois núcleos narrativos que se desenvolvem paralelamente, sempre no passado: o primeiro núcleo acompanha as ações da classe aristocrática, a vida familiar e dissoluta dos membros da nobreza, principalmente do rei; o segundo núcleo mostra a classe inferior, condenada aos trabalhos pesados, à pobreza, à injustiça, à morte prematura na mesma época. Há personagens que transitam entre eles: é o caso do padre **Bartolomeu de Gusmão**, de origem histórica, também luso-brasileiro, membro da classe dominante (clerical), mas que se “desvia” dos padrões ao criar a sua obra – o balão ou “passarola” – que voa; é o caso ainda do já citado Baltasar Sete-Sóis, de matriz ficcional, membro da classe popular (ex-soldado e desempregado), que vende sua força de trabalho ao rei nas obras de construção do convento de Mafra.

AUTO DE FÉ

A expressão auto de fé refere-se a rituais de penitência pública ou humilhação de heréticos e apóstatas postos em prática pela Inquisição (principalmente em Portugal e Espanha). Se os condenados não negassem a sua heresia, eram queimados vivos; se mostrassem arrependimento, os carrascos procederiam ao “piedoso” ato de os estrangular antes de acenderem a pira de lenha.

ANTÔNIO JOSÉ DA SILVA, O JUDEU

Nasceu no Rio de Janeiro em 1705 e morreu na fogueira às mãos da Inquisição, num Auto de Fé, em 1739, como outros judeus da comunidade dos cristãos-novos do Rio de Janeiro. Foi um escritor profícuo, tendo escrito sátiras, criticando a sociedade portuguesa da época. As suas comédias ficaram conhecidas como a obra do “Judeu” e foram encenadas frequentemente em Portugal nos anos da década de 1730. Leia mais em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Jos%C3%A9_da_Silva.

D. João V



Figura 20.4: D. João
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:John_V_of_Portugal_Pompeo_Batoni.jpg

Recebeu os cognomes de O Magnânimo ou O Rei-Sol Português, em virtude do luxo do seu reinado; alguns historiadores recordam-no também como O Freirático, devido à sua conhecida apetência sexual por freiras, de algumas das quais chegou inclusivamente a gerar diversos filhos. Tornou-se o vigésimo quarto rei de Portugal, em 1706. Casou dois anos depois com a austríaca D. Maria Ana, que, segundo dizem, “chegou com seus jesuítas, seus cães, a sua fealdade, seus cravos holandeses”. Dois anos passaram sem filhos, e o rei fez voto a Santo António; em 1711, começariam a nascer os cinco filhos que teriam. O rei mandou construir, em ação de graças, o convento de Mafra, que se tornou o mais importante monumento do barroco português, cujos projetos e direção da obra couberam a João Frederico Ludovice, ourives alemão, com formação de arquitetura na Itália. As obras iniciaram-se em 1717. A 22 de outubro de 1730, dia do quadragésimo primeiro aniversário do rei, procedeu-se à sagração da Basílica. Tudo isso foi narrado no livro de Saramago. Para saber mais, consulte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_V_de_Portugal.

Bartolomeu de Gusmão

Padre jesuíta nascido em Santos, Brasil, que, depois de seus estudos, pede ao rei de Portugal, D. João V, uma petição de privilégio para o que chamou o seu instrumento de andar pelo ar. D. João V decide passar a financiar o projeto de desenvolvimento e construção do aparelho. O padre dedica-se então por inteiro ao projeto e alguns meses depois, em 1709, perante uma importante assistência, fez voar um balão aquecido a ar, que subiu até ao teto da sala. Depois inicia o desenvolvimento de uma versão tripulada e maior do seu balão, batizado de Passarola, lançado do castelo de S. Jorge em Lisboa, tripulado provavelmente pelo seu próprio inventor, e aterrado no terreiro do Paço. Por isso ele é conhecido como “o Padre Voador”.

