



Fundação

CECIERJ

Consórcio **cederj**

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

Literatura Portuguesa II

Volume 2

Ida Alves
Aline Duque Erthal
Beatriz Helena
Julio Cattapan
Marleide Anchieta
Paulo Braz
Rafael Santana
Rodrigo Machado



**GOVERNO DO
Rio de Janeiro**

**SECRETARIA DE CIÊNCIA,
TECNOLOGIA E INOVAÇÃO**

**UNIVERSIDADE
ABERTA DO BRASIL**

**MINISTÉRIO DA
EDUCAÇÃO**



Apoio:



Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

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 Maria de Freitas Reis Teixeira

Material Didático

Elaboração de Conteúdo

Ida Alves

Aline Duque Erthal

Beatriz Helena

Julio Cattapan

Marleide Anchieta

Paulo Braz

Rafael Santana

Rodrigo Machado

Direção de Design Instrucional

Cristine Costa Barreto

Coordenação de Design Instrucional

Bruno José Peixoto

Flávia Busnardo da Cunha

Paulo Vasques de Miranda

Design Instrucional

Ana Cristina Andrade

Coordenação de Produção

Fábio Rapello Alencar

Assistente de Produção

Bianca Giacomelli

Revisão Linguística e Tipográfica

Beatriz Fontes

Licia Matos

Mariana Caser

Patrícia Sotello

Rosane Lira

Ilustração

Fernando Romeiro

Capa

Fernando Romeiro

Programação Visual

Cristina Portella

Deborah Curci

Fernanda Novaes

Larissa Averbug

Núbia Roma

Produção Gráfica

Ulisses Schnaider

Copyright © 2016, 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.

L775

Literatura Portuguesa II : volume 2 / Alves, Ida...[et al]. – Rio de Janeiro : Fundação Cecierj, 2016.

360 p.: 19,0 x 26,5 cm

ISBN: 978-85-458-0085-9

1. Literatura portuguesa. I. Ertha, Aline Duque. II. Helena, beatriz. III. Catappan, Julio. IV. Anchieta, Marleide. V. Braz, Paulo. VI. Santana, Rafael. VII. Machado, Rodrigo. Título.

CDD: 869

Referências bibliográficas e catalogação na fonte, de acordo com as normas da ABNT.

Texto revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

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: Jefferson Manhães de Azevedo

UENF - Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

Reitor: Luis César Passoni

UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Reitor: Ruy Garcia Marques

UFF - Universidade Federal Fluminense

Reitor: Sidney Luiz de Matos Mello

UFRRJ - 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

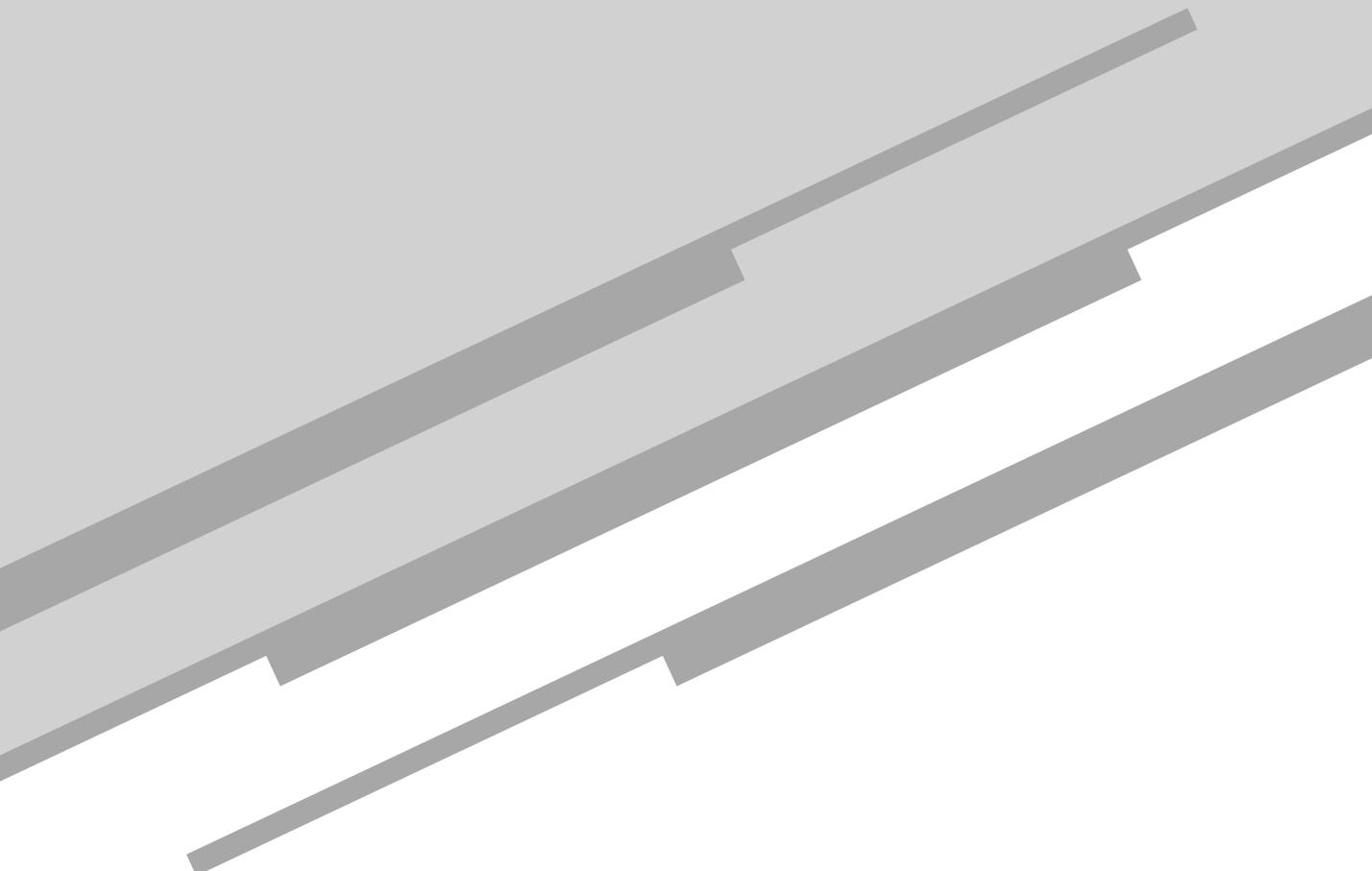
Reitor: Luiz Pedro San Gil Jutuca

Sumário

Aula 12 • De ideais e combates	7
<i>Ida Alves</i> <i>Beatriz Helena</i>	
Aula 13 • Como dói viver	35
<i>Ida Alves</i> <i>Paulo Braz</i>	
Aula 14 • Olhares sobre o feminino na cidade	65
<i>Ida Alves</i> <i>Julio Cattapan</i>	
Aula 15 • Almas indisciplinadas	97
<i>Ida Alves</i> <i>Rafael Santana</i>	
Aula 16 • O indisciplinador das almas I	131
<i>Ida Alves</i> <i>Marleide Anchieta</i>	
Aula 17 • O indisciplinador das almas II	163
<i>Ida Alves</i> <i>Marleide Anchieta</i> <i>Paulo Braz</i>	
Aula 18 • Em torno de mim, o mundo	197
<i>Ida Alves</i> <i>Paulo Braz</i>	
Aula 19 • A linguagem como pele, o corpo no mundo	229
<i>Ida Alves</i> <i>Aline Duque Erthal</i>	
Aula 20 • O amor que não se podia dizer	253
<i>Ida Alves</i> <i>Rodrigo Machado</i>	
Aula 21 • Que tempo é este?	285
<i>Ida Alves</i> <i>Rodrigo Machado</i>	
Aula 22 • Tudo é mercadoria?	319
<i>Ida Alves</i> <i>Aline Duque Erthal</i>	
Referência	347

Aula 12

De ideais e combates



*Ida Alves
Beatriz Helena*

Metas

Estudar um momento importante de movimentação política e de mudanças na sociedade e na literatura portuguesas que se deu na segunda metade do século XIX: a *Questão Coimbrã* e o surgimento do grupo de escritores que ficou conhecido como *Geração de 70*; diferenciar, nesse contexto oitocentista, a poesia de Antero de Quental e a de Guerra Junqueiro, em que o Realismo se manifesta; situar essas obras no módulo *existência* de nosso curso.

Objetivos

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

1. identificar como o contexto histórico oitocentista se reflete em certa produção literária portuguesa;
2. demonstrar a importância da literatura para o debate de questões consideráveis da sociedade portuguesa no século XIX;
3. caracterizar as escritas de Antero de Quental e Guerra Junqueiro, situando-as no período oitocentista;
4. relacionar essa produção literária ao segundo eixo do curso: *existência*.

Introdução: literatura e existência no século XIX

“Estudar literatura é essencial ao processo de educar sujeitos sociais, por se tratar de uma disciplina em que se combinam ‘estudos da língua, estudos culturais e estudos sociais’” (LEAHY-DIOS, 2000, p. 16). Essa afirmação faz muito sentido quando pensamos no que podemos encontrar numa obra literária, o que podemos conhecer a respeito de linguagem, costumes e valores de momentos históricos e de espaços diferentes que não experimentamos, mas que são (re)apresentados ao nosso olhar pelos artistas.

Pensando nas várias mudanças pelas quais a humanidade já passou, você já se perguntou por que razões a sociedade, hoje, está organizada desta e não de outra maneira? Vamos refletir um pouco sobre isso ao continuar, nesta aula, o estudo sobre o Realismo na Literatura Portuguesa.



Antes de iniciar nosso estudo, observemos uma famosa pintura francesa. É uma imagem de movimento e transformação, não é?



Figura 12.1: *A liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix.

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

Trata-se de uma pintura realizada em comemoração à revolução de julho de 1830, na França, que provocou a queda do rei Carlos X, no poder desde 1824. Repare que a mulher ao centro, remetendo ao título da obra, guia o povo levando a bandeira da Revolução Francesa. Do lado esquerdo, o pintor, com seu chapéu alto, se autorretrata com uma arma na mão, acompanhando a luta pela liberdade.

Teoria criacionista

Crença religiosa segundo a qual tudo o que existe se originou da força divina.

A teoria criacionista rejeita o evolucionismo pensado por Darwin.

Comuna de Paris (1871)

Primeiro governo operário da história, no contexto da resistência contra a invasão da França pelo reino da Prússia, que durou de 18 de março a 28 de maio de 1871. Mesmo nesse curto período de tempo, instituíram-se diversas medidas de governo, dentre elas: a duplicação dos salários dos professores, a igualdade entre os sexos e a abolição da pena de morte.

Hino a disséreis

Expressão que tem por significado “Dirias que a sua voz parecia um hino”.

O primeiro quartel do século XIX é testemunha do esvanecimento do Arcadismo e do aparecimento do período chamado de Pré-Romantismo, como vimos quando estudamos Bocage. Nas ciências, 1859 é o ano da publicação de *A origem das espécies*, de Darwin, obra em que foi apresentada a teoria da evolução das espécies pela seleção natural, oposta à, até então única, **teoria criacionista**, que vemos na *Bíblia*, no livro do “Gênesis”. E é na segunda metade do século que verificamos acontecimentos muito importantes na Europa, como a fundação da Primeira Internacional Operária (1864); o movimento operário inglês e a proclamação da Primeira República Espanhola (1868); a unificação da Itália, após a longa campanha de Garibaldi (1870); a guerra franco-prussiana, a **Comuna de Paris** e a constituição da Terceira República Francesa (1870-1871).

Como já explicamos em aulas anteriores, importantes escritores se afirmam nesse século na literatura de Portugal. Em 1825, Almeida Garret publica o longo poema narrativo “Camões”, em que podemos identificar subjetivismo, culto da saudade e melancolia, características que o levaram a ser considerado introdutor do Romantismo no país. Em 1865, com a Questão Coimbrã, da qual voltaremos a falar adiante, tem início o Realismo português. Para percebermos a profundidade das divergências entre o Romantismo instalado e o nascente Realismo, veremos alguns textos ao longo desta aula. Inicialmente, veremos um fragmento lírico (em português atualizado) do poeta, hoje muito esquecido, Antônio Feliciano de Castilho, voz muito respeitada e admirada naquela época:

Doce era a voz de Inês, maga sublime
na harmonia e no afeto; **hino a disséreis**,
digno do santuário onde nascia;
suave como a brisa da madrugada
sonora entre os rosais, de si vertia
pelo ouvido um frescor e uma inocência,

com celeste orvalho. O que a não visse,
 escutando-a falar sentira amores;
 o que acesas paixões nutrisse inquieto,
 as esquecera ouvindo-a; e cada frase,
 simples, indiferente em lábios de outra,
 assumia nos seus **matiz**, perfume;
 voara, e inda nos ânimos trementes
 ficava **ressoando**, como pomba
 que fugindo pelo ar estampa n'água
 de um lago atento as asas cor de neve.
 (CASTILHO apud MOISÉS, 2006, p. 282-283).

Matiz

Combinação de cores
 diversas num todo;
 nuance, cor suave.

Ressoar

Repetir, repercutir.



Figura 12.2: Castilho idoso.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Feliciano_de_Castilho

António Feliciano de Castilho (1800-1875)

Poeta português a quem a cegueira chegou em tenra idade, mas que, nem por isso, deixou de estudar. Ainda estudante, publicou as *Cartas de Eco e Narciso* (1821) e *A primavera* (1822), que lhe trouxeram pronto renome. Foi autor de obra muito vasta, produzindo inúmeros livros de poesia, narrativa, jornalismo, educação, teatro, tratados poéticos, testemunhos históricos e traduções. Em 1865, sua carta-posfácio ao *Poema da mocidade*, de Pinheiro Chagas, provocou a Questão Coimbrã. Após sua morte, seus livros foram esquecidos, havendo poucas edições modernas. Textos originais podem ser visualizados na Biblioteca Digital da Biblioteca Nacional de Lisboa.

Purista

Aquele que tem excessiva preocupação com a norma culta da língua, com suas formas mais tradicionais e clássicas.

Vernacularidade

Da língua vernácula, no caso, a língua portuguesa.

Medievalite

Termo inventado com ironia, ao usar o sufixo *ite*, comum em palavras que indicam infecção, doença. No caso, a ironia está em dizer que havia uma mania excessiva romântica de retomar temas da Idade Média, da cultura medieval.

Sociedade do Raio

Sociedade secreta que reunia, aproximadamente, 200 estudantes da Universidade de Coimbra, com o objetivo de instaurar a aventura, a anarquia, a insubordinação, na esfera do convencionalismo acadêmico.

Giuseppe Garibaldi (1807-1882)

Figura histórica considerada “herói de dois mundos”, por ter, como general e guerrilheiro, combatido a opressão em conflitos políticos na América do Sul e na Europa. Italiano, lutou heroicamente pela unificação da Itália. Casou-se com a brasileira Anita Garibaldi.

O fragmento poético anteriormente transcrito do livro de poesia intitulado *A noite do castelo e os ciúmes do bardo* (poema romântico em quatro cantos), de 1836, traz a descrição da donzela Inês, filha do conde Orlando, que estava noiva de um trovador e fidalgo. O drama, que retrata uma triste história de paixão e crime, possui todos os elementos que então marcavam o romantismo mais gótico: cenários medievais, ambiência fúnebre e fim trágico. Na linguagem utilizada, percebe-se o poeta Castilho como um **purista**, amparado pelos bons autores clássicos, sendo ele mesmo um dos mestres da **vernacularidade**. O tempo em que transcorre a história contada em *A noite do castelo* é a Idade Média, o que atendia ao código estético posto em circulação pelo Romantismo. Segundo Massaud Moisés, “temos diante dos nossos olhos um exemplo modelar da afetação romântica na área do medievalismo, suficientemente sugestivo para nos dar uma ideia da **medievalite** que grassou em Portugal durante o século XIX” (MOISÉS, 2006, p. 284).

Como podemos facilmente entender, um momento de efervescência nas ciências e na política, como ocorreu nesse século, provocava também transformações estéticas. Assim, não por acaso, Castilho foi confrontado, quase 30 anos depois, por um jovem escritor, Antero de Quental, e seu grupo literário. Em aula anterior já havíamos contado esse confronto, mas vale repetir.

António Feliciano de Castilho, nome celebrado e respeitável, tornara-se um padrinho oficial de escritores mais novos, tais como Ernesto Biesler, Tomás Ribeiro e Manuel Joaquim Pinheiro Chagas. Dispunha de influência e relações que lhe permitiam facilitar a vida literária a muitos estreates, serviço que estes lhe pagavam em elogios, o que foi muito ironizado como *Sociedade do Elogio Mútuo*.

Nos anos seguintes a 1860, desencadeia-se profunda reviravolta na vida mental portuguesa: o Romantismo, agonizante como estilo de vida e de arte, sofre os primeiros ataques por parte da nova geração. Em 1861, Antero de Quental funda a **Sociedade do Raio**. Em 22 de outubro de 1862, escolhido para saudar o príncipe Humberto da Itália, Antero exalta a Itália livre e **Garibaldi**, que estava ferido, num significativo gesto de audácia e rebeldia.

Vejamos um trecho dessa polêmica saudação:

Os estudantes da Universidade de Coimbra, filhos e netos dos heroicos defensores do Porto, saúdam, em nome da fraternidade de dois povos irmãos, [...] o filho do amigo Garibaldi, o filho de Victor Ma-

nuel. [...] Não é ao representante da Casa de Saboia que vimos prestar homenagem: é ao filho de Victor Manuel que saudamos; do primeiro soldado da independência italiana (QUENTAL, 1973, p. 141).

Como podemos observar, desde a mocidade, Antero de Quental expressava sentimentos libertários, apesar do ambiente tradicionalista em que fora criado. Como será discutido adiante, o poeta se destacou pela contribuição decisiva à renovação da vida intelectual portuguesa na segunda metade do século XIX.

Do ponto de vista do contexto da época, os avanços tecnológicos que acontecem no mundo, característicos da modernidade, produzem modificações no modo de vida das sociedades pelo mundo afora. No espaço português, não é diferente. Coimbra, por exemplo, passa a ser ligada à rede ferroviária europeia, em 1864, mas, no geral, Portugal é um país de desenvolvimento mais lento, se comparado a outros países europeus, o que se percebe justamente graças à intensificação das comunicações. Assim,

A consciência da Geração de 70 desperta dentro destas condições, e no seu despertar tem papel decisivo certa visão imaginária da Europa em conjuntura de crise, sobre a qual os moços de Coimbra fixam avidamente os olhos (LOPES; SARAIVA, 2005, p. 798).

A Questão Coimbrã e o fortalecimento do Realismo em Portugal

Na aula passada, você já leu sobre a Questão Coimbrã, mas precisamos retomar o tema e aprofundá-lo para compreender melhor a atuação de Antero de Quental como líder da Geração de 70. Também foram citados alguns nomes de filósofos que foram importantes para as transformações de pensamento do século XVIII para o século XIX, mas a esses juntam-se ainda outros, responsáveis pelo desenvolvimento de teorias que deram fundamento ideológico à literatura realista-naturalista. Tais linhas de pensamento foram:

- a teoria determinista de Hippolite Taine (1825-1893), crítico e historiador francês que defendeu a ideia de compreensão da existência humana a partir de três fatores determinantes: meio ambiente, raça e momento histórico;

- a filosofia positivista de Augusto Comte (1798-1857), que defendia a reforma social através do conhecimento empírico, baseado na observação, experimentação e comparação. Falava-se numa espécie de “religião da ciência”, já que todos os fatos do mundo físico, social ou espiritual possuem conexões imediatas, mecânicas;
- o socialismo utópico de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), contrário à luta política, mas defensor das associações de auxílio mútuo formadas por pequenos produtores. Sua perspectiva ideológica era pequeno-burguesa: ateu e antiburguês, foi defensor dos valores da família. A revolução à Proudhon deve ser vista como defesa de um socialismo com base na educação popular e livre associativismo a qual deveria levar a uma estrutura política organizada pelo conjunto dos produtores. A revolução que pregava deveria ocorrer de forma gradativa, sem apelo à luta de classes, à greve, tendo como perspectiva idealista de transformação: a razão, a justiça, a igualdade;
- o evolucionarismo de Charles Robert Darwin (1809-1882), segundo o qual as espécies animais não teriam sido criadas ao mesmo tempo: as mais simples teriam dado origem, gradativamente, às mais complexas;
- os estudos do fisiologista Claude Bernard (1813-1878), que descobriu, entre outras coisas, que as doenças, de modo geral, nada mais são do que anomalias ou distúrbios dos órgãos do corpo humano, e não do espírito.

Sob esse quadro geral de pensamento, a arte viu-se também impelida a rejeitar o sentimentalismo, o excesso de subjetividade e a emoção que enganava os sentidos. O Realismo buscava a crítica do homem e da sociedade, uma consciência racionalizadora dos fatos sociais e uma vontade estética de questionamento do mundo e do indivíduo, pois “É arte que nos pinta a nossos próprios olhos”, conforme escreveu Eça de Queiroz em sua conferência, a quarta, no Casino Lisbonense. Essa conferência, retirada do *Dicionário de Eça de Queiroz* (1988), de Alfredo Campos Matos, foi denominada “A literatura nova ou o realismo como nova expressão da arte”. Nela, o escritor define o novo movimento como:

[...] a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada arte de promover a emoção, usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. Por outro lado, o realismo é uma reação contra o romantismo: o romantismo era a apoteose do sentimento; o realismo é a anatomia do caráter, é a crítica do homem. É a arte que

nos pinta a nossos próprios olhos – para condenar o que houver de mau na nossa sociedade (QUEIROZ apud MATOS, 1988, p. 127).

Como você já estudou, a Questão Coimbrã foi um episódio muito significativo nesse confronto entre Romantismo e Realismo. Empolgados por ideias revolucionárias, o jovem Teófilo Braga, em 1864, publica dois volumes de versos, a *Visão dos tempos* e as *Tempestades sonoras*, e, em 1865, Antero de Quental edita as *Odes modernas*. Pelos títulos das obras, já se explicitam essas tendências inovadoras. Nesse mesmo ano de 1865, Castilho escreve uma carta – que se torna **posfácio** ao *Poema da mocidade*, de Pinheiro Chagas – em que se dirige com desagrado aos moços de Coimbra, em especial a Antero de Quental e Teófilo Braga, afirmando que:

muito há que me eu pergunto a mim donde proviria esta enfermidade que hoje grassa por tantos espíritos, de que até alguns dos mais robustos adoecem, que faz com que a literatura, e em particular a poesia, ande marasmada, com fastio de morte à verdade e à simplicidade, com o olhar desvairado e visionário, com os passos incertos, com as cores da saúde trocadas em carmins postiços. (CASTILHO apud MOISÉS, 2008, p. 158).

Posfácio

Texto explicativo adicionado ao fim de uma obra. Pode ser do próprio autor ou de outra pessoa.



Figura 12.3: Teófilo Braga.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Te%C3%B3filo_Braga

Teófilo Braga (1843-1924)

Importante político, escritor e ensaísta português, formado em Direito pela Universidade de Coimbra. Para sustentar seus estudos, trabalhou como tradutor e recorreu à publicação de artigos e poemas. Fortemente influenciado pelas teses sociológicas e políticas do positivismo, cedo aderiu aos ideais republicanos. Defendeu o ideal

positivista, que havia alcançado grande projeção na segunda metade do século XIX. Solidarizou-se com Antero de Quental na Questão Coimbrã, também conhecida como Questão do Bom Senso e Bom Gosto. Formado, exerceu o magistério na área de Letras, além da atuação política em tempo da nascente república portuguesa, a partir de 1910. Após a proclamação da república, presidiu o Governo Provisório e, mais tarde, exerceu, por um período curto, a presidência do país, de 29 de maio a 4 de agosto de 1915.

Antero Tarquínio de Quental (1842–1891)

Poeta e ensaísta português. Após os primeiros estudos na cidade natal, Ponta Delgada (no arquipélago dos Açores – Portugal), aos 13 anos rumou para Coimbra, onde, mais adiante, ingressa na Faculdade de Direito. Ao mesmo tempo que sua formação tradicionalista e católica sofre profundo abalo no contato com as ideias circulantes no meio acadêmico, torna-se o guia de sua geração, escrevendo poesia e ensaios de caráter filosófico. Com o desgaste físico e crises pessoais, suicidou-se em Ponta Delgada, em 1891.

Em resposta ao posfácio, **Antero de Quental** respondeu com uma Carta Aberta, publicada em folheto, dizendo que os românticos estavam “ultrapassados”. Nela, defendia a independência dos jovens escritores; apontava a gravidade da missão dos poetas da época de grandes transformações em curso e a necessidade de eles serem os arautos dos grandes problemas ideológicos da atualidade, conforme lemos no trecho a seguir:

V. Ex.^a fez-se chefe desta cruzada tão desgraçada e tão mesquinha. Não posso senão dar-lhe os pêsames por tão triste papel. Mas se eu, como homem, desprezo e esqueço, como escritor é que não posso calar-me; porque atacar a independência do pensamento, a liberdade dos espíritos, é não só ofender o que há de mais santo nos indivíduos, mas é ainda levantar mão roubadora contra o patrimônio sagrado da humanidade – o futuro (QUENTAL, 1973, p. 284-285).



Figura 12.4: Antero em 1887, aos 45 anos.

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

Não é difícil percebermos a oposição entre o desejo de manutenção dos padrões literários vigentes e a defesa da liberdade e independência para a literatura, o que diz respeito a muito mais do que o poema inicial-

mente posfaciado por Castilho. Estava em causa a própria transformação da literatura portuguesa.

Assim, a partir dessa polémica, fortaleceu-se a Geração de 70: o encontro de jovens universitários de Coimbra, nascidos por volta de 1845, que se uniram em torno de aspirações comuns e produziram, juntos, algumas das obras oitocentistas mais importantes e significativas. Na origem desse encontro de jovens à volta de um programa mais ou menos comum, estava a personalidade excepcional de Antero de Quental.

Antero era então um jovem de educação católica e de família conservadora, de carácter profundamente religioso, que sofreu um grande abalo ao encontrar-se num meio novo, o universitário, onde penetravam ideias e leituras que punham em dúvida sua crença tradicional e valores de existência. Amadurecendo, progressivamente, na crença da razão e da justiça, sob novos princípios ideológicos, pôs em questão a academia, a sociedade, a literatura. Sua produção literária foi um veículo por meio do qual a teoria da evolução, o socialismo de **Proudhon** e o progresso como teoria da história se popularizaram entre seus companheiros e leitores. O poeta é o arauto do futuro, como vemos expresso no poema “A um poeta”:

Tu que dormes, espírito sereno,
 Posto à sombra dos cedros seculares,
 Como um levita à sombra dos altares,
 Longe da luta e do fragor terreno.

Acorda! É tempo! O sol, já alto e pleno
 Afugentou as larvas tumulares...
 Para surgir do seio desses mares
 Um mundo novo espera só um aceno...

Escuta! É a grande voz das multidões!
 São teus irmãos, que se erguem! São canções...
 Mas de guerra... e são vozes de rebate!

Ergue-te, pois, soldado do Futuro,
 E dos raios de luz do sonho puro,
 Sonhador, faze espada de combate!
 (QUENTAL, 1994, p. 53).

Mas voltemos, por ora, à resposta de Antero ao posfácio de Castilho, publicada num panfleto que recebeu o nome de “Bom Senso e Bom

Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865)

Filósofo político e econômico francês. É considerado um dos mais influentes teóricos e escritores do anarquismo. Sua afirmação mais conhecida é a de que “a propriedade é roubo”. Considerava que a revolução social poderia ser alcançada através de formas pacíficas. Em 1846, escreveu *Sistemas de contradições econômicas ou filosofia da miséria*, em que criticou o autoritarismo comunista e defendeu um estado descentralizado. Marx, que admirava Proudhon, leu a obra, não gostou, e respondeu, em 1847, com *Miséria da filosofia*, decretando o rompimento de relações entre ambos.

Gosto”, saído no mesmo ano de 1865. Com a violência entusiasmada dos 25 anos, Antero faz a sùmula do pensamento que orienta a sua geraçãõ:

combatem-se os hereges da escola de Coimbra por causa do negro crime de sua dignidade, do atrevimento de sua retidãõ moral, do atentado de sua probidade literária, da impudência e miséria de serem independentes e pensarem por suas cabeças. E combatem-se por faltarem às virtudes de respeito humilde, às vaidades omnipotentes, de submissãõ estúpida, de baixaza e pequenez moral e intelectual. (QUENTAL apud MOISÉS, 2008, p. 359).

Em forma de carta aberta, com várias páginas de apaixonada defesa de suas ideias e de sua geraçãõ, a resposta de Antero deslocava para sempre da literatura portuguesa o lugar de Castilho e o seu velho mundo.



Anos depois, Antero de Quental, em carta autobiográfica, escreverá:

E desencadeia-se a que é talvez a mais famosa polêmica literária portuguesa, conhecida por Questão Coimbrã ou Questão do Bom Senso e Bom Gosto: a famosa Questão Literária ou Questão de Coimbra, que durante mais de seis meses agitou o nosso pequeno mundo literário e foi o ponto de partida da actual evoluçãõ da literatura portuguesa. Os novos datam todos de entãõ. O Hegelianismo dos coimbrões fez explosãõ. O velho Castilho, o Arcade póstumo, como entãõ lhe chamara, viu a geraçãõ nova insurgir-se contra a sua chefatura anacrônica. Houve em tudo isto muita irreverência e muito excesso, mas é certo que Castilho, artista primoroso mas totalmente destituído de ideia, não podia presidir, como pretendia, a uma geraçãõ ardente que surgia, e antes de tudo aspirava a uma nova direçãõ, a orientar-se como depois se disse, nas correntes do espírito da época. Havia na mocidade uma grande fermentaçãõ intelectual, confusa, desordenada, mas fecunda. Castilho, que a não compreendia, julgou poder suprimi-la com processos de velho pedagogo (QUENTAL, 1973, p. 133).

Se você quiser ler mais sobre esse assunto, visite o *site*: http://www.vidaslusofonas.pt/antero_de_quental.htm

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

Transcrevemos, a seguir, algumas estrofes do longo poema (dividido em três partes) intitulado “Panteísmo”, de Antero de Quental, que abre seu livro *Odes modernas* (1864-1874). Leia com atenção e, depois, levando em consideração o que estudamos até agora e o contexto da segunda metade do século XIX, explique como, nesse poema, o poeta demonstra um novo ideal de ação no mundo pela poesia.

Aspiração... desejo aberto todo
Numa ânsia insofrida e misteriosa...
A isto chamo eu vida: e, d'este modo,

Que mais importa a forma? Silenciosa
Uma mesma alma aspira à luz e ao espaço
Em homem igualmente e astro e rosa!

[...]

Impulso universal! forte e divino,
Aonde quer que irrompa! e belo e augusto.
Quer se equilibre em paz no mudo hino

Dos astros imortais, quer no robusto
Seio do mar tumultuando brade,
Com um furor que se domina a custo;

Quer durma na fatal obscuridade
Da massa inerte, quer na mente humana
Serenos ascenda à luz da liberdade...

[...]

Em toda a forma o Espírito se agita!
O imóvel é um deus, que está sonhando
Com não sei que visão vaga, infinita...

Semeador de mundos, vai andando
E a cada passo uma seara basta
De vidas sob os pés lhe vem brotando!

Essência tenebrosa e pura... casta
E todavia ardente... eterno alento!
Teu sopro é que fecunda a esfera vasta...
Choras na voz do mar... cantas no vento...

II

Porque o vento, sabei-o, é pregador
Que através das soidões vai missionando
A eterna Lei do universal Amor.

[...]

Quando a Força, indecisa, se enroscava
Às espirais do Caos, longamente,
Da confusão primeira ainda escrava;

Já ele era então livre! e rijamente
Sacudia o Universo, que acordasse...
Já dominava o espaço, onipotente!

Ele viu o Princípio. A quanto nasce
Sabe o segredo, o gérmen misterioso.
Encarou o Inconsciente face a face,
Quando a Luz fecundou o Tenebroso.

III

Fecundou!... Se eu nas mãos tomo um punhado
Da poeira do chão, da triste areia,
E interrogo os arcanos o seu fado,

O pó cresce ante mim... engrossa... alteia...
E, com pasmo, nas mãos vejo que tenho
Um espírito! o pó tornou-se ideia!

Ó profunda visão! mistério estranho!
Há quem habita ali, e mudo e quedo
Invisível está... sendo tamanho!

Espera a hora de surgir sem medo,
Quando o deus encoberto se revele
Com a palavra o imortal segredo!

Surgir! surgir! — é a ânsia que os impele
A quantos vão na estrada do infinito
Erguendo a pasmosíssima Babel!

Surgir! ser astro e flor! onda e granito!
Luz e sombra! Atração e pensamento!
Um mesmo nome em tudo está escrito —

.....
Eis quanto me ensinou a voz do vento.
(QUENTAL, 1989, p. 115-116).

Resposta comentada

O poema apresentado pode funcionar como porta de entrada para o conjunto da obra poética de Antero, se você observar bem o vocabulário e seu sentido filosófico. Busque explicar qual é a “aspiração” do poeta, sua vontade de ação. Destaque a aspiração pela luz, ideia principal do iluminismo, o ideal de razão, que vai determinar as ações do poeta, levando-o a interrogar a natureza das coisas e procurar um sentido para elas, tendo delas a consciência de sua natureza dialética e lembrando que, naquele momento, Deus já não é a única explicação para tudo o que se refere ao humano. Note ainda como os versos falam de liberdade e tente entender como essa liberdade é dada pela razão.

Antero de Quental: poeta da razão e da liberdade

Sobre Antero de Quental, Oscar Lopes destaca a transferência

de todo o antigo fervor religioso de Antero para algo que oscila entre o panteísmo e a cosmologia idealista dialética de Hegel, o ideal de uma Revolução à Proudhon, norteadas por uma Justiça imanente à Consciência” (1983, p. 124).

Politicamente, o poeta era republicano e acreditava no estabelecimento de uma união entre as várias regiões da península ibérica, dentro de um federalismo republicano que respeitasse as diversidades regionais. Por isso, vibrou com as campanhas de Garibaldi na Itália, que visavam à unificação desse país sob a égide republicana. Antero foi, ainda, um dos fundadores do Partido Socialista Português.

A publicação das *Odes modernas* (1865) deu origem à grande polémica literária, como já vimos, que permitiu a Antero tornar conhecido o seu ideário poético. Foi também a marca inicial de afirmação do grupo de intelectuais que então liderava e que viria a se colocar entre os mais vigorosos da história intelectual de seu país. É possível dizer que Antero de Quental, nessa época, tinha crença no *Ideal*, ou seja, num projeto de transformação do homem e da sociedade baseado na valorização da justiça e da verdade. Observe-se o poema “Justitia Mater”:

Inulto

Que não foi vingado.

Inominado

Sem nome, no caso, o espírito divino.

Os sóis avivar

Fazer brilhar o sol, criar os dias.

Madido

Orvalhado. O verso indica que a revolta desperta com sangue.

Atiçar

Avivar (sentido figurado), provocar, aumentar.

Nas florestas solenes há o culto
Da eterna, íntima força primitiva:
Na serra, o grito audaz da alma cativa,
Do coração em seu combate **inulto**:

No espaço constelado passa o vulto
Do **inominado** alguém, que **os sóis aviva**:
No mar ouve-se a voz grave e aflitiva
D’um Deus que luta, poderoso e inculto.

Mas nas negras cidades, onde solta
Se ergue de sangue **madida**, a revolta,
Como incêndio que um vento bravo **atiça**,

Há mais alta missão, mais alta glória:
 O combater, à grande luz da história,
 Os combates eternos da Justiça!
 (QUENTAL, 1994, p. 107).

Os poetas, para Antero, deveriam sobretudo cantar a revolução social, “mais alta missão”, pois a poesia seria a confissão mais sincera do seu tempo. Compreendemos como esses versos são pensados na atmosfera dos ideais proudhonianos. Lembremos também como essas ideias tinham sido discutidas nas famosas “Conferências do Cassino Lisboense”, que acabaram sendo proibidas pelo governo português. Essas palestras constituíram uma tentativa de revolucionar, transformar a sociedade portuguesa e elevar Portugal ao mesmo nível das potências europeias. Discutiam-se, entre outras coisas, uma reforma geral do pensamento cultural, uma transformação política, econômica, social e religiosa da sociedade portuguesa. Eça de Queiroz se colocou no centro do debate, defendendo o Realismo, como da discórdia entre a Geração de 70 e os defensores do Romantismo e do Ultrarromantismo. É da autoria de Antero de Quental a conferência de abertura, intitulada “O espírito das conferências”, em que analisou a causa da decadência dos povos peninsulares e afirmou a necessidade de regenerar Portugal “pela educação da inteligência e pelo fortalecimento da consciência dos indivíduos”. (QUENTAL apud MOISÉS, 2008, p. 361).

Vamos ler mais alguns poemas desse autor, para que, ao final da aula, você possa avaliar as principais marcas de sua poética. Segue o soneto “Tese e antítese”:

Já não sei o que vale a nova ideia,
 Quando a vejo nas ruas desgrenhada,
Torva no aspecto, à luz da **barricada**,
 Como **bacante** após **lúbrica** ceia!

Sanguinolento o olhar se lhe incendia...
Aspira fumo e fogo embriagada...
 A deusa de alma vasta e sossegada
 Ei-la presa das fúrias de **Medeia**!

Torvo

Sinistro, pavoroso.

Barricada

Colocação de sacos de areia ou algo semelhante para impedir a passagem, forma de defesa para impedir a passagem da parte oponente.

Bacante

Sacerdotisa de Baco, mulher cortesã, sem vergonha dos seus atos.

Lúbrico

Sensual, lascivo, sem limites, perturbador.

Aspirar

Respirar.

Medeia

Figura mitológica que, abandonada por Jasão, seu marido, vingou-se assassinando-lhe os filhos.

Um século irritado e truculento
Chama à epilepsia pensamento,
Verbo ao estampido de pelouro e obus...

Mas a ideia é num mundo inalterável,
Num cristalino céu, que vive estável...
Tu, pensamento, não és fogo, és luz!
(QUENTAL apud MOISÉS, 2006, p. 346-347).

Considerando que estamos falando de ideias, chamemos a atenção para os títulos de alguns poemas: “Panteísmo”, “A ideia V”, “Mais luz!”, “Tese e antítese”, “Pobres I”, “Acusação”, “Hino à razão”. Coerente com as propostas da escrita realista, vejamos o poema “Acusação”, em que Antero de Quental registrou sua indignação com o massacre com que foi debelada a Comuna de Paris:

(Aos homens de sangue de Versalhes em 1871)

Ergue-te, Justiça vingadora!
Corusque em breve a tua espada ardente!
Eu vejo a Tirania **onipotente**,
Enquanto ao longe a Piedade chora...

Coruscar

Fulgurar, reluzir.

Onipotente

Poderosa, que tudo pode.

Irrorar

Molhar, umedecer.

Insídia

Cilada.

Estoico

Austero de caráter,
impassível.

Nasce rubra de sangue cada aurora,
E o sangue ensopa a terra ainda quente...
É congresso de sangue o que esta gente
Abriu entre as nações, que o sangue **irrorar!**

Ante o altar encoberto do Futuro
E ante ti, Vingadora, acuso e cito
Estes homens de **insídia** e ódio escuro!

Endureça minh'alma, e creia e espere,
Com um desejo **estoico** e infinito,
Só na Justiça que condena e fere!

Junho de 1871.
(QUENTAL, 1989, p. 97).

Por fim, leia o soneto “Ideal”:

Aquela, que eu adoro, não é feita
De lírios nem de rosas **purpurinas**,
Não tem as formas **lânguidas**, divinas,
Da antiga Vênus de cintura estreita...

Não é a **Circe**, cuja mão suspeita
Compõe filtros mortais entre ruínas,
Nem a **Amazona**, que se agarra às crinas
Dum corcel e combate satisfeita...

A mim mesmo pergunto, e não **atino**
Com o nome que dê a essa visão,
Que ora amostra ora esconde o meu destino...

E como uma miragem que entrevejo,
Ideal, que nasceu na solidão,
Nuvem, sonho impalpável do Desejo...
(QUENTAL apud MOISÉS, 2006, p. 346).

Purpurina

Brilhante.

Lânguido

Voluptuoso, provocador.

Circe

Figura mitológica grega, mulher feiticeira, vingativa.

Amazona

Mulher de caráter masculino e guerreiro. Imagem lendária de mulheres guerreiras que habitariam na floresta amazônica.

Atinar

Acertar pelo tino, atingir, encontrar.



É sabido que Antero de Quental destruía toda a correspondência que recebia. No entanto, observando-se as cartas guardadas pelo escritor Eça de Queiroz, pode-se afirmar que um alto grau de amizade uniu esses dois grandes nomes da cultura portuguesa. Por ocasião da reformulação de um romance, escreveu Antero: “Teve Você uma excelente, sete vezes excelente ideia, refazendo o seu Padre Amaro. Conseguiu fazer uma obra, que eu considero perfeita, e comigo quem entender um pouco destas coisas” (QUENTAL apud MATOS, 2000, p. 31).

Com todos esses versos, você percebeu como, para Antero de Quental, a literatura não constituía um fim, apenas uma questão de arte, mas sobretudo uma existência de reflexão e de luta, uma proclamação de in-

dependência do homem? Em “Hino da manhã”, lemos os versos dando conta de que a vida é luta, movimento:

De que são feitos os mais belos dias?
De combates, de queixas, de terrores!
De que são feitos? De ilusões, de dores,
De misérias, de mágoas, de agonias!
(QUENTAL, 1957, p. 27).

Segundo Nelly Novaes Coelho,

[...] é principalmente em *Odes Modernas* (poemas escritos entre 1863 e 1865 e publicados neste último ano) que, nos parece, temos mais definida a marca “anteriana” de sua poesia, mesmo porque expressam elas “a revolução espiritual do poeta, a nova imagem do mundo que se delineara, o novo conceito ativo de vida e os novos meios artísticos” (1965, p. 62).

Em 1891, o poeta põe fim à sua vida, mas deixa uma obra que é ainda um marco do pensamento moderno português. Sobre ele, após sua morte, manifestaram-se alguns outros importantes escritores. Vale a pena lembrar o que disseram João de Deus, Eça de Queiroz, Guerra Junqueiro e Alberto Sampaio, respectivamente:

Aqui jaz pó: eu não: eu sou quem fui,
– Raio animado dessa Luz celeste,
À qual a morte as almas restitui,
Restituindo à terra o pó que as veste
(DEUS, 1973, p. 331).

Por mim penso, e com gratidão, que, em Antero de Quental, me foi dado conhecer, neste mundo de pecado e escuridade, alguém, filho querido de Deus, que muito padeceu porque muito pensou, que muito amou porque muito compreendeu, e que, simples entre os simples, pondo a sua vasta alma em curtos versos – era um Gênio e era um Santo (QUEIROZ, 1973, p. 332).

“Mais bela ainda que os seus livros, a sua vida” (JUNQUEIRO, 1973, p. 332).

Sobretudo o povo aplaudiu-o do fundo do coração, pois via sempre nele, com reto juízo, o raciocinador da justiça universal que virá remi-lo um dia das iniquidades do presente. Neste ponto culminante, no idealismo do bem e do belo, na suprema aspiração pela liberdade, a igualdade e a fraternidade, encontravam-se e entendiam-se ambos: aquele por intuição, o nosso filósofo pela educação serena e calma dos seus princípios (SAMPAIO, 1973, p. 334).

Atividade 2

Atende aos objetivos 2 e 3

Volte aos poemas de Antero que transcrevemos anteriormente. Procure ler outros em antologias universitárias de literatura portuguesa. Após examinar com atenção seu vocabulário, as principais imagens, como você caracterizaria a poética desse importante escritor da segunda metade do século XIX?

Resposta comentada

Pense que um dos principais traços que podemos perceber em Antero diz respeito a uma fé desvinculada da perspectiva meramente mística, religiosa. Sua fé é na Razão, na Liberdade do homem agir e transformar. Seu pensamento liga-se a uma Ética, que se traduz na busca de uma nova Ideia, sendo entendida como uma reformulação de conceitos baseada nas correntes filosóficas e científicas que surgiam naquele momento. Trata-se da fé como forma de elevação, destituída de simbolismo religioso. Dessa forma, a Fé surge como abstração, como conceito, e não em seu caráter subjetivo e dogmático, uma vez que este negaria o positivismo realista. Citando o próprio autor, “O novo mundo é toda uma alma nova / Um homem novo, um Deus desconhecido” (QUENTAL, apud COELHO, 1965, p. 61). Mostre como, em seus versos, o poeta busca a transformação do mundo pela razão, pela luz do conhecimento, pela luta do homem contra a opressão e a ignorância. Destaque palavras mais utilizadas em seus poemas, metáforas e outras imagens.

Guerra Junqueiro: de lutas republicanas

Mais rapidamente, veremos nesta parte final da aula um outro poeta de combates e lutas, contemporâneo de Antero de Quental. Trata-se de Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923). Formou-se em Direito pela Universidade de Coimbra em 1873; foi funcionário público, escritor, poeta, jornalista, deputado e embaixador de Portugal na Suíça entre 1911 e 1914. Tornou-se uma figura pública muito respeitada ao final do século XIX e início do XX, assumindo declaradamente os ideais republicanos e lutando por uma transformação política e social de sua pátria. Foi principalmente poeta, o mais popular de sua época, embora tenha escrito prosas: “[...] exalta o povo português em *Os simples* (1892) e, procurando separar o trigo do joio na história da nação, levanta seus aspectos mais luminosos no drama épico *Pátria* (1896)” (QUADROS, 1986, p. 12). Começou na literatura aos 14 anos, vinculado ainda ao Ultrarromantismo. Em seguida, empolgado pelos temas políticos e sociais, descobriu seu caminho, que amadureceria na fase seguinte.

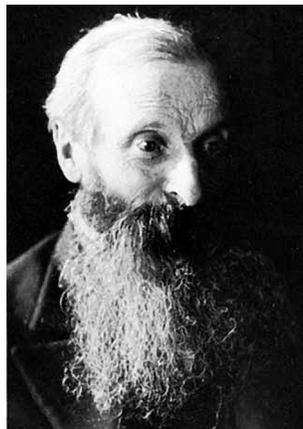


Figura 12.5: Guerra Junqueiro idoso.

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

Guerra Junqueiro iniciou sua carreira literária de maneira promissora em Coimbra, no jornal literário *A Folha* –, dirigido pelo poeta João Penha –, do qual mais tarde foi redator. Ali criou relações de amizade com alguns dos melhores escritores e poetas do seu tempo, exatamente o grupo conhecido por Geração de 70. Desde muito novo começou a manifestar notável talento poético e, já em 1868, seu nome era incluído entre os dos mais esperançosos da nova geração de poetas portugueses. Um de seus livros, *A musa em férias* (1879), é ainda hoje referenciado pela novidade de seus versos. Vejamos algumas estrofes do poema “A musa”, que está dividido em quatro partes:

I

Das suas tranças douradas
Nem uma só é postiça.
É **casta** como as espadas,
É reta como a justiça.

Não tem o lânguido jeito
Das musas cor das **opalas**,
Que andam doentes ao peito
E fazem furor nas salas.

Traz à cinta **cartucheira**
E traz arma a tiracolo,
É alegre **vivandeira**
Dos demagogos... d' **Apolo**.
[...]

Detesta graves pedantes;
Ama o justo, o belo, o nu,
Tem relação com **Cervantes**,
E trata **Voltaire** por tu.

Persegue, **apupa**, destroça
A mediocridade **ignara**,
Com a farinha da troça
Enfrarianhando-lhe a cara.

[...]

II

[...]
Se a musa enfim quer entrar,
Do mistério a porta escura,
Diz à ciência: – Vai buscar
A chave da fechadura.
(JUNQUEIRO, 1949, p. 125-126).

Com essas poucas estrofes, podemos ver como a musa do poeta é uma combatente, bem diferente da musa romântica, por exemplo. Em 1892, vem a público um outro livro de poesia, *Os simples*, em que o

Casto

Puro, virgem, inocente.

Opala

Pedra preciosa de tom azulado.

Cartucheira

Espécie de bolsa para cartuchos de arma.

Vivandeira

Mulher que vendia comida aos soldados, acompanhando-os em marcha.

Apolo

Deus grego da luz, do sol, da beleza. Por extensão, homem belo, elegante e forte.

Miguel de Cervantes

Autor castelhano (1547-1616). Escreveu a narrativa *Dom Quixote*, um clássico da literatura ocidental.

Voltaire

Filósofo iluminista francês (1694-1788). Espirituoso, crítico e defensor de liberdades civis, inclusive da liberdade religiosa.

Apupar

Perseguir com apupos (assovios, vaías, troças).

Ignaro

Ignorante, imprudente.

autor “mostra-nos a outra face da sua ‘mundividência’” (MOISÉS, 2006, p. 327). Como explicou o poeta em nota a esse livro, ele

quis mentalmente viver a vida singela e primitiva de boas e santas criaturas, que atravessam um mundo de misérias e de injustiças, de vícios e de crimes, de fomes e de tormentos, sem um olhar de maldição para a natureza, sem uma palavra de queixume para o destino (1929, p. 127).

Entre a objetividade vista em *A velhice do Padre eterno* (1885), em que Junqueiro ataca o clero “corrupto e venal” (MOISÉS, 2006, p. 324), e os poemas de *Os simples* (1892), em que encontramos uma “espécie de ladainha ou de prece” (MOISÉS, 2006, p. 328), demonstra-se uma evolução rumo ao simbolismo. Para Massaud Moisés, “o poeta criava o melhor de sua obra e justificava o lugar de relevo no panorama do Realismo em Portugal” (2006, p. 328).

A Guerra Junqueiro está dedicado *O sentimento dum ocidental*, de Cesário Verde, poema escrito em homenagem à passagem do terceiro centenário da morte de Camões, em que vemos a expressão da decadência histórica em que tinham encajado Portugal e os portugueses, assunto que será objeto de outra aula deste curso.

Fernando Pessoa também lhe dedicou algumas palavras:

[...] chamo a atenção das pessoas criticamente competentes entre nós para o facto evidente de que a *Pátria* de Junqueiro é, não só a maior obra dos últimos trinta anos, mas a obra capital do que há até agora de nossa literatura. *Os Lusíadas* ocupam honradamente o segundo lugar (PESSOA, 1982, p. 1234).

Ainda que Pessoa possa estar, de propósito, diminuindo Camões para exaltar Junqueiro, o certo é que este poeta foi uma voz de ressonância no final do século XIX e início do XX. Sua poesia de denúncia do que considerava o mal de Portugal, a miséria, a monarquia e a religião representou a crítica de um tempo em que seu país vivia à margem do progresso. Sua obra foi uma arma de combate e um dos caminhos da poesia moderna, que se afirmaria com a Geração de Orpheu, na primeira década do século XX.

Conclusão

Ao longo desta aula, estudamos dois poetas da segunda metade do século XIX cujas obras manifestaram forte inquietação social, cultural e política. Cada um, à sua maneira, lutou pela transformação da sociedade portuguesa e contribuiu para a renovação e transformação da literatura lusa, especialmente no espaço da poesia de pensamento, de reflexão existencial.

==== **Atividade final** ====

Atende aos objetivos 3 e 4

Leia o livro de poemas *Os simples* (*e-book* disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/17534>) e as anotações do autor ao final do drama em versos intitulado *Pátria* (*e-book* disponível em: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/21209/pg21209.html>). Após a leitura, caracterize a escrita de Guerra Junqueiro, mostrando seus temas e o modo como ele observa a existência das pessoas comuns que formam a sociedade portuguesa em seu tempo. Por que sua obra e a de Antero de Quental podem ser bem estudadas no módulo *existência* do nosso curso?

Resposta comentada

Para realizar esta atividade, acesse os arquivos dos dois livros indicados e leia o máximo que puder. Procure destacar termos que se repetem, figuras que se apresentam nos poemas e o modo como são descritas pelo poeta. Note se ele se coloca contra determinadas situações da existência social, se ataca determinadas instituições sociais, se defende os mais pobres, os que estão fora do poder. Ao redigir o que compreendeu, pro-

cure, então, cumprir três etapas: 1 – destacar figuras sociais que estão em seus poemas; 2 – indicar, na linguagem dos poemas, os adjetivos e advérbios usados para caracterizar essas figuras e as situações que vivem e 3 – identificar as instituições sociais que são mais atacadas por Guerra Junqueiro e os valores que ele admira. Em “Anotações”, ao final de *Pátria*, você encontrará explicação do próprio poeta sobre as ideias expressas em sua obra. Comparando Antero de Quental e Guerra Junqueiro, explique, então, como suas poéticas tratam de temas da existência humana e social.

Resumo

Nesta aula, procuramos apresentar dois poetas fortes do final do século XIX, diferentes entre si, mas próximos nas ideias de luta e combate contra o que consideravam marcas de atraso de Portugal em relação a outras nações europeias. Ambos manifestaram preocupações sociais, filosóficas e políticas, bem como um olhar muito crítico sobre as questões de seu tempo. Tratamos, assim, de Antero de Quental e de Guerra Junqueiro, poetas de ideais revolucionários, lutadores da razão, da liberdade de pensamento e de transformações da sociedade portuguesa ao final do século XIX e início do XX. Para compreender isso, detalhamos a Questão Coimbrã, a oposição dessa nova geração de escritores ao modelo romântico, e transcrevemos alguns poemas que apresentam, de forma mais evidenciada, seus ideais.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, estudaremos mais dois poetas importantes do final do século XIX: António Nobre e Camilo Pessanha. Observaremos o que caracteriza suas escritas e a importância deles para a compreensão da poesia desse tempo, com reflexos na modernidade.

Leituras recomendadas

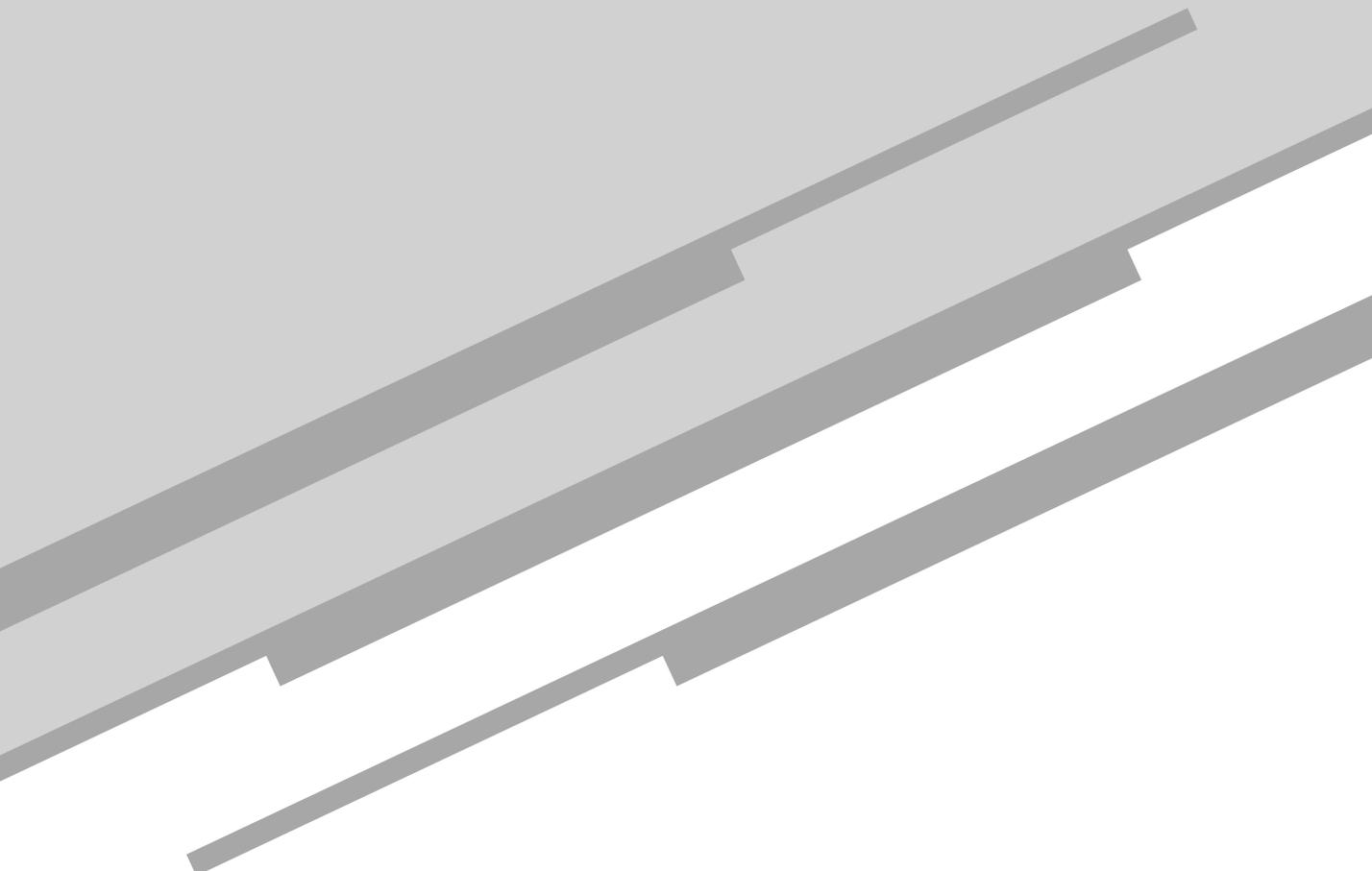
CASTILHO, António Feliciano de. *A noite do castelo e os ciúmes do barão*. Lisboa: NA Typ. Lisbonense A. C. Dias, 1836. Disponível em: <http://catalogo.bn.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1L8J072889F06.475301&-menu=tab20&aspect=subtab98&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=b-n&ri=&limitbox_2=BBND01+%3D+BND&index=.TW&term=a+noite+do+castelo&x=15&y=9&aspect=subtab98>. Acesso em: 30 nov. 2015.

COLÓQUIO GUERRA JUNQUEIRO E A MODERNIDADE. 1997. Porto: Lello Editores/Centro Regional do Porto/Universidade Católica Portuguesa, 1998.

FRANCO, António Cândido. *O essencial sobre Guerra Junqueiro*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.

Aula 13

Como d'ói viver...



*Ida Alves
Paulo Braz*

Meta

Apresentar as poéticas de António Nobre e Camilo Pessanha como linhas de força fundamentais para a compreensão do contexto finissecular português, reconhecendo, ainda, a importância destes poetas como inauguradores da Modernidade estética em Portugal.

Objetivos

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

1. reconhecer as manifestações do espírito finissecular no contexto histórico-cultural português;
2. identificar as principais características das obras de António Nobre e Camilo Pessanha;
3. distinguir as diferentes abordagens relativas ao tema da morte na produção dos dois poetas, considerando o eixo Existência de nosso curso;
4. definir a relevância destes poetas como antecipadores de propostas estéticas e temas modernos.

Introdução: o final do século XIX

Você conhece a obra do pintor e artista gráfico francês Odilon Redon (1840–1916)? Observe com atenção a tela a seguir. Que tipo de sensações provoca-nos esta composição?



Figura 13.1: *Melancholia*, de Odilon Redon (1876).

Fonte: <http://www.wikipaintings.org/en/odilon-redon/lenor-appears-in-front-of-the-black-sun-of-melancholy-1882#supersized-artistPaintings-248064>

Repare o quanto há de vago na paisagem figurada. Note que, em meio ao jogo de claro/escuro que dispõe a tela em dois planos distintos, apresenta-se a imagem de uma mulher que repousa entre esses dois espaços. Os traços que a delineiam se confundem com o fundo da cena, tornando-os, em seus limites, indistinguíveis. Para além de sua cabeça reclinada para baixo e suspensa por uma das mãos, o corpo feminino compõe, junto da paisagem incerta, o próprio sentido de melancolia, enfatizado pelo estranho uso de tons pastéis. Aliás, estranhamento é uma das sensações que podem nos sugerir essa tela; algo como uma atmosfera entre o sonho e o delírio. Afinal, que espaço é esse habitado pela figura da mulher solitária? O ambiente desértico remete-nos a um incômodo sentimento de desolação que, ao apagar as margens entre sujeito e objeto, nos faz duvidar de nossas concepções distintivas entre realidade e ilusão.

Ora, no panorama histórico-cultural europeu de fins do século XIX, as tendências de uma arte que optava por abandonar as amarras de uma concepção estética fundada na *mimesis* (como imitação da natureza) são claramente reconhecíveis e justificáveis. Após as revoluções burguesa e industrial, o paradigma do que se entendia pelas ideias de arte e cultura, tal qual era concebido até então, fora radicalmente modificado.

Cinematógrafo

É o marco inicial da história do cinema. É um aparelho que registra uma série de instantâneos fixos, fotogramas, o que provoca a ilusão do movimento que durante um certo tempo ocorre diante de uma lente fotográfica. Depois, esse movimento é reproduzido com a projeção das imagens animadas sobre uma tela ou parede.

Revolução tecnicista

Revolução técnica ou tecnológica.

Modus vivendi

Expressão latina que significa modo de viver, acordo de tolerância entre duas partes.

A velocidade que a vida urbana impunha aliada ao avanço científico no desenvolvimento de novas tecnologias na área de transportes, comunicação, medicina, afetaria de forma definitiva as dimensões de atuação humana em sociedade, já que a uma profunda transformação da existência corresponde uma equivalente mudança na maneira de pensar o mundo e as relações que com ele estabelece o homem. O advento da fotografia – e mais posteriormente do **cinematógrafo** –, por exemplo, provocou uma verdadeira revolução no modo como se pensava a representação, forçando a imaginação artística a expandir os limites da mera configuração imitativa da natureza. O recorte no tempo e no espaço de um fragmento do real, operado pela técnica fotográfica, redimensionaria a reflexão acerca do que pode uma obra de arte.

Por outro lado, a **revolução tecnicista** revelava, também, sua face mais perversa como consequência de um novo **modus vivendi**. A vida citadina com seu progresso industrial, gerando emigração e desequilíbrios sociais, e a crença em ideais de uma razão cientificista começavam a mostrar as primeiras marcas da falência de um projeto que vislumbra-va o contínuo progresso em direção ao bem-estar social. Já principiava a se constatar, nesta altura, o contraponto do sonho burguês de uma comunidade plena e autossuficiente: a presença da miséria e da violência nas grandes cidades é justamente consequência desses desequilíbrios. Acerca deste assunto, Maria das Graças Moreira de Sá, em artigo sobre António Nobre, explica-nos que, nesse momento histórico:

Desconfia-se da crença na civilização mecânica e industrial que não parecia satisfazer, pelo esvaziamento de conteúdo humano que implicava, as mais íntimas aspirações do Homem. Acreditava-se, neste final de século, que nem tudo podia ser mensurável e explicável pelas leis da fatalidade mecânica já que existia, na alma humana, o mistério de movimentos espontâneos que ultrapassava a previsão racional e inteligível (SÁ, 2001, p. 9).

No meio literário, a mais direta resposta a tal panorama viria de poetas que incorporavam o espírito da decadência do fim do século XIX. Na França, nomes muito citados, como Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, são fundamentais para compreender esse momento histórico, pois apresentam em suas obras as formas de expressão mais bem-acabadas do sentimento finissecular. Sob as mais variadas formas, trabalharam em seus textos uma estética que privilegiava o vago em detrimento do concreto, as aspirações incons-

cientes, o sonho, o desejo, a loucura, a doença, e isto por meio de uma linguagem radicalmente alusiva e musical. Apostando na intensidade de imagens que poderiam transitar entre o caos da vida urbana e delírios promovidos pelo consumo de algumas drogas como ópio, por exemplo, esses poetas experimentaram alguns movimentos artísticos, mas foi principalmente com as correntes do Decadentismo e do Simbolismo que eles mais dialogaram.



Figura 13.2: Paul Verlaine num café (sem data).

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



Verlaine cunhou a expressão *poète maudit* (poeta maldito) com a qual designava certo gênero de poetas caracterizados por uma atitude de enfrentamento das convenções morais e sociais impulsionada por um estilo de vida extravagante.



Visite o *E-dicionário de termos literários* de Carlos Ceia para ler sobre Decadentismo e Simbolismo. Nesse espaço eletrônico de livre acesso, leia o que os professores José António Costa Ideias e Fernando Guimarães explicam a respeito de cada verbete. Acesse: <http://www.edtl.com.pt/>.

Ultimatum inglês de 1890

Imposição extrema de Inglaterra sobre Portugal exigindo – sob ameaças de bombardeio e ruptura das relações econômicas – que este retirasse suas tropas de determinadas regiões de África sob influência inglesa. Portugal, que possuía um conjunto de colônias africanas e ostentava o símbolo de Império ultramarino, acata passivamente as recomendações e o episódio acaba por ganhar a amplitude de uma humilhação nacional. Eduardo Lourenço, em seu livro *O labirinto da saudade*, dá-nos parte de quão traumático foi este acontecimento para o imaginário mítico-cultural português. Visite o endereço http://pt.wikipedia.org/wiki/Ultimato_brit%C3%A2nico_de_1890 e, a partir daí, acesse documentos, mapas e explicações históricas a respeito.

Vexatório

Que envergonha, que causa vexame.

O final de século em Portugal

Em Portugal, naturalmente, as exigências estéticas correspondentes a esse espírito finissecular ganhariam uma forma muito própria. Afetada pelo impacto político-econômico do **Ultimatum inglês de 1890**, a cultura portuguesa sofria um dos abalos mais traumáticos de sua história. Em meio a um estado **vexatório** de declarada crise, a poesia produzida nesse período repercutiu as flutuações políticas e o profundo sentido de incerteza relativo ao destino histórico nacional. Será nesse contexto que poetas como António Nobre e Camilo Pessanha, cada um a sua maneira, construirão uma obra exemplar para o entendimento do espírito do tempo finissecular português. Inaugurando a Modernidade estética em terras lusitanas e antecipando propostas que depois viriam a ser desenvolvidas pela vanguarda da geração de *Orpheu*, que estudaremos em aula próxima, Nobre e Pessanha são nomes incontornáveis da literatura portuguesa e a influência de suas produções pode ser sentida até hoje.

“António é vosso. Tomai lá a vossa obra!”

António Nobre, que publicou um único título em vida – uma edição francesa da recolha de poemas denominada *Só* (1892) –, é um dos nomes mais interessantes da poesia portuguesa no final do século XIX, deixando um importante legado às gerações subsequentes. Bebendo nas fontes do decadentismo francês, mas se apropriando desta linguagem de modo particularíssimo, Anto (como também é conhecido) encarnou em seus versos o verdadeiro espírito do poeta maldito.



António Nobre (s/d).

António Nobre nasceu no Porto a 16 de agosto de 1867. Vindo de família abastada, em 1888 inicia um curso de Direito na Universidade de Coimbra que, posteriormente, prosseguiria e concluiria na Sorbonne, de Paris. Lá mesmo publicaria sua única obra editada em vida: *Só* (1892). A recolha de poemas é um dos exemplares mais importantes da literatura portuguesa finissecular. Combinando uma forte influência de Almeida Garrett e da tradição lírica lusitana com os maiores nomes do decadentismo francês, Nobre alcançou os mais altos níveis de excelência técnica no domínio do uso das formas fixas do cânone poético, as quais não excluíam a utilização de um discurso da oralidade. Os conturbados anos finais de sua vida, já doente de tuberculose, foram passados em constantes peregrinações por Suíça, Madeira, Lisboa e Porto, onde faleceria no dia 18 de março de 1900, aos 32 anos. Estas e outras informações acerca da biografia de António Nobre, você pode encontrar referidas no texto da professora Paula Morão, no *site* do Instituto Camões: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/1282-antonio-nobre.html>

Inexorável

A que não se pode escapar.

Persona

Máscara.

Mofino

Infeliz, de mau gênio.

A leitura de *Só* nos revela o **inexorável** fado da poesia como condenação. Portanto, o estado marginal do vate ou poeta eleito assume, simultaneamente, o papel ambíguo na **persona** do visionário excepcional e na do derrotado que deve suportar todos os males do mundo. Na conformação deste sujeito, a solidão como índice de seu caráter extraordinário leva-o ao reconhecimento de uma visão desencantada da vida, a qual é, desde o berço, estigmatizada pelo “signo **mofino**” dos astros que regem seu destino infeliz. Neste sentido, o desejo de abraçar a morte como figura acalentadora, que redimiria as angústias da vida, torna-se, progressivamente, tentador. Mas, antes de entrarmos neste tópico, vamos observar outros aspectos da poesia de Nobre. Começemos por um fragmento do poema-dedicatória “Memória – à minha Mãe, ao meu Pai”, pórtico de entrada do seu livro *Só*:

Brigue

Navio de dois mastros.

Corcova

Anda curvado.

Aquele que partiu no **brigue** Boa Nova

E na barca Oliveira, anos depois, voltou;

Aquele santo (que é velhinho e já **corcova**)

Uma vez, uma vez, linda menina amou:

Tempos depois, por uma certa lua-nova,

Nasci eu... [...]

(NOBRE, 1974, p. 7)

Note que, desde o princípio do livro *Só*, o autor aposta em alguns procedimentos discursivos que apontam claramente para a ideia de retomada de um passado pessoal, como num processo de reconstituição de sua genealogia familiar. O regresso ao instante do nascimento, aqui, cumpre uma dupla função no ordenamento do texto de Nobre: assinala tanto o destino obscuro do “poeta-nato” quanto a vinda à luz da própria obra. Dá-se, neste ponto, uma vertiginosa confusão entre autor e obra, não tanto no sentido de se tomar um pelo outro, mas no de se assumir, num gesto de extrema modernidade, o radical jogo ficcional do eu no texto: “António é vosso. Tomai lá a vossa obra! / ‘Só’ é o poeta-nato, o lua, o santo, a cobra!” (NOBRE, 1974, p. 7).

Esta relação de complementariedade na dinâmica autor/obra/leitor é, afinal, o que dá vida ao texto. Nobre, que também era um fino leitor de poesia (para tanto, bastaria elencar o número de jogos intertextuais realizados no *Só*), certamente tinha a aguda consciência do importante

papel cumprido pela leitura na mobilização de sentidos. Em um poema gêmeo ao que ora analisamos, observamos um mesmo apelo à interlocução, porém, nestes versos, a amplitude deste outro convocado ao texto parece ganhar as dimensões de toda uma pátria. Em “Memória”, lemos:

Ouvi estes **carmes** que eu compus no exílio,
 Ouvi-os vós todos, meus bons Portugueses!
 Pelo cair das folhas, o melhor dos meses,
 Mas tende cautela, não vos faça mal...
 Que é o livro mais triste que há em Portugal!
 (NOBRE, 1974, p. 10)

Carmes

Poemas, poesias, cantos.

Observe como há uma relação de equivalência entre a qualidade do livro (o mais triste) e seu desejado destinatário (bons Portugueses). Este tema é recorrente em toda a poesia de Nobre e como que traça um percurso de identificação entre o infeliz destino pessoal e o destino pátrio. Como já salientamos, Portugal vivia, em finais do século XIX, um momento de severa crise político-econômica, e a culminância com o *Ultimatum* inglês representou um verdadeiro trauma no imaginário lusitano do império de ultramar. Neste âmbito, a recuperação de um passado glorioso se mostra como uma maneira de encarar o presente em decadência. Na poesia de Nobre, a releitura de grandes obras da tradição literária portuguesa desempenha um importante papel neste sentido, conforme podemos notar no recurso à intertextualidade de seus versos, aliás, índice de uma inequívoca modernidade em *Só*. Entretanto, em sua obra, esse movimento assume uma maneira muito particular de enfrentar os textos do cânone. Vejamos alguns exemplos a respeito do assunto.

Talvez dos diálogos mais produtivos em seu texto seja aquele estabelecido com *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Em poema denominado “Lusitânia no bairro latino”, dividido em três seções distintas, porém interdependentes, é notória a referência ao épico, desde a mais evidente **paráfrase** – “E das vagas, aos ritmos cadenciados, / As lanchas vão traçando, à flor das águas verdes, / As armas e os varões assinalados...” (NOBRE, 1974, p. 35) –, a retomadas mais sutis de **semas** que acenam para a obra de Camões – “viola ao *peito*, / Toca a bailar!” (NOBRE, 1974, p. 36, *grifo nosso*). Esta última construção, deveras ambígua, põe-nos de frente ao termo *viola*, que tanto pode designar o instrumento musical (afinal, é esta a interpretação corrente), como (sob saudável risco interpretativo) pode remeter

Paráfrase

Comentário, explicação.

Semas

Unidade mínima de significação.

ao verbo *violar*, aqui numa enviesada referência ao “peito ilustre Lusitano” (*Lus.* I, 3). Esse poema busca mesmo, de forma crítica, presentificar uma nova ordem de barões assinalados, agora frontalmente associados a figuras do povo. A dimensão coletiva que o poema alcança não deixa, contudo, de se misturar profundamente com as angústias individuais do eu lírico em questão, o qual não se distancia de todo da própria figura de António Nobre: “António era o pastor desse rebanho” (NOBRE, 1974, p. 28). A referência ao “Lusíada”, como metonímia de uma comunidade, estabelece o ponto de interseção das diversas personificações incorporadas numa mesma subjetividade já cindida:

..... Só!
Ai do Lusíada, coitado,
Que vem de tão longe, coberto de pó,
Que não ama, nem é amado,
Lúgubre Outono, no mês de Abril!
Que triste foi o seu fado!
Antes fosse pra soldado,
Antes fosse pró Brasil...
(NOBRE, 1974, p. 27)

Degredado

Condenado a degredo,
desterrado.

Repare como a imagem do **degredado**, ou mesmo do soldado, dirige-nos o olhar para a figura de Camões. Ainda a queixa sobre a situação do “Lusíada, coitado, [...] Que não ama, nem é amado” repercute os versos do famoso soneto camoniano “Transforma-se o amador na cousa amada”, embora, neste caso, pela negativa. Portanto, Nobre concebe, em fins do século XIX, uma leitura acentuadamente moderna do épico/lírico, já que, reconhecendo no poeta quinhentista o emblema de uma cultura (seja aquela dos grandes feitos lusitanos, ou a de fundação de um imaginário mítico-amoroso português), não deixa de sublinhar a faceta mais crítica e desencantada, que, como sabemos, já estava presente no próprio Camões. Ora, neste sentido, o que observamos é uma recuperação do passado pelo “avesso do bordado”, pois já ele se fundava como um discurso em contradição. Ao deslocar essas imagens para um novo contexto, Nobre desenvolve uma interessantíssima leitura crítica da poesia de Camões, pois reconhece o mal-estar de estar num mundo em desconcerto. Logo, se o poeta de Só opera um regresso ao passado

histórico-literário, é antes de tudo por perceber nele um espelhamento de suas angústias presentes – as suas e as de Portugal – e não somente por mera contraposição a um tempo de conquistas remotas. Para aprofundar sua reflexão, releia as Aulas 4, 5, 6 e 7 deste curso sobre a poesia épica e lírica de Luís de Camões.

A imagem do exílio, também de grande relevância nos versos de Nobre, associa-se à da peregrinação religiosa, como se apresentasse as ruínas do projeto de dilatação da Fé e do Império. As figuras do degredado e as marcas de um sombrio catolicismo sobre o povo dão conta de um sentimento de errância e perdição a que esta subjetividade lírica não deixa de se mostrar sensível.

Georges! anda ver meu país de Marinheiros!

O meu país das Naus, de esquadras e de frotas!

[...]

Georges! anda ver meu país de romarias

E procissões!