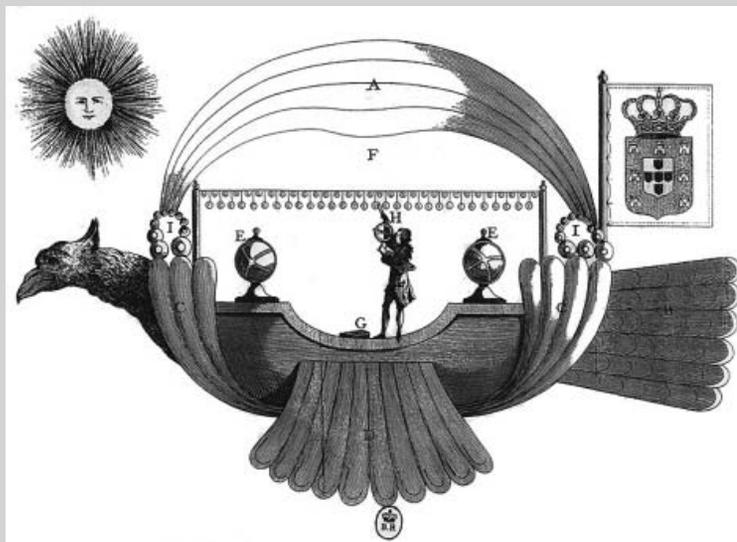


Figura 20.5: Desenho da “passarola” do padre Bartolomeu de Gusmão, na p. 23 do livro.

Fonte: http://purl.pt/706/3/sa-19198-v_PDF/sa-19198-v_PDF_24-C-R0075/sa-19198-v_0000_capa1-capa4_t24-C-R0075.pdf

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Passarola.png>

Sob o ponto de vista do enredo, esses dois núcleos se desenvolvem sob o tema da *construção*. Além da *construção* do convento e da *construção* da passarola, tem-se também a *construção* de um amor que corresponde às passagens amorosas entre Baltasar e Blimunda, esta última personagem paranormal, filha de uma mulher condenada por bruxaria.

Veja que o romance faz oscilar as noções de História, de verdade e de realidade, tematizando as relações entre história e ficção. Releia o tópico da Aula 19 sobre esse romance e não deixe de observar que se trata de uma **METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA** que, diferentemente do romance histórico do século XIX (a exemplo da novela histórica “A torre de D. Ramires”, escrita pelo personagem Gonçalo no romance de Eça de Queirós), retoma o passado de forma crítica e muitas vezes paródica.

O fato histórico fundante da narrativa se situa na abertura do romance. O narrador não prepara previamente o leitor, mas, pelo contrário, atira-nos diretamente na câmara de D. João V, numa certa noite do ano de 1711, em que o soberano frequentará os aposentos da rainha, sua mulher, “D. Maria Ana José que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até *hoje* ainda não emprenhou (SARAMAGO, 1983, p. 11, grifo nosso). Repare nesse “hoje”, que mostra o narrador como se fosse um cronista da época, levando com ele o leitor para essa cena de caráter simultaneamente privado (como ato íntimo) e público (politicamente recomendada para a permanência do regime monárquico). Como Saramago trata o assunto? Que tal lermos o primeiro capítulo (p. 1 a 8) para analisar mais de perto os recursos do autor?

METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Segundo Elisabeth Wesseling, “estratégia de desmascarar a construção ficcional do passado” pela construção de um cenário apócrifo que desenvolve as virtualidades adormecidas na história, desdobrando-a em mundos futuros alternativos (utópicos ou distópicos). Leia mais no verbete do *E-dicionário de termos literários*, de Carlos Ceia em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_



Sobre o *Memorial do convento*, disse o crítico português Eduardo Lourenço: “Neste livro está tudo”, opinião compartilhada por outros estudiosos. Veja o porquê dessa unanimidade no Youtube, a seguir, em que você também pode conhecer detalhes sobre o enredo e a obra de Saramago: <http://www.youtube.com/watch?v=jPjU-oGiqes>.

Como se dá a relação História e Ficção no romance?

Ao focalizar parte do reinado de D. João V, o romance também contextualiza a guerra de Sucessão da Espanha (na qual o personagem

Baltasar perdeu a mão como soldado), a Inquisição, os autos de fé, a vida nos conventos, as festas litúrgicas (procissões de exibição erótico-religiosa), a invenção do balão e da passarola por Bartolomeu de Gusmão, o casamento da infanta, a construção do convento e palácio de Mafra etc. Todos esses dados foram pesquisados por Saramago, que lá ficou por muito tempo consultando documentos, provas e testemunhos escritos, como nos disse o zelador do palácio.



Acesse o romance em: <http://www.funorte.com.br/files/PDF/biblioteca/memorial-do-convento.pdf>.

Leia alguma síntese analítica e o resumo da obra. Mas lembre que isto não substitui, de modo algum, a leitura integral da obra. Acesse: <http://www.slideshare.net/becresforte/memorial-convento-jos-saramago>.



Figura 20.6: Interior da biblioteca de D. João V, no palácio de Mafra.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Library_of_the_Convent_of_Mafra.JPG

Ao mesclar a matéria registrada com a sua prosa ficcional, Saramago põe a nu a própria pretensa verdade do discurso da História. Como?

Ao contrário do século XIX, quando havia uma crença científicista na verdade histórica, sabe-se modernamente que é impossível recuperar integralmente o passado porque “há fendas, lacunas e silêncios que são objectivamente irrecuperáveis, pois faltam fontes e documentos para tal” (SILVA, 1989, p. 24). O próprio historiador escolhe umas fontes e

despreza outras, imprimindo sua subjetividade e a sua ideologia no discurso que escreve. O grande mestre da Nova História, Georges Duby diz:

[...] estou persuadido da subjectividade do discurso histórico. [...] Por mais forte que seja o desejo de frieza objectiva, o controlo não é total. Eu direi que tanto melhor assim. Que existe em todo o discurso histórico uma dose necessária de lirismo, que deve estar sempre presente (DUBY apud SILVA, 1989, p. 27).

Ora, se a própria história faz esta revisão em seus pressupostos, podemos dizer que a Verdade dos acontecimentos não é mais um dogma, mas pelo contrário, está em questão. Já sabemos que a linguagem é sempre uma representação que jamais dá conta da realidade. Se Gonçalo Mendes Ramires e seu amigo Castanheiro não sabiam disso no século XIX, agora os novos rumos da história mostram o seu caráter lacunar, ambíguo e parcial.

É exatamente nessas lacunas que o romance de Saramago se insinua, criando outras versões para a explicação de fatos históricos. Ele escova a contrapelo a história e ao fazer isso desmascara a versão oficial que vigora nos manuais nos quais as pessoas acreditam. Por exemplo, a ideia de que foi D. João V que construiu o convento e palácio de Mafra. Sim, ele pagou as despesas com o ouro usurpado do Brasil, mas foi o povo que construiu o edifício. Saramago homenageia esses milhares de operários ao citar, em ordem alfabética, os seus nomes, infindáveis:

Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Qitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos [...] (SARAMAGO, 1983, p. 242).

Como diz Teresa Cristina Cerdeira, “O narrador tem consciência de que esses novos heróis criam uma nova visão da História, pois opõem-se aos heróis tradicionais” (SILVA, 1989, p. 34), sendo bem distintos daqueles “barões assinalados” que Camões pretendeu immortalizar no seus versos: “Cantando espalharei por toda a parte” (*Os Lusíadas*, I, 1). O narrador saramaguiano os nomeia para lhes dar vida e visibilidade, preenchendo as “zonas esquecidas dos sem-história” (Idem, p. 35).

Num outro romance, a *História do cerco de Lisboa* (1989), Saramago fará a mesma coisa ao narrar o tempo de Afonso Henriques (século XII), o fundador da nacionalidade portuguesa, questionando inclusive, pela paródia, o “milagre de Ourique”, já estudado neste curso na visão de Camões.

Boa parte do *Memorial do convento* focaliza as transgressões, sejam as da família real, sejam as cometidas pela “trindade” Baltasar-Bartolomeu-Blimunda.