(NOBRE, 1974, p. 33 e 36)

Finalmente, por meio de um processo estrutural realizado por montagem de fragmentos, Nobre alcança a perícia de uma técnica cinematográfica com sua escrita. Observe, nos versos a seguir, como o movimento conseguido por meio do encadeamento de figuras doentes e marginais visualizadas ao final de seu poema é-nos apresentado como uma experiência de contraste lírico. A tensão provocada pelo choque da beleza da procissão, aumentada por suas flores e paramentos litúrgicos, com o horror e o nojo suscitado pelo elenco de desgraças físicas e sociais descritas com minúcias **escatológicas**, dá-nos a convicção de que estamos perante um poema moderno. Neste jogo, bem ao modo baudelairiano de **As flores do mal**, o poeta português nos oferece das mais intensas imagens de sua obra:

Clama um ceguinho:

“Não há maior desgraça nesta vida,

Que ser ceguinho!”

Outro, moreno, mostra uma perna partida!

Escatológicas

No texto, refere-se ao uso de expressões ou assuntos relacionados a matérias que causam nojo, repugnância.

As flores do mal

Les fleurs du mal é uma obra do poeta francês Charles Baudelaire publicada no ano de 1857. O livro de poemas, marco da literatura moderna, provocou uma verdadeira revolução na vida cultural europeia em meados do século XIX, causando muita polêmica, tanto por seu caráter formal inovador quanto por abordar, sem reservas, temas como o erotismo e a decadência nas grandes metrópoles. Na altura, a obra foi censurada e recolhida dias após sua publicação; o autor ainda foi multado sob a acusação de insulto aos bons costumes. Ver: http://pt.wikipedia.org/wiki/As_Flores_do_Mal

Cancros

Cânceres, feridas graves.

Cravina

Tipo de flor, cravo pequeno.

Botoeira

Pequena abertura no vestuário pela qual pode entrar um botão ou se colocar, por exemplo, o galho de uma flor para enfeitar a lapela de um paletó.

Tísicos

Tuberculosos.

Etnas

Etna é um vulcão na Itália, o mais alto da Europa. Faz-se no verso uma imagem comparativa. A ferida como um inchaço na carne a brotar líquidos, pus.

Jobes

Jó ou Job, figura bíblica, que sofreu imensos tormentos e continuou fiel a Deus. Ler a respeito em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3>.

Mas fede tanto, coitadinho...

Este, sem braços, diz “que os deixou na pedreira...”

E esse, acolá, todo o corpinho numa chaga,

Labareda de **cancros** em fogueira,

Que o sol atíça e que a gangrena apaga,

Ó Georges, vê! que excepcional **cravina**...

Que lindos cravos para pôr na **botoeira**!

Tísicos! Doidos! Nus! Velhos a ler a sina!

Etnas de carne! **Jobes**! Flores! Lázaros! Cristos!

Mártires! Cães! Dálias de pus! Olhos-fechados!

Reumáticos! Anões! Deliriums-tremens! Quistos!

Monstros, fenómenos, aflitos, aleijados,

Talvez lá dentro com perfeitos corações:

Todos, à uma, magem roucas ladainhas,

Trágicos, uivam “uma esmolinha p’las alminhas

Das suas obrigações!”

Pelo nariz corre-lhes pus, gangrena, ranho!

E, coitadinhos! fedem tanto: é de arrasar...

Quê dos Pintores do meu país estranho,

Onde estão eles que não vêm pintar?

(NOBRE, 1974, p. 39)

António Nobre pintou um país estranho. A partir da confluência entre o sublime e o rebaixado, o poeta injeta uma boa dose de novidade na poesia portuguesa de então. Neste extenso fragmento da seção 3 de “Lusitânia no bairro latino” que lemos, chamamos atenção a alguns pequenos detalhes, mas que são de grande relevância para compreendermos a excelência desta obra. Um deles seria o achado que é a rima Cristos/Quistos, que implicitamente indica uma chaga maior no corpo coletivo da nação. Outro seria um estranho gosto por diminutivos e que aproximam a poética de Nobre dos recursos da ironia, como bem já salientou a professora Ida Alves, relativamente ao jogo de citações empreendido por Anto (do qual também tratamos), em estudo sobre o poeta.

É essa deambulação pela linguagem e seus efeitos que permitem ao poeta o afastamento do drama, valendo-se do humor e da ironia para controlar o discurso poético. Já Óscar Lopes apontou na oralidade da escrita de António Nobre, no domínio da melodia frásica e nos contrapontos rítmicos, uma forma de efetivar “uma penetrante e subtil ironia”. Os sinais evidentes de emotividade, subjetividade e centramento narcísico ganham outra coloração por esse tom de humor/ironia que contrasta com a pincelada carregada de dramatismo [...] (ALVES, 2001, p. 111).

Nobre conseguiu em seus escritos um inovador equilíbrio entre o popular e o erudito, trazendo para o espaço da mais alta cultura a voz do povo. Na seção 2 de “Lusitânia no bairro latino”, em que assistimos à sequência de barcas a saírem do porto, com seus nomes gravados no casco, observamos as marcas de tais feições populares na poesia de Nobre: “*Senhora Nagonia! // Olha acolá! / Que linda vai com seu erro de ortografia... / Quem me dera ir lá! [...] Senhora d’ajuda! / Ora pro nobis! / Caluda! / Sêmos probes!*” (NOBRE, 1974, p. 33-34). Note como o afastamento do eu lírico em relação às embarcações (“Quem me dera ir lá!”) é tanto física quanto espiritual, posto que ele possui a lucidez da miséria em que vive, diferentemente do povo que parece resguardar uma inocência primordial, a qual é almejada sem sucesso pelo sujeito em questão. Aliás, em sua poesia, Nobre parece vítima de um **pacto fáustico** do qual não tomou parte; os seus versos, sendo motivo de busca pela iluminação são, simultaneamente, constatação de uma angústia existencial advinda da consciência das dores do mundo. “Filosofias vãs! Perda das minhas crenças! / **Neurastenia!** O Susto! Incoerências! Desmaios! / Sede de imensa luz como a dos para-raios! / Entusiasmos! Lesão cardíaca da Raiva! / Mágoas sem fim, prantos sem fim. [...]” (NOBRE, 1974, p. 199).



Visite o *E-dicionário de termos literários* de Carlos Ceia para ler sobre Fausto. Acesse: <http://www.edtl.com.pt/>.

Pacto fáustico

A referência, aqui, é à figura mítico-literária Doktor Faustus. Supostamente nascido na Alemanha de finais do século XV, Fausto – médico, mago, ocultista, astrólogo, alquimista e sodomita – é a própria representação do homem que se insubordina contra o plano divino em busca de afirmação da sua liberdade. Na literatura ocidental, são vários os exemplos que remontam diretamente ao Fausto, sendo o drama de Goethe, *Fausto*, talvez o mais conhecido deles.

Neurastenia

Neurose, depressão, enfraquecimento do espírito, causando tristeza, apatia, com sinais físicos, às vezes, como dores de cabeça, moleza.

Cumpre assinalar mais um ponto importantíssimo a respeito da escrita de Nobre (e que mais adiante trabalharemos comparativamente com a poética de Camilo Pessanha): aquilo que podemos reconhecer como um início do fingimento pessoano num exercício de escrita que faz transitar a subjetividade entre o “António” e o “Anto” (“Males de Anto”). Os poemas que, excetuando o par “Memória”, o qual antecede toda leitura, principiam e encerram o *Só*, já apontam para a inscrição de um sujeito dividido no texto, como, de certa maneira, podemos observar em vários momentos de sua poesia. Essa cisão do eu indica um gesto negativo, uma subtração assinalada no nome (António – Anto), mas que está estreitamente ligado a uma mutilação vivida, sentida na pele. Este movimento de inter-relação de mundo e linguagem, sob uma existência em falta, é marca de uma profunda modernidade e um dos maiores legados deixado por esta poesia.

===== **Atividade 1** =====

Atende aos objetivos 1 e 2

Sabemos que, em Portugal, certa poesia produzida em finais do século XIX apresentava um forte cunho de nacionalismo crítico. A obra de António Nobre é exemplar a este respeito, sobretudo se articularmos suas propostas estéticas à atmosfera de decadência político-econômica portuguesa que culminaria no *Ultimatum* inglês de 1890. Por outro lado, seus poemas, quase sempre datados e assinalados com o local em que foram compostos, dão-nos a ver o interesse do poeta em demarcar a importância de uma consciência histórica em sua obra. Pensando nisso, leia o poema a seguir:

Em certo reino, à esquina do Planeta,
Onde nasceram meus Avós, meus Pais,
Há quatro lustros, viu a luz um poeta
Que melhor fora não a ver jamais.

Mal despontava para a vida inquieta,
Logo ao nascer, mataram-lhe os ideais,
À falsa fé, numa traição abjecta,
Como os bandidos nas estradas reais!

E, embora eu seja descendente, um ramo
Dessa árvore de Heróis que, entre perigos
E guerras, se esforçaram pelo Ideal:

Nada me importas, País! seja meu Amo
O Carlos ou o Zé da T'resa... Amigos,
Que desgraça nascer em Portugal!
Coimbra, 1889 (NOBRE, 1974, p. 18)

Agora, identifique que temas e procedimentos poéticos do texto em questão podemos relacionar com o que vimos sobre a poesia de Nobre e o contexto finissecular português?

Resposta comentada

Na poesia de Nobre, é notável a confluência entre o destino pessoal do poeta e o destino coletivo de Portugal. Destaque a ideia de um percurso malfadado do sujeito lírico que interrompeu a continuidade da genealogia de Heróis da pátria, esquecidos num passado longínquo e vistos com indiferença. Tal movimento é ainda mais claro ao final do poema, quando observamos o eu lírico exclamar seu destino desgraçado, relacionando-o com uma condição nata de ser português. Note na poesia de Nobre um modo bastante recorrente de construir seu discurso crítico, no que se relaciona a questões nacionais, com a recuperação de textos da tradição e seu deslocamento crítico. No poema lido, perceba ecos do épico camoniano. Mostre, na linguagem lírica, a ácida ironia que relativiza o aspecto trágico do texto.

“A minha alma é lânguida e inerme”

Já é chegado o momento de abordar a obra do nosso outro poeta finissecular: Camilo Pessanha, o mais destacado nome do Simbolismo português e, sem dúvida, uma das figuras mais importantes da poesia de língua portuguesa de todos os tempos. Detentor de uma escassa produção, a qual foi produzida entre os finais do século XIX e princípio do XX, o autor de *Clepsidra* (ou *Clepsydra*, assim com a grafia arcaizante, como preferiu o poeta na altura de sua primeira edição) também é – a exemplo de seu contemporâneo António Nobre – poeta de um único livro. Há, em torno da imagem deste poeta, algo como uma aura quase mítica. Compositor de alguns dos versos mais sombrios da poesia portuguesa, a figura de um sujeito esquelético, doente e a perscrutar os abismos da loucura pareceu, para muitos da crítica literária, o retrato perfeito para uma correspondência entre o autor e sua obra. Sabemos, hoje, que não devemos tomar a biografia de um escritor como meio único e decisivo de explicação de sua obra, contudo, o caso de Pessanha parece fascinar aquele que toma contato com os relatos de uma vida tão extravagante quanto seus versos. Ora, não vamos, aqui, incorrer neste equívoco, mas vale a pena ressaltar alguns dados da história do autor de *Clepsidra* para, a partir deles, poder enriquecer a leitura de seu texto.



Camilo Pessanha

Camilo Pessanha nasceu em Coimbra a 7 de setembro de 1867. Ingressou na faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, em 1884, e na qual permanecerá até se formar em 1891. A presença da loucura, que o assombrava, não só o levou a crises nervosas,

as quais o obrigaram a interromper os estudos durante um período considerável, como era já uma marca familiar: seu irmão mais novo, Manuel Luís, com quem mantinha fortes laços de afetividade, enlouqueceu, após um esgotamento nervoso, em 1908. O poeta instalou-se em Macau em 1894, após ser aprovado em concurso para professor de Liceu, assumindo a cadeira de Filosofia Elementar. Lá, entre constantes regressos para Portugal, em consequência do seu estado de saúde instável, permaneceria até o dia de sua morte, a 1º de março de 1926.

Bom conhecedor da língua chinesa, Pessanha foi tradutor de poesia nesta língua, além de respeitado colecionador de arte. Entretanto, a má fama que adquiriu, durante os anos em Macau, devido a um estilo de vida marginal, afetou-lhe negativamente a imagem de tradutor e mesmo de professor. Frequentador de bordéis e viciado em ópio, Pessanha relacionou-se com duas concubinas chinesas, uma das quais sua filha adotiva. Este perfil, no mínimo bizarro, acabou por constituir em torno de sua imagem uma série de lendas que fundamenta toda a mítica em torno da figura do poeta de *Clepsidra*. Já debilitado física e moralmente, morre de tuberculose, deixando umas poucas dezenas de poemas, exemplares do mais alto nível do que se pode fazer em poesia na língua portuguesa.

A sua participação no meio cultural português foi discreta, mas deixou marcas fortes em seus contemporâneos. Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro tinham-no como mestre e é visível a influência de sua obra na escrita destes poetas. Publicou seu único título, *Clepsidra*, em 1920, organizado pela amiga Ana de Castro Osório (FRANCHETTI, 2009).

Sem mais demora, comecemos nossa leitura pelo poema de abertura de *Clepsidra*, “Inscrição”:

Eu vi a luz em um país perdido.
 A minha alma é lânguida e **inerme**.
 Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
 No chão sumir-se, como faz um verme...
 (PESSANHA, 2009, p. 53)

Inerme

Inofensivo, sem proteção.

Essa quadra é a nossa porta de entrada para tal obra, e, desde já, somos colocados frente a frente com imagens poderosíssimas no universo de Pessanha. Observe como “Inscrição” remete-nos a um espaço tristonho, sombrio, se tomarmos o título como inscrição tumular, isto para além de um fúnebre desejo de apagamento do sujeito lírico, que anseia “No chão sumir-se, como faz um verme...” As figurações da morte na poesia de Camilo Pessanha são implacáveis e de uma inovação surpreendente dentro do contexto histórico-cultural português de então. O poeta não só fala sobre a morte, mas fala da morte – em outras palavras, como se já estivesse morto! Há, evidentemente, uma encenação neste gesto e que já nos antecipa a fragmentação do sujeito. Aliás, muita coisa em torno da imagem de Pessanha parece ser de ordem dramática, jogo de cena. O seu perfil de poeta depressivo, sem força, é indicado por registros fotográficos que o flagram com algum aspecto doentio, contudo, não podemos deixar de considerar que não haja nessas fotos, que você pode ver na internet, certo gosto pela fantasia.

A inclinação para “outrar-se” de Pessanha certamente provocou alguma repercussão nos poetas de vanguarda portugueses, em princípios do século XX. No entanto, não é só quanto a este quesito que podemos observar sua radical modernidade. Aglutinando uma aguda noção de ritmo e musicalidade com a construção de imagens surpreendentemente inovadoras, Pessanha ainda nos oferece uma poesia de forte carga filosófica oriental. Uma vertiginosa consciência do tempo em seus versos produz efeitos poéticos singularíssimos, de modo que, em sua obra, tudo é movimento, passagem, fluidez. O próprio título *Clepsidra*, nome que se dá a relógios movidos por água, já nos aponta para tais sentidos, conjugando as imagens do tempo, da água e do som. Em um de seus sonetos mais conhecidos, esta tríade revela-se de forma exemplar:

Imagens que passais pela retina
Dos meus olhos, por que não vos fixais:
Que passais como a água cristalina
Por uma fonte para nunca mais!...

Ou para o lago escuro onde termina
Vosso curso, silente de juncais,
E o vago medo angustioso domina,
– Por que ides sem mim, não me levais?

Sem vós o que são os meus olhos abertos?

– O espelho inútil, meus olhos pagãos!

Aridez de sucessivos desertos...

Fica sequer, sombra das minhas mãos,

Flexão casual de meus dedos incertos,

– Estranha sombra em movimentos vãos.

(PESSANHA, 2009, p. 80)

Observe como, nesse soneto, ocorre a repetição do verbo “passar”, para além de outros semas que indiciam a noção de movência (curso, sucessivos, movimentos). Esta consciência do devir, transformação, em oposição à fixação da realidade, faz com que a escrita de Pessanha se aproxime do incharacterístico, do informe. Nas palavras do filósofo francês Gilles Deleuze:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está, ao invés, do lado do informe, ou do inacabamento [...]. Escrever é uma tarefa de devir, sempre inacabada, sempre a fazer-se, e que extravasa toda a matéria que se pode viver ou vivida (DELEUZE, 2000, p. 11).

A ambiência aquática apresentada pelo poema igualmente nos remete a este sentimento de fluidez que, inescapavelmente, correlaciona-se com o gesto de criação poética. A mesma experiência de refração, notada pelos olhos incapazes de acompanhar as imagens que passam, pode ser assinalada no exercício de escrita sugerido pela referência às mãos e dedos do eu lírico no último terceto. A partir de um processo de apagamento subjetivo desencadeado pela inscrição do eu no texto, observamos como a figuração da sombra desempenha um duplo papel na elaboração desta imagem: ora como marcação de um espaço sombrio, relacionando-se, assim, frontalmente à ideia da morte, ora como apontamento do duplo, do outro-eu textual.

O inacabamento reconhecido por Deleuze no exercício de escrita é, neste caso, tópico pertinente para compreendermos a obra de Pessanha. Pensemos na concepção de uma escrita infinita, sempre por se fazer. Isto se repercute claramente na constituição do livro *Clepsidra* como obra, ou, mais apropriadamente, do livro enquanto desejo de formação de uma obra: projeto muito bem definido e estruturado em torno de

uma série de textos precisamente organizados. Estamos nos referindo precisamente ao problema que é a organização de *Clepsidra*. Anos após sua primeira edição, outros tantos textos, autógrafos ou não, foram incorporados a diferentes publicações sob o mesmo título; isto sem contar as variadas versões encontradas de um mesmo poema. Não entraremos, aqui, em questões editoriais, o que nos interessa é saber o quanto para o poeta era importante a elaboração precisa de sua obra e como este processo de organização levou anos.

Acreditamos que a intensidade das imagens (que atravessam um universo de horror e melancolia) aliada ao mais fino domínio de recursos prosódicos provocam na poética de Pessanha efeitos de instabilidade, sentidos na própria linguagem rarefeita, profundamente sugestiva. A impressão que temos é de que tudo nesta poesia se escoia entre as mãos e os olhos, que não conseguem acompanhar o fluxo do tempo. Daí uma funda apatia a percorrer os versos de *Clepsidra* advinda da fulminante consciência de que vivemos cada segundo mais próximos da morte. Leia outro poema:

Fulgiam

Brilhavam.

Dália

Um tipo de flor.

Romarias

Peregrinação religiosa, procissão.

Impressível

Que impressiona, que deixa marcas.

Difuso

Difundido, espalhado.

Minuete

Antiga dança de passos simples e vagarosos.

Foi um dia de inúteis agonias,

Dia de sol, inundado de sol.

Fulgiam nuas as espadas frias.

Dia de sol, inundado de sol.

Foi um dia de falsas alegrias:

Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso.

Voltavam os ranchos das **romarias**.

Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso.

Dia **impressível**, mais que os outros dias.

Tão lícido, tão pálido, tão lícido!

Difuso de teoremas, de teorias.

O dia fútil, mais que os outros dias.

Minuete de discretas ironias.

Tão lícido, tão pálido, tão lícido!

(PESSANHA, 2009, p. 78)

A conjugação de uma linguagem rebuscada (tão própria ao movimento simbolista), na busca por um vocábulo diferente, pouco comum, que dê conta das impressões do eu lírico, com as seguidas repetições de versos, conferem ao poema uma atmosfera quase onírica, ou seja, de sonho, de delírio. A depuração dos versos, observada na economia de verbos, parece reforçar a dimensão pictórica deste poema: aqui, não temos a descrição de uma cena, mas a própria cena pintada, fixada no tempo, que, entretanto, não cessa, não é passível de se capturar em sua totalidade. “Dia impressionável, mais que os outros dias. / Tão lícido, tão pálido, tão lícido! / Difuso de teoremas, de teorias.” Observe as ideias contrárias: lucidez e opacidade, luz e sombra, vida e morte. A própria referência à palidez do dia remete-nos a uma imagem cadavérica em contraste com a paisagem de sol. É mesmo surpreendente esta percepção do desacerto entre sujeito e mundo, percepção, aliás, que marcará o Modernismo.

Novamente, a ideia de passagem é muito cara a esta poesia. As romarias referidas no poema exploram a noção de deslocamento, que oscila entre uma impotente e falida religiosidade e o sentido de não pertencimento ao mundo. Ao lado do movimento da natureza, que continuamente promove seus ciclos de vida e morte, destruição e renovação (“Dália a esfolhar-se, o seu mole sorriso.”), o homem, animal de cultura, esbate-se inutilmente com suas agonias, consciente de sua finitude e descontinuidade.

Exílio, distância e peregrinação são imagens recorrentes em *Clepsi-dra*, dando à escrita de Pessanha a espessura atribuível ao sentimento de perdição e desistência. O desejo confunde-se, unicamente, com o anseio por desaparecer, todavia, tal concepção está longe de ser o mero escapismo romântico, não se tratando de simples fuga da realidade. Observamos, sim, por meio de uma acurada técnica de escrita, a encenação de um jogo de máscaras que antecipa, no contexto da modernidade estética, a figuração da morte do autor.

Discutiremos este assunto no próximo tópico, estabelecendo um diálogo entre as poéticas de Camilo Pessanha e António Nobre, notando, ainda, a herança deixada por estes dois grandes nomes da poesia portuguesa para as gerações posteriores.

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

Vimos que a obra de Camilo Pessanha mantém laços intrínsecos com a questão do tempo e seu fluir inexorável em direção à morte. Que elementos no poema indiciam tal movimento de passagem e como eles são trabalhados para conferir tal sentido? Não deixe de pesquisar em dicionários impressos ou eletrônicos as palavras que você não conhece.

Floriram por engano as rosas bravas
No inverno: veio o vento desfolhá-las...
Em que cismas, meu bem? Por que me calas
As vozes com que há pouco me enganavas?

Castelos doidos! Tão cedo caístes!...
Onde vamos, alheio o pensamento,
De mãos dadas? Teus olhos, que um momento
Perscrutaram nos meus, como vão tristes!

E sobre nós cai nupcial a neve,
Surda, em triunfo, pétalas, de leve
Juncando o chão, na acrópole de gelos...

Em redor do teu vulto é como um véu!
Quem as esparze – quanta flor! –, do céu,
Sobre nós dois, sobre os nossos cabelos?
(PESSANHA, 2009, p. 76)

Resposta comentada

Procure relacionar uma série de termos ou imagens indicadores da passagem do tempo no soneto. Depois, examine as figuras inscritas no texto e aponte se há índices de união ou separação. Note que isso pode ser sentido num plano, não físico, mas psicológico (“Onde vamos, alheio o pensamento / De mãos dadas.”). Este alheamento da consciência confere uma radical apatia das subjetividades em questão, tendo em vista o horror perante a morte implacável e o desconhecimento de um destino sempre incerto.

“Que fazer? Por que não nos suicidamos?”

Quando nos defrontamos com uma obra de arte, seja ela de que período for, uma pergunta que podemos fazer é o que há nela que é capaz de dialogar conosco ainda hoje? A questão da contemporaneidade de uma pintura, um filme ou uma música certamente não é medida pela noção de tempo de relógio com que estamos habituados a lidar cotidianamente por razões práticas. O tempo de uma obra de arte é necessariamente outro. É provável que você já tenha se espantado com o rigor e a perfeição de uma escultura clássica romana ou com o engenho arquitetônico das milenares pirâmides egípcias. Ou o que dizer, por exemplo, dos afrescos pintados por Michelangelo no teto da Capela Sistina há cerca de 500 anos? Como pode uma produção humana atravessar séculos e chegar até nós cheia de sentidos? O que de lá para cá ficou que ainda é capaz de nos afetar?

Se porventura somos passíveis de nos sensibilizar com pinturas rupestres traçadas rudemente em cavernas do período pré-histórico, é sinal de que algo ali se comunica com nossos mais profundos anseios e questionamentos. Comunica-se no sentido de que torna comum, cria um espaço de partilha que possibilita o reconhecimento de laços de união entre o passado mais remoto e os tempos de agora. Talvez o que permita a construção deste elo seja precisamente o enfrentamento de questões fundamentais inerentes à própria condição humana. Neste âmbito, a reflexão acerca da morte como limite da ação do homem no mundo é ponto fundamental para compreender toda produção cultural. E é precisamente este assombro experimentado com a consciência da finitude que nos permite formular a própria ideia de tempo. Contudo, como já apontamos, a dimensão de temporalidade elaborada por uma

obra de arte é de uma ordem diferenciada, isto porque ela promove a construção de um tempo fora do tempo, rompendo relações de causa e efeito e sua constituição linear. É, também, sob outra perspectiva, uma maneira de enfrentar a fugacidade própria do transcorrer das horas – um modo de atravessar a experiência da morte.



No clássico filme de Ingmar Bergman, *O sétimo selo*, Anthonyus Block – um cavaleiro medieval que retorna das Cruzadas e se defronta com seu país devastado pela peste – negocia, numa partida de jogo de xadrez, o tempo de sua vida com a própria Morte. Esse filme promove uma vigorosa reflexão sobre o tema da finitude humana e o sentido da existência. Você pode assistir a um trailer do filme de Ingmar Bergman em: <http://www.youtube.com/watch?v=17-abDcJUIY>.

Mas o que isso tem a ver com António Nobre e Camilo Pessanha? Ora, o mesmo processo que vimos descrevendo até então ocorre também com um texto literário, e as obras destes poetas são exemplares no que tange à consciência da fragilidade da vida humana.

Um enfrentamento da morte é algo a que estes mesmos poetas foram muito sensíveis em sua época, todavia, as perspectivas por meio das quais tal figuração foi abordada por cada um deles são bem diferentes. Se, por um lado, para António Nobre, a presença da morte aparece conjugada, num nível temático, à previsão sinistra da hora derradeira, e num nível formal, ao jogo de máscaras António/Anto, para Camilo Pessanha, a morte é incorporada na linguagem como único meio possível de atualização do escrito. É evidente que, em várias instâncias, esta temática atravessa espaços comuns entre ambos, portanto, é interessante observar as aproximações e os distanciamentos entre estes diferentes procedimentos criativos.

Note como António Nobre, poeta de paisagens outonais, sugere-nos em sua poesia um sentimento de antecipação da morte. Observe como há, em seu texto, excessivas referências a cenas crepusculares. Em “Da

influência da lua”, é notável a articulação destas duas imagens:

Outono. O Sol, qual brigue em chamas, morre
Nos longes de água... Ó tardes de novena!
Tardes de sonho em que a poesia escorre
E os bardos, a cismar, molham a pena!

Ao longe, os rios de águas prateadas,
Por entre os verdes canaviais, esguios,
São como estradas líquidas, e as estradas,
Ao luar, parecem verdadeiros rios!

[...]

O orvalho cai do céu, como um unguento.
Abrem as bocas, aparando-os, os goivos;
E a laranjeira, aos repelões do Vento,
Deixa cair por terra a flor dos noivos.

[...]

Ai os meus nervos, quando a Lua é cheia!
Da arte novas concepções descubro,
Todo me aflijo, fazem lá ideia!
Ai a ascensão da Lua, pelo Outubro!

Tardes de Outubro! Ó tardes de novena!
Outono! Mês de Maio, na lareira!
Tardes...

Lá vem a Lua, *gratia plena*,
Do convento dos céus, a eterna freira!
(NOBRE, 1974, p. 91-92).

Nessas estrofes de Nobre, toda a perícia dos usos da linguagem poética do autor é posta à prova. As figurações da morte são estabelecidas em torno de imagens que se cruzam, desde o outono e o crepúsculo (ambos indiciando os prenúncios do fim nos ciclos naturais) à ideia de queda, também indício de uma curva descendente no percurso vital.

Na última estrofe, notamos uma interrupção estrutural, como uma fissura a criar um intervalo de sentido na frase, que se mantém em suspensão. Tal recurso, operado no plano formal do poema, contribui para criar uma atmosfera de sonho, confirmada já pelos efeitos de sugestão de uma linguagem que se sustenta em sintagmas nominais.

No poema “Males de Anto”, a estrutura dramática desenvolvida no segmento “Meses depois, num cemitério” é exemplo ainda mais claro de uma poética que experimenta a cisão do sujeito. A própria ideia de uma multiplicidade de vozes habitando o texto nobreano é caráter que se deve salientar no intuito de compreender esta poesia como antecipadora do Modernismo em Portugal, não apenas no âmbito de uma polifonia do discurso, mas também na perspectiva fortemente intertextual, a qual convoca fragmentos de outros textos para construir novos sentidos. No caso de “Males de Anto”, trata-se de um diálogo entre Anto e outra figura reconhecida como “O coveiro”. Neste mesmo poema, vozes de outros sujeitos insurgem ainda em meio ao texto como um coro teatral:

ANTO

Olá, bom velho! é aqui o *Hotel da Cova*,
Tens algum quarto ainda para alugar?
Simples que seja, basta-me uma alcova...
(Como eu estou molhado! é do luar...)

O POVO

O luar averte as orvalhadas sobre as ruas!
Jesus! que lindo...

Vamos! depressa! Vem, faze-me a cama,
Que eu tenho sono, quero-me deitar!
Ó velha Morte, minha outra ama!
Para eu dormir, vem dar-me de mamar...

A SR^a JÚLIA

São as Janeiras da Lua!

O COVEIRO

Os quartos, meu Senhor, estão tomados,
Mas se quiser na vala (que é de graça...)
Dormem, ali, somente os desgraçados:
Têm bom dormir... bom sítio... ninguém passa...
(NOBRE, 1974, p. 211-212).

Ora, esta dramaticidade do *Só* já é sentida, como tratamos anteriormente, na própria constituição da *persona* do Anto, espécie de outro de António Nobre, que, aqui, chega a sua expressão mais radical de despersonalização diagnosticada no desejo de morte: “Ah deixa-me dormir, dormir!” (NOBRE, 1974, p. 214). Este jogo de máscaras deixou marcas profundas para a geração de *Orpheu*, como veremos em aula próxima. A experiência da heteronímia pessoana não deixa de ser um desenvolvimento deste exercício de alteridade antes operado por Nobre em sua poesia. A professora Dalva Calvão explica-nos que, na obra de Nobre, “a esperada voz única da poesia lírica alterna-se com outras e diferenciadas vozes que, ao insinuarem no texto a possibilidade de um fugidio diálogo, ampliam a ambiguidade do jogo poético” (CALVÃO, 2001, p. 51-52).

Talvez em poucos autores do século XX português a obra de António Nobre tenha sido feita sentir com tal veemência como na escrita do romancista Mário Cláudio. O ficcionista publicou *Noites de Anto* (1988), drama dividido em sete noites, ou quadros, como referencia o subtítulo *Drama em sete quadros*. Espécie de biografia dramática, o texto se trata de um monólogo de Anto entrecortado por uma série de falas que promovem a polifonia já reivindicada pelo autor de *Só*.

Para pensarmos a poética de Camilo Pessanha, nessa direção, leia a seguir um fragmento de “A literatura e o direito à morte” do ensaísta francês Maurice Blanchot:

a morte fala em mim. Minha palavra é a advertência de que a morte está, nesse exato momento, solta no mundo, que entre mim, que falo, e a pessoa que interpele aquela surgiu subitamente: ela está entre nós como a distância que nos separa, mas essa distância é também o que nos impede de estar separados, pois nela reside a condição de todo entendimento. Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada (BLANCHOT, 2011, p. 332).

É efetivamente o que flagramos nos versos do autor de *Clepsidra*. Esta ancoragem na morte como possibilidade última de construção de sentido é para Pessanha a mola propulsora de sua escrita, de forma que aquilo que apontamos como índice de desistência e apatia no seu texto é o caminho derradeiro para um apagamento de si na inscrição da linguagem. Segundo Óscar Lopes, em texto denominado “Pessanha: o quebrar dos espelhos”, “O que essa obra insinua é [...] a lírica da agonia,

do afogamento, do naufrágio mas já consumados, ou naquela fase final em que serenamente os evocamos, contemplamos, nos seus vestígios diminutos” (LOPES, 1969, p. 198).

O ensaísta faz referência à segunda parte do soneto “Vênus”. Neste poema, a macabra visão da morte surge sob a figuração do mar como cemitério, depósito de restos putrefatos de corpos humanos.

E a vista sonda, reconstrui, compara.
Tantos naufrágios, perdições, destroços!
Ó fúlgida visão, linda mentira!

Róseas unhinhas que a maré partira...
Dentinhos que o vaivém desgastara...
Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...
(PESSANHA, 2009, p. 89)

O que interessa neste comentário de Óscar Lopes acerca do poema de Pessanha é, justamente, a percepção deste estágio de afogamento já consumado, da fala ulterior à morte. A vista do eu lírico – a qual sonda, reconstrói e compara – estabelece laços de identificação com os restos depositados no fundo do mar. Esta poética de vestígios aponta para uma aguda consciência do fluxo do tempo e sua força devastadora. A leitura de *Clepsidra* parece nos transportar para um universo em ruínas, onde tudo o que há para ver já foi destruído pela ação da passagem das horas.

A poesia de Camilo Pessanha deixa vestígios até hoje na produção de poesia em Portugal. A sua influência se estende desde as gerações de Pessoa e Sá-Carneiro a poetas de meio de século, caso de Gastão Cruz, que começou a publicar em 1961. Neste último, cuja obra promove uma radical abordagem da matéria poética e sua relação com o tempo e a finitude, a influência do autor de *Clepsidra* é evidente. Outro exemplo seria um nome da mais recente poesia portuguesa: Manuel de Freitas. Encabeçando o grupo conhecido como “Poetas sem qualidades”, Freitas desenvolveu, em prefácio homônimo de apresentação destes novos autores, a ideia de uma poética de restos. Não é à toa que este mesmo poeta batizou seu livro de ensaios justamente de *Pedacinhos de ossos*, em referência ao verso de Pessanha. Mais para o final de nosso curso, estudaremos algo sobre esses poetas mais recentes.

Conclusão

Em meio a conturbado cenário histórico-cultural de finais do século XIX e início do XX, a produção poética portuguesa alcançou uma interessante diversidade, desde obras de mais explícita inclinação política a produções que reconheciam no estrito labor estético o modo por excelência de repercutir um mundo em crise. Os reflexos desta multiplicidade naturalmente fazem-nos compreender aquilo a que chamamos de Modernidade estética sob uma perspectiva igualmente heterogênea, logo, poderíamos falar de distintas vertentes da modernidade. Esta variedade gerará consequências muito visíveis nos modos de se pensar poesia em Portugal no século XX. Nomes como os de António Nobre e Camilo Pessanha, poetas finisseculares, são basilares neste quadro e a importância de se compreender os seus papéis como poetas que pensaram – cada um a seu modo deveras particular – seu tempo é fundamental para quem deseja se enveredar pelos estudos da poesia portuguesa.

Atividade final

Atende aos objetivos 3 e 4

Leia com atenção o poema “7”, de Mário de Sá-Carneiro:

Eu não sou eu nem sou o outro,
 Sou qualquer coisa de intermédio:
 Pilar da ponte de tédio
 Que vai de mim para o Outro.

Lisboa, fevereiro de 1914 (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 82)

O poeta em questão é um dos principais nomes do Modernismo português e sua poesia sofreu claras influências da estética decadentista. A ideia de inscrição do sujeito no texto como exercício de alteridade é patente em sua obra, que parece realizar uma espécie de produtivo cruzamento entre morte e linguagem. Assim, pensando nas distintas figurações da morte analisadas nas obras de António Nobre e Camilo Pessanha, como podemos observar tais recursos em inter-relação com o poema de Sá-Carneiro, poeta do Modernismo português?

Resposta comentada

Procure discutir como, no poema de Sá-Carneiro, lembramos de António Nobre e sua tendência à dramaticidade do EU. Em relação a Camilo Pessanha, mostre a concepção de um sujeito mantido em estado de suspensão pela escrita poética e, justamente por esta condição, possibilitado de proferir seu discurso. É justamente por haver este Outro que o eu pode se perder como linguagem e na linguagem. O tédio indicado no texto aponta uma marca de ausência, que não só indicia a condição do sujeito enquanto falta, como nos dirige o olhar para o vazio da existência: mera ilusão fundada na frágil relação interpessoal.

Resumo

Nesta aula, pretendemos estabelecer um percurso de análise em torno das diferenciadas poéticas de António Nobre e Camilo Pessanha. Tendo em vista alguns tópicos fundamentais para o estudo destes poetas (tais quais as ideias de tempo, decadência, morte e linguagem), procuramos estabelecer alguns elementos que nos possibilitem identificar estes autores em meio ao contexto finissecular português, sem que, no entanto, se reduzisse a riqueza de suas obras a meros estudos de escolas literárias. Foi ainda nosso objetivo reconhecer a relevância destes poetas como antecipadores da modernidade estética em Portugal, observando alguns temas e propostas poéticas que viriam a influenciar toda a produção lírica das gerações subsequentes.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, estudaremos mais um poeta finissecular fundamental: Cesário Verde. A presença de sua poética se faz sentir até hoje, demarcando um olhar crítico sobre o urbano, o feminino e a própria literatura.

Aula 14

Olhares sobre o feminino na cidade

*Ida Alves
Julio Cattapan*

Meta

Apresentar e analisar as figuras femininas urbanas na poesia de Cesário Verde, com ênfase nos modos de perceber essas figuras e nos tipos de relação amorosa engendrados pela cidade moderna, notadamente a Lisboa da segunda metade do século XIX.

Objetivos

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

1. identificar as figuras femininas urbanas presentes na obra poética de Cesário Verde;
2. reconhecer como a constituição das cidades modernas engendra novos modos de amar, de desejar, de sentir e de se relacionar;
3. relacionar as figuras femininas da poesia de Cesário com os novos modos de perceber a mulher nas cidades modernas;
4. explicar como o processo de urbanização gera desigualdades sociais e segregações entre as pessoas.

Lisboa, uma cidade moderna

Na segunda metade do século XIX, Portugal estava bastante atrasado em seu processo de urbanização e modernização, se comparado à Inglaterra e à França, países tomados pelo resto da Europa como modelos de civilização avançada. Portugal tentava acompanhar o desenvolvimento urbano de ingleses e franceses, mas sempre num ritmo muito lento, pois ainda era um país essencialmente agrário e dependente do campo. Além disso, a independência de sua principal colônia, o Brasil, que era a maior fonte de riquezas para a metrópole portuguesa, resultou numa grave crise econômica, limitando os recursos que Portugal poderia utilizar no desenvolvimento de suas cidades.

Apesar disso, Lisboa vivenciava, na segunda metade do século XIX, um processo de urbanização que, embora inicial, já era suficiente para provocar mudanças significativas no cotidiano de seus habitantes. Como parte de um projeto de modernização da cidade, obras públicas começavam a transformar a vida urbana. A malha ferroviária foi expandida, ligando Lisboa a outras cidades portuguesas. As ruas começaram a ser pavimentadas. Foram introduzidos os primeiros “americanos”, veículos coletivos de passageiros puxados por cavalos, sobre trilhos. Todos esses fatores aumentaram muito a circulação de pessoas pelas ruas da cidade, tornando-a mais movimentada.

Além disso, a iluminação a gás chegou a Lisboa em 1848, ocasionando uma revolução nos costumes urbanos. O sistema de iluminação anterior, com lamparinas de azeite e candeeiros a óleo, era muito fraco e dificultava atividades noturnas. Com a luz mais intensa fornecida pelo gás, as noites tornaram-se mais agitadas, as ocasiões de convívio social noturno se multiplicaram, possibilitando uma maior frequência de saraus, bailes e espetáculos teatrais. A vida urbana de Lisboa se intensificava. Lojas de artigos de luxo eram abertas, trazendo para a elite lisboeta a moda de Paris e os produtos das fábricas inglesas. As ideias circulavam mais facilmente e as novidades trazidas de outros países da Europa se espalhavam pelos círculos da alta sociedade, dentre as quais, além da moda, as novas tendências da arte e da literatura.

Por outro lado, o processo de urbanização foi acompanhado de muita desigualdade social. Os camponeses chegavam em grande número à cidade, fugidos das duras condições de vida no campo, mas nela também encontravam a pobreza. Forma-se uma massa de proletários, que trabalhavam na pouca indústria existente e nas obras públicas de urbanização.

Enfrentavam condições de trabalho desumanas e habitavam os bairros mais degradados, onde ainda não haviam chegado os progressos da modernidade, como a pavimentação das ruas e a canalização de esgotos, o que resultava num elevado número de mortes por doenças como a cólera. Além disso, também era comum não terem condições sequer de se alimentar adequadamente. Os proletários, principais responsáveis pelas obras de urbanização, não desfrutavam dos benefícios que elas traziam. Os avanços da civilização moderna eram reservados à reduzida classe alta lisboeta, que podia comprar os artigos da moda nas lojas mais caras, frequentar os novos cafés e os teatros luxuosos e habitar nos bairros mais nobres, onde se concentravam as obras públicas de melhoria da cidade.



Você pode encontrar mais informações sobre a história de Lisboa em: www.cm-lisboa.pt/municipio/historia.

Leia também o poema “Cristalizações”, de Cesário Verde, em que são descritos os calceteiros e seu trabalho cansativo nas obras de pavimentação das ruas de Lisboa no século XIX. Você pode encontrar o poema em: http://faroldasletras.no.sapo.pt/poesia_cesario.html#cristalizacoes.

Todas essas mudanças, trazidas pela urbanização de Lisboa, não poderiam deixar de modificar os homens e as mulheres que nela habitavam. O contato com uma diversidade maior de pessoas, a aceleração do ritmo de vida trazida pela maior facilidade de deslocamento, a abertura de estabelecimentos comerciais, que criavam novos hábitos de consumo, as novas vestimentas, trazidas pelas modas inglesa e francesa, enfim, todas essas novidades mudaram a percepção dos lisboetas em relação ao espaço urbano e à vida em sociedade.

As relações humanas também sofreram importantes modificações. O aumento do fluxo de pessoas e a aceleração do ritmo de vida introduziram dois fatores que caracterizam as relações entre os homens nas cidades modernas: a fugacidade dos afetos e a solidão em meio à multidão. Os cidadãos nunca haviam encontrado tantas pessoas desconhecidas

em seu cotidiano nas ruas da cidade. No entanto, esses encontros são, quase sempre, rápidos e superficiais, são apenas trocas de olhares com estranhos que passam pelas ruas. Muitas vezes, sequer são olhares: em meio à multidão apressada, o homem passa despercebido e experimenta a solidão.

De modo paradoxal, se a cidade moderna propicia o sentimento de solidão, ela também permite às pessoas se exibirem aos olhares alheios. No desejo de se destacarem da multidão anônima e de despertarem a admiração pública, os cidadãos mais abastados consumiam com ansiedade os produtos da última moda: ternos bem cortados para os homens e joias, perfumes e vestidos luxuosos para as mulheres. Além disso, deslocavam-se pelas ruas em suas vistosas carruagens. As vestes e os bens materiais distinguiam cada vez mais as pessoas, tornando evidente, ao primeiro olhar, a classe social de cada um. A cidade era dividida, com lugares destinados aos poucos cavalheiros e damas bem vestidos e aristocráticos, como os restaurantes, os cafés, os bailes e os teatros, nos quais não entrava a maioria pobre da população lisboeta.

Cesário Verde: poeta da Lisboa oitocentista

Cesário Verde era um dos homens que viviam nessa Lisboa moderna e segmentada. Aí ele nasceu, em 1855, e viveu até sua morte, em 1886, com alguns intervalos que passou no campo. Presenciou, portanto, o processo de urbanização, as obras públicas, a vida noturna e o fluxo crescente de pessoas na cidade. Ao mesmo tempo, Cesário tinha uma forte ligação com o campo, pois sua família possuía uma quinta, ou seja, uma casa de campo com terreno grande para sementeira, nos arredores de Lisboa, chamada *Linda-a-Pastora*, onde ele passou parte de sua infância e para onde ia com frequência após assumir os negócios da família no campo. Esse trânsito frequente entre o meio rural e o urbano permitiu-lhe perceber com clareza os contrastes entre campo e cidade, principalmente as diferenças marcantes entre a mulher citadina e a mulher camponesa.

Nesta aula, na continuidade do estudo sobre os poetas finisseculares portugueses, voltaremos nossa atenção para os perfis de figura feminina urbana traçados por Cesário em sua poesia, e também para os modos de o eu lírico perceber essas figuras. Certamente, no curso Literatura Portuguesa I, você leu o importante poema “Sentimento dum ocidental”, de Cesário Verde, e estudou outros aspectos de sua poética. Agora, consi-

derando os eixos *amor e existência*, de Literatura Portuguesa II, vamos mudar a abordagem. De um modo geral, podemos identificar três tipos principais de mulher urbana em sua obra: a *dama fatal aristocrática*, a *mulher frágil e natural* e a *mulher do povo*. Vamos então conhecê-las.

A dama fatal aristocrática

Deixemos que o próprio Cesário Verde nos apresente o primeiro tipo de figura feminina que vamos analisar: a mulher fatal moderna e aristocrática da Lisboa em urbanização. Vejamos o poema “Deslumbramentos”, de 1875:

Milady

Senhora (em inglês, tratamento respeitoso).

Aromático

Perfumado.

Desenfadar

Distrair.

Toilette

Vestidos e acessórios (em francês, vestimentas bem feitas, finas).

Milady, é perigoso contemplá-la,
Quando passa **aromática** e normal,
Com seu tipo tão nobre e tão de sala,
Com seus gestos de neve e de metal.

Sem que nisso a desgoste ou **desenfade**,
Quantas vezes, seguindo-lhe as passadas,
Eu vejo-a, com real solenidade,
Ir impondo **toilettes** complicadas!...

Em si tudo me atraí como um tesoiro:
O seu ar pensativo e senhoril,
A sua voz que tem um timbre de oiro
E o seu nevado e lúcido perfil!

Ah! Como me estonteia e me fascina...
E é, na graça distinta do seu porte,
Como a Moda supérflua e feminina,
E tão alta e serena como a Morte!...

Eu ontem encontrei-a, quando vinha,
Britânica, e fazendo-me assombrar;
Grande dama fatal, sempre sozinha,
E com firmeza e música no andar!

O seu olhar possui, num jogo ardente,
Um arcanjo e um demônio a iluminá-lo;
Como um florete, fere agudamente,
E afaga como o pelo dum **regalo!**

Pois bem. Conserve o gelo por esposo,
E mostre, se eu beijar-lhe as brancas mãos,
O modo diplomático e orgulhoso
Que **Ana d'Áustria** mostrava aos cortesãos.

E enfim prossiga altiva como a Fama,
Sem sorrisos, dramática, cortante;
Que eu procuro fundir na minha chama
Seu ermo coração, como um brilhante.

Mas cuidado, *milady*, não se afoite,
Que hão de acabar os bárbaros reais;
E os povos humilhados, pela noite,
Para a vingança aguçam os punhais.

(...)

(HIGA, 2010, p. 91-92).

Para começar a análise, procure identificar onde se situa essa mulher. Os índices da modernidade urbana estão presentes em seu modo de vestir. Ela faz uso de *toilettes* (vestuário de um modo geral, incluindo roupa, penteado, maquilagem e objetos de adorno) “complicadas”, ou seja, veste-se com luxo, o que se opõe à simplicidade de vestimentas da mulher do campo. Além disso, preocupa-se em seguir a “Moda supérflua e feminina”, o que era característico da mulher aristocrática da cidade, onde chegava mais facilmente a última moda da França e da Inglaterra. Ela é também “aromática”, ou seja, tem acesso aos perfumes vendidos nos centros urbanos. Outro aspecto significativo é a origem da “*milady*”: ela é inglesa e, no século XIX, a Inglaterra era considerada um dos principais modelos de modernidade urbana.

A *milady* pertence, portanto, à reduzida elite urbana, sendo realçados no poema, além de seu vestuário, os aspectos nobres e aristocráticos que a caracterizam: ela caminha “altiva”, faz um “tipo tão nobre e tão de

Regalo

Peça de vestuário usada no inverno europeu: um abafo, geralmente de pele, de forma cilíndrica para colocar as mãos e proteger do frio.

Ana d'Áustria

Nome comum a rainhas europeias entre os séculos XVI e XVIII. Dentre elas, destacamos a soberana da França, que viveu no século XVII.

sala”, impõe-se “com real solenidade” e porta-se como Ana d’Áustria. O caráter autoritário dessa mulher evidencia-se pela sua equiparação a rainhas, mas também aparece de modo sutil em alguns versos: ela tem um ar “senhoril” e “impõe” suas *toilettes*. Veja a seguir uma pintura que representa uma mulher de classe alta na segunda metade do século XIX. Que vestido bonito, não é mesmo? E que luxo à sua volta! Não à toa o quadro se intitula *Le miroir* (“O espelho”, em francês).



Auguste Toulmouche

Figura 14.1: *Le miroir* (“O espelho”), tela de 1868.

Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/21/Toulmouche_Glance_1868.jpg/183px-Toulmouche_Glance_1868.jpg

Agora, caracterize a personalidade da mulher do poema. Segundo o eu lírico, ela é ameaçadora: “é perigoso contemplá-la”, ela faz “assombrar”, é “alta e serena como a Morte” e tem um “demônio” a iluminar seu olhar, que “fere agudamente”. Mas, de modo curioso, tem também um alto poder de atração: nela tudo “atrai como um tesoiro”, ela “estonteia” e “fascina” o eu lírico, que se sente tão atraído que a segue pelas ruas. Essa mistura de perigo e morte, por um lado, e o alto poder de sedução, por outro, são características da “mulher fatal”, tipo de personagem feminina comum na literatura europeia do século XIX. No poema analisado, Cesário nomeia claramente esse tipo de mulher, chamando-a de “grande dama fatal”. Em sua poesia, a mulher fatal é geralmente aristocrática e urbana e o eu lírico tem uma condição social inferior.



Segundo Mário Higa (2010, p. 92-93), a temática da mulher fatal alcança bastante repercussão na arte do fim do século XIX, mas sua origem remonta a tempos bem mais antigos. Na *Bíblia*, ela já aparece na figura de Salomé, que é descrita como bela, porém perversa. Ela dançou perante Herodes, governador da Galileia, que ficou tão fascinado por seus encantos que lhe prometeu satisfazer um desejo, qualquer que ele fosse. Sob a influência de sua mãe, Herodíades, Salomé pediu a cabeça de João Batista num prato. Sentindo-se obrigado pelo juramento, o governante mandou decapitar o profeta (para o relato completo do episódio, veja Mateus 14:1-12 e Marcos 6: 17-29).

Além de sedutora, a mulher fatal é fria com relação aos sentimentos, fator que contribui para o temor que ela desperta nos homens. Em “Deslumbramentos”, ela é comparada ou relacionada a elementos que lembram a frieza e a rigidez: ela tem “gestos de neve e de metal” e um “nevado” perfil, conserva “o gelo por esposo” e seu olhar é “como um florete”. Além disso, ela passa “sem sorrisos”, “cortante”, “ativa” e seu coração é “ermo”. Ela está “sempre sozinha” – revelando um desprendimento afetivo em relação aos homens – e tem um ar distanciado, “pensativo e senhoral”. A mulher fatal age de maneira fria e calculada, com seu “modo diplomático e orgulhoso”.

Outra qualidade que a caracteriza é a ambiguidade, pois, por um lado, tem um ar de mistério que atrai os homens e, por outro, deixa-os inseguros e desconfiados, pois não lhes permite saber de suas reais intenções. Em “Deslumbramentos”, essa ambiguidade é fator, ao mesmo tempo, de perigo e de atração. Seu andar fascina o eu lírico porque contém “firmeza” e “música”, representando sua personalidade que, se é forte e inalteável, revela-se também dotada do poder de encantamento melódico. Ainda mais significativo é seu olhar: ele “possui, num jogo ardente,/Um arcanjo e um demônio a iluminá-lo”, é um olhar que “fere”, mas também “afaga”. Enquanto arcanjo, ela é capaz de inspirar as mentes e os corações dos homens. Enquanto demônio, ela os conduz à perdição e influencia

negativamente as suas ações. Em ambos os aspectos, o angelical e o demoníaco, ela tem o poder de levar os homens a agir de acordo com sua vontade. Repare ainda que essa mulher participa de um “jogo ardente”: não se trata aqui do amor ardente camoniano, mas de um jogo de sedução em que ela busca, por meio de astúcia e artifícios, submeter aquele que a admira.

Frente a essa mulher maleficamente sedutora, o eu lírico do poema é completamente arrebatado. São vários os verbos que indicam sua perturbação psicológica ao vê-la passar: ela o “estonteia”, o “fascina”, o faz “assombrar”. Ele se põe em posição de inferioridade em relação a ela, rebaixa-se ao ponto de segui-la pelas ruas e desejar “beijar-lhe as brancas mãos” como um súdito beija a mão de sua rainha, visto que, na mesma estrofe, ela é comparada a Ana d’Áustria. Em sua atitude aristocrática, ela se mantém imperturbável e indiferente em relação a ele, que a persegue “sem que nisso a desgoste ou desenfade”. Mas esse homem ressentido sua posição de submissão e ressentido mais ainda a impossibilidade de concretizar seu amor, dada a inacessibilidade afetiva de sua musa. Nas duas últimas estrofes, ele tem sua vingança, ainda que imaginária: se a mulher é a rainha, ele aspira ao dia em que seus súditos se rebelarão, ele incluído, e a derrubarão de seu pedestal. Assim, imaginariamente, ele anseia pelo momento em que ela estará em posição de igualdade em relação a ele, que, por ser um de seus súditos, identifica-se com os “povos humilhados” referidos no poema. O estudioso português Helder Macedo identifica a reação do eu lírico perante a *milady* inglesa com a atitude da burguesia portuguesa em relação à Inglaterra:

A oligarquia portuguesa da segunda metade do século XIX via a Inglaterra como o símbolo do progresso industrial e do triunfo de todos os ideais burgueses representados pela cidade. A humilhação do narrador perante a “Milady” inglesa pode ser entendida, assim, como um paralelo individual dos sentimentos de inferioridade da burguesia portuguesa em relação às raças “civilizadas” do Norte (...) (MACEDO, 1999, p. 83).

Como é muito frequente na poesia de Cesário Verde, em “Deslumbramentos” é flagrante o distanciamento entre o eu lírico e a mulher aristocrática urbana, cuja origem estrangeira contribui ainda mais para a separação entre eles. Como bem observa Janet Carter em sua análise sobre a poesia de Cesário, essa distância é reforçada também pelo modo como o eu lírico se dirige à *milady*: ele utiliza a terceira pessoa, que em

Portugal é reservada a situações mais formais, e não a segunda pessoa e o pronome “tu”, que confeririam um aspecto de maior intimidade à comunicação (CARTER, 1989, p. 121). Em verdade, o distanciamento é tamanho que, apesar de os versos serem endereçados à *milady*, ela e o eu lírico sequer entram em relação na narrativa apresentada no poema. Ele assume uma posição de observador distanciado e anônimo, que sente prazer em olhar e vigiar sua musa – agindo, portanto, como o que se chama de *voyeur*, em francês: aquele que vê, observa, contempla, espreita. O verbo “contemplar”, utilizado já no primeiro verso, torna bastante evidente essa separação entre eles, pois a contemplação exige certo afastamento. Além disso, o fato de se localizarem no mesmo espaço físico é transitório, pois a dama é uma passante, destinada a sumir em breve do campo de visão do eu lírico. Do mesmo modo, a fugacidade do encontro é reforçada quando ela é comparada à “Moda supérflua e feminina”, que muda tão rapidamente, e à “Morte”, que representa o fim inevitável.



Com o crescimento das cidades modernas, a figura da “passante” ganha relevo na literatura. A intensa movimentação de pessoas nos centros urbanos favorece os encontros fugazes entre desconhecidos. Na poesia, Charles Baudelaire (1821–1867) – poeta francês cuja obra teve larga repercussão entre os poetas modernos, dentre os quais o próprio Cesário Verde – retratou com intensidade a figura da mulher que transita pelas ruas e desperta a admiração alheia, inspirando amores rápidos que terminam após sua passagem. Procure ler o soneto “A uma passante”, de Baudelaire. Você encontrará o original em francês e sua tradução na internet. A respeito do tema, que tal ler um estudo interessante a respeito? Visite: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag52nascimento.htm>.

Vejamos agora mais um poema de Cesário em que a mulher fatal é figura central: “Humilhações”, de 1887. Preste bastante atenção à condição social do eu lírico e de sua musa, e também à reação dele frente a ela:

Esta aborrece quem é pobre. Eu, quase Job,
Aceito os seus desdêns, seus ódios idolatro-os;
E espero-a nos salões dos principais teatros,
Todas as noites, ignorado e só.

Cortesã

Prostituta.

Lá cansa-me o ranger da seda, a orquestra, o gás;
As damas, ao chegar, gemem nos espartilhos,
E enquanto vão passando as **cortesãs** e os brilhos,
Eu analiso as peças no cartaz.

Feuillet

Octave Feuillet (1821–1890) foi um autor de teatro e escritor francês com sucesso na época.

Na representação dum drama de **Feuillet**,
Eu aguardava, junto à porta, na penumbra,
Quando a mulher nervosa e vã que me deslumbra
Saltou soberba o estribo do **coupé**.

Coupé

Estilo de carruagem da época.

Como ela marcha! Lembra um **magnetizador**.
Roçavam no veludo as guarnições das rendas;
E, muito embora tu, burguês, me não entendas,
Fiquei batendo os dentes de terror.

Magnetizador

Que magnetiza, hipnotiza.

Sim! Porque não podia abandoná-la em paz!
Ó minha pobre bolsa, **amortalhou-se** a ideia
De vê-la aproximar, sentado na plateia,
De tê-la num binóculo mordaz!

Amortalhar

Morrer, falecer.

Eu ocultava o fraque usado nos botões;
Cada contratador dizia em voz rouquenha:
– Quem compra algum bilhete ou vende alguma senha?
E ouviam-se cá fora as ovações.

Desvanecimento

Vaidade, orgulho, satisfação.

Que **desvanecimento**! A pérola do Tom!
As outras ao pé dela imitam de bonecas;
Têm menos melodia as harpas e as rabecas,
Nos grandes espetáculos do Som.

Abranger

Alcançar, atingir.

Ao mesmo tempo, eu não deixava de a **abranger**;
Via-a subir, direita, a larga escadaria
E entrar no camarote. Antes estimaria
Que o chão se abrisse para me abater.

Saí; mas ao sair senti-me atropelar.
 Era um municipal sobre um cavalo. A guarda
 Espanca o povo. Irei-me; e eu, que detesto a farda,
 Cresci com raiva contra o militar.

De súbito, fanhosa, infecta, rota, má,
 Pôs-se na minha frente uma velhinha suja,
 E disse-me, piscando os olhos de coruja:
 – Meu bom senhor! Dá-me um cigarro? Dá?...
 (HIGA, 2010, p. 111-112).

O ambiente em que se passa a história é claramente urbano, pois era na cidade que se localizavam os “principais teatros”, além da presença da iluminação a gás, mais característica do centro de Lisboa. Mas o poema faz referência a uma parte da cidade reservada às classes abastadas. Os teatros lisboenses, no século XIX, eram frequentados exclusivamente pela alta sociedade. Mário Higa menciona um episódio, ocorrido em 1863, em que parte da plateia expulsou uma família de classe média baixa do teatro D. Maria II, aos gritos de “fora”. O pai era um modesto funcionário público e a reação de pessoas do auditório ocorreu após perceberem a posição social inferior da família (HIGA, 2010, p. 112-113).

Essa situação fica bastante evidente no poema. O eu lírico, pela descrição de suas roupas, é um homem de classe média baixa: veste um “fraque usado nos botões”, tem pouco ou nenhum dinheiro na carteira (“Ó minha pobre bolsa”) e não possui carruagem, pois deixa o teatro a pé. Sua condição contrasta com o luxo e a riqueza do local e de seus frequentadores, principalmente com os vestidos suntuosos das damas de alta classe. Repare que, enquanto ele traja uma roupa puída e anda a pé, a mulher aristocrática que lhe chama a atenção veste “veludo” com “guarnições de rendas” e salta “soberba o estribo do *coupe*”. Outras ainda vestem “seda” e exibem “os brilhos” de suas joias. A ostentação de um vestuário rico e de bens materiais caros como a carruagem parece ser condição necessária para frequentar o teatro, numa espécie de código social implícito que afasta as classes socialmente inferiores. Observe que o eu lírico sente-se pouco à vontade no ambiente luxuoso: cansa-lhe “o ranger da seda”, ele oculta com vergonha seu fraque usado e posiciona-se onde não o vejam, na “penumbra”, “ignorado e só”. O seu desconforto cresce ao longo do poema, culmi-

nando no desejo de que “o chão se abrisse” para o “abater”. Ele termina por se distanciar do teatro de modo precipitado, quase em fuga, ao ponto de ser atropelado pelo guarda a cavalo, como se fosse proibida sua permanência num ambiente reservado às classes ricas.

Assim como em “Deslumbramentos”, a musa do eu lírico em “Humilhações” é uma dama fatal aristocrática: as suas roupas, sua carruagem e seu porte altivo atestam sua posição social superior. No entanto, a frieza de seus sentimentos chega aqui ao seu auge: ela não é apenas indiferente, mas tem mesmo uma atitude desdenhosa com quem lhe é socialmente inferior. É uma mulher “soberba”, a ela “aborrece quem é pobre”, trata com “desdéns” e “ódios” quem não pertence a seu grupo aristocrático. Mas também tem sobre os homens efeitos ambíguos, como toda mulher fatal: por um lado, tem alto poder de sedução, “lembra um magnetizador”, “deslumbra” o eu lírico. Por outro lado, é capaz de produzir nele sensações de aniquilamento psicológico: ao vê-la se aproximar, ele fica “batendo os dentes de terror” e deseja que “o chão se abra” para abatê-lo. O que é curioso, todavia, é que o eu lírico parece sentir prazer em ser aniquilado, numa relação de viés sadomasoquista: dela ele “aceita os desdéns” e chega mesmo a “idolatrar os seus ódios”. Temos aqui uma característica recorrente do eu lírico de Cesário frente à mulher fatal urbana e aristocrática: ele sente atração pelo seu aspecto exterior, incluindo tanto sua beleza física quanto suas roupas e seu porte elegante, mas nega seu aspecto moral e interior, como sua atitude desdenhosa em relação aos pobres (repare no modo como o eu lírico descreve a futilidade do caráter dessas mulheres: a dama de “Deslumbramentos” é “supérflua”, enquanto a de “Humilhações” é “vã”). E esses sentimentos contraditórios de rejeição e atração causam perturbações psicológicas que o arrebatam e desorientam.

Mais uma vez, há uma forte separação entre o eu lírico e sua musa fatal, ainda maior e mais incontornável do que em “Deslumbramentos”, o que pode ser percebido já no pronome utilizado: se nesse poema, como vimos, a distância é marcada pelo uso da terceira pessoa com o pronome “você”, em contraposição a um “tu” que indicaria intimidade, em “Humilhações” temos uma terceira pessoa com o pronome “ela”, indicador de um afastamento ainda maior. Ou seja, não há qualquer possibilidade de diálogo ou interação entre a musa de “Humilhações” e o eu lírico, pois eles sequer fazem parte de uma mesma situação de comunicação, nem real nem imaginária.

Compreendemos, então, que esse distanciamento é de ordem vária: espacial, afetiva, psicológica e, sobretudo, social. A mulher se exhibe aos olhares alheios, salta do *coupé* à vista de todos e sobe majestosa a escadaria do teatro. O eu lírico tem vergonha de se mostrar, posiciona-se na “penumbra”, “ignorado e só”. Ela se dirige ao camarote, lugar mais elevado do teatro, enquanto a ele estaria reservado um lugar mais abaixo na plateia. Enquanto ela entra no teatro, incorporando-se ao ambiente reservado à sua classe social, ele não passa da porta, dirigindo-se depois para a rua, quase em fuga, expulso de um meio ao qual não pertence. Se ele está completamente “deslumbrado” com sua musa, ela sequer nota sua presença. A condição psicológica de cada um também é bastante diversa: ela passa “soberba”, enquanto ele “bate os dentes de terror”.

Mas todos esses tipos de separação parecem ter origem numa distância ainda mais flagrante e incontornável: o desnível social marcante entre ambos, que impossibilita sua união amorosa. Lembremos que a ela “aborrece quem é pobre”, o que significa que a relativa pobreza do eu lírico seria fator impeditivo de uma aproximação entre ambos. Ela tem orgulho de sua condição aristocrática e tudo nela revela a distinção social. Ele sente vergonha de sua pobreza, de suas roupas, e tenta passar invisível pelo ambiente, com medo de que percebam sua condição econômica inferior.

A situação socioeconômica do indivíduo é determinante para sua visibilidade nas cidades modernas. Observe que, enquanto a dama da alta sociedade desperta admiração, o eu lírico de classe média baixa sequer é visto pelo guarda, que o atropela. O próprio eu lírico reproduz essa situação, apesar de sua condição social: ele fica hipnotizado pela mulher aristocrática, que exerce sobre ele um efeito de “magnetizador”, mas não repara na velha pedinte ao fim do poema, que parece surgir “de súbito” das sombras.

O desnível social em “Humilhações” é, de fato, esmagador. Em “Deslumbramentos”, o eu lírico ainda ameniza os efeitos psicológicos desse desnível com o recurso à imaginação, quando resolve a desigualdade social com uma hipotética rebelião do povo oprimido contra a realeza, representando o nivelamento do próprio eu lírico com sua dama aristocrática. Mas em “Humilhações” ele se resigna diante da mulher de alta classe que o oprime, retirando-se humilhado do teatro, o que é indicado pelo próprio título do poema. O abismo socioeconômico entre ambos não é desfeito sequer imaginariamente.

Essa relação entre o eu lírico pobre e a dama aristocrática representa bem o sentimento de humilhação que as classes baixas experimentam

perante as classes abastadas, constituindo uma crítica social implícita, porém forte. O militar, representante, no poema, do poder instituído favorável às elites, “espanca o povo”. No entanto, em sua reação de “crescer com raiva contra o militar”, o eu lírico de “Humilhações” se aproxima do de “Deslumbramentos” no desejo de se rebelar contra o poder opressor. A cidade, portanto, é lugar não apenas dos progressos da modernidade, mas também da desigualdade social, da miséria e do ódio, latente ou explícito, entre as classes.

Na próxima seção, passaremos a um outro tipo de figura feminina retratado por Cesário, bem diferente da mulher fatal vista até aqui.

==== **Atividade 1** ====

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Escreva um pequeno texto comparando a dama fatal de Cesário Verde, vista em “Deslumbramentos” e “Humilhações”, com a mulher do poema “A uma passante”, de Baudelaire, indicado no box explicativo. O poema, em francês e em português, pode ser lido em: <http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/a-une-passante-baudelaire/#.VmrRR2DSn/V>. Que semelhanças e diferenças podemos encontrar entre essas damas? Compare também a reação do eu lírico de Cesário com a reação do eu lírico de Baudelaire perante a mulher que passa: como eles reagem psicologicamente? A relação entre eles e suas respectivas musas se concretiza ou permanece a distância? Que conclusões podemos tirar a partir dessas comparações?

Resposta comentada

Procure identificar, no poema de Baudelaire, qual a classe social a que pertence a “passante”. Ela é aristocrática como as damas de “Deslumbramentos” e “Humilhações”? Seria também uma dama fatal? E quanto à reação do eu lírico? O modo como ele reage diante da mulher que passa aproxima-o ou distancia-o do eu lírico de Cesário?

A mulher frágil e natural

Será o distanciamento entre o eu lírico e a mulher urbana, na poesia de Cesário, resultado apenas da desigualdade social entre ambos? Será somente consequência da personalidade arrogante da dama fatal? Ou haverá outros fatores envolvidos?

Para responder a essas perguntas, vejamos o poema “A débil”, publicado pela primeira vez em 1876. Identifique o perfil da mulher descrita e como ela se opõe às mulheres dos poemas anteriormente analisados.

Eu, que sou feio, sólido, leal,
A ti, que és bela, frágil, assustada,
Quero estimar-te, sempre, recatada
Numa existência honesta, de cristal.

Sentado à mesa dum café devasso,
Ao avistar-te, há pouco, fraca e loura,
Nesta Babel tão velha e corruptora,
Tive **tenções** de oferecer-te o braço.

E, quando socorreste um miserável,
Eu, que bebia cálices d’ **absinto**,
Mandeir ir a garrafa, porque sinto
Que me tornas prestante, bom, saudável.

“Ela aí vem!” disse eu para os demais;
E pus-me a olhar, vexado e suspirando,
O teu corpo que pulsa, alegre e brando,
Na frescura dos linhos matinais.

Tenção

Vontade.

Absinto

Bebida alcoólica muito procurada no século XIX, entre os artistas, feita de uma planta, a losna. Tinha certo poder alucinógeno.

A partir de 1915, na França, foi proibida.

Via-te pela porta envidraçada;
E invejava, – talvez que o não suspeites! –
Esse vestido simples, sem enfeites,
Nessa cintura tenra, imaculada.

Ia passando, a quatro, o patriarca.
Triste eu saí. Doía-me a cabeça;
Uma turba ruidosa, negra, espessa,
Voltava das exéquias dum monarca.

Adorável! Tu muito natural
Seguias a pensar no teu bordado;
Avultava, num largo arborizado,
Uma estátua de rei num pedestal.

Sorriam nos seus trens os titulares;
E ao claro sol, guardava-te, no entanto,
A tua boa mãe, que te ama tanto,
Que não te morrerá sem te casares!

Soberbo dia! Impunha-me respeito
A limpidez do teu semblante grego;
E uma família, um ninho de sossego,
Desejava beijar sobre o teu peito.

Com elegância e sem ostentação,
Atravessava branca, **esvelta** e fina,
Uma chusma de padres de batina,
E d'altos funcionários da nação.

“Mas se a atropela o povo turbulento!
Se fosse, por acaso, ali pisada!”
De repente, paraste embaraçada
Ao pé dum numeroso ajuntamento.

Esvelto

Esbelto, belo, elegante.

Urdir

Preparar, pensar, fazer.

Esboçeto

Pequeno esboço, modelo,
tentativa.

E eu, que **urdiria** estes fáceis **esboçetos**,
Julguei ver, com a vista de poeta,
Uma pombinha tímida e quieta
Num bando ameaçador de corvos pretos.

E foi, então, que eu, homem varonil,
Quis dedicar-te a minha pobre vida,
A ti, que és tênue, dócil, recolhida,
Eu, que sou hábil, prático, viril
(HIGA, 2010, p. 131-132).

Mais uma vez, temos um ambiente urbano, caracterizado de modo depreciativo pelo “café devasso”, pelo qualificativo “Babel tão velha e corruptora” e, de importância fundamental no poema, pela “turba ruidosa, negra, espessa”, a multidão que transita desordenadamente nas ruas da cidade. O meio urbano é, portanto, apresentado como moralmente degradado.



Lembremos que Babel, ou Babilônia, era o nome da cidade bíblica cuja destruição foi profetizada no Apocalipse. É descrita, metaforicamente, como uma prostituta:

A mulher estava vestida de púrpura e escarlate, adornada de ouro, pedras preciosas e pérolas. Tinha na mão uma taça de ouro, cheia de abominação e de imundície de sua prostituição. Na sua frente estava escrito um nome simbólico: “Babilônia, a grande, a mãe da prostituição e das abominações da terra” (Apocalipse 17: 4-5).

Babilônia ou Babel simbolizava, portanto, a grande cidade como o lugar do luxo e da ostentação que resultaram na devassidão de costumes e na decadência moral dos seus habitantes. Por consequência, ela seria destruída, segundo a profecia. No século XIX, a Babilônia era frequentemente evocada na descrição das cidades modernas e na denúncia de suas mazelas, notadamente as cidades como Londres, onde o progresso industrial contrastava com a condição miserável e degradante dos operários e das classes baixas.

A mulher fatal que vimos antes parece adaptar-se perfeitamente a essa cidade corrupta, pois, assim como o meio urbano em que está inserida, ela também é moralmente decadente, com sua arrogância, sua impiedade, sua futilidade e sua ostentação material. Mas a mulher de “A débil” contrasta sensivelmente com a degradação da cidade. Se a dama de “Humilhações”, por exemplo, “aborrece quem é pobre”, a jovem de “A débil” socorre um miserável. Se a mulher fatal é vaidosa, artificial e fútil, exibindo seus vestidos luxuosos e suas joias, a jovem do poema agora analisado é “natural” e discreta, usando um “vestido simples, sem enfeites”, “sem ostentação”.

Veja ainda que a mulher “natural” e simples tem personalidade em tudo oposta à dama fatal aristocrática. Se esta anda pela cidade com segurança, “com real solenidade”, firme e ativa, impondo-se sobre os homens com seu poder de sedução, aquela segue “muito natural” e é descrita como “débil”, “frágil”, “assustada”, “fraca”, “tênue, dócil, recolhida”, comparada a uma “pombinha tímida e quieta”. Se a dama fatal caminha sozinha pelas ruas, demonstrando independência, ousadia e despreendimento afetivo, a jovem “débil” caminha acompanhada de sua mãe, revelando fragilidade e necessidade da proteção materna para garantir sua castidade, que era um valor indispensável, naquela época, para se conseguir um bom casamento. Como identifica Mário Higa, temos aqui a mulher frágil, contraponto da mulher fatal (HIGA, 2010, p. 133). Se a dama fatal é mais recorrente na literatura moderna, a mulher frágil é imagem vinda do Romantismo, quando a debilidade física da mulher era interpretada como sensualidade – o que é evidenciado por um adjetivo muito utilizado pelos românticos para descrever a figura feminina: “lânguida”, que tem o sentido duplo de “prostrada” e “voluptuosa”.

A jovem de “A débil” também se diferencia da dama fatal aristocrática por sua posição social intermediária, o que pode ser percebido pelas suas roupas e pela qualidade do tecido, revelando sua condição de classe média. As damas aristocráticas que frequentam o teatro em “Humilhações” usam vestidos de seda ou de veludo, tecidos nobres e caros que somente a classe alta poderia comprar. A mulher urbana muito pobre, na poesia de Cesário, geralmente veste chita, tecido barato e de baixa qualidade, e as miseráveis usam tecidos não identificados, descritos como trapos ou farrapos (lembra a velha pedinte “rota” que aparece no fim do poema “Humilhações”). A jovem de “A débil”, por sua vez, passa pelas ruas vestindo os seus “linhos matinais”. O linho era um tecido de valor intermediário, utilizado por pessoas de poucos recursos, mas que não

amargavam a extrema pobreza. A “débil” não ostenta enfeites caros em seu vestido, tampouco ele é descrito como gasto ou puído. Além disso, sua condição lhe permite ao menos socorrer um miserável, o que deixa implícito que ela está socialmente acima dele.

Sua condição de classe média com poucos recursos é reforçada por um dado bastante significativo: sua mãe “não morrerá” sem casá-la, o que pressupõe que essa jovem frágil não herdará fortuna e deve, portanto, garantir seu sustento por meio do matrimônio. Isso é evidenciado também por uma habilidade que, no século XIX, valorizava a mulher para o casamento: ela sabe bordar. Essa aptidão para a vida matrimonial não passa despercebida pelo eu lírico. Se com a dama fatal ele sente apenas uma atração passageira, com a jovem frágil e natural ele deseja “uma família, um ninho de sossego”. Ainda predominava, na época de Cesário, o ideal de uma mulher casta e pura para o casamento e uma mulher sedutora e sexualmente avançada para as relações sexuais, representadas, respectivamente, pela mulher frágil e pela mulher fatal.