Para complementar seu entendimento da obra, consulte os artigos:

- “A voz e a vez em *Memorial do convento*, de José Saramago” (em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero46/memorial.htm>);
- “*Memorial do convento*: falar das mãos, falar das obras” (em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33060109>);
- “O histórico e o ficcional na obra de José Saramago” (em: http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/viewFile/29/pdf_17).

Aproveite ainda para ouvir o depoimento de Miguel Reale em: <http://espanol.josesaramago.org/tag/memorial+do+convento>.

ATIVIDADE



Atende ao Objetivo 3

Texto crítico 1

Considerando a historiografia como um misto de ciência e de ficção, Michel de Certeau [historiador francês] está interessado [...] em reinscrever a historiografia num género, ou melhor, numa actividade genérica mais ampla: a ‘dos relatos que explicam o-que-se-passa’. Deste ponto de vista, a ficção e a historiografia comungam numa mesma actividade social: reparar os desgarros entre o passado e o presente [...] (PELLEJERO, 2009, p. 22).

Texto crítico 2

Com efeito, Saramago também diz, quando fala dos seus romances, que tudo é História, e que toda a narrativa dá conta do passado, o que pode

fazer equivaler enunciação e referência [ou ficção e história] [...] e considerar o texto em processo de escrita como uma espécie de paradigma temporal passado/presente (SEIXO, 1999, p. 86-87).

Texto crítico 3

[...] Mas nenhuma dessas nações, ou antes, culturas-nações, convive com o passado como a nossa. Simbolicamente, nenhum povo vive no passado – em particular naquele a que nós devemos o nosso perfil singular – como Portugal. Vamos acabar este milénio, que é quase o da nossa vida de nação autónoma, e entrar no próximo, revisitando e reanimando esse Passado a bordo da mesma nau da Índia e dos mares que tivemos de atravessar para lá chegarmos (LOURENÇO, 1997, p. 19).

1. Com base nos textos críticos 1 e 2, discuta a articulação ficção/realidade ou literatura/história promovida por Saramago no *Memorial do convento*.

2. Ao rever o passado no *Memorial do convento*, Saramago confirma as palavras de Eduardo Lourenço na citação anterior. Faça um comentário que articule as palavras do crítico às do escritor.

3. Explique por que o romance pode ser considerado uma metaficção historiográfica.

RESPOSTAS COMENTADAS

1. Leve em conta o que diz o historiador francês Michel de Certeau no texto crítico 1 a respeito da história (ou historiografia) como um misto de verdade e ficção que tem o objetivo de ligar passado e presente. Observe no texto crítico 2 que também Saramago pensa do mesmo modo. Veja que ambos fazem uma equivalência entre os dois tipos de relatos. A partir daí, o Memorial do convento pode servir de exemplo como narrativa que faz uso da ciência e da ficção.

2. Eduardo Lourenço fala da reverência dos portugueses em relação ao seu passado. Observe que ele faz uma leitura simbólica deste comportamento numa relação com as antigas naus. Depois retome o sentido que Saramago dá ao passado ao escrever sobre o período de D. João V. Observe que a reverência se transforma em crítica.

3. Primeiramente defina a metaficção historiográfica, o que você pode fazer consultando os boxes da aula. Em seguida, destaque um ou dos elementos que fazem do Memorial um romance deste tipo, por exemplo, a reescritura crítica do passado, dando destaque a outros heróis não consagrados pela história.

CONCLUSÃO

Podemos dizer que em *Levantado do chão* (1979) a temática do território traz o Alentejo, o Portugal rural e sua gente como temas, assim como a necessidade da terra para o trabalhador rural sob um pano de fundo histórico-político-literário, o deslocamento como movimento, a resistência, a diáspora, a viagem, a busca por raízes, terras e o chão como fonte de vida, seja a dos seres, seja a de um livro.