De fato, para os padrões da época, apenas a mulher frágil de “A débil” teria um tipo de personalidade que a qualificaria para uma relação amorosa duradoura: ela é “recatada”, “recolhida” e “dócil”. Além disso, ela tem uma condição social semelhante à do eu lírico, favorecendo a aproximação entre ambos. Vemos agora o pronome mais utilizado pelo sujeito lírico ao se endereçar a ela: se a distância da dama fatal era marcada pela terceira pessoa, com a mulher frágil ele emprega a segunda pessoa e o pronome “tu”, revelando, de sua parte, um sentimento de proximidade em relação a ela.

A atitude do eu lírico perante a mulher frágil é, de fato, muito diferente de sua reação frente à dama fatal. Se esta é a predadora que o deixa aniquilado e inseguro, aquela é a presa, a “pombinha tímida e quieta” que o faz se sentir “varonil”, “hábil, prático, viril”. A dama fatal lhe impõe medo, ao passo que a mulher frágil lhe inspira “respeito”. Se o lado demoníaco da dama fatal o leva à perdição, o aspecto angelical da mulher frágil e natural lhe traz a redenção: ao avistá-la, ele abandona o vício da bebida e se torna “prestante, bom, saudável”.

Tudo parece favorável, portanto, à união amorosa do eu lírico com a “débil”: a condição social compatível, a personalidade dócil dela, seu caráter puro e generoso, sua aptidão para o matrimônio, o respeito que ela inspira nele. Mas também aqui o amor não se concretiza e a distância entre ambos se mantém, dessa vez, devido a um elemento externo que se interpõe: a própria cidade.

Preste atenção à recorrência de imagens urbanas que ameaçam a frágil jovem. Uma “turba ruidosa, negra, espessa” se aproxima, enquanto ela, muito ingênua e distraída, “seguia a pensar no seu bordado” sem atentar para o perigo. Com sua aparência frágil, “esvelta e fina”, ela atravessa “uma chusma de padres de batina” e de “altos funcionários da nação”, lembrando que “chusma” é um modo depreciativo de se referir a um grande número de pessoas. A ameaça à jovem cresce ao longo do poema, causando no eu lírico a preocupação de que ela fosse “atropelada” e “pisada” pelo “povo turbulento”. Ela para “embarçada”, desnortada, ao lado da multidão. A imagem final representa o auge do perigo: ela é “uma pombinha tímida e quieta” em meio a um “bando ameaçador de corvos pretos”. É a cidade, representada por sua multidão, que agora se interpõe entre o eu lírico e sua musa, impedindo a aproximação entre ambos. A ele resta apenas o desejo não realizado de unir-se a ela, como se a cidade “corruptora” impossibilitasse qualquer concretização de relações amorosas.

Mas o que aconteceria se o eu lírico e uma mulher de mesmo perfil frágil e natural estivessem fora da cidade? Vejamos o que ocorre no poema “Setentrional”, agora ambientado no campo.

Purpurino

Vermelho.

Talvez já te esquecesses, ó bonina,
Que viveste no campo só comigo,
Que te osculei a boca **purpurina**,
E que fui o teu sol e o teu abrigo.

Circássia

Região do Cáucaso, Ásia.

Que fugiste comigo da Babel,
Mulher como não há nem na **Circássia**,
Que bebemos, nós dois, do mesmo fel,
E regamos com prantos uma acácia.
(...)

Âmbar

Cor amarela-dourada.

Quando, à brisa outoniça, como um manto,
Os teus cabelos d’ **âmbar** desmanchados,
Se prendiam nas folhas dum acanto,
Ou nos bicos agrestes dos silvados,

Pajem

Criado.

E eu ia desprendê-los, como um **pajem**
Que a cauda solevasse aos teus vestidos;
E ouvia murmurar à doce aragem
Uns delírios d’ amor, entristecidos;

Quando eu via, invejoso, mas sem queixas,
Pousarem borboletas **doudejantes**
Nas tuas formosíssimas madeixas,
Daquela cor das messes lourejantes,

E no pomar, nós dois, ombro com ombro,
Caminhávamos sós e de mãos dadas,
Beijando os nossos rostos sem assombro,
E colorindo as faces desbotadas;

Quando ao nascer d' aurora, unidos ambos
Num amor grande como um mar sem praias,
Ouvíamos os meigos ditirambos,
Que os rouxinóis teciam nas olaias,

E, afastados da aldeia e dos casais,
Eu contigo, abraçado como as heras,
Escondidos nas ondas dos trigais,
Devolvia-te os beijos que me deras;
(...)

E foste sepultar-te, ó serafim,
No claustro das Fiéis emparedadas,
Escondeste o teu rosto de marfim
No véu negro das freiras resignadas.

E eu passo, tão calado como a Morte,
Nesta velha cidade tão sombria,
Chorando aflitamente minha sorte
E **prelibando** o cálix da agonia.

(...)

(HIGA, 2010, p. 97-100).

Doudejante

Que voa em várias
direções.

Prelibar

Provar antes de outro.

Agora, com o poema “Setentrional”, temos outra situação: a relação amorosa se concretiza, ainda que apenas no passado. E também é o único dos poemas transcritos cujo cenário é campestre. Se a corrupção da cidade impede a aproximação entre o eu lírico e sua musa, os elementos do campo favorecem sua união: a “doce aragem” murmura “delírios d’ amor”, os rouxinóis cantam “meigos ditirambos” que servem de música de fundo para o encontro do casal, e as “ondas dos trigais” fornecem

o abrigo para suas trocas de carícias e para uma possível união carnal. Se em relação às damas fatais da cidade o eu lírico sentia uma atração passageira misturada com temor, em “Setentrional” ele sente um amor verdadeiro: em “Deslumbramentos” e “Humilhações”, apesar da fascinação do eu lírico pelas damas, ele não menciona o vocábulo “amor”; já em “Setentrional”, este aparece duas vezes, sempre aumentado ou realçado – são “delírios d’ amor” ou “um amor grande como um mar sem praias”.

Observe também que, se em “A débil” a cidade permite apenas um amor platônico, em “Setentrional” temos um amor realizado. Não é mais o sentimento unilateral de um eu lírico distanciado e ignorado por sua musa, mas um amor correspondido, de muito contato físico: ela o beijou, e ele “devolveu-lhe os beijos”, “osculou sua boca purpurina”; caminharam no pomar “ombro com ombro”, “sós e de mãos dadas”; amanheceram ambos unidos “num grande amor”, ele a ela “abraçado como as heras”. A segunda pessoa verbal e o emprego do pronome “tu”, com que ele se dirige à amada, reforçam ainda mais a completa intimidade entre ambos.

A atitude do eu lírico perante sua musa também é muito diferente do que foi visto até aqui. Favorecido pelo ambiente, ele se entrega completamente à sua amada. Não há qualquer espécie de temor dele em relação a ela, nem a intervenção de um meio hostil que os separe: eles se beijam “sem assombro”.

É curioso observar que, nesses poemas, a cidade estimula a visualidade, mas impede o contato físico: o eu lírico é um observador a distância, que sente prazer apenas em olhar tanto a mulher como o ambiente urbano, que se oferecem como espetáculo. O campo, pelo contrário, favorece o tato. Nele, os amantes se tocam constantemente, além de entrarem em relação tátil e direta com os elementos naturais: eles se amam em meio às “ondas dos trigais”, os cabelos dela se prendem “nas folhas dum acanto” ou “nos bicos agrestes dos silvados” e as “borboletas doudejantes” pousam em suas “formosíssimas madeixas”. Portanto, somente no campo o amor pode se realizar plenamente, adquirindo um caráter concreto e íntimo, pois a cidade permite apenas o desejo a distância, suscitado pela visão.

No entanto, você percebeu que o eu lírico e sua amada não pertencem originalmente ao campo? Ele revela, na segunda estrofe, que ambos “fugiram” da “Babel”. São oriundos, na verdade, do meio urbano. Novamente, a cidade é comparada à Babilônia, o lugar da corrupção do homem e da degradação moral, de tal modo que os amantes sen-

tem a necessidade de deixá-la. Logo, para que concretizem sua união, os amantes partem para o campo.

Há um porém: o ambiente campestre revela-se um idílio fugaz e ilusório. Não é possível abandonar a cidade. Como revelam dois versos de “Sentimento dum Ocidental”, poema que você já conhece: o eu lírico perambula pelas ruas da cidade, levado pelas sensações que ela suscita: “Mas se vivemos, os emparedados,/Sem árvore, no vale escuro das muralhas!” Viver no meio urbano é estar “emparedado”, aprisionado, e não é possível escapar dele ileso. A mulher adota uma medida extrema, optando por outra forma de prisão, talvez mais salutar: refugia-se num convento, no “claustro das Fiéis emparedadas”, como se fosse a única maneira de resguardar sua pureza de caráter contra a desagregação do meio urbano. O eu lírico, por sua vez, acabada a ilusão do amor campestre, retorna para a “velha cidade tão sombria”, onde sucumbe novamente à corrupção da Babel e passa por suas ruas “tão calado como a Morte”, “chorando aflitamente” e “prelibando o cálix da agonia”. O aprisionamento urbano revela-se inescapável. Mais uma vez, o eu lírico e sua amada terminam separados.

===== ===== ===== ===== ===== ===== **Atividade 2** ===== ===== =====

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Reveja os poemas estudados até aqui. Escreva um pequeno texto dissertativo confrontando o amor no campo e na cidade, no âmbito da poesia de Cesário. Como estão os amantes nesses ambientes tão distintos? Que tipo de relação eles estabelecem? De que natureza é o amor que eles sentem no campo e na cidade? Qual o estado psicológico e emocional do eu lírico e sua amada em cada um dos ambientes?

Resposta comentada

Nesta atividade, utilize os quatro poemas de Cesário vistos até aqui. Neles, podemos perceber três tipos de sentimento amoroso do eu lírico por sua musa: o amor ou atração pela dama fatal urbana, o amor pela mulher frágil e natural na cidade e o amor pela mulher frágil e natural no campo. Como se caracteriza cada um desses tipos de sentimento amoroso? Como o eu lírico se relaciona com cada um desses perfis de mulher? Procure perceber como cada uma dessas mulheres reage em relação ao eu lírico, e também qual o estado psicológico dele em cada uma das situações. Explique como a cidade e o campo interferem na relação amorosa, e também como esses ambientes influem na personalidade e nas atitudes do eu lírico e de suas musas.

A mulher do povo

Cabe, agora, analisar a relação do eu lírico com outro tipo de figura feminina que aparece com frequência na poesia de Cesário Verde: a mulher do povo. Mais especificamente, de acordo com o tema desta aula, trataremos das mulheres de classe baixa que transitam pelas ruas da cidade, trabalhando arduamente para garantir sua sobrevivência num meio urbano desfavorável.

Diferente das figuras femininas anteriores, a mulher do povo não desperta no eu lírico qualquer tipo de atração amorosa ou sexual. Em verdade, muitas vezes ele a descreve realçando os aspectos negativos de sua aparência. Veja-se, como primeiro exemplo, a velha pedinte que aparece no fim do poema “Humilhações”, já analisado: ela é “fanhosa, infecta, rota” e “suja”. Mas, por outro lado, ele oscila constantemente em seu julgamento e sua opinião sobre as mulheres do povo: ora sente repulsa física ou condena sua mediocridade cultural, ora nutre simpatia por elas, apiedando-se de sua condição miserável e admirando sua capacidade de resistir às dificuldades.

Como exemplo dessa atitude ambígua, vejamos algumas estrofes do poema “Contrariedades”. Nele, o eu lírico é um poeta que teve seus versos rejeitados por um jornal. Essa rejeição o leva a pensar sobre a mediocridade cultural de seu tempo, que favorece a literatura de baixa qualidade, mas de apelo popular, em detrimento da poesia compromis-

sada com a arte em seu sentido superior. No poema, o eu lírico observa, pela janela de sua casa, uma mulher que mora defronte e trabalha como engomadeira. Vejamos como ele a descreve:

(...)

Sentei-me à secretária. Ali defronte mora
Uma infeliz, sem peito, os dois pulmões doentes;
Sofre de faltas d'ar, morreram-lhe os parentes
E engoma para fora.

Pobre esqueleto branco entre as nevasdas roupas!
Tão lívida! O doutor deixou-a. Mortifica.
Lidando sempre! E deve a conta na **botica!**
Mal ganha para sopas...

(...)

E a tísica? Fechada, e com o ferro aceso!
Ignora que a asfixia a combustão das brasas,
Não foge do estendal que lhe umedece as casas,
E fina-se ao desprezo!

Mantém-se a chá e pão! Antes entrar na cova.
Esvai-se; e todavia, à tarde, francamente,
Oiço-a cantarolar uma canção plangente
Duma opereta nova!

(...)

E estou melhor; passou-me a cólera. E a vizinha?
A pobre engomadeira ir-se-á deitar sem ceia?
Vejo-lhe luz no quarto. Inda trabalha. É feia...
Que mundo! Coitadinha!

(HIGA, 2010, p. 125-127).

Botica

Espécie de farmácia da época do poema.

As mulheres pobres, na Lisboa do século XIX, costumavam trabalhar para as famílias ricas, realizando as tarefas mais pesadas que as mulheres de classe alta se recusavam a fazer. Elas viviam em bairros abandonados e atacados por doenças e recebiam baixa remuneração, muitas vezes chegando a passar fome. A engomadeira de “Contrariedades” é uma dessas mulheres. Num primeiro momento, o eu lírico parece

apiedar-se dela, descrevendo sua difícil situação: acometida por uma doença fatal, causada ou agravada por suas condições de trabalho insalubres (“a asfixia a combustão das brasas”), ela sequer tem quem lhe cuide: “morreram-lhe os parentes” e “o doutor deixou-a”, pois provavelmente considerou que ela não teria chances de cura. Talvez nem mesmo consiga os remédios de que necessita, pois “deve a conta na botica”. Sua situação de pobreza é tão grave que ela mal consegue se alimentar: “mal ganha para sopas”, “mantém-se a chá e pão” e talvez tenha de ir se “deitar sem ceia”. Sua aparência decrépita, feia, lembra a de um “pobre esqueleto branco”. E ainda assim ela não para de trabalhar, “lidando sempre”.

Se, inicialmente, o eu lírico parece sentir piedade, na parte final do poema ele muda sua percepção. Agora o incomoda justamente o fato de a engomadeira conformar-se com sua situação degradante, executando passivamente o trabalho árduo que esgota suas forças. Ele condena a alienação da engomadeira, que cantarola uma canção da moda, de cunho sentimentalista e popular, mesmo em meio à sua condição miserável. Ela passa a representar para ele a mediocridade cultural e intelectual de um povo propenso ao entretenimento fácil, por um lado, e ignorante da arte elevada e formadora de consciência crítica, por outro. Os universos díspares de ambos entram em conflito: ele, um poeta culto, preocupado com o estatuto da arte na sociedade de seu tempo; ela, uma apreciadora dos produtos de uma cultura de massas que despreza as qualidades artísticas e elege apenas o que é de fácil gosto popular. Novamente, o eu lírico encontra-se numa posição de afastamento em relação à mulher urbana, mas, dessa vez, um distanciamento de ordem cultural e intelectual ampliado por uma repulsa de ordem estética: ela “é feia”. O último verso é bastante representativo da ambiguidade de opiniões do eu lírico: ficamos na dúvida se o “Coitadinha!” é a real expressão de um sentimento de piedade, ou uma ironia que condena a engomadeira, responsabilizando-a por sua própria miséria.

Em “Num bairro moderno”, entretanto, encontramos muita simpatia e benevolência para com a mulher de classe baixa. O eu lírico transita pelas ruas de um bairro de classe alta, a caminho do trabalho. Depara-se com uma regateira (vendedora de hortaliças), que carrega um pesado cesto com verduras e legumes. Ele se impressiona com a resistência física da mulher e se solidariza com ela após vê-la sendo humilhada pelo criado de uma casa de classe alta. Vejamos as estrofes em que ela aparece:

(...)

E rota, pequenina, azafamada,
Notei de costas uma rapariga,
Que no xadrez marmóreo duma escada,
Como um retalho de horta aglomerada,
Pousara, ajoelhando, a sua **giga**.

Giga

Cesta.

E eu, apesar do sol, examinei-a:
Pôs-se de pé: ressoam-lhe os tamancos;
E abre-se-lhe o algodão azul da meia,
Se ela se curva, esguedelhada e feia,
E pendurando os seus bracinhos brancos.

Do patamar responde-lhe um criado:
“Se te convém, despacha; não converses.
Eu não dou mais.” E muito descansado,
Atira um cobre lívido, oxidado,
Que vem bater nas faces duns **alperces**.
(...)

Alperce

Damasco.

O sol dourava o céu. E a regateira,
Como vendera a sua fresca alface
E dera o ramo de hortelã que cheira,
Voltando-se, gritou-me prazenteira:
“Não passa mais ninguém!... Se me ajudasse?!...”

Eu acerquei-me dela, sem desprezo;
E, pelas duas asas a quebrar,
Nós levantamos todo aquele peso
Que ao chão de pedra resistia preso,
Com um enorme esforço muscular.

“Muito obrigada! Deus lhe dê saúde!”
E recebi, naquela despedida,
As forças, a alegria, a plenitude,
Que brotam dum excesso de virtude
Ou duma digestão desconhecida.

E enquanto sigo para o lado oposto,
E ao longe rodam umas carruagens,
A pobre afasta-se, ao calor de agosto,

Descolorida nas maçãs do rosto,
E sem quadris na saia de ramagens.
(...)

E pitoresca e audaz, na sua chita,
O peito erguido, os pulsos nas ilhargas,
Duma desgraça alegre que me incita,
Ela apregoa, magra, enfezadita,
As suas couves repolhudas, largas.

E como as grossas pernas dum gigante,
Sem tronco, mas atléticas, inteiras,
Carregam sobre a pobre caminhante,
Sobre a verdura rústica, abundante,
Duas frugais abóboras carneiras
(HIGA, 2010, p. 137-140).

Mais uma vez, a mulher pobre e popular, representante das classes exploradas na cidade, causa no eu lírico certa repulsa de ordem estética: ela é “rota”, “esguedelhada, feia”, “enfezadita”. No entanto, repare na mudança de atitude: diferentemente do que se lê em “Contrariedades”, em que o eu lírico se mantém distanciado da engomadeira, em “Num bairro moderno”, ele entra em relação direta com a vendedora de hortaliças, ajudando-a a levantar o pesado cesto. Não há uma condenação da mulher do povo, mas, pelo contrário, o eu lírico aproxima-se dela “sem desprezo” e sente prazer em ajudá-la, recebendo “as forças, a alegria, a plenitude” que “brotam dum excesso de virtude”. A regateira, aparentemente fraca, o impressiona ao aguentar o peso opressivo do cesto. “Magra”, “pequenina” e “enfezadita”, na luta diária pelo seu sustento, ela é capaz de encontrar forças para carregar até mesmo as abóboras que lembram “as grossas pernas dum gigante”. E, se a resignação da engomadeira incomoda o eu lírico, a “desgraça alegre” da regateira o “incita”. Ele admira sua capacidade de encontrar alegria em meio à adversidade.

Conclusão

A figura feminina desempenha papel fundamental na poesia de Cesário Verde, aparecendo de modo marcante em quase todos os seus poemas. São mulheres das mais diversas classes sociais, desde a dama fatal da alta sociedade até a mendiga que pede esmolas nas ruas. Por

meio dessas figuras femininas e dos contrastes que estabelecem entre si, Cesário nos revela as contradições e as desigualdades sociais nas cidades modernas. Também as relações amorosas em sua poesia são determinadas por essas desigualdades sociais urbanas. Sua poesia dá a ver os novos modos de amar que surgem com a cidade moderna. A velocidade e o movimento incessante, vivenciados nessa nova cidade, provocam um amor sem duração, sem que as pessoas estabeleçam uma verdadeira interação. Paralelamente, o campo adquire a conotação de lugar idílico perdido, onde é possível o amor concretizado e duradouro que a cidade não permite.

==== **Atividade final** =====

Atende aos objetivos 1, 2, 3 e 4

Monte um quadro em que, destacando adjetivos usados pelo poeta nos poemas lidos nesta aula, você possa comparar os três tipos de figuras femininas urbanas que estudamos na poesia de Cesário Verde: a dama fatal aristocrática, a mulher frágil e natural, e a mulher do povo.

Dama fatal aristocrática	Mulher frágil e natural	Mulher do povo

Resposta comentada

Ponha em comparação os seguintes elementos que caracterizam as mulheres descritas: a personalidade e o caráter de cada uma; a aparência e o modo de se vestir; a condição social; os lugares que frequentam; a forma como transitam e se comportam nas ruas da cidade; a relação delas com o eu lírico.

Resumo

Nesta aula, estudamos o ambiente urbano em transformação da Lisboa do final do século XX e vimos como a poesia de Cesário Verde usou esse cenário para mostrar as novas formas de relação amorosa. Analisamos também poemas fundamentais desse poeta em torno da figura feminina, destacando a dama fatal aristocrática, a mulher frágil e natural, e a mulher do povo. As leituras feitas nos levaram a compreender como o poeta pensou criticamente, no seu tempo, o amor urbano moderno.

Leituras recomendadas

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

CASTRO, Sílvio. *O percurso sentimental de Cesário Verde*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990.

CEIA, Carlos. *Sexualidade e literatura*. Lisboa: Colibri, 2003.

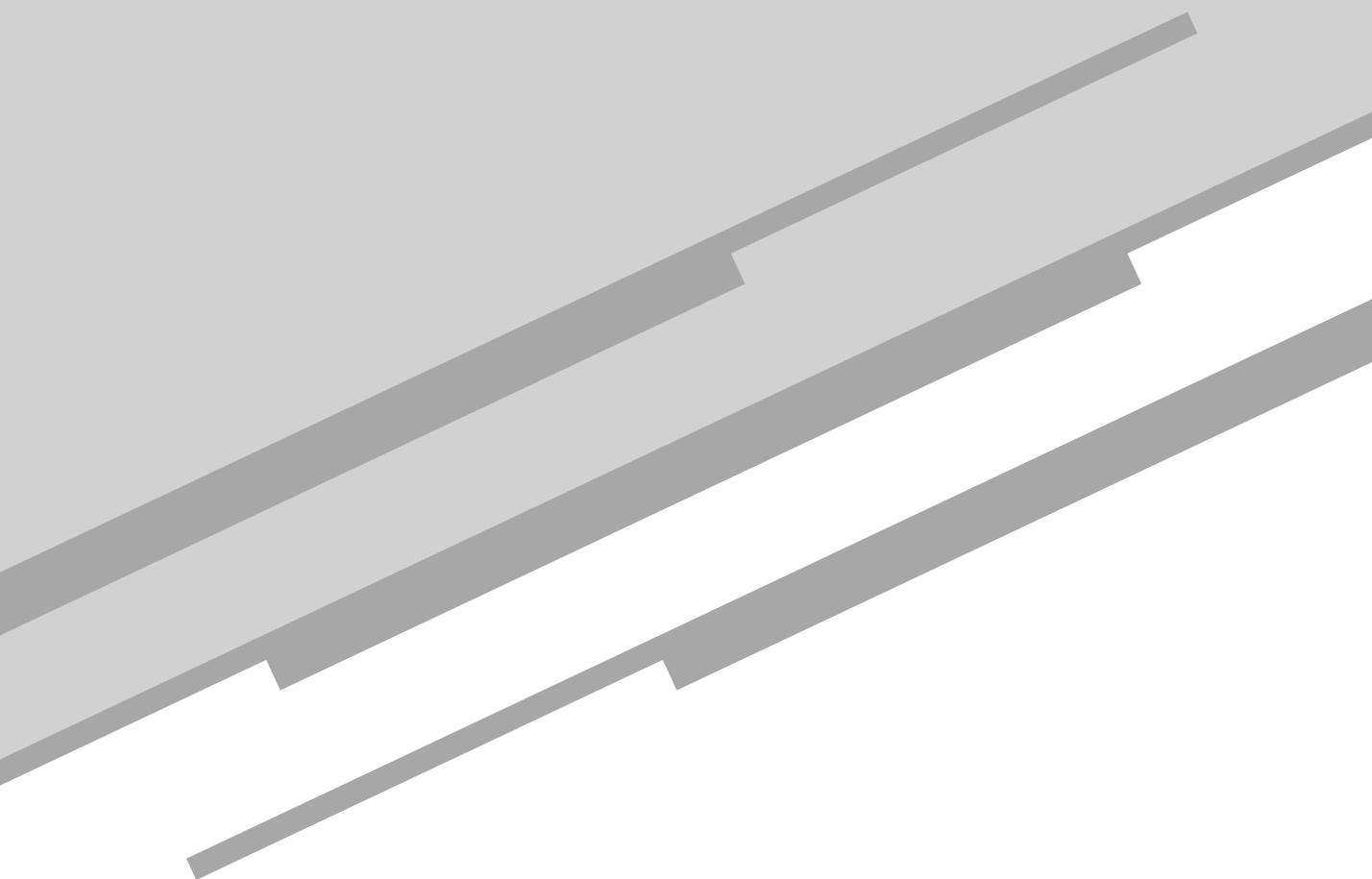
FIGUEIREDO, João Pinto de. *A vida de Cesário Verde*. Lisboa: Presença, 1986.

LOPES, Rita Sousa. *Para uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Presença, 2000.

ZUCCONI, Guido. *A cidade do século XIX*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Aula 15

Almas indisciplinadas



Ida Alves
Rafael Santana

Meta

Apresentar as obras de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, considerados os principais poetas do Modernismo português, no Grupo de *Orpheu*.

Objetivos

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

1. identificar o contexto histórico-cultural do fim de século oitocentista e do princípio do século XX, definindo a trajetória dos principais poetas do Modernismo português;
2. explicar o conceito de *crise do sujeito* para caracterizar o Modernismo;
3. explicar o conceito de *crise da linguagem* para caracterizar o Modernismo;
4. explicar o conceito de *crise da memória* para caracterizar o Modernismo;
5. caracterizar as poéticas dos três principais nomes de *Orpheu*.

Introdução

Você certamente já estudou o Modernismo brasileiro e ouviu falar ou leu sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, não é? Sabia que o Modernismo português ocorreu anos antes, tendo como marco não uma “Semana de Arte”, mas a publicação de uma revista intitulada *Orpheu*, em 1915? Não sabia? Por isso, nossa aula será sobre esse momento da literatura portuguesa. Quando pensamos sobre o Modernismo português, é necessário, para nós, brasileiros, diferenciá-lo conceitualmente do nosso Modernismo de 1922, devido ao fato de estarmos diante de duas propostas ético-estético-literárias muito distintas. Como ponto de convergência, pode-se dizer que ambos os modernismos manifestaram uma extrema descrença para com o conjunto de valores da sociedade burguesa, tratando-a com grande irreverência em seus textos. No Brasil, o texto modernista mais emblemático desse sintoma de desprezo pelos valores burgueses seria, talvez, o poema “Ode ao burguês”, de Oswald de Andrade, e, em Portugal, “A cena do ódio”, de Almada Negreiros, artista sobre quem falaremos mais adiante.



Para ler sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, visite: <http://www.estadao.com.br/infograficos/semana-de-arte-moderna-90-anos.cultura.208558>.

Para ler “Ode ao burguês”, de Oswald de Andrade, acesse: <http://www.horizonte.unam.mx/brasil/mario4.html>.

Contudo, cabe ressaltar que o Modernismo brasileiro tende a valorizar elementos culturais próprios, que contribuem para a formação de um conceito de brasilidade. Daí, por exemplo, a defesa do linguajar popular num poema como “Pronominais”, do já referido Oswald de Andrade, texto que assinala a importância de acolher elementos diferenciadores – sobretudo formadores da cultura brasileira – e não apenas aquilo que a Europa ditava como norma. Ora, se o Modernismo brasileiro apresentou um caráter periférico e, digamos, um tanto popular, o português

seguiu uma direção oposta. Em Portugal, o Modernismo trilhou, num momento inicial, as pegadas das chamadas *estéticas finisseculares* (especialmente do Simbolismo e do Decadentismo, que já estudamos anteriormente), apropriando-se de suas propostas iconoclastas. De certo modo, pode-se dizer que as estéticas de fim de século representaram um primeiro passo para o surgimento das próprias vanguardas europeias, em si mesmas tão definidoras do movimento modernista.

Como já examinamos em aulas anteriores, no contexto finissecular português, três poetas se destacaram de forma especial, convertendo-se em vozes marcantes para os poetas do século XX. São eles: Cesário Verde, António Nobre e Camilo Pessanha. Como denominador comum entre esses três poetas, ressalta-se a desconstrução do lirismo de caráter romântico (no sentido do derramamento de emoções) e a formulação de uma poesia ora extremamente atenta aos problemas sociais, ora voltada para uma reflexão sobre sua própria construção como produto de linguagem.

Na França, as estéticas de fim de século têm um papel preponderante, apresentando-se como o epílogo de um tempo e o começo de outro. Ou seja, o movimento finissecular não só derruba determinadas concepções artístico-literárias que nortearam todo o século XIX, mas também abre a cena da modernidade vanguardista.

De modo geral, pode-se dizer que o Romantismo e o Realismo – que compreendem grande parte da primeira e da segunda metades do século XIX – manifestam-se, cada um a seu modo, como uma denúncia do descumprimento do projeto burguês, com sua promessa de criação de um mundo mais justo e igualitário. Em outras palavras, é como se o Romantismo e o Realismo apontassem o abandono das crenças humanitárias da sociedade burguesa, desvelando o esmorecer de suas utopias, reificadas e relegadas à insignificância em prol do culto desleal ao dinheiro. Em resumo: o século XIX foi um tempo histórico que traiu seus próprios ideais, negando a base do ideário iluminista que recebera como herança. Os lemas da Revolução Francesa, tornados bandeira político-ético-social pelo indivíduo burguês, foram rapidamente postos de lado, e a nova sociedade, que propunha a construção de um mundo mais justo e igualitário, revelou-se tão opressora quanto aquela que há pouco derrubara.

Na segunda metade do século, a utopia de aperfeiçoar o mundo por meio dos benefícios da técnica, do progresso e da ciência mostrou-se insuficiente, e a crise finissecular exacerbou a dolorosa consciência de que os principais projetos oitocentistas haviam falhado. Encerrando

todo esse ciclo de desilusão, o século XX praticamente se abre com a Primeira Guerra Mundial, momento histórico em que se torna ainda mais evidente o fracasso do mundo burguês em cumprir suas promessas de progresso, liberdade, riqueza e bem-estar para todos. Lembremos, por exemplo, que todo o fantástico progresso técnico obtido ao longo do século XIX e no início do século XX foi empregado nessa guerra, que foi a primeira a usar tanques e aviões. Do ponto de vista dos valores e da cultura, o uso da ciência e da tecnologia para a destruição em massa de populações civis inocentes foi um golpe muito profundo para o mundo burguês, o que acabou por acarretar o descrédito total de tal uso.

Em relação ao literário, diríamos que, assinalando o colapso do sistema de valores que norteou o mundo burguês, e rejeitando ainda a concepção de que o escritor seria aquele que tem uma função social a cumprir, as estéticas finisseculares propagaram a ideia da autorreferencialidade da arte, que deveria voltar-se para uma reflexão sobre seu próprio processo de construção. Deste modo, se o Romantismo e o Realismo ainda veicularam o conceito de que a arte deveria ser portadora de uma mensagem social, as estéticas de fim de século, bem como o Modernismo europeu – que é herdeiro dessas estéticas –, acabaram por rejeitar definitivamente tal concepção. Na esteira do Simbolismo e do Decadentismo, o Modernismo europeu apresenta um caráter marcadamente antidemocrático e antipopular. A título de exemplo, leia o fragmento retirado de um pequeno manifesto redigido por Fernando Pessoa, que os organizadores da sua obra em prosa intitularam de *A arte moderna é aristocrática*:

Que essa Arte não é feita para o povo? Naturalmente que o não é – nem ela nem nenhuma arte verdadeira. Toda a arte que fica é feita para as aristocracias, para os **escóis**, que é o que fica na história das sociedades, porque o povo passa, e o seu **mister** é passar.

A nossa arte é supremamente aristocrática, ainda porque uma arte aristocrática se torna necessária neste outono da civilização europeia, em que a democracia avança a tal ponto que, para de qualquer maneira reagir, nos incumbe, a nós artistas, pormos entre a elite e o povo aquela barreira que ele, o povo, nunca poderá transpor – a barreira do requinte emotivo e da ideação transcendental, da sensação apurada até à sutileza [...]. É pela arte que, supremamente, essa aristocratização pode ser feita (PESSOA, 2005, p. 299).

Escóis

Plural de escol, ou seja, o que há de melhor numa sociedade, a elite.

Mister

Obrigações, missão.

Como você deve ter percebido, o que Fernando Pessoa rejeita é precisamente o espírito democrático que norteou o mundo burguês oitocentista e que, aliás, marcou fortemente o conjunto das artes do século XIX. Victor Hugo, por exemplo, poeta francês considerado grande expoente do Romantismo, assinala que esse movimento literário pode ser compreendido como a própria democracia na literatura. *Grosso modo*, o escritor oitocentista é aquele que propaga a ideia de que o artista – e, por conseguinte, a literatura – tem uma função social a cumprir. Em contrapartida, os artistas modernistas portugueses rejeitam violentamente o espírito democrático, proclamando o aristocratismo da arte. E repare que, na concepção pessoana, esse princípio aristocrático só poderia ser respeitado através do requinte das emoções e da depuração das sensações até a sutileza, recursos que criariam uma barreira intransponível entre a elite e o povo. Ou seja, a mensagem que se veicula não é a de que a literatura deveria ser produzida com vistas a direcionar-se a um público mais extenso, mas, pelo contrário, a uma casta de eleitos, isto é, de personalidades refinadas e hipersensíveis, por isso o artista encaminharia sua arte para a expressão do vago, do sutil, do transcendental, desdenhando da plebe.

Se, de modo abrangente, pode-se dizer que os anos oitocentos propagaram certa crença no gesto humano, diríamos, por outro lado, que o contexto finissecular e o início do século XX alimentaram a ideia da inutilidade da ação, como se afirmassem que quaisquer atitudes do homem são incapazes de modificar o mundo. No famoso *Livro do desassossego*, por exemplo, Fernando Pessoa assinala, através da voz de Bernardo Soares, seu semi-heterônimo, que

temos a decadência proveniente da fálencia de todos os ideais passados e mesmo recentes. Temos a intensidade, a febre, a atividade turbulenta da vida moderna. Temos, finalmente, a riqueza inédita de emoções, de ideias, de febre e de delírio que a Hora europeia nos traz (PESSOA, 2012, p. 112).

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

Com base na citação anterior, analise o poema a seguir, de Fernando Pessoa, expresso pela voz do seu heterônimo Alberto Caeiro, considerando o contexto histórico-literário que acabamos de comentar:

Passou a diligência pela estrada, e foi-se;
E a estrada não ficou mais bela, nem sequer mais feia.
Assim é a ação humana pelo mundo fora.
Nada tiramos e nada pomos; passamos e esquecemos;
E o sol é sempre pontual todos os dias
(PESSOA, 2006, p. 224).

Resposta comentada

Repare na tonalidade negativa do poema, ainda que o texto termine com a imagem do sol. Busque destacar os vocábulos que constroem a sua atmosfera pessimista, tais como “não”, “nada”, entre outros. Discorra ainda sobre o posicionamento do sujeito lírico sobre a ação humana no mundo, levando em consideração o fragmento do *Livro do desassossego*.

A crise do sujeito

O início do século XX assinala-se na história da humanidade como um tempo de crise: crise dos valores morais, crise das crenças sociais, crise dos valores humanitários, crise da concepção temporal, crise do entendimento da linguagem e da palavra, crise do sistema artístico. O século XIX, por exemplo, veiculou um sistema de crenças aparentemente sólidas, fincadas especialmente na ética do trabalho e na ideia da unidade ou da integridade do sujeito. Ou seja: para o mundo burguês oitocentista, a subjetividade seria o lugar a partir do qual se narra o mundo. Em outras palavras, um dos elementos centrais da cultura burguesa expressa desde o Romantismo é a crença na autonomia, na coerência e na inteireza da subjetividade. Pode-se dizer, sem exagero, que a crença num *eu* autêntico é um dos pontos-chave da cultura burguesa, e que essa concepção do homem influenciou enormemente a literatura desse século. Iconoclastas em relação aos valores da sociedade vitoriana, as estéticas de fim de século foram as primeiras a anunciar a crise da subjetividade e a criação de um duplo maléfico, como no romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, que seria um exemplo maior da crise do *eu* uno.



Ao falarmos de sociedade vitoriana ou *Era vitoriana*, estamos nos referindo aos valores e à mentalidade existente no mundo ocidental na segunda metade do século XIX em torno do poder econômico e bélico da Inglaterra, em regime monárquico com a tataravó da atual rainha Elisabeth II, a rainha Vitória. Essa rainha notabilizou-se por sua austeridade moral, atenção aos assuntos públicos e domínio de um Reino Unido imperialista. Nessa sociedade viveu o escritor Oscar Wilde, romancista e dramaturgo, voz profundamente crítica desses valores e mentalidade. Por sua homossexualidade, foi levado a tribunal e condenado. Morreu exilado em Paris.

O retrato de Dorian Gray é um dos seus mais famosos livros. Filmes foram feitos a partir desse romance que trata da divisão do EU, na luta entre o bem o mal. Leia o livro, traduzido por João do Rio, com acesso livre em: <http://books.google.com.br/books?id=17NMgxBL-xQC&printsec=frontcover&dq=isbn:8577150119#v=onepage&q&f=false>.

Para ver o *trailer* de um filme mais recente, baseado nesse romance de Oscar Wilde, acesse: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-136408/>.

No YouTube, você encontrará versões mais antigas do filme para assistir.

Sobre a rainha Vitória, leia informações iniciais em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Vit%C3%B3ria_do_Reino_Unido.

Herdeiro do movimento finissecular – como já dissemos anteriormente –, o Modernismo português apresenta a crise da subjetividade como um dos elementos centrais da sua problemática. Para que você possa entender melhor essa questão, analisemos juntos este já clássico poema de Fernando Pessoa, que se elabora precisamente em torno da ideia da crise do sujeito:

Gato que brincas na rua
Como se fosse na cama,
Invejo a sorte que é tua
Porque nem sorte se chama.

Bom servo das leis fatais
Que regem pedras e gentes,
Que tens instintos gerais
E sentes só o que sentes.

És feliz porque és assim,
Todo o nada que és é teu.
Eu vejo-me e estou sem mim,
Conheço-me e não sou eu.
(PESSOA, 2006, p. 156)

Como você deve ter percebido, todo o eixo semântico do poema se inscreve na antítese entre o eu lírico e o gato. Ao passo que a irracionalidade do animal acaba por transformá-lo num ser pleno, permitindo-

-lhe o alcance da unidade e da inteireza (“Todo o nada que és é teu”), a capacidade pensante do sujeito lírico, ao contrário, só faz aumentar sua sensação de vazio e de incompletude. A voz que se pronuncia no poema assinala que, apesar de teoricamente se conhecer – já que é um ser racional e, portanto, ciente da sua condição humana –, não se reconhece, contudo, como tal (“Conheço-me e não sou eu”). Ou seja, é como se o sujeito lírico se olhasse diante do espelho e não se reconhecesse na imagem que vê refletida. Aliás, a figura de um espelho quebrado, estilhaçado em cacos, é muito recorrente como imagem poética na poesia tanto de Fernando Pessoa quanto de Mário de Sá-Carneiro, além de Almada Negreiros, poetas que começaremos a estudar nesta lição. Ora, a imagem do espelho partido aponta justamente para a ideia da crise da subjetividade e para a desconstrução do conceito de identidade como instância sólida, una e absoluta, revelando um *eu* psicologicamente complexo, múltiplo e fragmentário por excelência. Repare que, no poema de Pessoa, a complexidade humana é destacada desde os versos iniciais, na medida em que o sujeito lírico diz invejar a sorte do gato, “porque nem sorte se chama”. Com efeito, o gato não é dotado de uma linguagem semelhante à dos seres humanos e, por isso mesmo, utilizar o termo “sorte” para se referir ao seu destino seria pensá-lo em termos de racionalidade e não de parâmetros condizentes com sua condição de animal irracional.

Mas repare que a irracionalidade do gato não o torna um ser menor aos olhos do eu lírico. Pelo contrário! O que esse sujeito desalentado assinala é que é precisamente a irracionalidade do gato, ou seja, o fato de ele não ser capaz de pensar sobre sua própria condição, aquilo que o faz feliz (“És feliz porque és assim/ Todo o nada que és é teu”). A capacidade racional do sujeito lírico, sua inteligência, sua sensibilidade e sua complexidade só fazem, dolorosamente, exacerbar a angústia que sente, pois pensar sobre si próprio reitera ainda mais a sensação de vazio, de incompletude e de desconhecimento.

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

Com base no que acabamos de estudar, procure analisar o poema:

Os antigos invocavam as Musas.
 Nós invocamo-nos a nós mesmos.
 Não sei se as musas apareciam –
 Seria sem dúvida conforme o invocado e a invocação. –
 Mas sei que nós não aparecemos.
 Quantas vezes me tenho debruçado
 Sobre o poço que me suponho
 E balido “Ah!” para ouvir um eco,
 E não tenho ouvido mais que o visto –
 O vago alvor escuro com que a água resplandece
 Lá na inutilidade do fundo...
 Nenhum eco para mim...
 Só vagamente uma cara,
 Que deve ser a minha, por não poder ser de outro.
 É uma coisa quase invisível,
 Exceto como luminosamente vejo
 Lá no fundo...
 No silêncio e na luz falsa do fundo...

Que Musa!...

(PESSOA, 2006, p. 396).

Resposta comentada

Procure destacar os elementos que apontam para a crise da subjetividade. Assinale o contraste que o sujeito lírico estabelece entre a suposta

inteireza dos homens da Antiguidade, tempo em que ainda era possível invocar as Musas, e a fragmentação dos homens do seu próprio tempo, que, como ele, veem seu rosto refletido mas não se reconhecem diante de tal imagem. Além disso, você pode indicar que esse poema é radicalmente antirromântico, exatamente pela crise da subjetividade que traz à tona em seus versos.

A crise da linguagem

Uma das questões sobre as quais a crítica literária mais se tem debruçado, a respeito da poesia de Fernando Pessoa e da do grupo de poetas a ele vinculados, é a da crise da linguagem. Os versos (sobretudo o verso inicial) do poema “Autopsicografia”, escrito pelo próprio Fernando Pessoa, em 1932, são de tal forma definidores do conceito daquilo que se convencionou chamar de *poética do fingimento* que a eles não podemos escapar:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração
(PESSOA, 2006, p. 164).

O verso “O poeta é um fingidor” já se tornou popular e você deve tê-lo escutado ao menos uma vez. Além disso, o poema “Autopsicografia” é considerado uma espécie de arte poética definidora de todo o con-

junto da obra pessoana, por instaurar o fingimento como princípio da criação poética. Aqui, estamos, justamente, numa via de entendimento oposta à do escritor romântico, que compreende a poesia e a arte como produtos da inspiração. Nesse sentido, pode-se dizer que, para o artista romântico, aquilo que o escritor diz em seus textos corresponderia à expressão autêntica e sincera das suas emoções, dos seus estados d'alma. Desconstruindo o lirismo de cariz romântico, Fernando Pessoa opõe os conceitos de sinceridade e de fingimento, definindo este último como princípio de toda a poesia.

Ora, ao afirmar que “o poeta é um fingidor”, o que Pessoa faz é, na verdade, proclamar a crise da *mimesis*, assinalando, dessa forma, a incapacidade da linguagem em dizer o real. Isto é, é como se o poeta sinalizasse que o real não é dizível, e que tentar representar o mundo por meio da linguagem será sempre recriá-lo e nunca descrevê-lo tal qual é. Assim, o que Fernando Pessoa evidencia nesse poema é a consciência de que a ordem unidimensional da escrita jamais será capaz de expressar a ordem pluridimensional do mundo, tampouco a complexidade inerente ao ser humano, também ele plural por natureza. Repare que, em “Autopsicografia”, o poeta sinaliza que aquilo de que fala a poesia pode até partir de um evento real, ligado ao homem e à sua experiência no mundo, mas que esse real será sempre recriado ao converter-se em linguagem.

No caso específico do poema, observe que, ao expressar as emoções, o poeta parte de uma dor real (“a dor que de veras sente”). Contudo, ao ser transposta para a linguagem, essa dor já não mais corresponde ao sentimento primeiro do poeta, convertendo-se também ela numa recriação, num fingimento. Daí que o poeta finja que “é dor a dor que de veras sente”.

Mas não só o poeta é um fingidor. Repare que Fernando Pessoa parece assinalar que, em se tratando da linguagem, tudo é fingimento: aquele que escreve é, sim, um fingidor, mas o leitor também não deixa de sê-lo. Os leitores, entendidos como aqueles que interpretam o que o poeta escreve (“os que leem o que escreve”), recriam as sensações do artista ao entrarem em contato com o texto, projetando uma dor terceira, que não corresponde às duas dores (a sentida e a fingida) que ele (o poeta) teve. Assim, a dor aparece em, pelo menos, quatro níveis de significação nesse poema: 1) a dor inicial (sentida), 2) a dor que o poeta recriou através da linguagem (fingida), 3) a dor que o leitor projetou a partir do que leu (a dor lida) e, não menos surpreendente, 4) a dor que o leitor não tem (a dor não tida). Esse poema é muito interessante, não é?

Na verdade, Pessoa não foi o primeiro poeta a proclamar a crise da *mimesis*; outros artistas, como Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, já o tinham feito no século XIX, no contexto da literatura finissecular, como já estudamos em aulas anteriores. O que Fernando Pessoa faz de interessante é aumentar a consciência dessa crise, convertendo tudo em ficção. Em outras palavras, o fingimento não é simplesmente uma forma de mentir através da arte, mas, é em si mesmo, um modo outro de sentir, de sentir artisticamente; é como se todas as sensações do poeta já surdissem, de antemão, intelectualizadas. Ao converter o homem, a linguagem e o mundo em ficção, Pessoa derruba o lirismo de matriz romântica e a concepção confessionalista da arte, defendendo uma compreensão da poesia como trabalho do intelecto, como trabalho de linguagem.

Atividade 3

Atende ao objetivo 3

Levando em conta a arte poética expressa no poema “Autopsicografia”, analise o poema “Isto”, também considerado uma poética da obra pessoana.

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa que é linda.

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!
(PESSOA, 2006, p. 165).

Resposta comentada

Refleta sobre os termos “fingir”, “mentir”, “escrever”, “sonhar”, “imaginar” e “sentir”. A partir dessa reflexão, busque destacar a oposição que Pessoa estabelece entre sentimento (ligado à ideia da sinceridade e do confessionalismo românticos) e fingimento (ligado ao conceito da linguagem como ficção).



Se você tiver interesse em aprender mais sobre a *poética do fingimento*, leia o texto “Anonimato ou alterização”, do professor e poeta português Manuel Gusmão. Esse texto está publicado no número 4 da revista *Semear*, da PUC-Rio, e encontra-se em: http://www.lettas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_18.html.

A crise da memória

Como você acabou de ver, os conceitos de sujeito e de linguagem são repensados e relativizados no contexto da modernidade emergente do século XX. Às chamadas crise do sujeito e da linguagem, acrescenta-se, ainda, uma terceira: a crise da memória ou da experiência do tempo. Se instâncias como sujeito e linguagem são problematizadas no início dos anos noventa, o tempo, grande elemento articulador da existência, também não poderia deixar de sê-lo. O século XIX foi um período histórico que pensou o tempo a partir de concepções progressistas, compreendendo-o como uma espécie de

continuum. Vamos explicar melhor: os oitocentos foram um tempo que pensou o homem a partir da sua historicidade, isto é, como um ser que se situa num tempo e num espaço específicos, e cujo percurso existencial seria considerado único e irrepetível. Além disso, vimos que o pilar máximo da cultura burguesa é a ética do trabalho, concepção que alterou o próprio entendimento do tempo e do seu escoar. Por outras palavras, o século XIX tentou converter o tempo num valor utilitário, fazendo jus ao famoso ditado de Benjamin Franklin (1748): “*Time is money*” (“Tempo é dinheiro”). Desse modo, pode-se dizer que a sociedade oitocentista compreendia o tempo como um processo histórico contínuo, assentado muito especialmente na ideia de uma cronologia bem definida.

Ora, é também no contexto do fim de século, período em que se prenuncia o conceito de modernidade, que a concepção de tempo começa a mudar. Artistas como Proust (1871–1922), que escreveu uma imensa obra sob o título de *Em busca do tempo perdido*, serão os principais relativizadores do entendimento do tempo e de sua relação com o homem. Em narrativas como a de Proust, o discurso da memória surge como aquele em que os fatos e a imaginação se misturam e se confundem. Novelo emaranhado, cabe acentuar, por um lado, que o discurso da memória é um discurso desordenado, mas que tal desordem é condição necessária para que esse tipo de relato se efetive. Ou seja, a memória é compreendida como fragmentária e lacunar e o discurso da memória é, também ele, frequentemente fragmentário e lacunar.

Você mesmo sabe que a lembrança do passado não nos chega de forma cronológica e linear. No discurso da memória, embaralham-se fios relativos a distintas temporalidades, em que o presente, o passado e o futuro se confundem, não raro, com a cronologia do tempo vivido pela personagem. Por outro lado, cabe frisar que o discurso da memória é aquele que destrói as barreiras do tempo, embora seja um discurso necessariamente circunscrito ao tempo. O passado recuperado pela memória já não será mais compreendido de forma factual, mas reinterpretado e, por isso mesmo, recriado pela imaginação de quem o narra. No discurso do eu, o passado retomado sempre estará comprometido pelo ponto de vista do presente. Em outras palavras, o passado estará em plena relação com a interpretação que a personagem conferirá aos fatos no aqui e no agora, isto é, no próprio tempo da escrita. Para que essas ideias fiquem mais claras, analisemos juntos este poema de Fernando Pessoa:

Pobre velha música!
Não sei por que agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.

Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.

Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora
(PESSOA, 2006, p. 140-141).

Como você deve ter percebido na leitura, a situação diante da qual o sujeito lírico se encontra é mais ou menos comum: uma melodia que ele costumava escutar no passado é reescutada no presente, quando sua memória é projetada para um outro tempo, o da infância. Contudo, a memória não deixa de ser, também ela, uma linguagem e, como tal, uma ficção. Ou seja, recordar nunca é restaurar o passado em sua plenitude, mas recriá-lo numa projeção outra. E é mesmo interessante notar que, em latim, o vocábulo *recordar* significa justamente aquilo que volta a passar pelo coração, o que, por si só, já parece evidenciar o caráter subjetivo da memória. Assim, a lembrança do passado não é objetiva nem factual e rememorar um tempo é sempre reconstruí-lo ou recriá-lo. Repare que, no poema de Pessoa, o sujeito lírico frisa a recordação da canção que ora escuta (de outra maneira), como se de fato estivesse diante de uma melodia distinta no tempo presente. O poema é encerrado com estes versos, que podem parecer incompreensíveis – “E eu era feliz, não sei. Fui-o outrora agora.” – e que apontam justamente para a subjetividade da memória e a superposição de tempos. Ou seja, não há como o sujeito lírico saber se efetivamente foi feliz no passado ou não. Todavia, recordando o tempo da infância, esse período lhe parece feliz. À luz do presente, o passado surge como um tempo marcado pela felicidade, daí o verso desconcertante: “Fui-o outrora agora”.

Atividade 4

Atende ao objetivo 4

Com base no que refletimos sobre o discurso da memória, proponha uma análise para o fragmento do poema “Aniversário”, de Álvaro de Campos, um heterônimo pessoano. Em próxima aula, você examinará com mais vagar a escrita desse “poeta” criado por Pessoa.

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu era feliz e ninguém estava morto.
Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos,
E a alegria de todos, e a minha, estava certa com uma religião qualquer.

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma,
De ser inteligente para entre a família,
E de não ter as esperanças que os outros tinham por mim.
Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças.
Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida.

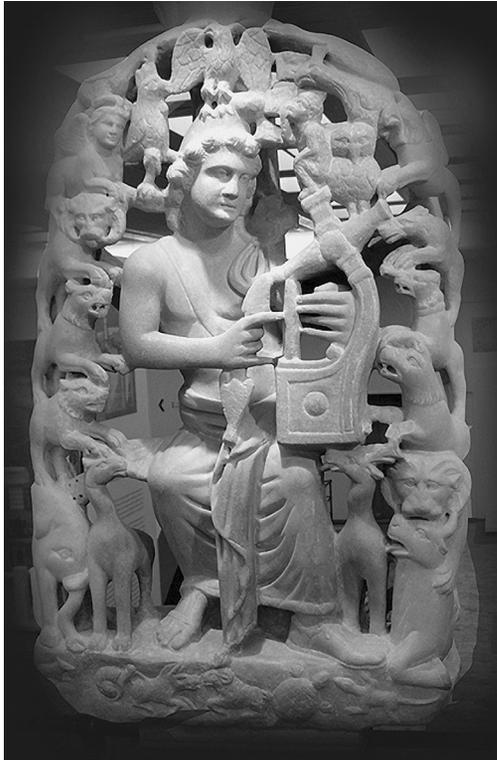
Sim, o que fui de suposto a mim-mesmo,
O que fui de coração e parentesco.
O que fui de serões de meia-província,
O que fui de amarem-me e eu ser menino,
O que fui — ai, meu Deus!, o que só hoje sei que fui...
A que distância!...
(Nem o acho...)
O tempo em que festejavam o dia dos meus anos!
(PESSOA, 2006, p. 379).

Resposta comentada

Mostre como a recordação do passado é feita de acordo com o olhar do presente. Ressalte elementos do poema que assinalam a projeção do presente no passado. Observe os termos utilizados pelo poeta. Os sentidos são positivos ou negativos? Como o sujeito lírico se figura em relação ao presente e ao passado?

Os principais poetas de *Orpheu*: almas indisciplinadas

Você certamente já escutou o nome Orfeu e talvez até conheça o mito grego de Orfeu e Eurídice. Na história da mitologia grega, Orfeu se destaca por seu imenso sucesso como poeta. Diz a lenda que, quando Orfeu tocava sua lira, as árvores, os animais e todos os seres que estivessem por perto se juntavam para ouvi-lo, tamanha a beleza de seu canto.



Ricardo André Frantz

Figura 15.1: Estatueta tar-do-romana de Orfeu (séc. IV), de Egina, hoje exposta no museu Bizantino e Cristão de Atenas, Grécia.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Orfeu-atenas.jpg>

Em princípios do século XX, em Portugal, um grupo de poetas se reúne. Seu objetivo: aproximar o país do curso das grandes correntes artísticas da Europa. Desse desejo primeiro, nasce o projeto de uma revista que conseguisse reunir estilos poéticos diferenciados sob um mesmo denominador comum, que era o de fazer uma arte atrelada ao espírito cosmopolita, civilizacional e vanguardista. Assim, em 1915, em Lisboa, é publicada a revista *Orpheu*, periódico que reunia o trabalho de jovens artistas que pretendiam chocar o espírito provinciano da nação. Como a maioria das revistas literárias, *Orpheu* teve uma existência muito curta, apenas dois números publicados. No entanto, o gesto de rebeldia de seus poetas realmente chocou a sociedade portuguesa, que classificou o conteúdo da revista como “literatura de manicômio” e os poetas de *Orpheu* como “doidos com juízo”. Se o Orfeu mitológico arrebatava a todos com a melodia inebriante do seu canto, os *Orpheus* portugueses – iconoclastas – surpreenderam o público da época pelo viés do estranhamento. Transformou-se a revista no marco inicial do Modernismo português. Dos seus artistas, três se destacam de um modo especial: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros.



Figura 15.2: Capa do primeiro número da revista *Orpheu*, 1915.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Orpheu_1_-_1915.jpg

Fernando Pessoa

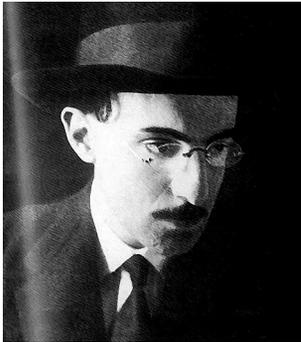


Figura 15.3: O poeta português Fernando Pessoa.

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

Fernando Pessoa é, evidentemente, o poeta de maior destaque de todo o grupo de *Orpheu*. A fama que alcançou mundialmente, inclusive fora do mundo da lusofonia, é enorme, projetando seu nome na lista dos grandes artistas da literatura universal. De fato, pensar na popularidade que o nome de Pessoa conquistou nos últimos sessenta anos é algo verdadeiramente intrigante, especialmente se levarmos em conta que os artistas de *Orpheu* – e Fernando Pessoa foi o que mais teorizou sobre isso – manifestavam, todos eles, aversão declarada à esfera popular, compondo uma arte que era flagrantemente direcionada para os eleitos. Esse mesmo princípio aristocrático da arte é reiterado no prefácio da revista *Orpheu*, em que se destacam a negação do popular e a ideia de um projeto artístico direcionado à fina elite da cultura.



Ficou curioso para ler *Orpheu*? Há cópia digitalizada em: <http://purl.pt/12089>.

Diante disso, podemos nos perguntar: o que, enfim, faz de Pessoa um poeta tão popular? Com efeito, esse é o questionamento com o qual o filósofo e crítico literário Eduardo Lourenço, considerado um leitor fundamental de Fernando Pessoa, abre seu livro já clássico, intitulado *Fernando, rei da nossa Baviera*.

O Pessoa-cidadão comum foi um simples funcionário público, que dividiu sua vida entre trabalhar e escrever; no que concerne ao seu posicionamento ético, vemos, especialmente em alguns de seus escritos em prosa, manifestações expressas de antipopulismo, de homofobia e até de certa aversão às mulheres. Em outros escritos, contudo, o poeta apresenta um posicionamento completamente diferente, o que nos leva a crer que Pessoa é um artista contraditório. De fato, é ele mesmo quem diz: “O paradoxo não é meu, sou eu”. Assim o é, e é nessa linha do paradoxo que deve ser lida toda a obra pessoana. Ou seja, ao conhecer os escritos de Pessoa, o leitor deve ter a consciência de que tudo ali é ficção, de que tudo é fingimento. A obra pessoana, seja ela em poesia ou em prosa, deve ser lida a partir da ideia do jogo dramático das personas fictícias que o poeta criou. É esse jogo dramático que encanta os leitores de Pessoa e que tem conferido cada vez mais popularidade à sua obra. Atenção: ao falarmos agora de Pessoa, usaremos a denominação *Pessoa ortônimo* e *Pessoa heteronímico*. Como *ortônimo*, temos os poemas e tudo o mais que assinou com o nome próprio de “Fernando Pessoa”; como *heterônimo*, tudo o que vem assinado pelos heterônimos que criou: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e outros semi-heterônimos, ou seja, nomes diferentes do nome próprio, com biografias inventadas como se fossem outros poetas existentes.

Fernando Pessoa heteronímico

O primeiro traço que chama a atenção do leitor nos escritos de Pessoa é a heteronímia. Na esteira da crise do sujeito, Fernando Pessoa criou outros *eus*, isto é, outros de si. A gênese da heteronímia é explicada numa famosa carta que Pessoa enviou ao poeta Adolfo Casais Monteiro, e também no texto intitulado “Tábua bibliográfica”, publicado em 1928, na revista *Presença*, que estudaremos em aula posterior. Cabe frisar que ambos os textos devem ser lidos na clave da ficção, pois tudo – absolutamente tudo – no universo pessoano é ficção, é fingimento. Na carta sobre a gênese dos heterônimos, Pessoa ratifica que os outros poetas que cria não são meras assinaturas e que, por isso mesmo, não podem ser considerados pseudônimos. Com efeito, o pseudônimo é um artifício poético e/ou retórico em que o artista emprega a assinatura de outrem, mas o que está expresso por detrás da máscara do pseudônimo é, ainda, o posicionamento ético e estético, bem como a visão de mundo, daquele artista que lhe deu origem. O pseudônimo é somente um nome falso para encobrir o nome real. Muitos artistas usam pseudônimos. A

heteronímia, pelo contrário, pressupõe a criação de poetas outros, com uma biografia própria, com uma visão de mundo própria e com um posicionamento ético e estético particular, às vezes até mesmo oposto ao do poeta que os criou.



Leia essa famosa “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, mas, cuidado, o poeta é um fingidor...

<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=4292>.

O que mais chama a atenção quando lemos a poesia ortônima em conjunto com a dos heterônimos é o fato de nos depararmos com quatro visões de mundo muito diferentes entre si e, em alguns casos, diametralmente opostas. Na verdade, Pessoa construiu uma espécie de jogo em que o que conta é o fato de se poder dizer uma coisa e, ao mesmo tempo, o oposto dela, sem que se possa atribuir maior verdade ou autenticidade a essa ou àquela posição. Assim fazendo, Pessoa leva às últimas consequências a ideia de que o poeta é um fingidor. Ortonímia e heteronímia fazem parte desse jogo ficcional.

O sentido profundo dessa característica central da obra pessoana na história da literatura e da cultura do Ocidente é o de relativizar fortemente qualquer ideia de verdade e de possibilidade de acesso a ela, seja por que meio for (ciência, filosofia, religião etc.). Ao mesmo tempo, questiona-se com vigor a ideia de uma subjetividade autêntica, coerente e bem delimitada. Ao criar uma pluralidade de poetas, Pessoa coloca em xeque o mito da subjetividade autêntica e, conseqüentemente, a visão romântica da poesia como expressão sincera dessa subjetividade, que seria uma espécie de confissão de uma verdade interior. Em resumo: para Pessoa “o poeta é um fingidor”, ou seja, é a linguagem que cria a subjetividade e, em certo sentido, o mundo. Como diz Eduardo Lourenço, em Pessoa tudo é ficção. Nas duas próximas aulas, estudaremos melhor a heteronímia pessoana.

Fernando Pessoa ortônimo

De toda a constelação pessoana, o poeta ortônimo pode ser considerado o mais simbolista de todos, e sua obra, intitulada *Cancioneiro*, apresenta muitos traços da poesia finissecular. Toda a sua poesia inscreve-se naquilo que a crítica convencionou chamar de *eixo pensar-sentir*, sendo alguns dos heterônimos mais propensos ao pensamento e outros à sensação.

Fernando Pessoa ortônimo assinala que o mundo é um mistério e que tudo tem outro sentido. Para Pessoa, a sensação corresponde apenas a um primeiro estágio da etapa do conhecimento. A partir dela, o poeta pensa sobre aquilo que sentiu, isto é, refina e intelectualiza as suas sensações, projetando-as num plano outro. De fato, a sensação é a base da poética pessoana e da de todos os seus heterônimos. Ao problematizar a apreensão do mundo entre o pensamento e a sensação, Pessoa discute em sua obra uma questão de conhecimento: como conhecer o mundo, ou melhor, como estar no mundo? Jogando, filosófica e ludicamente, seu jogo heteronímico, Fernando Pessoa confere respostas muito distintas para essas perguntas, sem que se possa atribuir, contudo, maior veracidade ao que diz um ou outro poeta. Na verdade, ao dividir-se em muitos, Pessoa acaba por exacerbar a consciência do nada, bem como a impossibilidade de se chegar a qualquer resposta conclusiva. Pessoa *ele-mesmo* elege o pensamento como forma de questionar a realidade apreendida pela sensação. É um poeta metafísico por excelência, que se utiliza do pensamento como forma de questionar o mundo que o cerca. Leiamos o poema a seguir:

Tenho tanto sentimento
Que é frequente persuadir-me
De que sou sentimental,
Mas reconheço, ao medir-me,
Que tudo isto é pensamento,
Que não senti afinal.

Temos, todos que vivemos,
Uma vida que é vivida
E outra vida que é pensada,
E a única vida que temos
É essa que é dividida
Entre a verdadeira e a errada.

Qual porém é verdadeira
E qual errada, ninguém
Nos saberá explicar;
E vivemos de maneira
Que a vida que a gente tem
É a que tem que pensar
(PESSOA, 2006, p. 172-173).

Como você deve ter percebido, o que Pessoa ortônimo afirma no poema acima é o primado do pensar. Repare que é como se o poeta dissesse que todas as suas sensações já surgem, de antemão, intelectualizadas, ou seja, todas elas são pensamentos. Diante da pluralidade do mundo e da ausência de uma verdade absoluta, o poeta ortônimo elege a faculdade intelectual como critério norteador da existência, sem que isso signifique abdicar da sensação.

Pessoa é complexo, não é mesmo? Nas próximas duas aulas, estudaremos mais detalhadamente os heterônimos.

Atividade 5

Atende ao objetivo 5

Com base no que acabamos de estudar sobre o poeta ortônimo, analise o poema:

Hora morta

Lenta e lenta a hora
Por mim dentro soa
(Alma que se ignora!)
Lenta e lenta e lenta,
Lenta e sonolenta
A lua se escoo...

Tudo tão inútil!
Tão como que doente
Tão divinamente
Fútil — ah, tão fútil

Sonho que se sente
De si próprio ausente...

Naufrágio ante o ocaso
Hora de piedade...
Tudo é névoa e acaso
Hora oca e perdida,
Cinza de vivida
(Que Poente me invade?)

Por que lenta ante olha
Lenta em seu som,
Que sinto ignorar?
Por que é que me gela
Meu próprio pensar
Em sonhar amar?...
(PESSOA, 2006, p. 107-108).

Resposta comentada

Repare como o uso da aliteração e da assonância (lenta/lenta – lenta/so-nolenta) contribui para um afastar-se da realidade imediata, propiciando ao sujeito um mergulho dentro de si próprio. Repare ainda como essa busca de autoconhecimento não confere ao sujeito as respostas esperadas.

Mário de Sá-Carneiro



Figura 15.4: O poeta Mário de Sá-Carneiro.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio_de_S%C3%A1-Carneiro

De todos os poetas de *Orpheu*, Mário de Sá-Carneiro é, certamente, aquele em cuja poesia se enxergam mais traços das estéticas finisseculares. Sua obra apresenta elementos simbólicos, uma paisagem aristocrática, repleta de castelos, armamentos medievais, lordes, princesas etc. Herdeira do fim de século, toda a poesia de Sá-Carneiro tem muito brilho e abusa conscientemente das cores, dos sons, dos perfumes, das sensações. Não só sua poesia, mas também suas narrativas são o mais perfeito exemplo do trânsito estético que a modernidade finissecular promove para a violência gritante das vanguardas. Mário de Sá-Carneiro só publicou um volume de versos em vida, *Dispersão*, que é um conjunto de doze poemas. Seu outro livro de poemas intitula-se *Indícios de ouro*, e só foi publicado em 1932, por iniciativa dos artistas presencistas, que você estudará na Aula 18. Em ambos os volumes de versos, o leitor se depara com uma atmosfera requintada e elitista, que rejeita os espíritos medianos e vulgares. Além disso, como um poeta de um tempo que exacerba a consciência da crise do sujeito, Mário de Sá-Carneiro também não deixa de escrever essa crise em sua poesia.

Sua obra é muito rica e interessante, explorando temas que chocavam os espíritos mais conservadores da época, tais como o dandismo, o homoerotismo, a mulher fatal, o suicídio, dentre outros. Sá-Carneiro suicidou-se ainda muito jovem, com apenas 25 anos, em 26 de abril de 1916 e, por conta disso, sua obra não é muito extensa, apesar da qualidade e da assustadora profundidade daquilo que deixou escrito. Em Mário de Sá-Carneiro, muitas vezes, vida e obra se confundem e ele é, de fato, o poeta de *Orpheu* que mais de perto seguiu o conceito finissecular de que a vida imita a arte e não o contrário. Por ser um poeta-suicida e por fazer do suicídio um dos temas de suas obras de ficção, Sá-Carneiro

desperta imensa simpatia e curiosidade nos seus leitores, que não raramente enxergam projeções autobiográficas na sua obra. De fato, isso chegou a gerar uma leitura superficial dos escritos sá-carneirianos, que em alguns casos foram lidos como um mero exercício confessional de um autor-suicida. À parte os exageros, há muito de biográfico na obra de Mário de Sá-Carneiro.

Atividade 6

Atende ao objetivo 5

O poema a seguir é um dos mais famosos do conjunto da poesia de Sá-Carneiro. Analise-o:

Quasi

Um pouco mais de sol — eu era brasa,
Um pouco mais de azul — eu era além.
Para atingir, faltou-me um golpe d'asa...
Se ao menos eu permanecesse aquém...

Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído
Num baixo mar enganador d'espuma;
E o grande sonho despertado em bruma,
O grande sonho — ó dor! — quasi vivido...

Quasi o amor, quasi o triunfo e a chama,
Quasi o princípio e o fim — quasi a expansão...
Mas na minha alma tudo se derrama...
Entanto nada foi só ilusão!

De tudo houve um começo... e tudo errou...
—Ai a dor de ser-quasi, dor sem fim... —
Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,
Asa que se elançou mas não voou...

Momentos de alma que desbaratei...
Templos aonde nunca pus um altar...
Rios que perdi sem os levar ao mar...

Ânsias que foram mas que não fixei...

Se me vagueio, encontro só indícios...
Ogivas para o sol — vejo-as cerradas;
E mãos d'herói, sem fé, acobardadas,
Puseram grades sobre os precipícios...

Num ímpeto difuso de quebranto,
Tudo encetei e nada possuí...
Hoje, de mim, só resta o desencanto
Das coisas que beijei mas não vivi...

.....
.....

Um pouco mais de sol — e fora brasa,
Um pouco mais de azul — e fora além.
Para atingir, faltou-me um golpe d'asa...
Se ao menos eu permanecesse aquém...
(SÁ-CARNEIRO, 1996, p. 22-23).

Resposta comentada

De início, destaque do poema expressões ou palavras que indiquem vazio, incompletude, fracasso. Você percebe como é íntima a relação entre a crise da subjetividade e o processo de percepção do mundo como um lugar corroído pelo nada? A partir dessa ideia, explique como o sujeito lírico se descreve.

Almada Negreiros



Figura 15.5: Almada Negreiros ao tempo de *Orpheu*.

Fonte: <http://www.escritas.org/pt/poemas/almada-negreiros>

José Sobral de Almada Negreiros possui uma obra bastante extensa e foi, do grupo de artistas ligados à revista *Orpheu*, aquele que gozou de uma vida mais longa. Pessoa morreu em 1935, aos 47 anos; Sá-Carneiro em 1916, ao 25 anos e Almada em 1970, aos 77 anos. No conjunto da obra almadiana, um dos aspectos que mais chamam a atenção é a conciliação entre poesia e pintura. Almada Negreiros foi um poeta-pintor e toda a sua obra estabelece um diálogo profícuo entre a literatura e as outras artes. A poesia almadiana mais próxima à do período modernista do início do século XX é marcada pela violência, que consiste em escandalizar o burguês a partir de atitudes rebeldes, isto é, de um posicionamento iconoclasta.



Visite o site <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/almada/pintor.htm> para conhecer algumas das pinturas, murais e outras obras de Almada Negreiros.

Note a força, a energia de seu colorido. Almada falava da força da alegria e acreditava que era isto o que faltava aos portugueses.

Para saber mais sobre Almada Negreiros e inclusive ler uma entrevista com ele, acesse: <http://estudoslusofonos.blogspot.com.br/2012/04/almada-negreiros-nome-de-guerra.html>.

Conclusão

Acabamos de estudar o contexto histórico-cultural do Portugal e da Europa de princípios do século XX e analisamos um pouco da produção artística dos principais poetas do grupo de *Orpheu*, que pretendiam colocar seu país na esteira das correntes cosmopolitas do seu tempo. Como assinala o historiador e ensaísta português Eduardo Lourenço, a revista foi uma revolução na literatura e na linguagem.

Atividade final

Atende aos objetivos 1, 2, 3, 4 e 5

O poema mais famoso da obra de Almada Negreiros é a “Cena do ódio”. Analise o fragmento a seguir, explicando por que é um texto iconoclasta e vanguardista, marcando, assim, o Modernismo português.

Ergo-Me Pederasta apupado d'imbecis,
 Divinizo-Me Meretriz, *ex-libris* do Pecado,
 e odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu!
 Satanizo-Me Tara na Vara de Moisés!
 O castigo das serpentes é-Me riso nos dentes,
 Inferno a arder o Meu Cantar!
 Sou Vermelho-Niagara dos sexos escancarados nos chicotes dos
 cossacos!
 Sou Pan-Demônio-Trifauce enfermijo de Gula!
 Sou Gênio de Zaratrusta em Taças de Maré-Alta!
 Sou Raiva de Medusa e Danação do Sol!

Ladram-Me a Vida por vivê-La
 e só Me deram Uma!
 Hão-de lati-La por sina!
 Agora quero vivê-La!
 Hei-de Poeta cantá-La em Gala sonora e dina
 Hei-de Glória desanuviá-La!
 Hei-de Guindaste içá-La Esfinge
 da Vala pedestre onde Me querem rir!
 Hei-de trovão-clarim levá-La Luz
 às Almas-Noites do Jardim das Lágrimas!

Hei-de bombo rufá-La pompa de Pompeia
nos Funerais de Mim!
Hei-de Alfange-Mahoma
cantar Sodoma na Voz de Nero!
Hei-de ser Fuas sem Virgem do Milagre,
hei-de ser galope opiado e doido, opiado e doido...
Hei-d' Átila, hei-de Nero, hei-de Eu,
cantar Atila, cantar Nero, cantar Eu!
(NEGREIROS, 1997, p. 85).

Resposta comentada

De início, destaque, no trecho transcrito, elementos capazes de chocar tanto a sensibilidade quanto a moral de muitas pessoas. Indique também alguns elementos agressivamente humanistas. Explique se esse poema pode ser considerado vanguardista e iconoclasta. Busque informações mais detalhadas sobre esse poema e sua história de publicação e relacione o que pesquisou ao Modernismo português. Note que há, nos versos, um vocabulário muito diferente, além de referência a nomes da História, de lendas e mitos. Na medida do possível, tente entender essas referências. Para ajudar na busca de informações, se desejar, consulte uma dissertação de Mestrado defendida em Portugal sobre esse poema, que está disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/4077/1/ulfl081239_tm.pdf.

Resumo

Nesta aula, procuramos explicar o contexto histórico-cultural do Modernismo português e sua diferença com relação ao Modernismo brasileiro, no contexto da Semana de Arte Moderna, de 1922. Para que você

compreendesse marcas importantes do pensamento do Modernismo, a partir das vanguardas do início do século XX, destacamos a ideia de crise no tocante a três elementos: sujeito, linguagem e memória (tempo). Depois, apresentamos a revista *Orpheu*, marco do Modernismo português, publicada em 1915, e seus três principais artistas: Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros. Destacamos, para cada um, algumas marcas importantes, caracterizando-os como vozes fundamentais do Modernismo em Portugal.