De *A jangada de pedra* (1986) destacamos o deslocamento da península Ibérica, o tema da identidade nacional, não mais representada isoladamente em termos de nacionalidade, mas de nacionalidades, já que Portugal e Espanha formam a península Ibérica desgarrada como ilha ou jangada, territórios que se afastam do resto do continente europeu. A viagem assume um significado surreal, fabuloso, de movimento de ida e volta; de deriva. E a identidade nacional adquire uma conotação internacionalista, política e ideológica pela escrita. E eis tematizada a relação deslocamento/viagem/escrita.

Sobre o *Memorial do convento* (1982), pode-se concordar com o crítico Eduardo Lourenço de que lá “está tudo”, segundo a fórmula horaciana de Arte: uma fábula ou estória que comove (*comovere*); um texto forte e prazeroso que deleita (*delectare*); e outra versão da história que nos ensina (*docere* = ensinar) a compreender o mundo. É uma obra que une emoção e prazer a princípios éticos de valorização dos “esquecidos” da história.

O primeiro e o último romances estudados são metaficções historiográficas, pois se baseiam em fatos históricos segundo uma perspectiva crítica da história oficial. Vão ao passado para recuperar os verdadeiros artífices de Portugal, celebrando os seus nomes em nome da justiça. Já o romance de 1986 é uma alegoria ou metáfora política que projeta Portugal no futuro segundo uma nova visão da pátria, parte da Ibéria e com desejo de aliança com as antigas colônias do Terceiro Mundo.

RESUMO

O romance *Levantado do chão* (1979) representa uma retomada da pátria como território de liberdade e justiça. Trata-se de uma obra cuja temática da terra mantém relações literárias intertextuais com *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto. Tal como esse poema brasileiro, *Levantado do chão* dialoga com a música de Chico Buarque e a arte fotográfica de Sebastião Salgado. Como uma outra epopeia, exalta o valor do trabalhadores alentejanos, investigando as razões que os fizeram

sofrer no latifúndio, um mar interior seco de carências, privações, tortura, sangue e sofrimento. Como vimos no capítulo primeiro, e por todo o romance, há uma crítica implícita à condição indigna dos homens, presos à terra como objetos, a serviço dos donos do latifúndio. Também vimos a típica ironia saramaguiana ao se utilizar do discurso bíblico para denunciar a cumplicidade entre a Igreja e os proprietários de terra. Apesar disso tudo, é possível contar a história de outra maneira, a partir do ponto de vista dos esquecidos e dos explorados. Depois de atravessar quatro gerações da família Mau-tempo, o romance termina com a ocupação das terras num grande cortejo de libertação em que participam os vivos e os mortos. O romance *A jangada de pedra* faz um diálogo com a tradição sob o ponto de vista do Deslocamento e da Escrita. É um romance alegórico que narra a fratura da península Ibérica que se descola para o mar como se fosse uma caravela em busca do mar desconhecido. Daí suas relações intertextuais com *Os Lusíadas*, de Camões e com *Mensagem*, de Fernando Pessoa. É uma obra que tematiza a identidade nacional sob um ponto de vista não exclusivamente patriótico ou nacional, mas transnacional e ibérico pois Portugal e Espanha se reunificam e se aproximam das suas antigas colônias, “em tempo de irmãos recomeçados, se é humanamente possível ter sido e tornar a ser” (SARAMAGO, 1986, p. 91). No diálogo intertextual que entretém com o passado, José Saramago desfaz a aura camoniana em torno do destino português, sem deixar de homenagear Camões quando focaliza o herói como uma coletividade. Aproxima-se do iberismo pessoano, mas, diferentemente de Fernando Pessoa em *Mensagem*, a proposta saramaguiana não é espiritual e universal, mas sobretudo politicamente terceiro-mundista. Tal como Camões, Garrett, Cesário e tantos outros escritores praticantes da metalinguagem, Saramago faz da escrita um objeto de reflexão na própria obra, seja para falar das angústias do escrever, seja para brincar com as palavras e ao mesmo tempo criticar e ironizar aspectos da realidade. O romance *Memorial do convento* mantém forte relação com a história, como mostra o próprio título que retoma a memória de uma época grandiosa de Portugal, graças ao ouro das minas brasileiras e ao reinado megalômico de D. João V no século XVIII. Começa com o núcleo aristocrático do romance – o ato sexual entre o rei e a rainha – e termina com o núcleo popular – o Auto de fé em que o protagonista Baltasar é queimado na fogueira da Inquisição. O romance trata não só da construção do convento, mas também da construção da passarola, com a participação do padre Bartolomeu de Gusmão, e da construção de um amor entre