Informação sobre a próxima aula

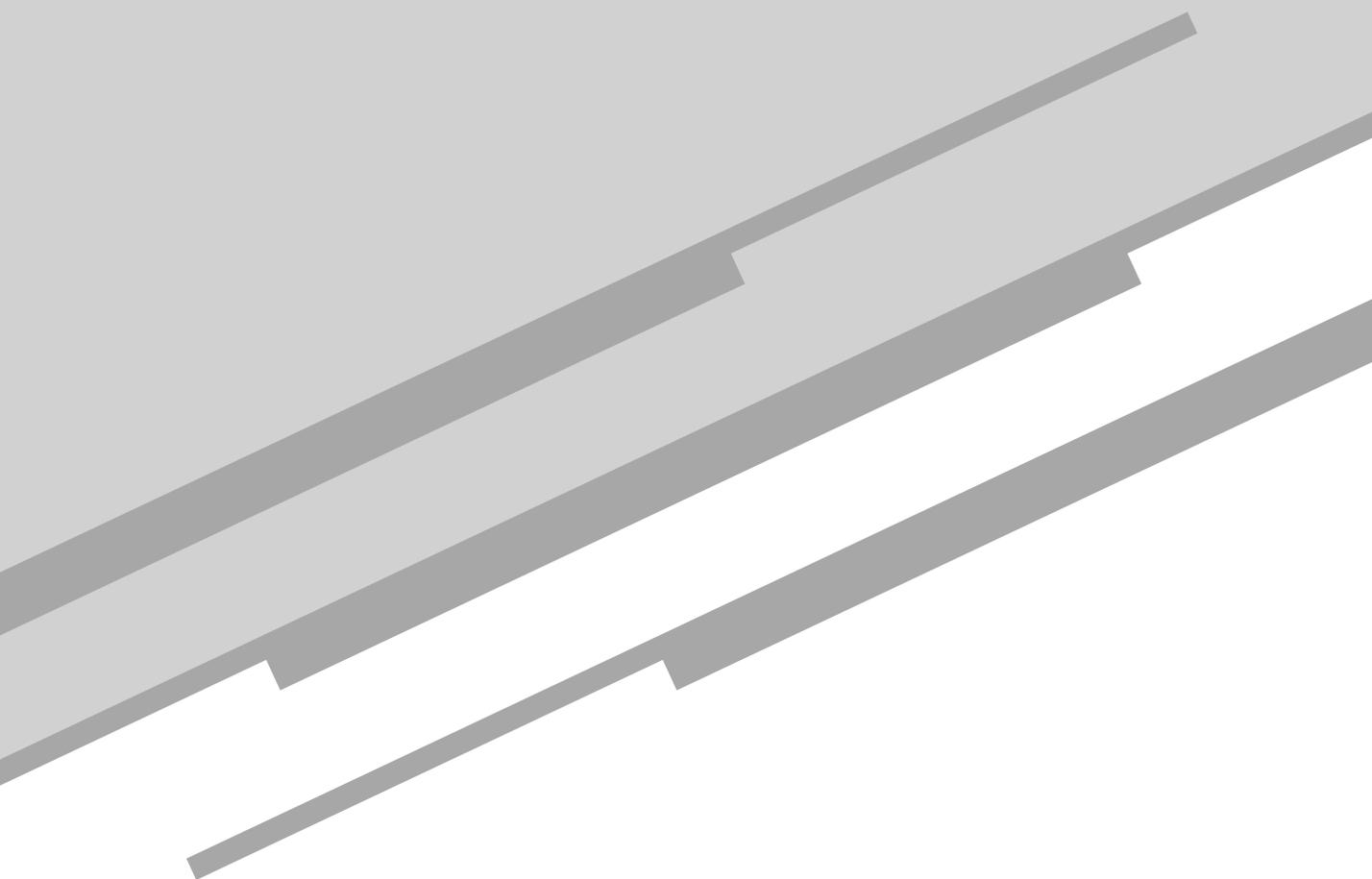
Na aula que vem, você continuará a estudar a poesia de Fernando Pessoa, aprofundando o que começou a ler aqui. Você certamente ficará cada vez mais fascinado pela obra ortônima e pelos heterônimos pessoais, frutos do estilçamento da subjetividade de um poeta que converteu seu próprio *eu* em ficção.

Leitura complementar

A bibliografia sobre *Orpheu* e os poetas Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros é, hoje, muito vasta. Também sobre o Modernismo português há muitos e muitos títulos a serem consultados. Procure aproximar-se de alguma bibliografia complementar a partir dos principais estudiosos desse período e desses poetas, tais como Eduardo Lourenço, Celina Silva, Eduardo Prado Coelho, Nuno Júdice, estudiosos portugueses e, no Brasil, Cleonice Berardinelli. Use a internet como aliada no encontro de textos desses autores a respeito do que estudamos nesta aula.

Aula 16

0 indisciplinador das almas I



Ida Alves
Marleide Anchieta

Meta

Apresentar a lírica de Fernando Pessoa e a questão da heteronímia, a partir da leitura e da análise de poemas que discutem as relações entre subjetividade, pluralidade e criação estética.

Objetivos

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

1. distinguir os conceitos de pseudônimo, heterônimo e ortônimo;
2. discutir a ideia de um “drama em gente” no projeto poético de Fernando Pessoa;
3. analisar o jogo entre sentir e pensar, criar e fazer na escrita do poeta e de seus heterônimos;
4. reconhecer e distinguir os traços peculiares da escrita de cada heterônimo pessoano;
5. estabelecer relações de semelhanças e diferenças entre os poemas de Fernando Pessoa – ortônimo – e seu heterônimo Alberto Caeiro, considerando os elementos estruturais e temáticos que os caracterizam.

Introdução: almas indisciplinadas

Provavelmente, você já deve ter usado máscaras e, com certeza, já viu mascarados no carnaval ou em outras situações. Como num passe de mágica, através delas, temos a impressão de que somos outras pessoas, transformamo-nos em deuses, em animais, em heróis, em políticos ou até mesmo em celebridades. Ocultados por elas, o homem experimenta, ao mesmo tempo, a condição de ser e de não ser, encena vários papéis e pode se diluir na coletividade. Em algumas cerimônias indígenas, como casamentos ou preparações para guerras, ao pajé era destinada a máscara mais importante, pois se acreditava que, por meio dela, ele incorporaria entidades de cura. Como você pode notar, sejam místicas, críticas, com valores políticos ou de entretenimento, as máscaras estão presentes na história cultural dos povos e adquiriram diferentes significados com o decorrer dos séculos.

Nos nossos dias, há outras formas de se mascarar, por exemplo, nas conversas de salas de bate-papos e *chats* da internet. Neles, são criados os *nicknames*, ou seja, apelidos que são, na verdade, máscaras de linguagem usadas para brincar, conhecer e interagir com pessoas no mundo virtual. Geralmente, são nomes relacionados à personalidade do internauta e às projeções que ele faz de si mesmo. São, de algum modo, criações de seres fictícios, de personagens que, de certa forma, desejam tornar-se outros.

Quando falamos em máscaras de linguagem, o nome, traço identitário de um sujeito, é o principal elemento de ficcionalização. Nesse sentido, surgem apelidos, pseudônimos e heterônimos. Os apelidos são formas de chamamento, geralmente informais, de cunho afetivo ou depreciativo, considerando abreviações de nomes, atributos subjetivos ou a atividade exercida por alguém. Um exemplo seria o caso de Joaquim José da Silva Xavier, que atuava como dentista e, por isso, ficou conhecido na história brasileira como Tiradentes. Em relação ao pseudônimo, palavra de origem grega que significa *nome falso*, trata-se de uma forma de encobrir, por alguma razão, a identidade civil através desse artifício ficcional, mas preservando a visão de mundo, o posicionamento ético e estético do artista que o inventou. O famoso autor de *Alice no país das maravilhas*, Charles Lutwidge Dodgson, é mais conhecido por seu pseudônimo, Lewis Carroll. Do mesmo modo, um dos cineastas mais premiados de Hollywood, Allan Stewart Königsberg, adotou como nome artístico o de Woody Allen. Você já deve ter assistido a algum filme produzido por ele, não é mesmo?

Resposta comentada

Pesquise em livros e revistas, acesse a internet e descubra alguns pseudônimos. Observe como esses artistas apenas empregam um nome fictício, mas mantêm, de certa forma, uma unidade identitária naquilo que dizem ou escrevem. Releia a aula anterior e a introdução desta, veja como a subjetividade pessoal é múltipla e diferente. Fique atento ao jogo entre *personae* possibilitado pela ideia de heteronímia.

Fernando Pessoa: “drama em gente”

Você já ouviu a música “Eu vezes eu”, da banda de *rock* Titãs? Com certeza, já a escutou no rádio, em CD ou em outra mídia:

Eu vezes eu
 Eu vezes eu
 Espalhados em mim
 Eu, mínimo, múltiplo, comum.
 Eu menos eu
 Do que resta de mim
 Eu, máximo, único, nenhum.
 Ela, ele, vocês
 Vezes eles, os outros
 Eu e eu outra vez
 Nervo, músculo e osso.
 (ANTUNES; BRITTO, 1991).



Você poderá ver a letra completa e escutar a canção “Eu vezes eu” em: <http://www.letras.com.br/#!titas/eu-vezes-eu>

Como você pode notar, o título da música – “Eu vezes eu” – já nos remete a uma multiplicação de subjetividades que acontece através da dispersão e das facetas presentes nesse eu – “Espalhados em mim”. Trata-se de uma aritmética oscilante, já que nos deparamos com multiplicações (“eu vezes eu”) e subtrações (“eu menos eu”) de sujeitos. Estes, por sua vez, transitam de uma identidade unívoca e homogênea – “comum”, “único” – para o processo de despersonalização e de perdas – “máximo”, “múltiplo”, “mínimo”, “nenhum”. Temos, portanto, um eu a se desdobrar numa cadeia pronominal de outros – “ela, ele, vocês”, “eles” –, o que assinala uma subjetividade que se constitui, inicialmente, na e pela linguagem, para, num segundo plano, almejar a concretização corpórea – “nervo, músculo e osso”.

A letra dessa canção e suas questões identitárias nos conduzem ao pensamento do linguista francês Émile Benveniste. Em seu famoso ensaio “A natureza dos pronomes”, o escritor lembra-nos de que, somente numa situação comunicativa, os pronomes *eu* e *tu* deixam de ser “signos vazios” e adquirem uma significação no discurso, ou seja, à medida que dizemos *eu*, assumimos o lugar de sujeito na língua e instauramos um interlocutor – o *tu*. Nesse sentido, personalizamos os pronomes, construímos uma consciência subjetiva numa relação de **alteridade**. No entanto, isso não acontece com o *ele*, pois, para Benveniste, tal pronome pode se referir a muitos sujeitos ou até mesmo a nenhum, assumindo, então, a condição discursiva de “uma não pessoa” (BENVENISTE, 2005, p. 250).

Alteridade

Natureza ou condição do que é outro, do que é diferente. Um de seus princípios defende que o *eu*, em sua condição individual, só pode existir através do contato e da interação com o outro.

Mas o que dizer quando essas relações verbo-pronominais são desestabilizadas? A poesia tem a capacidade de fazer desvios, de “trapacear a língua”, conforme ressalta Roland Barthes (2007, p. 16). Foi isso que fez, nos fins do século XIX, o poeta Arthur Rimbaud, ao escrever a conhecida “Carta do vidente” (“Lettre du Voyant”) ao também poeta francês Paul Demeny. Você a conhece? Nela, lemos:

Com efeito, EU é um outro. Se o cobre acorda clarim, a culpa não é dele. Para mim, é evidente: assisto à eclosão do meu pensamento: fito-o, escuto-o: dou com o golpe de arco no violino: a sinfonia tem um estremecimento nas profundidades ou salta de súbito para a cena (RIMBAUD, 1980, p. 188).

Em resposta a uma tendência de compreensão do lirismo romântico como afirmação excessiva do sujeito, Rimbaud nos propõe uma cisão no próprio ato de dizer que “EU é um outro”. Essa ruptura acontece na concordância gramatical, cujo paradigma seria “Eu sou um outro”. Nota-se, então, que há, gramaticalmente, uma rasura entre o sujeito do enunciado – “eu” (na primeira pessoa do singular) – e o que se enuncia dele, valendo-se do verbo *ser* na terceira pessoa do singular – “é” –, acompanhado de uma expressão de indefinição e neutralidade – “um outro”. Tal processo esvazia a personalização pronominal da primeira pessoa, ao transpô-la para a terceira, uma vez que o sujeito é levado a “sair de si” e a se objetivar na escrita, segundo assinala o crítico francês Michel Collot. Dizer que “Eu é um outro” é assumir um paradoxo. O poeta sabe disso, mas também percebe que há no “eu” um movimento constante de diferença e transformação. Ele assume que há nele muitas vozes a se projetar para um fora, para o texto, a cena lírica. Através dessa encenação, o sujeito torna-se espectador de seu próprio pensar – “assisto à eclosão do meu pensamento” –, pois a linguagem possui um funcionamento autônomo, capaz de converter o eu no outro, a subjetividade em objetividade, a madeira, o arco do violino em materialidade sonora, ou seja, em sinfonia que “tem um estremecimento nas profundidades”.

A percepção da capacidade de outrar-se foi, de algum modo, uma renovação **epistemológica**, que indicou a possibilidade do sujeito de se observar, de se pensar e de falar de si a partir de um lugar de alteridade. Assim, a evidência de uma crise no modo **cartesiano** de compreensão da subjetividade e a eclosão de uma experiência cognitiva que se dava a ver e a ouvir na própria escrita foram importantes para a poética de Fernando Pessoa. Através dessas ideias, de certa maneira, ele se propõe outros e leva ao extremo a cisão da proposta rimbaudiana.

Eduardo Lourenço, um dos mais importantes estudiosos da obra pessoana, lembra-nos de que “o heteronimismo cultural de que Pessoa será, justamente, o mítico coroamento” (LOURENÇO, 2008, p. 16) surge de um longo processo de dissolução do sujeito, que já vem do Romantismo. O ensaísta chama a atenção para os “‘duplos’ demoníacos de Hoffmann a

Epistemológico

Adjetivo oriundo de epistemologia, ou seja, a teoria do conhecimento. Para os gregos, a *episteme* era o conhecimento verdadeiro, de base científica, que se opunha à opinião infundada e considerada irrefletida.

Cartesiano

Aquilo que se caracteriza por uma racionalidade rigorosa e metódica. Esse termo surgiu com base nas concepções do filósofo e matemático francês René Descartes, e de seus discípulos. O cartesianismo foi considerado o marco da filosofia moderna, pois inaugurou a perspectiva de uma razão científica, questionando as autoridades tradicionais do século XVII e o primado da crença religiosa.

Dostoievski”, para “os pseudônimos de Kierkgaard às máscaras de Browning, até o “je est un autre” [eu é um outro] de Rimbaud” (LOURENÇO, 2008, p.15). No contexto português, ele ainda ressalta a teatralização de vozes em Garrett e uma configuração quase pessoana em Eça de Queirós, com a criação de Fradique Mendes, “personagem de alma múltipla” (LOURENÇO, 2008, p. 16).



Hoffmann (Ernst Theodor Amadeus Hoffman, 1776-1822) foi um escritor romântico, compositor, desenhista e jurista alemão, é considerado um dos grandes nomes da literatura fantástica. Algumas de suas obras tornaram-se bases para óperas – *Os contos de Hoffmann* – e balés – *O quebra-nozes*, *Rei dos camundongos*, *Coppélia*. Além dessas, também são obras conhecidas: *Fantasia à maneira de Callot*; *O elixir do diabo*; *Contos dos irmãos Serapion*; entre outras. Para saber mais sobre o autor, consulte o *link*: http://pt.wikipedia.org/wiki/E._T._A._Hoffmann

Dostoievski (Fiódor Mikhailovich Dostoievski, 1821-1881) foi um escritor russo, conhecido como um dos maiores romancistas da literatura universal. Como artista inovador para o seu tempo, apresentava uma escrita marcada por questões filosóficas, muitas vezes com traços existencialistas, e um romance de caráter polifônico. Entre suas principais obras, destacam-se *Crime e castigo*, *O jogador*, *O idiota*, e outras. Conheça melhor o romancista, através do *link*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Fiódor_Dostoiévski

Kierkgaard (Søren Aabye Kierkegaard, 1813-1855) foi um filósofo e teólogo dinamarquês. Inspirado nos diálogos socráticos, elaborou uma obra assinada por vários pseudônimos que interagem entre si, propondo distintas visões de mundo e discussões filosóficas complexas acerca dos sujeitos e de suas escolhas. Entre seus livros, estão *O conceito de angústia*, *Migalhas filosóficas*, *O desespero humano*. Leia mais sobre o escritor em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Søren_Kierkegaard

Browning (Robert Browning, 1812-1889) foi um poeta e dramaturgo inglês. Há na sua obra traços de Shakespeare e de Elizabeth Barrett (poeta inglesa com quem foi casado). Ele dizia que temos “dois lados da alma”, máscaras diferentes – uma para encarar o

mundo e outra para se apresentar a quem ama. Suas obras mais famosas são *The Ring and the Book*, *Men and Women*, *Dramatis Personae*, entre outras. Conheça um pouco mais o poeta no [link: http://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Browning](http://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_Browning)

Pessoa é, pois, um poeta-leitor, atento às mudanças de seu tempo, o que lhe permitiu construir-se literariamente. São seus poemas que nos levam a conhecer sua natureza heteronímica, os personagens que ele cria com ideias, sentimentos e estilos tão peculiares. Sobre a proposta dramática de sua poesia, comenta:

Caeiro, Reis, Campos: esses nomes não são pseudônimos; representam pessoas inventadas, como figuras em dramas, ou personagens declamando isoladas em um romance sem enredo. Essas individualidades devem ser consideradas como distintas do autor delas. Formam cada uma delas uma espécie de *drama*; e todas elas juntas formam outro *drama*. *É um drama em gente, em vez de em atos* (PESSOA, 2005, p. 24-25).

Repare que Pessoa emprega o termo “inventadas”, o que demonstra sua consciência da ficção e da construção do fingimento. É válido lembrar que, etimologicamente, a palavra “fingir”, de origem latina – *fingere* –, significava “modelar na argila”, “dar forma a qualquer substância plástica, esculpir” e, posteriormente, passou a ter o sentido de “dar feição a”, “representar, imaginar, inventar” (HOUAISS, 2011, p. 332). Então, fingir é dar forma ao que é imaginado, é uma mistura do sensitivo (o tátil) com o intelectual (a imaginação). Nesse sentido, Pessoa apresentou-se como um artesão de sensações e pensamentos através da matéria verbal. Na famosa “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, destinada ao poeta e crítico português Adolfo Casais Monteiro, há também empregos de verbos e expressões que apontam para essa significação do fingir: “*Esbocei* umas coisas”; “Levei uns dias a *esboçar* o poeta”; “*inventar* um poeta bucólico”; “*Criei*”; “*Construí-lhes* as idades e as vidas” (PESSOA, 2005, p. 101-102), entre outros exemplos.

Você consegue imaginar as facetas desse poeta? São muitas! Por isso, há quem diga que ele era um “gênio louco” ou, como o próprio se diagnosticou, um “histero-neurastênico”. Há também interpretações que

seguem o viés do ocultismo, da magia, do esoterismo, da maçonaria. De certa forma, Pessoa demonstrava interesse em estudos acerca dos mistérios do universo. Contudo, falamos de heteronímia não com um olhar psiquiátrico ou místico, mas com a visão da crítica literária, através da qual a escrita poética nos aponta o processo de descentralização e a multiplicidade de sujeitos, pelos quais nos deparamos com um lirismo dramático. Nas palavras do crítico José Augusto Seabra, temos um “poetodrama” e seus “poemodramas”.

Ao se referir ao seu “drama em gente”, Pessoa desestrutura a própria concepção clássica do gênero dramático, no qual a ação, ou seja, os atos são os traços constituintes. Com efeito, o que o poeta faz é problematizar a tessitura dialógica entre as *personae*, as linguagens e as possibilidades poéticas. Na tensão entre o ser e o não ser, ele se elabora no jogo verbal e visual dos poemas. Assim, cada um dos seus heterônimos, desde os da infância até os mais conhecidos, surge como um poeta-outro, um poeta lírico que faz de si mesmo o seu drama. Cada um possui vida própria no espaço literário, expondo-se com suas datas e locais de nascimento, profissões, horóscopos e pontos de vista.

Se uma peça tradicional de teatro é dividida em atos, Pessoa nos mostra a eclosão interna do sujeito e sua cisão em vários – as “figuras em dramas”, as subjetividades encenadas. Por isso, ele diz: “O que sou essencialmente – por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja – é dramaturgo” (PESSOA, 2005, p. 101). Na condição daquele que sabe compor teatralizações, o poeta não só criou personagens, máscaras diversas, mas outros poetas; metamorfoses verbais que nos escapam no gesto de leitura, porque são fluidos, múltiplos e desdobráveis.

Não há dúvidas de que o poeta demonstrava afinidade com o texto lírico-teatral. Um exemplo disso está na escrita de seus poemas dramáticos. Como dramaturgo, Pessoa leva-nos a pensar em duas obras, “O marinheiro” e “Primeiro Fausto” (posteriormente intitulado como “Fausto: tragédia subjetiva”). Em “O marinheiro”, publicado no primeiro número de *Orpheu*, figura-se, segundo o poeta, um “drama estático”, já que não há ação, não há movimento, não há conflitos no desenrolar do texto. Na verdade, a dramatização acontece na própria linguagem. Trata-se de uma espécie de solilóquio (monólogo), de falas retomadas durante a peça e de vozes que, constantemente, ecoam entre si. Não à toa, os verbos elocutórios são recorrentes: “Ah, *falemos*, minhas irmãs, *falemos* alto, *falemos* todas juntas” (PESSOA, 2006, p. 418); “*Falo* e pen-

so nisto n'á minha garganta, e as minhas palavras parecem-me gente...” (PESSOA, 2006, p. 411); “Contemos contos umas as outras” (PESSOA, 2006, p. 413); “Que voz é essa com que *falais?*... É de outra...” (PESSOA, 2006, p. 420).

“Primeiro Fausto” ou “Fausto: tragédia subjetiva” faz alusão à lenda alemã de um médico, mago e alquimista que teria feito um pacto com o demônio. Diversos trabalhos ficcionais a respeito dessa lenda foram realizados, com destaque para a tragédia escrita por Goethe, famoso escritor e pensador do Romantismo alemão, na qual são tematizados os dilemas da alma humana. O poeta português, do mesmo modo, propôs-se a escrever “O Fausto” com narração em primeira pessoa. No entanto, a obra ficou em fragmentos e, com isso, encontramos poemas inacabados, “projeto falhado”, “poema impossível”, de acordo com o também poeta e crítico Manuel Gusmão. Nesse construto de obra, vemos tensões entre a inteligência, a vida e as sensações, questões que, de certa maneira, materializaram-se na escrita lírica de Pessoa: “A Inteligência busca compreender. / O Desejo busca possuir (compreender de perto). / O Não-Ser busca o Ser” (PESSOA, 2006, p. 760). Observe que o tom filosófico toma conta dos versos e já aponta ressonâncias de uma poesia heteronímica. A alteridade surge nessa escrita por meio de questionamentos, de múltiplas oposições, de circunstâncias inconciliáveis, de conflitos contínuos: “Como há haver? Que é ser? Que é haver ser? / O horror que haja existir, e como o haja, / Tortura-me até o abismo que há em mim” (PESSOA, 2006, p. 326).

Essas duas obras classificadas como dramáticas pelo próprio Fernando Pessoa sinalizam que seu projeto poético é uma combinação lírico-dramática, uma vez que em sua teia verbal estão intrincados o múltiplo, a tensão e a movimentação da linguagem. Trata-se de um jogo polifônico, de um fingimento que dá voz a um corpo heteronímico composto de palavras, imagens, pensamentos e sensações. Seja Fernando Pessoa ortônimo (ele mesmo) ou seus heterônimos mais conhecidos – Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos –, todos, ao seu modo, discutem uma filosofia poética do ser e do estar no mundo, e a criação estética como desencadeadora dessas reflexões.



Visite um endereço virtual muito interessante para percorrer várias trilhas na obra pessoana, em: <http://multipessoa.net/>.

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

Leia o fragmento de uma carta de Fernando Pessoa ao crítico Gaspar Simões. Comente-o, considerando o processo de despersonalização e a construção do “drama em gente”.

O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Voo outro – eis tudo (PESSOA, 2005, p. 66).

Resposta comentada

Releia a seção “Fernando Pessoa: ‘drama em gente’” desta aula e repare que Fernando Pessoa é consciente de que a criação heteronímica é um processo lírico-dramático, ou seja, é construção artística. Através da capacidade de despersonalização pela escrita, o poeta, com inteligência e imaginação, cria outros de si, outros escritores com estilos próprios e vidas diferenciadas.

O ortônimo: “sentir com a imaginação”

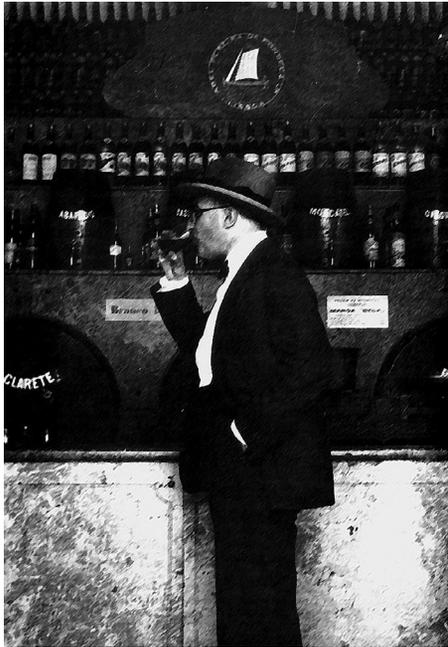


Figura 16.1: “Fernando Pessoa em flagrante delíto”: dedicatória no verso da fotografia que ofereceu à namorada Ophélia Queiroz, em 1929.

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

Você sabia que o cidadão Fernando Pessoa encontrava-se com poetas, políticos e vários artistas nos cafés? Em Lisboa, há alguns que foram frequentados pelo poeta, tais como o Nicola, o Café Royal, o Café Suíço e, principalmente, A Brasileira, do Chiado. Por isso, nesse local, foi construída uma escultura em sua homenagem. Veja a imagem:



Figura 16.2: Estátua de Fernando Pessoa no café A Brasileira, no Chiado – Lisboa.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Lisboa-Pessoa-A_Brasileira-1.jpg



Em outro café-restaurante, Martinho da Arcada, Pessoa escrevia seus poemas. Hoje, você pode almoçar nesse restaurante, em Lisboa, e ver a mesa usada por Pessoa, à qual ninguém pode se sentar. Conheça o local virtualmente em: <http://www.martinho-daarcada.pt/pt/index-pt.php#g1>

Mas esse cidadão não deve ser confundido com o poeta. Não se esqueça de que ele é um fingidor. Até o ortônimo (nome correto), que assina os poemas como Fernando Pessoa, não deixa de ser uma de suas máscaras. É ele o autor de *Mensagem*, obra que você estudou em Literatura Portuguesa I. Lembra-se? Esse livro foi o único que o poeta publicou em vida. Nele, encontramos um grande poema de expressão épico-lírica, elaborado numa arquitetura simbólica, a fim de ratificar o nacionalismo místico, num canto em que os heróis mitificados encarnam a alma portuguesa e, com ela, a expectativa messiânica e sebastianista de que se cumpra o Quinto Império – a pátria espiritual, “o Portugal-a-haver”.

Do mesmo modo, são considerados do ortônimo os poemas dramáticos, conforme já vimos, os escritos em inglês e francês, e a poesia com traços finisseculares pertencente ao *Cancioneiro*. Há críticos que afirmam coexistir duas vertentes na obra ortônima: uma tradicional e outra modernista. Na tradicional, encontramos marcas de quadras populares, da lírica garrettiana e de certo saudosismo. Geralmente, há a valorização de versos curtos, da melodia silábica, da suavidade rítmica e musical. Vejamos essa estrofe do poema “Leve, breve, suave”:

Leve, breve, suave,
Um canto de ave
Sobe no ar com que principia
O dia.
Escuto, e passou...
Parece que foi só porque escutei
Que parou.

(PESSOA, 2006, p. 95).

A composição estrófica é curta, possui apenas sete versos. No início do poema, uma imagem-símbolo nos é apresentada – “Um canto de ave” – e sugerida pelo jogo sonoro entre as consoantes fricativas /v/ e /s/ dos adjetivos que abrem o primeiro verso – “Leve, breve, suave”. Com a musicalidade e as rimas em *-ave* e *-ia*, o poeta constrói a leveza e a fluidez do canto, o que também é sinalizado na distribuição heterogênea dos versos e no movimento dos *enjambements* (encavalgamento ou desalinhamento estrutural): “[...] que principia / O dia.” Contudo, subitamente, parece haver intervenção do sujeito poético no canto ouvido – “Escuto, e passou...”. As orações coordenadas junto ao fechamento do som produzido pelas vogais /o/ e /u/ e pela força das oclusivas /k/, /t/ e /p/ assinalam a mudança de ritmo, pois o que se nota é uma quebra. Repare que o verbo *escutar* está no presente e *passar*, no pretérito perfeito, propondo distância entre o tempo da sensação subjetiva e o canto percebido. Diante disso, a intelectualidade desse eu propõe sua hipótese desencantada: “Parece que foi só porque escutei/ Que parou”.

Interessante! Não é? Observe como Pessoa também escrevia poemas de expressão bem popular, com versos simples, de fácil memorização e próximos à oralidade, variando entre cinco e sete sílabas:

Vai alta a nuvem que passa.
 Vai alto o meu pensamento
 Que é escravo da tua graça
 Como a nuvem o é do vento.
 (PESSOA, 2006, p. 48).

Mas há outra vertente, em que o poeta ortônimo se vale de experimentações modernistas e de aspectos mais vanguardistas. Nela, encontramos a presença de algumas correntes literárias que coexistiram em *Orpheu*, sobretudo de matriz simbolista e decadentista. Fernando Pessoa, sem dúvida, foi incontornável para o Modernismo português, seja com seu texto-programa do Paulismo, no qual propôs o vago, a sutileza e a complexidade na organização dos versos de “Impressões do crepúsculo”: “Trepadeiras de despropósito lambendo de Hora os Aléns! / Horizontes fechando os olhos ao espaço em que são elos de erro!...” (PESSOA, 2006, p. 30); seja por experimentos que cruzavam planos imagéticos distintos, tão fortes no Interseccionismo e no Sensacionismo: “O som da minha pena a correr no papel... / Atravessa o eu não poder vê-la uma mão enorme, / Varre tudo para o canto do tecto que fica por detrás de mim”

(PESSOA, 2006, p. 27); seja por intelectualizar ainda mais as sensações, como o próprio alertou: “Eu simplesmente sinto/ Com a imaginação”. Leiamos o poema “Chuva oblíqua I”:

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...

O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...

Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,
E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a uma dentro...

Não sei quem me sonho...
Súbito toda a água do mar do porto é transparente
E vejo no fundo, como uma estampa enorme que já lá estivesse
[desdobrada,
Esta paisagem toda, renque de árvores, estrada a arder em
[aquele porto,
E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa
Entre meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem
E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro,
E passa para o outro lado da minha alma...

(PESSOA, 2006, p. 25).

O título do poema já nos sugere a ideia de movimento inclinado – “Chuva oblíqua” –, antecipando uma possível interseção entre as impressões sensíveis e o estado cognitivo do sujeito, como nos indicam as expressões “atravessa”, “transparente”, “passam por dentro”, “horizontalidade vertical”, “passa”, “entre”, “cais”, “entra por mim dentro”. Note que os versos são livres, as estrofes apresentam tamanhos diversificados, há um ritmo irregular e inversões dos termos nas orações (hipérbatos). De

certa forma, essa estrutura também reitera a proposta de que o controle racional é constantemente atravessado pelas impressões e possibilidades. Temos, do mesmo modo, no poema, encontros e fricções na composição sonora, posto que as nasais /m/ e /n/ com as fricativas /f/, /v/, /s/ sugestionam a fluidez e a leveza; por outro lado, as oclusivas /t/, /p/, /g/, /k/ funcionam como obstáculos, o “que se levanta e se ergue como um muro”. Essas combinações aparentemente inconciliáveis apontam para uma interseção em constante rasura, tal qual o sujeito e sua alma fragmentada.

Num primeiro momento, temos a apresentação de planos contrapostos: a paisagem vista (“esta paisagem”; “a cor das flores”; “árvores antigas”, “paisagem cheia de sol”) e a paisagem sonhada / imaginada (“porto infinito”; “as velas dos grandes navios”; “o cais”; “porto sombrio e pálido”). A presença do sujeito coaduna esses dois planos, conforme se vê através do dêitico espacial “esta” (“esta paisagem”) e dos dêiticos pessoais “meu” e “minha” (“meu sonho”; “minha alma”). Por conseguinte, é no seu espírito que os elementos se entrecruzam – “Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio / E os navios que saem do porto são estas árvores de sol”. No entanto, é também ele o agente da cisão nessa tentativa de totalidade frustrada – “E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro, / E passa para o outro lado da minha alma...”. A recorrência de reticências ao longo do texto realça a expressividade subjetiva, num movimento de suspensão e continuidade.

O jogo pessoano marca seu lugar na subversão da lógica discursiva, uma vez que os substantivos “árvores” e “navios” tornam-se conceitos, abstrações a se mesclarem na “horizontalidade vertical” da imagem poética. Assim, o movimento dos barcos (horizontal) mistura-se à imobilidade dos troncos das árvores (vertical), tal como acontece com “as amarras” e as “folhas”, ambas envolvidas nesse jogo de ir e ficar. Na última estrofe, ainda que o sujeito lírico perceba, na água, a fusão entre o visto e o sonhado, deparamo-nos com as inconsistências sensitivas e cognitivas desse eu – “Não sei quem me sonho...”. Nesse sentido, “a sombra da nau mais antiga” torna-se uma imagem desarticuladora. Numa construção polissindética – “E chega [...], e entra [...]/ E passa [...]” –, o que se verifica é a fissura subjetiva e uma viagem falhada.

Na perspectiva de Fernando Pessoa, a constante oposição entre razão e sentimento, consciência e inconsciência, sinceridade e fingimento desencadeia a escrita poética. Isso significa que, para o poeta, a criação textual dá-se através de uma construção mental, da racionalização das sensações. Por isso, ele nos diz: “Estou preso ao meu pensamento/ Como o vento preso ao ar” (PESSOA, 2006, p.140). Vejamos como o

poeta materializou essas dualidades no seguinte fragmento: “Não há felicidade senão com conhecimento. Mas o conhecimento da felicidade é infeliz, porque conhecer-se feliz é conhecer-se passando pela felicidade, e tendo, logo já, que deixá-la atrás” (PESSOA, 2005, p. 264).

Você consegue perceber os traços filosóficos desse discurso? Observe que a estrutura filosófica ocorre na afirmação “Não há felicidade senão com conhecimento”. Tal proposição só confirma a lucidez do poeta, que não separa a sensação de felicidade da capacidade reflexiva do sujeito. Sendo assim, a adversativa “mas” e o adjetivo “infeliz” ativam ainda mais a consciência desse eu, e o levam a experimentar a “dor de pensar”: “conhecer-se feliz é conhecer-se passando pela felicidade, e tendo, logo já, que deixá-la atrás”. Fernando Pessoa parece visualizar intelectivamente o processamento de suas emoções, vendo-se, portanto, incapaz de sentir sem a intervenção da razão. Essa questão é reiterada no poema “Ela canta, pobre ceifeira”. Seguem, aqui, alguns fragmentos:

Ela canta, pobre ceifeira,
Julgando-se feliz talvez;
Canta, e ceifa, e sua voz cheia
De alegre e anónima viuvez,
[...]

Ouvi-la alegre e entristece,
Na sua voz há o campo e a lida,
E canta como se tivesse
Mais razões p'ra cantar que a vida.

Ah, canta, canta sem razão!
O que em mim sente 'stá pensando.
Derrama no meu coração
A tua incerta voz ondeando!

Ah, poder ser tu, sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência,
E a consciência disso! Ó céu!
Ó campo! Ó canção! A ciência

Pesa tanto e a vida é tão breve!
[...]

(PESSOA, 2006, p. 52-53).

Há, nesse texto, uma riqueza expressiva que está presente na poesia ortônima. Trata-se de uma composição em quadras, com uma linguagem depurada, versos de oito sílabas e um quadro tradicional de rimas (rimas cruzadas: ceifeira/cheia; talvez/viuvez), assim como a recuperação da atafinda trovadoresca, isto é, a continuação do sentido do último verso de uma estrofe no primeiro da estrofe seguinte – “[...] A ciência/ Pesa tanto e a vida é tão breve!”. A organização fônica é também interessante, pois a predominância da nasalização parece estender o canto e aprofundá-lo. Nas estrofes iniciais, temos a descrição do canto da ceifeira (mulher que trabalha na colheita). Isso é perceptível pelo emprego do ponto final, que, com frases declarativas, demonstra uma situação exterior ao sujeito. Ademais, essa descrição é marcada por um sentido valorativo e por traços antitéticos, que sugerem a postura contraditória da trabalhadora. Esta, por sua vez, é “pobre ceifeira”, duma “anônima viuvez”, mas se julga “feliz”, sua voz é “cheia”, “alegre”, ondulante. Ela canta “como se tivesse/ Mais razões p’ra cantar que a vida”. O canto e o trabalho são postos lado a lado pelo poeta, um como complemento do outro – “Na sua voz há o campo e a lida”. Mas o sujeito lírico sabe que o gesto dela é espontâneo e inconsciente, e afasta-se dos domínios da razão. Posicionamentos bem contraditórios. Não é mesmo?

As estrofes subsequentes apresentam os efeitos do canto nesse sujeito que o escuta – “Ouvi-la alegre e entristece”. Daí, surge a mudança na pontuação. As frases são exclamativas, sugerindo as intervenções do canto na interioridade desse eu poético. No entanto, a racionalidade vem com o tom declarativo – “o que em mim sente ‘stá pensando”. A emoção, por si só, não é capaz de seduzi-lo. Ele deseja a inconsciência, mas sem abdicar da sua lucidez. Por isso, ao apelar à ceifeira “Ah, poder ser tu, sendo eu!/ Ter a tua alegre inconsciência/ E a consciência disso! [...]”, almeja conciliar dois polos distintos da existência humana – pensar e sentir. Como ele percebe a impossibilidade de tal equilíbrio, não encontra anestesia para sua dor intelectual, ficando apenas a reflexão – “A ciência/ Pesa tanto e a vida é tão breve!”.

Para Fernando Pessoa ortônimo, a sensação está sujeita à intelectualização, o que lhe permite expressá-la nas palavras. O poema é, portanto, objeto intelectual. A reflexão excessiva o torna alheio a si mesmo e ao mundo, incapacitando-o de se afetar e de se incorporar àquilo que vê e sente. Aliás, seu olhar parece estar envolto por nevoeiros, o que torna o real cada vez mais inapreensível: “De quem é o olhar/ Que espreita por meus olhos?/ Quando penso que vejo,/ Quem continua vendo/

Enquanto estou pensando?” (PESSOA, 2006, p. 132). Pessoa é mesmo paradoxal, ora busca o “olhar de conhecer”, ora o “olhar do mistério”; mas, conforme ele poetiza, “alheio, vou lendo/ Como páginas, meu ser” (PESSOA, 2006, p. 111). Por isso, a ortôníma também é fingimento, e o poeta cria a máscara de Pessoa – ele mesmo.

===== **Atividade 3** =====

Atende ao objetivo 3

Partindo da leitura do fragmento do poema “Tudo que sinto, tudo quanto penso”, de Fernando Pessoa ortônimo, analise a tensa relação entre sentir e pensar, na escrita do poeta:

Tudo que sinto, tudo quanto penso,
Sem que eu o queira se me converteu
Numa vasta planície, um vago extenso
Onde há só nada sob o nulo céu.

Não existo senão para saber
Que não existo, e, como a recordar,
Vejo boiar a inércia do meu ser
No meu ser sem inércia, inútil mar.

[...]

(PESSOA, 2006, p. 104).

Resposta comentada

Observe, no poema, os recursos fônicos, morfossintáticos e estilísticos (o vocabulário escolhido, as associações de ideias) que colaboram na construção da tensão entre sentir e pensar. Destaque as expressões, os verbos e os adjetivos. Perceba como a lucidez leva o sujeito a uma dor de existir, a uma inquietação metafísica.

Alberto Caeiro: “a aprendizagem do desaprender”

Você, decerto, conhece algum recém-nascido. Já deve ter reparado no contato inicial da criança com o mundo, não é verdade?



Figura 16.3: Imagem de um recém-nascido.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:HumanNewborn.JPG>

Desde os primeiros instantes de vida, de alguma forma, o bebê responde ao ambiente. Essas respostas são instintivas, pois ele aprende a respirar, a sugar e a usar os cinco sentidos. Como ainda não faz uso da linguagem verbal, ele não foi “contaminado” pelos conceitos culturais. Após um determinado tempo, aprenderá os códigos para se comunicar com aqueles que o rodeiam. Mas o que isso tem a ver com Fernando Pessoa? A questão é que o heterônimo Alberto Caeiro propunha olhar o mundo de modo similar ao de um recém-nascido, ou seja, com um

olhar originário, genuíno, despido de qualquer traço da cultura. Será possível perceber novamente o espaço e o tempo com os mesmos olhos inocentes de uma criança após seu nascimento? Certamente, não o é. Afinal, trata-se de uma experiência única, e Pessoa sabia dessa impossibilidade. Por esse motivo, elegeu Caeiro como mestre. Na carta sobre a gênese dos heterônimos, já mencionada, temos a seguinte descrição:

Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma. [...] Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. [...] Louro sem cor, olhos azuis. [...] Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma – só a instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó (PESSOA, 2005, p. 97-98).

Perceba como Fernando Pessoa cria uma biografia de seu heterônimo, atribuindo-lhe data de nascimento e morte, caracterizações físicas e intelectuais, situação econômica, social e afetiva. Paradoxalmente, o mestre de todas as *personas* é o que tem menos instrução; porém, na aparente simplicidade de sua poesia, foi o que mais pôs em questão a capacidade de saber ver e sentir: “Sinto nascido a cada momento / Para a eterna novidade do mundo...” (PESSOA/CAEIRO, 2006, p. 204). Veja como o poeta-pintor Almada Negreiros, através do desenho, materializou a figura de Caeiro:



Figura 16.4: Alberto Caeiro – Mural de Almada Negreiros na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1958).

Fonte: http://www.minerva.uevora.pt/netdays99/literatura/pinturas_de_almada_negreiros.htm

E do que todos os sonhos dos poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as coisas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender.

Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos:
As coisas não têm significação: têm existência.
As coisas são o único sentido oculto das coisas.
(PESSOA/ CAEIRO, 2006, p. 225).

O poema demonstra uma forma inicialmente simples: versos livres, estrofes irregulares e um ritmo prosaico. No âmbito lexical, há também simplicidade, as palavras se repetem, dando ênfase à negação da metafísica e à valorização de sensações não intelectualizadas. Porém, não nos enganemos: Caetano faz parte da teatralização pessoana. A espontaneidade dos versos esconde a sua face complexa.

Perceba que o texto se vale de estratégias discursivas filosóficas, ou seja, ele começa com uma série de interrogações – “O mistério das coisas, onde está ele?”. Além disso, há uma estrutura organizada: primeiro, com a formulação de questões; em seguida, com as respostas do sujeito poético – “Porque o único sentido das coisas / É elas não terem sentido algum” – e, por fim, com uma síntese a confirmar o posicionamento filosófico desse sujeito – “Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos:”. Nessa objetividade visual, que considera as coisas por sua existência, retirando delas a roupagem conceitual da linguagem, o poeta organiza seu discurso com expressões abstratas – “mistério”; “sentido oculto”; “todas as estranhezas”; “sonhos”; “pensamentos”; “significação”; “existência” –, ainda que seja para negá-las. Parece contraditório, não é? Ele é tão paradoxal quanto o ortônimo! De certa forma, a recusa da metafísica instaura outro modo de fazer filosofia. Afinal, sua poesia não deixa de ser um exercício do pensar, mesmo que por negativas. Conforme ressalta o crítico José Gil, no livro *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, Caetano é um metafísico sem metafísica.

Em sua proposta de antifilosofia, de recuperação da visão originária, o poeta sabe que a escrita de seus versos não deixa de ser um trabalho de linguagem, uma forma de pensar. De algum modo, ele é consciente de que a realidade pura e absoluta é uma utopia. Não há como obtê-la, já que a composição poética recria mundos e logra nossa capacidade

perceptiva. Não à toa, Caetano é o mestre. Ele problematiza esse dizer poético: “Procuro encostar as palavras à ideia/ E não precisar dum corredor/ Do pensamento para as palavras”. Esse corredor tão recorrente no texto poemático é o processo metafórico. Como se nota, ele também rejeita a metáfora, as formas de transposição de significados, ou seja, a capacidade humana de nomear as coisas e de inventar outras realidades. Como exprimir algo sem a mediação verbal? Sabemos que até o silêncio é dito e materializado no discurso. De algum modo, Caetano percebe que seu projeto é falho, uma experiência arruinada, posto que não é possível dizer o mundo sem linguagem. Vejamos o fragmento de um poema que se encontra em “O guardador de rebanhos”:

[...]
 Quando me sento a escrever versos
 Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
 Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
 Sinto um cajado nas mãos
 E vejo um recorte de mim
 No cimo dum outeiro,
 Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
 Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho,
 E sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz
 E quer fingir que não compreende.

[...]

(PESSOA/CAEIRO, 2006, p. 213).

Ao contrário do que o poeta defende, as metáforas e os demais recursos retóricos empregados na poesia também fazem parte de sua construção textual. O modo como o sujeito poético se vê já constitui um procedimento metafórico, ou seja, os “caminhos” e os “atalhos” que ele utiliza para dar a ver suas imagens. Ele se apresenta como um pastor, de “cajado nas mãos” a guardar o seu rebanho, os pensamentos. Tem-se aqui a metáfora da escrita, já que a folha de papel é a imaginação, na qual os versos traçados adquirem cor e vida. Na construção quiasmática – “olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias, / Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu rebanho,” –, reparamos a consciência do fingimento, daquele que “quer fingir que não compreende”, uma vez que é capaz de “assistir à eclosão” de seu pensamento e ainda assim rejeitá-lo e almejar uma antipoesia.

Se, para ele, “pensar é estar doente dos olhos” e ser poeta é “uma maneira de estar sozinho”, o que aconteceria com o pastor-Caeiro se fosse surpreendido pelo amor? No conjunto poemático “O pastor amoroso”, ele se rende a tal sentimento e relativiza suas concepções, até então, cristalizadas. Desse modo, ele afirma:

O amor é uma companhia.
Já não sei andar só pelos caminhos,
Porque já não posso andar só.
Um pensamento visível faz-me andar mais depressa
E ver menos, e ao mesmo tempo gostar bem de ir vendo tudo.
(PESSOA/CAEIRO, 2006, 245).

Suas ideias fixas tomaram outro rumo, uma vez que o campo, as flores, o céu e a terra permanecem os mesmos, mas o amor alterou seu ângulo de visão, deixando seu olhar embaçado. De certa forma, a paisagem tornou-se simbólica e o que ele vê não é mais a nitidez do girassol, mas “um girassol com a cara dela no meio”; pois, segundo Caeiro, “amar é pensar” (PESSOA/CAEIRO, 2006, p. 245).

Somente após a cura de sua “doença amorosa”, o poeta volta a ver com olhos nítidos e nos convida a “uma aprendizagem do desaprender”, por meio da percepção imediata, que almeja enxergar o mundo enquanto espetáculo originário. Com uma filosofia às avessas e uma teoria da simplicidade, Caeiro adquire maestria junto ao ortônimo e aos demais heterônimos, porque problematiza a linguagem e faz da visualidade um objeto do pensamento.

==== **Atividade 4** =====

Atende aos objetivos 3 e 4

Com base no que acabamos de estudar sobre a poesia de Alberto Caeiro, estabeleça uma análise do excerto (fragmento):

[...]
A beleza é o nome de qualquer coisa que não existe
Que eu dou às cousas em troca do agrado que me dão.
Não significa nada.
Então por que digo eu das coisas: são belas?

Cíclades

(evocando Fernando Pessoa)

A claridade frontal do lugar impõe-me a tua presença
O teu nome emerge como se aqui
O negativo que foste de ti se revelasse

Viveste no avesso
Viajante incessante do inverso
Isento de ti próprio
Em Lisboa cenário da vida
E eras o inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria
O empregado competente de uma casa comercial
O frequentador irônico delicado e cortês dos cafés da Baixa
O visionário discreto dos cafés virados para o Tejo

(Onde ainda no mármore das mesas
Buscamos o rastro frio das tuas mãos
- O imperceptível dedilhar das tuas mãos)
[...]

(ANDRESEN, 1977, p. 9).

No poema, percebemos a homenagem que Sophia faz a Fernando Pessoa, assim como a inserção do poeta para além do cenário português. É interessante notar que o título “Cíclades” nos remete a um conjunto de ilhas gregas, situadas no sul do mar Egeu. Nesse cenário de tradição, o sujeito poético resgata da memória a figura de Pessoa – “A claridade frontal do lugar impõe-me a tua presença” – e suas *personae*, seu modo de ser em “negativo”, a se revelar na escrita. Mas, no repertório mnemônico (da memória), a genialidade encontra-se com a vida factual do poeta. Surgem, assim, a personalidade oscilante – “Viajante incessante do inverso”; “irônico delicado e cortês”; “visionário discreto” –, o local de habitação – “Em Lisboa cenário de vida” –, suas condições sociais e econômicas – “inquilino de um quarto alugado por cima de uma leitaria”; “empregado competente de uma casa comercial” –, e os cafés que frequentava – “cafés da Baixa”; “cafés virados para o Tejo”. No contato e no “rastro frio” das mãos pessoais, Sophia recria a face desse sujeito “avesso”, “inverso”, múltiplo e do verso; sujeito que fingiu, escreveu e reinventou sua própria condição identitária.

Por outro caminho, Adília Lopes, poeta contemporânea que come-

çou a publicar no final dos anos 1980, com um jogo de ironia, deixa se afetar pela dramaticidade de Pessoa:

A poetisa
não é
uma fingidora

Mas
A linguagem-máscara
mascara

(LOPES, 2006, p. 33).

Com ecos do famoso poema “Autopsicografia”, ironicamente, Adília procura construir seu lugar poético – “A poetisa não é uma fingidora”. Assim, joga com os sentidos do verbo fingir, seja o de inventar *personae*, seja o de dar forma ao texto. Para ela, a máscara é a própria linguagem da poesia, já que esta é um logro, e aquele que escreve está sujeito ao processo de escrita. A escrita, portanto, possibilita a construção de *ou-tros*, sendo capaz de velar “a dor que deveras sente”.

Como podemos observar, a obra literária propicia um espaço de “vozes comunicantes”. Por isso, encontramos num poeta, como o brasileiro Manuel de Barros, marcas de outro, como Alberto Caeiro. Se o heterônimo pessoano escreve “O guardador de rebanhos”, Barros construiu “O guardador de águas”. Mundos aparentemente distintos, mas que se cruzam, de algum modo, no cenário lusófono. Leiamos um poema de Manuel Barros:

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de pássaros.
Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidade de sapo.
Daqui vem que todos os poetas podem arborizar os pássaros.
Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas.
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com
[suas metáforas.
Que os poetas podem pré-coisas, pré-vermes, podem pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo
[sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios,
[por afeto.

(BARROS, 2001, p. 23).

Sabemos que Caieiro deseja “o mundo sem conceitos”, procurando desvincular as coisas das significações que culturalmente projetamos nelas. O mundo do heterônimo pessoano é exterior e, de certa forma, pretende-se absoluto e perfeito. Barros também não quer seguir paradigmas, ideias preconcebidas. Por isso, sua “despalavra” não relaciona significante e significado, sendo a expressão da liberdade criadora. Contudo, o poeta brasileiro, ao contrário de Caieiro, acredita na força da palavra, da metáfora, e na habilidade poética de “refazer o mundo por imagens”. No poema, o termo “daqui” nos indica que, a partir do reino imagético, tudo é possível; reinos biológicos e reinos ficcionais se misturam. Por mais que existam pontos de encontros e desencontros, ambos tentam resgatar a “desaprendizagem” que naturaliza o olhar. Ao ressaltar a importância dos sentidos para experimentar o mundo, Barros, tal como Caieiro, aconselha-nos a “desaprender 8 horas por dia os princípios” (BARROS, 1993, p. 10).

Diante disso, percebemos que o desejo pessoano de outrar-se ultrapassou seu projeto heteronímico. No outro que o reescreve, revisita e recria, ele constrói novas máscaras, encenando-se no espaço plural e atemporal do texto literário. Na imaginação partilhada por muitos, ainda ouvimos a voz de Fernando Pessoa: “Minha voz, mero ruído / Ilumina-me por dentro...” (PESSOA, 2006, p. 39).

Conclusão

Estudamos uma parte da obra pessoana, observando, inicialmente, as diferenças nos conceitos de pseudônimo, heterônimo e ortônimo. Vimos também que Fernando Pessoa construiu um jogo heteronímico, ou seja, um modo de teatralização subjetiva através da escrita, o que lhe permitiu criar seu “drama em gente”, drama que não acontece nas ações, nos atos de encenação, mas na linguagem, ao converter o próprio *eu* em ficção. Diante da multiplicidade de *personae* inventadas, examinamos poemas do ortônimo (Fernando Pessoa – ele mesmo), verificando, sobretudo, as relações entre sentir e pensar, criar e fazer. Notamos a presença de um trabalho fônico e morfossintático, algo que confere à sua poesia musicalidade e riqueza expressiva. Há, também, a proposta de intelectualização das sensações, conduzindo-o à “dor de pensar” e a uma inquietação filosófica. Já ao estudarmos o heterônimo Alberto Caieiro, ressaltamos que ele aposta numa aparente simplicidade formal e semântica; porém, o que existe é uma estrutura cognitiva bem comple-

xa. Considerado o mestre, Caeiro pensa com as sensações, nega a metafísica, a metáfora e as formas de mediação com o mundo, através da linguagem. Contudo, reparamos o quanto seu projeto é frustrado, graças à impossibilidade de um objetivismo absoluto, de um olhar despido da cultura, como o que é experimentado por uma criança ao nascer. Diante disso, confirmamos a presença viva de Pessoa nos textos lusófonos contemporâneos e vimos como sua escrita é revitalizada e recriada nas palavras dos outros.

Atividade final

Atende aos objetivos 4 e 5

Estabeleça uma análise comparativa entres os dois fragmentos a seguir, verificando, por intermédio do conteúdo e dos traços estruturais, sua autoria.

Fragmento 1:

A criança que ri na rua,
 A música que vem no acaso
 [...]
 Tudo isso excede este rigor
 Que o raciocínio dá a tudo,
 E tem qualquer coisa de amor,
 Ainda que o amor seja mudo.

Fragmento 2:

Criança desconhecida e suja brincando à minha porta
 [...]
 Brinca na poeira, brinca!
 Aprecio a tua presença só com os olhos.
 Vale mais a pena ver uma coisa sempre pela primeira vez conhecê-la

Resposta comentada

Repare que, no fragmento 1, temos a escrita de Fernando Pessoa ortônimo. Veja como os versos são curtos e há um investimento sonoro e estilístico. Além disso, mesmo que se fale da criança na rua, do acaso, existe a preocupação com o rigor, com o raciocínio. Por outro lado, o fragmento 2 é de autoria de Alberto Caeiro. Nele, temos uma estrutura mais prosaica. Note que a criança brinca espontaneamente, e o sujeito que a vê dedica-se a essa sensação visual, negando, de certa forma, a intervenção do pensamento.

Resumo

Nesta aula, discutimos o conceito de pseudônimo, heterônimo e ortônimo. A partir da compreensão da heteronímia, estudamos a construção de um “drama em gente” na obra pessoana, a relação entre pensar e sentir, entre fazer e criar na escrita de Fernando Pessoa ortônimo e do heterônimo Alberto Caeiro. Procuramos desenvolver sua habilidade de análise estrutural e temática de poemas de Pessoa – ele mesmo – e do heterônimo estudado. Por fim, indicamos algumas ressonâncias da obra pessoana na poesia contemporânea de língua portuguesa.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, continuaremos a estudar a poesia de Fernando Pessoa, sob a perspectiva dos outros dois heterônimos: Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Mais uma vez, você perceberá que a escrita é de grande relevância para o trabalho literário de muitos autores dos séculos XX e XXI.

Aula 17

O indisciplinador das almas II

*Ida Alves
Marleide Anchieta
Paulo Braz*

Meta

Apresentar a escrita de dois heterônimos pessoanos, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, a partir da leitura e da análise de poemas que discutem as relações entre subjetividade, pluralidade e inventividade estética.

Objetivos

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

1. relacionar a escrita pessoana com algumas representações visuais de sua obra;
2. reconhecer e distinguir os traços peculiares da escrita de cada heterônimo;
3. estabelecer relações de semelhanças e diferenças entre os poemas de Fernando Pessoa ortônimo e seus heterônimos Ricardo Reis e Álvaro de Campos, considerando os elementos estruturais e temáticos que os caracterizam;
4. relacionar a lírica pessoana, especificamente a do heterônimo Álvaro de Campos, com alguma poesia contemporânea.

Introdução: Fernando Pessoa em imagens

Você gosta de visitar museus e de olhar as obras de arte? Certamente, já teve essa experiência e deve ter percebido o quanto aprendemos ao observar e refletir sobre essas obras. Não à toa, alguns poetas também são pintores, pois não lidam apenas com as palavras, desejam ler para além delas, imagens, sons, movimentos e formas. Podemos citar, como exemplo, Almada Negreiros, poeta que já conhecemos nas aulas anteriores. Foi ele quem mais retratou Fernando Pessoa, apresentando expressivamente os pormenores dessa “alma indisciplinada”. Veja um famoso quadro, que hoje se encontra no Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa.



Figura 17.1: Retrato de Fernando Pessoa, de Almada Negreiros.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Almada_Negreiros,_Retrato_de_Fernando_Pessoa,_1964.jpg



Você poderá conhecer um pouco mais da coleção disponível no Museu Calouste Gulbenkian por meio do *link*: <http://www.museu.gulbenkian.pt>

Talvez seja um dos mais conhecidos trabalhos picturais de Almada. Nele, deparamo-nos com a imagem de Fernando Pessoa sentado no Café Martinho da Arcada, na cidade lisboeta, um dos cafés que frequentava no início do século XX e que funciona até hoje. Junto dele, sobre a mesa, estão os dois números da revista *Orpheu*, mas é o segundo que se mostra aos nossos olhos. Repare que o poeta é figurado com um olhar introspectivo e, de certo modo, ausente, focalizando algum horizonte. Com os pés cruzados e o corpo inclinado, traz na mão esquerda um cigarro e a outra segura uma folha, sombreada pelos efeitos da luz. A pena, imóvel, alia-se ao olhar do poeta, como se participasse do mesmo estado de pausa presente na cena de escrita. Note que há, no quadro, uma visão em profundidade, um jogo de perspectiva que se encontra com os planos sobrepostos. Da mesma forma, há a valorização de cores fortes. O negro do chapéu, das vestes e dos sapatos contrasta com a impetuosidade do vermelho e com a força luminosa a ressaltar os mosaicos do assoalho. Como se pode perceber, o retrato cria interseção entre linhas, cores e luzes, de modo próximo à justaposição imagética perceptível em alguns poemas pessoanos.

Por um viés semelhante ao de Almada, a crítica brasileira Lélia Parreira Duarte, leitora atenta da obra de Fernando Pessoa, não ficou apenas no ensaísmo literário. Ela também experimentou os poemas através das artes plásticas. Ao manusear textos, tintas e pincéis, busca, na inventividade estética do poeta português, um caminho visual para expressar a subjetividade plural e diferenciada. Observe esse trabalho artístico:



Figura 17.2: Fernando Pessoa e seus heterônimos, de Lélia Parreira Duarte.

Fonte: http://www.leliaparreira.com.br/quadros_2.html

Você percebe o olhar de Fernando Pessoa? Nele, temos a mesma ausência e dispersão presentes no quadro de Almada Negreiros. É um olhar daquele que “chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente” (PESSOA, 2006, p. 164). Trata-se de um olhar enevoado pela sombra de muitos e por aquilo a que assiste: seu próprio eu, despersonalizado. A cor cinza configura a imagem sombreada de seus principais heterônimos – Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Acima, na direção da cabeça, pairam, em amarelo, outras *personae* menos conhecidas, mas que participam dessa vida dividida e fingida. Essas facetas se sobrepõem e se encontram no corpo pessoano.

São imagens belíssimas! Não é mesmo? Elas nos mostram o quanto a obra de Pessoa ecoou também nas artes visuais. Recentemente, o cineasta português João Botelho assumiu os riscos de transpor, para a linguagem cinematográfica, a escrita fragmentada e complexa do *Livro do desassossego*, cuja autoria é atribuída ao semi-heterônimo Bernardo Soares. Este, por sua vez, era ajudante de **guarda-livros**, tal como Fernando Pessoa, ou seja, trabalhava em um escritório de comércio. Na carta a Casais Monteiro, é explicado o porquê de o autor não pertencer à condição de heterônimo. Leiamos:

O meu semi-heterônimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterônimo porque, não sendo

Guarda-livros

Contador; funcionário encarregado dos livros, dos registros da contabilidade de empresas e de comércios.

a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade (PESSOA, 2005, p. 98).

Note que Pessoa apresenta seu semi-heterônimo bem próximo a si mesmo, mas como “mutilação” de sua personalidade. De certa maneira, ele reconhece que, no movimento de outrar-se, há uma perda, ainda que aparentemente parcial. Segundo o poeta, Bernardo Soares distingue-se pelas ideias, sentimentos e modos de ver o que está ao seu redor; contudo, mesmo a escrever em prosa, o estilo e a proposta estética de seus textos assemelham-se ao trabalho do ortônimo, algo que não acontece com aqueles considerados heterônimos. De todo modo, temos mais um jogo de máscaras e a palavra central que os une é o *desassossego*. É essa inquietação que indisciplina a alma, que problematiza a subjetividade e seu estar no mundo. Perpassam, na escrita de Bernardo Soares, temas e até mesmo a estrutura das outras facetas pessoais.

A vivência do autor numa paisagem cinzenta e citadina da Baixa Lisboa, com os cafés e o escritório no qual trabalhava, é resgatada para o *Filme do desassossego*, obra audaciosa de João Botelho. Você já assistiu a esse filme? Imagine adaptar uma prosa fragmentária de um livro que, na verdade, não existiu e cuja ordenação é oscilante, tendo adquirido inúmeras configurações. É difícil, não é? Um verdadeiro desassossego!



Você poderá visualizar o filme por intermédio deste *link*: <http://www.youtube.com/watch?v=VTNwr6o9XNM>

Como você pode perceber, os leitores críticos de Fernando Pessoa buscam, cada um a seu modo, uma forma de expressar suas leituras. Estas, por sua vez, adquiriram formatos e matizes muito peculiares que transpuseram o espaço literário. Assim, a arte visual tornou-se também um recurso para materializar em cores, traços e movimentos a relação de leitores com os escritos do poeta português.

Resposta comentada

Observe que o caráter volúvel da subjetividade é marcado pela presença do verbo “evaporar” e enfatizado pelo pronome oblíquo “me” – “Tudo se me evapora”. Essa condição desassossegada do sujeito é sinalizada na enumeração dos elementos evaporados; elementos circunscritos a esse eu que se despersonaliza – “minha vida inteira”, “minhas recordações”, “minha imaginação e o que contém, a minha personalidade”. Releia as informações da aula anterior e repare como o discurso de Bernardo Soares se aproxima das palavras de Rimbaud – “assisto à eclosão do meu pensamento”. De modo similar ao poeta francês, ele afirma assistir a outro espetáculo, ou seja, à encenação de um *eu* múltiplo e à sua própria dissolução. Veja também que a crítica e pintora Lélia Parreira Duarte exprime essa evaporação subjetiva por intermédio de suas cores esfumaçadas, como se elas materializassem diferentes nuvens e, assim, ressaltassem uma pluralidade de sujeitos em situações, direções e movimentos variados.

Ricardo Reis: as mãos desenlaçadas

Você conhece o filme *Sociedade dos poetas mortos*? Certamente já ouviu algo sobre ele. Foi um filme lançado em 1989, nos Estados Unidos, em que é contada a história de um professor de literatura de língua inglesa a questionar os métodos da Academia Welton, uma escola preparatória para jovens, cujos princípios eram: tradição, honra, disciplina e excelência. Numa das cenas, o professor Keating está em frente a uma galeria de fotos de ex-alunos da tradicional instituição e inicia uma reflexão a partir de um poema de Robert Herrick, poeta inglês do século XVII: “Colha seus botões de rosa enquanto podos”.

Almejando formar livres pensadores, ele repete os versos do poema, dizendo: “Em latim, o termo para esse sentimento é *carpe diem*. Alguém sabe o que significa? [...] ‘Aproveita o dia’”. E ele reitera a ideia do poeta, ao afirmar que essas palavras são ditas para nos lembrar de que somos

seres mortais e, portanto, o tempo é algo precioso: “porque somos pasto para vermes, rapazes. Acreditem ou não, todos nós, nesta sala, um dia vamos deixar de respirar, vamos ficar frios e morrer”. Diante disso, ele pede aos alunos que se aproximem dos retratos daqueles que ali estudaram, a fim de ouvirem o espírito de seus predecessores, a sussurrar: “*Carpe, carpe diem*, colham o dia, rapazes. Tornem suas vidas extraordinárias”.



Você poderá assistir a um fragmento do filme por intermédio do *link*: <http://www.youtube.com/watch?v=Ts93qVgHKIk>

O professor Keating e o poeta inglês remetem-nos a uma visão clássica, especificamente a dos poetas latinos: Horácio e suas **odes**, ressaltando o *carpe diem*, ou seja, uma visão racional para a efemeridade da vida, baseada na defesa da *aurea mediocritas* (mediocridade áurea); em outras palavras, o elogio da vida rústica e sossegada no campo: “Colhe o dia presente e sê o menos confiante possível no futuro” (HORÁCIO apud ACHCAR, 1994, p. 88); Virgílio, com suas **Éclogas**, ao enfatizar o *tempus fugit* (o tempo foge), isto é, ao sublinhar consciência da inelutável passagem temporal na vida dos seres; Ovídio e suas referências mitológicas; dentre outros nomes.

Essas concepções, resgatadas pelo Neoclassicismo ou Arcadismo, assumem nova roupagem na poesia pessoana por intermédio de seu heterônimo Ricardo Reis, “pagão por caráter”, poeta e médico, homem erudito, que traz do texto clássico, o drama da transitoriedade e da fatalidade da morte. Sobre ele, comenta Fernando Pessoa:

Ricardo Reis nasceu em 1889 (não me lembro do dia e do mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil. [...] É um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mais seco [do que Caeiro]. Reis de um vago moreno mate; [...] educado num colégio de jesuítas é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria (PESSOA, 2005, p. 97-98).

Ode

Composição lírica de estrofes simétricas e de caráter entusiástico. Na cultura greco-romana, era um poema destinado ao canto.

Écloga

Seleção, escolha, coleção. Poesia bucólica em que há diálogo entre os pastores.

Repare que tal como foi feito com Alberto Caeiro, Pessoa cria uma biografia para Ricardo Reis, marcando sua postura política, sua formação clássica e sua visão de mundo. É importante lembrar que ele diz ter posto nesse heterônimo toda a sua “disciplina mental”, algo que nos conduzirá ao aspecto lúcido, cauteloso, intelectual e estruturado de sua escrita. Vejamos como Almada Negreiros o representou em seu painel:



Figura 17.4: Ricardo Reis – Mural de Almada Negreiros, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1958).

Fonte: <http://www.minerva.uevora.pt/netdays99/literatura/pinturasdealmadanegreiros.htm>

Na representação de Almada Negreiros, Ricardo Reis ocupa o centro do triângulo heteronímico, pois se encontra entre Alberto Caeiro e Álvaro de Campos. No entanto, repare que ele está um pouco inclinado e voltado para Caeiro. Seu rosto, também direcionado para o mestre, parece buscar, nele, o equilíbrio e o olhar nítido. Afinal, é o próprio Reis que comenta: “Eu era como o cego de nascença, em que há, porém, a possibilidade de ver; e o meu conhecimento com ‘O Guardador de Rebanhos’ foi a mão do cirurgião que me abriu, com os olhos, a vista” (PESSOA/REIS, 2005, p. 366). Como um fiel discípulo, pretende ver com clareza o que o rodeia. No entanto, o desencanto e a frieza moldam sua visão: “O mundo exterior claramente vejo –/ Coisas, homens, sem alma” (PESSOA/REIS, 2006, p. 287). No painel, Almada desenhóu Reis com um casaco, no qual há três bolsos curiosamente repletos de objetos, alguns de difícil definição. Isso é interessante, se considerarmos que Reis foi apresentado por Pessoa como o mais desapegado e alheio ao contexto circundante. A caneta (pena) que aparece no retrato do ortônimo e a folha que está numa das figurações de Caeiro são resgatadas na imagem de Reis. Desse modo, ele traz em si os outros, ainda que no papel de seu bolso traga seu nome registrado. Por outro lado, a secura do rosto, as pernas cruzadas, um braço atrás das costas e o outro esticado com a palma da mão aberta, virada para frente, reiteram o quadro rígido traçado verbalmente por Fernando Pessoa, ou seja, imagem que

corroborar sua opção pela distância, pelo ato de observar “de longe a vida”, “longe dos homens e das cidades” (PESSOA/REIS, 2006, p. 262).

Se Alberto Caeiro almejava olhar o mundo como uma novidade, tal qual o olhar ingênuo de uma criança ao nascer, em Reis temos a visualização da velhice, do *fatum* (o destino), da morte do mundo e das coisas. Por isso, para ele, as sensações são efêmeras, tornando-se necessário racionalizar os sentidos para garantir a tranquilidade e a placidez. Nesse sentido, ele incorpora ao texto da modernidade o legado cultural do pensamento ocidental, de uma tradição greco-romana. Daí sua predileção pelas odes horácianas, pela recuperação de alguns temas clássicos, pela estrutura latinizante dos versos, ou seja, uma sintaxe marcada pela inversão, e pela presença de um vocabulário erudito com recorrente uso de arcaísmo como *ledo* (alegre), *fero* (feroz), *infero* (inferior), *atro* (negro, escuro), entre outras expressões. Contudo, o crítico português Jacinto do Prado Coelho chama a nossa atenção para as discrepâncias entre Reis e Horácio, um dos principais interlocutores desse heterônimo. Vejamos um fragmento de suas reflexões:

Horácio pôs na poesia muito da sua humana experiência: bebeu o vinho que cantou, teve amores com as mulheres a quem se dirigiu, o campo é para ele efetivamente o seu domínio da **Sabina**, invocou deuses em que ainda se acreditava. Em Reis, poeta derivado, tudo isso é divertimento estético ou figuração simbólica, horacianismo intencional. O intelectualismo, a exclusiva intemporalidade de suas preocupações avizinham-no de Caeiro na exacta medida em que o afastam de Horácio. Reis, como Caeiro, é expressão abstracta de um modo de conceber e sentir a vida. Em coisa alguma faz lembrar o Horácio violento e libertino que troça, injúria, pragueja, o Horácio realista das sátiras, o Horácio das odes cívicas interessado na expedição de **Augusto** contra os **Bretões** ou na campanha contra a dissolução dos costumes em Roma. “Prefiro rosas, meu amor, à pátria...”. Este verso pinta o egoísmo epicurista de Reis, um contemplativo extremamente pobre de calor afectivo, sem amizades que transpareçam na poesia, sem capacidade para o amor autêntico. Reis parece existir apenas em função de um problema, o problema crucial de remediar o sentimento da fraqueza humana e da inutilidade de agir por meio de uma arte de viver que permita chegar à morte de mãos vazias e com um mínimo de sofrimento (COELHO, 1980, p. 40).

Jacinto do Prado Coelho lembra-nos de que Ricardo Reis faz parte do “drama em gente” pessoano. E, de fato, sua postura distanciada é

Sabina

Região da península Itálica habitada desde os tempos da pré-história. Foi povoada pela tribo dos Sabinos. Era conhecida como vila rústica, pois era região campestre, com rica produção de vinho e azeite.

Augusto

Primeiro imperador romano, também conhecido como Otaviano ou César Augusto. Deu a Roma traços urbanísticos, fortaleceu o exército, a fim de solidificar as fronteiras e garantir um longo período de paz, o que, de fato, aconteceu.

Bretão

Habitante da antiga Britânica, província que hoje conhecemos como parte da Grã-Bretanha. Os bretões eram considerados bárbaros para o Império Romano.

uma construção mobilizada pelo jogo heteronímico. Além disso, o crítico ressalta que a poesia de Reis estabelece um profícuo diálogo com dois sistemas filosóficos da cultura grega: o estoicismo e o epicurismo. Trata-se de duas correntes que, de algum modo, coadunam-se.

No estoicismo, há um determinismo ético, ou seja, uma aceitação do Fado (o destino) como princípio básico da existência. De acordo com os estoicos, a felicidade só pode ser alcançada por meio da tranquilidade, sem as perturbações da alma, o que significa a busca do autocontrole, da austeridade e da contenção. Para isso, é indispensável a ausência de envolvimento emocional excessivo, a fim de evitar o sofrimento e o domínio das paixões. O epicurismo, por sua vez, baseado nas premissas de Epicuro – filósofo grego –, propõe a vivência de prazeres moderados, a ideia de desfrutar a vida sem prejuízos ao corpo. Na concepção epicurista, ser feliz é experimentar a serenidade, é conter-se diante dos excessos e libertar-se dos temores que aprisionam o homem. Assim, a beleza é vista como valorização da ordem e a natureza torna-se cenário imóvel e frígido como aquele que a vê em sua “contemplação estéril”. Tanto o epicurismo quanto o estoicismo propagam o conceito grego do *métron*, isto é, da justa medida, conceito que conduzirá Ricardo Reis a um duro exercício de equilíbrio e autodisciplina: “Concentra-te, e serás sereno e forte;/ Mas concentra-te fora de ti mesmo./ Não sê mais para ti que o pedestal/ No qual ergas a estátua do teu ser./ Tudo mais empobrece, porque é pobre.” (PESSOA/REIS, 2006, p. 229). Detenhamo-nos no fragmento de uma das odes de Ricardo Reis:

Mestre, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos,
Se no perdê-las,
Qual numa jarra,
Nós pomos flores.

Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida.
Assim saibamos,
Sábios incautos,
Não a viver.
[...]

À beira-rio,
À beira-estrada.

Conforme calha,
Sempre no mesmo
Leve descanso
De estar vivendo.
[...]

Não vale a pena
Fazer um gesto.
Não se resiste
Ao deus atroz
Que os próprios filhos
Devora sempre.

Colhamos flores.
Molhemos leves
As nossas mãos
Nos rios calmos,
Para aprendermos
Calma também.
Girassóis sempre
Fitando o sol,
Da vida iremos
Tranquilos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido.

(PESSOA, 2006, p. 253-254).

Você deve ter percebido que o poema transita entre as filosofias estoica e epicurista. Sua estruturação concisa de estrofes de seis versos já aponta para uma possível rigidez semântica. O texto se inicia com um vocativo – “Mestre, [...]” –, que se associa à imagem de Alberto Caeiro (o mestre dos heterônimos, inclusive do próprio ortônimo), com quem Ricardo Reis estabelece interlocução. No entanto, com o decorrer da escrita, os traços do mestre ficam rarefeitos e o discípulo transmuta a proposta de sensação pura para uma sensação intelectualizada. É visível, no poema, o caráter negativo da existência humana, sinalizado, inicialmente, pelas perdas temporais – “Todas as horas/ Que nós perdemos” –; e, em seguida, a negatividade é reiterada pelos advérbios de negação “não” e “nem” – “Não há tristezas/ Nem alegrias”; “Não a viver”; “Não vale a pena”; “Não se resiste”; “Nem o remorso/ De ter vivido.”. Repare que a própria noção de tempo é também negativa, pois é irreversível. Daí a opção por verbos no presente e o uso do gerúndio, em vez de um futuro que se desconhece e não se sabe se existirá. Tal ideia é reforçada pelos versos lacônicos que

exprimem a suspensão do pensamento e, concomitantemente, a angústia da efemeridade das horas – “O tempo passa,/ Não nos diz nada./ Envelhecemos.” A figura mitológica de Cronos a devorar os filhos e a esmagar a temporalidade humana é evocada, de modo similar, por Ricardo Reis – “Não resiste/ Ao deus atroz/ Que os próprios filhos/ Devora sempre.”

Diante disso, o caminho encontrado pelo sujeito poético é a lógica estoica e epicurista da indiferença, da procura de uma serenidade praticamente abstrata. Veja como há recorrência de adjetivos ligados ao campo semântico da placidez – “plácidas”, “leve”, “leves”, “calmos”, “calma”, “tranquilos”. A filosofia que nega os excessos e as formas sensitivas de vida é transmitida ao leitor, à medida que o tom de aconselhamento surge, na primeira pessoa do plural – nós –, conjugado no presente do subjuntivo, mas com um valor imperativo – “Colhemos flores./ Molhemos leves/ As nossas mãos/ Nos rios calmos,” –, com o intuito de propor uma pedagogia do desapego – “Para aprendermos/ Calma também.” Note que há ênfase na aliteração das nasais /m/, das laterais /l/, /lh/ e das fricativas /f/, /v/, /s/. Elas reforçam a fluidez do tempo e exprimem a leveza reivindicada por Reis. É ainda válido destacar a presença do advérbio temporal “sempre” a construir a condição estática do cenário, do olhar e do próprio posicionamento do sujeito diante de seu exterior – “Sempre no mesmo/ Leve descanso”; “Que os próprios filhos/ Devora sempre.”; “Girassóis sempre/ Fitando o sol.”. Nesse contexto de imobilidade, o eu lírico aconselha-nos a observar o fluxo dos acontecimentos, mas sem o envolvimento com os fatos, já que, para ele, basta ficar “À beira-rio”, “À beira-estrada”. Repare que a proposta é de distanciamento, é olhar sem entrar no curso do rio ou no caminho da estrada; é viver o momento presente sem expectativas, sem o desassossego.

Por esse viés, Ricardo Reis intelectualiza as emoções, com seu discurso de alheamento e de indiferença diante do mundo. Seu esforço de autodisciplina leva-o a renunciar às sensações e a desenvolver a convicção da inutilidade de qualquer movimento de mudança. Sendo assim, ele comporta-se apenas como um expectador a assistir às situações, mantendo a contida observação, continuamente com “as mãos desenlaçadas”. Nesse sentido, vejamos mais alguns excertos poéticos de Reis:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.
 Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
 Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
 (Enlacemos as mãos).

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
Vai para um mar muito longe, para o pé do Fado,
Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
Mais vale saber passar silenciosamente
E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
E sempre iria ter ao mar.

[...]

E se antes do que eu lewares o óbolo ao barqueiro sombrio,
Eu nada terei que sofrer ao lembrar-me de ti.
Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim – à beira-rio,
Pagã triste e com flores no regaço.

(PESSOA/REIS, 2006, p. 323).

O poema está organizado com oito estrofes, cada uma com quatro versos. Não há uma regularidade métrica, uma vez que os versos variam entre cinco a dezoito sílabas. Por outro lado, nota-se, na composição poemática, um apurado trabalho estilístico com o ritmo. Você deve ter observado que o movimento rítmico é lento e pausado. A pontuação, a presença dos advérbios de modo – “sossegadamente”, “silenciosamente”, “tranquilamente” –, a repetição de palavras derivadas do verbo enlaçar – “enlacemos”, “desenlacemos”, “nunca enlaçamos” –, e a força da aliteração dos sons /v/ e /s/, associada à assonância do /e/, contribuem com a sugestão de arrastamento e de lentidão, além de afirmar o tom lutuoso que envolve a ode de Reis.

Temos, no poema, três momentos racionalmente estruturados: a ideia de efemeridade da vida e o desejo epicurista de desfrutar o presente; a concepção de inutilidade do compromisso amoroso e, por conseguinte, a renúncia estoica ao gozo; a busca da tranquilidade como forma de explicar essa renúncia e de anular o sofrimento causado pela certeza da morte. Inicialmente, deparamo-nos com um interlocutor figurado no vocativo em segunda pessoa – “Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio”. Reis, como neoclássico, investiu num nome árcade – Lídia – tal como encontraremos em outros momentos a evocação de pastoras

– Neera e Cloe. Tais nomes também circundavam as odes de Horácio. Embora haja uma distância entre o sujeito poético e Lídia, repare que o uso da primeira pessoa do plural – “fitemos”, “aprendamos”, “pensem”, entre outros verbos – parece diminuir um pouco esse afastamento. Mas, a frieza de Ricardo Reis sabota as proximidades. Basta verificar que a atitude amorosa de contemplar a natureza de mãos enlaçadas com a pessoa amada é alterada para uma postura intelectual – “aprendamos”; “Depois pensem” –, convertendo o impulso sensitivo em incomunicabilidade – “sentados ao pé um do outro” – e em atitude passiva – “Ouvindo correr o rio e vendo-o”.

No segundo momento, o conectivo temporal “Depois” reconduz o sujeito a sua racionalidade, que o obriga a reconhecer o quão transitória é a vida. O aposto “crianças adultas” recorda-o que, na aparente ingenuidade do encontro, Lídia e ele são pessoas crescidas sujeitas à razão e à consciência de que “a vida/ Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa”. Portanto, se o gesto de enlaçar as mãos sugere uma forma de compromisso amoroso, ele se torna um impedimento para que se viva “sem desassossegos grandes”. Então, a opção é desenlaçá-las do contato com Lídia, já que os sentimentos não modificam o curso do tempo e a condição mortal do homem. A repetição da preposição “sem” e da conjunção “nem”, numa enumeração de negativas, intensifica a ideia de recusa e a anulação de quaisquer relações afetivas, objetivando garantir a tranquilidade almejada pelo eu lírico – “Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,/ Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,/ Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,/ E sempre iria ter ao mar.” Essa insistente negatividade de Reis remete-nos às palavras de Eduardo Lourenço ao afirmar que a poesia pessoana é “a poesia do *não-amor*”, “lugar de um sofrimento sem nome”, “puro vazio afetivo” (LOURENÇO, 2008, p. 62). É à beira do rio da vida, sem experimentar suas águas, que Ricardo Reis refuta a vivência dos afetos.

O terceiro movimento do poema é bastante racional, pois o sujeito poético apresenta a sua lógica para o não envolvimento com Lídia. Trata-se de manter o ideal epicurista de não alimentar outro gozo além da ausência da dor e, assim, obter um anestésico para as perdas causadas pela morte – “Eu nada terei de sofrer ao lembrar-me de ti./ Ser-me-ás suave à memória lembrando-te assim – à beira-rio.” A antevisão do destino mortal da amada surge na figura mitológica de Caronte – o “barqueiro sombrio” –, aquele que transportava os mortos pelos rios infernais, os rios de Hades – deus do mundo dos mortos. Na tradição grega,

colocava-se na boca do defunto uma moeda – o óbolo – a fim de pagar o trajeto da viagem ao reino subterrâneo. É notório observar que o último verso do poema – “Pagã triste e com flores no regaço” – demonstra que a ilusão anestésica da indiferença é apenas artifício intelectual, pois ficam a tristeza e a melancolia da renúncia e da irrealização.

Reis, o médico educado nos moldes clássicos, almeja constantemente retirar-se do “tumulto do mundo”. Esse sujeito desencantado, sem perspectiva de futuro, procura manter uma neutralidade diante do cenário natural que contempla. Seu desprendimento e lúcido desapego ao que é material e sensorial levam-no a não se mobilizar pelas dores alheias e a fingir que nada sente.

Ecoss de Ricardo Reis: os jogadores da vida

Reis é complexo, não é mesmo? A ideia de que a felicidade consiste em não se perturbar com nada parece absurda, pois, normalmente, consideramos que o correto é agir para modificar o mundo, para impedir as ações negativas. Contudo, esse heterônimo pessoano é sim indiferente na relação com os outros e com o mundo. A ode a seguir é mais um exemplo do alheamento que marca sua poética:

Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia
Tinha não sei qual guerra,
Quando a invasão ardia na Cidade
E as mulheres gritavam
Dois jogadores de xadrez jogavam
O seu jogo contínuo.

À sombra de ampla árvore fitavam
O tabuleiro antigo,
E, ao lado de cada um, esperando os seus
Momentos mais folgados
Quando havia movido a pedra, e agora
Esperava o adversário.
Um púcaro vinho refrescava
Sobriamente a sua sede.
Ardiam casas, saqueadas eram
As arcas e as paredes
Violadas, as mulheres eram postas
Contra os muros caídos,
Traspassadas de lanças, as crianças
Eram sangue nas ruas...

Mas onde estavam, perto da cidade
E longe do seu ruído,
Os jogadores de xadrez jogavam
O jogo de xadrez.

[...]
Pouco pesa na alma que lá longe
Estejam morrendo filhos.
Mesmo que, de repente, sobre o muro
Surja a sanhuda face
Dum guerreiro invasor, e breve deva
Em sangue cair
O jogador solene de xadrez
O momento antes desse
(É ainda dado ao cálculo dum lance
Pra a efeito horas depois)
É ainda entregue ao jogo predilecto
Dos grandes indif'rentes

[...]
Ah! sob as sombras que sem qu'rer nos amam,
Com um púcaro de vinho
Ao lado, e atentos só à inútil faina
Do jogo de xadrez
Mesmo que o jogo seja apenas sonho
E não haja parceiro,
Imitemos os persas desta história,
E, enquanto lá fora,
Ou perto ou longe, a guerra e a pátria e a vida
Chamam por nós, deixemos
Que em vão nos chamem, cada um de nós,
Sob as sombras amigas
Sonhando, ele os parceiros, e o xadrez
A sua indiferença.
(PESSOA/REIS, 2006, p. 265-267).

Você acha que, numa guerra, conseguiríamos cruzar os braços para seus acontecimentos terríveis? Certamente, não. Mas, nesse poema, Ricardo Reis leva sua indiferença ao limite. A postura fria e cética do sujeito lírico assimila-se à lógica do cálculo, muito possivelmente advinda daquele mesmo posicionamento impassível da filosofia estoica. O jogo de xadrez não apenas indica um evidente alheamento relativamente às atrocidades de “não sei qual guerra” na Pérsia como, por sua própria dinâmica, revela um veemente carácter estratégico, movido pelo intelecto. Tal qual nos versos de Reis, as noções de ordem e come-

dimento são ingredientes de grande importância para o êxito no jogo de xadrez; aliás, a ideia de jogo perpassa todo o constelado heteronímico pessoano, dando-nos a ver o perfil profundamente sistemático do universo plural desta poesia.

Os jogadores de xadrez, tidos como “os grandes indif’rentes”, descrevem um valor fundamental para a compreensão da escrita pessoana – e, portanto, observe-se bem, não estamos a tratar apenas dos processos criativos do heterônimo Ricardo Reis –: falamos da questão da distância. Para Pessoa, a linguagem poética implica, necessariamente, distância em relação ao objeto significado. Particularidade não somente de sua poesia, mas de toda uma vertente da modernidade estética (de Rimbaud a Mallarmé, ou de Camilo Pessanha a Mário de Sá-Carneiro), a cisão entre as palavras e as coisas é o que sustenta este sistema. O poeta/ enxadrista faz das palavras/ peças do jogo o seu próprio universo, outro mundo, sobre o real:

O amor cansa, porque é a sério e busca,
 A ciência nunca encontra,
 E a vida passa e dói porque o conhece...
 O jogo do xadrez
 Prende a alma toda, mas, perdido, pouco
 Pesa, pois não é nada.
 (PESSOA/REIS, 2006, p. 265-267).

Este “nada” definitivo do jogo perdido, ao mesmo tempo que refere um alienamento das dores e dissabores da vida, revela-nos uma brutal consciência da finitude – esta, também, distância intransponível. A leitura atenta da poesia de Reis leva-nos a defrontar com esta última e fatal certeza: a morte. Aliás, uma das leituras mais perspicazes desta estranha condição a que se encontra submetido o heterônimo clássico, encontramos na obra-prima da prosa portuguesa do século XX, o romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago.

Curiosamente, conta-nos Saramago que, ainda em sua juventude, quando tomou contato pela primeira vez com a poesia de R. Reis, acreditou tratar-se de um poeta “de verdade”, o autor das odes horacianas. Já o romancista caía no jogo pessoano, tomando o artifício como objeto real. Ora, anos depois, o prosador não teve dúvidas e foi ainda mias fundo na própria armadilha em que caíra. Sabendo que Pessoa, antes de morrer, não havia “matado” o referido heterônimo (como havia feito

com o mestre Alberto Caeiro), Saramago pensou a imaginativa possibilidade de lhe conceder uma sobrevida, para além do jugo de seu primeiro criador, narrando os seus últimos dias de existência no ano de 1936 – um ano após a morte de Pessoa.



Figura 17.5: José Saramago.

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

A ideia de Saramago, contudo, não consistia em simplesmente apropriar-se da *persona* criada pelo poeta de *Orpheu*, tal qual ela foi primeiramente forjada, e descrever seus últimos momentos de vida. O projeto saramaguiano impunha a Ricardo Reis uma consistência histórica que o desestabilizaria profundamente, pois o romancista o situa em meio a um conturbadíssimo Portugal dos anos de chumbo da ditadura fascista de Oliveira Salazar, assim como o põe de frente aos mais variados dilemas políticos por que passava toda a Europa, em seu período entre guerras. Haveria como o poeta das odes clássicas passar incólume, indiferente, “sem desassossegos grandes”, perante tantas transformações?

O engenhoso trabalho do autor de *O ano da morte de Ricardo Reis* é um brilhante exemplo de intertextualidade, não apenas com a obra do heterônimo em questão, mas com todo o constelado pessoano, assim como com outros nomes importantes da literatura portuguesa. O que nos interessa, sobretudo, é reconhecer o aparato lúdico de que se apropria Saramago. A noção de fingimento, própria à poética de Pessoa, seria fundamental para o romancista conceber o extremamente bem arquitetado esquema de jogo entre história e ficção. Ao tomar as rédeas de sua liberdade como sujeito histórico, o personagem Ricardo Reis (reescrito por Saramago) defronta-se, inevitavelmente, em situações de

escolha, as mais diversas. O momento em que Reis assume as consequências de suas decisões e, por fim, abandona a sua condição alheada, é o momento em que a *persona* se faz sujeito, e sua ação no mundo passa de potência a ato. Todavia, o sabemos, também a história é um construto simbólico e, nestes termos, voltamos a nadar nas águas da ficção – no sinistro mar da ficcionalização da história.

Álvaro de Campos: estrangeiro em toda a parte

Álvaro de Campos é o poeta mais estritamente moderno dentro da constelação heteronímica pessoana. Isto porque é ele quem repercute em sua obra, de maneira bem visível, o espírito das vanguardas europeias do início do século XX. O autor de “Ode triunfal” tem importância basilar para o entendimento da verdadeira revolução estética operada pela revista literária *Orpheu*, posto que sua escrita nervosa e febril plasma com singular destreza o ímpeto de ser moderno em Portugal, até mesmo de forma mais radical que a do Fernando Pessoa ortônimo. Antes de conhecermos mais a fundo essa poética e dando continuidade ao diálogo entre palavra e imagem, tracemos um paralelo da descrição do heterônimo por Pessoa, em sua famosa carta ao amigo, poeta e crítico Adolfo Casais Monteiro, com a caracterização pictórica realizada por Almada Negreiros. Começemos pelo que diz Pessoa, acerca de Campos, em sua carta:

Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (às 1,30 da tarde [...]). Este [...] é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inatividade. [...] é alto (1,75 m de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se. [...] entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo (PESSOA, 2005, p. 97).

É curioso perceber alguns detalhes nesta descrição que, embora à primeira vista possam parecer de somenos importância, explicitam em seu subtexto alguns elementos determinantes para determinar o perfil do poeta engenheiro. A sua formação em Glasgow (Escócia e, por extensão, Reino Unido) e a precisão de sua data de nascimento no ano de 1890 (ano que seria marcado pelo trauma político-cultural do *Ultimatum* inglês a Portugal) podem nos sugerir os traços de uma curiosa filiação ao espírito insurgente do heterônimo. Aliás, estamos a tratar, não

por acaso, da voz mais agudamente crítica relativamente ao seu contexto histórico, sobretudo quanto ao falido projeto do império colonial do ultramar português. A indicação do uso do monóculo como particularidade do autor de “Opiário” dá-nos parte, ainda, do perfil investigativo a que se inclinava. Este mesmo olhar atento sobre o real engendra uma visão desencantada sobre a condição de ser português que, posta a nu, revela-nos um terrível abalo no imaginário nacional:

[...]

Eu acho que não vale a pena ter
Ido ao Oriente e visto a Índia e a China.
A terra é semelhante e pequenina
E há só uma maneira de viver.

[...]

Pertenço a um género de portugueses
Que depois de estar a Índia descoberta
Ficaram sem trabalho. A morte é certa.
Tenho pensado nisto muitas vezes.
(CAMPOS/PESSOA, 1999, p. 10-12).

Atenção, agora, à caracterização feita por Almada Negreiros. A malaleta de viagem, a passada larga (nas representações do pintor, Campos é o único em flagrante movimento), o terno alinhado e o olhar simultaneamente penetrante e vazio. O monóculo, que também se destaca nesta imagem, aponta para aquele mesmo desejo de conhecimento empírico do mundo subordinado ao domínio técnico-científico das ciências exatas. Em contraponto, Campos é o poeta das sensações, quer “Sentir tudo de todas as maneiras,/ Viver tudo de todos os lados” (CAMPOS/PESSOA, 1999, p. 92), o que, por fim, o levaria erraticamente à angústia e ao desencanto. O autor de “Passagem das horas” cunhou a curiosa poética sensacionista, cuja premissa básica consistia em um modo muito particular de experimentar e compreender o mundo por meio de uma radical entrega do sujeito aos sentidos. Podemos reconhecer as marcas dos excessos sensacionistas em suas odes – que pouco, ou quase nada, traziam do género clássico –, já que, nelas, são ensaiadas com mais veemência as possibilidades de uma estética autenticamente revolucionária e percorridas as trilhas em busca de uma poesia nova.

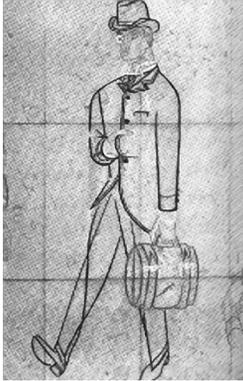


Figura 17.6: Álvaro de Campos – Mural de Almada Negreiros, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1958).

Fonte: <http://www.minerva.uevora.pt/netdays99/literatura/pinturasdealmadanegreiros.htm>

Para compreendermos o que viemos tratando acerca da poesia de Campos, nada mais propício do que lermos seus versos. Vale lembrar que o heterônimo que ora estudamos é um poeta de fases. São pelo menos duas, as quais poderiam ser divididas em uma primeira, de euforia e entusiasmo em relação a um projeto de modernidade, e uma segunda, de descrença e melancolia quanto a este mesmo projeto. Analisaremos dois poemas, cada qual representativo de seus respectivos momentos. Começemos pela “Ode triunfal”, marco do modernismo português e texto exemplar da influência futurista na poesia de Campos.

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto.
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r-r* eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papila fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical –
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e força –
Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas

Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
E pedaços de Alexandre Magno do século talvez cinquenta,
Átomos que hão-de ir ter febre para o cérebro de Êsquilo do sé
[culo cem,
Andam por estas correias de transmissão e por estes êmbolos e
[por estes

Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à
[alma.

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes e óleos e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!

[...]

Como eu vos amo a todos, a todos, a todos,
Com os olhos e com os ouvidos e com o olfacto
E com o tacto (o que palpar-vos representa para mim!)
E com a inteligência como uma antena que fazeis brilhar!
Ah, como todos os meus sentidos têm cio de vós!

[...]

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
Amo-vos carnivoramente,
Pervertidamente e enroscando a minha vista
Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
Ó coisas todas modernas,
Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima
Do sistema imediato do Universo!
Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!

[...]

Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.
Atirem-me para dentro das fornalhas!
Metam-me debaixo dos comboios!
Espanquem-me a bordo de navios!
Masoquismo através de maquinismos!
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!

[...]

(Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta!
Ah, olhar é para mim uma perversão sexual!)

[...]

Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!

Hup lá, hup lá, hup-lá-hô, hup-lá!

Hé-há! Hé-hô! Ho-o-o-o-o!

Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!

Londres, 1914 – Junho.

(CAMPOS/PESSOA, 1999, p. 19-27)

O extenso poema de Campos, do qual apresentamos apenas alguns fragmentos, é um empilhamento de imagens, as mais variadas – uma verdadeira sequência de encavalgadas cenas da vida moderna. Há, aliás, uma intensa aproximação entre o efeito provocado por estes versos e a linguagem cinematográfica, na medida em que os polissíndetos e demais repetições fonéticas constroem uma dinâmica de imagens muito peculiar aos processos técnicos da sétima arte. A radical modernidade observada neste poema (e o que o torna especialmente importante – junto de outras obras pontuais – dentro do contexto revolucionário da geração de *Orpheu*), contudo, diz respeito a sua estrutura formal. Ora, o modo de escrever em versos os movimentos da cidade, as suas impressões, cores, perfumes, sons, é um imenso amálgama do próprio espírito moderno; não se trata de meramente descrever esta realidade, mas de apresentá-la transfigurada por uma linguagem nova, que dela dê conta com a fidelidade de quem a experimentou vivamente.

“Ode triunfal” é, também, um elogio ao olhar. De fato, trata-se de um olhar excessivamente desejanter – “(Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta!/ Ah, olhar é para mim uma perversão sexual!)” –, ou desejoso do excesso, da desmedida. A perversão assinalada no verso citado é, antes de mais, um desafio moral. Todavia, a ideia de que a perversão compreende um transtorno, logo, uma alteração, indica, igualmente, uma corrupção do olhar, que de maneira desvairada tenta coordenar um ciclo de múltiplas e ininterruptas imagens. Ambas as leituras giram em torno da perspectiva do excesso, palavra que visita o

texto muitas vezes e figura a exuberância da técnica: “E arde-me a cabeça de vos querer cantar com excesso/ De expressão de todas as minhas sensações,/ Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!”

Porventura o êxtase máximo, momento de (desejada) fusão entre homem e máquina, desencadeia-se na série onomatopeica do fim do poema. Os gritos e grunhidos emitidos pelo eu lírico culminam na progressiva interpenetração de natureza e cultura (técnica), assim como assinalam o clímax de um estranho gozo erótico que porventura vislumbra um apagamento do *eu*, por meio de uma **pequena morte**, a qual transubstancia o sujeito em homem-máquina. A profusão sensitiva que, ainda neste poema, é testemunha do anseio insaciável pelas “coisas todas modernas”, não assume uma dicção de desencanto, embora assinala, desde já, a impossibilidade da aglutinação com este imenso outro que é, para o eu lírico, a civilização: “Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!”. Este sintomático “não ser” acena para uma angústia inevitável que se seguiria, no percurso de desenvolvimento do heterônimo, e que marcaria a produção final de Campos.

O desencanto perante as supostas maravilhas da modernidade, a consciência de que todo o desenvolvimento técnico não sanaria as dores humanas, nem sequer livraria o homem da, então, inevitável passagem das horas, traz para este Campos tardio o angustioso prenúncio da morte. Em outras palavras, como afirma o eu lírico de “Lisbon revisited (1923)”: “Não: não quero nada./ Já disse que não quero nada./ Não me venham com conclusões!/ A única conclusão é morrer.” (CAMPOS/PESSOA, 1999, p. 136). A negatividade em que se assombra este sujeito, em um segundo momento de sua produção, é marca de um desamparado niilismo, o qual se diagnostica no fracasso do projeto sensacionista. Após o cansaço, um desejo de anulação descreve um movimento contrário à inicial exuberância dos sentidos, anestesiando-o contra as irrupções da memória e as perturbações do mundo. No poema que leremos, “Aniversário”, poderemos observar alguns destes problemas:

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu era feliz e ninguém estava morto.
Na casa antiga, até eu fazer anos era uma tradição de há séculos,
E a alegria de todos, e a minha, estava certa com uma religião
qualquer.

No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,
Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma,

Pequena morte

Expressão desenvolvida nos estudos do ensaísta francês Georges Bataille em seu *O erotismo*. Segundo o autor, a pequena morte caracteriza, justamente, a experiência de supressão da subjetividade no encontro erótico com o outro; a confusão entre corpos amantes dispõe aquilo que Bataille designa sob os termos de um rompimento com a descontinuidade e a solidão do eu em direção à vivência da continuidade do ser por meio do gozo orgástico – apagamento subjetivo que se aproximaria do que seja a morte.

De ser inteligente para entre a família,
E de não ter as esperanças que os outros tinham por mim.
Quando vim a ter esperanças, já não sabia ter esperanças.
Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida.

[...]

O que eu sou hoje é como a humidade no corredor do fim da
[casa,

Pondo gelado nas paredes...

O que eu sou hoje (e a casa dos que me amaram treme através
[das minhas

O que eu sou hoje é terem vendido a casa,
É terem morrido todos,
É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um fósforo frio...

[...]

Vejo tudo outra vez com uma nitidez que me cega para o que há
[aqui...

[...]

Para, meu coração!
Não penses! Deixa pensar à cabeça!
Ó meu Deus, meu Deus, meu Deus!
Hoje já não faço anos.
Duro.
Somam-se-me dias.
Serei velho quando o for.
Mais nada.
Raiva de não ter trazido o passado na algibeira!

O tempo em que festejavam o dia dos meus anos!...

Presença, 27, Junho-Julho 1930

15-10-1929

(CAMPOS/PESSOA, 1999, p. 172-174).

O poema, ficticiamente datado do dia do aniversário de Álvaro de Campos (15 de outubro), foi, contudo, de fato composto no dia em que Fernando Pessoa completava anos (13 de junho). Desse modo, o jogo de máscaras do poeta fingidor lança-se para um ciclo de passagem da arte para o real, ao mesmo tempo em que transfigura o mundo em experiência estética criando um novo universo de atuação. Para Pessoa, o ideal

de ficção se constrói no espaço em que se rompem os limites estanques entre vida e linguagem (para tanto, basta notar o caso exemplar, embora discutível, de Alberto Caeiro, não à toa considerado mestre pelos heterônimos e pelo próprio Pessoa), todavia, tais estâncias mantêm suas zonas de impermeabilidade e, entre elas, demarca-se uma distância insuperável.

Este desacordo entre o real e a representação se mostra, no poema que ora estudamos, como um problema de conhecimento. Comparativamente à “Ode triunfal”, em que destacamos a força significativa desempenhada pela visualidade naqueles versos e a importância do olhar como meio privilegiado para alcançar um entendimento do mundo, “Aniversário” revela-nos outra faceta desta experiência, pautada, agora, na inescapável cisão entre o sujeito e o mundo: “Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida.” Esta perda do sentido implicada no gesto de olhar assinala, assim, a inevitável sujeição à consciência (do tempo, da morte). A perversão do olhar, aqui, é já derrotada pela única certeza que sonda o eu lírico; o antigo êxtase dos sentidos não mais se justifica frente à finitude da matéria e ao desgaste dos corpos e dos afetos: “O que eu sou hoje é terem vendido a casa,/ É terem morrido todos, / É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um fósforo frio...”

Angústia e melancolia atravessam os versos deste Campos, a quem não mais interessam os avanços da modernidade. A infância como *locus amoenus*, a qual vem à tona por meio da memória, corresponde, para este eu lírico, a um modo imperturbável de estar no mundo devido à inconsciência de sua condição existencial: “No tempo em que festejavam o dia dos meus anos,/ Eu tinha a grande saúde de não perceber coisa nenhuma”. É preferível, portanto, ignorar, já que, nas palavras magistras do mais pagão dos heterônimos: “(Pensar é estar doente dos olhos)”. Todavia, Campos não alcança a temperança clássica de Alberto Caeiro: não consegue curar-se da doença do pensamento e experimenta o tormento entre razão e emoção.

══════════════════ **Atividade 2** ══════════════════

Atende aos objetivos 2 e 3

Caracterize os heterônimos Ricardo Reis e Álvaro de Campos, considerando marcas estruturais e questões temáticas.

Resposta comentada

Retorne aos textos explicativos e separe marcas de escrita e de conteúdo para cada heterônimo. Se possível, busque outros poemas de cada um e os use como exemplos para mostrar as diferenças entre os dois.



Os filhos de Álvaro de Campos: a lucidez contemporânea

Para finalizar esta aula, seria bom que você pensasse sobre a permanência de Pessoa e seus heterônimos na poesia portuguesa contemporânea. O ensaísta Eduardo Lourenço, em “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos”. Nesse ensaio, ele tratava da narrativa portuguesa, mas nós, nesta aula, gostaríamos de aproveitar a expressão para falar um pouco de poetas jovens, contemporâneos que dialogam com Pessoa, especialmente Álvaro de Campos, expondo no espaço da cidade atual uma extrema lucidez dolorosa da existência em meio à velocidade, à perda de memórias, ao vazio de tudo.

A obra de Fernando Pessoa é já lugar incontornável no panorama poético português, e o caso de Álvaro de Campos é singular quando se trata da influência exercida sobre as gerações subsequentes. De fato, o heterônimo futurista foi o que mais deixou marcas na poesia do século XX em Portugal, sobretudo na obra de poetas que começaram a escrever a partir da década de 1970. Alguns elementos da escrita de Campos, como o estilo prosaico, a temática urbana, a descrença niilista perante os rumos da civilização, foram, por muitos, retomados, de modo a repensá-los em um novo contexto histórico.

Após a almejada abertura política provinda da Revolução dos Cravos (25 de abril de 1974), a qual deu fim a mais de 40 anos de ditadura fascista em Portugal, o meio artístico ansiava por respirar novos ares, alçar outros voos, e, todavia, teve de se defrontar com aquilo que um importante poeta e ensaísta de então denominou como “fascismo de mercado”. Joaquim Manuel Magalhães, autor de alguns dos mais relevantes títulos poéticos nas últimas décadas e ensaísta vigoroso, de pena mordaz, é uma voz crítica que em muito deve ao modernismo de Campos, principalmente no que diz respeito à constituição de uma poética voltada ao cotidiano, ao pequeno desastre de todos os dias. A aguda consciência de seu tempo histórico lega a Magalhães o reconhecimento destes velados, mas não menos atrozes gestos de repressão, os quais o autor de “Consequência do lugar” (1974) identifica com a vida de mercado e contra os quais resiste a partir de uma radical afirmação ética de sua poesia. Leiamos um fragmento de poema em que Magalhães nos oferece um novo paradigma de beleza, a partir de restos do homem civilizado:

Poucas vezes a beleza terá sido tanta
como no lustro preto dos sacos de lixo
à porta dos hotéis, dos armazéns, das casas de comida
nas mais pequenas horas da noite em Londres.
[...]
Ir na luz eléctrica e ver esses maços de treva,
essa cor quase molhada dos plásticos
a parecer verniz, a parecer chamar-nos,
a dar-nos o sebo como se fosse a arte,
tem um fervor que finda o pequeno mal, a vida.

A imagem de um sujeito caminhando por entre detritos e a ver quanta beleza há naquilo que sobra, que não tem espaço, é profundamente perturbadora, não apenas devido às escatológicas descrições do “lustro preto dos sacos de lixo”, mas, sobretudo, em decorrência de uma identificação deste homem com a paisagem que lhe cerca. Campos possivelmente subscreveria Magalhães, que parece mesmo retomar, sob outra perspectiva, a lúcida consciência das dores e delícias da vida pós-industrial. O jogo de claro/escuro de versos como “Ir na luz eléctrica e ver esses maços de treva” cria interessante diálogo com a “Ode triunfal” de Campos, este que, já meio século antes do autor de *Os dias, pequenos charcos*, escrevia à luz eléctrica do lado sombrio do mundo.

Seguindo a genealogia de Campos, poderíamos elencar uma série de outros nomes que, mais ou menos influenciados pelo heterônimo pessoano, revelam a radical contemporaneidade dos problemas levantados por ele, no início do século passado. Na mais recente poesia portuguesa, Manuel de Freitas é figura exemplar no que diz respeito à recuperação de uma poesia volvida a uma temática do cotidiano. O autor, que organizou, em 2002, uma antologia de novos poetas com o nome de *Poetas sem qualidade*, causou verdadeiro burburinho no meio literário português. Com uma proposta declaradamente de resistência à homogeneização cultural, imposta pela vida de mercado, e contra uma velha retórica característica da poesia de 1960, que ainda mantém os seus espaços de força em Portugal, Freitas, no seleto grupo leitor de poesia em que se insere, é amado por uns e odiado por outros tantos.

Independentemente das querelas em que está envolvido o seu nome, Freitas construiu uma obra que merece a nossa atenção. E, ao contrário do que se diz a respeito de sua escrita, através do epíteto “sem qualidades”, a sua poesia, de fato, possui uma série delas que, no entanto, conformam-se sob o viés do prosaico, das pequenas derrotas diárias. Os nomes de amigos pessoais ou de *personae* que figuram na paisagem cotidiana do universo de Freitas dão-nos a noção muito cara de endereçamento a que é projetada esta poesia. Exemplo disso é a série de poemas protagonizada pela balconista Benilde; ela, que trabalha em uma taberna, e com quem o sujeito lírico dos poemas (que, aliás, parece em muito se aproximar do próprio Freitas) mantém uma relação cheia de distâncias e dolorosas empatias, surge, no fragmento de texto que separamos (“Benilde, sentada”), em uma estranha aproximação do universo lírico:

Benilde, nessa tarde, tinha dores
e estava viva, se me desculparem
o truísmo. Abandonara o balcão,
por uma vez, sentando-se perto
destes versos. Eu tinha apenas febre,
um cansaço de tudo e de mim também.

(FREITAS, 2007, p. 21).

A personagem, que por vezes parece ecoar o “Esteves sem metafísica” da “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, partilha, por ventura, sem a amarga consciência da morte em que se deixa o sujeito lírico, deste “cansaço de tudo”. O espírito desencantado de Freitas retoma em muito

a apatia de Campos perante o desastre cotidiano da vida na cidade, relegando ao poético um espaço de marginalidade e de improvável transcendência: “Mas não me respondas, poema./ Deixa-te ficar ao lado de Benilde, sentada/ e tranquila nesta tarde de Novembro./ A noite não precisa de palavras.” (FREITAS, 2007, p. 21).

Conclusão

A obra pessoana é complexa e inesgotável. Sobre ela continuam a se debruçar os críticos, em busca da compreensão de um projeto literário de muitas faces e caminhos. Nesta aula, vimos, de um lado, como se confrontam dois outros heterônimos pessoanos: Ricardo Reis e Álvaro de Campos; de outro, observamos também como sua obra foi e continua sendo uma fonte permanente de diálogos com outras artes e outros poetas. O reconhecimento da importância de Fernando Pessoa para a moderna poesia portuguesa extravasa, como sabemos, a mera circunstância geracional, alcançando até mesmo a poesia mais recente feita em Portugal. Recuperando problemas ou efeitos estilísticos das muitas *personae* que assumiu Fernando Pessoa, a poesia contemporânea se alimenta da inesgotável inventividade do poeta de *Orpheu*, atribuindo a ela novas perspectivas, de acordo com os diferentes momentos históricos em que se trava diálogo com seus versos. A aula termina aqui, mas não a interrogação sobre esse que é, sem dúvida, uma das maiores vozes da cultura de língua portuguesa.

===== **Atividade final** =====

Atende ao objetivo 4

Leia com atenção o fragmento do poema “O sentimento de abandonar a cidade”, do poeta contemporâneo Luís Quintais:

O sentimento de abandonar a cidade acentua-se
quando à noite me aproximo das janelas de um hotel,
e ali fico perdido no espaço que parece de fogo controlado.

Formas em movimento paradas no âmbar da descrição reinci
[]dente:
os ciclistas que sobem a *Prenzlauer Alee*, a torre que me desafia

Resumo

Esta foi a segunda aula sobre a obra pessoana. Agora, procuramos pensar como diferentes artistas dialogam com sua obra na pintura, no cinema e na literatura e estudamos mais detalhadamente as escritas de Ricardo Reis e Álvaro de Campos, dois outros heterônimos bem diferentes entre si. Buscamos mostrar essa diferença tanto no nível formal como nas questões temáticas.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, estudaremos poetas ligados aos movimentos de *presença* e do Neorrealismo, tratando de temas ligados ao eixo da existência: a questão política e a questão da individualidade. Por isso, o título da aula será “Em torno de mim, o mundo.” Vamos lá!

Aula 18

Em torno de mim, o mundo

*Ida Alves
Paulo Braz*

Metas

Apresentar a revista *presença* e o confronto com o movimento neorrealista, para a discussão, na poesia portuguesa do século XX pós-Pessoa, de dois eixos fundamentais: a escrita da subjetividade e o engajamento sociopolítico; reconhecer a relação poesia e mundo em quatro poetas portugueses, das décadas de 1940 a 1960.

Objetivos

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

1. definir a importância da revista *presença* no panorama literário português de inícios do século XX e de seu idealizador, José Régio;
2. determinar o papel do Neorrealismo como manifestação de consciência política, com um projeto de transformação histórica, destacando-se a poesia de Carlos de Oliveira;
3. comparar a escrita intimista e autorreflexiva da geração de *presença* com a poesia de engajamento e intervenção do Neorrealismo;
4. relacionar as repercussões, provenientes desse quadro histórico-literário, à poesia de caráter testemunhal produzida pelos poetas Sophia de M. B. Andresen, Jorge de Sena e Ruy Belo, no período das décadas de 1940 a 1960.

Introdução: repensar o modernismo

Antes de começarmos a tratar de alguns dos mais importantes poetas do século XX português, devemos voltar um bocado no tempo. Relembrar aqueles que discutiram o modernismo em Portugal. De fato, quando falamos de modernismo em terras lusitanas, a primeira referência que nos vem à mente, possivelmente, é Fernando Pessoa e os poetas da geração de *Orpheu*. Foram eles, propriamente, que conseguiram estabelecer o espírito da modernidade estética em Portugal, dando a forma mais bem acabada para o sentido de revolução cultural que pairava no ar. Você ainda se lembra da aula em que abordamos “Almas indisciplinadas”, não é mesmo?

Enfim, a atmosfera revolucionária e o desejo do novo marcaram os dois números publicados da revista que inaugurou o modernismo em Portugal. Já sabemos que *Orpheu* deixou marcas indeléveis na cultura portuguesa, legando uma herança que atravessou décadas a influenciar toda a poesia produzida nesse país.

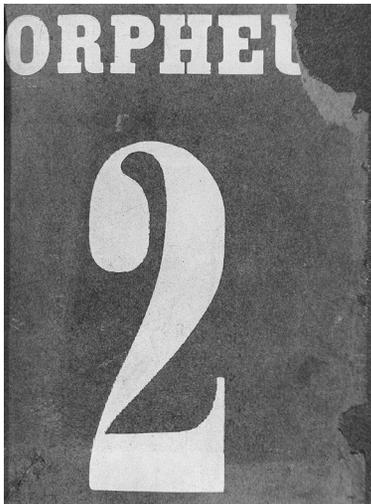


Figura 18.1: *Orpheu*, fascículo n. 2, Abril-Maio-Junho de 1915.

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

Mas por que começamos esta aula com um regresso no tempo? Muito simples: desejamos que você relembre a importância de *Orpheu*, para relacioná-la, agora, a uma outra revista moderna que foi muito forte na primeira metade do século XX, em Portugal. Trata-se da revista *presença* (assim mesmo, em minúsculas), que começou a ser publicada em 1927. Desde o princípio, com uma proposta diferenciada, comparativamente à *Orpheu*, *presença* tinha como propósito ser uma *revista de arte e crítica* (era assim seu subtítulo).

Revista *presença* e sua atuação

Eduardo Lourenço, em conhecido ensaio crítico chamado “*presença* ou a contrarrevolução do modernismo português”, discute a relação existente entre *Orpheu* e *presença*. Para ele, as duas revistas tutelares do modernismo português apresentam algumas zonas de contato, mas características fortemente distintas.

Se, por um lado, *Orpheu* representou uma verdadeira transformação do paradigma daquilo que se compreendia por poesia em Portugal, por outro, *presença* não conseguiu alcançar a amplitude revolucionária daquela, pois se constituiu, sobretudo, como discurso de crítica literária e de divulgação de artistas, sem demonstrar um projeto mais forte de transformação da própria linguagem estética ou dos caminhos literários até então seguidos. Nas palavras de Lourenço:

A poesia não é o que diz, mas o que é, segundo uma fórmula célebre. “Cântico Negro” fala de loucura, invoca audácias extremas, sugere complexidades, anuncia desumanidade. Mas a audácia poética real está nas imagens fulgurantes de “Saudação”, nas vagas luminosas da “Ode Marítima”, espelho de uma complexidade e de uma desumanidade tão irrefutáveis que, perto delas, a meada psicológica de Régio parece um brinquedo de criança. A sua simples existência mostra uma “loucura” vertiginosa, em estado puro, tão diferente da aludida por Régio como uma bomba explodindo, de um discurso de anarquista. Tal é, aliás, em termos metafóricos, o abismo que separa, em geral, *Orpheu* de *presença* (LOURENÇO, 1987, p. 152).

As referências feitas neste fragmento são, respectivamente, a José Régio (poeta e crítico que esteve à frente da revista *presença* durante alguns anos) e Álvaro de Campos (heterônimo futurista de Fernando Pessoa). A dissonância assinalada entre estas duas poéticas e metaforizada, na curiosa comparação entre um discurso de anarquista e uma bomba explodindo, é sintomática daquilo que Lourenço demarcará como a diferença fundamental entre tais grupos. A violência e radicalidade da poesia de *Orpheu* compreendem um discurso da crise, não somente diz o vazio existencial da ausência de Deus, mas é este próprio vazio. Por outro lado, a postura dos *presencistas* consiste numa atitude de caráter psicologizante (ao menos segundo a crítica de Lourenço); a vertigem da dissolução das unidades de sentido no mundo é apenas enunciada, sem que dela se faça a substância da própria matéria poética. Por isso, para

Lourenço, a denominação de “Segundo modernismo”, para a geração dos presencistas, parece indevida, na medida em que estes não constituem necessariamente uma continuidade em relação aos de *Orpheu*. Portanto, parece-lhe mais adequada a ideia de uma contrarrevolução.

Como veremos, em *presença*, há a constituição de uma escrita intimista, “em torno de mim”. O interesse dos poetas dessa geração era investigar as obscuras profundezas do eu como modo de se lançar numa viagem de autoconhecimento, o que refletia a forte influência que os estudos de psicanálise freudiana tiveram no pensamento desses poetas. Todavia, a configuração subjetiva que, anos antes, havia aberto espaço para experimentos de violenta desagregação, nos versos de um José Régio, por exemplo, parecia retomar uma dicção não muito distinta do que faziam os pós-românticos. Examine o poema “Baile de máscaras”, de Régio, para compreender melhor o que estamos explicando:

Contínua tentativa fracassando,
Minha vida é uma série de atitudes.
Minhas rugas mais fundas que **taludes**,
Quantas máscaras, já, vos fui colando?

Mas sempre, atrás de Mim, me vou buscando
Meus verdadeiros vícios e virtudes.
(– E é a ver se te encontras, ou te iludes,
Que bailas nesse **entrudo miserando**...)

Encontrar-me? iludir-me? ai que o não sei!
Sei mas é ter no rosto ensanguentado
O rol de quantas máscaras usei...

Mais me procuro, pois, mais vou errado.
E aos pés de Mim, um dia, eu cairei,
Como um vestido impuro e remendado!

(RÉGIO, 1985, p. 68).

Talude

Declive, rampa, escarpa.

Entrudo miserando

Baile de máscaras deplorável, carnaval de tristezas, digno de dó.

Antes de tudo, observe que estamos diante de um soneto, portanto, de um poema escrito de acordo com um modelo formal clássico. Para além de um universo semântico no qual ressoam as entonações crepusculares do *fin de siècle*, há ainda um demasiado apego a um eu centralizador, mesmo que dividido. Repete-se a busca por um grande *Eu* totalizante e hipoteticamente individual: “Mas sempre, atrás de Mim, me vou buscando / Meus verdadeiros vícios e virtudes. (...) Mais me procuro, pois, mais vou errado.”

A noção de *verdadeiro*, por exemplo, para um Pessoa (o poeta do fingimento), seria, no mínimo, relativizada na relação do sujeito lírico com a linguagem, a qual é notada como inevitável demarcadora de distâncias. A própria ideia de um baile de máscaras a reiterar as muitas *personae* do eu lírico, neste poema, não consegue alcançar a dimensão de fratura e esvaziamento que o projeto heteronímico de Pessoa ou mesmo a poética de Sá-Carneiro (cada um a sua maneira) já havia, anos antes, elaborado de forma muito mais densa. Sintomaticamente, esse poema aparece em uma obra intitulada *Biografia* (1929). O título desse livro de Régio não só é de um contraste flagrante com a complexidade poética da “Autopsicografia”, do Pessoa ortônimo, como nos aponta para um exercício de escrita fundado em um eu autoral.



Visite o *site* <http://www.centrodeestudosregianos.com/>, dedicado à figura e à obra de José Régio. Veja fotos, bibliografia, textos e mais informações interessantes sobre esse escritor.

Mas atenção: ao se falar de “contrarrevolução”, pode até parecer que os poetas de *presença* em nada contribuíram para a poesia portuguesa, sendo pouco mais do que um atraso na história literária do século XX. Não é verdade. Essa revista e seus participantes atuaram para compreender a arte moderna (não só a literatura) e a sua contribuição crítica é de grande relevância para o entendimento dos processos poéticos que viriam a seguir.

Literatura viva

Diferentemente de *Orpheu*, a revista *presença: folha de arte e crítica* teve uma vida mais longa no cenário português. Foram dezenas de números entre 1927 e 1940, os quais tiveram papel importante na determinação de uma perspectiva estética que, nas palavras de José Régio, visava ao pensamento de uma “literatura viva”. Em meio ao período de consolidação do Estado Novo, já sob a tutela de António de Oliveira

Salazar, Portugal começava a conhecer os grilhões da opressão política e da censura e, neste sentido, a afirmação da liberdade criativa como expressão da subjetividade independente do artista apresentava-se como um respiradouro, espaço de produção cultural desimpedida por qualquer força política autoritária.

Como principais colaboradores da *presença*, podemos destacar os nomes de José Régio, João Gaspar Simões – que estiveram à frente da revista durante toda a sua existência –, Branquinho da Fonseca e Adolfo Casais Monteiro. É sabido que, além destes nomes, figuras como Miguel Torga, Vitorino Nemésio e Fernando Pessoa também participaram de tais publicações, embora apenas episodicamente (o primeiro com mais frequência que os dois últimos). A revista defendia a ideia de uma “literatura viva”, aberta a experimentações e liberta de pressões restritivas de qualquer ordem (seja política, ética ou estética).

Você já sabe, é claro, que quadros de definição de grupos ou escolas literárias têm meramente um caráter didático, mas é importante compreender a força desse periódico coimbrão (a sede era em Coimbra). Antes de tudo, os presencistas são os primeiros leitores críticos de *Orpheu*. Ou seja, o grupo de escritores ligados à *presença* buscou compreender e explicar, na teoria e na prática, os funcionamentos dos mecanismos criativos da geração de *Orpheu*, constituindo um espaço de pioneirismo crítico-analítico em relação ao modernismo português. Aliás, ao tratar, sobretudo, desta característica, vale ressaltar a incontornável influência dos presencistas como disseminadores de uma vasta tradição de poetas-críticos em Portugal.



Figura 18.2: Capa da revista *presença*.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Presen%C3%A7a.jpg>

José Régio: o idealizador de *presença*

A manifestação de uma perspectiva psicológica na escrita dos poetas de *presença*, naturalmente, ocorre sob as mais variadas formas. Destacamos o caso de José Régio e o forte pendor religioso assumido por sua lírica, por exemplo, nos *Poemas de Deus e do Diabo* (1925) – aliás, obra editada antes mesmo do primeiro volume de *presença*, mas que já marca as tendências que seriam seguidas pelo que foi um dos principais idealizadores da revista. No já citado poema “Cântico negro”, a afirmação de um eu lírico insubordinável é sintomática de uma discussão de cunho, não somente moral, mas igualmente estético. O reiterado “Vem por aqui”, que é igualmente repellido pelo eu lírico, revela o incondicional desejo de liberdade promulgado pelo poeta, que não faz concessões de nenhuma ordem. Leia um fragmento do poema:

“Vem por aqui” – dizem-me alguns com olhos doces,
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seria bom que eu os ouvisse
Quando me dizem: “vem por aqui”!
Eu olho-os com olhos lassos,
(Há, nos meus olhos, ironias e cansaços)
E cruzo os braços,
E nunca vou por ali...

A minha glória é esta:
Criar desumanidade!
Não acompanhar ninguém.
[...]

Não, não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...

[...]

Como, pois, sereis vós
Que me dareis impulsos, ferramentas, e coragem
Para eu derrubar os meus obstáculos?...
Corre, nas vossas veias, sangue velho dos avós,
E vós amais o que é fácil!
Eu amo o Longe e a Miragem,
Amo os abismos, as torrentes, os desertos...

Ide! tendes estradas,
 Tendes jardins, tendes canteiros,
 Tendes pátrias, tendes tectos,
 E tendes regras, e tratados, e filósofos, e sábios.
 Eu tenho a minha Loucura!
 [...]

Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém.
 [...]

Ah, que ninguém me dê piedosas intenções!
 Ninguém me peça definições!
 Ninguém me diga: “vem por aqui”!
 A minha vida é um vendaval que se soltou.
 É uma ordem que se levantou.
 É um átomo a mais que se animou...
 Não sei para onde vou,
 Não sei para onde vou
 Sei que não vou por aí!
 (RÉGIO, 1985, p. 50-51).

Esse poema é exemplar da discussão que é o centro de interesse desta aula: a relação eu e mundo. A ideia de afirmação da individualidade, em detrimento de uma noção de coletividade, fica evidente em versos como “A minha glória é esta:/Criar desumanidade!/Não acompanhar ninguém.”, enquanto a perspectiva de desumanidade, a que faz referência, este eu lírico, confirma, precisamente, tal expressividade do sujeito singular, fundador de seus próprios valores éticos e estéticos. No mesmo sentido, a Loucura reivindicada neste poema é, como contraponto da razão mais cartesiana, o acesso possível ao Longe, à Miragem, aos abismos espreitados por esse eu, e somente por ele. “Não sei para onde vou/– Sei que não vou por aí!”, versos finais do poema, dão a ver o distanciamento instaurado entre o eu e o outro, o qual é determinado numa dimensão estritamente ontológica (do ser em mim), mas que soará a outros artistas dos anos 1930 e 1940 como alheamento inconsequente em relação à situação política e social do Portugal salazarista de então.

Não à toa, um outro grupo de escritores se manifestará contra *presença*, reivindicando uma arte social, mais engajada politicamente com os problemas que atravessava, não apenas Portugal, mas toda a Europa. Esse outro grupo ficará conhecido, na história literária portuguesa, como o grupo neorrealista.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

A partir do que foi apresentado até agora, dos *sites* visitados, explique:

1. Por que o ensaísta Eduardo Lourenço considerou *presença* uma contrarrevolução do modernismo instaurado por *Orpheu*?
2. A importância de *presença* para a compreensão do modernismo português.

Resposta comentada

Resuma a crítica que Eduardo Lourenço faz à *presença* sobre seus escritores não apresentarem a mesma linguagem revolucionária que caracterizou Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros. Pense na poética do fingimento pessoano e compare com o sujeito exposto, na poesia de José Régio. Em seguida, levando em conta que os poetas de *presença* foram os primeiros leitores de *Orpheu*, indique a importância da atividade crítica por eles operada, no sentido de identificar alguns elementos fundamentais do primeiro modernismo. De fato, a questão da alteridade e a atenção a problemas de ordem psicológica investigadas pelos poetas de *presença* tiveram a sua origem na geração anterior, contudo, seu ponto de vista alcança uma dimensão principalmente temática, enquanto a carga dramática de *Orpheu* extrapola o mero questionamento intimista, para se tornar uma verdadeira transformação na linguagem poética ao tratar a subjetividade.

Os neorrealistas: oposição à presença

As intermináveis discussões em torno da questão dos presentes, supostamente exaltadores da “arte pela arte”, em oposição aos neorrealistas, defensores de uma “arte política”, embora muitas vezes se trans-

formem numa polémica estéril acerca da realidade histórico-literária da primeira metade do século XX português, também não deixam de demarcar pontos interessantes para compreendermos os acontecimentos de então. Ora, de fato, houve um confronto de gerações, em finais da década de 1930, o qual apontava para um novo grupo de escritores, artistas, com interesses distintos daqueles que figuravam em *presença*. A partir da publicação de dez volumes sob o título de *Novo cancioneiro*, em que figurava a produção poética de nomes como Fernando Namora, Mário Dionísio e (o que se tornaria mais conhecido entre eles) Carlos de Oliveira, o universo cultural português pode conhecer as manifestações mais bem acabadas daquilo que se propunha como novo paradigma poético, em contraposição aos preceitos da revista de José Régio. Presencistas e neorrealistas trocavam farpas em jornais ou em revistas de arte, cada qual apontando aos outros os limites ou fraqueza de seus projetos.

Há, sem dúvida, muita polémica envolvida na questão do Neorrealismo, sobretudo no que diz respeito a uma desqualificação artística das obras que vieram à luz, sob a tutela do dito movimento. Muitos foram os acusados – e não só pelos seus contemporâneos presencistas, mas por muitos poetas e ensaístas depois deles – de produzir uma literatura panfletária, de rasurar qualquer qualidade estética em detrimento da função política da literatura na sociedade. E, de fato, sob o pressuposto de uma arte engajada, muita matéria cultural foi posta a serviço de uma ideologia socialista e/ou de exigências de partido. Todavia, o tempo separou o trigo do joio na avaliação crítica dos escritores neorrealistas. Um dentre eles, contudo, insubordinou-se radicalmente contra as amarras ideológicas impostas pelos neorrealistas mais ortodoxos, operando uma notável metamorfose de escrita e fixando-se como um nome incontornável da poesia portuguesa; falamos de Carlos de Oliveira.



Mas, afinal, o que foi exatamente o Neorrealismo em Portugal? Em linhas gerais, trata-se de um movimento artístico que eclodiu em princípios dos anos 1930, levantando a bandeira de uma arte de intenção política, com ideário declaradamente socialista, antissalazarista e engajado em questões sociais. Literariamente, caracterizou-se por uma poética e uma narrativa de maior discursividade, com uma escrita mais referencial e clara, em seus

propósitos de fundo didático, tendo em vista que tinha como públicos-alvo o proletariado e o cidadão de cultura média.

Leia um artigo interessante sobre o Neorrealismo português e sua relação com o regionalismo brasileiro em: http://docs.paginas.sapo.pt/literatura_comparada/medeiros1997.pdf



Conheça e explore o Museu do Neorrealismo em Vila Franca de Xira, Portugal: <http://www.museudoneorealismo.pt/PageGen.aspx#.UsDZWrQo3ZY>

O Neorrealismo foi um movimento que ocorreu em vários países e em diferentes manifestações artísticas, por exemplo, no cinema. Consulte o *site*: <http://www.webcine.com.br/historia2.htm> e inicie sua leitura sobre o cinema neorrealista.

Atividade 2

Atende aos objetivos 2 e 3

A partir do que foi exposto sobre o Neorrealismo e do que vimos acerca da geração de *presença*, destaque as principais divergências entre estes dois movimentos. Seria produtivo que você lesse o artigo sobre o Neorrealismo português e sua relação com o regionalismo brasileiro, anteriormente indicado, para responder com mais elementos.

Resposta comentada

O que caracteriza, fundamentalmente, as divergências entre neorrealistas e presencistas diz respeito a um posicionamento ideológico quanto à função do artista e sua obra. Enquanto, para os poetas de *presença*, a investigação psicologista e um olhar íntimo sobre o sujeito determinavam seu modo de estar no mundo, para os neorrealistas, a crítica política e um posicionamento mais engajado eram condições necessárias de sua criação. A respectiva contraposição de uma arte de investida individual e uma arte coletiva, num âmbito muito mais temático do que propriamente formal, assinala uma diferença radical entre presencistas e neorrealistas.

Carlos de Oliveira: “A minha voz da morte é a voz da luta”



Figura 18.3: Carlos de Oliveira.

Fonte: <http://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=228>

Carlos de Oliveira nasceu em Belém do Pará, Brasil, no ano de 1921, filho de pais portugueses emigrantes. Com apenas dois anos, voltou com sua família para Portugal para viver sua infância numa aldeia próxima a Cantanhede, região da Gândara, perto de Coimbra. A geografia árida e infértil dessa região, onde viviam camponeses pobres, numa natureza hostil, foi elemento determinante na formação do escritor que, ao longo de sua produção, desenvolveu um estilo deveras peculiar. Estreado com o livro de poemas *Turismo* (1942), Carlos de Oliveira, ainda neste período, apresentava fortes vínculos com o ideário neorrealista, embora, desde já, revelasse algumas dissonâncias em relação ao restante do grupo. Sob a crítica de que sua obra atendia a uma expressividade lírica que ia de encontro à estética neorrealista, por ser excessivamente pessoal, Carlos de Oliveira, já em *Mão pobre* (1945), escrevia versos como os de “Soneto”, poema de que lemos duas estrofes a seguir:

Acusam-me de mágoa e desalento,
como se toda a pena dos meus versos
não fosse carne vossa, homens dispersos,
e a minha dor a tua, pensamento.

Hei-de cantar-vos a beleza um dia,
quando a luz que não nego abrir o escuro
da noite que nos cerca como um muro,
e chegares a teus reinos, alegria.

(OLIVEIRA, 2003, p. 50).

A acusação sofrida pelo eu lírico deste soneto pode ser lida como testemunho do que o próprio Carlos de Oliveira sentiu na pele. Uma poesia carregada de “mágoa e desalento” não servia aos propósitos políticos do Neorrealismo, quanto mais uma escrita que se empenhasse no labor estético de construções formais mais complexas e efeitos imagéticos que desviassem a atenção do leitor. Todavia, o grande contributo desse escritor foi, justamente, o reconhecimento de que a legítima resistência que poderia exercer contra um tempo de opressão e de carências extremas se dava exatamente no trabalho da linguagem. A noção de *trabalho poético* (aliás, título com que batizou a sua antologia poética) torna-se cara a Carlos de Oliveira, na medida em que começa a apurar seu exercício oficial de composição, submetendo, ainda, seus próprios textos iniciais a uma vertiginosa metamorfose na década de 1960, ou seja, realizou um processo de reescrita das obras produzidas de 1940 a 1960, depurando-as dos excessos da linguagem neorrealista mais ortodoxa.

O interesse do poeta em *cantar a beleza* associava-se a um intrínseco desejo criativo, que reconhecia o quanto a verdadeira revolução em poesia havia de se dar, antes de tudo, na forma. O marco desta transformação pode ser situado na altura da publicação da sua obra *Cantata* (1960). Já no título desse livro, o foco de atenção dirige-se a outros propósitos, porventura mais líricos, embora de maneira alguma tenha abandonado a postura de resistência que caracterizou seu trabalho desde o princípio. Leia a seguir o poema intitulado “Soneto”, de *Cantata*, no qual a atenção à linguagem é indiciadora de um veemente desejo de unir palavra e mundo:

Rudes e breves as palavras pesam
mais do que as lajes ou a vida, tanto,
que levantar a torre do meu canto
é recriar o mundo pedra a pedra;
mina obscura e insondável, quis
acender-te o granito das estrelas
e nestes versos repetir com elas
o milagre das velhas pederneiras;
mas as pedras do fogo transformei-as
nas lousas cegas, áridas, da morte,
o dicionário que me coube em sorte
folhee-i-o ao rumor do sofrimento:
ó palavras de ferro, ainda sonho
dar-vos a leve têmpera do vento.
(OLIVEIRA, 2003, p. 161).

Observe que, de fato, trata-se de um soneto; todavia, a clássica divisão estrófica dá lugar a um único bloco de quatorze versos, o que é já sintomático da retomada da tradição lírica, mas em diferença. Há uma violência neste tratamento linguístico que se une à própria noção de rudeza e brevidade das palavras, indicadas pelo eu lírico. A relação de correspondência entre mundo e linguagem, ensaiada por este sujeito, revela uma realidade recriada no poema, reconstruída “pedra a pedra”, como a assinalar o labor poético como modo de transformação, em nível simbólico, do real. Este trânsito entre o real e o imaginário determina, então, uma maneira de assumir um compromisso ético, posto que o texto se apresenta como abertura, espaço de tensão com o mundo, repercutindo a precariedade e a violência da própria vida. A “mina obscura e insondável” é a sentença demarcadora da indiferenciação entre mundo e linguagem, ambos termos impossíveis de abarcar em sua totalidade, logo, apontados como signos da falta, da brevidade. Embora supostamente reticente quanto à ideia de se vislumbrar uma realidade de plenitude, o eu lírico não deixa de sonhar um mundo possível: “ó palavras de ferro, ainda sonho / dar-vos a leve têmpera do vento” (OLIVEIRA, 2003, p. 161).

Acerca da postura de resistência da escrita de Oliveira, Ida Alves, leitora especial de sua obra, comenta:

Poetas, romancistas e críticos reconhecem em sua obra uma aprendizagem ético-estético muito marcante, um momento destacável de compreensão da arte como imprescindível atividade de um outro saber sobre o homem e sua apreensão de mundo, estabelecendo-se no trabalho com as palavras, com a literatura, na sua execução e fruição, um caminho de resistência humanística (ALVES, 2013, p. 51).

Tal “resistência humanística”, de que nos dá parte a ensaísta, se processa como discurso num nível estrutural da obra de Oliveira. Não se trata, apenas, de dizer a miséria, denunciar o precário, mas de fazer, da matéria verbal que compõe seus versos, a própria manifestação da miséria e da precariedade – o que este poeta constrói de maneira exemplar, a partir de uma linguagem seca, dura, violenta como a vida.

Seu complexo universo poético problematiza tópicos como a questão social e os problemas existenciais, passando pelo tempo, a morte, a metamorfose, a infância, a memória, por meio de arranjos que tendem a unir a matéria da vida à materialidade do texto. Na bela sequência poemática “Estalactite”, de outro livro, *Micropaisagem* (1968), lemos os movimentos milenares de transformação da matéria, como imagem da muito humana contradição entre consciência da finitude e desejo de eternidade. O gotejar incessante que forma as estalactites apresenta-se como cristalização do tempo – permanência e transformação –, associando-se, ainda, este mesmo processo ao gesto de escrita.



Leia, sobre a obra de Carlos de Oliveira no contexto do Neorrealismo português, um artigo do professor Benjamin Abdala Júnior (USP), um dos primeiros estudiosos brasileiros sobre esse escritor português: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/5Sem_06.html.

A cineasta portuguesa Margarida Gil filmou *Sobre o lado esquerdo* (2007), película inspirada na obra de Carlos de Oliveira. O filme – que tem argumento de Margarida Gil e do poeta e ensaísta Manuel Gusmão – promove um passeio pelos textos do poeta, tendo como fio condutor o incontornável romance *Finisterra. Paisagem*

e povoamento (1978), último a ser publicado pelo autor e espécie de testamento literário. Lembramos que o escritor faleceu em 1981. Você pode assistir a um fragmento do filme de Margarida Gil em: <http://www.youtube.com/watch?v=R41hKgtvhdK>.

Leia sobre estalactites e pense o poema como uma estalactite no papel. Acesse: <http://www.infoescola.com/geologia/estalactites/>.

Atividade 3

Atende ao objetivo 3

Leia o poema “Bolor”, de Carlos de Oliveira, e responda à questão proposta:

Os versos
que te digam
a pobreza que somos
o bolor
nas paredes
deste quarto deserto
os rostos a apagar-se
no frémito
do espelho
e o leito desmanchado
o peito aberto
a que chamaste
amor

(OLIVEIRA, 2003, p. 158).

Esse poema é do livro *Cantata*, obra de maturidade de Carlos de Oliveira, em que a carga política de seus versos aposta, não num discurso de denúncia, mas em efeitos poéticos que exercem, na linguagem, um gesto de resistência. Aponte, no poema, elementos que confirmam tal perspectiva de leitura, explicando-os.

Resposta comentada

Partindo do próprio título do poema, podemos relacionar um campo semântico associado à decomposição, como a apontar para uma realidade sob o signo da morte: bolor, pobreza, deserto, apagamento, “leito desmanchado”. A noção de falta está intimamente relacionada à linguagem, também parca, tendo em vista a contenção vocabular do texto. Desse modo, a consciência histórica inscreve-se num discurso que diz a própria precariedade da vida e do mundo, reduzindo-se a um elementar “amor” – palavra que sozinha comporta o último verso do poema e que, porventura, inscreve um movimento de ambiguidade entre a esperança e a desilusão.

Repercussões em outros poetas: sobre ilhas e metamorfoses

Das décadas de 1930 a 1960, muito ocorreu no meio literário português, e não somente em torno das revistas de arte. Os poetas que agora estudaremos são exemplos dos que não tiveram envolvimento mais estreito com periódicos nem grupos literários, preferindo construir um caminho independente das bandeiras levantadas por este ou aquele núcleo de artistas. Falaremos de três nomes muito importantes da poesia portuguesa do século XX: Sophia de Mello Breyner Andresen, Jorge de Sena e Ruy Belo.

Os dois primeiros estrearam nos anos 1940; o terceiro em 1961. Embora bem diferentes entre si, os três apresentam um sentido agudo de atenção ao homem e ao seu tempo histórico, defendem uma ética para a poesia, pois compromissada com a dignidade humana e a liberdade de habitar o mundo. Vale a pena conhecê-los.

Sophia: “O poeta é um escutador”

Detentora de uma vasta obra, a autora não apenas enveredou pela poesia, como também escreveu contos, teatro, ensaios críticos e até mesmo literatura infantil. Celebrada por seus contemporâneos, sua poesia

deixou marca indelével na cultura portuguesa, não só por apresentar, constitutivamente, um singular trabalho estético, mas por juntar a este imenso edifício de beleza poética, que é sua obra, um olhar atento ao mundo circundante. A produtiva conjugação de rigor e sensibilidade rítmica projeta sobre suas composições uma claridade surpreendente, como se das palavras se destacasse a própria coisa significada. Um sentido de harmonia, bem ao modo da cultura clássica, busca, por meio da justeza da relação do sujeito com o mundo, um equilíbrio possível em tempos de opressão, como os do salazarismo em que vivia.

O título desta seção faz uma dupla referência, isto porque a sentença – retirada de um texto de Sophia – é já uma paráfrase ao verso pessoano: “O poeta é um fingidor”. Tal fragmento é sintomático, não apenas do importante aspecto musical presente em sua obra, mas também da relação expectante que a autora de *Navegações* (1983) impõe ao seu fazer poético. Sophia empreende em sua escrita uma atenção sobre o mundo de modo a adivinhar-lhe a transparência, como se estivesse a conhecê-lo pela primeira vez, descobrindo-o. “As ondas quebravam uma a uma / Eu estava só com a areia e com a espuma/Do mar que cantava só para mim” (ANDRESEN, 2011, p. 77). Os versos do poema de abertura do livro *Dia do mar* (1947) oferecem-nos esta claridade imagética.

Nas palavras do poeta e ensaísta crítico Gastão Cruz, em texto sobre outro livro da poeta, *Dual* (1972), lemos o seguinte: “O exercício da linguagem é, por excelência, a forma de estar atento ao mundo, onde cada coisa nomeada se recorta com clareza e nitidez” (CRUZ, 2008, p. 154). Este “estar atento ao mundo” indicia a profunda consciência histórica que a poesia andreseniana acusa.



Ouçã em <http://www.youtube.com/watch?v=WYT8OzEukZ0>
um discurso de Sophia de M. B. Andresen.

Em seu famoso título *Navegações*, o poema “Lisboa” nos oferece a força deste movimento de escrita que configura um simultâneo gesto ético e estético. “Digo:/Lisboa’/Quando atravesso – vinda do sul – o

rio / E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse” (ANDRESEN, 2011, p. 667). A relação de correspondência entre palavra e ato é não apenas uma forma de conhecimento do real, mas igualmente um modo de sobre ele intervir – conhece-se Lisboa dizendo-a, atravessando-a. “Digo o nome da cidade / – Digo para ver” (ANDRESEN, 2011, p. 667).

No âmbito de uma poesia forjada, em grande medida, em torno de um universo marítimo e de paisagens exuberantes, insurge a face mais violenta do real, como se a poeta, ao buscar a maior lucidez para dizer o mundo, cegasse por excesso de claridade: “Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. [...] E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta” (ANDRESEN, 2011, p. 841). Ora, essa evolução de que nos dá parte a poeta é exemplar para compreendermos as tensões que contornam sua obra. Uma perspectiva mais estritamente política acaba por se desenvolver em sua poética, assumindo feições de uma radical consciência histórica. Talvez seja neste espaço de tensão que se fundamenta mesmo sua poesia. De fato, há em seus versos um gosto clássico pelo belo e pelos elementos naturais (o mar, o sol, o vento, a praia), o que, todavia, não impede, de forma alguma, sua atenção àquilo que a própria poeta denomina como o real. Para entender melhor esta questão, leiamos um poema seu:

Exausta fujo as arenas do puro intolerável
Os deuses da destruição sentaram-se ao meu lado
A cidade onde habito é rica de desastres
Embora exista a praia lisa que sonhei
(ANDRESEN, 2011, p. 715).

Nesse poema de *Ilhas* (1989), sintomaticamente intitulado “Tempo de não”, a noção de recusa, ou resistência, convive com uma paisagem poética que, embora desolada, aponta para restos de um universo semântico de clássica luminosidade (deuses, praia, sonho). Para Sophia, conhecer a vida é experimentá-la no que ela tem de concreto. Desse modo, se se quer revolver a terra, é preciso sujar as mãos.



Em 2007, veio à luz, pela RTP, o documentário *O nome das coisas*, de Pedro Clérigo. O filme conta com o testemunho daqueles que conviveram com a poeta e de leitores críticos de sua obra. Você pode assistir ao documentário de Pedro Clérigo em <http://www.youtube.com/watch?v=s0MhPfK1OjY>. A poeta faleceu em 2004.

Os trabalhos e os dias de Jorge de Sena

A importância de Jorge de Sena (1919–1978) no cenário cultural português do século XX ultrapassa e muito sua atuação como poeta – o que é já matéria de espanto, tendo em vista que se trata de um dos maiores nomes da poesia em português, não só de seu tempo, mas de sempre. Embora fosse engenheiro de formação, construiu ao longo de sua vida uma carreira em torno da literatura; além de atuar como poeta, foi também cronista, tradutor, dramaturgo, escreveu contos, ensaios críticos, deixando-nos ainda teatro, um romance inacabado (*Sinais de fogo*) e uma novela (*O físico prodigioso*).



Assista à entrevista com Jorge de Sena em <http://www.youtube.com/watch?v=EgMqW6VQIcs>.

À extensa obra de Sena juntam-se, também, os estudos teóricos acerca da obra de Luís de Camões. O autor de *A estrutura de Os Lusíadas* foi, inequivocamente, se não o maior, um dos maiores leitores do vate, de todos os tempos. Sua produção ensaísta, nessa área, é de grande importância crítica.

Filiado ao PCP (Partido Comunista Português) – o qual depois viria a abandonar por discordâncias ideológicas –, Sena se impôs uma vida de exílio. No final da década de 1950, mudou-se para o Brasil,

onde viveu em Assis e Araraquara, trabalhando como professor de Literatura e onde escreveu a parte mais substancial de sua obra poética e crítica. Poucos anos após o golpe militar de 1964, Sena mudou-se para Santa Barbara, nos Estados Unidos, cidade em que viria a morrer, em 1978. Com personalidade forte, de comportamento inflexível perante as injustiças de seu tempo, manteve sempre uma postura política, deveras engajada, a qual se faz sentir em sua poesia, sob a ideia de uma poética do testemunho.



Poética do testemunho: um bom caminho para compreender a escrita de Sena é a leitura dos prefácios das antologias poéticas de sua própria obra. Neles, o poeta desenvolve reflexões variadas sobre literatura e sobre seu próprio modo de escrever e viver a poesia. No prefácio à *Poesia I* (1961), Sena formula a ideia de uma “poética do testemunho”, a qual aponta para o entendimento da poesia como movimento transformador do homem e do mundo. Nas palavras do poeta:

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 sejam de facto (SENA, 1977, p. 11-12).

Importa destacar deste fragmento os sentidos de “dignidade humana” e “transformação” a que convoca o processo testemunhal. As ideias de expectativa e vigilância ao seu tempo histórico são igualmente assinaladas neste prefácio. A conjugação de um gesto, concomitantemente ético e estético, na configuração de seu trabalho literário, estabelece laços, no que diz respeito à veemente consciência política projetada em seus versos, muito próximos com a escrita da sua amiga e companheira de geração Sophia de Mello Breyner Andresen. Todavia, a poesia de Sena, diferentemente da de Sophia, é excessiva, transbordante, o que leva a composições, muitas vezes, longas.

Interessa-nos ressaltar, sobretudo, o forte pendor humanista desta poesia, o qual é determinado por uma irredutível afirmação da vida. Sena busca capturar o espírito do tempo por meio de seus movimentos metamórficos – criação e destruição da vida. A partir de um gesto testemunhal, o poeta projeta para a eternidade a angústia da finitude legada às obras dos homens, seres mortais. É a partir do enfrentamento da morte, da precariedade da vida humana, que Sena exerce seu gesto político por excelência, pois é neste âmbito que institui um lugar comum com os homens, seus iguais em dor e esperança.

Sem mais demora, vamos ao encontro da obra de Jorge de Sena. O poema que dá título a este momento da aula é o nosso primeiro objeto de estudo:

Sento-me à mesa como se a mesa fosse o mundo inteiro
 e principio a escrever como se escrever fosse respirar
 o amor que não se esvai enquanto os corpos sabem
 de um caminho sem nada para o regresso da vida.

[...]

Uma corrente me prende à mesa em que os homens comem.
 E os convivas que chegam intencionalmente sorriem
 e só eu sei porque principiei a escrever no princípio do mundo
 e desenhei uma rena para a caçar melhor
 e falo da verdade, essa iguaria rara:
 este papel, esta mesa, eu apreendendo o que escrevo.
 (SENA, 1977, p. 69-70).