Baltasar e Blimunda. Tal como *Levantado do chão*, mas de forma mais evidente, o *Memorial do convento* coloca em xeque as noções tradicionais de história, de verdade e de realidade, tematizando a falsa separação entre a história e a ficção literária. Ao rever criticamente o passado, Saramago cria uma metaficção historiográfica. Apesar de se basear em fatos reais ocorridos na época do reinado de D. João V, pesquisados pelo autor nos documentos disponíveis, o autor os mistura à matéria imaginada. Se no século XIX havia a rígida separação entre história e ficção, mais modernamente os próprios historiadores duvidam da verdade histórica sabendo que muito da subjetividade e da ideologia do historiador contamina seu registro: embora os fatos sejam os mesmos, as concatenações e interpretações variam. Por sua vez, não é de hoje que os escritores literários sabem que toda linguagem é sempre uma representação que jamais dá conta da realidade. Nas lacunas da história, a literatura cria outras versões para a explicação de fatos históricos, tal como faz Saramago no *Memorial do convento*, desmascarando a versão oficial que vigora nos manuais oficiais. Daí a valorização que Saramago faz dos operários que foram os verdadeiros construtores do convento e palácio de Mafra, como novos heróis portugueses, diferentes dos antigos “barões assinalados” de Camões, que agora preenchem as “zonas esquecidas dos sem-história” (Idem, p. 35).

SITES RECOMENDADOS

<http://guiadoestudante.abril.com.br/estudar/literatura/melhores-poemas-joao-cabral-melo-neto-analise-obra-joao-cabral-melo-neto-703765.shtml> – Sobre a obra de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida Severina*.

http://www.educared.org/educa/index.cfm?pg=biblioteca.interna&id_livro=4 – Sobre cena de *Morte e vida Severina*.

<http://letras.mus.br/chico-buarque/45132/> – Música “Funeral de um lavrador” de Chico Buarque.

<http://www.youtube.com/watch?v=xn4whNYMcNY> – Filme do cineasta Nelson Pereira dos Santos, baseado na obra *Morte e vida Severina*.

http://www.youtube.com/watch?v=rrhh_w75XMU – Animação ou versão audiovisual baseada em *Morte e vida Severina*.

<http://laranjapsicodelicafilmes.blogspot.com.br/2012/10/morte-e-vida-severina-2010.html> – Comentário sobre a adaptação de João Falcão para *Morte e vida Severina*.

<http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00445> – Informações sobre o autor José Saramago.

<http://letras.mus.br/chico-buarque/45125/> – Música “Levantados do chão” de Chico Buarque.

<http://www.landless-voices.org/vieira/archive-4.phtml?sc=3&ng=p&se=0&th=55> – Sobre o livro *Terra*, de Sebastião Salgado.

<http://www.mst.org.br/node/10125> – Prefácio de José Saramago para a obra *Terra*.

<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10078> – Resenha de Carlos Vogt sobre *A jangada de pedra*.

<http://www.josesaramago.org>. – Fundação José Saramago.

http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_levantad.htm – Notas sobre “Levantados do chão”.

http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/cri_lev5.html – Trechos de críticas recebidas pelo romance *Levantados do chão*.

http://www.youtube.com/watch?v=yz_Ht0roxQw;

<http://www.youtube.com/watch?v=ftHwTxUGgvc;>

<http://www.youtube.com/watch?v=rHI0huVZICA> – Documentário sobre a obra *Levantado do chão*, de José Saramago, em três partes.

<http://www.ufjf.br/revistaipotesei/files/2012/03/22-levantado-do-ch%C3%A3o.pdf> – Artigo sobre a recepção de *Levantados do chão*.