O poema “Os trabalhos e os dias”, de *Coroa da terra* (1946), é exemplar para entendermos os princípios da chamada poética do testemunho de Sena. O texto, que faz referência à obra homônima de Hesíodo, poeta grego da antiguidade, promove uma coordenação entre os movimentos do fazer poético e da própria ideia de trabalho. O homem distingue-se dos demais animais por, dentre outros fatores, ser capaz de transformar a natureza, por meio da produção de objetos de cultura. Logo, a correlação estabelecida entre poesia e trabalho institui o labor poético em

meio aos outros modos de fazer; atividade capaz de estabelecer vínculos com o humano, de criar a noção de comunidade. Para Sena, a poesia é um grande lugar comum: “Uma corrente me prende à mesa em que os homens comem.”

A mesa, espaço de comunhão e metonímia do próprio mundo, é onde o poeta inscreve seu gesto interventor – escrita sobre o papel e a vida. Neste sentido, a palavra alcança uma esfera de representação, numa interessante ambivalência entre a referência ficcional e a representatividade política. A “verdade” evocada pelo *eu* lírico é sintomática desta ambivalência, a qual situa o processo testemunhal como gesto, simultaneamente, inventivo e transformador. Os versos finais do poema afirmam tal imagem a partir da noção de aprendizado, implicada no movimento de escrita, e sua intrínseca carga de experimentação. Deste modo, vida e linguagem convivem, no universo seniano, por meio de tensões que dão a ver seus reivindicados anseios por dignidade humana.

Ao se falar de Sena, não se pode deixar de referir seu livro de poesia intitulado *Metamorfoses* (1963), obra-prima do poeta, a qual recolhe vinte poemas acompanhados por vinte imagens de obras de arte ou objetos da cultura, num jogo de leitura e interseção sem igual em literatura portuguesa. O texto de que nos apropriamos para este recorte é o poema que encerra tal livro: “A morte, o espaço, a eternidade”. Neste extenso poema, somos lançados em direção a um radical enfrentamento da morte. O apreço pela vida humana, proclamado no verso que principia o poema, já nos coloca em face de um sujeito irreduzível à precariedade da existência: “De morte natural nunca ninguém morreu” (SENA, 1977, p. 139). O encadeamento de negativas que se segue acusa esta inflexível resistência à morte, que se configura como definhamento do corpo – a morte natural –, pois o homem, como animal de cultura, carrega consigo um precioso universo simbólico e, com a morte, não apenas o homem, como todo um mundo (de herança cultural) morre com ele. A força imperativa deste sujeito lírico se projeta num desejo de eternidade – anseio exclusivo do ser mortal. Leia o início do poema:

De morte natural nunca ninguém morreu.
 Não foi para morrer que nós nascemos,
 não foi só para a morte que dos tempos
 chega até nós esse murmúrio cavo,
 inconsolado, uivante, estertorado,
 desde que anfíbios viemos a uma praia
 e quadrumanos nos erguemos. Não.
 Não foi para morrermos que falámos,
 que descobrimos a ternura e o fogo,
 e a pintura, a escrita, a doce música.
 Não foi para morrer que nós sonhámos
 ser imortais, ter alma, reviver,
 ou que sonhámos deuses que por nós
 fossem mais imortais que sonharíamos.
 Não foi. [...]
 (SENA, 1977, p. 139)



Leia o poema completo em: <http://www.lerjorgedesena.letas.ufrj.br/antologias/poesia/o-futuro-a-luz-a-eternidade/#morte>.

Nesse *site* – Ler Jorge de Sena –, coordenado pela especialista brasileira da obra seniana, a professora Gilda Santos, você terá acesso a inúmeros materiais de e sobre Jorge de Sena.

A dinâmica metamórfica que movimenta esse poema busca incorporar a própria experiência da morte no ciclo da vida, como modo de alcançar, talvez, aquilo que Sophia de Mello Breyner Andresen reconhecia como a medida da justiça. “A morte é natural na natureza”, vaticina o eu lírico – “Mas / nós somos o que nega a natureza”. O ímpeto por humanidade desencadeado por estes versos é surpreendente, pois rejeita ao homem a condição de ser mortal, projetando seu fazer (a obra de cultura) para a eternidade. Há, de fato, uma justiça neste gesto, na medida em que o poema reestabelece a morte no universo humano; posto que somente o ser mortal é capaz de ansiar o infinito. É neste sentido que o eu lírico impõe o medo, e sua funcionalidade contra a finitude e o desconhecido, como força motriz da ação humana no mundo: “Para emergirmos livres foi que a morte / nos deu um medo que é nosso des-

tino.” Esta destinação coincide, porventura, com a liberdade, como horizonte de ação num espaço de incerteza. O destino incerto percorrido por este sujeito o leva, conseqüentemente, a uma profunda relação com a experiência ética em poesia – a qual se configura como *ética da poesia* de Jorge de Sena.

Ruy Belo: *homem de palavra(s)*

Chegamos, por fim, aos anos 1960. Há de se destacar, antes de tudo, o ponto de viragem que representaram estes anos para a poesia portuguesa. Foi uma década fundamental para a cultura ocidental, sem dúvida, e, em Portugal, foi um tempo de fundas transformações. Literariamente, a década de 1960 começa de forma extraordinária, pois em 1961 surgem grandes escritores e iniciam-se propostas literárias de grande força e significado. Além de Ruy Belo (de cuja obra agora falaremos) e Herberto Helder, tiveram livros publicados pela primeira vez, poetas como os da influente *Poesia 61*, como: Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge e Fíama Hasse Pais Brandão. Contudo, é preciso assinalar, também, que a produção desses poetas configura algo como uma convergência das principais correntes poéticas que foram experimentadas no decorrer desta primeira metade do século XX, de forma que, na obra desses autores, podemos enxergar uma espécie de síntese, das mais bem acabadas, das proposições estéticas realizadas pelas muitas manifestações de modernidade, em Portugal. A própria realidade política vivida no país, na altura, era de grande conturbação – iniciava-se uma longa guerra colonial em África, numa última tentativa (aliás, falhada) de manter seus territórios de além-mar sob a tutela de um falido e fantasmático Império; enquanto a censura e a repressão política do Estado Novo tornavam ainda mais espessa a sombra de vigilância e alienação, já em anos agonizantes da ditadura de Salazar.

A autonomia da obra de Ruy Belo mantém considerável distância relativamente à (mal)dita “literatura engajada”, todavia, isto não quer dizer que ela seja descompromissada. Pelo contrário, se entendermos, como nos diz Gastão Cruz, que Ruy Belo “é o mais fascinadamente realista dos poetas portugueses do século XX” (CRUZ, 2008, p. 213), a ideia de uma poesia comprometida com o real torna-se mais clara. Contra o fascismo de Estado, o fascínio do real. Ruy Belo, como veremos, cantou como poucos o cotidiano, por meio de uma linguagem que se abre ao prosaico, sem, entretanto, deixar de alcançar efeitos poéticos singularís-

simos. Sua relação com o cotidiano se dá na linguagem que adivinha, surpresa, a poesia em matéria supostamente corriqueira; tal processo se manifesta, muitas vezes, a partir de uma vertiginosa reflexão acerca do tempo e da morte que parece, subitamente, atravessar o poema.

Feliz aquele que administra sabiamente
a tristeza e aprende a reparti-la pelos dias
Podem passar os meses e os anos nunca lhe faltará

Oh! como é triste envelhecer à porta
entretecer nas mãos um coração tardio
[...]
Mais triste é termos de nascer e morrer
e haver árvores ao fim da rua

É triste ir pela vida como quem
regressa e entrar humildemente por engano pela morte dentro
É triste no outono concluir
que era o verão a única estação
[...]
Triste é comprar castanhas depois da tourada
entre o fumo e o domingo na tarde de novembro
e ter como futuro o asfalto e muita gente
e atrás a vida sem nenhuma infância
revendo tudo isto algum tempo depois
A tarde morre pelos dias fora
É muito triste andar por entre Deus ausente

Mas, ó poeta, administra a tristeza sabiamente
(BELO, 2009, p. 161-162).

No fragmento do poema “A mão no arado”, de *O problema da habitação* (1962), a força com que nos chega, da morte, o espanto do tempo já passado é posta em cena, numa paisagem atravessada pelo discurso lírico melancólico, posto que ciente da inexorabilidade da passagem das horas, e da tristeza advinda deste movimento. Aquilo que o sujeito lírico designa como o “demorado adeus da nossa condição” pode ser compreendido como chave de leitura para a obra de Ruy Belo. A dilacerante consciência de nossa existência finita move esta poesia em direção a um afirmativo desejo por humanidade. De fato, “A mão no arado” traz ressonâncias bíblicas, o que problematiza, de forma veemente, tanto a questão humana, quanto a ideia de Deus, na poesia deste autor. A mor-

te, um dos tópicos centrais da obra de Ruy Belo, parece ir ao encontro daquilo que Gastão Cruz afirma acerca do real, nos versos do autor de *Homem de palavra(s)* (1969). É neste implacável encontro com a condição humana, junto às pequenas coisas que conformam nosso cotidiano, que se faz sua poesia.



Vale ressaltar que Ruy Belo teve formação católica, doutorou-se em Direito Canônico, em Roma, e foi adepto da ordem religiosa *Opus Dei*, a qual abandonou posteriormente. Deste modo, a presença do imaginário cristão em sua obra é forte, embora, ao longo de sua trajetória como poeta, tenha progressivamente, dela, se afastado. É preciso destacar sua importante atuação como ensaísta. O livro *Na senda da poesia* é exemplar da atuação do autor neste gênero. Nele encontramos, além de entrevistas concedidas pelo poeta, reflexões, as mais variadas, sobre poesia: a sua e a de seus pares.

Da mesma maneira, a consciência crítica mais estritamente política transparece em sua poesia, por exemplo, em livro denominado *País possível* (1973). Lemos no poema “Lugar onde” versos como: “Neste país sem olhos e sem boca” [...] “Neste país do espaço raso do silêncio e solidão/solidão da vidraça solidão da chuva/país natal dos barcos e do mar/do preto como cor profissional” (BELO, 2009, p. 503). A leitura do poema, rente aos acontecimentos históricos de princípios dos anos 1970 em Portugal, leva-nos a observar esta ênfase em assinalar os muitos silenciamentos e interdições a que foram sujeitas as cabeças pensantes de então. O aniquilamento da memória é a marca fúnebre maior de uma humanidade já extinta, em tempos de repressão. Acerca do assunto, os versos finais de “Lugar onde” são sintomáticos:

País poema homem
matéria para mais esquecimento
do fundo deste dia solitário e triste
após as sucessivas quebras de calor
antes da morte pequenina celular e muito pessoal
natural como descer da camioneta ao fim da rua
neste país sem olhos e sem boca
(BELO, 2009, p. 503-504).

Observe como a solidão é índice inegável de uma expressão lírica desolada, consciente do “demorado adeus da nossa condição”. Deste modo, a noção de poesia que interessa a Ruy Belo parece se aproximar ainda mais da ideia de responsabilidade, ainda que tal perspectiva de comunidade, forjada no poema, de maneira alguma seja desprovida de sua autonomia.



Assista a um vídeo sobre Ruy Belo e sua poesia em: <http://www.youtube.com/watch?v=uX1zQboxAAk>.

A ideia de que o poema é criação de um espaço novo, autônomo, em revolução, na economia sensível da obra de Ruy Belo, pode nos auxiliar a compreender suas palavras no ensaio “Poesia nova”:

O poeta serve-se das palavras – melhor seria dizer: serve as palavras – como o pintor mistura as suas tintas. Escolhe-as pelo que elas têm de som, de ritmo, pela sua condição social, pela sua árvore genealógica. Dá-lhes novas ligações e é como se as fizesse esquecer a casa dos pais. Aí temos uma palavra novinha em folha, livre, isenta ainda de qualquer servidão, próxima da fonte, com o seu peso, a sua densidade, o seu volume, a inaugurar um espaço que só pode ser poético (BELO, 2002, p. 83).

O poema é o espaço inaugural. A novidade que ele traz está incorporada no aspecto lúdico que, da realidade, se lança para uma nova realidade: “A arte nasce da brincadeira, na qual uma pessoa finge dar para depois não dar. [...] O jogo permite ao homem transpor a realidade e entrar no reino do maravilhoso.” (BELO, 2002, p. 90). Ora, esta “nova realidade” de que nos dá parte tem muito a ver com o que pensava Fernando Pessoa, acerca de poesia – lembremos, trata-se do poeta do fingimento e dos heterônimos. Em “Da poesia que posso”, poema de *Homem de palavra(s)*, lemos os versos “(o resto vem no pessoa/Pessoa é o poeta vivo que me interessa mais)” (BELO, 2009, p. 339). De fato, sente-se uma forte presença pessoana nos textos de Ruy Belo, herança de uma modernidade aprendida com o poeta do *Orpheu*, mas igualmente legada pelos versos de Carlos de Oliveira, Jorge de Sena, Sophia, entre tantos outros que, das palavras que deixaram, fizeram o homem e o poeta que a nós também muito interessa.

Conclusão

Buscamos, nesta aula, apresentar algumas linhas de força da poesia portuguesa moderna e contemporânea a partir de alguns de seus principais nomes. A dualidade imposta entre uma poesia de caráter subjetivo, em oposição a uma poesia de abrangência coletiva perde-se em meio à riqueza das obras destes poetas que ora conhecemos. Tal perspectiva redutora de análise, portanto, não dá conta da vasta produção destes autores, os quais manifestam sua arte em consonância com seu tempo histórico, sua tradição literária, seus horizontes éticos e políticos.

===== **Atividade final** =====

Atende ao objetivo 4

Leia o fragmento de “Arte poética II”, de Sophia de Mello Breyner Andresen:

A poesia não me pede propriamente uma especialização pois a sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria. Pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fide-

dade mais pura do que aquela que eu posso controlar. Pede-me uma intransigência sem lacuna. Pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura. Pede-me que viva atenta como uma antena, pede-me que viva sempre, que nunca me esqueça. Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta (ANDRESEN, 2011, p. 839).

Nesse texto, o carácter ensaístico imiscui-se no poético de modo que o eu lírico apresenta uma voz confundida com a da própria Sophia e o que pensa a poeta, acerca de poesia. A partir desta reflexão acerca da fidelidade testemunhal do discurso andreseniano, que pontos de encontro podemos destacar entre as poéticas de Sophia, Jorge de Sena e Ruy Belo, no que diz respeito a um enfrentamento do real?

Resposta comentada

No texto de Sophia, a poeta constrói seu discurso elencando o que de sua própria vida a poesia exige, assinalando uma interseção importante (entre literatura e real) para compreendermos este processo. A própria ideia de responsabilidade indicada naquilo que a poesia “pede”, necessita, é um índice relevante neste quesito. Ora, tanto Sophia quanto Sena e Ruy Belo são poetas que, a sua maneira, investiram numa confluência entre ética e estética, de modo a fazer de suas obras uma abertura possível, relativamente ao mundo e ao outro. O enfrentamento do real operado por estas distintas poéticas determina-se, seja na noção de justiça e equilíbrio, em Sophia, seja na poética do testemunho, em Sena, seja na afirmação do cotidiano de Ruy Belo, como modo privilegiado de entendimento e transformação do mundo.

Resumo

No âmbito do modernismo português, apresentamos o confronto entre *Orpheu*, os objetivos da revista *presença* e do grupo do Neorrealismo. A partir da tensão entre sujeito e mundo, fomos ao encontro de quatro poetas fundamentais no contexto das décadas 1940 a 1960: Sophia de M. B. Andresen, Carlos de Oliveira, Jorge de Sena e Ruy Belo. Sobre esses poetas maiores da literatura portuguesa do século XX, fizemos apresentações breves, para despertar seu interesse de leitura.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, trataremos de temas-chave da poesia portuguesa do século XX, envolvendo a questão da linguagem e erotismo. Trabalharemos o espaço do corpo como espaço da existência transformada.

Aula 19

A linguagem como pele, o corpo no mundo

Ida Alves
Aline Duque Erthal

Meta

Interpretar a escrita do corpo em algumas das principais poéticas portuguesas da segunda metade do século XX, a partir da escrita de Jorge de Sena, Sophia de M. B. Andresen, Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa, Ruy Belo e Herberto Helder, definindo campos metafóricos específicos.

Objetivos

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

1. identificar de que forma os corpos dos sujeitos participam das poéticas dos autores estudados;
2. estabelecer relações de sentido entre sujeito, mundo e paisagem;
3. justificar, na poesia do século XX, a atenção dada à materialidade de homens e objetos como um gesto estético e ético, em resposta a questionamentos sociais, políticos e filosóficos desse período;
4. identificar o corpo como suporte poético, no eixo Existência do curso, para, de um lado, escrever a pulsão erótica de vida; e, de outro, dizer a inevitabilidade da morte.

Introdução: poesia na carne

Segunda metade do século XX: depois dos horrores da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto, da dessubjetivação do homem por regimes autoritários e do abalo de crenças e ideologias, a noção de realidade como dado objetivo e unívoco se esvaziou. Toda tentativa de eleição de um *estado de realidade* como mais “verdadeiro” do que outros seria desmascarada pela percepção de que qualquer *real* é apenas uma ficção ideologicamente construída (entre tantas possíveis). A *realidade* passa a ser considerada como parcial e sujeita a pontos de vista variáveis. Com a subjetividade não foi diferente: cai por terra qualquer esperança que pudesse ter persistido, desde o Romantismo, de aceder a um eu puramente interior. O sujeito mostra-se cindido, descontínuo e incompleto – sua existência se dá apenas na sua relação com o mundo e com outro. Uma nova percepção ganha força, configurando modos de viver e escrever: a de que mundo e sujeito se alteram mutuamente e estão em permanente metamorfose. Ao falar disso, lembramos o poema “Traduzir-se”, de Ferreira Gullar. Você já ouviu ou leu?

Traduzir-se

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir-se uma parte
na outra parte
– que é uma questão
de vida ou morte –
será arte?
(GULLAR, 2005).

Ora, essa tradução passa pelo corpo. Na coparticipação mundo/sujeito, o corpo se assume em plena concretude, submetido à degradação do tempo, a necessidades fisiológicas e a sensações como dor ou frio. É pela visão, audição, tato, olfato e paladar que se experimentam objetos, paisagens e outros seres vivos. Não à toa, portanto, na poesia moderna e contemporânea, o corpo anda pelas ruas, vagueia pela casa, fuma em cafés, frequenta restaurante e bares. Procura matar a fome e a sede que tem – de alimento e bebida, de outros corpos, de respostas. Olha e sente-se olhado. Seus órgãos se dispersam e embaralham-se com as coisas, os contornos confundem-se com os da paisagem. E, nessa relação de materialidades, uma terceira entra em cena: a da linguagem. Roland Barthes escreve, em um livro que se intitula *Fragmentos de um discurso amoroso*:

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é “eu te desejo”, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação (BARTHES, 1981, p. 64).



Fragmentos de um discurso amoroso é uma das principais obras escritas pelo semiólogo francês e ensaísta literário Roland Bar-

thes (1915-1980), nome dos mais importantes na teoria da literatura do século XX. O livro é uma defesa da linguagem amorosa, cultivada pelos românticos e depois desprezada por muito do que se chamou de *moderno*. Para Barthes, esse tipo de linguagem é também uma forma de conhecimento. Recorrendo a teorias que vão de Platão a Nietzsche, o autor organizou o livro como um dicionário, incluindo verbetes como *abismar-se*, *abraço*, *chorar*, *ciúme*, *contatos*, *demônios*, *magia*, *obsceno* e *transbordamento*.



Visite uma página portuguesa sobre Platão em: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/momentos/escola/academia/platao.htm>

Visite http://pt.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche e, a partir daí, conheça um pouco de um dos mais importantes filósofos para a cultura moderna e contemporânea, Friedrich Nietzsche.

Interface concreta que o sujeito usa para tocar e ser tocado, a linguagem tem poros, por onde circulam intensidades, a ponto de deixar de fazer sentido a divisão estrita entre dentro e fora do texto (como entre dentro e fora do sujeito e também entre autor e leitor). Manipula-se a matéria verbal como um corpo profundamente amado ou profundamente odiado: acariciando e esfacelando.

Nesta aula, então, a proposta é observar, em textos de diferentes poetas portugueses do século XX e já XXI, de que forma os corpos dos sujeitos reivindicam a ocupação física de um espaço, e como essa matéria corporal é motivo para se tecerem questionamentos acerca de vida, morte, escrita, cotidiano e transcendência. Pelo caminho, encontraremos unhas, cabelos, dentes, curvas sinuosas e rugas de velhice. Corpos corroídos pela idade, mas também corpos desejantes e desejados.

De pelos, unhas e tendões: o fulgor de cada coisa

As calças estão dobradas nas costas da cadeira, a camisa tomba a um canto, e eu estou nu em cima da cama. Faz muito calor. “Ó bebedor noturno...”, etc. Sei rodear-me de *coisas poderosas pelo valor de emoção*, de referência a *qualidades íntimas e decisivas*, e pelo seu desafio ao próprio sentimento da *arrebatedora fragilidade humana*. Olho então o *corpo* e vejo as *veias* aflorarem a pele nalguns sítios, e os *tendões exprimindo* solidez e força, uma ideia apaixonada, vital, da matéria. E contemplo as formidáveis *partes do corpo* a trabalharem com uma espécie de avara riqueza, uma plenitude soturna que me intriga e encanta. Os *pêlos* fascinam-me. Crescem por todo o corpo, irrompem da *carne* com selvagem impulso, com raiva quase, vindos do *mecanismo abstruso do corpo*, para lá da frase onde se pede a Deus a maior, a irrevogável e contínua obscuridade. Ora eu estou nu [...] O poema que se escreve – longo texto fluído, denso e venenoso, *a imitar a substância ao mesmo tempo vivificante e corruptora do sangue* – não é sequer uma oferta dirigida a Deus. É ironia, onde desliza a arma da nossa obscuridade. [...] Nem precisa haver Deus como interlocutor de intenções e gestos. Nem logramos nunca os outros, os semelhantes, os próximos e afastados, os homens todos. Trata-se de orgulho, de inocência. Obscuros somos sempre, mesmo sem pedi-lo. Grande vitória que ninguém nos poderá arrebatá-lo. Que nem mesmo Deus, se existisse... Etc. (HELDER, 2010, p. 110-111, grifos nossos).

Perceba como, nesse poema em prosa de Herberto Helder, as “coisas” de que se rodeia o sujeito (calças dobradas, camisa a um canto, um desenho japonês, mencionado em fragmento anterior do poema) têm um “valor de emoção”, dizem algo sobre “qualidades íntimas”, desafiam o sentimento da “arrebatedora fragilidade humana”. Atente, também, para a maneira como o sujeito parece perscrutar o corpo com uma lupa: veias, tendões, pelos saltam à vista. O sujeito está nu e expõe (a si mesmo e ao leitor) sua superfície.

Enquanto observa sua pele, o sujeito reflete acerca da poesia – e de uma frase que ele afirma não saber onde leu, sequer *se* leu. A frase é: “Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro”. Pele e escrita, portanto, são as linhas de força desse poema de Herberto Helder. Linhas que não cessam de se cruzar ao longo do texto: releia-o e veja como os tendões *exprimem* uma *ideia*; “o poema que se escreve” aproxima-se

da “substância ao mesmo tempo vivificante e corruptora do sangue”. Os versos se fazem “linha após linha”, como veias que afloram a pele/papel, e a frase, tal como pelos, irrompe “com selvagem impulso” da carne que é a linguagem. Partes do corpo e partes do texto: trabalham todas com a espécie de “avara riqueza”, a plenitude soturna que “intriga e encanta”. A “obscuridade” do poema e o “mecanismo abstruso” do corpo se mantêm, apesar da visibilidade material de ambos. “E contemplo as formidáveis *partes do corpo* a trabalharem com uma espécie de avara riqueza”.

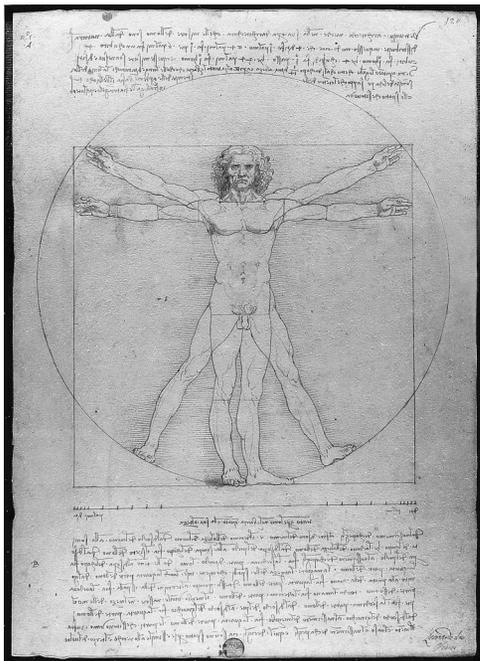


Figura 19.1: Estudo de Leonardo da Vinci sobre o corpo humano.

Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/22/Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg/753px-Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg

Nesse texto, identificamos um traço marcante também nos outros poetas que estamos estudando neste curso: a observação detida da materialidade do corpo e das coisas como suporte para uma meditação (geralmente, irônica) acerca da ligação entre subjetividade e objetividade; do fazer poesia (com interrogações como o ser ou não obscuro, e o que seria essa obscuridade); e de questões transcendentais, como a dúvida quanto à existência de um deus ou de algo que possa se colocar em seu lugar.

Também exemplar dessa relação entre escrita e corporeidade é o poema de Ruy Belo, “Corpo de deus”. O texto é atravessado pela observação de uma parte mínima do corpo: “A minha unha tem crescido tanto/e entretanto vim morrendo pouco a pouco”; “Aqui estou eu perdido na contemplação da unha/a unha pequenina a que regresso sempre”;

“Afinal tão instrutivo é/perder-me na contemplação do pé/descalço aqui à doce beira-mar”:

E eu comecei o dia à procura de livros
preocupado com contas a pagar
[...]
Havia porventura de me recordar
da ceia do senhor do pão do vinho?
O meu pão é todo deste dia
e vou buscá-lo à contemplação da unha:
crescem mais as dos pés do que as das mãos
Serei eu que as corto menos vezes?
(BELO, 2009, p. 345)

A partir dessa “contemplação da unha”, o poeta reflete acerca do escrever (“A minha poesia é por vezes mínima e mesquinha”; “Não canto armas nem barões nem mesmo este mar/que desdobradamente aqui vem rebentar/em ondas de água azul em algas e pedrinhas”), da vida e do cotidiano (“temi amei preocupei-me com problemas/fui feliz vivi a vida emocioinei-me/Venceram-se diversas prestações”); e de Deus (“Cristo terá alguma vez sabido isso?/Doer-lhe-ia o pé ao instituir a eucaristia?”; “Sermões e procissões interpretações doutriniais/talvez mundo perdido para nunca mais”; “mesmo ao falar de deus eu me esqueço de deus”).

A unha do dedo do pé atormenta o sujeito em diversos textos de Ruy Belo. E é interessante observar como, nele e em outros poetas, os corpos aparecem em toda a sua concretude. Mesmo partes que geralmente passam despercebidas ganham relevo: lavam-se os dentes “num gesto curto do braço curvo”, enquanto se veem no espelho a boca e as gengivas (BELO, 2009, p. 659); em Jorge de Sena, poeta estudado em aula anterior, os pés ficam “martirizados/pelas calçadas da Itália” e exigem os cuidados de uma calista, “de origem sarda mas/nascida em Milão”, “soberana, artista em pés doridos!” (SENA, 1989, p. 159), mãos coçam “lugares impróprios”, e até um prepúcio entra em cena, nestes irônicos versos:

considerando que a circuncisão é altamente uma prática higiénica
e desde há séculos predilecta de Jeová,
talvez que o grupo no poder nos quisesse vender
nem que seja um prepúcio em que investir capital.
(SENA, 1989, p. 54-55).

A presença de fragmentos corporais que habitualmente não teriam lugar na poesia estende-se também às coisas. Também elas são perscrutadas pelos sujeitos, e mais do que isso: os contornos delas e deles se rompem e se embaralham, confundindo-se de diferentes maneiras. Observe como, no poema “A Morta, de Rembrandt”, Jorge de Sena atém-se aos mínimos detalhes – que são de um objeto (o quadro concebido pelo pintor holandês no século XVII), mas também são de um corpo. Destacamos um fragmento:

Morreu por certo há pouco, e já na boca
de lábios finos, comissuras longas,
como nas pálpebras pesadas ou
no afilamento do nariz adunco,
nada palpita, nem a morte, nada.
A luz deixa na sombra o crucifixo
que pende da parede ao pé do leito,
porém no rosto pousa aguda e leve
iluminando a teia de milhares de rugas
tecida pela aranha que se agita
entre nós e os outros, entre nós e as coisas,
entre nós e nós próprios.
(SENA, 1988, p. 103).

O trabalho da luz sobre a superfície de rosto e das coisas (o próprio rosto já “coisa” inanimada, em que “nada palpita, nem a morte, nada”), a aranha – possível figuração para o tempo – que se agita indistintamente entre sujeitos e objetos: é a mesma teia que envolve tudo, corpos e coisas estão sob o jugo inelutável do envelhecimento. Diz o mesmo poema: “É muito velha. Velha, ou consumida/na serena angústia de aguardar que a vida/vá golpe a golpe desbastando os laços/de carne e de memória, de prazer, piedade;”, “Em tudo a vida se extinguiu”.



Veja o quadro e leia o poema todo em: <http://www.lerjorgedese-na.letras.ufrj.br/antologias/poesia/como-se-morre/>

Eugénio de Andrade é outro poeta em cujos versos o corpo assume papel essencial: “Que rompam as águas:/é de um corpo que falo/Nunca tive outra pátria,/nem outro espelho; nunca tive outra casa” (ANDRADE, 1994, p. 60). Veja ainda como, nesse autor, o sujeito perscruta também a concretude do que está ao redor: “Cada coisa tem o seu fulgor,/a sua música. [...] Não só as coisas,/os próprios animais brilham de uma luz acariciada;” (ANDRADE, 1996, p. 14).

Em Eugénio e nos outros poetas que temos estudado, esse fulgor e essa música de cada coisa não são meramente *percebidos* pelos homens. A relação é mais radical: o que ocorre é que traços da paisagem *invadem* os corpos dos sujeitos e vice-versa. Observe fragmento de um poema de outro poeta, António Ramos Rosa:

As nossas veias prolongam-se nas velas do oceano
As ancas libertaram-se entre as sílabas do fogo
Tudo é movimento e tudo imobilidade
Chove sobre o sol e sobre os corpos nus
(ROSA, 2005, p. 80).

Essa construção mútua (que inclui, ainda, a construção da linguagem) é um *topos* importante da poesia publicada em Portugal, especialmente a partir da década de 1960. O teórico francês Michel Collot, que muito tem publicado sobre o discurso poético e sua relação com a paisagem, observa que “o objeto espacial é constituído pelo sujeito” e “o sujeito, por sua vez, encontra-se englobado pelo espaço” (COLLOT, 1986, p. 211):

Colocar o objeto contra o sujeito, o corpo contra o espírito, a letra contra a significação é perder o essencial, e o mais difícil de ser pensado, que é sua implicação recíproca. A poesia moderna nos convida a nos libertar dessas dicotomias, para tentar entender como o sujeito lírico se constitui em relação ao objeto, passando especialmente pelo corpo e pelos sentidos, mas que faz sentido e nos move através da matéria do mundo e das palavras (COLLOT, 1997, p. 5, tradução nossa).

Assim, experiências, sensações, vivências dão forma ao escrever, constituem a *matéria-emoção* (expressão que dá título a um dos livros de Collot, *Matière-Émotion*) que são os poemas. Essa relação tão íntima entre subjetividade, paisagem e palavra aparece em uma entrevista que

Sophia de Mello Breyner Andresen concede a Maria Maia, do jornal *Correio Cidadania*:

Maria: [...] A fonte de sua poesia é Portugal, o mundo ou é interior?

Sophia: Eu não sei a diferença entre interior e exterior. Eu vejo com os olhos, ouço com os ouvidos, como com os dentes, sinto com o nariz. Quanto a minha poesia, é Portugal, é interior e é exterior. Tenho uma parte intelectual, evidentemente. Tem uma parte de cultura, tem uma parte intelectual. Mas tem uma parte vivida. (ANDRESEN, 2008).



Para ler poemas, entrevistas e textos de e sobre Sophia, acesse <http://purl.pt/19841/1/index.html>. O *site* traz, ainda, dados biográficos, manuscritos e belas fotografias da poeta – com a família, escrevendo e com amigos, como os também escritores Al Berto e Nuno Júdice.

Sobre Ruy Belo, visite <http://www.escritas.org/pt/biografia/ruy-belo>.

Sobre Herberto Helder, visite <http://www.escritas.org/pt/herberto-helder>.

Sobre Eugénio de Andrade, visite <http://www.escritas.org/pt/eugenio-de-andrade>.

Sobre António Ramos Rosa, visite http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Ramos_Rosa e <http://www.publico.pt/cultura/noticia/morreu-antonio-ramos-rosa-1606787>.

Não à toa, há muito de sensorial na poesia de Sophia, capaz de perceber que “O cheiro da terra era fundo e amargo” e que “Era a carne das árvores elástica e dura”, e também de sentir “o peso” e “a cor de cada coisa” (ANDRESEN, 2001, p. 44). Essas percepções atravessam a subjetividade: “Os troncos das árvores doem-me como se fossem os meus ombros/Doem-me as ondas do mar como gargantas de cristal/Dói-me o luar como um pano branco que se rasga” (ANDRESEN, 2001, p. 197). Se atentarmos para a sonoridade desses versos, veremos que os rasgos

de que fala o poema vibram também no nível da linguagem, estriada pelo fonema /r/ em suas duas variantes – e, em especial, pelos conjuntos *ar/ra*: *árvores, mar, gargantas, luar, rasga*. A distribuição regular das sílabas tônicas pelos versos e a incidência das vogais nasais (*troncos, doem-me, como, ombros, ondas, gargantas, pano, branco*) transferem também para o plano do discurso o efeito de impacto, como pancadas doloridas sentidas pelo sujeito.



Figura 19.2: “Os troncos das árvores doem-me como se fossem os meus ombros/Doem-me as ondas do mar como gargantas de cristal” (ANDRESEN, 2001, p. 197).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89paule_mus%C3%A9_arch%C3%A9ologique_de_Naples.jpg

Voltamos, como quem liga os pontos de um triângulo, ao lugar ocupado pela linguagem, nessa relação que envolve corpo e paisagem. No primeiro poema que lemos nesta aula, de Herberto Helder, ideia, versos, papel e frase se aproximavam de tendões, sangue, pele e pelos. No texto que veremos agora, de António Ramos Rosa, a tríade mais uma vez se faz presente. O poema foi publicado em um livro intitulado *A construção do corpo*:

Sou a pobreza ilimitada de uma página.
Sou um campo abandonado. A margem
sem respiração.

Mas o corpo jamais cessa, o corpo sabe
 a ciência certa da navegação no espaço,
 o corpo abre-se ao dia, circula no próprio dia,
 o corpo pode vencer a fria sombra do dia.
 (ROSA, 1969, p. 34).

Ainda aqui, subjetividade, corpo, página e dia circulam entre si, em identificação dinâmica. Nesse movimento, um detalhe chama nossa atenção: a conjunção adversativa *mas*, indicando uma resistência: apesar dos aspectos limitadores apresentados na primeira estrofe (pobreza, abandono, margem sem respiração), o corpo *jamais cessa*, o corpo *sabe*, *abre-se*, *circula* – ações afirmativas que culminam no poder *vencer*. Daqui, tiramos um primeiro indício de outro aspecto importante observado em muito do que se publicou na segunda metade do século XX: a mútua construção temática e estética entre linguagem, sujeito e mundo envolve também uma *ética*.

===== **Atividade 1** =====

Atende aos objetivos 1 e 2

Com base no que temos discutido nesta aula, identifique os principais pontos de contato entre os fragmentos de poema transcritos a seguir:

Cercado pela ruína,
 O corpo começa a consentir,
 ceder, abrir fendas
 com as chuvas altas,
 a mostrar, quase exibir
 velhas raízes, rugas, mágoas,
 a segura próxima dos galhos;
 (ANDRADE, 2002, p. 54).

Fui alvo do outono perdi folhas
 e sobre esta cabeça choveu tanto
 e vergou tanto ao vento este meu tronco

Fui talvez um destes plátanos do paseo del prado
Fui alvo do outono perdi folhas
[...]
E aqui temos este homem que envelhece ao sol de outono num
jardim

(BELO, 2009, p. 717).

Resposta comentada

Observe como se dá o cruzamento entre a materialidade dos sujeitos e da paisagem, nos dois poemas: em Eugénio de Andrade, velhas raízes e rugas, mágoas e secura próximas às dos galhos caracterizam o corpo. Em Ruy Belo, sujeito e árvore tornam-se quase indistintos: ambos são alvos do outono, com troncos vergados e perdendo folhas. Os dois textos, portanto, trazem corpos e paisagens em toda a sua concretude, sujeitos ao passar do tempo, e com contornos que se confundem entre si.

No rosto do outro, afeto e responsabilidade

Observe, nos fragmentos de poemas de Jorge de Sena e Sophia, a forma como a materialidade física de indivíduos se constrói:

A face pálida, boca entreaberta,
barba por fazer e o cabelo em repas desoladas.
Difícilmente respirava, nada seguia com os olhos,
ora muito abertos, ora piscando muito.
No regaço, e protegido pelos joelhos agudos,
tinha um boné no qual
esmolavam os transeuntes.

(SENA, 1977, p. 197);

Pois a gente que tem
 O rosto desenhado
 Por paciência e fome
 É a gente em quem
 Um país ocupado
 escreve o seu nome
 (ANDRESEN, 1996, p. 22-23).

No primeiro texto, magreza, palidez e um alheamento em relação ao que se passa em redor compõem a caracterização da pessoa de quem se fala. Trata-se de um pedinte, e a cena é tão comum no cotidiano de grandes cidades que muitas vezes passa despercebida. O espaço em que se localiza o descrito é uma espécie de não lugar: uma “rua de ligação, sem montras,/onde só passam carros e as pessoas a encurtar caminho.”



Figura 19.3: “No regaço, e protegido pelos joelhos agudos,/tinha um boné no qual/esmolavam os transeuntes.” (SENA, 1977, p. 197).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bettler_IMGP4637_wp.jpg

O sujeito que descreve o quadro, o pedinte e os transeuntes desempenham papéis diferentes. O primeiro *enxerga* – é, de alguma forma, mobilizado pela imagem. O segundo parece se resumir a um conjunto de traços desgrenhados e pobres (na sequência do poema, vemos que um boletim da Assistência Nacional aos Tuberculosos é seu “cartão de visita, o bilhete/de identidade, a certidão, a carta/de curso, a apólice de

seguro,/o título do Estado.”); e os apressados transeuntes limitam-se a passar e dar esmolas.

No poema de Sophia, os três arquétipos de personagens não são muito diferentes: há um eu lírico que se mostra afetado pelo que descreve; “esta gente”, marcada por “paciência e fome” (“Ignorada e pisada/ Como a pedra do chão/E mais do que a pedra/Humilhada e calcada”, prossegue o texto); e um “país ocupado”.

Em ambos os textos, combate-se a invisibilidade desses indivíduos, denunciando-se sua condição de negligenciados (e explorados, no caso do poema de Sophia) pela sociedade e pelo estado. Os poetas manifestam, assim, seu “gosto/De luta”; renovam o canto e recomeçam a busca “de um país liberto/De uma vida limpa/E de um tempo justo” (ANDRESEN, 1996, p. 22-23).

O papel que essa poesia assume, portanto, é o de intervenção. E o escrever/intervir se dá com a abertura (poética, afetiva e ética) do sujeito à alteridade – ao mundo, ao outro homem. “A afetividade não é um universo subjetivo fechado em si mesmo, mas uma maneira de viver o mundo” (COLLOT, 1997a, p. 20, tradução nossa). São numerosos os poemas que dirigem o olhar comprometido aos habitantes invisíveis da cidade – os oprimidos, de costas curvas, mãos gretadas, casacos rotos. E, nas **flâneries** desenhadas pela urbe, frequentemente também o espaço exibe uma materialidade corroída.

Flânerie

Deambulação feita pelo *flâneur*, personagem moderna e urbana assim caracterizada por Baudelaire: “Para o flâneur é um prazer imenso estar fora de casa, e se sentir em casa no meio da multidão. Estar no centro do mundo e escondido dentro dele. [...] Seu olhar é um caleidoscópio consciente que a cada passo representa a multiplicidade da vida” (BAUDELAIRE, 1868 apud BENJAMIN, 1989, p. 221).

“Das casas das melhores famílias da cidade/sobe ao cair da tarde o complexo perfume/das orações transpirações dejectos”, escreve Ruy Belo (BELO, 2009, 142). Em Sophia, a clausura da cidade é contrastada com o aberto do mar, das “praias nuas”, montanhas e “planícies mais vastas”; a vida urbana, gasta, suja, é cerceamento de uma alma prometida “Às ondas brancas e às florestas verdes”:

Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,
Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta,
[...]
E eu estou em ti fechada e apenas vejo
Os muros e as paredes, e não vejo
Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas.
(ANDRESEN, 2001, p. 27).

Atividade 2

Atende ao objetivo 3

Leia o fragmento de poema a seguir e reflita: de que forma a observação do corpo do outro é suporte para a observação crítica da realidade?

O dinheiro cheira a pobre e cheira
À roupa do seu corpo
Aquele roupa
Que depois da chuva secou sobre o corpo
Porque não tinham outra
Porque cheira a pobre e cheira
A roupa
Que depois do suor não foi lavada
Porque não tinham outra
(ANDRESEN, 1995, p. 147).

Resposta comentada

Observe como, a partir de uma percepção sensível – do olfato –, o sujeito associa ao dinheiro atributos corporais relacionados à pobreza e à sujidade: o cheiro da roupa, que não é trocada mesmo depois da chuva e depois do suor. Pensando sobre que relação o dinheiro tem com o suor de quem não possui sequer outra roupa para usar, fica fácil perceber a crítica tecida ao sistema econômico, cuja riqueza é produzida com a exploração do trabalho de quem vive na pobreza.

Intervenção e enfraquecimento de Eros

Em cidades degradadas, a sexualidade emerge como reivindicação de direito de escolha e como denúncia de hipocrisia e discursos retrógrados e autoritários, cerceadores de liberdades coletivas e individuais. O corpo assume sua potência de prazer, erótica e pornográfica. Observe como os versos a seguir, de Herberto Helder, são suficientemente explícitos:

Seu buraco de água na minha boca.
E construindo falo.
Sou lírico, medonho.
Consagro-a no banho baptismal de um poema.
Inauguro.
Fora e dentro inauguro o nome de que morro.
(HELDER, 2009, p. 436).

Às vezes, sobre um soneto voraz e abrupto, passa

uma rapariga lenta que não sabe,
e cuja graça se abaixa e movimenta na obscura
pintura de um paraíso mortal.

[...] E o soneto
veloz abranda um pouco, e ela curva o corpo
teatral – e o ânus sobe como uma flor animal.
O meu pénis avança, no soneto que soletro
como uma dança [...]

– a aliança intrínseca de um pénis e um ânus.
(HELDER, 2009, p. 250).

Nos dois fragmentos, a sexualidade é assumida de forma evidente. Mas há outra semelhança entre eles: a imbricação dessa mesma sexualidade com o escrever – o “poema”, no primeiro texto, é instância inauguradora, tanto quanto o sexo (o “banho baptismal” sugere a imagem da ejaculação); e o “soneto”, no segundo, forma a “aliança intrínseca” entre sujeito, rapariga e texto. Essa contaminação entre o sexual e o poético não acontece por acaso: como observa o professor Jorge Fernandes da Silveira, “a exacerbação erótica do corpo – um ‘acto’ de ir de encontro à tradição trágico-lírica do amor na poesia portuguesa – é um dos grandes feitos revolucionários da obra de Herberto Helder a partir dos anos 60” (SILVEIRA, 2004, p. 84). Para compreender o que de revolucionário

tem esse gesto herbertiano, pense em como esse corpo feminino altamente sexualizado (com um “buraco de água” e ânus como uma “flor animal”) contrasta com as figuras de mulheres etéreas, inatingíveis do Romantismo. Enfrenta-se, portanto, uma tradição portuguesa que é *po-ética* e também *moral*.

Há, ainda, outra função ética para o sexo nessa poesia: a possibilidade de encontro do sujeito com o outro. Nas palavras do também professor Luis Maffei, “sendo a falta a própria condição do humano, andrógino feito metade e sempre à procura daquilo que o complete, o sexo é o que possibilita a re-união, e sempre numa situação de movimento” (MAFFEI, 2006, p. 196).

Jorge de Sena é outro autor em que o sexo muitas vezes comparece ao poema de forma bastante evidente. Vejamos, porém, um texto de sensualidade mais sutil:

Vulgar cidade e bizantinas pobres
 igrejas sem de torres tesas para o ar
 mas padres gordos negros e sebosos
 de barbas e rabicho pelas ruas cheias
 de gente mais ruidosa que latina,
 morena e grácil, juvenil e glabra,
 negra de pêlos e cabelos, olhos
 que descarados se abrem de pagã malícia
 aguada, oriental, risonha num comércio
 de perpassar desejo que se exhibe em graça
 como de arcaica estátua, torso, pernas
 andando em firme passo de ombros duros
 que fluidas ancas pela cinta quebram.

(SENA, 1989, p. 212).

Na cidade caracterizada como vulgar, de igrejas pobres e ruas cheias, assomam aos fragmentos (pelos, cabelos, olhos, torso, pernas, ombros, ancas, cintura) corpos que parecem moldados para, com malícia, acender o desejo do sujeito. Por vezes, a própria cidade exala sensualidade, humanizando-se – como na sugestão de um falo ereto em “torres tesas para o ar”. No sentido inverso, a gente morena e grácil confunde-se com mercadorias, no “comércio/de perpassar desejo”, e com elementos arquitetônicos, como em graça de “arcaica estátua”. Portanto, se nos textos de Herberto que acabamos de ver evidencia-se o entretecimento entre poema e corpo, nesse exemplo de Sena são o sujeito e a paisagem que se entrelaçam e se confundem.

O erotismo constitui, ainda, um dos índices mais sensíveis da velhice. A associação entre decadência física e a queda do desejo (tanto no sentido quanto no outrora despertado) percorre boa parte dos poetas estudados. Ruy Belo escreve: “Envelheci talvez. Tenho coisas atrás/essa cara convulsa agora causa de repulsa/os sórdidos recantos desse rosto/que um intenso gosto antes tivera em contemplar” (BELO, 2009, p. 856); mas é em Eugénio de Andrade que o enfraquecimento de Eros materializa-se da forma mais aguda e direta. Confira:

Vou fazer-te uma confidência, talvez tenha já começado a envelhecer e o desejo, esse cão, ladra-me agora menos à porta (ANDRADE, 2005, p. 301);

Enquanto um calor mole nos tira a roupa e mesmo nus sobre a cama os corpos continuam a pedir água em vez de outro corpo, penso no tempo em que o suor e a saliva e o odor e o esperma faziam dessa agonia a alegria a que chamávamos amor (ANDRADE, 2002, p. 39).

A figuração disfórica da aproximação da velhice e da morte percorre os livros de Eugénio; e, paralelamente à ruína física, também à escrita atribuem-se sinais de envelhecimento. Como no texto a seguir, em que a mão pode ser lida como metonímia do poeta em seu ofício de fazer poesia:

Começo a dar-me conta: a mão que escreve os versos envelheceu. Deixou de amar as areias das dunas, as tardes de chuva miúda, o orvalho matinal dos cardos. Prefere agora as sílabas da sua aflição. [...] A exigência, o rigor, acabaram por fatigá-la (ANDRADE, 1994, p. 37).



Figura 19.4: “Começo a dar-me conta: a mão que escreve os versos envelheceu.” (ANDRADE, 1994, p. 37).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Studies_of_the_Hands_of_Erasmus,_by_Hans_Holbein_the_Younger.jpg

A mão é trabalho, corpo e linguagem, interface na experimentação do mundo, empreendida pelo sujeito. Consequentemente, depois de “tanto semear, colher,/coser, esfregar. Mas também/acariciar, é certo” (ANDRADE, 1994, p. 37), ela torna-se o signo visível do envelhecimento do escrever, do indivíduo e da relação com o outro (seja esse *outro* homem, objeto, duna, chuva ou orvalho).

Verso após verso, desenha-se a decadência que não é apenas metafórica, mas física, observada nos corpos dos indivíduos e do mundo – os olhos de muito dessa poesia são olhos idosos: “Fogem agora, os olhos; [...] Estão doentes, ou velhos, coitados, defendem-se do que mais amam. [...] Olhos onde a luz tinha morada, agora inseguros, tropeçando no próprio ar” (ANDRADE, 1998, p. 21-22). Em artigo publicado em *A luz de Saturno: figuras da velhice*, o professor da Universidade de Aveiro António Manuel Ferreira observa:

As referências à **senescência** vão sendo disseminadas pelos vários livros de Eugénio de Andrade, adquirindo uma visibilidade mais marcada a partir de *Memória doutro Rio* (1978) e *Branco no Branco* (1984). Nos poemas em prosa de *Memória doutro Rio*, a ameaça da ruína torna-se perceptível nos sinais do corpo – “Temos um corpo inclinado para o sol, em declínio, é certo” (p. 288), “Aprendo uma gramática de exílio, nas vertentes do silêncio. É uma aprendizagem que requer pernas rijas e mão segura, coisas de que já não me posso gabar” (p. 302) –; nas referências à morte – “é cedíssimo para morrer” (p. 297) – e à velhice – “Envelhecer não é assim tão simples” (p. 298), “o rosto das estátuas envelhecera” (p. 301) –, assumindo uma ênfase especial o abrandamento da libido [...] (FERREIRA, 2005, p. 55).

Senescência

Envelhecimento.

Conclusão

Da pele aos pelos, das gengivas às unhas do pé, das rugas aos órgãos genitais: o corpo assume espaço inegável nos versos de seis dos principais poetas portugueses do século XX. A materialidade é suporte para que esses autores elaborem reflexões sobre vida, deus e poesia. Ultrapassam-se as dicotomias dentro/fora, sujeito/objeto, sensível (espaço)/inteligível (pensamento): traços da paisagem atravessam recepções sensoriais e configuram (ou desconfiguram) subjetividades e escritas, e estas, por sua vez, também alteram a paisagem.

Nesse lirismo que se faz no pôr-se para fora, em contato físico com os outros do mundo, constrói-se um estar no mundo ético, que modela as maneiras como os sujeitos sentem, amam e envelhecem.

Atividade final

Atende ao objetivo 4

O texto a seguir é um comentário de Domingos Lobo acerca da poesia portuguesa erótica setecentista. Leia-o e identifique as semelhanças entre a obra de Bocage, já estudada em nosso curso, e parte da produção poética da segunda metade do século XX.

o libertino tende à subversão, a questionar os dogmas que condicionam a sua relação com o corpo, propondo-se lutar, com as armas da abjecção e da denúncia da hipocrisia dos poderes, contra os que tentam limitar o pleno exercício da sua sexualidade. Assim, o libertino atentará, no limite, contra a própria estrutura política das sociedades – daí o perigo [...] (LOBO, 2007, p. 12-13).

Resposta comentada

Lembre-se de que os poetas do século XX não foram os primeiros a trazer o sexo para os domínios da poesia. Já no século XVIII, Bocage causava furor entre seus contemporâneos com seus poemas eróticos. A representação do corpo em seus detalhes mais íntimos é um dos traços comuns a essas poéticas. O ato sexual é dito muitas vezes de forma direta, sem metáforas ou idealizações, e essa erotização poética é, em Bocage e nos autores que estamos estudando, uma via de questionamento de valores sociais, morais e políticos.

Resumo

Nesta aula procuramos analisar a temática do corpo na escrita de alguns dos principais poetas da segunda metade do século XX, como Jorge de Sena, Sophia de M. B. Andresen, Eugénio de Andrade, António Ramos Rosa, Ruy Belo e Herberto Helder, definindo campos metafóricos específicos. De início, apresentamos alguma reflexão sobre a presença do corpo, da sexualidade, na linguagem literária e a importância disso para questionamentos sociais, políticos e existências. Procuramos examinar, em cada poeta escolhido, como a materialidade do corpo se apresenta, e quais as consequências interpretativas dessa presença. Consideramos a força do erotismo na tensão entre a pulsão de vida e a inevitabilidade da finitude, a morte.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, continuaremos à volta do corpo, do sujeito e da existência, mas a atenção será dirigida para a produção feminina, de um lado, para que você possa conhecer poetas importantes portuguesas e sua ousadia de dizer o corpo feminino e seu erotismo; de outro, conhecerá poetas que tratam da questão do homerotismo, tema que passa a ser nomeado de forma mais forte a partir dos anos 1970. Por isso, o título da aula a seguir é “O amor que não se podia dizer”.

Aula 20

O amor que não se podia dizer

*Ida Alves
Rodrigo Machado*

Meta

Identificar, nos temas-chave da produção poética pós-anos 1960 até a atualidade, os modos como poetas (homens e mulheres) escreveram sobre diferentes experiências do amor, do corpo, até então atacadas moralmente e censuradas, como a expressão livre do erotismo feminino e o amor homossexual.

Objetivos

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

1. identificar alguns temas-chave na produção poética portuguesa do século XX e já XXI: o erotismo feminino e o amor homoerótico;
2. analisar como o discurso literário rompe o silenciamento social, moral, político, imposto àqueles que se encontram, por algum motivo, à margem da sociedade tradicional;
3. estabelecer relação entre os eixos amor e existência na continuidade dos estudos sobre a poesia portuguesa do século XX e da atualidade, no contexto da cultura ocidental;
4. identificar alguns dos principais nomes poéticos em termos de uma poesia do feminino e do homoerotismo, temas provocativos no contexto da cultura portuguesa tradicional.

Introdução: o contexto sociocultural do século XX

Acabamos de estudar a importância do corpo como meio de contato entre o sujeito e o mundo. Também pensamos como a linguagem é uma espécie de pele e como nossa relação com o mundo é erótica, vital. Vamos continuar com essa perspectiva, especificando, porém, certas questões importantes no âmbito da cultura literária portuguesa, pós-1960: o lugar do feminino e a afirmação do homoerotismo, temas que falam de liberdade, que são políticos, porque reivindicam o direito de dizer o amor, o corpo, a troca entre iguais, ainda mais num país que ficou submetido a uma ditadura por quase 50 anos. A *Revolução dos Cravos*, que libertou Portugal do Salazarismo, ocorreu somente em 1974. Na próxima aula, falaremos dessa Revolução de novo.

Você certamente já deve ter escutado, de maneira geral, que o século XX, com seus vários movimentos de contestação – destacando-se as vanguardas das primeiras décadas do Modernismo –, foi a época em que as pessoas puderam expressar mais livremente seus desejos, anseios e subjetividades. Entretanto, nesse mesmo século, em diferentes lugares, houve regimes ditatoriais e sociedades ainda muito presos a valores morais impostos pelo Estado e por dogmas religiosos. Ainda agora, neste começo do século XXI, em diferentes lugares do mundo há ditadores e sociedades fechadas, controladas, submetidas a valores equivocados, que consideram normal o silenciamento da mulher, o desrespeito ao seu corpo, que punem até com a morte certas condutas consideradas desvios imperdoáveis, como o homossexualismo e o adultério. Ainda há muito o que combater, ainda há muito o que transformar, mas, realmente, a partir dos anos 1960, a revolução sexual alterou padrões de comportamento e abriu espaço de respiração para muitos.

Começemos a pensar na questão do feminino. Você já deve ter lido ou conversado com pessoas mais idosas sobre a situação da mulher: por muito tempo, foi-lhe negado o direito ao prazer sexual, o domínio de seu corpo e de seu próprio destino, subjugada às ordens paterna ou dos irmãos e, depois, às do marido.

Você conhece a música “Mulheres de Atenas”, de Chico Buarque de Hollanda e Augusto Boal? Nela, o compositor retrata a realidade das “mulheres de Atenas”, da Grécia antiga, e de muitas outras, cujas vozes foram silenciadas histórica e socialmente. Aliás, ainda hoje, há países em que a figura feminina não pode expressar sua voz, suas ideias e seus de-

sejos. Ressaltemos aqui que essa música está longe de ser uma afirmação do machismo, pelo contrário, é uma composição crítica sobre o quanto a atitude passiva, o comportamento que repete padrões herdados, a obediência calada a regras impostas sem discussão não conduzem a uma mudança de realidade, de vida. Transcrevemos algumas estrofes da canção, que você poderá ouvir com facilidade em algum CD do cantor ou na internet.

Mulheres de Atenas

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
Vivem pros seus maridos
Orgulho e raça de Atenas

Quando amadas, se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
Suas **melenas**
Quando **fustigadas** não choram
Se ajoelham, pedem imploram
Mais duras penas; **cadenas**

Mirem-se no exemplo
Daquelas mulheres de Atenas
[...]

Quando eles embarcam soldados
Elas tecem longos bordados
Mil **quarentenas**
E quando eles voltam, sedentos
Querem arrancar, violentos
Carícias plenas, obscenas

[...]

Quando eles se entopem de vinho
Costumam buscar um carinho
De outras **falenas**
Mas no fim da noite, aos pedaços
Quase sempre voltam pros braços
De suas pequenas, Helenas

[...]

Elas não têm gosto ou vontade,
Nem defeito, nem qualidade;

Melena

Porção de cabelo, madeixa.

Fustigado

Castigado, que sofre golpes.

Cadena

Cadeia, laço.

Quarentena

Período de resguardo e isolamento que dura em 40 dias.

Falena

Borboleta, prostituta (sentido figurado).

Têm medo apenas.
Não tem sonhos, só tem presságios.
O seu homem, mares, naufrágios...
Lindas sirenas, morenas.

[...]

As jovens viúvas marcadas
E as gestantes abandonadas
Não fazem cenas
Vestem-se de negro, se encolhem
Se conformam e se recolhem
Às suas novenas
Serenas
(BOAL; BUARQUE, 20--)



Você leu a letra de “Mulheres de Atenas”, de Chico Buarque e Augusto Boal, e poderá escutar a canção em: <http://letras.mus.br/chico-buarque/45150/>.

Assim como essa letra de música que, por meio da figura de linguagem chamada ironia, critica a postura não só das mulheres submissas ao poder masculino, mas também de todos aqueles que aceitam ser subjugados sem lutar por sua liberdade, de diferentes modos há também, na literatura portuguesa do século XX, grandes autores que decidiram desafiar a ordem reinante e mostrar aquilo que sentiam e desejavam, de maneira mais aberta e clara.

Quanto à escrita feita por mulheres, sabe-se que poucas foram as que tiveram seu nome estampado em capas de livros e publicações até o início do século XX. A literatura parecia um espaço apenas de homens. À mulher não era permitido pensar por si própria, muito menos expressar seus desejos e opiniões publicamente. Ocorria com a maioria delas casar-se, ter filhos e viver todo o tempo para eles, o marido, a família, enfim. Aquelas que tinham algum comportamento diferente das demais eram duramente criticadas, julgadas e humilhadas, ou, então, eram colocadas em conventos (na Idade Média e até o século XIX) para não

“pecarem” mais. Entretanto, no decorrer do século XX, com as modificações que as Grandes Guerras causaram no mundo ocidental, certas aberturas surgiram, possibilitando à mulher não só expressar de forma mais forte sua condição humilhante e humilhada, como também lutar pela igualdade entre os gêneros, respeito e liberdade de agir e ser.



A partir de <http://pt.wikipedia.org/wiki/Feminismo>, você poderá acessar documentos, vídeos e outros materiais interessantes sobre o feminismo.

No que diz respeito ao homoerotismo, é claro que desde sempre foi contemplado pela literatura, quer de maneira mais velada, quer de forma explícita. Dependendo da época, porém, o autor era rejeitado pela sociedade, satirizado ou mesmo condenado publicamente, como ocorreu, por exemplo, com o poeta português António Botto, que, em 1921, publicou *Canções*, obra cujo conteúdo apresentava-se explicitamente como homoerótico. Após essa publicação, viu-se humilhado pela sociedade lisboeta, destituído de seu cargo público, e veio para o Brasil em busca de melhores condições de trabalho e vida, onde acabou falecendo, atropelado. No entanto, com o decorrer do século XX, em Portugal, mais precisamente após a queda da ditadura, em 1974, o homoerotismo encontrou um espaço maior de expressão e de produção artística.



Leia o texto “Sendas do homoerotismo” na revista *Cult*, que faz um apanhado dos grandes autores que produziram literatura de caráter homoerótico: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/sendas-do-homoerotismo/>.

Sobre António Botto, inicie sua pesquisa a partir do verbete http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Botto e verifique

links indicados para aprofundamento e leitura de alguns textos desse autor, inclusive o livro *Canções*.

Muitos desses escritores, que serão estudados agora, já são de seu conhecimento, uma vez que nossa disciplina continua os estudos realizados em Literatura Portuguesa I. Você, que vem trabalhando com os eixos Amor, Subjetividade e Existência neste curso, verá agora formas de amor silenciadas pela censura social, estatal e religiosa, mas que, a partir dos anos 1960, virão à tona de maneira mais livre. A partir de então, a discussão mais ampla e mais contínua sobre o corpo, o erotismo e a liberdade do desejo passará a ser uma realidade para muitos. Por isso, o título desta aula é “o amor que não se podia dizer”, em que apresentaremos alguns exemplos literários importantes, em Portugal, no tratamento dessa temática.

Muito além de expressar os desejos sexuais, a literatura feminina e homoerótica, produzida ao longo do século XX, traz para o centro das discussões possibilidades de vivência distintas das até então consideradas “mais corretas”, fazendo com que todos vejam que há sim mulheres e homens (hetero ou homossexuais) que buscam seu lugar, que lutam por seus direitos, que fazem suas vozes ressoarem.

Desejamos, então, percorrer um conjunto pequeno, mas significativo, de poemas e narrativas que expressam com arte os sentimentos e anseios daqueles que não se submetem a uma ordem castradora, que desejam existir e amar livremente. Há uma canção de Caetano Veloso que trata exatamente de um amor entre tantos outros possíveis, da liberdade de amar. Vejamos alguns versos:

Amor mais que discreto

Talvez haja entre nós o mais total interdito
 Mas você é bonito o bastante
 Complexo o bastante
 Bom o bastante
 Pra tornar-se ao menos por um instante
 O amante do amante
 Que antes de te conhecer
 Eu não cheguei a ser

Eu sou um velho
Mas somos dois meninos
Nossos destinos são mutuamente interessantes
[...]
Os livros, filmes, filhos ganhariam colorido
Se um dia afinal
eu chegasse a ver que você vinha
E isso é tanto que pinta no meu canto
[...]
Amor mais que discreto
Que é já uma alegria
Até mesmo sem ter o seu passado, seu tempo
O seu agora, seu antes, seu depois
Sem ser remotamente
Se quer imaginado
Se quer imaginado
Se quer
Por qualquer de nós dois
(VELOSO, 20--)



Você leu a letra de “Amor mais que discreto”, de Caetano Veloso, e pode escutar a canção em: <http://letras.mus.br/caetano-veloso/1090094/>.

Atividade 1

Atende aos objetivos 1 e 2

A partir do que foi exposto até agora, explique o título motivador desta aula, “O amor que não se podia dizer”. Procure relacionar isso à realidade em que você vive.

Resposta comentada

Releia atentamente a introdução de nossa aula e tente explicar, de maneira clara, o que seria esse amor interdito, calado por muito tempo, mas que, a partir de certo momento em que você pode identificar e a partir de certas transformações sociais, ganhou mais espaço de expressão no mundo ocidental. Saia da aula para o mundo e repense o que você já viu, leu, ouviu a respeito de perseguições, punições, humilhações contra aqueles que são mais fracos socialmente. Na sua sociedade, pense o lugar da mulher e das ideias homoeróticas. E no mundo, em geral, compare Ocidente e Oriente: há liberdade mesmo de amar, sempre?

Palavra de mulher

Como observamos na introdução, em sociedades centradas no masculino e de visão muito machista, ditas patriarcais, a mulher pouco podia decidir acerca de sua própria vida e de seus desejos. No decorrer dos séculos, inúmeras são as histórias reais e obras ficcionais que mostram os limites de atuação do feminino. Você já ouviu falar, por exemplo, da história real de Abelardo e Heloísa? Ou leu narrativas famosas como *Orgulho e preconceito*, da inglesa Jane Austen, ou ainda *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis, que retratam, cada um a sua maneira, a impossibilidade de a mulher decidir sobre com quem casar, onde viver, estudar, como se comportar, quais círculos frequentar?



Sobre Abelardo e Heloísa, casal da Idade Média, na França, leia em: <http://cafehistoria.ning.com/profiles/blogs/abelardo-e-heloisa>.

Sobre Jane Austen e seus romances, acesse: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jane_Austen, endereço com boas informações gerais e indicação de *links* para mais leituras e descobertas sobre essa

escritora inglesa do século XIX. Alguns dos seus livros foram transformados em filmes com bastante sucesso, aos quais poderá assistir no Youtube, por exemplo.

Conforme explica Ida Alves (2008), em artigo sobre uma poeta portuguesa contemporânea, Ana Luísa Amaral, sobretudo a partir dos anos 1960, em Portugal, a produção poética feminina ganhou maior fôlego, com o aparecimento e consolidação de autoras como Fíama Hasse Paes Brandão, Luíza Neto Jorge, Maria Teresa Horta, Ana Hatherly, por exemplo. Nos anos 1980, Adília Lopes será outro nome de destaque, assim como Ana Luísa Amaral nos anos 1990. Isso não significa que anteriormente não havia outros grandes nomes femininos na lírica e prosa portuguesas, como por exemplo Florbela Espanca, na década de 1930, Sophia de Mello Breyner Andresen, de quem já até falamos em outra aula, as prosadoras Agustina Bessa Luís, Maria Velho da Costa, Lídia Jorge, Maria Gabriela Llansol, entre outros nomes importantes, das décadas de 1950 à atualidade. Mas foi especialmente a partir da referida década que houve uma intensificação da produção feminina, fazendo dessa época um fecundo momento de reivindicação da palavra, de ação contra os tabus e cerceamentos morais, sociais e políticos.

Com tantos nomes femininos a considerar ao longo do século XX, temos que fazer algum recorte, para a extensão desta aula e tratamento do nosso tema. Assim, escolhemos, por agora, apresentar somente três nomes: Florbela Espanca, Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral, como três momentos da palavra de mulher nesse período.



A bibliografia hoje sobre literatura feminina ou situação das escritoras portuguesas ou o lugar do feminino na cultura portuguesa desde a Idade Média até o presente já é extensa. Apontamos a seguir alguns *links* interessantes, caso você deseje aumentar sua reflexão a respeito:

- <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-05052002-131458/pt-br.php>
- <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/indice.htm>
- http://neh.no.sapo.pt/documentos/os_movimentos_femininos_em_portugal.htm
- <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223465449P2eYY6he7Ah47BN7.pdf>

Florbela Espanca: “Eu quero amar, amar perdidamente!”

Nascida em Vila Viçosa, pequena cidade portuguesa alentejana (região centro-interior de Portugal), em 1894, começou a escrever seus primeiros versos, na época em que fez o curso secundário, na década de 1910 e publicou, ao todo, quatro livros de poemas até seu falecimento, em 1930. Sua poesia expressa a ousadia de dizer a vontade de amar sem limites, e as desilusões decorrentes. O professor Laury Maciel (2008) diz que essa sede de amar que percorreu a escrita de Florbela transformou-se em ideário de vida e em uma dolorosa tragédia. A poeta utilizou-se, em especial, do soneto para retratar sua perturbante e sombria interioridade. Ela revela em seus escritos a dor de amar, de perder, de não ser correspondida, assim como um amor com fortes impulsos eróticos. Vejamos, como exemplo da sensibilidade florbeliana, o poema a seguir:

Gosto de ti apaixonadamente,
De ti que és a vitória, a salvação,
De ti que me trouxeste pela mão
Até ao brilho desta chama quente.

A tua linda voz de água corrente
Ensinou-me a cantar... e essa canção
Foi ritmo nos meus versos de paixão,
Foi graça no meu peito de descrente.

Bordão a amparar minha cegueira,
Da noite negra o mágico farol,
Cravos **rubros** a arder numa fogueira.

Bordão

Cajado, apoio para
caminhar.

Rubro

Muito vermelho.

E eu, que era neste mundo uma vencida,
Ergo a cabeça ao alto, encaro o Sol!
Águia real, apontas-me a subida!
(ESPANCA, 2002, p. 8).

Observe como o sujeito lírico, que se assume mulher (“E eu, que era neste mundo uma vencida,”), não tem vergonha de expressar a ânsia de sua paixão e a força de sua entrega ao amante. Note como o ser amado é figurado como “vitória”, “salvação”, “águia real” e como a poeta se utiliza de uma determinada adjetivação para contrastar o antes e o depois do amor vivido: “chama quente”, “versos de paixão”, “meu peito de descrente”, “da noite negra o mágico farol”, “E eu, que era neste mundo uma vencida,”.

A força do erotismo que marcará profundamente a obra de Florbela Espanca apresenta-se numa linguagem poética de intensidade emocional, na escolha frequente de imagens associadas ao fogo e à cor vermelha. Há em sua poética um contraste permanente entre a força dessa paixão (Eros criador) e dor da finitude, da morte (Thanatos), imagens de uma vida cerceada de desilusões e impossibilidades.



Leia mais sobre Florbela e conheça mais poemas e seus contos em:

- http://pt.wikipedia.org/wiki/Florbela_Espanca
- <http://www.escritas.org/pt/florbela-espanca>

Conheça também a especialista brasileira na obra de Florbela Espanca, a professora Maria Lúcia Dal Farra, em artigo a respeito do erotismo de Florbela. Acesse: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n19/n19a05.pdf>.

Você certamente já deve ter ouvido a canção “Fanatismo” na voz de Fagner:

Minh’alma, de sonhar-te, anda perdida
Meus olhos andam cegos de te ver!

Não és sequer razão de meu viver,
Pois que tu és já toda a minha vida!

Não vejo nada assim enlouquecida...
Passo no mundo, meu Amor, a ler
No misterioso livro do teu ser
A mesma história tantas vezes lida!

“Tudo no mundo é frágil, tudo passa...”
Quando me dizem isto, toda a graça
Duma boca divina fala em mim!

E, olhos postos em ti, vivo de rastros:
“Ah! Podem voar mundos, morrer astros,
Que tu és como Deus: princípio e fim!...”
(FAGNER, 20--)

É um grande sucesso do cantor, mas você sabia que a letra é exatamente um dos mais fortes sonetos de Florbela Espanca? Vamos deixar esse poemas para sua análise na Atividade 2, a seguir.



Ouçã a canção “Fanatismo” em: <http://www.youtube.com/watch?v=qIhme8AY8Dk>.

Atividade 2

Atende aos objetivos 3 e 4

Analise o poema transcrito, intitulado “Fanatismo”, destacando o que há nele referente à expressão de desejos, anseios e sofrimentos do eu lírico feminino. Avalie o grau de ousadia desse poema, sabendo que foi publicado no livro de título *Livro de Sórora Saudade*, no ano de 1923.

Resposta comentada

Explore ao máximo os termos escolhidos pela poeta para expressar sua paixão. Descreva como o sujeito lírico se identifica e como se relaciona com o ser amado. Mostre como o soneto se constrói para dizer uma paixão sem limites, sem pudores (vergonha) de entregar-se ao amado. Reflita um pouco sobre a ideia de que a poesia de Florbela Espanca ainda tem traços românticos, se compararmos com a poesia moderna de *Orpheu*, que já estudamos.



Maria Teresa Horta: palavra de mulher

Estudou Letras na Universidade de Lisboa, tornando-se colega de outros poetas que constituiriam a depois chamada *Poesia 61*: Gastão Cruz, Fiama Hasse Pais Brandão, Luiza Neto Jorge e Casimiro de Brito. Desse grupo, já faleceram Fiama e Luiza.



Sobre *Poesia 61* e os poetas que formaram essa publicação coletiva, consulte:

- <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?i=54>
- http://www.uff.br/revistaabril/revista-10/013_Pedro%20Eiras.pdf

Para além de seu trabalho literário, foi, por décadas, jornalista dedicada também à questão do feminismo. Junto com Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa lançou, em 1972, o romance as *Novas cartas portuguesas*, livro contestador, que provocou imenso impacto na época de sua publicação, a ponto de serem levadas a julgamento, acusadas de fazerem uma obra que atentava contra a moral e os bons costumes.



Novas cartas portuguesas (NCP) é uma obra literária publicada em conjunto pelas escritoras portuguesas Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, em 1972. As três autoras ficaram conhecidas internacionalmente como “as três Marias”, a partir do processo aberto pela ditadura que tiveram que enfrentar, com a censura da obra. O clamor internacional foi tanto que o Regime teve que recuar no processo. A publicação das NCP representou um papel central na queda da ditadura, pois apresentava ao mundo a repressão ditatorial, o patriarcalismo católico e a condição de silenciamento e violência contra a mulher. Numa linguagem de fragmentos de cartas, três vozes narrativas discutem casamento, maternidade e sexualidade feminina, além de denunciar também a realidade das colônias portuguesas em África e a guerra decorrente, a situação dos emigrantes, refugiados ou exilados e “retornados” em Portugal. Conforme afirma a estudiosa Maria Graciete Besse (2006, p. 16):

[...] acusadas de pornografia e ultraje à moral pública, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa viram o seu livro retirado do mercado e descobriram-se a braços com um processo judicial a que só a pressão dos movimentos feministas internacionais e sobretudo a Revolução dos Cravos permitiram pôr termo.

Para obter mais informação sobre essa obra, acesse o *link*:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Novas_Cartas_Portuguesas.



Atualmente, formou-se um grupo de trabalho sobre “As novas cartas portuguesas, 40 anos depois”, com estudiosos portugueses, brasileiros e franceses, especialmente. Há um *site* com muitas informações, textos, fotos e repercussões dessa obra ao longo das décadas. Visite em: <http://novascartasnovas.com/historia.html>.

Autora de romances e de uma extensa obra poética, Maria Teresa Horta sempre retratou o mundo visto pelos olhos de mulheres a se desvencilharem de padrões de conduta autoritários que as limitavam. Sendo assim, os poemas dessa autora exploram as potencialidades da linguagem, revelam o ser social e político que contesta a ordem patriarcal, mas também a mulher que deseja, que manifesta livremente seus impulsos e os apresenta sem medo. Assim, a mulher representada na poesia de Maria Teresa Horta “visa o encontro de sua completude. Ela não se anula como ser desejante e faz de sua obra um processo para alcançar o seu todo” (SANTANA, 2013, p. 62). Leia, a seguir, um poema de Maria Teresa Horta:

Joelho

Ponho um beijo
demorado
no topo do teu joelho

Desço-te a perna
arrastando
a saliva pelo meio

Onde a língua
segue o trilho
até onde vai o beijo

Não há nada
que disfarce
de ti aquilo que vejo

Em torno um mar
tão revoltoso
no cume o cimo do tempo

E os lençóis desalinhados
como se fosse
de vento

Volto então ao teu
joelho
entreabrindo-te as pernas

Deixando a boca
faminta
seguir o desejo nelas.



O poema “Joelho” e outros, de Maria Teresa Horta, podem ser encontrados no *site*: <http://www.astormentas.com/horta.htm>.

Há antologias brasileiras de sua poesia, de fácil aquisição.