<http://www.youtube.com/watch?v=QCACUZly3DM> – Entrevista de Saramago ao programa *Roda Viva*, em 2003, no Brasil, com destaque para os momentos em que fala de Literatura (entre 30' e 40')

Literatura Portuguesa I

Referências

Aula 12

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ATLAS histórico escolar. 6. ed. Rio de Janeiro: MEC – Fundação Nacional de Material Escolar, 1973. p. 82.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição brasileira comemorativa do quarto centenário do poema. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

LOURENÇO, António Apolinário. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Braga: Angelus Novus, 1994.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Apres. Cleonice Berardinelli; Org. Cleonice Berardinelli e Mauricio Matos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

_____. *Obra poética e em prosa*. v. 2. Org., intr., notas, bibliog. Antonio Quadros e Dalila Pereira da Costa. Porto: Lello & Irmão, 1986.

QUESADO, Clécio. *Labirintos de um “livro à beira-mágoa”*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

Aula 13

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Cátedra Padre António Vieira, Instituto Camões, 2000. Disponível em: <<http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/livropub/camoes.html>>. Acesso em: 3 mar. 2015.

_____. Apresentação. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição brasileira comemorativa do quarto centenário do poema. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*: diário 1. Lisboa: Rolim, 1985.

LOURENÇO, António Apolinário. Introdução. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Braga: Angelus Novus, 1994.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Apres. Cleonice Berardinelli; Org. Cleonice Berardinelli e Mauricio Mattos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. *Sobre Portugal*: introdução ao problema nacional. Lisboa: Ática, 1978.

QUESADO, Clécio. *Labirintos de um “livro à beira-mágoa”*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

VERDE, Cesário. *Cesário Verde*: obra completa. Org. Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

Aula 14

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Edição brasileira comemorativa do quarto centenário do poema. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. 2. ed. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LOURENÇO, Eduardo. A emigração como mito e os mitos da emigração. In: _____. *O labirinto da saudade*. 6. ed. Lisboa: Gradiva, 2009.

MOISÉS. Massaud. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SAMPAIO, Maria de Lurdes Morgado. Nas margens dos códigos legais: a tradição dos bons criminosos na ficção de Miguel Torga. In: COLÓQUIO COMEMORATIVO DO NASCIMENTO DE MIGUEL TORGA, 2007. *Actas...* Porto: Martin Meidenhauer, 2008. p. 175-192. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/25378/2/lurdessampaionasmargens000100389.pdf>> Acesso em: 3 mar. 2015.

TORGA, Miguel. *Diário*: Vols. IX a XII. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

_____. Homens de Vilarinho. In: _____. *Contos da montanha*. 5. ed. rev. e ampl. Coimbra: Edição do Autor, 1976. p. 45-55.

Aula 15

COELHO, Eduardo Prado. Círculo dos círculos. In: PIRES, José Cardoso. *O delfim*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LEPECKI, Maria Lúcia. *O romance português contemporâneo na busca da história e da historicidade*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1984.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. Entre a palavra e o silêncio, um mergulho na desmemória com José Cardoso Pires. In: JORGE, Sílvio Renato; ALVES, Ida Ferreira. *A palavra silenciada: estudos de literatura portuguesa e africana*. Niterói: Vício de Leitura, 2001. p. 143-149.

PIRES, José Cardoso. *E agora, José?*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

_____. *O delfim*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

Aula 16

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. v. 1. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

_____. *Obra poética*. v. 2. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

_____. *Obra poética*. v. 3. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

_____. *Navegações*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

_____. Notas sobre *Navegações*. *Prelo*: revista da Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, out/dez, 1983.

_____. *Contos exemplares*. 4. ed. Lisboa: Portugalia, 1971.

DETIENNE, M. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. p. 13-23.

LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 58.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde e poesias dispersas*. 3. ed. Lisboa: Europa-América, 1988.

Aula 17

ALEGRE, Manuel. *Obra poética*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

ALVES, Ida Ferreira. Jorge de Sena e a ética em poesia: um testemunho para os poetas de 70. In: SANTOS, Gilda (Org.). *Jorge de Sena: ressonâncias e cinquenta poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BARROS, Luiz Fernando de Moraes. *De Babel rumo a Sião: a crítica camoniana antes e depois de Jorge de Sena*. Disponível em: <<http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/ressonancias/pesquisa/ufrj/de-babel-rumo-a-siao-a-critica-camoniana-antes-e-depois-de-jorge-de-sena-2/>>. Acesso em: 4 mar. 2015.

CAMÕES, Luís de. *Lírica*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1982.

_____. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

JORGE, Silvio Renato. Jorge de Sena, um poeta sem fronteiras. In: SANTOS, Gilda (Org.). *Jorge de Sena: ressonâncias e cinquenta poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. Jorge de Sena. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/1419-jorge-de-sena.html>>. Acesso em: 4 mar. 2015.

MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Lisboa: Moraes Editora, 1980.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos: sobre a poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

SENA, Jorge de. *Antigas e novas andanças do demónio*. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *Poesia I*. Lisboa: Círculo de poesia, 1961.

_____. *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Poesia III*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. Uma autodefinição. In: SANTOS, Gilda (Org.). *Jorge de Sena: ressonâncias e cinquenta poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

Aula 18

- BELO, Ruy. *Toda a poesia*. Lisboa: Círculo do Livro, 2000.
- BRANDÃO, Fiamma Hasse Paes. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- GUSMÃO, Manuel. *A vida da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- _____. *O senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio D'água, 2002.
- _____. *Livro de horas I: uma data em cada mão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- _____. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Rolim, 1991.
- _____. *A restante vida*. Lisboa: Relógio D'água, 2001.
- MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: CosacNaify, 2012.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal maio poesia 61*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

Aula 19

- BESSE, Maria Graciete. A casa assombrada da literatura: palimpsesto e metamorfose em *Levantado do chão*, de José Saramago. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 176, p. 156-169, jan./abr. 2011.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Rio de Janeiro: Três, 1973.
- HOLANDA, Chico Buarque de. Levantados do chão. In: SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. Entre a poesia e a prosa, o exercício dos gêneros em José Saramago. In: BERRINI, Beatriz. *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 1999.

SARAMAGO, José. *Os poemas possíveis*. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1981.

_____. *Deste mundo e do outro*. Crônicas. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

_____. *Levantado do chão*. São Paulo: Difel, 1982.

_____. *Manual de pintura e caligrafia*. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1983a.

_____. *Memorial do convento*. São Paulo: Difel, 1983b.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 6. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

_____. *Provavelmente alegria*. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

_____. *A jangada de pedra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

_____. *O ano de 1993*. Lisboa: Editorial Caminho, 1987.

_____. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Cadernos de Lanzarote: diário III*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996a.

_____. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

_____. *Todos os nomes*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

Aula 20

AMORIM, Cláudia. Nas fissuras da península e do sujeito: *A jangada de pedra*, de José Saramago. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 111-118, jan./jun. 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Fazendeiro do ar*. Posf. de Silviano Santiago. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Fortuna crítica de Carlos Drummond de Andrade*. Org. Sônia Brayner. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Lê, 1995. p. 54.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós como futuro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997. p. 19.

NETO, João Cabral de Melo. *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. Recife: Moinho Recife, 1984.

YAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire de. *De Camões a Saramago: leituras da pátria portuguesa*. Rio de Janeiro: Booklink, 2004.

PELLEJERO, Eduardo. *A postulação da realidade*. Lisboa: Vendaval, 2009.

SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1995.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

_____. *Levantado do chão*. São Paulo: Difel, 1982.

_____. *Memorial do convento*. São Paulo: Difel, 1983.

_____. Na rota da latinidade: entrevista a Angela Pimenta. Folha de S.Paulo, São Paulo, 2 dez. 1986. Ilustrada, A-29.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999. p. 86-87.

_____. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987. Disponível em: <http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/sei_lev6.html>.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago: entre a história e a ficção, uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989. p. 28.