Observe no poema a linguagem erótica, a partir do tratamento dado à experiência do corpo. Note ainda o tipo de verso utilizado, medida curta, lembrando a poesia trovadoresca que estudamos no início deste curso. A voz desse poema é ambígua, pois o que importa não é o reconhecimento de homem ou mulher, mas a experiência livre da sexualidade.

Sua poesia revelou desde o primeiro livro, *Espelho inicial* (1960), uma perspectiva muito sensível ao aprisionamento a que a mente e o corpo femininos foram submetidos na sociedade portuguesa e na sociedade machista em geral, com o impedimento de levantar sua voz, de vivenciar livremente seus desejos e projetos. Também revelou a violência sobre todos os corpos, seja da mulher ou do homem, pelos sistemas de poder que geram a guerra, a omissão e a opressão, como pode-se verificar no poema “1960”:

rasguemos a memória/na dobra dos séculos/debruados de incerteza/de um dia a soçobrar/por entre os escolhos//o perfil do incenso/alastrou no sangue/como círios entorpecidos/nas igrejas/e um girassol morreu/durante o saque/exercido sobre/a esperança [...]
(HORTA, 2006, p. 44).

A escrita dessa poeta foi, de certa maneira, inaugural em Portugal ao enfrentar, nos anos 1960, o salazarismo do ponto de vista feminino. Há livros seus antológicos como *Tatuagem* (1961), *Amor habitado* (1963), *Cronista não é recado* (1967), *Minha senhora de mim* (1971); e, pós-revolução, *Mulheres de abril* (1976). Mesmo agora, percorrendo seus inúmeros livros de poesia e seus romances – *Ambas as mãos sobre o corpo* (1970), *Ana* (1974), *Ema* (1984), *A paixão segundo Constança H.* (1994), vemos como sua escrita é plenamente fiel aos seus interesses temáticos, retomando por diversas vias o dizer feminino e seu sentir em diálogo com o homem amado/desejado e consigo própria. É o corpo um espaço permanente de atenção e conhecimento e não há um maniqueísmo redutor a opor mulher e homem: os dois se apresentam em sua escrita como complementares, como seres muitas vezes imersos em condições estéreis de vida, em luta, portanto, para construírem juntos uma mesma história de liberdade e de total entrega. Do ponto de vista formal, sua poética se efetiva pela busca de uma economia versificatória, que pode ser lida por alguns como ausência de complexidade ou excessiva comunicabilidade, mas para outros, trata-se do aproveitamento experiente de toda uma tradição lírica amorosa que vem das cantigas medievais e passa por um romantismo à Garrett e por formas consagradas do cancionero de língua portuguesa. Agora, leia mais um poema seu:

Digo do corpo
o corpo
e do meu corpo

digo do corpo
o sítio e os lugares

de feltro os seios
de lâminas os dentes
de seda as coxas
o dorso em seus vagares

Lazeres do corpo
os ombros
as lisuras o colo alto
a boca retomada

no fim das pernas
a porta da ternura
dentro dos lábios
o fim da madrugada

Digo do corpo
o corpo
e do teu corpo
as ancas breves
ao gosto dos abraços

os olhos fundos
e as mãos ardentes
com que me prendes
em súbitos cansaços

Vícios de um corpo
o teu
com o seu veneno

que bebo e sugo
até ao mais amargo

ao mais cruel grau
do esgotamento
onde em segredo
nado em cada espasmo

Digo do corpo
o corpo
o nosso corpo

digo do corpo
o gozo
do que faço

Digo do corpo
o uso
dos meus dias

a alegria do corpo
sem disfarce

(HORTA, 2009, p. 400-401).

Atividade 3

Atende aos objetivos 3 e 4

Reveja o que apresentamos sobre a obra de Maria Teresa Horta. Com as observações feitas, volte ao poema transcrito e analise seu conteúdo e

sua forma. Como se relaciona esse poema com a problemática do feminismo e a liberdade de expressar a sexualidade?

Resposta comentada

Procure fazer um levantamento dos termos utilizados pela poeta. Após, discuta a relação entre eles, defendendo um ponto de vista sobre liberdade, corpo e sexualidade. Pense qual relação esse poema pode ter com toda a história literária de Maria Teresa Horta. Explique então essa escrita de afirmação da liberdade e da sexualidade femininas.

Ana Luísa Amaral: entre vozes e versos

Chegamos à terceira poeta destacada para esta aula. Nasceu em Lisboa, em 1956, mas vive desde criança em cidade próxima do Porto. É professora na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com doutorado acerca da poesia de Emily Dickinson, e trabalha com literatura inglesa, norte-americana, comparada e Estudos Feministas. Autora de obra poética de forte reconhecimento nacional e internacional, produz também livros infantis e traduções, de sucesso. No Brasil, você poderá encontrar algumas edições de sua poesia.



Veja a bibliografia de Ana Luisa Amaral em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Lu%C3%ADsa_Amaral.

Desde a publicação de seu primeiro livro, em 1990, *Minha senhora de quê*, Ana Luísa Amaral

“assinou seu nome na poesia portuguesa e vem desenvolvendo seu trabalho de escrita sobre o avesso da tradição literária, interrogando os bastidores da cena poética e ultrapassando os limites de uma poesia feminina” (ALVES, 2008, p. 227-228).

Inegavelmente sua escrita se faz sob a perspectiva da mulher e de sua força de transformação, buscando não diferenças entre homem e mulher, mas sim as relações de igualdade entre seres humanos em vivência num mundo nem sempre justo. Utilizando uma linguagem afetiva e lúdica, “aceitando com lucidez o menos de nossa existência, o vazio das experiências cotidianas em prol da descoberta desses pequenos detalhes diários que acabam por valorizar a vida e a realidade cotidiana” (ALVES, 2008, p. 230), sua poesia é de grande sensibilidade ao mundo. A realidade é vasculhada, revelada e contemplada, sendo a poesia um entrelugar em “permanente mobilidade e variação”. Leia um poema do livro *Minha senhora de quê*, intitulado “Metamorfoses”:

Faça-se luz
neste mundo profano
que é o meu gabinete
de trabalho:
uma **despensa**.

As outras dividiam-se
por sótãos,
eu movo-me em despensa
com presunto e arroz,
livros e detergentes.

Que a luz penetre
no meu **sótão**
mental
do espaço curto

E as folhas de papel
que embalo docemente
transformem o presunto
em carruagem!

(AMARAL, 1999, p. 41)

Despensa

Lugar de uma casa onde se guardam alimentos para consumo ao longo de um período; copa na cozinha.

Sótão

Espaço que fica entre o último andar e o telhado inclinado, em casas antigas em geral, um quarto pequeno, com uma pequena janela ou mesmo sem nenhuma.

Ao ler esse poema, observe a maneira lúdica como o sujeito lírico mistura a realidade cotidiana (a despensa) com o trabalho de escrita (a poesia), realizando a metamorfose inesperada: “transformem o presunto/em carruagem!”. Você reconhece a referência às tradicionais histórias de princesas que viviam em sótãos, trabalhavam duro em serviços domésticos por causa de alguma madrasta má, como em Cinderela, por exemplo? Veja como o poder do feminino é exatamente essa capacidade de metamorfose, lidar com a casa, suas tarefas comuns e diárias, e misturar esse espaço com o da criação, da liberdade da imaginação. Confronte o adjetivo profano (essa vida comum, doméstica) com o espaço mágico das folhas de papel, que “embalo docente”, como filho, o poema. Note que é um poema que aborda o feminino de outra forma. Enfrenta o lugar comum do doméstico, mostrando a habilidade feminina de superar espaços, de transformá-los por outro tipo de trabalho, que vem também das mãos: a escrita poética, permanente encontro de vozes. É um belo poema, não é?

Agora, vamos pensar um pouco uma outra questão a envolver corpo e liberdade.

A escrita (homo)erótica

Lembra do trovadorismo satírico que estudamos no início de nosso curso? Em algumas daquelas cantigas, o tema da homossexualidade já era tratado, com riso e sátira, refletindo claramente o modo como a sociedade daquele momento já considerava o amor entre iguais como algo a ser evitado ou condenado. Depois, na atmosfera de expansão da fé e do império, surge, no século XVI, a maior epopeia em nossa língua, *Os Lusíadas*. Camões exalta nessa obra a expansão do território (o Império) e a fé cristã, construindo um longo poema no qual os homens são os grandes conquistadores de terras, glórias, e até mesmo ninfas e deusas. Figuras como a do herói Vasco da Gama representam socialmente, conforme defende o professor da USP, Emerson Inácio (2004), um modelo de masculinidade e gênero: “Assim, os portugueses são guerreiros, os mais homens, os mais humanos, os cristãos, os iluminados, os dominadores; lutam contra o mouro infiel, vicioso, **sodomita** e animalizado.”

Destacamos aqui a obra camoniana como marco, por ser ela a mais representativa “socioculturalmente” da ideologia portuguesa durante vários séculos. O certo é que diante de uma sociedade cujos valores sociais condiziam (mesmo que em muitos casos hipocritamente) com o

Sodomita

Aquele que pratica sexo anal.

que era disseminado pelo catolicismo, todas aquelas formas de amor e amar diferentes e distantes das idealizadas pela Igreja, de forma conjunta com o Estado, eram certamente reprimidas. Como já dissemos anteriormente, existiram mecanismos de repressão aos que eram distintos. A Inquisição, por exemplo, punia em autos de fé mulheres consideradas bruxas e também homossexuais, ambos ligados a práticas demoníacas.

A literatura, no decorrer dos séculos, sempre apresentou personagens homossexuais, entretanto, o tratamento predominante foi o da sátira ou da rejeição como figuras animalizadas. Lembra do escritor inglês oitocentista Oscar Wilde, condenado por sua homossexualidade, humilhado e exilado de sua terra? Seus filhos, por vergonha, abandonaram o sobrenome Wilde, sobrenome de um brilhante escritor. Essa situação começa a tomar novos rumos a partir do século XX e da propagação das ideias das vanguardas modernistas. No bojo do Modernismo e suas muitas transformações sociais, culturais, estéticas, uma ideia constante era a da liberdade de ser e fazer, quebrar e questionar todos os paradigmas existentes até o momento. Os artistas passaram a assumir, de forma mais frontal, certos temas “até então” silenciados.

Em Portugal, podemos destacar Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa como dois precursores em relação a uma escrita que, mesmo que não seja de maneira direta, refere-se à homossexualidade. O primeiro, em 1913, lança a novela *A confissão de Lúcio*, na qual um jovem artista, Ricardo, apaixonado por seu amigo Lúcio, acaba por criar um duplo de si, feminino, para que a relação erótica pudesse ocorrer, uma vez que seria impensável dois homens se entregarem um ao outro. Entretanto, para provar a Lúcio que Marta era parte de si mesmo, Ricardo a mata na frente do amigo e cai, no mesmo instante, morto. No livro, Lúcio confessa, conta aquilo que viu e viveu. Essa obra discute, com um certo disfarce de literatura fantástica, o tabu social existente na sociedade lusitana e ocidental, quanto à homossexualidade.

Saulo Lemos (2013) destaca que também Fernando Pessoa, apesar de ser quase indiferente ao sexo em sua poesia ortônima, revela em seu heterônimo Álvaro de Campos certos desejos homossexuais, como no poema em que diz: “Eu podia morrer triturado por um motor/Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída”. Em outro poema, “Saudação a Walt Whitman”, Campos revela uma “vontade [...] / De ser a cadela de todos os cães e eles não me bastam”.

Como vimos, a literatura no século XX permite uma maior abertura para a discussão de questões relativas aos desejos e interdições, como

também mostrá-los como naturais do ser humano. Sendo assim, destacaremos agora três poetas (homens) de grande importância para o que seria o revelar o amor proibido na literatura lusitana, a saber: António Botto, Al Berto e Luís Miguel Nava.

António Botto: “se eu beijasse a tua pele?”

Nasceu em Abrantes, em 1897. Em 1908, sua família mudou-se para o bairro boêmio de Alfama, Lisboa, lugar onde cresceu e que influenciou bastante sua obra. Em 1921, publicou sua obra *Canções*, a qual escandalizou a sociedade portuguesa, devido a seu caráter abertamente homossexual. Nessa obra, o autor fala de amores, encontros e desencontros, desejos, admirações, envolvendo pessoas do mesmo sexo. Como consequência dessa edição, o autor sofreu duras sanções e perseguições, sendo classificado como poeta maldito. Em 1942, foi demitido do cargo público que ocupava por:

- a) ter descatado uma ordem verbal de transferência dada pelo primeiro oficial investido ao tempo em funções de director, por impedimento do efectivo;
- b) não manter na repartição a devida compostura e aprumo, dirigindo galanteios e frases de sentido equívoco a um seu colega, denunciando tendências condenadas pela moral social;
- c) fazer versos e recitá-los durante as horas regulamentares do funcionamento da repartição, prejudicando assim não só o rendimento dos serviços mas a sua própria disciplina interna (DIÁRIO, 1942, p. 5794-96).

Diz-se que, após ler o anúncio publicado no *Diário do Governo*, Botto sentiu-se desmoralizado e comentou com ironia: “Sou o único homossexual reconhecido no País...” Em 1947, o poeta emigra para o Brasil, onde em março de 1959 morrerá atropelado.

No entanto, sua obra, que tanto escândalo causou, recebeu de contemporâneos seus da literatura portuguesa elogios fortes, como o de Fernando Pessoa, que lhe dedicou o ensaio “António Botto e o Ideal Estético em Portugal”, e traduziu as *Canções* para o Inglês, em 1930; e José Régio, com seu estudo “António Botto e o amor”.

A obra de Botto é certamente, senão o primeiro, um dos mais relevantes registros artísticos concernentes ao amor homossexual em literatura portuguesa. Por meio dele são retratadas formas de amar e desejar existentes sim, mas ocultadas pela moral hipócrita. Isso se comprova

pelo fato de que a publicação de poemas com teor homossexual culminou com seu exílio no Brasil para fugir às perseguições homofóbicas. Vejamos um de seus poemas, o “5”, presente na primeira parte de *Cantões*, intitulada “Adolescente”:

Ouve, meu anjo:
Se eu beijasse a tua pele?
Se eu beijasse a tua boca
Onde a saliva é um mel?

Tentou de mim afastar-se
Num sorriso desdenhoso;
Mas ai!,
- A carne do assassino
É como a do virtuoso.

Numa atitude elegante,
Misteriosa, gentil,
Deu-me o seu corpo doirado
Que eu beijei quase febril.

Na vidraça da janela,
A chuva, leve, tinia...

Ele apertou-me cerrando
Os olhos por sonhar –
E eu lentamente morria
– Como um perfume no ar!

(BOTTO, 1941, p. 17-18).

Releia bem o poema, pensando a relação entre o sujeito lírico e o outro amado. Na atividade a seguir, pediremos sua análise. Veja o vocabulário, a relação entre o que se passa no espaço fechado e no exterior, a relação entre os corpos. Leia de novo, em voz alta, e sinta a sonoridade de seus versos.

Atividade 4

Atende aos objetivos 3 e 4

Analise o poema “5”, observando o amor e o erotismo como temas tratados.

Resposta comentada

Para responder a essa questão, você deve observar que a obra bottiana não tinha intuito em si de criar uma discussão social ao redor da homossexualidade. Entretanto, ela faz com que algo visto como tabu, feito às escondidas, seja revelado. Isso obriga a sociedade a reconhecer aquilo que fingia não ver. Atente à relação de conquista que nele está presente, de modo a envolver dois corpos desejantes numa atmosfera totalmente propícia ao amor.

Antes de falarmos especificamente dos outros dois poetas que destacaremos na parte final desta aula, devemos sublinhar que ambos iniciaram suas publicações na mesma década de 1970, em Portugal. Apresentam traços comuns que o ensaísta Fernando Guimarães (2008, p. 121) acredita terem sido proporcionados por autores que os precederam como o próprio António Botto. Sendo assim, no tocante às escritas de Al Berto e Luís Miguel Nava, nelas

a transgressão erótica, a loucura, a magia criam um halo especial que não deixa, aliás, de se poder entrever melhor ou pior em poetas de outras gerações como Ângelo de Lima, Álvaro de Campos, Raul Leal, António Botto ou Raul de Carvalho (GUIMARÃES, 2008, p. 121).

No entanto, um outro poeta deve ser lembrado aqui, dada sua importância e ressonância na poesia portuguesa mais recente: Mário Cesariny, ligado ao movimento surrealista português.



Mário Cesariny, escritor, pintor, grande artista plástico, você precisa conhecê-lo em outra oportunidade. Não trabalharemos sua poesia neste curso, mas deixamos a dica: vale a pena visitar sua obra. Há entrevistas dele também no Youtube:

- http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio_Cesariny
- <http://users.isr.ist.utl.pt/~cfb/VdS/cesariny.html>
- <http://www.publico.pt/cultura/noticia/morreu-mario-cesariny-1277861>

Al Berto: “já não necessito de ti”

Você não achou curioso esse nome dividido assim? Trata-se do pseudônimo de Alberto Raposo Pidwell Tavares, que nasceu em Coimbra, em 1948. Foi escritor e artista plástico, tendo estudado pintura na École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels (La Cambre), em Bruxelas. Surgiu como poeta no momento em que as estruturas do regime totalitário português estavam se desfazendo, numa atmosfera pautada por novas experiências e demandas, que possibilitariam a Revolução dos Cravos. Ele buscou em seus escritos transgredir aquilo que era interdito até então, tanto social como historicamente. Para Emerson Inácio (2004), em Al Berto o corpo é um sinal motivador da escrita. Corpo possuidor de desejos, anseios e subjetividades. Um corpo dotado de memória, de história, que revela as experiências e vivências, estabelecendo um discurso forte sobre o corpo homoerótico. Na poesia desse autor, o homoerotismo é sua condição de vida, sendo um trajeto fundamental para a produção literária. Vejamos a seguir o poema “Ofício de amar”:

Já não necessito de ti
tenho a companhia nocturna dos animais e a peste

tenho o grão doente das cidades erguidas no princípio doutras galáxias, e o remorso

um dia pressenti a música estelar das pedras, abandonei-me ao silêncio

é lentíssimo este amor progredindo com o bater do coração
não, não preciso mais de mim
posso a doença dos espaços incomensuráveis
e os secretos poços dos nómada

ascendo ao conhecimento pleno do meu deserto
deixei de estar disponível, perdoa-me
se cultivo regularmente a saudade de meu próprio corpo

(AL BERTO, 2009, p. 186).

Por que o sujeito lírico diz que “já não necessito de ti?/não, não preciso mais de mim”. Leia e releia o poema para fazer a atividade a seguir.

Atividade 5

Atende aos Objetivos 3 e 4

Observando o corpo como elemento motivador na escrita de Al Berto, analise o poema “Ofício de amar”, discutindo exatamente a ideia de ofício, trabalho, criação e o amar como abertura do sujeito a espaços ilimitados.

Resposta comentada

O próprio texto já assinala o corpo como elemento fundamental da escrita de Al Berto. Separe os termos referentes ao corpo e os termos referentes a experiências de espaços abertos, ilimitados. Pense como o deserto é, no poema, uma imagem forte de liberdade, de possibilidades outras desse corpo.

Luís Miguel Nava: “o mar vinha irromper”

Nascido em Viseu, em 1957, cursou Filologia Românica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Faleceu de forma trágica, com menos de 40 anos, em Bruxelas, onde trabalhava como intérprete e tradutor. Foi considerado uma das mais importantes revelações na poesia portuguesa da década de 1980. Emerson Inácio (2004) evidencia que esse poeta, juntamente com outros surgidos nas últimas décadas do século XX, implementou uma fusão entre autoria e subjetividade, vivência e experiência em suas produções. A poética de Nava é pautada no desejo pelo masculino e pela violência dos elementos que, de maneira metafórica, irão transformar esse desejo em poema. Antonio Manuel Ferreira (1996, p. 125) ressalta que

Nava abriu um caminho: um percurso estranho e contudo reconhecível, que conduz ao interior menos visitado do homem, alargando, ao mesmo tempo, as formas de comunicação com o quotidiano, ao aprofundar intensamente os vínculos que nos unem ao nosso próprio corpo.

A poesia de Nava possui uma grande coerência temática e estilística. O Eu desdobra-se, examina-se, faz do poema uma reunião de seus restos humanos. O corpo é um elemento central, que se constrói e se destrói no poema, um corpo relâmpago. O corpo aberto, visto por dentro, a pele como fronteira, a memória como mar interior, são imagens recorrentes em sua escrita, uma das mais vigorosas e provocativas dos anos 1980 e 1990. Novamente, recorremos a Emerson Inácio (2004), que nos diz que, nos poemas de Luís Miguel Nava, a lógica do desejo homoerótico é vista nos pares sexo/sentimento e erotismo/afetividade. Nessa lógica, o amor é vislumbrado em um sujeito que ama pelos sentidos, especialmente o tato, o interior do outro, do “rapaz”. Leia o poema a seguir:

Ficávamos no quarto até anoitecer, ao conseguirmos
situar num mesmo poema o coração e a pele quase podíamos
erguer entre eles uma parede e abrir
depois caminho à água.

Quem pelo seu sorriso então se aventurasse achar-se-ia
de súbito em profundas minas, a memória

das suas mais longínquas galerias
extraí aquilo de que é feito o coração.

Ficávamos no quarto, onde por vezes
o mar vinha irromper. É sem dúvida em dias de maior
paixão que pelo coração se chega à pele.
Não há então entre eles nenhum desnível.
(NAVA, 2002, p. 124).

O sujeito lírico diz-se “nós” e é no espaço do quarto, portanto, isolados do mundo, que os amantes se entregam profundamente. Veja como o corpo é comparado a uma mina, com seus rios de sangue, com seu coração que ecoa como ondas batendo na areia. Como se faz o trajeto entre coração e pele, entre o interior e o exterior? Indicamos nas referências bibliográficas texto *on-line* sobre a poesia de Nava, de autoria de António Manuel Ferreira. Talvez seja bom você fazer uma leitura prévia, antes de fazer a atividade final.

Conclusão

Procuramos apresentar a questão do silenciamento do amor, tanto em relação à vivência feminina, quanto em relação à experiência masculina. A aula, dividida em duas partes, buscou discutir o lugar da mulher e de sua palavra, em três poetisas mulheres muito representativas; assim como tratamos da escrita de cunho homoerótico que questiona os preconceitos sexuais, coloca os tabus em discussão, revelando e buscando, ao mesmo tempo, a liberdade de ser e dizer, para alguns outros poetas homens. No geral, a aula proporcionou questionar o tradicionalismo, o machismo e a intolerância, acreditando que a literatura é um espaço fundamental de liberdade da palavra.

==== **Atividade final** =====

Atende aos objetivos 3 e 4

O poema “Paixão”, de Luís Miguel Nava, estabelece uma relação com o amor não só afetiva, mas sobretudo sensorial. Considerando então uma escrita dos sentidos, analise-o, destacando imagens que comprovem sua leitura.

Resposta comentada

Guie-se pelo que dissemos sobre o poema. Aprofunde as ideias provocadas. Centre sua atenção na linguagem de Nava, no modo como ele trabalha a ideia de poesia e de amor, unidos pela imagem do mar. Destaque metáforas ligadas aos sentidos.

Resumo

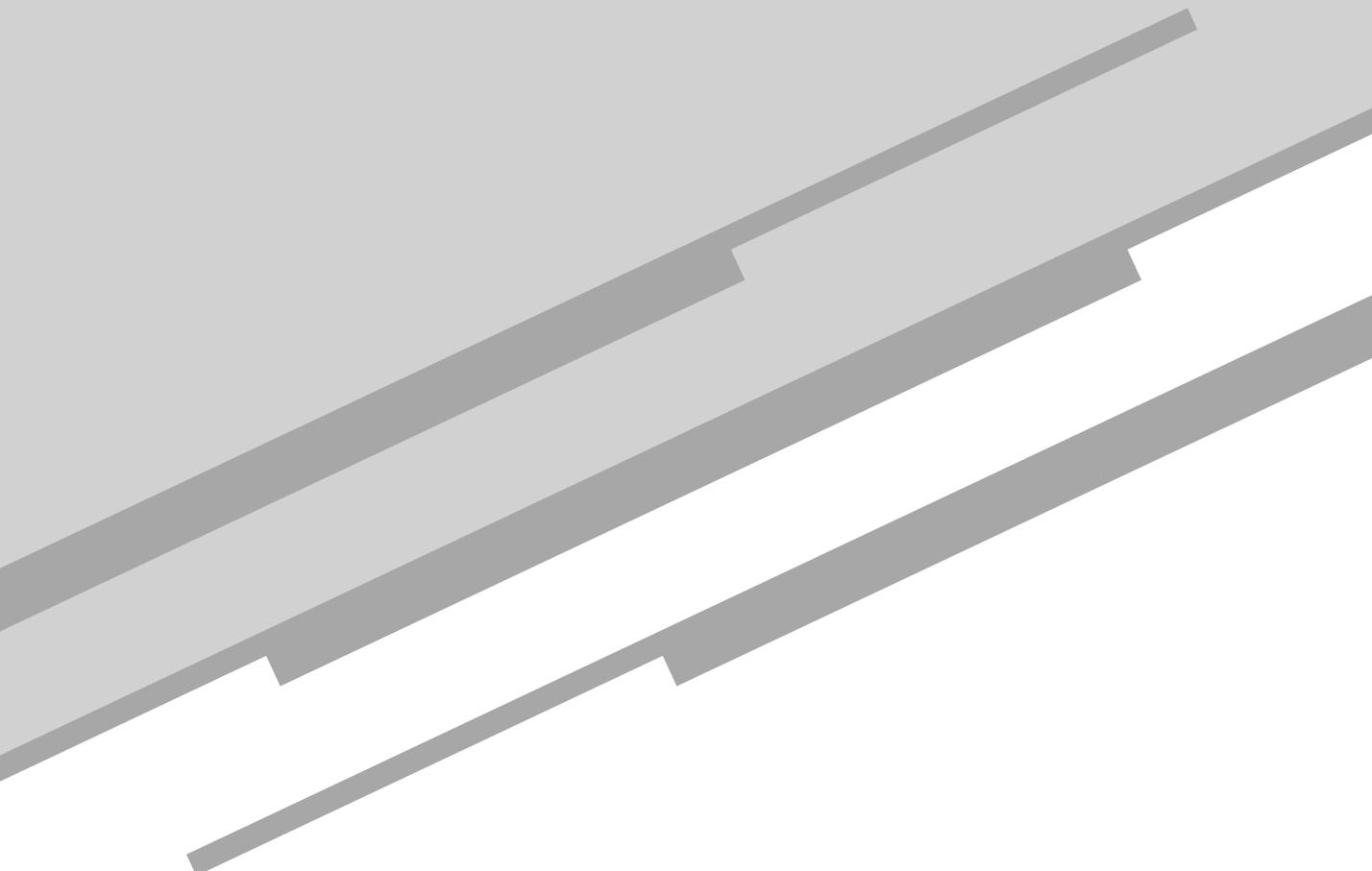
Estudamos as formas de amor que não podiam ser ditas até o século XX e apontamos vários fatores que contribuíram para que o amor feminino, assim como o homossexual, fosse silenciado ao longo de vários séculos. Dividimos a aula em dois blocos: o primeiro, no qual apresentamos o dizer feminino, a liberdade de dizer, amar e desejar expressa na obra de três autoras – Florbela Espanca, Maria Teresa Horta e Ana Luísa Amaral; o segundo bloco diz respeito a três autores – António Botto, Al Berto e Luís Miguel Nava – que cantaram em seus poemas o amor homossexual, os desejos, encontros e desencontros, a liberdade de corpos e de vozes do amor.

Informação sobre a próxima aula

Na próxima aula, conheceremos outros temas-chave na literatura portuguesa, nesse caso, na produção literária (poesia e narrativa) produzida após a Revolução dos Cravos (25 de abril de 1974). Veremos alguns autores a escreverem pós-74 e quais questões se estabeleceram nesse período.

Aula 21

Que tempo é este?



Ida Alves
Rodrigo Machado

Meta

Apresentar temas-chave na produção portuguesa narrativa e poética do século XX, a partir de um conjunto de romancistas e poetas que começaram a publicar na década de 1970, marcada pela Revolução dos Cravos.

Objetivos

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

1. caracterizar o salazarismo como regime ditatorial e sua ação de censura e opressão;
2. explicar o que foi a Revolução dos Cravos e consequências imediatas para a produção literária portuguesa;
3. identificar alguns temas-chave na produção literária portuguesa pós-Revolução dos Cravos;
4. identificar alguns dos principais romancistas surgidos pós-1974;
5. identificar alguns dos principais poetas surgidos na década de 1970.

Introdução: o salazarismo português e a Revolução dos Cravos

Você já ouviu falar de Salazarismo? Não? Foi uma longa história, um longo período de opressão para os portugueses. Queremos que você conheça um pouco dessa história. Começamos com uma data, 1926, quando se iniciou o regime totalitário, em Portugal, com a tomada do poder pelos militares por meio da chamada Revolução Nacional, marcada por uma concepção antiparlamentar e antiliberal. Em 1928, um professor de Economia Política e Finanças da Universidade de Coimbra, chamado António de Oliveira Salazar, assumiu o ministério das finanças, conseguindo o saneamento das contas públicas portuguesas. Esse fator, em especial, contribuiu significativamente para que, em 1933, ele assumisse o posto mais importante do governo – presidente do Conselho de Ministros. A partir de então, o governo de caráter fascista adotou o nome desse professor, sendo conhecido como “salazarismo”.

Como é característico de governos totalitários, o salazarismo foi marcado pela censura a tudo aquilo que o contrariava, como livros, TV, rádio, jornais, revistas ou mesmo pessoas que se posicionavam de maneira contrária ao governo. Segundo Cândido de Azevedo (1997, p. 27), o regime de censura em Portugal começou a ser instituído já em 1926. O governo foi, aos poucos, lançando diretrizes, a fim de aperfeiçoar os mecanismos de censura aos diversos meios de comunicação e artísticos. As diversas ordens publicadas pelo Estado deixavam claro que “[...] todas as concepções filosóficas, de ordem política e religiosa, que não se identificam com as do regime, ficam automaticamente fora da lei” (AZEVEDO, 1997, p. 33). Os livros, jornais e revistas que tinham a publicação autorizada pelo governo tinham gravadas as palavras “Exame prévio”. Tudo isso demarcava o objetivo de utilização da censura pelo salazarismo, “Dominar e orientar por completo a opinião pública era na realidade o grande e único objeto da Censura [...]. Se preferirmos, a Censura era como que um preservativo do regime” (AZEVEDO, 1997, p. 65).

A única saída encontrada pelos intelectuais, jornalistas, radialistas e militantes de esquerda para expressarem seu descontentamento com o sistema era escrever ou produzir mensagens de forma metafórica, simbólica. Antes mesmo da Revolução de Abril, os autores lusitanos já manifestavam seu descontentamento em relação ao Estado em seus escritos, de forma plurissignificativa, explorando ambiguidades, nomeando o real de maneira diferente, para conseguirem a concessão de circulação de seus livros, e, para que, dessa maneira, os leitores pudessem partilhar

as ideias implícitas nas obras (MACHADO, 2012, p. 82). Um exemplo: o poema “Xácara das bruxas dançando”, publicado em 1945 no livro *Mãe pobre*, do poeta Carlos de Oliveira, que já estudamos em aula passada. Nesse poema, como se estivesse retomando um tipo de poema antigo “xácara”, conta a história de um país de outrora, onde o passado feliz fora destruído por bruxas. Os leitores do presente sabiam que a imagem da bruxa representava a ditadura.

Era outrora um conde
que fez um país,
com sangue de moiro,
com laranjas de oiro,
como a sorte quis.

Há bruxas que dançam
quando a noite dança,
são unhas de nojo,
são bicos de tojo,
no tambor da esperança.
(...)

Anda o sol de costas
e as bruxas dançando
e os ventos do norte
sobre nós espalhando
as tranças de morte.

As estrelas mortas
apagam-se aos molhos:
vem, lume perdido,
florir-nos os olhos.

(OLIVEIRA, 1992, p. 48-49).

Após quase 50 anos sob domínio ditatorial, à meia-noite e vinte e um minutos do dia 25 de abril de 1974, a rádio portuguesa tocava uma música proibida, “Grândola, vila morena”, anunciando o início de uma revolta, inicialmente militar (os Capitães de Abril), mas que se estendeu à população. Esse levante pôs fim ao regime e foi início de um novo período na vida e história portuguesas – bem como possibilitou às colônias portuguesas na África, que estavam em guerra, desde 1961, a desejada independência.

“Grândola, vila morena” é uma canção composta pelo cantor português Zeca Afonso e foi escolhida pelo Movimento das Forças Armadas

como senha a sinalizar o início da Revolução dos Cravos. Trata-se de uma música que fala sobre a igualdade e a fraternidade entre o povo de Grândola, uma vila situada no Alentejo, Portugal. Vejamos a letra a seguir:

Grândola, vila morena
Terra da fraternidade
O povo é quem mais ordena
Dentro de ti, ó cidade

Dentro de ti, ó cidade
O povo é quem mais ordena
Terra da fraternidade
Grândola, vila morena
Em cada esquina um amigo
Em cada rosto igualdade
Grândola, vila morena
Terra da fraternidade

[...]

À sombra duma **azinheira**
Que já não sabia sua idade
Jurei ter por companheira
Grândola a tua vontade
[...]

Azinheira

Tipo de árvore, espécie de carvalho.



Você pode acessar a letra da música, ouvir e obter mais informações sobre ela no seguinte *site*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Gr%C3%A2ndola,_Vila_Morena.

Poderá ouvir Amália Rodrigues, grande fadista portuguesa, a cantar essa canção inesquecível para os portugueses, em: <http://www.ouvirmusica.com.br/amalia-rodrigues/564678/#mais-acesadas/564678>.

Veja também o filme *Capitães de abril*. Há vídeos em: r.video.search.yahoo.com/yhs/search?p=filme+capitães+de+abril&hspart=Babylon&hsimp=yhs-004.

Pesquise no verbete “Revolução de Abril”, da Wikipedia, diversas

informações de interesse, além de *sites* e outras fontes importantes de pesquisa. Ver: http://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_dos_Cravos.

Como consequência imediata da Revolução, as pessoas saíram às ruas para comemorar a liberdade de viver, de falar, de lutar por direitos; também ocorreu o fim da Guerra Colonial, provocada claramente muito mais por interesses econômicos do que sociais e que levava milhares de jovens portugueses a morrerem em uma luta que não lhes pertencia. Podemos observar a euforia causada pela Revolução em, por exemplo, duas produções artísticas. Primeiro, a pintura da artista plástica portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, mostrada na **Figura 21.1**.



Figura 21.1: Cartaz em comemoração ao 25 de abril de 1974, pintado por Maria Helena Vieira da Silva.

Fonte: <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=silva>

Segundo, o poema “25 de abril”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, poeta já nossa conhecida.

Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo
(ANDRESEN, 1977, p. 28).

Nesse poema, podemos observar algumas importantes características concernentes às pessoas que vivenciaram a Revolução em Portugal, como esperança, desejo de mudança, possibilidade de “emergir da noite e do silêncio”, da escuridão imposta por um governo centralizado e opressor, além da possibilidade de serem elas, a partir de então, a decidir acerca dos caminhos futuros de suas próprias vidas e da nação, “E livres habitamos a substância do tempo”.



Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), pintora de grande reconhecimento nacional e internacional. A beleza de seus quadros e a força de sua arte encantam a todos que passam a conhecer sua obra. Conheça um pouco de sua biografia em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Helena_Vieira_da_Silva.

Para ver seus quadros, acesse o Google Imagens em: https://www.google.com.br/search?site=&tbm=isch&source=hp&biw=1366&bih=577&q=maria+helena+vieira+da+silva+quadros&oq=maria+helena+vi&gs_l=img.1.1.0l4j0i24l6.2263.4351.0.7499.15.13.0.2.2.1.184.1204.7j6.13.0....0...1ac.1.32.img..3.12.712.jGg1vP5IaBc.

Alguns desses escritores que serão estudados agora você já encontrou em outras aulas deste curso. Nesta aula, a pergunta que movimenta nosso estudo é o que os portugueses pensariam de sua vida controlada pela

dessa maneira, você poderá destacar características do salazarismo que também são comuns a outras ditaduras pelo mundo e, depois, confrontar com a organização e execução de uma revolução pacífica como foi a Revolução dos Cravos.

3. Retorne à letra da canção “Grândola, Vila Morena”. Por meio da análise dos seus versos, você deverá ressaltar o que ela trazia como mensagem que desafiava o salazarismo português. Note a convocação da união e o verso que traz a palavra “povo”.

A literatura portuguesa pós-25 de abril

Há pouco vimos importantes acontecimentos históricos para a vida de Portugal no século XX: a ditadura salazarista e o movimento que a derrubou, a Revolução dos Cravos. Para que possamos entender a produção literária surgida a partir da derrubada desse regime e, no caso dos romancistas a serem apresentados, após a Revolução, devemos ter em mente que uma ditadura é caracterizada pela falta de liberdade, pela censura, por repreensões, pelo medo, por aquilo que Sophia Andresen nomeia no poema “25 de abril” como “Noite e silêncio”. O professor da Universidade de Coimbra, Carlos Reis (2005, p. 287) sublinha que a Revolução de Abril pôs fim a um tempo político e cultural incaracterístico: “Esse tempo vem a ser a etapa final e a vários títulos agônica de um regime ditatorial, repressivo e isolacionista, com tudo o que isso significou de limitação à livre expressão do pensamento e das práticas artísticas [...]”. Logo, o fim de um regime como foi o salazarismo é marcado mesmo pela subversão dessas imposições que privavam o ser humano de pensar por si próprio, agir e se expressar como bem entendesse e, no que toca à literatura, foi possível colocar em discussão a liberdade de expressão, a guerra colonial, rever na ficção os dramas coletivos e individuais.



Por que “Revolução dos Cravos”? Segundo se conta, naquele 25 de abril de 1974, uma floricultura lisboeta comemorava seu aniversário de abertura de loja e programou dar um cravo, flor muito

comum em Portugal, a quem passasse em frente à loja. Era uma estratégia simpática de publicidade e atração de clientes. Quando os tanques começaram a chegar ao centro de Lisboa, os lojistas foram fechando suas lojas, naturalmente amedrontados com o que aconteceria, e a floricultura com seu grande estoque de cravos. Uma vendedora não teve dúvida sobre o que fazer: começou a dar cravos aos soldados e, num movimento espontâneo da população, cravos foram aparecendo para enfeitar os tanques, os soldados e as pessoas que vinham para as ruas.



Figura 21.2: Soldados da revolução com cravos dados pelo povo.
Fonte: <http://www.brasilescola.com/historiag/revolucao-dos-cravos.htm>

A literatura tem, após o 25 de abril, suas amarras cortadas, a inteira liberdade de se expressar e questionar. Mas não pense que durante o regime salazarista nenhum autor escrevia o que pensava, inclusive contra o Estado. Escrevia, é claro. Entretanto, tratava-se de uma escrita com alta carga metafórica, fugindo à denotação, para que pudesse ultrapassar os mecanismos de censura.

Para que você possa compreender melhor as principais tendências e autores pós-1974, faremos uma divisão de conteúdo. Em um primeiro

momento, destacaremos as tendências que sobressaíram na produção da narrativa, juntamente com alguns escritores relevantes. Para tanto, seguiremos os estudos do professor Carlos Reis (2005), nos quais ele enfatiza a escrita romanesca. Em um segundo momento, faremos o mesmo percurso em relação à produção poética, utilizando como base estudo da professora Ida Alves (2000), da Universidade Federal Fluminense. Queremos enfatizar que essa divisão é apenas didática. Há muitos pontos de convergência entre prosa e poesia na literatura portuguesa elaborada a partir da década de 1970.

A narrativa portuguesa pós-revolução: principais tendências e autores

Sabemos que nos dois anos posteriores ao 25 de Abril houve uma espécie de paralisia por parte da produção narrativa portuguesa. Muitos estudiosos se questionaram acerca do porquê desse marasmo, e Carlos Reis (2005, p. 288) assinalou sobre isso que a literatura precisava de um verdadeiro “tempo de aprendizado” para existir (de certa forma, se acostumar) em tempo de liberdade. Um dos caminhos que a ficção portuguesa tomou após esse “tempo de aprendizado” foi o diálogo com a história. Esse caminho proporcionou a enunciação de temas relacionados com o tempo histórico e político contemporâneo à época:

A corrupção, a erosão do tempo, a alienação e seus avatares, uma sociedade em crise de valores, as novas vivências colectivas que a Revolução de Abril veio permitir são, em conjugação com aquela tensão, alguns dos grandes sentidos cultivados por uma ficção claramente renovada nos últimos vinte anos (REIS, 2005, p. 291).

A literatura se valeu da intertextualidade com a história para esclarecer fatos presentes, questionar a história “oficial” disseminada pelo governo salazarista, como também para buscar, nas bases históricas lusitanas, algumas explicações que clarificassem os acontecimentos presentes e as crises econômicas, sociais e identitárias pelas quais Portugal passou. Podemos destacar, entre os autores a seguirem essa tendência dialógica, José Saramago e António Lobo Antunes.

O professor Carlos Reis (2005) assinala também que, além da Revolução de Abril, outro marco cronológico importante para a evolução da ficção portuguesa contemporânea foi exatamente o fim do século XX,

considerando que isso significou uma consciência de dupla passagem para o outro tempo: o novo século e o novo milênio.

Registra-se nessa prosa contemporânea uma vocação discursiva que se afasta da referencialidade, da dicção neorrealista simples, para se preocupar com a construção textual como uma representação da subjetividade e de descentramento narrativo.

Em geral, essa escrita tem na tendência fragmentária um seu fundamental elemento caracterizador, um fragmentarismo que há-de ser entendido como pulverizado modo de conhecimento de si, dos outros e do mundo (REIS, 2005, p. 293).

Há, portanto, uma incessante busca de sentidos, que a todo instante se rearticulam e recompõem, em um processo inconcluso, emergindo um sujeito em metamorfose ou em mosaico. Como reflexo disso, a própria forma do gênero narrativo é reconfigurada. Destacamos, dentre os autores cuja escrita possui tais características, Maria Gabriela Llansol.

Atividade 2

Atende aos objetivos 3 e 4

Considerando-se o que foi exposto até o momento, quais são as principais tendências da prosa presentes na literatura pós-Revolução de Abril?

Resposta comentada

Leia essa parte da aula e veja que apresentamos duas tendências. Tente explicar como se configuram essas tendências.

Por agora, destacaremos três autores nessa cena literária – sem esquecer, porém, que há outros escritores também de extrema importância surgidos no mesmo período, como Almeida Faria, Lídia Jorge, Mário Claudio, entre outros. Como temos que fazer escolhas para a aula, falaremos apenas de José Saramago, António Lobo Antunes e Maria Gabriela Llansol.

José Saramago: prêmio nobel em língua portuguesa

Nascido numa simples vila chamada Azinhaga, em 1922, de origem pobre e camponesa, tornou-se, após décadas de trabalho como jornalista e escritor, uma dos maiores nomes da literatura portuguesa, com reconhecimento internacional inigualável. Sua morte em 2010 foi uma notícia em todos os países. Em 1995, recebeu o maior prêmio de literatura em língua portuguesa, o Prêmio Camões, e em 1998 foi galardoado com o maior prêmio de literatura em âmbito mundial, o Prêmio Nobel. Esse prêmio ratificou internacionalmente toda a qualidade dos seus escritos e, ao mesmo tempo, fez dele o primeiro (e até hoje único) escritor de língua portuguesa a possuir essa tão alta distinção.



Mais informações acerca da vida e obra de José Saramago, você encontra no site: <http://www.josesaramago.org/>.

O trajeto literário de Saramago apresenta algumas peculiaridades: tendo publicado seu primeiro romance, *Terra do pecado*, em 1947, somente volta a lançar outra obra em prosa quarenta anos depois, com o surgimento de *Manual de pintura e caligrafia* (1977) e, a partir de então, não parou mais de publicar ficção. O último romance saramaguiano lançado foi *Caim*, em 2009.

José Saramago sempre foi ativamente envolvido na vida política de seu país. Após 1974, ele desenvolveu uma militância intensa, solidarizando-se com as conquistas revolucionárias e “a partir de finais de 1975, esbate-se essa actividade (sem que o escritor tenha abandonado suas

vinculações ideológicas marxistas) e acentua-se o trabalho do romancista” (REIS, 2005, p. 307).

Não podemos deixar aqui de destacar que, apesar das divisões temáticas existentes nos romances saramaguianos, todos os seus textos tratam de questões e problemas concernentes e cruciais à existência humana, à sociedade e à escrita de seu tempo. A condição humana e seus valores – as fragilidades, os egoísmos, as vaidades, as crueldades, mas também as lutas, as utopias, os amores – são visados em convergência com preocupações éticas e ideológicas do próprio autor.

Sendo assim, o professor Carlos Reis (2005, p. 307) ressalta que “a problematização da História vem a ser, então, um aspecto central da ficção narrativa saramaguiana”. Podemos vislumbrar, como exemplo de tal problematização, a passagem presente em *Memorial do convento* (1982), na qual o narrador, paródica e ironicamente, descreve uma manifestação de freiras, em que elas reivindicavam a visita de pessoas que não fossem somente parentes até segundo grau:

É contudo um tempo de contrariedades. Agora sairão as freiras de Santa Mónica em extrema indignação, insubordinando-se contra as ordens de el-rei de que só pudessem falar nos conventos a seus pais, filhos, irmãos e parentes até segundo grau, com que pretende a sua majestade pôr cobro ao escândalo de que são causa os freiráticos, nobres e não nobres, que frequentam as esposas do senhor e as deixam grávidas no tempo de uma ave-maria, que o faça D. João V, só lhe fica bem, mas não um João-qualquer ou um José-ninguém. Acudiu o provincial da graça, querendo reduzi-las ao sossego e ao acatamento da real vontade, sob pena de excomunhão se a quebrassem, mas elas num rompante se amotinaram, trezentas mulheres catolicamente enfurecidas por assim as cortarem do mundo, primeira vez, segunda vez tornaram, agora se verá como forçam portas frágeis mãos femininas, e já saem as freiras, trazem consigo violentamente a madre prioreza, vêm com sua cruz alçada em procissão pela rua afora (SARAMAGO, 2007, p. 91).

Note como o narrador é irônico nessa passagem sobre o levantes de freiras que se revoltam contra a proibição real de receberem visitas especiais, ou seja, de homens que mantinham com elas, entre as paredes do convento, relações amorosas que geravam filhos, depois rejeitados. Observe especialmente como fala do rei ao dizer “que o faça D. João V, só lhe fica bem, mas não um João-qualquer ou um José-ninguém”.

A referência histórica que talvez você não entenda é que esse rei ficou caracterizado como “amador de freiras”, tendo gerado filhos bastardos, isto é, filhos fora do casamento real. Muitos homens ricos e poderosos também frequentavam as freiras, muitas delas sem vocação, apenas colocadas em convento por suas famílias por castigo ou para se livrarem de algum comportamento incômodo.

De El-rei não falemos, que sendo tão moço ainda gosta de brinquedos, por isso protege o padre, por isso se diverte tanto com as freiras nos mosteiros e vai emprenhando, uma após outra, ou várias ao mesmo tempo, que quando acabar a sua história de hão-de contar por dezenas os filhos assim arranjos (SARAMAGO, 2007, p. 89).

Por intermédio dessas passagens críticas à realeza e a certo comportamento social do século XVII (tempo narrativo nesse romance), é possível perceber o caráter questionador que atravessa toda a obra de Saramago. Nela, de forma mais ampla, as verdades absolutas, a história “oficial”, são mostradas como passíveis de rediscussão, uma vez que são construídas por determinados grupos de pessoas que, por sua vez, são guiadas por certos valores e comportamentos opressores.

António Lobo Antunes: escrever o inferno

Outro romancista de bastante destaque em Portugal, e no exterior, nasceu em Lisboa, em 1942, e iniciou sua produção literária apenas em 1979, aos 37 anos, após a Revolução e retorno da Guerra Colonial, na África – na qual ele serviu como médico. Conforme o professor Carlos Reis (2005), a obra lobo-antuniana confirma alguns dos grandes rumos temáticos surgidos na literatura portuguesa pós-Revolução dos Cravos.



Mais informações acerca da vida e obra de António Lobo Antunes, você encontra no *site*: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Lobo_Antunes.

A obra de Lobo Antunes é marcada por um viés, de certa forma, testemunhal e autobiográfico. Tem como ponto de partida o universo e o ambiente da guerra colonial, “coincidência na configuração de personagens e situações desmesuradas, socialmente descentradas ou mesmo neuróticas” (REIS, 2005, p. 304). Ressaltamos também que sua escrita evidencia, progressivamente, uma complexidade, um descentramento e um sentido de exigência consideráveis, sendo a componente estilística comparada ao fluxo espaço-temporal e de pensamento (por vezes, desordenado) que abrange as personagens. Há em suas obras:

Hermetismo

Qualidade do que é hermético, difícil de compreender, muito simbólico, fechado.

[...] procedimentos de escrita cada vez mais complexos, às vezes roçando o **hermetismo**, mas sempre permitindo ler nessa singular ficção duas polaridades cultivadas de modo quase frenético: por um lado, o diálogo enviesado com uma realidade social finissecular, post-colonial, post-imperial e em acentuada crise de valores e comportamentos, submetida a uma observação autoral em que cinismo e melancolia se cruzam; por outro lado, o pendão desconstrutivo de formas e categorias narrativas convencionais (REIS, 2005, p. 305).

Duas grandes tendências podem balizar a leitura da ficção de Lobo Antunes: 1-uma escrita em que são problematizados e questionados eventos históricos (como é o caso da guerra colonial e seus anti-heróis), com um tratamento paródico, desconstrutivista, de figuras históricas; 2- a tendência metaficcional em que o autor reflete sobre o ato de escrever, acerca da instituição literária e os mecanismos de legitimação desse discurso (REIS, 2005, p. 305). Vejamos como exemplificação da escrita lobo-antuniana a seguinte passagem do romance *Conhecimento do inferno* (2006):

O Hospital Miguel Bombarda, ex-convento, ex-colégio militar, ex-Manicómio Rilhafoles do Marechal Saldanha, é um velho edifício decrepito perto do campo de Santana, das árvores escuras e dos cisnes de plástico do Campo de Santana, perto do casarão húmido da Morgue, onde, em estudante, retalhara ventres em mesas de pedra num nojo imenso, retendo a respiração para que o odor gordo e repugnante das tripas não lhe assaltasse as narinas do perfume podre da carne sem vida. Fizera depois autópsias em África, ao ar livre, à luz dos jipes e dos unimogues contra os quais se debatiam milhares de insectos em pânico, autópsias de corpos devorados pelo enérgico e jovem apetite da terra verde de Angola, na qual as raízes se reflectem no céu numa teia trans-

parente de rios. Chegou ao Hospital Miguel Bombarda com um papel no bolso, uma guia de marcha como na tropa, era em julho de 1973 e suava de calor sob o casaco, a camisa, a gravata, a farda laica, civil, que vestia. Estou na tropa, pensou, estou a chegar a Mafra de novo, vão dar-me uma espingarda, cortar-me o cabelo, ensinar-me disciplinadamente, a morrer, enviar-me para o cais de Alcântara a embarcar num navio de condenados. E parou de olhar a fachada vulgar do convento, do colégio militar, do manicomio, do pátio onde homens de pijama arrastavam sapatilhas sob os plátanos, de estranhos rostos vazios como o das máscaras de carnaval desabitadas (ANTUNES, 2006, p. 28).

Nessa passagem, “as lembranças fundem-se e sobrepõem-se de modo que o personagem já não é capaz de distinguir os diferentes momentos de sua vida e as diferentes experiências que a constituem” (SCHEEL, 2009, p. 175-176). A voz do narrador cede aos fluxos de consciência do personagem, fazendo com que se confundam indissolivelmente.

Maria Gabriela Llansol: o amor de cantar a leitura

Escritora lisboeta, reconhecida, premiada e inovadora, nasceu em 1931 e viveu parte de sua vida adulta fora de Portugal, retornando a seu país para morar em Sintra e publicar sua vasta obra. Faleceu em 2008. Recebeu, em 1985, o Prêmio Dom Dinis da Fundação Casa Mateus; em 1990 e em 2006, recebeu o Grande Prêmio de Romance e Novela APE / IPLB, da Associação Portuguesa de Escritores. Como menciona Maria João Cantinho (2004), “É trivial, ao falar-se da obra de Maria Gabriela Llansol, aludir a uma certa estranheza e a uma complexidade que recobre toda a sua obra, contribuindo para uma resistência, por parte dos leitores”. Trata-se de uma escrita fragmentária, a tensionar os limites e posições cristalizadas acerca dos gêneros literários, da cultura ocidental e da cultura portuguesa.

A aparente ilegibilidade dos escritos llansolianos faz com que o leitor se desautomatize em relação ao que o texto narrativo convencional o habituou. Essa autora traduz em seu texto uma desintegração dos limites de gênero e de elementos narrativos tradicionais. A todo momento os sentidos se rearticulam, desintegram e se reintegram em um processo que reflete a inquietude de uma escrita que é mais do que romanesca, tornando-se, na verdade, um acontecimento da escrita e da leitura, uma aventura dos sentidos e um outro olhar sobre o conhecimento e a cultura ocidental. Os textos llansolianos possuem um “dom poético”, resultado do

Epifânico

Manifestação de algo sagrado, divino, conhecimento inesperado.

abandono da literatura para mergulhar no abismo e exploração das potencialidades da escrita, como algo perigoso a conter em si uma matéria explosiva. “E é nesse limiar de perigo, entre o exprimível e o inexprimível, que se sustenta o texto llansoliano” (CANTINHO, 2004, s.p).

Silvina Rodrigues Lopes (1998, p. 11 apud CANTINHO, 2004) define a literatura de Maria Gabriela Llansol como “literatura mística”, por conter em si uma espécie de segredo e situar-se numa relação **epifânica**. A autora é dona de um trabalho de escrita apurado, operando sobre a palavra, tornando-a opaca. Isso ocorre porque os vocábulos são retirados de seu contexto habitual de uso e realocados em um novo círculo de utilização, tornando-se estranhos à leitura comum. As palavras “são, dizendo de outro modo, consumidas e transformadas numa outra matéria, adquirindo uma nova significação” (CANTINHO, 2004). A autora explora a textualidade em suas mais diversas possibilidades, o que faz de sua escrita algo disperso, fragmentário e, ao mesmo tempo, inovador.

Para Maria de Lourdes Soares (2011, p. 241), nas obras llansolianas “há uma intensa presença textual, primeira imagem que impregna o olhar [...], estendendo ao desejado leitor/legente o amor de cantar a leitura”. Note o termo utilizado: “legente”. É assim que Llansol chama o leitor, transformando-o num participante especial da cerimônia da escrita e da leitura. Realmente, se atentarmos ao que foi dito sobre a escrita da autora, veremos que, além de exigir uma adesão intensa do leitor (que deve se tornar legente), ela se faz também longe dos holofotes e facilidades de uma literatura mercadológica, da e para a massa. O leitor deve exercer seu “amor de cantar a leitura” para nela continuar e construir algum sentido ou vários, que a escrita metaforicamente plural lhe proporciona. Apresentamos a seguir, como exemplificação, um trecho da obra “Onde vais, drama-poesia?”:

Se vim para acompanhar a voz,
Irei procurá-la em qualquer lugar que fale,
Montanha,
Campo raso,
Praça de cidade
Prega do céu – conhecer o Drama-Poesia desta arte. Sentir como
Bate, num latido, na minha mão fechada. Como, ao entardecer,
Solta tantas vezes, um grito súbito: Poema, que me vens acompanhar,
porque me abandonaste? Como me pede que não oiça,
nem veja, mas me deixe absorver, me deixe evoluir para pobre e
me torne, a seu lado, uma espécie de poema sem-eu
(LLANSOL, 2000, p. 13).

2. Para responder ao exercício número dois, você pode ler novamente o que foi dito sobre o autor, buscando assimilar os pontos mais importantes no tocante à configuração de sua escrita. Quais os caminhos percorridos? Quais os problemas mais recorrentemente discutidos?

3. Você deve, para elaborar uma resposta a esse questionamento, retornar às tendências da narrativa portuguesa pós-Revolução dos Cravos, observar qual delas são contempladas por José Saramago, António Lobo Antunes e Maria Gabriela Llansol, e apontar em que momento há divergências e convergências temáticas/estilísticas entre os escritos dos autores mencionados.

A poesia portuguesa pós-revolução: principais tendências e autores

A partir de 1970, outros importantes nomes despontam na cena poética portuguesa, como Joaquim Manuel Magalhães, João Miguel Fernandes Jorge, Al Berto, Luís Miguel Nava, António Franco Alexandre, Nuno Júdice, Fernando Assis Pacheco, entre outros.

Em estudo sobre a poesia portuguesa mais recente, em torno da polémica dos “Poetas sem qualidades”, que você verá em mais detalhes na próxima e última aula, a professora Ida Alves (2000) comenta que a linguagem poética surgida nas décadas de 1970 a 1990 tem como característica marcante o diálogo com a tradição ou, como ela destaca, citando Eduardo Lourenço, a “assunção inovadora do adquirido”. Isso quer dizer que os poetas buscam no que foi feito espaços de diálogo, de transformação. É por intermédio da apreensão e análise da tradição, das estruturas linguísticas e realizações poemáticas consagradas ao longo do tempo, que o novo de cada época se estabelece. A relação não é simplesmente de aceitação pacífica, mas frequentemente de insubmissão, de deslocamento ou recriação da linguagem. Somente por meio desse confronto, é possível o surgimento de algo distinto, uma vez que confrontar pressupõe o conhecimento do preexistente, sua avaliação para, depois, abrir lacunas, demonstrar diferenças, seguir por outras vias. Se não fora assim, a arte seria imobilidade incômoda e estéril.

Um ponto interessante a unir esses poetas pós-1970 é a atuação como críticos e a realização de poéticas questionadoras da história,

da cultura contemporânea, da literatura e da própria modernidade (ALVES, 2000). Há perguntas-chave de suas escritas: “por que ou para que escrever ainda hoje? Como ler a literatura que nos formou? Que cultura é essa que nos cerca? Como falar deste tempo contemporâneo, presente de um passado que não se pode esquecer?” (ALVES, 2000).

É necessário que tenhamos em mente o fato de que cada um dos referidos poetas seguiu diferentes caminhos. O que os pode unir é o fato de terem partido desse diálogo tenso entre o presente e passado; entre a literatura sacralizada e a dessacralização da escrita, dos cânones; entre uma cultura, de certa forma periférica, a de língua portuguesa, e o mundo globalizado. Considerando essas ideias e ainda seguindo o estudo de Ida Alves (2000), delineamos três práticas determinantes na poesia portuguesa da década de 1970 à de 1990. Vejamos:

1. O questionamento do discurso literário, na medida em que a literatura tornou-se também objeto do mercado consumidor. Perante essa realidade, os poetas negam-se a compactuar com o fácil e o vendável, e seus poemas exigem um público culto e crítico, que entenda a literatura não como bem mercadológico, mas como possibilidade de pensar o homem, a realidade e a cultura. Pode-se dizer que estamos frente a uma poesia de resistência estética, fruto de um trabalho intelectual que considera a arte como meio de tornar o homem menos mecânico, menos massificado. A intertextualidade, nesse contexto, possibilita aos poetas compreenderem não só a escrita em si, mas também toda a cultura responsável pela formação deles próprios.

2. A avaliação, interrogação do passado visto como canônico e consagrado. Os poetas dialogam diretamente com a matéria histórica, a fim de estabelecerem diferenças e não mais aceitarem a tradição como norma intocável. Na verdade, por meio da revisão e intertextualidade com o passado, com a história, é possível desconstruí-la, mostrando outras possibilidades, que o presente proporciona, à sua leitura e interpretação. Especialmente em Portugal, um país que possui uma história gloriosa quanto às navegações e, progressivamente, perde essa imagem, há um certo vazio identitário intensificado por quase cinquenta anos sob ditadura, que culmina com uma necessidade de se rever e mesmo procurar o que é ser português em fins do século XX.

3. O pôr em causa o sujeito poético tradicional culmina, por sua vez, com a discussão acerca do seu lugar na contemporaneidade e a maneira como ele pode habitar a linguagem. A partir do instante em que

o sujeito lírico é colocado em causa, o próprio discurso lírico, a emotividade e as máscaras dos poetas têm que ser repensados. Isso “também libera espaço para se expor o sujeito na margem, principalmente numa vivência amorosa que não mais corresponde à tradição romântica ou idealista de amor entre homem e mulher. Assim, é recorrente nessa poesia a assunção do discurso homoerótico” (ALVES, 2000, s.p).

A respeito desse período, para nossa aula, destacamos três poetas que ainda não foram abordados: Nuno Júdice, António Franco Alexandre e João Miguel Fernandes Jorge. Vamos pensar um pouco sobre o trabalho de cada um.

Nuno Júdice: escrita e tempo

Além de poeta e romancista, é ensaísta e professor universitário na Universidade Nova de Lisboa. Nascido na região do Algarve (sul de Portugal), em 1949, lançou seu primeiro livro, *A noção de poema*, em 1972, e desde então vem publicando com grande regularidade, o que contribui para ter hoje uma extensa obra literária, com muitas obras traduzidas em cerca de dez línguas. Sua obra recebeu importantes prêmios, como o Prêmio Pen Clube, em 1985, o Prêmio D. Dinis da Casa Mateus, em 1990, e em 1994 foi distinguido pela Associação Portuguesa de Escritores, pela publicação de *Sobre ruínas*, como finalista do Prêmio Europeu de Literatura Aristeion. Em 2013, recebeu o Prêmio Rainha Sofia de Poesia Iberoamericana, atribuído pelo Patrimônio Nacional de Espanha e pela Universidade de Salamanca.



Você encontra mais informações iniciais acerca da vida e obra de Nuno Júdice nos sites: http://pt.wikipedia.org/wiki/Nuno_J%C3%BAdice e <http://www.escritas.org/pt/biografia/nuno-judice>.

Na internet, você encontrará também entrevistas do poeta, inclusive em revistas eletrônicas brasileiras. Procure ainda ler mais poemas dele *on-line*, para perceber diferentes ângulos de sua escrita.

Há algumas preocupações recorrentes na obra desse poeta, como “a discussão sobre o fenômeno poético, formas de sua elaboração, análise de suas marcas fundamentais e reflexão sobre seu lugar na cultura e sociedade contemporâneas” (ALVES, 2011, p. 292). Nuno Júdice, desde o lançamento dos seus primeiros livros de poesia, já despertara a atenção da crítica ao assumir formas inesperadas de lirismo, “assaz discursivo e retórico”, cujo conteúdo centrava-se em questões do oitocentos finissecular, numa tensão com o passado, especialmente o Romantismo e o fim de século XIX.

A escrita desse poeta não repete os modelos consagrados e sim desloca-os por meio da acentuação da subjetividade até a fragmentação, transbordamento da emotividade. O *eu* torna-se, portanto, um “espaço dinâmico de emoções, sensações e histórias” e “cada poema se articula como um acontecimento contável, uma breve história a envolver os sujeitos da escrita” (ALVES, 2011, p. 293).

Estamos diante de uma escrita poemática que dá muita importância à experiência da temporalidade e à existência em espaços diversos, uma vez que esses elementos implicam, por sua vez, o jogo da memória e o enfrentamento da instabilidade do mundo. A escrita é uma maneira de se buscar modos de ser e estar em um mundo fragmentado, em todas as suas esferas (social, econômica, política, textual). Também avulta a ideia de resistência da poesia frente à percepção da cada vez mais forte desvalorização do humanismo, da arte literária, numa realidade globalizada e massificada. Segundo a professora Ida Alves:

A poética de Nuno Júdice, já num longo trajeto, é fiel a certos conjuntos imagéticos e a determinadas articulações temáticas, constituindo um constante diálogo com a tradição portuguesa e ocidental, diálogo crítico que continua a valorizar a persistência do canto em meio a uma contemporaneidade imersa no ruído e na massificação de gestos, gostos e desejos (ALVES, 2011, p. 309).

Para compreender de forma mais evidente o que foi dito sobre a escrita poemática de Nuno Júdice, leia o poema “Uma carta para ninguém”, publicado no livro *Cartografia das emoções* (2001, p. 78):

Uma carta que atravessasse o tempo, se fixe
no que é essencial, na vida, ou então desleixe
os permenores da filosofia para encontrar

os aspectos acessórios do ser – falo do amor, da angústia, de outras emoções – , terá sem dúvida um destinatário. Mesmo que a sua forma seja a do poema, que se limita ao mínimo quando fala do mundo ou da pessoa, alguém espera as suas palavras, versos, frases, tudo o que, num determinado e imprevisível instante, poderá preencher esses vazios que interrompem o curso da existência. De facto, um poema não precisa de selo ou de marco, não é levado por ninguém para a caixa do correio, nem traz envelope que se tenha de rasgar, para ver o que está lá dentro. Mas tem sempre uma voz – tal como a carta, que nos fala em vez de alguém, substituindo a sua ausência. E, tal como essa voz, obriga-nos a uma resposta, que até pode ser em silêncio, mas agora sem a solidão.

Vamos fazer uma atividade com esse poema. Antes, volte a ler o poema em voz alta, pensando cada verso.

===== **Atividade 4** =====

Atende ao objetivo 5

Nossa proposta é analisar, junto com você, esse poema, para destacar temas importantes na escrita poética de Nuno Júdice. Primeiro, faremos algumas perguntas objetivas, a que você deve responder, também, de forma bem objetiva. Depois, pediremos que interprete a mensagem desse poema.

1. Que objeto nomeado no poema é capaz de atravessar o tempo?
2. Qual o termo utilizado pelo poeta para nomear quem vai receber esse objeto?
3. O que vai escrito nesse objeto?
4. Qual a finalidade desse objeto?

Agora, vamos interpretar esse texto, pensando em termos de linguagem metafórica:

5. O que é o poema?

6. De que fala o poema?

7. Para quem se destina o poema?

8. Analise o último verso do poema. Qual o seu sentido em relação ao todo?

Resposta comentada

Divida o poema em três partes, do verso 1 ao 6, do 7 ao 12 e do 13 ao 19. Considere que na primeira e na segunda partes você tem a apresentação do objeto e sua relação com quem o vai receber. Na terceira parte, há a reflexão mais específica sobre esse objeto e sua importância metafórica. Observe os versos com atenção, para responder bem objetivamente ao que perguntamos de 1 a 4. Refletindo sobre a segunda e terceira parte, encontrará as respostas para as perguntas de 6 a 8. Note que o poema é simples e o poeta nos guia por entre as imagens desenvolvidas. Observe como a poesia é para Nuno Júdice um espaço de comunicação, de encontro com o outro – daí a importância do último verso.



António Franco Alexandre: poética da deriva

Também professor universitário na área de Filosofia, é considerado um dos poetas mais interessantes da contemporaneidade portuguesa. Nasceu em Viseu (norte de Portugal), em 1944. De 1962 a 1969 viveu na França, onde estudou matemática. Viajou para os Estados Unidos, onde continuou seus estudos e, em 1971, foi para a França, mais precisamente Paris. Só retornou a Portugal após a Revolução dos Cravos,

quando doutorou-se em Filosofia pela Universidade de Lisboa e nessa instituição leciona Filosofia, desde 1975. Livros seus mais recentes receberam também prêmios importantes como: *Quatro caprichos*, ganhou o Prêmio APE de Poesia e o Prêmio Luís Miguel Nava; *Duende* foi galardoado com o Prêmio D. Dinis da Fundação Casa Mateus e o Prêmio Correntes d'Escritas.



Dados sobre o poeta António Franco Alexandre podem ser encontrados em:

- http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Franco_Alexandre
- <http://nescritas.com/homenagemafalexandre/biografia.html>

Esse autor possui uma considerável produção poética. Seu primeiro título foi *Distância*, lançado em 1969, que “não costuma ser objeto de interesse do próprio autor e da crítica” (SILVA, 2011, p. 276). Conforme a professora Tatiana Pequeno da Silva (2011, p. 276), “*Sem palavras nem coisas*, seu primeiro livro mais homogêneo e eloquente, é publicado em 1974, ano da Revolução dos Cravos e aparente fim definitivo da Guerra Colonial”.

A poética de António Franco Alexandre mantém forte diálogo com o contexto histórico e cultural da década de 1970. A consciência do fim do salazarismo, da Guerra Colonial, o autoexílio a que ele se submeteu desde 1969 até o advento da Revolução de Abril marcaram bastante sua escrita, o que se refletiu na constituição de um sujeito lírico bastante andarilho, consciente de muitos cruzamentos culturais.

Tatiana Pequeno da Silva (2011) revela outros pontos importantes acerca da obra deste autor, como a relativização e potencialização da noção de realidade, na linguagem poética. Há também atenção evidente a questões da sexualidade, encontros e desencontros entre sujeitos amantes, “conotando conflitos entre uma ternura perdurável e um ostensivo e abrupto modo de concepção da sexualidade” (SILVA, 2011,

p. 277); há ainda um desejo de aprofundar de forma lírica e filosófica a questão da representação do mundo, o conhecimento do mundo por meio da palavra.

Em A.F.A., o exercício do batismo é provocado a cada verso, daí o provável estranhamento de leitura. Como se o pacto de solidariedade da linguagem fosse desfeito entre leitor e autor e no lugar dele fosse erguida uma coluna de significados não garantidos (SILVA, 2011, p. 278-279).

Os poemas deste autor, em um processo constante de repensar a si, o mundo e a linguagem, tornam-se, por vezes, teias emaranhadas, a exigirem de seu leitor uma atenção redobrada, bem como consciência da fragilidade dos significantes. É, portanto, como bem define a professora brasileira (2011), “uma poesia em trânsito, moderna em sua imprecisão, na sua resistência”. Uma escrita que não abre mão de sua complexidade de dizer, exigente na sua execução, espaço consciente de atritos de palavras, de ideias, de emoções. Sobretudo no que poderíamos considerar uma primeira fase de sua obra poética, em que poemas mais longos eram uma constante.

Assim, um dos aspectos mais importantes da poesia de António Franco Alexandre, por tudo já dito, é o facto de nela se encenar uma “poética da **deriva**” que tem por compasso uma urbanidade em perda de memória, melhor dita como complexa situação suburbana com pouca licença de nojo pelo objecto perdido (SERRA, 2003, p. 5-6 apud SILVA, 2011, p. 281).

Em livros mais recentes, o poeta tem explorado o soneto ou outros poemas curtos e os temas em torno da subjetividade e do amor. Leia o seguinte poema, do livro *Duende*, de 2002:

Fica dentro de mim, como se fosse
eterno o movimento do teu corpo,
e na carne rasgada ainda pudesse
a noite escura iluminar-te o rosto.
No teu suor é que adivinho o rastro
das palavras de amor que não disseste,
e no teu dorso nu escrevo o verso
em pura solidão acontecido.

Deriva

Desvio, deslocamento, perda, afastamento. A expressão “estar à deriva” significa estar sem controle, sem encontrar saída para resolver algo.

Transformo-me nas coisas que tocaste,
crescem-me seios com que alimente
o coração demente e mal fingidos:
depois serei a forma que deixaste
gravada a lume com sabor a cio
na carícia de um gesto fugidio.

Esse soneto (note que são 14 versos) trata de um tema que atravessa o tempo: o amor. Observe a relação entre o sujeito e o outro, por meio do corpo partilhado. O verso “Transformo-me nas coisas que tocaste” não lembra outro poeta? Pense um pouco, vimos um verso semelhante nas primeiras aulas... Encontrou? Sim, Camões: “Transforma-se o amator na coisa amada”. Compare os dois poemas e pense no diálogo possível. Não indicaremos uma atividade específica, mas desejamos que pense nesses dois sonetos (o contemporâneo e o camoniano) juntos.

João Miguel Fernandes Jorge: “apenas um mar”

Além de poeta, J.M.F.J. é licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa, tendo exercido o magistério universitário. É também crítico de arte. Nascido em 1943, publicou seu primeiro livro, *Sob sobre voz*, em 1971. Para Fernando Guimarães (2008, p. 116), esse livro é “um dos melhores saídos no limiar dos anos 70”.

No que tange à poesia deste autor, outro importante poeta do período e crítico fundamental da poesia portuguesa moderna e contemporânea, Joaquim Manuel Magalhães, destaca como uma de suas marcas a apurada consciência do histórico, “no duplo sentido de história como profundidade de passado com o sentido para o presente e de história como verbalização de experiências imersas num quotidiano e dele ganhando ímpetos vocabulares” (MAGALHÃES, 1999, p. 170). Fernando Guimarães (2008, p. 116) também ressalta essa atenção histórica da poética de J.M.F.J. e acrescenta que “há na poesia de João Miguel Fernandes Jorge uma atenção muito viva pela realidade, pelas coisas; falaríamos, mesmo, no seu microrrealismo. Mas tudo ocorre dispersivamente, em surdina”. Nota-se, na escrita desse poeta, o tempo como elemento central da relação do sujeito com o mundo, possibilitando ao poema ser uma espécie de percepção questionadora da memória pessoal e coletiva.

Não se esqueça de que os primeiros anos de formação e consciência cultural de J.M.F.J. são marcados pela história tensa de Portugal, como

o totalitarismo governamental, a Guerra Colonial e os desdobramentos desses conflitos nas diversas esferas de convivência do autor – família, escola, educação e sociedade em geral. “Muito cedo ainda, em 1962, viria a enfrentar essa realidade ao ser esporadicamente preso, em Coimbra, pela polícia política: andava a colar cartazes de uma qualquer actividade estudantil” (MAGALHÃES, 1999, p. 171).

Perante um mundo fragmentado, dividido entre direitas e esquerdas, Fernandes Jorge demarca sua posição de rejeição aos fechamentos conservadores de uma sociedade “em nome de uma tradicionalidade instituidora de organizações plurais e tolerantes de partilha interindividual e do direito de cada um a uma liberdade que fosse dependente de uma dignidade do espaço colectivo do seu país” (MAGALHÃES, 1999, p. 171). Como exemplificação dessa consciência histórica da escrita de João Miguel F. Jorge, destacamos, conforme Joaquim Manuel Magalhães (1999), a obra *A jornada de Cristóvão de Távora*, na qual há uma estreita relação entre poesia e história, por meio da qual o autor impõe ao leitor a deriva, a errância, a não unicidade dos sentidos. Com isso, o autor

parece dizer-nos é que acredita no facto de as emoções envolvidas no presente poderem ser evocáveis por eventos reais não coincidentes com esse presente e, ao mesmo tempo, que é possível transfigurar as coisas verdadeira ou verossimilmente acontecidas quer no passado longínquo quer no passado imediato através da fixação imaginativa da linguagem poética (MAGALHÃES, 1999, p. 179).

Outro ponto de interesse acerca da obra e da postura poético-crítica de J.M.F.J. é uma firme oposição à massificação da literatura e seu consumo como mercadoria. Sua poesia é uma reflexão densa sobre a linguagem poética, sobre a relação do sujeito com o mundo à sua volta, além de intenso e contínuo diálogo com outras artes, sobretudo plásticas. A questão do olhar é fundamental para discussão do poema como gesto permanente de metamorfose. Uma outra característica interessante dos poemas desse autor é o modo como a paisagem natural se torna um quadro “pintado” pela memória e pelo afeto nos limites do texto poético. Podemos dizer que J.M.F.J. é um paisagista, um pintor.

Há em sua obra um exercício de matéria-emoção. Explicamos: um exercício de percepção de mundo e de apreensão do não nomeável, constituindo uma consciência lírica da falta, da falha, do menos que, pa-

radoxalmente, faz o poema existir. “Esta falta de quê. Este sol/erguendo olhos e mar. Touro/ignorante da noite. Outro./Outra distância dizendo” [...] (p. 27, de *Sob sobre voz*). Em sua poética, o sujeito lírico confronta olhares e sensações, cruzando tempos, sentidos e processos estéticos, num jogo de memória dos afetos e de trabalho de matérias que se moldam de acordo com uma subjetividade que, por sua vez, se constrói, nesse olhar para fora. Há nessa poética uma interface entre o interior do sujeito e o fora do mundo, num contínuo movimento de sentidos (físicos e culturais).

A visualidade é, na obra desse poeta, um exercício de memória e o poema é um espaço em mutação que dá a ver menos o objeto contemplado do que a subjetividade que o contempla. No livro *Porto Batel* (publicado em 1972), há uma epígrafe que mereceria aprofundamento de leitura em relação à própria prática poética de J.M.F.J., a partir da atenção maior à visualidade. Essa epígrafe é uma anotação do filósofo Ludwig Wittgenstein (Fichas, 202): “Examine-se como nos servimos da palavra ‘reconhecer’. Reconheço os móveis do meu quarto ou o amigo que todos os dias vejo. Mas ‘nenhum re-conhecimento tem efectivamente lugar’”. Seria a arte (a poesia) um espaço privilegiado de reconhecer o mundo? Pense que a resposta dada pela poética de J.M.F.J. não é um sim reconciliador, mas exatamente essa interrogação permanente, busca que não termina.



Wittgenstein é um dos mais importantes filósofos do século XX. Sua obra repercute especialmente na área dos estudos sobre conhecimento e linguagem. Veja mais informações e *links* referentes a partir de: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Wittgenstein.

Para terminar esta breve apresentação sobre o poeta J.M.F.J., leia o poema a seguir, retirado do livro *A pequena pátria*:

Nem toda a gente tem o mar em casa
por setembro

no lento alegre dia de setembro. O mar de Peniche
clareando a luz do dia, um fogo azul. Azul
com seu halo de claridade espalha o azul
sob o peso do dia branco
por setembro
pelo espanto azul claro de setembro
arde azul nos muros de Peniche. Um mar assim
areia dividida deste fogo
desta luz ardendo no terraço
cada vez mais azul onde o azul clarece em azul
onde o sol vai do setembro saindo.
Apenas um mar uma luz única
visível cor atravessada de um azul denso
entre o esplendor do fogo azul sobre a noite quase.
(JORGE, 2012, p.14)

Note como o poeta trabalha com dois horizontes: um é o da cultura portuguesa e as decorrentes memórias de história, de vivências biográficas e da geografia do real; o outro é o mar interior de que falou Pessoa, esse abismo da subjetividade, experiência sem pouso certo, sem limites, sem paisagens fixas. Por isso, o sujeito está em permanente deslocamento, assim como seu olhar que é *co-movido* pela paisagem exterior. A escrita torna-se, portanto, uma forma renovada de viagem, o *tópos* universal do desejo de encontro.

══════════════════ **Atividade 4** ══════════════════

Atende aos objetivos 3, 4 e 6

O terceiro poeta a evidenciarmos em nossa aula foi João Miguel Fernandes Jorge. Com uma poética em constante diálogo e tensão com a realidade, J.M.F.J. avulta como um dos grandes nomes da poesia portuguesa contemporânea. Tendo como apoio o que foi expresso acerca de sua escrita, tente analisar a relação do sujeito com a paisagem no poema que você acabou de ler.

Resposta comentada

Sobre a poética de João Miguel Fernandes Jorge, características, influências e elementos principais foram destacados. Para responder ao que é pedido na questão, retorne ao poema transcrito ao fim da parte dedicada ao poeta e destaque as imagens relacionadas à paisagem. Tente demonstrar a relação que o sujeito constrói com essa paisagem. Considere ainda que o mar é um espaço de grande força simbólica na cultura portuguesa e é metáfora muito utilizada pelos poetas para marcar a interioridade, o desafio de perigos, a memória profunda. A imagem do horizonte também é muito produtiva, pois pode significar o desejo de atingir limites e a permanente sensação de impossibilidade, de não alcance do que sempre se afasta do sujeito.

Conclusão

Nesta aula, demos continuidade ao estudo dos temas-chave presentes na literatura portuguesa do século XX. Em especial, destacamos a produção narrativa e poética partir da década de 1970, tendo como marco a Revolução dos Cravos. Para tanto, iniciamos nossa aula com a apresentação do Salazarismo português e, após, a Revolução dos Cravos, com seus desdobramentos e possibilidades, uma vez que implicou a passagem do totalitarismo para outra realidade em liberdade. Demarcamos, pois, alguns autores e tendências narrativas (José Saramago e António Lobo Antunes), por um lado e, por outro lado, autores e tendências na escrita poética (Nuno Júdice, António Franco Alexandre e João Miguel Fernandes Jorge), a fim de pensar a diversidade da literatura portuguesa contemporânea. A apresentação foi breve, mas serve de provocação para que você deseje ler mais sobre esses escritores e poetas e possa perceber a força dessa literatura de língua portuguesa.

Atividade final

Atende aos objetivos 1, 2, 3 e 4

Você sabe que o fim do salazarismo acarretou viver e trabalhar em liberdade. Sendo assim, explique como esses escritores contemporâneos que estamos estudando dão voz a diferentes modos de fazer literatura.

Resposta comentada

Estudamos um pouco do que foi a ditadura salazarista, a censura por ela imposta aos intelectuais, como também vimos as mudanças causadas pela Revolução dos Cravos, abrindo novas possibilidades de criação e de pensamento. Ao responder a essa questão, você deve destacar as tendências examinadas nesta aula e explicar como esses escritores são críticos, questionadores da história e da relação entre sujeito e mundo, na contemporaneidade.

Resumo

A princípio, examinamos um pouco a história do salazarismo e seus mecanismos de silenciamento e interdição em torno dos artistas e dos intelectuais portugueses. A seguir, compreendemos a importância da Revolução dos Cravos e consequências para a sociedade portuguesa. Ao analisarmos o panorama literário da década de 1970, procuramos destacar um conjunto de romancistas e poetas que começaram a publicar nesse período, sendo hoje nomes dos mais importantes da literatura portuguesa contemporânea.

Informação sobre a próxima aula

A próxima aula será a última de nosso curso. Trabalharemos a poesia mais recente, a partir dos anos 1990, discutindo a relação literatura e mercado, literatura e valor. Veremos alguns poetas jovens à volta com a questão: “Tudo é mercadoria?”. Até lá!

Leituras Recomendadas

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34. 2003. p. 65-89.

ALVES, Ida; MAFFEI, Luis. *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004.

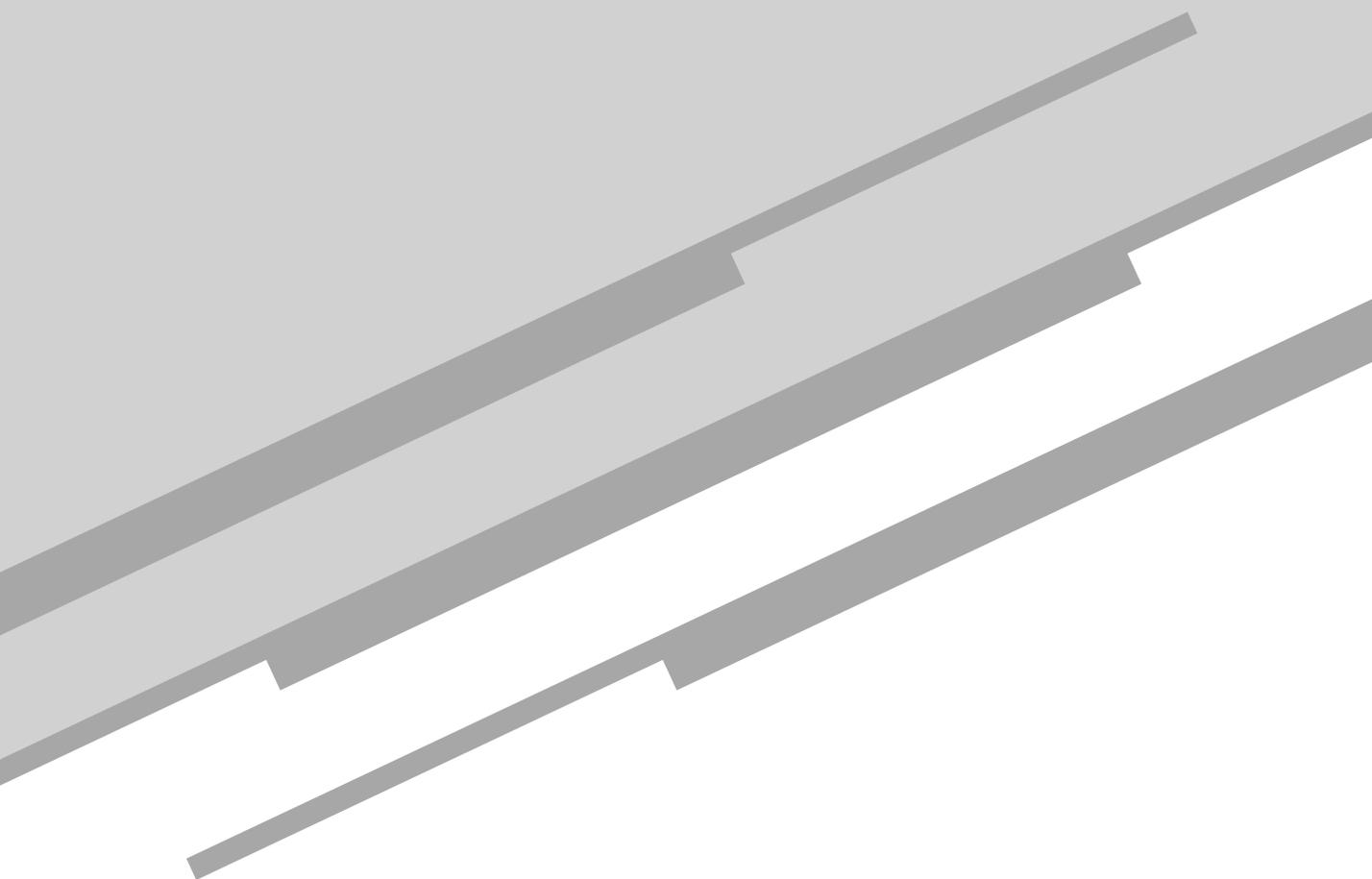
MAXWELL, Keneth. *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2008.

SECCO, Lincoln. *A Revolução dos Cravos e a crise do império colonial português: economias, espaços e tomadas de consciência*. São Paulo: Alameda, 2004.

Aula 22

Tudo é mercadoria?



Ida Alves
Aline Duque Erthal

Meta

Apresentar as principais características de certa produção poética portuguesa mais recente, evidenciando que suas escolhas formais e temáticas compreendem uma posição ética frente à realidade.

Objetivos

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

1. identificar o lugar ocupado e a polêmica provocada pela antologia *Poetas sem qualidades* no contexto artístico português atual;
2. analisar o diálogo que os textos estabelecem com o cotidiano urbano;
3. distinguir o questionamento da realidade mercadológica como uma das principais características da produção poética portuguesa contemporânea;
4. definir a nova forma de intervenção ética empreendida pela poesia.

Introdução: ***Poetas sem qualidades, uma bomba literária***

Esta é a última aula de nosso curso e achamos importante que você conheça um pouco do que se vem fazendo na poesia portuguesa mais recente. Na verdade, nada acaba aqui, pois a literatura é permanente movimento, reencontro, diálogo. Por isso, quem são e do que falam os novos poetas portugueses?

Nesta aula, vamos identificar características de uma poética que se escreve agora. Tarefa que, se traz dificuldades inerentes à falta de distanciamento crítico, é excitante justamente por essa contemporaneidade: embora estejamos separados dos portugueses por um oceano de diferenças, muitas das questões de cá – que nos incomodam, motivam ou intrigam – são as mesmas de lá. A transformação de arte, ideias e sentimentos em mercadoria, a dessignificação da vida frente ao caos urbano, a pressa e o excesso de informação: na poesia, mais do que retratados, esses temas são questionados: em que medida eles se confirmam? E qual é a participação de cada um de nós em sua existência e desenrolar?

O século XXI mal havia começado quando se deu o primeiro alvoroço entre escritores, leitores de poesia e acadêmicos de Portugal: em 2002, saía do forno da pequena editora Averno uma antologia, organizada por Manuel de Freitas, que reunia em suas poucas mais de cem páginas alguns dos chamados *escritores novíssimos*: Ana Paula Inácio, Carlos Alberto Machado, Carlos Luís Bessa, João Miguel Queirós, José Miguel Silva, Nuno Moura, Rui Pires Cabral, Vindeirinho e – é esta a última assinatura – Anônimo. Em comum, o fato de todos terem começado a publicar a partir da década de 1990. Trezentos e cinquenta exemplares foram impressos. Tiragem diminuta, efeito bombástico: estampado em tipos claros sobre a capa marrom avermelhado, lia-se o título *Poetas sem qualidades*.



Figura 22.1: Capa do livro *Poetas sem qualidades*: edição esgotou em menos de dois meses.



Manuel de Freitas nasceu em 1972. Poeta, ensaísta e crítico literário do semanário *Expresso*, publicou seu primeiro livro em 2002 – com o bastante irônico título *Todos contentes e eu também*. É editor da Averno. Leia sobre ele e alguns poemas em: <http://revista.mododeusar.blogspot.com.br/2008/11/manuel-de-freitas.html>.

“Como sem qualidades?”, perguntava-se então e até hoje discute-se com ardor. Seriam ruins os poetas reunidos na antologia? Se o fossem, por que um editor pensaria em dar-lhes capa, papel e código de barras? Manuel de Freitas, que além de organizador do volume é também o diretor da editora Averno, começa assim o prefácio: “A um tempo sem qualidades, como aquele em que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir poetas sem qualidades” (FREITAS, 2002, p. 9). E prossegue, martelando ironias:

grande parte da poesia contemporânea se mantém fiel a um conceito de *qualidade* que o tempo e a chamada “realidade” se esforçam por negar ou neutralizar. Falar de uma *resistência*, com o que nisso possa haver de heróico, é, na melhor das hipóteses, uma solução caridosa e demasiado complacente. De resto, o martírio e a maldição, enquanto configurações ou atitudes poéticas, tiveram o seu tempo e, inclusivamente, as suas escolas. A questão que hoje se coloca – em Portugal, que é onde estamos – prende-se sobretudo com o apreço “qualitativo” por anacronismos e ourivesarias e com o *resto*. Esta antologia, que não foi subsidiada nem gastou solas no Parnaso, pretende contemplar isso mesmo: o(s) resto(s) (FREITAS, 2002, p. 11-12).

A provocação rapidamente dividiu as opiniões: havia os que achavam-na salutar e os que, como Gastão Cruz, consideravam-na uma “pouco convincente encenação de marginalidade”. Os ataques frontais (que veremos adiante) feitos, no prefácio, a poetas como Nuno Júdice seriam “meras execuções sumárias”, “sem qualquer fundamentação ou desenvolvimento de pontos de vista, numa recusa sistemática de toda a poesia que não esteja de acordo com a sua (de Manuel de Freitas) inconsistente teorização” (CRUZ, 2003, p. 31).

Passada a polémica inicial, podemos reconhecer e avaliar, naquela antologia, alguns dos caminhos que iriam se mostrar mais expressivos neste século que ainda está no começo. Veremos, nesta aula, como a nova produção anda de mãos dadas com a experiência, e também que o banal, os restos e o dinheiro deixam definitivamente de ser meros poréns (temas indesejáveis ou indignos de figurarem entre versos) para se transformarem em matéria poética. E constataremos que o desmanche absoluto de toda tradição, moral e bons costumes em poesia (tido como iminente pelos críticos mais escandalizados) não acontece, e sequer é o desejo desses poetas.

Trincheiras posicionadas, armas apontadas

Que o tom do prefácio a *Poetas sem qualidades* é mordaz já pudemos perceber. Manuel de Freitas empenha-se em fincar uma posição estética e ética, definindo as bordas (entendidas tanto como limites, quanto como linhas de contato) reivindicadas por essa nova produção. Algumas das principais características são:

- moderação no uso de metáforas;
- rejeição da abstração poética e da neutralidade, frente aos problemas do mundo contemporâneo;
- resistência a exercícios excessivamente formalistas, tidos como linguagem decorativa;
- valorização de experiências vivenciais do tempo presente;
- desejo de não separar a arte da vida.

Como consequência, tem-se um efeito de transparência discursiva – esses poetas “*Comunicam*, em suma”, destaca o prefácio do livro:

O que de alguma maneira aproxima estes nomes (e legitimará, porventura, reuni-los num mesmo livro) são, precisamente, as várias “qualidades” que notoriamente não possuem. Estes poetas *não* são muita coisa. Não são, por exemplo, ourives de bairro, artesãos tardo-mallarmeanos, culturalizadores do poema digestivo, parafrazeadores de luxo, limadores das arestas que a vida deveras tem. [...] Não serão, de facto, poetas muito retóricos (embora à retórica, de todo, não se possa fugir), mas manifestam força – ou admirável fraqueza – onde outros apenas conseguem ter forma ou uma estrutura anémica (FREITAS, 2002, p. 14).

Freitas dispõe suas balizas: de um lado, coloca tudo aquilo que deveria ser ultrapassado – e nesse pacote se incluem poetas de importância, como Nuno Júdice, que “poderia parecer (sem dificuldades de maior) um Antero fascinado pela biografia de Kleist ou um contemporâneo bizarro de Sá de Miranda” (FREITAS, 2002, p. 12). Poeta consagrado, com diversos prêmios, traduções em várias línguas, obra vasta que inclui também narrativas, teatro e ensaísmo crítico, Júdice incorpora o que, para os *sem qualidades*, seria uma neutralidade, um distanciamento em relação à interpelação do tempo imediato. Algo imperdoável, a julgar pelo excesso dos ataques dedicados ao poeta na sequência do prefácio à antologia: Júdice seria “um poeta cheio de qualidades”, de “trejeitos apocalípticos” e “extenuantes reflexões amorosas”, ou ainda marcado por “um culturalismo auto-suficiente” (FREITAS, 2002, p. 13).



Para contrabalançar essa visão negativa dos *sem qualidades*, vale a pena conhecer um pouco mais sobre o poeta Nuno Júdice, que começou a publicar em 1972 e é hoje um dos grandes nomes da poesia portuguesa contemporânea. Sobre ele, consulte informações, entrevistas e leia poemas em:

- <http://www.escritas.org/pt/nuno-judice>
- <http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=20>
- <http://www.jornaldepoesia.jor.br/BLBLnunojudice01.htm>

Ainda que “menos frontalmente”, Fiama Hasse Pais Brandão e, de forma geral, o grupo de *Poesia 61* também são considerados algo a ser superado. Para a nova geração, o grupo, como observa o poeta, crítico e professor de literatura Luis Maffei, consideraria que o poema “faz-se apesar de uma opressão que a realidade impõe à linguagem”; já os *sem qualidades* não buscariam evitar essa “opressão”, mas sim convocá-la para sua poesia. De obstáculos para a escrita, as arestas do real passam a ser matéria poética.

Do lado oposto a Nuno Júdice, *Poesia 61* e muito da *velha guarda*, os *sem qualidades* concederiam a Herberto Helder e a Joaquim Manuel Magalhães o refresco possível. O primeiro, embora seja marcado por uma “quase esmagadora intemporalidade”, é descrito como gênio – e “a um gênio tudo se perdoa”. É em Herberto, por sinal, que o organizador vai colher a epígrafe para a antologia: “Os poetas estão a avançar com uns vagares de galinholas. Porra” (FREITAS, 2002, p. 5). Já o segundo é tido como o poeta que apresenta a “cicatriz pungente de um tempo que é o nosso e das cidades e perfídias que nos matam” (2002, p. 13).

Não é difícil entender esse dar as mãos a Magalhães, que em poemas e crítica propõe a volta ao real – mas não o da “ordem burocrática do neo-realismo” (MAGALHÃES, 1981, p. 258). A questão era “Voltar ao real, a esse desencanto/que deixou de cantar” (MAGALHÃES, 1974, p. 13). Real e desencanto, pois, devem ser comunicados. A poesia não se faz *apesar* do mundo e suas misérias e pequenezas, sofrimentos e insignificâncias. Ela deve se escrever intrinsecamente *com* a realidade imediata.



O britânico Banksy não conserta ou contorna o sujo e o degradado dos cenários urbanos para compor seus grafites. Ele utiliza fendas de muros, paredes descascadas, buracos na rua e tampas de bueiros como matéria para suas obras, incorporando esses elementos de forma ácida e humorada à sua arte, que pode ser vista em diversas cidades do mundo. O imediatamente atual e as *arestas* da realidade são, portanto, chamados à arte para que se teçam críticas ao nosso tempo. Curiosamente, a identidade de Banksy é mantida em segredo – tal como a do poeta Anônimo presente na antologia que estamos estudando.

Utilizaremos algumas das pinturas de Banksy para ilustrar temas abordados ao longo desta aula. Surpreenda-se com outros painéis no *site*: http://www.banksyunmasked.co.uk/gallery2/main.php?g2_page=4.



Figura 22.2: Muro de cidade palestina é integrado ao irônico painel em que a menina revista um soldado.

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bethlehem_Wall_Graffiti_1.jpg

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

O vocábulo *berma* – que, embora não seja corrente entre os brasileiros, é comum em Portugal – significa *acostamento*. Refletindo acerca do lugar reivindicado pela poesia portuguesa na arte contemporânea, relacione os dois versos de João Miguel Queirós e o painel de Banksy que reproduzimos a seguir: “fixo nos azulejos brancos uma sombra semelhante a duas flores/que um dia vi na berma de uma *via rápida*” (QUEIRÓS, 2002, p. 66).

**Figura 22.3:**

Fonte: http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Bank_sy_Pollard_Street.jpg

Resposta comentada

Nos versos de João Miguel, podemos tomar os “azulejos brancos” como uma figuração para as páginas a serem preenchidas pela poesia. Nelas, o poeta escreve (“fixa”) uma imagem que representa um pequeno fragmento do cotidiano: a sombra de duas flores vistas em um acostamento. Desta forma, podemos compreender o texto inserido em uma prática artística corrente na contemporaneidade: a de levar para obras de arte elementos aparentemente insignificantes do dia a dia urbano. É o que vemos no trabalho de Banksy, que prolonga as faixas de trânsito para construir seu painel. Também o britânico, portanto, “fixa” (pinta) algo construído a partir de um dado prosaico (a sombra de uma flor, a faixa na rua) em um “azulejo branco” (a parede lateral de um edifício).

A poesia desce à rua

Entra em cena uma poesia pé no chão: escasseiam as metáforas e predomina um falar do que de reles cerca os sujeitos, que em muito contribui para a sensação de transparência discursiva, mencionada há pouco. Note o quanto há de prosaico nos versos a seguir, do poeta Vindeirinho:

com o outono vestes meticulosamente os chinelos e dobras [cada
peça de
roupa que despes quando chegas a casa e
fechas a janela por onde uma árvore se começa a despir
[...]

à mesma hora

no metropolitano à esquina da última carruagem ela mastiga uma
pastilha elástica a pensar na roupa suja que tem em
casa. e quando é que a apanhará, uma vez que se esqueceu
da roupa há dois dias.

(FREITAS, 2002, p. 91).

Os pequenos gestos do cotidiano, as ínfimas preocupações e os restos de que fala Manuel de Freitas, no prefácio, são insignificantes que reclamam significado na poesia. Como também acontece nos versos: “Gargalhadas de cerveja/nidificam sobre facas./e azedos guardanapos” (SILVA, 2002, p. 71), “o/pó que se vai acumulando de / baixo da cama durante a longevidade de uma vida” (VINDEIRINHO, 2002, p. 90), “a sopa da refeição de um outro dia sem sal deixada/na cozinha/sem ter sido posta no frigorífico;” (VINDEIRINHO, 2002, p. 96). Descendo do pedestal das altas metáforas, os versos olham agora para o contador de energia, as chaves, a televisão, as torneiras. Escapolem do enleio retórico, se desenovelam:

com três paus
fazes uma canoa
com quatro tens um verso,
deixa o tempo fazer o resto”

(INÁCIO, 2002, p. 34)

Ana Paula Inácio, autora desses versos, desdobra a simplicidade dos ditos populares em outra página da antologia: “vão-se os dedos/ ficam os anéis”, “fecham-se as janelas/abrem-se as portas” (INÁCIO, 2002, p. 32). Retrabalham-se “memórias residuais de espaços de tempo”, nas palavras de outro poeta, Vindeirinho; lembranças *comuns*, nos sentidos de corriqueiras e de partilhadas: “todos os ratos do mundo estão neste momento roendo a roupa-/velha e/a rolha do garrafão do rei das rússias da infância” (VINDEIRINHO, 2002, p. 94). Trivialidades são deslocadas para o espaço inusitado da poesia, e não à toa. Insistindo no distanciamento em relação ao excesso de “qualidades”, é nisto que os autores reunidos na antologia buscam o poético: nos fatos e cenários cotidianos, na linguagem sem frouxidão, em fragmentos do ordinário. Pois, como sugere o texto que encerra o livro, “a banalidade pode ser, para almas menos banais, uma inestimável virtude poética” (2002, p. 120).

Nessa proposta, faz todo o sentido recorrer também aos vocábulos mais banais – mesmo os considerados de baixo calão: “telefonaram de um jornal querem/não te oiço não deixes o gaz merda”, “mexe com esta merda/pá.”, escrevem, respectivamente, Carlos Alberto Machado (2002, p. 24) e Nuno Moura (2002, p. 79). No poema “o tamanho e o peso das frases”, de Carlos Luís Bessa, uma escrita suspirante vem à tona apenas para aumentar o efeito do seu corte – que acontece já no segundo verso:

Chego à janela com palavras românticas
 O mar é um azulejo, fecho-a.
 As lágrimas, que porra, as lágrimas
 Já não sinto os pés.
 (BESSA, 2002, p. 39)

A tentação do derramamento textual e emotivo é bruscamente rejeitada: fecha-se a janela, interrompem-se palavras ou imagens românticas. Nada de mar/azulejo, mas sim, na sequência do poema, “louças, televisores”, ruídos que chegam da janela mas que não passam de “desprezo, abreviaturas”. Que “porra”, pragueja também esse poema. O chulo versifica-se, nos *sem qualidades*, em subversão ética de valores tradicionais da literatura.

São várias as formas, entre os contemporâneos, de rejeitar qualquer rebuscamento frasal exagerado. A dispensa de letras maiúsculas em todos os textos de Vindeirinho e em alguns de Ana Paula Inácio, Rui Pires Cabral e Nuno Moura e a liberdade com relação a pontuação, métrica,

rimas e organização estrófica são sinais dessa recusa. E, mais do que isso, esses poetas (ou “puetas”, como a eles se refere Manuel de Freitas, no famoso prefácio) demonstram desconfiar das palavras e seus poderes: “o que poderás dizer/que não se dissolva em pó?/Atira antes pedras/margas, basalto, xisto”, sugere Ana Paula Inácio (2002, p. 29), como quem pergunta: resistem mesmo ao tempo, as palavras? Observe a ironia desses versos, também de Inácio: “Os milagres acontecem/ a horas incertas/e nunca estou em casa/quando o carteiro passa” (2002, p. 30). Há sempre algo de falho, que abre a possibilidade de uma desconfiança, evidencia uma imperfeição: “o que tens para dizer/senão a tua presença imperfeita” (2002, p. 29); “situo-me no lado incerto”; “só te posso ensinar/nome de árvores/cujo fruto se colhe numa próxima estação” (2002, p. 35).

Palavras, milagres, o lado certo e o que se pode dizer ou ensinar são postos em questão. O próprio escrever poesia ocupa um lugar estranho, *desglamourizado*; quase como se acontecesse por acidente (ou por não se ter nada a perder, como lemos em outro poema de Ana Paula Inácio: “amanhã vou comprar umas calças vermelhas/porque não tenho rigorosamente nada a perder”. (2002, p. 33). Veja como parece ser por mero acaso que começa o primeiro poema do livro, de Carlos Alberto Machado:

Chega agora
a minha vez.
Nada a dizer
somente
duas ou três
palavras.

(MACHADO, 2002, p. 19)

A esta altura, não devemos, porém, nos iludir: essa poesia de fato diz algo, e a aparente simplicidade é subterfúgio para fazê-lo. Pois, como nos alerta o crítico Fernando Pinto do Amaral, em texto sobre a nova geração de poetas, “[...] a linguagem da experiência não poderá, afinal, prescindir de uma intensa experiência da linguagem, para se transformar em poesia” (2003, p. 24). É notável, por exemplo, o trabalho de linguagem empreendido por Vindeirinho em seus poemas. Todos os poemas reunidos na antologia, retirados do livro de sugestivo nome *Domésticos* (2001), são intitulados com letras, que podem ou não ser sequenciais

e podem ou não coincidir com a primeira letra da primeira palavra de cada texto. O último poema é o “z_” (p. 99). Começa com “zangado” e é permeado por palavras como “zéfiro”, “zoológico”, “zebras”, “zero”, “zaragata”, “zás”, “zepelim”, “zeus”, “zumbido”. Assenta-se em paralelismos, como “fechado dentro do quarto”/“fechado na minha consciência”; “zangado depois de um dia inteiro”/“zangado depois de um dia e uma noite”; “andando pé ante pé para não acordar ninguém”/“andando pé ante pé para não nos acordarmos a nós próprios”/“ainda às escuras para não acordar ninguém”; “olhos em zéfiro”/“os meus olhos, em zaragata o direito com o esquerdo”. Observe um fragmento:

zangado depois de um dia inteiro fechado dentro do quarto
 com os olhos em zéfiro frente ao computador;
 não vale a pena perguntar quanto é que é preciso para [rebentar
 com os cofres de um banco neste jardim zoológico
 pouco politicamente correcto a que se abriram as portas
 de todos os animais, sendo muito fácil encontrar
 à solta pelas ruas – leões, avestruzes,
 zebras, elefantes
 [...]
 tento adormecer demasiado cansado para dormir
 pensando em como é que seria do ponto de vista narrativo
 a morte, provocada por um crime passional, de afrodite
 e a massificada conspiração divina
 para o assassinato de zeus
 num épico em forma de zumbido

Ao longo dos versos, contrastando com o jardim zoológico de portas abertas e os bichos à solta na rua, revela-se um sujeito zangado, fechado em diversos níveis, sobretudo em si mesmo: “em forma de um zero”, como lemos mais adiante. Rimas internas, imperfeitas (*zangado/fechado/quarto*, *zangado/fechado/jangada*, *jangada/zaragata*, *estacionado/demasiado/cansado*, *provocada/massificada*) e mesmo pobres (*perguntar/rebentar/encontrar/entrar/acordar/raciocinar*) convivem com uma métrica em desarranjo, ora com versos longos, ora com apenas uma palavra ou mesmo reticências, que aparecem isoladas entre duas estrofes. Somam-se a essa liberdade **expressões expletivas** (quanto *é que* preciso, como *é que* seria) e a interjeição *zás* (“zás, dando pancada num móvel”): desnecessidades da língua – ou o que podemos chamar de *excessos de restos*, em contraposição aos excessos da tradição, que eram os

Expressão expletiva

Termo da oração considerado desnecessário, podendo ser retirado sem qualquer prejuízo para ela. Também chamada de expressão ou partícula de realce, é frequente na linguagem coloquial. Veja como soa familiar: “Como *é que* você conseguiu isso?”; “O que *que* você está fazendo?”; “Riu-se com gosto”; “Escuta *só* o que me aconteceu”.

floreios e rococós, vocábulos raros, exageros de adjetivos e complicadas inversões sintáticas. Podemos tomar três versos publicados por Manuel de Freitas em um de seus livros autorais, *Beau Séjour*, como síntese do que significa recorrer a excessos na contemporaneidade: “O excesso, agora, é uma maneira/de dizer ausência, o azul caído/em meados de Setembro” (FREITAS, 2003, p. 55).

O que *sobra* também comparece aos versos de Rui Pires Cabral: “com o que sobra/invento outra mitologia” (CABRAL, 2002, p. 49). O poeta materializa bem o comentário de Fernando Pinto do Amaral, referido acima: mesmo sem recorrer a vocábulos pomposos ou sintática complicada, não deixa de experimentar a linguagem, chegando mesmo a uma abstração um grau acima da maioria dos antologizados: “as palavras repousam fermentadas/na geometria do meu lugar”; “agora já tenho quatro versos turvos/e uma dor longínqua no intervalo/Dos ossos” (2002, p. 49).



Figura 22.4: A aparente simplicidade formal e temática dessa pintura de Banksy é relativizada quando notamos que o artista substituiu o pneu pela boia salva-vidas no balanço do menino.

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

Não apenas a forma possui a simplicidade planejada, modesta apenas na aparência; também a temática exige atenção do leitor. Momentos há, por exemplo, em que uma sequência de ações é contada quase que objetivamente:

“Abro a torneira do lavatório e ponho o braço por baixo./Enquanto a água me refresca, fixo a mesa ao lado da banheira./Por detrás do algodão, do álcool e das aspirinas vejo/o frasco dos pingos para os olhos que tu punhas todas as manhãs”

(QUEIRÓS, 2002, p. 59).

A narratividade e a descrição não significam que o texto se esgota num espelhamento do real, compondo uma superfície plana e sem fissuras. Justamente por estar colado à realidade, o texto expõe também as falhas dela. Sem nenhuma grandiloquência ou superafetação, ele mostra a “tragédia de pequenas insignificâncias”, como escreve outro poeta que veremos adiante. Assim, João Miguel Queirós fala-nos de um sujeito que lava, sob a torneira, um corte no braço. E que diz: “Como me é querida esta sensibilidade cutânea/que me abraça por dentro. [...] Estou novamente perto de mim!” A partir da metade do poema, a linearidade textual é rasgada por reticências, sentidos não mais tão unívocos, neologismos estrangeirados (“Sinto cá dentro um *stupid-nintendo* que jamais detonará”; “todas as manhãs desperto com as vibrações desse *karáhoki* do amor”). Destacamos outros versos:

Ontem, ao princípio da noite, telefonaste-me pela segunda vez
desde
o dia...
Disseste-me que tinhas um novo emprego e
que estavas bem.
Mentiste...

... eu também menti.

“Um pequeno golpe” é o nome desse poema, e é isto também o que vive todo indivíduo em cada dia de sua vida: pequenos golpes, sofridos e cometidos. As reticências, recurso já tão utilizado pela tradição em idealizações poéticas, suspensão de sentidos e criação de atmosferas irreais, aqui estão mais para símbolos denotativos das reticências que existem na própria vida: mentiras, ausências, memórias, amor; tudo presentificado, exposto de forma nua e cotidiana em linguagem, tema, imagem, poesia.

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

“Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes” (BENJAMIN, 1994, p. 203). Com base na frase escrita por Walter Benjamin para o ensaio “O narrador”, reflita sobre o significado das expressões “dizer ausência” e “épicos de zumbido”, utilizadas por Manuel de Freitas e Vindeirinho em poemas que lemos nesta aula.

Resposta comentada

O comentário de Benjamin toca em pontos que, por sua contemporaneidade, são fulcrais para os poetas *sem qualidades*: a pressa e a superficialidade de uma sociedade que privilegia informações rápidas, divulgadas por meios de comunicação em massa (atente para a frequência com que a televisão, o rádio, o telefone e a internet aparecem nos poemas mencionados nesta aula). O mesmo paradoxo entre o excesso de informação e a falta de histórias surpreendentes, indicado pelo pensador alemão, apresenta-se condensado na expressão “dizer ausência”, de Freitas. Na falta de grandes histórias, talvez o épico “do zumbido” (ruído difuso como o que chega da TV ouvida com desatenção ou o dos carros, quando percebido do alto de um apartamento) seja o único possível para essa poesia, que, se por um lado, muito tem de narrativa (traço característico da épica), por outro, gira em torno de pequenos fatos, jamais capazes de ganhar contornos grandiloquentes.

A conta, por favor: o dinheiro em versos

Verifique como, nos fragmentos a seguir, poeta e poesia são *des-glamourizados* e assumem-se (eles e tudo o mais) inseridos na lógica do mercado.

Não é que não pense no fim do mês
até já pus o íman no contador
angustia-me tanta energia invisível
penso no fim do mês e da vida
[...]
preocupado com as respostas
com as sobras das perguntas
enredo as palavras e embalo-as.
(MACHADO, 2002, p. 21).

Assinaste o teu nome
em papel sufocante
impressão bem à vista
xis escudos por página
um livro repleto
de palavras amestradas
pra oferecer no Natal
ou isso ou umas **peúgas**
(MACHADO, 2002, p. 25).

Palavras amestradas, enredadas, embaladas para consumo: ganha-pão do poeta, comercializado a “xis **escudos** por página” – o que baste para, por mais um mês, as contas fecharem. Dessacralização do autor, porém mais do que isso (afinal, a perda da aura não é novidade há tempos, como já pudemos observar em nosso curso): problematização do *valor* em poesia. O que determina o muito, pouco ou nenhum valor de um poema, e sobretudo: o que vale a poesia *hoje*? Ela tem lugar? Tem *valor* (qualidade que confere a um objeto material a natureza de bem econômico, em decorrência de satisfazer necessidades humanas e ser trocável por outros bens), *valia* (utilidade), *validade* (qualidade ou condição de algo que se encontra em condições de produzir os efeitos dele esperados)? As definições do *Dicionário Houaiss* não dão conta do papel reivindicado pela poesia frente ao que se considera a felicidade artificial de uma cultura de mercado, com o culto ao prazer vazio e banalização de afetos.

Peúga

Meia curta, masculina ou feminina.

Escudo

Antiga moeda portuguesa utilizada antes da adoção do euro, moeda atual.



Figura 22.5: Intervenção de Banksy em Londres que satiriza o consumo desenfreado.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Shop_Until_You_Drop_by_Banksy.JPG

A relação com o dinheiro é transformada em material poético, em um movimento que não comportaria imagens transcendentais ou linguagens rebuscadas em demasia. *Ao pequeno, dá-se o pequeno* – poderíamos simplificar assim a atitude desses poetas. E dela depreendemos sua lição: *pequeno* não significa obrigatoriamente *ruim*, nem *indigno* da poesia. Afinal, quem determina o que é ou não valioso, o que pode ou não pode figurar em um poema? Quando questionam valores, os escritores contemporâneos questionam também autoridades.

É o que faz o poeta José Miguel Silva nos versos de “Queixas de um **utente**”. Neles, o sujeito cumpre todas as regras de bom comportamento. Paga seus impostos, separa o lixo, já não vê televisão há cinco meses, reza todos os dias, visita a família, usa transporte público, raramente se esquece de deixar água fresca para o gato, tenta ser correto com os vizinhos e não cospe na sombra dos outros. Porém:

Utente

Aquele que usa, se serve de algo; usuário.

Já não me lembro se o médico
me disse ser esta receita a indicada
para salvar o mundo ou apenas
ser feliz. Seja como for,
não estou a ver resultado nenhum.
(SILVA, 2002, p. 73).

O que questiona esse poema? A validade das receitas (os códigos de conduta, o senso comum, o politicamente correto, as orientações religiosas e, sobretudo, as imposições do mundo mercantilizado), o cotidiano pasteurizado, a disjunção entre felicidade individual e a necessidade de adequação à sociedade. Fórmulas que, surtindo ou não os efeitos prometidos, regem hábitos e escolhas dos sujeitos. Essa automatização do cotidiano – da vida – é motivo recorrente entre os *sem qualidades*. Vejamos outro exemplo:

pensar na conta da luz, da
água, do tele
fone, do gás e da
tele
visão por

cabo
(VINDEIRINHO, 2002, p. 90).

A listagem, associada ao desmembramento dos vocábulos, cria um efeito de dessignificação das palavras e também das tarefas do dia a dia, reforçada pelo fragmentário do elemento *tele* (que indica *longe*, à *distância*) e do espaço criado pela separação estrófica e dos significantes. “de facto não vale a pena limpar a lama, pensar em/mudar um/pouco mais o mundo”, diz-nos o mesmo poema. Talvez não valha a pena mudar o mundo justamente por causa das (saltamos agora para outro texto, de Carlos Luís Bessa) – “coisas de que não vale a pena falar”:

Há coisas de que não vale a pena falar
Que importa a angústia ou que as pessoas queiram trabalho
Queiram salário, aceitem o mundo tal como está.
Mais vale precisarmos todos de muitos nichos de mercado
Mais vale recorrer a médicos engenheiros advogados
(BESSA, 2002, p. 42).

Valer a pena é “merecer o esforço, a preocupação; ser vantajoso, útil; compensar”, no *Dicionário Houaiss*. Vale a pena falar dessas “coisas”, pensar em mudar o mundo? Vale a pena continuar fazendo poesia?

Atividade 3

Atende ao objetivo 3

Em 1944, Jorge de Sena, poeta já visitado por nós neste curso, escreveu “Ode aos livros que não posso comprar”. Quase 60 anos depois, Carlos Bessa traz a público “Sombras”, do livro *Em trânsito*. Leia os versos que destacamos dos respectivos poemas e identifique suas semelhanças com relação à questão do valor em poesia.

Hoje fiz uma lista de livros,
e não tenho dinheiro para os poder comprar.

É ridículo chorar falta de dinheiro
para comprar livros,
quando a tantos ele falta para não morrerem de fome.
[...]

Por isso, preciso de comprar alguns livros,
Uns que ninguém lê, outros que eu próprio mal lerei
Para, quando se me fechar uma porta, abrir um deles
Folheá-lo pensativo, arrumá-lo como inútil,
E sair de casa, contando os tostões que me restam,
A ver se chegam para o carro elétrico
Até a outra porta.
(SENA, 1989, p. 50).

Lembra-se, então, de um homem que vendia poemas
Para comprar laranjas ou de um outro que
Os dava a troco de um sorriso.
[...]
Pst, pst, a conta, por favor.
(BESSA, 2003, p. 19).

Resposta comentada

Os dois textos abordam o valor do que se escreve – que, em Jorge de Sena, é figurativizado pelos “livros”; e em Bessa, pelos “poemas” –, inserindo poesia e sujeitos em um contexto de mercantilização. No primeiro poema, o livro adquirido teria como destino ser folheado e, depois, arumado como “inútil”; no segundo, o preço do poema poderia equivaler a laranjas. Nas duas situações, portanto, o escrito (livros e poemas) não parece muito valioso. Em contrapartida, também é possível depreender que, apesar da inevitabilidade da realidade mercantil, o preço financeiro não é o único a ser levado em conta. Pois, apesar da falta de dinheiro, o sujeito *precisa* comprar livros no texto de Sena, e, no de Bessa, o poema pode equivaler a um *sorriso*. É interessante observar ainda que os poetas partem da questão financeira para construir olhares para o *outro* – no primeiro caso, os que morrem de fome; no segundo, os que vendem poemas a troco de laranjas ou sorrisos.

Tudo vale a pena se a alma não é pequena

Vimos que a necessidade de atenção ao real é uma das bandeiras levantadas pelos poetas estudados. Vimos, também, que não se pretende contornar ou mascarar esse real, mas considerar, sobretudo o que nele há de desencanto. Dessa forma, há, sim, denúncia e necessidade de intervenção na produção contemporânea. Mas não mais como heroica resistência (lembremo-nos do prefácio de Freitas), empoada com “belas palavras” (BESSA, 2002, p. 40); “Pois há sempre os das boas intenções, os que se juntam/Exigem revolta, como se fosse a pólvora”, os que resumam “suor e poesia militante” (p. 42). Não: a intervenção agora é de pequenezas, no cotidiano. O poeta olha para as manhãs ocupadas com a “ourivesaria do emprego/Do que salva tantos do tédio ou do suicídio”

(p. 43), para o trânsito, a “merda da televisão/E www, coisas assim.” (p. 44); para a “língua em constante/Desculpa, os nervos”, e para as grossas lentes de quem, míope, se fecha numa “Ideia de si com dois filhos, mulher e/Futebol Clube do Porto” (p. 41). Denuncia as mobílias no seu “rocóco ultrapassado” (p. 40), e então, implacável, pergunta:

Para que serve o remédio, o comprimido?
Regressa-se sempre ao que se queria esconder
Com renovada violência. Regressa-se à recusa
Anterior. Sempre com a quimera de um dia
Ser diferente, de a ternura vir com
Data de validade e pronta a servir.
(BESSA, 2002, p. 43).

O dedo acusador não aponta mais para a política, a injustiça, a fome, a desigualdade, conceitos abstratizantes que mais afastam do que presentificam problemas que de fato existem. É a mesquinhez do cotidiano de cada indivíduo que se ataca, a estreiteza das ideias e ambições em um mundo ocidental de mercado, pressa, homogeneização de sonhos.

Nesse “terreno árido”, imagem usada em outro verso, que lugar cabe aos afetos? O amor, que divide com o próprio escrever o posto de tema mais caro à tradição poética, não é banido da produção contemporânea. Aparece – mas, como a esta altura já podemos imaginar, despido de idealizações, arrebatamentos, derramações verborrágicas. O amor é o que só poderia ser hoje: cotidiano. Em um poema do autor Anônimo, o sujeito diz não olhar para a lua ou pensar em livros complicados ao se deitar com seu amor (“Sinto a tua pele, o teu buço/e o fim da história no púbis.”). Finge “que um cronometrado orgasmo/redime a pobreza simples dos dias.” e fica

à espera de que tudo acabe
– os poemas, a vidinha, o mais –
e que o arroto seja teu,
minha ânfora de cetim tão roxa
(2002, p. 109).

Note que até a olhadela para *Os Lusíadas* – a “ânfora de cetim tão roxa” faz-nos lembrar o sexo de Vênus, entrevistado nos versos “Porém nem tudo esconde nem descobre/O véu, dos roxos lírios pouco avaro”

(CAMÕES, 1979, p. 78) – é feita em tom menor. Os versos a seguir são de João Miguel Queirós (2002), quem melhor nos diz do *sem-qualidade* do sentimento na poesia contemporânea:

No quarto, entre o telefone e o rádio acompanho as horas no relógio que deixaste para trás. Tão distantes e tão ausentes.

Tomamos o pequeno almoço com a porta da cozinha encostada.

[...]

Só se ouve o frigorífico e a máquina do café a trabalhar, e muito raramente o elevador entre as escadas ainda frias do prédio.

[...]

Amanhã, se estivermos juntos, tudo o que nos rodeia estará na mesma, porém traçaremos outro futuro.

e as suas melodias ainda que electrónicas
estarão sempre à nossa espera
nos *head-phones* abandonados
sobre a mesa de cabeceira.

Hoje no elevador descobri o seu nome.
No cartão pessoal, que retirou com cuidado
para não soltar os fios da camisola de lã.

(QUEIRÓS apud FREITAS, 2002, p. 63).

Essa produção não prescinde de uma força lírica; mas é trazida no cabresto curto da contenção irônica. Há espaço para sentimento, mas não para sentimentalismo. As lágrimas “não sabem/O que dizem” e escorrem sem afetação em texto de José Miguel Silva: “Em turvos argumentos,/Lembram-se de coisas./Quase nos estragam as bebidas (SILVA, 2002, p. 70). E, em Carlos Luís Bessa, sequer isso: “Queremos certas lágrimas/Mas já é tarde” (BESSA, 2002, p. 45).

Ao rejeitar os processos tradicionais de reflexão poética, esses escritores não pregam o fim da poesia – o que é mais do que evidente: do contrário, por que insistiriam em escrever versos? Eles continuam reivindicando, no fim das contas, uma atuação ética para o escrever, apenas mudaram a forma de fazê-lo. A recusa dos processos utilizados anteriormente é necessária, mas não absoluta. Não se quer invalidar essa produção precedente, mas combater a estagnação; alertar para as espe-

cificidades de novos tempos, que solicitam outros processos. Chamando a atenção para (valho-me de expressões esparsas usadas no epílogo do livro) o “desvalor da poesia no mundo contemporâneo e a sua incapacidade de rivalizar com o ruído, com esse ‘fluxo contínuo de ondas electro/magnéticas que será transmitido por um satélite e por antenas” (BESSA apud Freitas, p. 122), o que esses escritores parecem dizer é: “nunca é demasiado tarde para aquilo a que chamamos poesia” (p. 120).

Como o amor, a tradição literária também permanece no punho desses autores. Passamos há pouco por um poema em que o sujeito descobria o nome de alguém no elevador. Naquele cartão retirado com cuidado para não estragar a roupa, “estava escrito à máquina Lianor” (QUEIRÓS, 2002, p. 63). Prosseguem os versos: “Leonor no espelho do elevador vê pelo canto do olho/se está arranjada.” Como não lembrar a personagem camoniana, que “Descalça vai para a fonte/Leonor, pela verdura;/vai formosa e não segura.”? Não segura também é a Lianor/Leonor contemporânea, que “Está bonita na sua insegurança”, e que “em vez de se colocar a meio do elevador vazio/prefere pôr-se/aconchegada a um canto.”

No texto de José Miguel Silva, o convite ao poeta do século XVI é ainda mais fácil de reconhecer: impossível lermos “O amor é como o fogo, não se propaga/onde o ar escasseia” (SILVA apud FREITAS, 2002, p. 75) e não nos lembrarmos de um dos mais famosos versos camonianos, que ganharam inclusive versão musicada do grupo Legião Urbana: “Amor é fogo que arde sem se ver”. Talvez a intenção de Renato Russo ao utilizar um pedaço do passado português não tenha sido tão diferente do que fazem os poetas de hoje: presta-se uma homenagem, e, fazendo-o, reivindica-se o não esquecimento dessa tradição. Luis Maffei observa:

[...] toda a irreverência que se vê no prefácio a *Poetas sem qualidades* jamais atingirá nomes como os de Camões e Pessoa [...]. Logo, os alvos escolhidos por esta geração localizam-se, decerto, no que há de pós-pessoano no século XX da poesia portuguesa. E se num “canto” da cama, Leonor/ Lianor esconde-se, é não apenas do que pode ser hostil no mundo circundante em que é posta em claro desassossego por Queirós, mas também dum equívoco de eventuais más releituras (MAFFEI, 2005, p. 163-164).

Também com a tradição nas artes plásticas conversa essa poesia. Um sujeito de João Miguel de Queirós lembra-se de um pintor inglês quando,

com a chegada do outono, vê a “luz azulada do esquentador a iluminar a cozinha. Como se/Turner paralisasse este espaço” (2002, p. 66). É interessante observar a retomada de um cânone, por essa poesia tão atual, e a forma prosaicizante como esse gesto se dá. William Turner distingue-se pela sua atenção à paisagem e aos efeitos da luz sobre as coisas (o que lhe valeu o reconhecimento como um dos precursores do Impressionismo), gesto que, na escrita contemporânea, é aproveitado para assinalar o lugar do sujeito no real. Note a diferença: Turner pincelava paisagens abertas, em especial as marinhas. João Miguel Queirós aproveita a lição oferecida pelo pintor quanto à observação da luz e da cor e afunila a paisagem para o pequeno cenário, o comezinho: a cozinha de uma casa.



A BBC inglesa reúne mais de 300 telas, além de textos e *podcasts* sobre o pintor inglês William Turner (1775-1851), no *link*: <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/artists/joseph-mallord-william-turner>



Figura 22.6: Luz, cor e paisagens grandiosas são marcas do pintor inglês.
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Joseph_Mallord_William_Turner_024.jpg

Antes da Conclusão

Chegamos ao fim do nosso curso de Literatura Portuguesa II. Esperamos que tenha gostado de conhecer mais de perto a literatura desse outro país de língua portuguesa. Neste curso, trabalhamos bastante com a produção poética nos eixos Amor, Subjetividade e Existência. Procuramos dar a você os instrumentos necessários para aprofundar suas leituras e abrir ainda mais sua visão da cultura de língua portuguesa. Na atualidade, com a internet, podemos acompanhar com maior facilidade a produção literária de outros países. Há inúmeros *sites* acadêmicos ou de escritores. Visite-os, dialogue, escute poemas no YouTube, por exemplo. Esperamos também reencontrá-lo em outra oportunidade para continuar nossa conversa sobre literatura e cultura portuguesa. Boas leituras sempre!



Leia ensaio de Rosa Maria Martelo (Universidade do Porto) sobre a poesia portuguesa mais recente, em: www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMETWOPAPERS/MARTELO-P2.pdf.

Conclusão

Ao longo da história, a poesia portuguesa mostrou-se inquieta e insubmissa, interrogando o mundo, as relações humanas e, sobretudo, a si mesma. Como acompanhamos em nosso curso, com seus três eixos de leitura: Amor, Subjetividade e Existência, desde Camões essa insubordinação se deu de diversas maneiras. No século XX, assumiu discursos mais radicais de ruptura, no auge dos projetos modernistas das primeiras décadas; inspirou a pluralização de subjetividades, que se extremou em Fernando Pessoa; partiu para o ataque explícito e frontal, no Neorrealismo; explorou a materialidade de corpo, linguagem e mundo como espaço de denúncia e reivindicação de um novo, com os poetas das décadas de 1960 e 1970. As formas e motes variam. O que se manteve e se mantém é uma vontade de confronto, de avaliar e alterar o estado de coisas e modos de pensar. A produção literária contemporânea é,

portanto, resultado de todo esse processo crítico, que não cessou de se voltar contra si mesmo, buscando a novidade em poesia. Tratamos aqui de um determinado conjunto de poetas, mas há outros também a serem lidos e discutidos, como Adília Lopes, Daniel Faria, Luis Quintais, Gonçalo Tavares, Pedro Mexia, António Carlos Cortez, Jorge Sousa Braga, Margarida Val do Gato, Tatiana Faia, Inês Dias, Golgona Anghel, Catarina Nunes e muitas outras vozes seguindo por diversos caminhos, mas igualmente fortes o suficiente para chamar nossa atenção e instaurar o diálogo, mesmo discordante. É, portanto, em termos estéticos, mas também éticos que devemos pensar sempre (seja como leitores ou estudiosos) a escrita de poesia – portuguesa ou qualquer outra. Porque, afinal, nem tudo é mercadoria.

Atividade final

Atende ao objetivo 4

Observe o fragmento do poema “q_”, de Vindeirinho, transcrito a seguir. Identifique, nos versos, cinco características (entre formais e temáticas) frequentes nos poetas *sem qualidades*:

imagens desgastas de poemas bucólicos onde
um pastor perde as ovelhas enquanto toca flauta ou
come um bocado de queijo

o interminável quórum de uma assembleia de acionistas
discutindo
a queda em flecha das suas acções na bolsa
transmitida em directo pelo noticiário das oito
– qual tragédia de pequenas insignificâncias em
que acaba por se revelar todo o pathos da acção.
(VINDEIRINHO *apud* FREITAS, 2002, p. 93).

Resposta comentada

No que diz respeito à forma, podemos destacar o uso de apenas letras minúsculas e a ausência de rimas. Quanto à temática, observamos uma revisão crítica da tradição literária, em especial o arcadismo: escreve-se que as imagens de “poemas bucólicos” estão “desgastadas”, sugerindo sua ultrapassagem. Outro traço característico dos *sem qualidades* é a inserção de temas atuais no poema, como a assembleia de acionistas discutindo as ações da bolsa. Por fim, encontramos o prosaico do noticiário das oito, representando as “pequenas insignificâncias” do dia a dia.

Resumo

Nesta aula, você teve um primeiro contato com as obras reunidas na antologia portuguesa *Poetas sem qualidades*. Viu o quanto esses poetas estão afinados e (afiados) em relação às questões da contemporaneidade e o quanto consideram importante estabelecer suas diferenças em relação à boa parte do que foi produzido em literatura portuguesa anteriormente. Além desses autores reunidos em tão polêmico livro, há outros, não menos interessantes. Cada um com suas particularidades, questões e caminhos, mas com alguns traços comuns. A incorporação de elementos do cotidiano na poesia é uma estratégia para a demarcação desse novo lugar pretendido. O resto, o pequeno, o insignificante assumem o espaço outrora preenchido por formas e temas mais cultos, mais tradicionalmente líricos. Em movimento concatenado, também os excluídos da sociedade ganham visibilidade nos textos.

Leituras recomendadas

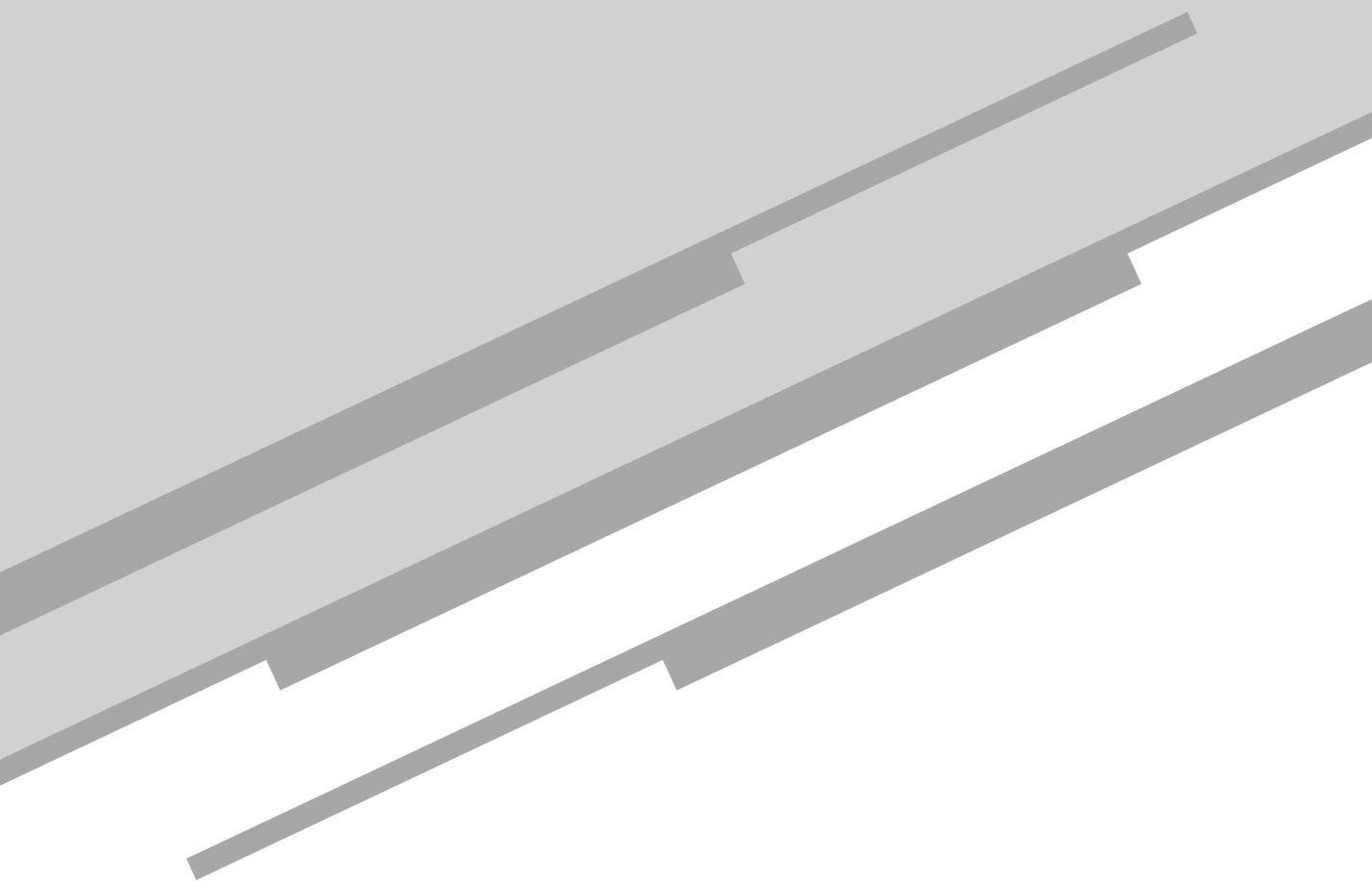
ALVES, Ida; MAFFEI, Luis. *Poetas que interessam mais*: poesia portuguesa pós-pessoana. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe*: leituras de poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

RELÂMPAGO. Lisboa: Fundação Luis Miguel Nava, 1997. Disponível em: <<http://www.relampago.pt/index-a.htm>>. Acesso em 25 maio 2016.

COLÓQUIO LETRAS. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971. Disponível em: <<http://www.coloquio.gulbenkian.pt/>>. Acesso em: 25 maio 2016.

Referências



Aula 12

COELHO, Nelly Novaes. O mundo poético anterior. *ALFA: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 7/8, p. 61-74, 1965.

DAVID, Sérgio Nazar. Mimese e moral em Camilo Castelo Branco. *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 181, set./dez., p. 77-87, 2012.

FRANCO, António Cândido. *O essencial sobre Guerra Junqueiro*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2001.

JUNQUEIRO, Guerra. *A musa em férias*. Porto: Lello & Irmão, 1949.

_____. *Os simples: poesias líricas*. Porto: Lello & Irmão, 1978.

_____. *Vibrações líricas*. Porto: Lello & Irmão, 1929.

LEAHY-DIOS, Cyana. *Educação literária como metáfora social. Desvios e rumos*. Niterói: Eduff, 2000.

LOPES, Oscar. *Vida e legado de uma utopia*. Lisboa: Caminho, 1983.

_____; SARAIVA; Antonio José. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto, 2005.

MATOS, Alfredo Campos (Org. e Coord.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1988.

_____. _____. Lisboa: Caminho, 2000.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.

_____. *A literatura portuguesa através dos textos*. 30. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982.

QUENTAL, Antero de. *Obra completa, prosas da época de Coimbra*. Edição crítica organizada por Antônio Salgado Júnior. Lisboa: Sá da Costa, 1973.

_____. *Melhores poemas*. Seleção de Benjamin Abdalla Junior. São Paulo: Global, 2004.

QUENTAL, Antero de. *Sonetos completos e poemas escolhidos*. Seleção, revisão e prefácio de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Ouro, 1989.

_____. *Antologia*. Organização de José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. *Sonetos*. Organização, introdução e notas de Nuno Júdice. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994.

Aula 13

ALVES, Ida. Deambulações de António Nobre. In: SCARPELLI, Marli Fantini; OLIVEIRA, Paulo Motta (Org.). *Os centenários: Eça, Freyre e Nobre*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/ Universidade Federal de Minas Gerais, 2001. p. 103-115.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CALVÃO, Dalva. António Nobre em cena: biografia e intertextualidade em *Noites de Anto*, de Mário Cláudio. In: SCARPELLI, Marli Fantini; OLIVEIRA, Paulo Motta (Org.). *Os centenários: Eça, Freyre e Nobre*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/Universidade Federal de Minas Gerais, 2001. p. 51-62.

CRUZ, Gastão. *Os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. Lisboa: Século XXI, 2000.

FRANCHETTI, Paulo. Vida de Camilo Pessanha. In: PESSANHA, Camilo. *Clepsidra: poemas de Camilo Pessanha*. Organização, apresentação e notas de Paulo Franchetti. São Paulo: Ateliê, 2009.

LOPES, Óscar. Pessanha: o quebrar dos espelhos. In: _____. *Ler e depois: crítica e interpretação literária*. v. 1. Porto: Inova, 1969.

LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise mítica do destino português. In: _____. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

MOISÉS, Leyla Perrone. Camilo Pessanha e as miragens do nada. In: _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MORÃO, Paula. *O Só de António Nobre: uma leitura do nome*. Estudos de Literatura Portuguesa – Coleção dirigida por Isabel Pires de Lima e Óscar Lopes. Lisboa: Caminho, 1991.

NOBRE, António. *Só*. Porto: Tavares Martins, 1974.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *António Nobre: projecto e destino*. Porto: Caixotim, 2000.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra: poemas de Camilo Pessanha*. Organização, apresentação e notas de Paulo Franchetti. São Paulo: Ateliê, 2009.

SÁ, Maria das Graças Moreira de. António Nobre na encruzilhada finissecular. In: MORÃO, Paula (Org.) *António Nobre em contexto*. Actas do Colóquio António Nobre, 13 e 14 e dezembro de 2000. Biblioteca Nacional; Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa: Colibri, 2001. p. 9-18.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa: volume único*. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANTOS, Gilda; LEAL, Izabela. *Camilo Pessanha em dois tempos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

Aula 14

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BÍBLIA Sagrada. Tradução do Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1985.

CARTER, Janet E. *Cadências tristes: o universo humano na obra poética de Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1989.

HIGA, Mário (Org.). *Poemas reunidos de Cesário Verde*. Cotia: Ateliê, 2010.

MACEDO, Helder. *Nós: uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Presença, 1999.

Aula 15

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando: rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008.

NEGREIROS, Almada. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2012.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

_____. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesia de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Presença, 1996.

Aula 16

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nome das coisas*. Lisboa: Moraes, 1977.

BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

_____. *Ensaaios fotográficos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: _____. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 2005.

COLLOT, Michel. Le sujet lyrique hors de soi. In: _____. *La matière-émotion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

GUSMÃO, Manuel. *O poema impossível: o 'Fausto' de Pessoa*. Lisboa: Caminho, 1986.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

LOPES, Adília. *Le vitral la nuit / A árvore cortada*. Lisboa: & etc., 2006.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando: rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 2005.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

RIMBAUD, Arthur et al. *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Lafont, 1980.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

TITÃS. Tudo ao mesmo tempo agora. Rio de Janeiro: WEA, 1991. 1 CD.

Aula 17

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 6. ed. Lisboa: Verbo, 1980.

FREITAS, Manuel de. *Terra sem coroa*. Vila Real: Teatro de Vila Real, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. *Fernando: rei da nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008.

_____. Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos. In: _____. *O canto do signo: existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1993. p. 255-267.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 2005.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

_____. *Poemas de Álvaro de Campos*. Fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

QUINTAIS, Luís. *Portugal 0,3*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2008.

Aula 18

ALVES, Ida. O aprendiz de feiticeiro: a máquina nos meus olhos. In: COISAS desencadeadas: estudos sobre a obra de Carlos de Oliveira. Organização de Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

_____. Trabalho sobre trabalho: dois poemas de Jorge de Sena. *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 175-181, 2009.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Edição de Carlos Mendes de Sousa. Lisboa: Caminho, 2011.

BELO, Ruy. Poesia nova. In: _____. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

_____. *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

CRUZ, Gastão. *A vida da poesia: textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

LOURENÇO, Eduardo. “Presença”, ou a contrarrevolução do modernismo português?. In: _____. *Tempo e poesia*. Lisboa: Relógio D’água, 1987.

OLIVEIRA, Carlos de. *O aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Seara Nova, 1973.

_____. *Trabalho poético*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

RÉGIO, José. *Antologia*. Seleção e organização de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SENA, Jorge. *O reino da estupidez – I*. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *Poesia*. Lisboa: Moraes, 1977.

Aula 19

ANDRADE, Eugénio de. *Coração do dia / Mar de setembro*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1994.

ANDRADE, Eugénio de. *Ofício de paciência*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1994.

_____. *O sal da língua*. 2. ed. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1996.

_____. *Os lugares do lume*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1998.

_____. *Poesia*. 2. ed. revista e acrescentada. Posfácio de Arnaldo Saraiva. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2005.

_____. *Rente ao dizer*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2002.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética I*. Lisboa: Caminho, 2001.

_____. *Obra poética II*. Lisboa: Caminho, 1995.

_____. *Obra poética III*. Lisboa: Caminho, 1996.

_____. Sophia: entrevista cedida a Maria Maia. *Correio da Cidadania*, São Paulo, 6 nov. 2008. Geral. Disponível em: <<http://www.correiocidadania.com.br/antigo/ed219>>. Acesso em: 23 maio 2016.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BENJAMIN, Walter. *O flâneur*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

FERREIRA, António Manuel. Eugénio de Andrade: figuras de melancolia. In: _____. *A luz de Saturno: figurações da velhice*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005.

GULLAR, Ferreira. Traduzir-se. *Jornal de Poesia*, Fortaleza, 2005. Disponível em: <www.jornaldepoesia.jor.br/gula.html#traduzir>. Acesso em: 23 maio 2016.

HELDER, Herberto. *Ofício cantante: poesia completa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

LOBO, Domingos (Org.). *Exaltação do prazer*. Antologia da poética portuguesa erótica, burlesca e satírica do século XVIII. Lisboa: Vega, 2007.

MAFFEI, Luis. Por que não falte nunca onde sobeja, ou melhor, excesso e falta na lírica de Herberto Helder. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 189-202, 2006.

ROSA, António Ramos. *A construção do corpo*. Lisboa: Portugália, 1969.

_____. *Animal olhar* (antologia). São Paulo: Escrituras, 2005.

SENA, Jorge de. *Poesia I*. Lisboa: Moraes, 1977.

_____. *Poesia II*. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Poesia III*. Lisboa: Edições 70, 1989.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. O amor cru: Herberto Helder e Camões ou as duas mães. In: _____. *Verso com verso*. Coimbra: Angelus Novus, 2004. p. 73-91.

Aula 20

AL BERTO. *O medo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

ALVES, Ida. Entre poemas de Ana Luísa Amaral. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 23, p. 227-233, 2008.

AMARAL, Ana Luísa. *Às vezes o paraíso*. Lisboa: Quetzal, 1998.

BESSE, Maria Graciete. As “Novas cartas portuguesas” e a contestação do poder patriarcal. *Latitudes*, Paris, n. 26, p. 16-20, abril 2006.

BOTTO, António. *As canções de António Botto*. Lisboa: Oficinas Bertrand, 1941.

DIÁRIO do Governo, II série, n. 262, 9 de novembro de 1942, p. 5794-5796.

ESPANCA, Florbela. *Poesia de Florbela Espanca*. v. 2. Porto Alegre: L&PM, 2006.

FERREIRA, António Manuel. Luís Miguel Nava: até à raiz da alma. In: *DIAGONAIS das letras portuguesas contemporâneas*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 1995. p. 125-131.

GUIMARÃES, Fernando. Uma *outra* poesia: de João Miguel Fernandes Jorge a Al Berto. In: _____. *A poesia contemporânea portuguesa: do final dos anos 50 ao ano 2000*. Lisboa: Quase, 2008.

HORTA, Maria Teresa. [*Perfil poético* por Maria João Reynaud]. *Poesia reunida*. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

_____. *Cem poemas [antologia pessoal] + 22 inéditos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

HORTA, Maria Teresa. *Joelho*. Disponível em: <<http://www.astormentas.com/horta.htm>>. Acesso em: 15 out. 2013.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Outros barões assinalados: a emergência do discurso gay na produção literária portuguesa contemporânea. In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 8., 2004. Coimbra. *Atas...* Coimbra, Universidade de Coimbra, 2004. Disponível em: <http://www.academia.edu/2377048/Outros_Baroes_assinalados_a_emergencia_do_discurso_gay_na_producao_literaria_portuguesa_contemporanea?>. Acesso em: 5 out. 2013.

LEMOS, Saulo. Sendas do homoerotismo. *Cult*, São Paulo, n. 66. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/sendas-do-homoerotismo/>> Acesso em: 5 out. 2013.

MACIEL, Laury. Tormento do ideal. In: ESPANCA, Florbela. *Poesia de Florbela Espanca*. v. 2. Porto Alegre: L&PM, 2006. p. 5-11.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins; ROANI, Gerson Luiz. Corpo, expressão e identidade em *Adolescente* de António Botto. *Glauks*, Viçosa, v. 12, p. 1-16, 2012.

NAVA, Luís Miguel. *Poesia Completa 1979-1994*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

PESSOA, Fernando. António Botto e o ideal estético em Portugal. In: BOTTO, António. *As canções de António Botto*. Lisboa: Oficinas Bertrand, 1941. p. 7-16.

RÉGIO, José. *António Botto e o amor: seguido de críticos e criticados*. Porto: Brasília, 1978.

SANTANA, Patrícia Maria dos Santos. A poesia de Maria Teresa Horta pela busca da totalidade feminina. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, v. 13, n. 146, p. 61-70, 2013.

Aula 21

ALEXANDRE, António Franco. *Quatro caprichos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

ALVES, Ida. Tradição e ruptura: uma questão ainda bem portuguesa. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM, 9., 2000, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2000. CD-ROM.

_____. A poética de Nuno Júdice: lirismo, subjetividade e paisagem. In: ALVES, Ida; MAFFEI, Luis (Org.). *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. p. 291-312.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nome das coisas*. Lisboa: Moraes, 1977.

ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

AZEVEDO, Cândido de. *Mutiladas e proibidas: para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*. Lisboa: Caminho, 1997.

CANTINHO, Maria João. Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol. *Espéculo, revista de estudos literários*, Madrid, n. 26, mar./jun., 2006. Disponível em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero26/llansol.html>> Acesso em: 15 out. 2013.

GUIMARÃES, Fernando. Uma outra poesia: de João Miguel Fernandes Jorge a Al Berto. In: _____. *A poesia contemporânea portuguesa: do final dos anos 50 ao ano 2000*. Lisboa: Quase, 2008.

JORGE, João Miguel Fernandes. *A pequena pátria*. Lisboa: Presença, 2002.

_____. No dia que para sempre separamos do corpo. Disponível em: <<http://www.citador.pt/poemas/no-dia-que-para-sempre-separamos-do-corpo-joao-miguel-fernandes-jorge>>. Acesso em: 15 out. 2013.

JÚDICE, Nuno. *Cartografia das emoções*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-Poesia?*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins. *A emergência de abril em O nome das coisas (1977), de Sophia de Mello Breyner Andresen*. 2012. 163f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2012.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. João Miguel Fernandes Jorge. In: _____. *Rima pobre: poesia portuguesa de agora*. Lisboa: Presença, 1999. p. 170- 213.

REIS, Carlos. A poesia portuguesa na posteridade do modernismo. In: _____. *História crítica da literatura portuguesa*. Volume IX. Do neo-realismo ao post-modernismo. Lisboa: Verbo, 2005. p. 72-100.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 33. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

SCHEEL, Marcio. Memória, viagem e angústia em “Conhecimento do inferno” de António Lobo Antunes. *Letras*, Santa Maria, v. 19, n. 1, p. 169-193, jan./jun. 2009.

SILVA, Tatiana Pequeno da. “Não há, no mundo, modos de dizer o movimento e o imóvel”: faces e moradas da poesia de António Franco Alexandre. In: ALVES, Ida; MAFFEI, Luis (Org.). *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. p. 275-290.

SOARES, Maria de Lourdes. LLansol: à procura da “poesia sem impostura”. In: ALVES, Ida; MAFFEI, Luis (Org.). *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011. p. 243-260.

Aula 22

AMARAL, Fernando Pinto do. A porta escura da poesia. *Relâmpago*, Lisboa, n. 12, p. 19-27, abr. 2003.

BESSA, Carlos Luís. *Em trânsito*. Lisboa: & etc, 2003.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

CRUZ, Gastão. “Nova poesia” e “poesia nova”. *Relâmpago*, Lisboa, n. 12, p. 29-37, abr. 2003.

FREITAS, Manuel de. *Beau Séjour*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

JÚDICE, Nuno. *Meditação sobre ruínas*. Lisboa: Quezta!, 1996.

MAFFEI, Luis. Os poetas sem qualidades: em busca da contemporaneidade possível. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 151-171, 2005.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dias pequenos charcos*. Lisboa: Presença, 1974.

_____. *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

SENA, Jorge de. *40 anos de servidão*. Lisboa: Edições 70, 1989.

